УНИВЕРЗИТЕТ "СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ" - СКОПЈЕ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ - СКОПЈЕ

БИБЛИОТЕКА
Инв. бр. _____
СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА
СО АРХЕОЛОГИЈА

МАНАСТИРОТ СВЕТИ АРХАНГЕЛИ ВО КУЧЕВИШТЕ, СКОПСКО

- ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА -

Ментор: Акад. проф. д-р Цветан ГРОЗДАНОВ

Кандидат: м-р Анета СЕРАФИМОВА

Скопје, 2002 година

СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА СО АРХЕОЛОГИЈА

СОДРЖИНА

Историографија на манастирот----------5
Скопската област во XVI и XVII век ----------12
Историјата на манастирот
(натписи, записи и извори) ----------29
Архитектурата на црквата ----------37

Сликарството во наосот

Програма и распоред ----------47
Програмата во олтарот ----------52
Програмата во куполата ----------65
Пророци на столпците----------77
Великите празници ----------82
Христовите маки и страдања ----------100
Христовите дела, чуда и параболи и Цветниот триод ----------124
Воспоставување на иконите и Издигнување на чесниот крст ----------144
Скалилата на Јаков ----------154
Поединечни светители ----------157
Крст са криптограми ----------170
Текстот во јужната певница ----------174

Сликарството во припратата

Програма и распоред ----------178
Програмата на сводот ----------181
Архангелскиот циклус ----------188
Богородичиниот Акатист ----------218
Екуменските собори ----------264
Страшниот суд ----------278

Лозата Есеева ----------309
Поединечни светители и сцени ----------338
Архангел Михаил во нишата----------338
Светители и сцени во првата зона----------342
Светителски допојасја----------356

Иконостас, икони, мобилијар

Натпис, разба, икони ----------368
За стариот изглед на иконостасот ----------369
Иконостасен крст ----------371
Царски двери ----------376
Иконата Хвалите Господа----------378
Иконите од XIX век ----------387
Престолни икони ----------387
Иконите од деисисниот чин, наддверијата и светата Риза ----------392
Вратата на проскомидијата ----------397
Црковниот мобилијар----------400

Завршни разгледувања

За сликарството во наосот----------403
Тематско-иконографски особености ----------403
Натписи ----------428
Стилски карактеристики ----------432
Атрибуција ----------440
За сликарството во припратата----------444
Тематско-иконографски особености ----------444
Натписи ----------465
Стилски карактеристики ----------467
Атрибуција ----------469
За иконостасот и иконите----------475

Илустрации

Список ----------478
Фотографии и скици ----------No.1-116

ИСТОРИОГРАФИЈА НА МАНАСТИРОТ

Историографскиот осврт за Кучевишкиот манастир Свети Архангели, кој се наоѓа на 5 километри северозападно од селото Кучевиште во Скопска Црна Гора, веднаш покажува дека тој, повеќе од едно столетије, е главно попатен предмет на научен интерес. Неговата богата културна оставнина со интересни иконографско-тематски целини/решенија досега ја нема добиено целосната научна акрибија.

Првичното научно соопштување на оваа црква датира во дамнешната 1899 година кога, во патописно-научната студија на П.Н.Милјуков за христијанските споменици во Западна Македонија, меѓу манастирите и црквите во околината на Скопје е наведен и Кучевишкиот манастир. Авторот, заклучувајќи дека "фреските се доцни и без голема вредност", ги посочува натписите во припратата (1631) и наосот (1701), портретите на св.Сава, св.Симеон и св.Стефан Дечански, како и сцената со св.Димитриј и царот Калојан.[1]

Н.П.Кондаков, пак, во своето познато дело за Македонија, ги наведува двете куполни цркви во село Кучевиште, Воведение (Св.Спас) и Архангел Михаил, непрецизно датирајќи го нивното подигање "не подоцна од XV век". Зборувајќи само за Кучевишкиот манастир, Кондаков го одредува подигањето на црквата во 1641 година, според натписот во припратата (се вели несочуван), а нејзиното живописување во 1701 година, повикувајќи се на натписот споменат кај Миљуков.[2]

Г.Мије во 1916 година прв се обидел попрецизно да ја одреди староста на кучевишките Св.Архангели датирајќи ги (првично) во времето на кнез Лазар.[3] Во 1919 година тој повторно се осврнал на архитектурата на Кучевишкиот манастир, овојпат корелирајќи ја со Марковиот манастир и "групата од Треска", каде (според него) "е наговестено она што е реализирано во Кучевиште, што ќе рече дека Свети Архангели се помлади од Марковиот манастир

---

[1] П.Н.Милюков, Христианския древности вь Западноий Македоний, Известия Рускаго археологическаго института вь Константинополе, IV-1, София 1899, 133-134.

[2] Н.П.Кондаков, Македония. Археологическое путешествие, Санктпетербург 1909, 185,190-191. Авторот споменува и (некакво) "наивно сликарство на ѕидовите на терасата" на манастирскиот комплекс, при тоа наведувајќи претстави на животни во природна големина.

[3] G.Millet, Ecole grecque dans l`architecture byzantine, Paris-Leroiq 1916, 284.

и Андреаш".[4] Според Г.Мије, кој исклучивс се задржал на нејзината архитектура, "нерватурата на кровната конструкција" (купола, тимпанони, архиволти) исходува од рашката градителска школа, а пак триконхалниот архитектонскиот план, керамопластичните решенија и релјефноста на малтерните спојки, испакнати во однос на тулите и камените блокови, авторот ги поврзува со моравската споменична група. Зафаќајќи се со обработка на архитектурата на спомениците во Скопска Црна Гора, Ж.Татиќ се осврнал и на Св.Архангели во Кучевиште. Ова е единствениот целосно посветен научен текст за архитектурата на црквата, која е критички оценета како "градбата со многу архитектонски гафови, чија неоспорна монументалност е постигната преку елегантната купола и тимпанони, складно керамопластично украсени". Авторот, кој ја датира градбата како "не помлада од втората половина на XIV век", го изнесол и мислењето дека горните партии се дело на друг повешт мајстор-неимар кој веднаш го заменил првиот, како и тоа дека олтарот во текот на изградбата бил проширен, но поради ослабување на sидовите тој сепак бил завршен во првобите димензии, што се се случило "во првото доба од постоењето на црквата".[5]

М.Васиќ го оспорува "раното датирање на црквата според Ж.Татиќ и нејзината хронологија пред Лазарица", и повторно ја афирмира тезата на Г.Мије (крајот на XIV век, а "можеби и подоцна").[6]

Едновремено со овие научни согледувања, цитирани/употребливи и денес, Кучевишкиот манастир е (само) споменуван во рамките на општите прегледи на сакралните христијански споменици. Уште во 1905 година С.Томиќ, во своите антропогеографско-етнографски студии на Скопска Црна Гора, запишал дека Свети Архангели имаат "живопис од 1611 година кој е во добро состојба".[7] Во албумот сочинет од

---

[4] G.Millet, L`ancien art serbe. Les eglises , Paris 1919, 133-135.

[5] Ж.Татић, Архитектонски споменици у Скопској Црној Гори. Св.Арханђел код Кучевишта, ГСНД, књ.I, св.1-2, Скопље 1926, 351-364 (= Св.Арханђел код Кучевишта, во: Трагом велике прошлости, Светогорска писма и монографске студије старе српске архитектуре, Београд 1929, 175-189).

[6] М.Васић, Жича и Лазарица, Београд 1928, 145-147, сл.130.

[7] С.Томић, Скопска Црна Гора. Антропогеографска и етнографска студија, Насеља српских земаља, књ.III, во: Српски етнографски зборник, (уредио: Ј.Цвијић) књ.VI, изд.СКА, Београд 1905, 504.

фотографии на "средновековните славни заветнини", настанати во почетокот на XX век, Д.Симоновиќ, автор на текстот, дава кус податок дека црквата Св.Архангели била подигната за време на царот Урош (1355-1371).[8] М.Пурковиќ, пак, во пописот на средновековни цркви го внесол и кучевишкиот манастирски храм, датирајќи го во крајот на XIV век.[9] Во прегледот на црквените споменици во Скопје и неговата околина, Ј.Хаџи-Васиљевиќ, првпат приложувајќи листа на книги и записи кои ја расветлуваат историјата на манастирот, градењето на припратата го поврзал со "поправките на некои делови од првобитната црква" (1631), додека годината 1701 од натписот во наосот ја разрешил како година на обновување/живописување на "црквата во која има новоизработен иконостас од 1846 година".[10]

В.Р.Петковиќ повеќепати се навраќал на датирањето на кучевишката манастирска црква. Не сосем доследен на сопствените заклучоци, тој првично ја датира изградбата на црквата во периодот пред 1348 година.[11] Подоцна, по соопштувањето на годината 1658 што ја прочитал на северниот ѕид во нартексот,[12] В.Петковиќ го ревидира претходното/своето датирање, сместувајќи ја изградбата на црквата во времето на цар Урош.[13] Во неговиот преглед на црквовните споменици наосот е датиран во XIV/XV век, живописувањето во 1701, изградбата на припратата во 1641 година, а нејзиниот живопис во XVII век.[14] Тој, во оваа прилика, го посочил и портретот на профана

---

[8] Славне задужбине српских царева, краљева и велможа у средњем веку I (текст: Д.Т.Симоновић), Стара слава и величина, Београд (без год. на изд.), сл.10.

[9] М.Пурковић, Попис цркава у старој српској држави, Библиотека "Хришћанско дело", књ 8, Скопље 1938, 8.

[10] Ј.Хаџи-Васиљевић, Скопље и његова околина, Скопље 1930, 447-449.

[11] Овој став е соопштен првично во поглавјето "Les monuments de l'ancien art serbe en Macedoine" (par Vladimir R.Petković), во: A.Belić, La Macedoine,Etudes ethnographiques et politiques, Paris-Barcelone 1919,192. На крајот од книгата приложена е карта на цркви и манастири во Македонија (сп. Eglises et monastires serbes en Macedoine par V.Petković), каде што Св.Арангели се обележени со легенда за црква настаната во XIV век. В. уште: В.Марковић, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији, Ср.Карловци 1920,115.

[12] Вл.Петковић, Старине, записи, натписи и листине, 1923, 24.

[13] Истиот, Стари српски споменици у Јужној Србији, Београд 1924, стр.IV. Аргументацијата за овој став на В.Петковиќ е обзнанета од М.Васиќ, при што е посочен и натписот на фасадниот портрет со претпоставката дека се работи за име "можеби на влашки владетел, сродник на царот Урош", в. М.Васић, н.д., 145.

[14] В.Петковић, Преглед црквених споменика кроз повјесницу српског народа, Београд 1950, 164.

личност на јужната фасада на црквата од чија сигнатура можел да ги идентификува само буквите ВЛИД.[15]

Истите податоци се среќаваат и кај Р.Грујиќ, вклучително и посочените книги кои (некогаш) му припаѓале на манастирот, но за црквата кратко соопштува дека била "повторно живописана во 1611 година, кога стариот манастир почнал поактивно да живее".[16]

И.Снегаров, зборувајќи за манастирите во диецезата на Охридската архиепископија, каде што во една фаза влегувал/припаѓал и Кучевишкиот манастир (1394-1557), запишал дека тој бил "поправен во 1631, а зографисан во 1701 година со сретствата на поп Никола при игуменот Стефан".[17] Истиот автор, критички осврнувајќи се на книгата за Скопската митрополија, овојпат афирмативно го цитира Р.Грујиќ посочувајќи дека "Св.Архангели се повторно живописани во 1611 година, кога стариот манастир почнал поактивно да живее".[18]

Меѓу историографскиот материјал за споменикот не смее да се пренебрегне пишувањето на С.Радојчиќ за кучевишката икона Хвалите Господа кој, датирајќи ја во крајот на XVI век како дело на авторот на кучевишкиот наосен живопис, всушност прв ја одредил и точната смерница за датирање на фреско-ансамбл храмот (олтар-наос).[19]

Во прегледот на цркви чиишто живопис неточно/несигурно се припушува на периодот помеѓу 1557 и 1614 година, С.Петковиќ го спомнува и живописот во припратата на Св.Архангели, датирајќи го (според стилски карактеристики) во 1631 година.[20]

Во прегледот на спомениците на културата во Македонија, К.Балабанов ја лоцира изградбата на црквата во крајот на XIV или XV век, живописувањето на припратата во 1631, а пак на наосот во 1701 година, посочувајќи ги царските двери (XVI-XVII

---

[15] В.Петковиќ ја датира градбата според портретот за кој вели дека е лик на влашки господар од XIV/XV век, сп. Исто,166.

[16] Р.М.Грујић, Скопска митрополија, Скопље 1935, 220-221.

[17] И.Сньгаровь, История на Охридската архиепископия - Патриаршия оть падането й подь Турцить до нейното унищожение 1394-1767, София 1932, 461-462.

[18] И.Сньгаровь, Скопската епархия, Исторически очерки възражения върху съчинението на проф.Груич "Скопска митропилиа" (Скопие 1935), Софийския универзитеть, Богословски факултеть, томь XVI/2 (1938/1939), 25.

[19] С.Радијчић, Икона "Хвалите Господа" из Црквеног музеја у Скопљу, ГСНД, књ. XXI, Скопље 1940, 117; Истиот, Старине Црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 78.

[20] С.Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 94, 95, 213.

век), иконата Хвалите Господа, како и црковниот инкрустиран намештај (XVII век). [21] Нешто подоцна, истите податоци се преземени од О.Зиројевиќ.[22]

Барајќи го потеклото на моравскиот триконхос преку улогата на старецот Исаија во пренесување на светогорските традиции во архитектурата, Ѓ.Стричевиќ ја вбројува црквата на кучевишките Св.Архангели, според конструкционите решенија, начинот на ѕидање и декорацијата, меѓу градбите кои "директно произлегле од традицијата на византиската школа, со хронологија помеѓу Марковиот манастир и Нова Павлица, значи пред формирањето на моравската школа", посочувајќи ја и размислата дека кучевишката би можела да е една од црквите основани од самиот Исаија која има аналогии во разрушениот манастир `Рѓавац или Убожац (с.Мочара, крај Косовска Каменица).[23]

Тезата за стилски/технички паралели помеѓу кучевишките Архангели и Убожац ја прифатил и В.Ј.Ѓуриќ изразувајќи сомнение во нивната хронологија во средината на XIV век, оценувајќи ја како прерана, при што посочува аргументи дека во Северна Македонија и Косово во времето на Вук Бранковиќ црквеното градителство се враќа на примерите од почетокот на XIV век, кога би можело да се одреди и временасанувањето на кучевишката црква.[24]

Црквата со својот иконостас и мобилијар била предмет на интерес и на проучувачите на средновековната применета уметност. Датирајќи го во почетокот на XVII век, М.Ќоровиќ-Љубинковиќ (стариот) кучевишки иконостас го вбројува во скопско-призренската група, но третирајќи го како композитно дело во кое се видливи влијанија и од пеќската и од прилепско-

---

[21] Балабанов, Николовски, Ќорнаков, Споменици на културата на Македонија, Скопје 1980, 63-64.

[22] О.Зиројевић, Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683 године, Београд 1984, 124-125.

[23] Ђ.Стричевић, Улога старца Исаије у преношењу светогорских традиција у моравску архитектонску школу, ЗРВИ, XLIV/3, Београд 1955, 221, 228-229. Предложена е и можноста, поткрепена со неговата топографија и хронологија, манастирот 'Рѓавац да бил ктиторија на родителите на Исаија (Герасим и Теодосија), кои таму се повлекле по замонашувањето, сп. Исто, 230.

[24] В.Ј. Ђурић, Српски државни сабори у Пећи и црквено градитељство, во: О кнезу Лазару, Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 115, 117, заб.41.

слепчанската резбарска школа.[25] Д.Ќорнаков само го споменува овој иконостас меѓу другите настанати во XVII век пред пробивот на светогорските влијанија во копаничарството.[26] На интарзираниот црквен мебел, игуменски стол, шестострана певница и сталак за нафорница, се осврнува В.Хан одредувајќи го неговото настанување широко во втората половина на XVI век како дело на занаетчии во чија работилница најверојатно настанал и мобилијарот на Побушкиот манастир.[27]

Г.Суботиќ е заслужен за новото/точното читање на годината од ктиторскиот натпис во наосот (1591), која го разреши одамна забележениот расчекор меѓу стилот на наосното сликарство и првичното читање на годината на неговото реализирање (1701).[28] Авторот, обидувајќи се да најде најблизок споредбен материјал на кучевишкото сликарство во наосот, го посочува антиминсот на/за побушката црква Св. Патка од 1589/90 година, нарачан од тогашниот скопски митрополит, допуштајќи ја можноста кучевишкиот мајстор да се огледал и во друг медиум.[29] Истиот автор, пишувајќи за претставите на светците Сава, Симеон Немања и Стефан Дечански, ја пласира тезата за костурското потекло/образование на сликарот на наосот и остава простор за негово поврзување со т.н. линотопски сликарски круг.[30]

И. Кочишки, носител на Проектот за заштита на иконостасот на Кучевишкиот манастир при ЗЗСК на град Скопје ги обзнани во дневниот печат натписите на иконостасот, оној во подножјето на Чесниот крст (1591-92), како и на парапетот (1843).[31]

---

[25] М.Ђоровић-Љубинковић, Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 107-108.

[26] Д.Ќорнаков, Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век, Прилеп 1986, 59.

[27] В.Хан, Интарзија на подручју Пећке патријаршије XVI-XVIII века, Нови Сад 1966, 46-47. Овие предмети попатно ги споменал и: Р.Поленаковић, Израда инкрустираних чибука, лула, цигарлука и других прадмета, Зборник 3-4, Музеј примењене уметности, Београд 1958, 161.

[28] Г.Суботић, Из епиграфске грађе поствизантиског доба. Свети Јован Претеча у Јашуњи; Свети Арханђели код Кучевишта, Саопштења, XX-XXI, Београд 1988/89,88-89.

[29] Исто, 89-90.

[30] Истиот, Лик светог Саве у Кучевишту из времена спаљивања његових моштију, Међународни научни скуп "Свети Сава у српској историји и традицији", САНУ, Научни скупови књ. LXXXIX, Београд 1998, 279-294.

[31] И.Кочишки, "Со волјата на отецот ...", "Нова Македонија", бр. 17 588, Скопје (9.01) 1996, 7.

Во поново време се појави и трудот на Ц. Грозданов со анализа на портретот на св. Ахил во кучевишкиот олтар третиран во поствизантиски контектс.[32]

Во последно време научно се обработени некои аспекти/теми поврзани со Кучевишкиот манастир. Така, протолкувани се сцените од Христовите дела и чуда со Цветниот триод и Поствоскресните јавувања и поврзани во една идејно-тематска целина како слики на литургиски перикопи во наосот (1591); обработено е резбаното постолјето на кучевишкиот иконостасен крст и натписот на него со уточнување на годината на изработка (од 29 март до 26 септември 1592 година); најдени се иконографско-тематски поврзаности помеѓу наосот и стандардниот репертоар на јоанинската работилница, стационирана (веројатно) во Филантропинон; стилски е анализирано сликарството во нартексот (1630/31) и поврзано со она во недалечниот Шишевски манастир, како и со некои цркви од овчарско-кабларската група; направено е расчитување и анализа на крстот со криптограми во наосот; целосно обработени и публикувани се: Архангелскиот циклус, Лозата Есеева и Богородичиниот акатист, сите во припратата. [33]

Неоспорно, комплексноста и богатството на Кучевишкиот манастир уште долго ќе бидат материјал за нови научни вложувања.

---

[32] Ц. Грозданов, Ахил Лариски во византскиот и поствизантискиот живопис, Зборник на Музејот на Македонија 3, Скопје 2001, 26.

[33] А.Серафимова, Сликите на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир (1591), Зборник за средновековна уметност, (Во чест на З.Расолкоска-Николовска), н.с.2, Скопје 1996, 179-196; Истата, Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану, во: Научни скуп "Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки" (1996), Приштина-Београд 1998, 154-158; Istata, The Naos Wall-Painting of Kučevište Monastery (1591) near Skopje and sc. Provincial Epirote School, XVIII Συπμοσιο βυζαντινησ και μεταβυζαν–
ησ αρχαιολογιασ και τεχνησ, Προγραμμα και περιληψεισ, Αθηνα (8–10 Μαϊου) 1998, 59–60 (summary in English); Истата, Прилог кон проучувањата на една сликаска работилница од 30-тите на 17 век, Културно наследство, 24-25/1997-1998, Скопје 1999, 47-58; Истата, Крикови од крстот со криптограми од Кучевишкиот манастир, Lettre International; Истата, Архангелскиот циклус во припратата на кучевишките Свети Архангели, Živa Antika, 49/1-2, Skopje 1999, 173-203; Истата, Лозата Есеева во припратата на кучевишките Свети Архангели, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, кн. 27 (53), Скопје 2000, 133-167; Истата, Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист во припратата на кучевишките Свети Архангели, Зборник за средновековна уметност, 153-183.

СКОПСКАТА ОБЛАСТ ВО XVI И XVII ВЕК

Во средината на XVI век државата на султанот Сулејман Величествениот/Законодавец го досега својот зенит на територија од околу осум милиони квадратни километри, од Кавказ и Касписко Море до атлантските гори во Африка и од Будим до Багдад.[1] Постигнувајќи (привид на) стабилност, во овој период тимарскиот систем добро функционирал. Државниот поредок и правниот систем биле воспоставувани одржуван од добро организирана војска и силна административна управа. Сé додека централната власт била цврста, немало немири. Но, сопирањето на територијалните напрадувања на Империјата веднаш се одразило на нејзиниот општествено-економски систем, при што најнапред војската се оттргнала од контролата на централната власт. И понатаму постојано се војувало, но без добивка на нови територии, на што во суштина и почивал тимарскиот систем. Значителното зголемување на наметите како наједноставен начин за одржување на привидна рамнотежа, секако најмногу ја погодувало "рајата". Кризата почнала да се чувствува веќе во последните години од владеењето на султанот Сулејман. Турските документи, пред сé преписката меѓу Портата и локалните органи на управа во Македонија, укажуваат на бројни локални немири, меѓу кои најсериозна била (по)буната во мариовскиот крај (1564/5).[2]

За среќа на Царството, султанот Селим II (1566-1574), којшто не го наследил татковиот дух и моќта за владеење, го препуштил управувањето на првиот министер, на везирот Мехмет Соколовиќ, чија мудра политика во духот на Сулејман го одложува пропаѓањето на Османлиското Царство до периодот, кога (сé)моќта на великиот везир била ограничена со доаѓањето на новиот владетел. Новиот владетел, султанот Мурат III (1574-1595), оддаден на сладострастија, го оставил управувањето со државата на луѓето од дворот и харемот. Така започнало

[1] Х. Иналџик, Османско царство. Класично доба (1300-1600), Београд 1974, 51-58; J. Hammer, Historija Otomanskog (turskog) Carstva, 1, Zagreb 1989, 340-514.

[2] В. В.С. Радовановић, Сељачке буне у Маријову у Македонији у другој половини XVI века, Зборник Филозофског факултета у Београду, књ. I, 1948, 297-304; Д. Мире, Востанија и движења во Македонија во втората половина на XVI и почетокот на XVII век, Скопје 1951, 14-16; Д. Шопова, Македонија во XVI и XVII век. Документи од Цариградските архиви 1557-1645, Скопје 1955, 16-18.

несопирливото пропаѓање на државата. За разлика од поразот кај Лепант (1571), кој и покрај радоста на христијанска Европа само ја разнишал силата на турската морнарица, австро-турската војна (1593-1606) сепак го означила крајот на непобедивоста на турската војска.[3]

Случка која е значајна за црковно-културните состојби на Балканот и пошироко, е обновувањето на Пеќската патријаршија во 1557 година.[4] Во науката Обновата се поврзува со личноста на Мехмед Соколовиќ,[5] но се објаснува со политичката мудрост на султанот Сулејман, којшто направил обмислен потег за обезбедување на стабилност во областа, која ја изгубила позицијата на гранична зона, но станала уште побитна како прва турска отстапнина до новоосвоените територии и важен регрутен пункт.[6] Во оваа смисла не смеат да се пренебрегнат и претходните историски случувања за обнова на автокефалноста на црквата во име на "придржување на престолот на св. Сава", во прв ред она предводено од смедеревскиот епископ Павле во време на силна словенска струја во Охридската архиепископија, олицетворена во многунасочното делување на охридскиот архиепископ Прохор (1525?-1550).[7] По Обновата на Пеќската патријаршија, благодарение на миролјубивата политика со турските власи на првите поглавари од семејството Соколовиќи, како и нивното сесрдно меценатство, се случува впечатлив подем на уметничка активност, чиешто значење и вредности го надминуваат "матичното" подрачје.[8] Подемниот и релативно мирниот период го прекинува новиот обид за антитурска коалиција во времето на папата Клемент VIII, во која се вклопуваат со својот слободарски дух пеќскиот

---

[3] Х. Иналџик, н.д., 59-75; J. Hammer, Historija Otomanskog (turskog) Carstva, 2, Zagreb 1989, 45-48. В. уште: Ј. Радоњић, Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века, Београд 1950, 13.

[4] М. Мирковић, Правни положај и карактер српске цркве под турском влашћу (1459-1766), Београд 1965, 66-69 (со литература).

[5] Р. Самарџић, Мехмед Соколовић, Београд 1971, passim.

[6] Д. Кашић, Српска црква под Турцима, во: Српска православна црква 1219-1969, Београд 1969, 144; Р. Самарџић, Милешева и Обнова српске цркве (1557), во: Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 191-192.

[7] За двишењето на Павле Смедеревец во време на охридскиот архиепископ Прохор и за односите помеѓу охридската и српската црква до Обновата, исцрпна литература кај: Ц. Грозданов, Охридскиот архиепископ Прохор и неговата дејност, во: Студии за охридскиот живопис, Скопје 1991, 150, заб. 1. В. уште: М. Мирковић, Правни положај, 66-69.

[8] Опширно кај: С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 114-159.

патријарх Јован Кантул и охридскиот архиепископ Атанасиј.[9] Историјата бележи редица востанички бранувања особено во централниот балкански регион во периодот меѓу 1594 и 1597 година.[10] Но, и покрај тешката криза низ која поминувала Османлиската Империја во крајот на XVI век, кога изворите бележат дека државните расходи биле трипати поголеми од приходите, а наметите биле зголемени во просек за седумстотини проценти и при тоа биле со задолжителен кулук, сепак државата во времето на султанот Мехмед III (1595-1603) сè уште имала резерви и воена моќ радикално да се справи со востаниците.[11] Оттука почнува периодот на новата фаза на "горчлив" фанатизам во која влегува исламското царство, означена со појавата на Коџа Синан-паша и продорорт на Арбанасите во управната елита.[12]

***

Скопската епархија, по Обновата на Пеќската патријаршија во 1557 година, влегува во рамките на нејзината диецеза и (повторно) станува гранична област со онаа на Охридската архиепископија.

Првпат спомената во Самоиловата катедрална црква во крајот на X век, потем во Повелбата на царевите во 1018 година, скопската епархија добила митрополитски ранг на Скопскиот собор на царот Душан во 1346 година. Во градот Скопје било седиштето на епархијата/митрополијата, која се протегала на територијата на Скопската Котлина, потоа по долниот тек на реката Пчиња, а веројатно и во областа на Горна Морава.[13] Скопската митрополија го задржала истиот територијален опсег

---

[9] За антитурската коалиција и охридскиот архиепископ Атанасиј, в. И.Снегаровь, История на Охридската архиепископия-патриаршия (1394-1767), 98-103, 193-194. В. уште и Ј. Радоњић, н.д., 10-11, 255-258.

[10] За востанијата во Банат, Пеќ и Херцеговина, в. Р.Л. Веселиновић, Историја српске православне цркве са народном историјом (1219-1766), књ.1, Београд 1966, 70-72.

[11] Сп. И. Божић, Живот и борбе у склопу великих монархија, Историја Југославије, Београд 1972, 108-110; J.Hammer, n.d., kn. 2, 128-147. За спалувањето на моштите на св. Сава како осветнички чин по задушувањето на востанието во Банат (1594), в. В. Ћоровић, Историја Југославије, Београд 1933, 329.

[12] Х. Иналџик, н.д., 259-263.

[13] Сп. Т. Томоски, Скопје од XI до XIV век, во: Истиот, Македонија низ вековите, Скопје1999, 110-128 (со постара литература).

и во состав на Пеќската патријаршија (1557-1766).[14] Со новото читање на ктиторскиот натпис во апсидата на црквата Св. Архангел Михаил во Непроштено крај Тетово, во кој во годината 1567/68 се споменува "всеосвештени митрополит положки кир Герасим", се добиваат попрецизни податоци за западната граница на Скопската митрополија. Имено, извесно време до спојувањето со скопската, полошката епархија имала митрополитски статус, а веќе турскиот дефтер (1644-1655) во кој е книжен државниот приход од епархиите на Пеќската патријаршија укажува на тоа дека Скопската митрополија се проширила и на епархијата на некогашната Тетовска митрополија.[15]

Констатацијата дека историјата на православното Скопје во турскиот период е сосем малку позната,[16] се огледа и во тоа што не е познато името ниту на еден скопски митрополи од втората половина на XVI век, освен (евентулано) името на митрополитот Никанор.[17] Во почетокот на XVII век скопски владика бил Михаил (+ 1643), некогашен архигакон на патријархот Јован. Кога Михаил се повлекол во мирен монашки живот во Дечани во 1623 година, на чело на Митрополијата бил поставен Симеон. Кога тој, во 1641 година заминал за Русија, бил привремено заменет од полошкиот епископ Никанор. Преку историските извори се осознава дека Симеон останал во Русија каде што и починал (+1650) како казански митрополит, и дека поради тоа бил наименува нов скопски митрополит по име Теодосиј. Тој, по сè изгледа, столувал кратко затоа што веќе во 1645 година е евидентиран истиот полошки епископ Никанор, инаку обновувач на Лешочкиот манастир, како канонски ракоположен скопски митрополит. По него, скоро без прекин,

---

[14] Во 1565 година првпат се споменува викарен епископ на врањската област. Треба да се одбележи, исто така, и повеќекратното влегување на Славиште (Кривопаланачко) и Злетово (Кратовско) од областа на ќустендилската епископија во областа и компетенциите на скопската митрополија, сп. Р.М. Грујић, Скопска митрополија, Скопље 1935, 191.

[15] Ј. Николић смета дека до спојување би можело да дојде набрзо по здружувањето на нагоричката нахија со скопската митрополија (пред 1635): Ј. Николић, Ктиторски натпис и живопис у Непроштену код Тетова, ЗЛУ 22, Нови Сад 1986, 252-254.

[16] Извесни расветлувања во оваа насока дава: Д. Ѓоргиев, Скопје од турското освојување до крајот на XVII век, Скопје 1997, passim (со постара литаратура).

[17] За скопскиот митрополи Никанор којшто, според натписот, веројатно е нарачател на антоминсот за црквата Св. Петка во Побужје, пишува: Г.Суботић, Из епиграфске грађе поствизантиског доба. Свети Јован Претеча у Јашуњи; Свети Арханђели код Кучевишта, Саопштења, XX-XXI, Београд 1988/89, 89-90 (со литература).

можат да се следат сите хиротонисани владици на скопската црковна катедра.[18]

Во однос на вградувањето на скопската област во локално-територијалниот управен систем на Османлиската Империја постојат богати извори во педантната државна администрација. Така дознаваме дека најголем дел од скопската епархија влегол во составот на таканаречената скопска лива, што се случило по управните реорганизации што ги спровел султанот Сулејман Величествениот по заземањето на Будим и Темишвар.[19] Освен еден краток период за време на санџак-бегот Атаија (1560), Скопје е постојан административно-економски центар на санџакот и, се чини дека има стабилност и непрекинат развој сè до 1689 година.[20] Ваквата состојба драстично ја менувале честите заразни заболувања што го зафаќале градот, особено епидемиите на куга.[21] Изворите велат дека градот и околината често страдале од земјотреси; како катастрофален е евидентиран оној од 1555 година.[22] Изземајќи го пожарот во 1689 година, сочуван е запис само за уште една пламена стихија во 1594 година во којашто градот сериозно пострадал.[23]

Збирните сознанија за демографската структура во втората половина на XVI век кои се однесуваат на подрачјето на Македонија покажуваат дека една четвртина од жителите конвертирале во ислам. Поновите научни согледувања го утврдуваат "разложниот прагматизам од економски побуди" како пресудна прична еден дел од христијанското, пред сè заможно население, доброволно да биде исламизирано.[24] Имено, присилните потурчувања и зулуми се инцидентни сè до крајот на

---

[18] Р. Грујић, Скопска митрополија, 226-227.

[19] Д. Шопова, Кога Скопје било центар на санџак во периодот од паѓањето под турска власт до крајот на XVI век, Гласник на ИНИ, I/1,Скопје 1957, 96; А. Стојановски, Административно-територијална поделба на Македонија под османлиска власт до крајот на XVII век, Гласник на ИНИ, XVII/2, Скопје 1973, 143-145.

[20] Сп. Д. Ѓоргиев, н.д., 69-104 (со литература).

[21] Французинот Филип ди Френ-Кане во 1573 година запишал дека е изненаден од големината на скопските гробишта, при тоа напоменувајќи дека градот бил дури и привремено напуштен/евакуиран поради наездата на злокобната куга, в. А.Матковски, Македонија во делата на странските патописци (1371-1777), Скопје 1991, 208.

[22] Р.М. Грујић, Скопска митрополија, 198.

[23] И. Снегаровъ, Скопска епархия, Исторически очеркъ въ възражние върху сочинението на проф. Р.Груич "Скопска митрополија", Скопје 1935, Софийски универзитетъ, Богословски факултетъ, томъ XVI, 2, София 1938/39, 19.

[24] М. Соколоски, Исламизација у XV и XVI веку, Историјски часопис XXIII, Београд 1975, 75-89.

XVI век,[25] кога сѐ уште се почитувало начелото за верска толеранција кон немуслиманските народи засновано на шеријатското право, а произлезено од Куранот, според кое "на следбениците на евангелието им се суди според објавите Божји во светите книги евангелски, а пак на Евреите - според објавите во Тората."[26] Но, со слабеењето на централната власт при што целокупниот војно-управен и правно-судски апарат функционирал со подмитување, насилствата и зулумите стануваат сѐ почести, а (шеријатско-)правните начела сосем се разбиени.[27] Истите економски причини биле пресудни и за миграцијата село-град, кои дополнети со дивеењето на локалните силници, особено биле интензивирани во XVII век.[28]

Турските пописни документи говорат дека во периодот меѓу 1566 и 1582 година Скопје брои околу 10 000 жители, при што исламската популација била трипати поброjна од христијанската, а пак бројот на Евреите, најмногу од шпанско потекло т.н. Сефарди, бил сосем мал.[29] Евреите највероjатно го донеле на овие простори и занаетот на обработка на дрвото со коска и седеф, при што треба да се напомене дека делувањето на бројни работилници за интарзија во скопскиот регион е научно потврдено.[30] По подемниот развој на занаетите и занаетчиството, пре сѐ куjунцискиот, крзнарско-кожарскиот и златарскио,[31] во градот на Исаковците нагло се проширила дубровничката колонија главно сочинета од трговци кои биле водени од непогрешивото чувство за богатство и профит. Токму тие, всушност, придонеле Скопје да стане важно трговско средиште и, по Солун, централно пазариште за извоз на кожа, најмеѓе козја, потем волна, восок, свила, сребро, најмеѓе од кратовските рудници, поретко злато, како и чоја, а за увоз на сол, фини

---

[25] Сп. А. Стојановски, За некои појави на узурпирање на раинската земја во XVI век, во: Истиот, Македонија во турското средновековие, Скопје 1989, 109-113.

[26] Сп. М. Беговиќ, О изворима шеријатског права, Београд 1933, 67.

[27] Сп. Д. Ѓоргиев, н.д., 39-42 (со претходна литература).

[28] Поединечни примери за доселувањето на некои семејства од Скопска Црна Гора во градот има евидентирано и во пописните дефтери за скопскиот санџак од 1544 година; меѓу нив се споменати и четворица жители на село Кучевиште: А. Матковски, Градовите во Македонија од крајот на XV до XVII век (демографски проучувања), Скопје 1981, 52.

[29] Интересно е тоа дека двојно поголемата населеност на Солун во споредба со Скопје се должи на тамошната голема еврејска колонија: Исто, 70-71 и понатаму.

[30] Сп. В. Хан, Интарзија на подручју Пећке патријаршије (XVI-XVII вијек), Нови Сад 1966, 45-46.

[31] Сп. Д. Ѓоргиев, н.д., 69-95. В. уште и : Б. Радојковиќ, Српско златарство XVI и XVII века, Нови Сад 1966, 55, 63.

ткаенини и готови производи. За подемниот период на градот придонел и турскиот, пословично трговски дух, како и природните богатства на областа. Изобилието на овоштија и зеленчуци, високо-квалитетната винова лоза и непрегледните пасишта на околните планини, го "устроиле" Скопје во примамлив град за живеење и важен пункт од којшто се прехранувал и самиот Цариград.[32] За економската моќ на градот во втората половина на XVI век говорат и уште две нешта: постоењето на пазар за робови и ковница за пари.[33]

Економската благосостојба која е сигурен именител на XVI век резултирала со културен подем во градот Скопје. По првата исламска образовна институција во Скопје основана во почетокот на XV век наречена по основачот и учител Медах Баба, преку изградба на други образовни медреси меѓу кои патописците на прво место ја наведувале онаа на султанот Мурат, во XVII век образовниот систем во градот станал општобалкански репер броејќи шест медреси, девет школи за учење на Куранот и седумдесет муслимански основни училишта таканаречени мектеби.[34] Згора на ова, познато е дека малата еврејска колонија во градот имала две синагоги (Бет Арон и Бет Јаков) во кои наизменично се учителствувало.[35] Една од најстарите ориентални библиотеки на Балканот е онаа на Исхабеговата медреса, а како најбогата на своето време е забележена библиотеката на Исабеговата медрса која броела 230 ракописи во 320 тома.[36]

За културните и поросветните/едукативните аспекти на градот има многу историски белешки. Во оваа смисла речити се и податоците за Скопје што се среќаваат во биографиите на познати турски дејци од XVI и XVII век. Имено, Исхак Челеби и поетот Дулгерзаде, знаменити професори на Сахн медресата во Истамбул, највисоката образовна институција во Империјата, дел од своето образование го добиле токму во Скопје. Долга е

---

[32] Сп. Љ. Лапе, Македонија, во: Хисшорија народа Југославије, II, Загреб 1959, 55-56.

[33] Д. Шопова, Македонија во XVI и XVII век, 58-59. Интересна поединост е тоа што, наспроти другите турски градови, скопските ма(х)ала не ги добивале своите називи според занаетите кои биле доминантни во нив, на што упатуваат сознанијата во однос на златарскиот занает приложени кај: Б. Радојковић, н.д., 54-55.

[34] А. Стојановски, Нови податоци за Скопје по пожарот во 1689 година, Гласник на ИНИ XV/2, Скопје 1971, 218-218.

[35] Д. Ѓоргиев, н.д., 105 (со извори).

[36] Сп. Г. Елезовић, Турски споменици у Скопљу, ГСНД, књ.1, св. 1, Скопље 1925, 168.

листата на познатите личности на турската културна историја кои престојувале и работеле во Скопје. На неа челно место заземаат скопските кадии Ашик Челеби (+1572) и Вејси ефенди (+1628). Турколозите источичари го вбројуваат Ашик Челеби меѓу значејните научници и врвните поети, а неговото дело за биографиите на поетите е третирано како првостепен извор за историјата на турската литература. Овој скопски кадија е идентичен со Гази баба или Кади баба чиешто турбе се наоѓа во југо-источниот дел на Скопје.[37] Вејси ефенди, пак, важи за еден од најголемите поети во целокупното траење на Империјата. Во својата "Книга за соништата" која претставува политички спис во прозно-поетска форма, тој прави суптилна анализа на државата согледувајќи го најзиниот залез и неминовна пропаст.[38]

Уште од XV век кога "рисјанската" физиономија на Скопје го добила својот левантински превез, од кога и датира најзначајниот дел на исламските профани и сакрални градби со неспорно висок вредносен белег,[39] градот станал инспирација на многу поети меѓу кои со стилот и моќта на поетската реч, според исказите на книжевните теоретичари, се издвојува песната на Исхак Челеби, едноставно наречена "За градот".[40] И не случајно патописците од XVI век, проаѓајќи низ Скопје, останале негови трајни заљубеници, неумеејќи точно да објаснат во што е неговата убавина: дали во исламскиот вкус на секојдневието, дали во христијанскиот шарм втемелен во градот или, пак во симбиотичниот сплет на обете. Со воодушевеноста од градот "кој тонел во цвеќа и зеленило низ кој стуел брз дневен крвоток", предничеле најпознатите турски патописци Евлија Челебија и неговиот современик, историчарот и географ Хаџи Калфа Ќатиб Челеби, но во својот занес и обајцата дале идилична надградба на описите.[41]

Наспроти левантинскиот културно-просветен, градителски и општ социолошки подем, христијанските аспекти на градот драстично бледнееле. Тежиштето на многунасочната активност во оваа смисла излегува од градското јадро и се "песелува" во

---

[37] Г. Елезовиќ, Гази баба - Ашик Челеби, Јужна Србија, књ. I, бр. 1, Скопље 1922, 17-21.
[38] Д. Ѓоргиев, н.д., 100-101 (со литература).
[39] Л. Кумбараџи Богоевиќ, Османлиски споменици во Скопје, Скопје 1998, passim.
[40] Историја на македонскиот надор, Скопје 1969, 316-317.
[41] Г. Елезовиќ, Евлија Челебија у Скопљу, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, књ. I, Скопље 1936, 311-326; А. Матковски, Македонија во делата на странските патописци, 395, 403-412.

манастирите и црквите во градската околина. Повторно според педантните турски пописи може да се осознаат поодблиску формалните, но и суштинските елементи на скопскиот вилает кој броел околу двестотини села. Особено интересен е податокот којшто произлегува од опширниот попис направен во XV век дека најнаселениот дел во пространиот скопски вилает е токму оној во пределот на Скопска Црна Гора, кој броел 63 села, што значи дури едне третина од вкупната рурална бројка.[42] По бројот на жители и еснафската припадност, прави впечаток селото Бањани, од каде се регистрирани доселеници во Скопје, меѓу нив, златар, кожар, ковач и неколку седлари.[43] Заедно со останатите села во средината на XV век се споменува и Кучевиште, и тоа како посед што Иса бег, син на заповедникот Исхак бег, го завештал на својот имарет и медреса во Скопје.[44] Селото во 1452/3 имало 38, а во 1467/8 година, заедно со селото Бродец, 68 христијански домаќинства. Според податоците кои натаму произлегуваат од турските документи бројот на жителите на Кучевиште бил драстично зголемен во текот на XVI век. Имено, во 1544 се забележени 348,[45] а во 1568/9 година, 226 семејства.[46] На дефтерните листи кои се однесуваат на Кучевиште уште е забележено учеството на селаните, меѓу другите од овој крај, во изградбата на водоводот за сарајот и градот, за што тогашниот кадија (мевланата Зејнулабедин) ги ослободил од вонредните даноци.[47]

И покрај скудните податоци во турските документи за положбата, бројноста и материјалните услови на манастирските заедници, тие сами говорат за себе преку преземените активности, градителски и сликарски, преку бројните уметничките дела и препишани книги.

Сликарската активност во северна Македонија, точно околу Скопје и тоа во Скопска Црна Гора во текот на XV и почетокот на XVI век го означува првиот бран на

---

[42] Турски документи. Опширни пописни дефтери од XV век, том III, Скопје 1976, 143-287.
[43] Исто, 279-280.
[44] Турски документи за историјата на македонскиот народ. Опширни пописни дефтери од XV век, том III, Скопје 1976, 282.
[45] Турски документи, III, 282.
[46] Турски документи, том VI, кн.II, Скопје 1988, 355-358.
[47] Исто, 356.

поствизантискиот сликарски континуитет,[48] но треба да се забележи дека во јадрото на скопската епархија до средината на XVI век црквата Св. Георгиј во Бањани е осамен пример на нова градба која набргу била и живописана (1548).[49] Познато е дека по Обновата на Пеќската патријаршија и скопската епархија била зафатена од широкиот културно-уметнички бран.

Според долгиот натпис на источниот ѕид испишан во лента над втората зона, во 1559/60 година била живописана тукушто доградената правоаголна припрата на црквата Св. Андреа на реката Треска. Сакајќи да го ускладат припратниот со наосниот живопис сликарите реализирале целина што по својата формална монументалност (се обидува да) го следи постарото сликарство (1389).[50] Недалеку од оваа црква во 1565 година, според натписот кој исто така во лента над втората зона ја обиколува целата црква, живописана е црквата Св. Никола, позната како Св. Атанасиј, во самото село Шишево. Убавата наосна декорација вообличена од спретна рака се разликува од олтарната по чувството за композициски баланс, потем според пропорциите на фигурите и дискретениот колорит.[51] Оваа црква има убави царски двери кои науката ги датира во крајот на XVI век.[52] На другата страна од градот, на падините на Водно, во Нерези е обновено сликарството во горните партии на црквата Св. Пантелејмон кое, за жал, сè уште е во научна сенка на ремек-делото од 1164 година[53] Името, по градителските

---

[48] З. Расолкоска-Николовска, Црквата Св. Петка во Побужје, Зборник на Археолошкиот Музеј на Македонија X-XI, Скопје 1983, 40-46; Истата, По трагите на зографите од втората деценија на 16 век во Скопска Црна Гора, Културно наследство 16, Скопје 1993, 55-70. В. уште и: С. Петковиќ, Сликарство на подручју Пећке патријаршије од средине XV века до 1690, Српска православна црква 1219 - 1969, Београд 1969, 193 (со постара литература). Во поновата литература фреските во Св. Петка во Побужје и оние во припратата на Богородичината црква (Св. Спас) во Кучевиште се атрибуирани на исто ателје и се поврзани со наследниците на Ловро Добричевиќ, которски сликар од трета четвртина на XV век, кој успешно работел и за православната клиентела, а пак вотивните фрески на јужната фасада на кучевишката стара властелинска заветнина се обединети во целост по пат на фунерарно конципирање и на овој дел од црквата и широко се датирани во следниот XVI век: Г. Суботиќ, Из историје сликарства у скопском крају у време турске власти (1), ЗРВИ XXXVIII, Београд 1999/2000, 419-442.

[49] Г. Суботиќ ,Свети Ђорђе у Бањанима, ЗЛУ 21, Београд 1985, 137-138.

[50] С. Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 142, 161.

[51] Исто, 142, 164.

[52] М. Ђоровиќ-Љубинковиќ, Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 127 (со став дека "настанале под влијание на нерешките двери").

[53] С. Спировски (сп. С. Спировски, Конзерваторските работи на живописот во црквата Св. Пантелејмон, с. Нерези - Скопско, Културно насладство II , Скопје 1961, 107-113) овој живопис го датира широко и без опстојна аргументација во XV/XVI век, додека П.

зафати на разрушените делови на црквата Св. Пантелејмон, биле живописани горните ѕидни и сводните површини, почнувајќи од светителските допојасја во медаљони.[54] Во оваа сликарска целина прават впечаток мноштвото фигури во наративните сцени, како и компликуваната архитектонска заднина; доминираат бледи и нежни нијанси, пастелни тонови на претежно топли бои.[55] Треба да се споменат и нерешките двери, убав примерок во резба од XVI век,[56] како и иконата со претстава на св. Меркуриј најдена во Нерези, а денес во иконо-збирката на Музејот на Македонија.[57] На третата страна од градот, во Скопска Црна Гора бил живописан егзонартексот на црквата Воведение (Св. Спас) во селото Кучевиште, којшто е опожрен во поново време. Во литературата не е посериозно аргументирано временското лоцирање на овој ансамбл во крајот на XVI век, од кој останале само оштетените фрески на источниот ѕид и фрагменти на северниот.[58] За оваа црква во интарзија била изработена црквената врата и шестостран сталак за нафорница, датирани во втората половина на XVI век.[59] Во 1593 година, веднаш по

Миљковиќ-Пепек (сп. П. Миљковиќ-Пепек, Црквата Св. Пантелејмон во с. Нерези, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, Том I, Скопје 1975, 93-94) смета дека набргу по 1555 година дошло до обновување на горните партии и централната купола, а дека живописувањето е реализирано во текот на втората половина на XVI век. Авторот смета дека градителот-ревставратор го поставил и иницијалот на своето име (М) на западната страна на куполата, а пак фреската со ликот на архангел Михаил, која обично се датира пред 1557 година (в. Г.Суботиќ,Св.Ђорђа у Бањанима, 136) ја лоцира во крајот на XVI или почеток на XVII век. Инаку, црквата е посочувана и во постарата историографија поради краткиот запис во манастирскиот ракописен Октоих каде се вели дека "в´лето 7043 (1535) расипаше цркве у Скопје" (в. Р.Груиќ, Скопска митрополија, 198), преку што се сугерира наглото влошување на историско-политичките состојби.

[54] И. Снегаров меѓу допојасјата на југозападниот дел од наосот, цитирајќи го Јастребов, ги посочува и портретите на балканските пустиножители св. Прохор Пчински, св. Гаврило Лесновски и св. Јован Рилски, а за портретот на ростовскиот епископ Јаков, канонизиран на Московскиот собор во 1549 година, се повикува на Миљуков, што би можело да биде од полза за временското лоцирање на овој живопис, сп. И.Снегаровь, История на Охридската архиепископия, 456-457.

[55] М. Гаридис (сп. M.M. Garidis, La painture murale dans le monde orthodoqe apres la chute de Byzance 1450-1600 et dans les pays sous domination etrangere, Athenes 1989, 231-232) го поврзува ова сликарство со сликарството од кругот на Франгос Кателанос. Авторот го одредува ова сликарство како "одвоена појава во централниот Балкан за времето непосредно по средината на XVI век" и индиректно го поврзува со современата сликарска естетика и традиција во Епир и јужна Македонија, напоменувајќи дека сите натписи се старословенски; за маските во коренот на апсидалниот орнамент лаконски забележува дека се многу ренесансни.

[56] М. Ђоровиќ-Љубинковиќ, н.д., 127.

[57] С. Радојчиќ (сп. С. Радојчиќ, Старине Црквеног музеја, 78) наоѓа стилски паралели на оваа икона со фреската на архангел Михаил во припратата и ја датира широко во XVI-XVII век.

[58] M.M. Garidis, n.d., 234.

[59] В. Хан, н.д., 45.

изградбата, добила живопис и малата, еднобродна, полуобличесто засводена Богородичина црква на Побишкиот манастир. Воедначеноста на убавото сликарство упатува на вешта и талентирана сликарска рака која успешно ги организирала брижливо прикажаните фигури во просторот вметнувајќи ги во хармоничен пејзажен или архитектонски амбиент.[60] Во црквата се наоѓа интарзиран мобилијар (кивот, шестострана певница и сталак за нафорница) кој, според компаративните анализи, потекнува од крајот на XVI век.[61] На четвртата, северо-источна страна од градот, во 1603/4 година, според олтарскиот натпис, била живописана црквата посветена на Успението во с. Дивље, што следело веројатно веднаш по нејзината изградба. Претставата на анонимниот ктиторски пар прикажан со моделот на храмот на јужниот ѕид, веднаш до иконостасот, укажува на тоа дека зографот на црквата во Дивље бил опитен во својот занает.[62] Во Скопската област, до средината на XVII век добила живопис само уште една црква. Тоа е живописот во манастирската црква Св. Никола Шишевски кој, според ктиторскиот натпис е реализиран во 1630 година по нарачка на кожарот Калогијан.[63] Шишевските двери, оценети како "исклучителни во турскиот период според техниката и изборот на орнаментиката со остар и сигурен цртеж, како и поради дополнително аплицираните орнаменти", датирани се во самиот крај на XVI век.[64] Иеромонахот Онуфрие е првиот познат скопски копаничар кој, според натписот, во 1645 година го изработил иконостасниот крст во шишевската црква.[65]

Во освртот на уметничката дејност во скопската епархија, а воедно и како речит показател за високиот квалитет на уметнините/делата, треба да се посочи и интарзиранот мебел (певница, сталак и аналој) од Пчињскиот манастир, особено игуменскиот стол, конструктивно поврзан за друг понизок,

---

[60] С. Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 151, 190-191. Истиот, Фреске манастира Црне Реке и судбина пећске скикарске радионице XVI века, во: Манастир Црна Ријека и свети Петар Коришки, Београд-Приштина 1998, 91.

[61] В. Хан, н.д., 47-48.

[62] Сп. К. Балабанов, Црквата во с. Дивље, Културно наследство I, Скопје 1959, 10-14; С. Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 197-198.

[63] Сп. А. Серафимова, Прилог кон проучувањата на една сликарска работилница од 30-тите на 17 век, Културно наследство 24-25, Скопје 1999, 48-49 (со претходна литература).

[64] Сп. М. Ћоровић-Љубинковић, н.д., 127.

[65] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Београд 1983, No. 1396; С. Радојчић, Старине Црквеног музеја, 19.

изработен и потпишан од интарзистот Стојко од Ораховица.[66] И кучевишкиот иконостас и мобилијар со интарзија претставува убав примерок во резбарство и применета уметност во митрополитското јадро на самиот крај на XVI век.[67]

Покрај големата икона "Хвалите Господа" чиешто потекло е Кучевишкиот манастир, а која денес се наоѓа во Галеријата на икони на Музејот на Македонија,[68] во значајните музејски експонати, кои имаат скопско потекло, спаѓаат и фрагментите од стариот иконостас на црквата Св. Спас, кои се непрецизно датирани помеѓу средината на XVI и средината на XVII век, потоа престолната Христова икона, иконата Недремано око, делови од деизисниот чин и многу оштетеното Благовештение од царските двери.[69]

Интересен и редок примерок на применета уметност од XVI век е и сребрената манастирска кадилница во форма на готска кула со прозорци во четири низи.[70]

Во Црквено-историско-археолошкиот музеј во Софија се чува антиминсот кој за побушката црква Св. Петка, според посветниот текст во 1589/90 година, го порачал тогашниот скопски митрополит. Неговото значење е уште поголемо ако се знае дека претставува втор познат примерок, по Лонгиновиот, на антиминс со фигурална содржина.[71]

Но, дело кое има посебно место во вредните уметнините сотворени на подрачјето на скопската епархија бездруго е карпинскиот иконостас составен од царски двери и четири реда икони. Првиот ред го сочинуваат престолни икони од кои е сочувана само иконата на Богородица со Христос, со орнаментирани рељефни позлатени ореоли. Во вториот ред е фризот на Богородица со пророците - илустрација на химната Пророците Те предвестија - и претстава на св. Јован Дамаскин, поставен последен на десната страна. Третиот ред е деизисниот чин, а четвртиот го сочинувале 12 празнични икони од кои само

---

[66] В. В. Хан, н.д., 48-50.

[67] М. Ћоровић-Љубинковић, н.д., 107-108; В. Хан, н.д., 46-47.

[68] В. поглавје: Иконата "Хвалите Господа".

[69] С. Радојчић, Старине Црквеног музеја, 70; М.Ћоровић-Љубинковић, н.д., 89.

[70] С. Радојчић, Старине Црквеног музеја, 85.

[71] Г. Суботић, Упутство за израду антиминса у светогорском рукопису XV века, ЗРВИ XXI, Београд 1984, 208. Авторот прави интересна компаративна епиграфска анализа и го атрибуира ктиторството на плаштеницата на претпоставениот скопски владика Никанор, в. Истиот, Из епиграфске грађе поствизантиског доба, 90.

7 се сочувани. Иконите се наоѓаат во Галеријата на икони на Музејот на Македонија. Иконостасот завршува со крст со Распетие меѓу Богородица и Јован Богослов. Со новото датирање во осумдесеттите години на XVI век, овој иконостас станува исклучителен балкански примерок поради (нај)раната појава на третата иконо-зона.[72]

За богатата градителска активност во скопската област во периодот којшто е предмет на нашиот интерес, неизоставно треба да се спомене дејноста на автономна група градежници во крајот на XVI век и прва половина на XVII век, кои делувале на потегот Куманово - Крива Паланка. Нивните цркви се особени и хетерогени архитектонски дела. Тие сепак формираат целина според естетиката на градењето со карактеристичен камен наречен тетрахит, потем според необично големите димензии и според грузиско-ерменските декоративни елементи комбинирани со исламски, а реализирани на изворен византиски архитектонски план.[73] Во оваа сакрална група објекти со архаична типологија спаѓаат триконхосот со правоголна апсида однадвор на Карпинскиот манастир,[74] крстообразната куполна црква Св. Георгиј Победоносец во Младо Нагоричино,[75] бродната црква Св. Никола во Стрезовце со живопис, според натписот над западната врата, од 1606 година,[76] црквата Св. Петка во Младо Нагоричино со апсида која однадвор не излегува од ѕидната маса и со живопис од 1628 година, тробродната базилика со дрвен покрив близу с. Добрача[77] и црквата Св. Спас во с. Довезенце

---

[72] З. Расолкоска-Николоска (сп. З. Расолкоска-Николоска, н.д., 281-289), врз основа на стилот препознава два мајстора, резбари на карпинскиот иконостас за кои ја допушта можноста да биле и сликари на иконите; според авторката едниот ги работел дверите и фризот, а другиот, полошиот - Деизисот и престолните икони.

[73] М. Кил, (сп. M. Kiel, Armenian and Ottoman Influences on a Group of Village Churches in the Kumanovo District, ЗЛУ, 7 Нови Сад 1971, 247-255) се задржува пред сè на архитектурата на Св. Георгиј и Св. Петка во Младо Нагоричино, селската црква во Жегљане, црквата Св. Дух близу до с. Добрача и Св. Никола во с. Стрезовце, сите широко датирајќи ги во XVI век.

[74] З. Расолковска-Николовска (сп. З. Расолковска-Николовска, Иконостас Карпинског манастира, ЗЛУ 16, 281-282) ја зема 1592 година како приближна одредница за настанокот на ѕидната декорација.

[75] М. Васиќ, без особена аргументација, ја оспорува тезата на Н. Окуњев за ерменските влијанија во Нагоричино и естетиката на ѕидање со тетрахит, в. М. Васић, Црква Св. Ђорђа у Младом Нагоричину, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. X, Београд 1930, 1-41 (особено: 3-4).

[76] С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 203-204.

[77] M. Kiel, n.d., 250-251.

чијашто апсида однадвор има правоаголна форма.[78] Во кумановскиот крај во турскиот период била живописана и црквата Св. Никола во с. Коинце (1599), како и малата еднобродна црква посветена на Св. Георгиј во с. Бељаковце, изградена и живописана во 1606 година.[79]

Посебно значаен показ за христијанскиот културно-просветен континуитет е препишувачката и книжевната дејност. Во изворите се споменуваат поименично повеќе црковни книжевници во скопско во текот на целиот XV век (Герасим, Авксентиј, поп Стефан, Мина...), кои наукта ги вбројува во првите понесувачи во туркократски услови на традицијата на создавање и размножување на богословски, поучни и практични списи.[80] Изворите бележат неколку манастири кои располагале со богат книжевен фонд, како и многу имиња на дарители на книги. Во оваа смисла, според запишаните податоци, предничеле манастирот Св. Пантелејмон во Нерези, кој е посочен како манастир со најбогата христијанска библиотека во Скопје во XVII век, и Марковиот манастир, чијшто скрипториум бил осбено активен во XVII-XVIII век, и чијшто книжевен фонд во XIX век броел "250 товари книги".[81] Во самиот град, пак, уште во XV век се појавиле црковно-словенски книги, печатени најмногу во Венеција, што е тесно поврзано со развојот на трговските врски на Скопје со западните прекуморски градови (Венеција, Анкона), како и со Дубровник, Солун и Драч.[82] За продавање на тие книги, во 1569 година била отворена и првата книжарница, чијшто сопственик се викал Кара Трифун, каде што можеле да се купат книги печатени во Венеција кај Јаков Крајков, кој се потпишал како печатар (Јаков од Камена Река) на Часословот отпечатен во печатницата на Божидар Вуковиќ во Венеција во 1566 година.[83]

Појава која неодминливо ги отсликува културно-уметничките прилики на поширокото подрачје на скопската епархија е т.н. Кратовска школа. Имено, со овој поим во науката

---

[78] Т. Витларски, Гробјанската црква Св. Петка во Младо Нагоричино, Ликовна уметност 8-9, Скопје 1983, 117-125.

[79] Црквата е пресликана во 1901 година.

[80] Сп. М. Ѓеоргиевски, Македонското книжевно наследство од XI до XVIII век, Скопје 1979, 113, 148, 156, 164, 169.

[81] М. Ѓеоргиевски, Манастирските библиотеки и читалишта во Македонија до 1912, Скопје 1975, 47-48.

[82] И. Снегаровъ,Скопска епархия, 9 (особено: заб. 8), 18 (заб. 6).

[83] М. Ѓеоргиевски, Македонската печатарска дејност (1515-1913), Скопје 1972, 30-33.

се означува најзначајниот книжевно-илуминаторкси центар на Балканот во XVI век, чија дејност континуирано се следи низ шест децении преку активноста на скрипторот и илуминатор поп Јован од Кратово кој се потпишувал на своите ракотворби во периодот од 1526 до 1583 години; негови дела со сигурност се најдени во Влашка, каде што (во Крајова) пишувал и украсувал евангелија за војводата Михну.[84] Минијатуристот поп Јован, во една фаза несомнено современик на архиепископот Прохор, иеромонахот Висарион Дебарски и на епископот Григорие Пелагониски, во украсување на десната маргина користи стилизиран флорален орнамент со исламски карактеристики.[85]

Покрај споменатиот книжевно-илуминаторски "корифеј", на подрачјето на епархијата, во оваа насока, имало и други активни пунктови, а сочуваните дела посредно зборуваат за разгранета мрежа на истовидна дејност. Имено, во XVI и XVII век Лесновскиот манастир кој продолжил со активен духовен и културно-уметнички живот,[86] а добил и нов интарзиран мобилијар (налоњ, певница, тетрапод),[87] како и вредни икони, кои сега се наоѓаат во Музејот на Македонија,[88] имал продуктивен манастирски скрипториум, чијшто книжевни споменици во

---

[84] М. Ѓеоргевски, Македонското книжевно наследство, 137-140. Авторот ги посочува делата и на двајцата поименично познати кратовски скриптори, ученици на поп Јован, поповите Лазар и Петар (в. Исто,140-141).

[85] З. Јанц, Преписивачка школа попа Јована из Кратова и њени одјеци у каснијем минијатурном сликарству, Зборник Музеја примењене уметности, 15, Београд 1971, 111-128. Исламските елементи во илуминацијата на поп Јован, украсување на десната маргина со карактеристично стилизирани флорални орнаменти, првично ги забележал С. Радојчиќ (сп. С. Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1950, 52). В. уште и: Ц. Грозданов, Архиепископот Прохор, 152-157.

[86] Во 1558 година кнезот Никола Пепиќ, со брат му Ѓорѓи, подигнал голема влезна порта, двоспратни ќелии, потоа со камен го пресоградил дрвениот припратен дел, нарачал крстилница од мермер, купил лозја, подигнал параклис на Св. Георгиј во метохот Шибин и сето тоа, како и фелонот од камуха и епитрахилот со злато, го подарил на Лесновското братство; кратовскиот кнез Никола Бојиќ во 1581 година ја прекрил со олово главната црква; во 1627 година подигната е манастирската маѓерница, а во 1635 направени се кладенецот и чешмата, в. Р. Грујић, Скопска митрополија, 218; И. Ивановъ, Български старини изъ Македония, София 1908, 248. За жал, животот на Лесновскиот манастир во турско време сè уште е во сенката на проучувањата на Оливеровото време, градба и живопис.

[87] В. Хан мебелот го датира во крајот на XVI век , сп. В. Хан, н.д., 53-54.

[88] V. Popovska-Korobar, Catalogue of the Icons, vo: The Art of the Icon, Kraków 2000, 74-83 (со литаратура).

најголем дел се во Белградската народна библиотека.[89] Значаен книжевен документ е и Кодикот на манастирот Матка во основа пишуван во 60-80-тите години на XVI век кој се чува во Софиската народна библиотека.[90] Овде треба да се спомене и Карпинското евангелие од 1592 година напишано за проигуменот кир Јоаникиј иеромонах, денес во црквата Никољац крај Бијело Поље.[91]

Во XVI и XVII век подрачјето на скопската епархија има плодна културно-уметничка продукција во сите медиуми. Доволно е само да се посочат делата на оние кои го сотвориле карпинскиот иконостас или, пак, на илуминаторот поп Јован Кратовски или антиминсот на анонимниот (претпоставен побушки) творец. Скопје, пак, ги добил сите белези на доминантен левантински центар на Балканот.

---

[89] В. Ћоровић, Рукописи Универзитетске библиотеке у Београду, Споменик САНУ-а 87, Београд 1938, 95-112; М. Ѓеоргиевски, Македонското книжевно наследство, 103-127, 137-171.

[90] А.М.Селиштевъ, Македонски кодики XVI-XVII веков. Очерки по исторической етнографий и диялектологий Македоний, София 1933, 9-48. И. Снегаров посочува и други ракописи: И. Снегаровъ, Скопска епархия, 17-18 (особено: заб. 6). Од поменикот добиваме ред информации за манастирот Матка, како на пример податок за препокривањето на црквата во 1564, и изградбата на маѓерницата во 1580 година, в. С. Николовска, Кодикот на манастирот Матка, 427-429.

[91] З. Расолкоска-Николовска, Иконостас Карпинског манастира, 281.

ИСТОРИЈА НА МАНАСТИРОТ
(натписи, записи и извори)

Во согласност со вообичаениот историски методолошки пристап, реконструирањето на секоја манастирска историја подразбира темелна научна обработка на релевантните извори. Бездруго архивската граѓа е најсигурниот начин да се спознае манастирот низ столетијата, неговите (материјални) услови, активност, живот. За жал, пишаните документи за Кучевишкиот манастир со кои денес располагаме се многу скудни. Во таа смисла, може да ползуваат вестите што ги даваат двата целосно сочувани натписи, ктиторскиот и оној на иконостасот, и делумно сочувааниот натпис во припратата, потоа записите во ракописните и печатените манастирски книги, како и испишаните пораки на ѕидовите во припратата. Тоа е сега целата пишана/јазична документарна оставнина за повеќевековното постоење на кучевишките Св. Архангели.

Нема сочувани вести што би го помогнале хронолошкото одредување на изградбата на наосот на кучевишките Св. Архангели и би го разјасниле поодблиску ктиторството. Според досегашните истражувачи на архитектурата на црквата, таа била подигната во годините по Маричката битка (1371), а пред заземањето на Скопје од Турците (1392). Можеби едновремено отпочнала и изградбата на припратата, што е индицирано од градителскиот опус на јужниот ѕид, која била прекината веројатно поради променетите историски услови (крај на XIV век), па повторно продолжена во турскиот период.[1] Врз основа на досегашните сознанија, а поаѓајќи од претпоставка за манастирското битствување пред турските заземања, која сé уште не е научно-довстно оспорена, невозможно е следење на најраното минато на Кучевишкиот манстир и попрецизно оценување на обемот на монашката заедница.[2] Единствени известија за овој период даваат легендите,

[1] В. поглавје: Архитектурата на црквата.

[2] Според Г. Суботиќ причина за отсуството на манастирското братство во турската евиденција (XV- XVI век) и неговата одвоеност од селото Кучевиште, би можело да биде тоа што селото било завештано на исламска, каритативно-воспитна установа, така што, според обичајното турско право, манастирот не смеел да биде евидентиран заедно со исламски објект, сп. Г. Суботић, Из епиграфске грађе, 91.

кои и сега ги раскажуваат Кучевишани кои скоро еднолично ја прекажуваат реченицата дека манастирот, богат и надалеку познат, бил подигнат во XIV век, а посветен на Архангелите Михаил, кој го лекувал видот, и Гаврил, кој го продолжувал родот.[3]

Најстар сочуван текст за историјата на манастирот е токму ктиторскиот натпис над западниот влез во наосот:

⁘ ИѯВОЛЄНИЄМЬ ѺЦА И ПОСПѢШЄНИЄМЬ С⟨И⟩НА И СЬВРЬШЂНИЄМ⟨Ь⟩ С(ВЄ)ТАГО Д⟨Ѵ⟩ХА СЇ Б(О)Ж̑(Є)СТВ(Є)НИ ХРАМ(Ь) С(ВЄ)ТАГО АРХЇСТРАТИГА МИХАИЛА И ГАВРЇЛА ПОПИСА СЄ СЬ ТРѴДОМ И ПОТЬѱАНИЄМ⟨Ь⟩ ПРѢВИТЄРА КѴР НИКОЛѢ ПРИ ИГѴМЄНА СТЄФАНА ВЬ ЛѢТ⟨О⟩ ѯ.ч.ѳ. М(Є)С(Є)ЦА ЮЛЬА[4]

Според натписот живописувањето на црквата бил ктиторски потфат на презвитерот Никола,[5] кога игумен на манастирот бил Стефан. Со новото читање на годината најстарото сликарство во споменикот, sидните слики во наосот биле завршени на 18 јули 1591 година.[6]

Скоро две години по осликувањето на наосот бил поставен крстот на иконостасот, за што зборува текстот од натписот на гредата во подножјето на крстот:

⁘ ИѯВОЛЄНИЄМ⟨Ь⟩ ѺЦА И ПОСПЄ(ШЄ)НИЄМ⟨Ь⟩ С⟨И⟩НА И САВР(Ь)ШЂНИЄМ⟨Ь⟩ СВ(Є)Т(А)ГО Д⟨Ѵ⟩ХА НАЧЄХОМ ДЄЛАТЬ САН ЧАСН⟨И⟩ КРЬ(С)Т В Л(Ѣ)ТО .ѯ.Р. М(ЄСЄ)ЦА МАТ⟨И⟩РА .К.ѳ. И САВРЬ⟨Ш⟩И СЄ ВЬ Л(Ѣ)ТО . ѯ.Р.А. М(Є)С(Є)ЦА СЄП⟨Ь⟩ТЄМ⟨М⟩ВРА .К.S. ТРѴДОМ И ПОТА⟨ѱ⟩АНИЄМ⟨Ь⟩ БЛ(А)ГО⟨ГО⟩ВЄРНАГО

---

[3] Од спротивната страна на Кучевишката Река, повисоко од манастирот, од бигорна карпа извира вода, од народот наречена лек за очи, спомената и кај: Ј. Хаџи-Васиљевић, н.д., 452. Авторот, меѓу другите полезни вести за црквата ја запишал и легендата за нејзино подигање во која се вели оти "... некојси заможен човек од Белинци, древно село над манастирот, се симнал подолу и се населил со други соселани во Кучевиште, па го исполнил аманетот заветен и подигнал црква крај здрава вода, во спомен на упокоените му седум сина, пострадани од нечиста белинска вода ..."

[4] Во транскрипцијата се употребени вообичаените епиграфски ознаки/загради: за испуштените букви и грешки - аглестите [< >], а пак за буквите во лигатура заоблените загради [( )].

[5] Во турските документи од втората половина на XVI век, што се однесуваат на Кучевиште и околните села Побужје, Бродец, Чучер и Бањани, не е забележен ниту еден поп Никола. Оттука, останува отворено прашањето дали презвитерот Никола бил дојденец или местен/кучевишки (?) свештеник.

[6] Со новото читање на Г. Суботиќ, коренито е ревидирана годината од 7209 (1701) во 7099 (1591), в. Г. Суботић, Из епиграфске грађе , 88-89.

ПРѢЗВИТЄРЯ КѴР NИКОЛИ СЯ ИГѴМ(Є)NЯ КѴ⟨Р⟩ ЯZЯРИЄ И СЯ ⟨Т⟩РѴГИМЇ ХТ(И)ТОРИ С(ВЄ)ТЄ ИМ ѠБИТЄЛИ СЄИ ИМ҃ ЖЄ БѴДИ В(Ѣ)ЧNЯ ПЯМЄТІѢ ЯМИNЬ [7]

Во испишаниот текст, започнат со употребната форма карактеристична за ктиторство,[8] се вели дека изработката на чесниот крст за кучевишкиот иконостас започнала на 29 март 1592 (7100) година, а завршила на 26 септември истата 1592 година, што припаѓа/влегува на/во следната византиска 7101 година.[9] Изработката на крстот, значи, траела шест месеци, а тој бил поставен на иконостасот токму на денот во слава на апостол Јован.[10] Нема сомнение дека ктитор на крстот е истиот презвитер Никола од наосниот натпис. На крстот се споменува нов манастирски игумен по име Азарие. Текстот што следи по неговото име укажува на учеството на Азарие и во ктиторството (меѓу другите). И на овој натписот нема авторски податоци.

Непорекно, крстот бил поставен на веќе направениот иконостас, чија изработка, по се судејќи, траела едновремено со живописувањето (90-тите на XVI век).[11] Пошироко, крајот на XVI и почетокот на XVII век е време на голема активност во манастирот кога се создадени иконите за стариот иконостас (престолните, Деизисниот чин, двете надверја со Гостољубието Аврамово и Деисисот), царските двери, потем големата икона Хвалите Господа, како и мобилијарот.[12]

---

[7] А. Серафимова, Прилог проучавању иконостаних крстова на Балкану, во: Манастир Црна Ријека и свети Петар Коришки, (Научни скуп 1996) Приштина-Београд 1998, 154-156 (со литература).

[8] Сп. С. Мандић, Древник - записи конзерватора, Београд 1975, 37.

[9] За точното читање и пренесување на годините од византискиот во нашиот календарски систем, в. А. Серафимова, Прилог проучавању, 155-156.

[10] Сп. Настольная книга для свещенно-церковно-служителей составиль: С.В.Булгаковь, Харьковь 1900, 353-354. Овој ден е неслучајно одбран за поставување на Чесниот крст на иконостасот Имено, евангелисти се истомислени дека на Голготското распетие единствен сведок од нив бил апостол Јован. За обичајните законитости во одбирање на терминот за завршување на работата/порачката, со примери, в. кај: С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 54-55.

[11] Според М. Ќоровиќ-Љубинковиќ стариот иконостас на Кучевишкиот манастир треба да се датира во почетокот на XVII век: М. Ћоровић-Љубинковић, Средњовековни дуборез, 107-108.

[12] С. Радојчиќ, преку посредниот споредбен материјал, се определува за ова доцниот XVI век како временска одредница на иконописните дела од стариот иконостас, вклучувајќи ја во датирањето и иконата Хвалите Господа: С. Радијчић, Икона "Хвалите Господа", 117; Истиот, Старине Црквеног Музеја, 78; Istiot, Ikone Srbije i Makedonije, Beograd 1961, XIII-XIV, sl.

Во XVII век имаме повеќе известија за животот на манастирот. Во третата деценија на XVII век, од пишаните извори дознаваме за грижата на скопскиот митрополит Симеон за обезбедување ктитори кои ќе го снабдат Кучевишкиот манастир со потребните книги.[13] Така, во записот на последната страница од манастирскиот, сега веќе несочуван, минеј се кажува дека овој ракопис го откупил со злато Авраам Кутревчиќ и на 10 ноември 1623 година го приложил на црквата Св. Архангели Гаврил и Михаил во Кучевиште, при што посебно е истакнато повеланието на самиот митрополит скопски Симеон.[14] На истата, последна страница запишано е дека еден товар пченица во 1626 година чинел 600 сребрени аспри.[15] И записот на едно евангелие ја потврдува грижата на скопскиот владика Симеон за манастирот. Во записот се вели дека златоопкованото евангелие е изработено со златото на Станко Бабик, кој го подарил, во 1624 година на Кучевишкиот манастир, по заложба на истиот митрополит Симеон Скопски.[16]

Натписот во нартексот е уште еден значаен документ за историјата на црквата во XVII век. Испишан е на вообичаено место, на источниот ѕид на засечениот надвратник. Од текстот останал само последниот ред со годината. По конзерваторските зафати изведени во целата црква (1990-1993), јасно се чита ... ѣь ⁄\⟨Ѣ⟩ТО .ζ.ρ.⁄\.θ.. Според овој податок, без назнака за месецот, припратата е живописана во периодот помеѓу 1 септември 1630 и 31 август 1631 година, што значи, (исто така) во времето на столувањето на скопскиот митрополит Симеон. Учеството на овој владика во реализацијата на сликарскиот потфат во припратата засега останува само логична претпоставка.

---

79 (надверје со Деисис), sl. 81 (илустрираните царски двери не се од Кучевишкиот манастир). В. Хан се одредува широко за втората половина на XVI век при датирањето на манастирскиот мебел: В. Хан н.д., 46-47. Иконите на Деизисниот чин, денес во депото на Етнографскиот музеј на Србија во Белград, не ми беа достапни за увид.

[13] Нема ниту една сочувана манастирска книга од XVII век.

[14] За овој ракопис најрани историографски известија наоѓаме кај Ј. Иванов (Й. Ивановь, Български старини изь Македония, София 1908, 235, Но.78), кој, без додатно објаснување, го наведува меѓу епиграфските споменици од Тетовско. В. уште: Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, IV, Но 6638. Последните вести за минејот се од времето пред II Светска војна (в. Ј. Хаџи-Васиљевић, н.д., 450-451; Р. Грујић, Скопска митрополија, 226), и оттогаш нема никакви сознанија за него.

[15] Й. Ивановь, Български старини, 236, Но.79.

[16] Љ. Стојановић, Записи и натписи, Но 6650. Ј. Хаџи-Васиљевић дава податоци дека евангелието во 1896 година се наоѓало кај вицеконзулот во Скопје М.В. Веселиновиќ (сп. Ј. Хаџи-Васиљевић, н.д., 450-451), а во периодот по II Светска војна му се губи секаква трага.

Меѓу графитите на ѕидовите од припратата забележени во историографијата, а сега сосем избришани од забот на времето, особено полезен за манастирската историја од XVII век е ѕидниот запис крај коњаничката претстава на св.Георгиј на северниот ѕид, кој зборува за посетата на пеќскиот патријарх Гаврил(о) на Кучевишкиот манастир во 1658 година, една година пред неговата смрт.[17] Овој графитен текст е драгоцен податок за угледот на манастирот во Кучевиште во средината на XVII век што посредно укажува и на бројноста/големината на монашкото братство.

Најскудни се вестите за манастирот од XVIII век. Повторно од графит на северниот ѕид, дознаваме дека во 1776 година манастирот го посетил скопскиот митрополит Захариј, заедно со протосингелот Никодим Хиландарец, кога игумен на Кучевишкиот манастир бил Макариј.[18] Во сочуваната архивска граѓа нема потврда за податокот присутен во историографијата дека во овој век во рамките на манастирскиот комплекс работела школа.[19]

Веќе во XIX век има повеќе податоци од кои посредно може да се изведат заклучоци за школата и нејзината работа во манастирот. Во таа смисла, интересен документ е малото ѕвонче што и денес е закачено на греда на источниот влез во јужниот манастирски конак. Од надворешната страна на "школското" ѕвоно бил излиен (веќе сосем избледен) ликот на св. Сава Српски, неговото име и годината 1810.[20] Свештениците споменати во графитните натписи на северниот ѕид во припратата можеби треба да се поврзат со делувањето на школата. Така, потписот го оставил поп Коста од Куманово, одбележувајќи го своето доаѓање во Кучевишкиот манастир во 1823 година.[21] Истото го сторил и поп Иљо Тетоец во 1831 година.[22] На првата страница на едно евангелие каде што било

---

[17] Текстот на графитот првично е соопштен од: Вл. Петковић, Старине, записи, натписи и листине, 1923, 24. В. уште: Ј.Хаџи-Васиљевић, н.д., 449.

[18] Ј.Хаџи-Васиљевић, н.д., 449.

[19] Според Ј Хаџи-Васиљевиќ, школата била активна во XVIII, сé до раниот XIX век кога, префрлена во селото, добила световен карактер, сп. Ј.Хаџи-Васиљевић, н.д., 517.

[20] Денес, од натписот на ѕвончето се чита СВѢТИ СѦВѢ⟨Я⟩ ПРОСВ⟨Ѣ⟩ЯТ... СѢРБ⟨СКИ⟩. Ј.Хаџи-Васиљевиќ дава податок за неговото потекло, посочувајќи ја белградската Висока школа од каде што Турците го донеле и продале на Кучевишјани: Ј. Хаџи-Васиљевић, н.д., 447.

[21] Сп. Ј. Хаџи-Васиљевић, н.д., 449.

[22] Текстот, кој не е наведен кај Ј.Хаџи-Васиљевиќ, е испишан над главата на коњаничката претстава на св.Димитрија и сé уште е читлив: ДОШО ИЛЮ ТѢТОѢЦ . 1831 ПОП.

испишано упатство за читање на перикопите, во историографијата е забележен и записот од 1842 година на уште еден Тетовец, иеромонахот Арсение Марковик од село Теарце.[23]

За манастирската историја од XIX век, неодминливо е посочувањето на манастирските (пред сé) руско-словенски печатени книги. Сочувани се, за жал, само мал број од нив: Пендикостар,[24] Житие на светите-пролог[25] и Ирмологиј.[26] Особено полезни се и записите во овие книги. Така, од белешката на петтиот лист во Пендикостарот дознаваме дека во 1813 година игумен на манастирот бил Јоаникиј, кој што шест години потоа (1819) купил полиелеј за црквата за 270 гроша. Монахот Михаил, пак, особено дарежлив, во 1816 година забележал дека за 700 гроша купил за потребите на црквата двенаесет минеи и еден пендикостар во Неврокоп и Пазарџик, потем во 1821 година нарачал три икони за 300 гроша и одежда и стихар, а пак следната година купил сребрена кадилница за 130 гроша, и "прибавил" (ИСКОПѦ) даски за иконостасот (ТЄМЬПЛѡ), платени 250 гроша и едновремено педантно запишал дека сребрениот крст од 35 гроша го купил за себе.[27] Во науката веќе е нотирано дека книгите кои некогаш ги поседувал Кучевишкиот манастир воглавно биле набавувани во почетокот на XIX век на големите пазари/саеми во Бугарија и Источна Македонија.[28]

По честотата на споменувањето во книжните записи прави впечаток името на иеромонахот Мисаил. Имено, во книгата за житијата на светците за јуни, јули и август, запишано е дека иеромонахот Мисаил бил игумен на манастирот за време на скопскиот митрополит Гаврил, во 1839 година. Во книгата со житијата за декември, јануари и февруари, истата година запишано е дека на ден 25 февруари игуменот Мисаил, од село Копаница (Тетовско), дошол/пристигнал од Дечанскиот во Кучевишкиот манастир. На празен, вметнат лист во истата житиска книга е оставена белешка, испишана од раката на

---

[23] Евангелието е датирано во XVII век, сп. Исто, 450.
[24] Се чува во Архивот на Македонија под Инв. бр. 31-2.
[25] Во Архивот на Македонија со Инв.бр. Ж. 217.
[26] Исто така во Архивот на Македонија Инв.бр. 71.
[27] Сп. Ј. Хаџи-Васиљевиќ, н.д., 450.
[28] Исто, заб. 2 на стр. 450.

самиот игумен Мисаил, за смртта на монахот Харалампиј, со прецизни/исцрпни податоци за времето на смртта, погребот и панихидата. Во ирмологион, пак, на првиот лист Мисаил запишал на 17 март 1850 година дека прєповєѕа ова книга. И во минејот за месец април е споменат истиот игумен. Имено, Игнатиј, даскал скопски, дојденец од велешкото Башино Село, запишал оти повєѕа ова книга и пет дрѹги и четири минеи и єден триодион повєѕа по повелание на игѹмена Мисаила. Следејќи ги овие записи активноста на игуменот на Кучевишкиот манастир, иеромонахот Мисаил, Тетовец од Копаница, може да се следи непрекинато четиринаесет години, од 1839 до 1853 година.[29]

Во лента, на горниот дел на дрвените парапетни паноа по должината на иконостасот е испишан следниот натпис:

⁘СЇѦ ТЄМПЛО ꙋБНОВОВЇСѦ ѵ ВРЄМѦ ИГѵМЄНѝ МИСѦИЛѦ ІЄРОМОНѧХѝ СѦСЬ БРѧТѦ ЄГО ѧРСЄНЬѝ ІЄРОМОНѧѦ ⟨И⟩ ꙁѧХѧРЬѝ И ѧѳѧНѧСЬѝ ІЄРОДЬѧКОНѦ В⟨Ь⟩ ЛЄТО ꙋ̃ ХРИСТѪ 1843 М⟨ЄСЄЦѧ⟩ Іѵ⟨НИ⟩Ѧ.

Во натписот се вели дека темплото било обновено за време на игуменот Мисаил со собраќата, јеромонахот Арсениј и јероѓаконите Захариј и Атанасиј, во јуни 1843 година.[30] Нема директни извори што би го потврдиле учеството на игуменот Мисаил во ктиторството на "новите" икони за обновениот иконостас. Но, според испишаната 1846 година крај претставата на Богородица од Деисисниот чин, сликањето на (дел од) иконите секако се случувало за време на игуменувањето на Мисаил. Сите икони кои денес се наоѓаат на иконостасот временски припаѓаат на XIX век. Оние, пак, кои се стилски единствени/блиски, трите престолни икони (Христос, Богородица и архангел Михаил), како и петнаесетте плочи на Деизисниот чин, заедно со св. Риза на надверјето (1846), биле сликани за време на игуменот Мисаил. На иконостасот уште се наоѓа и престолната икона на св. Јован Крстител, а пак проскомодијалниот премин е затворен со сликана врата која е поширока од отворот, што јасно говори дека овие бочни двери со претстава на архистратиг Михаил (првично) не припаѓале на кучевишкиот иконостас. На XIX век припаѓа и единствената

[29] Исцрпно цитирање на текстовите со помен или од раката на игуменот Мисаил дава: Ј. Хаџи-Васиљевиќ, н.д., 450-452.
[30] В. А. Серафимова, Прилог проучавању, 154, заб.29.

портативна икона која денес се наоѓа во олтарот на иконостасот со претстава на св.Георгиј како го убива змевот (1874), како и сликаното Распетие сега потпрено на источниот ѕид во припрата во чие подножје се чита текстот: СЄЇИ РАСПАТЇЄ ЇСПИСАСѦ В⟨Ь⟩ ⟨В⟩РЄМѦ ПР...(?) ІЄГѴМЄНИ ГИ....(?) СТЄФАНИ НА 188... (?).

Во почетокот на XX век, по смртта на иероѓаконот Дамаскин, во време на скопскиот митрополит Методиј, во балканските војни виори скоро сосем згаснува и активноста на кучевишкото монашко братство. Следниот старешина на манастирот, Герман, документите го бележат како последен. Меѓу двете Светски војни манастирската црква ја опслужувале парохиски свештениците од селото Кучевиште.[31]

Старата архивска граѓа преку современата историографија говори дека манастирот поседувал "плодни земјишта" во крајот на минатиот и почетокот на овој век, но сегашниот земјишен имот на Архангели Кучевишки се сведува на две ливади, Бојашкова и Чивлок. По Втората светска војна тој е женски манастир, а последните петнаесет години во него живее само една калуѓерка, игуманија Марија. Во црквата денес има две книги, Апостол од 1910 година, печатен во Софија и руско Четвороевангелие, веројатно од истиот период.

И покрај замирањето на неговата активност по Балканските војни, сепак Кучевишкиот манастир во историографијата пред Втората светска војна е наведен како најбогат во скопската област, а "Божјиот храм во него" како најубав "пошироко од крајот".[32]

[31] Ј. Хаџи-Васиљевиќ, н.д., 453.
[32] Исто, 450.

АРХИТЕКТУРАТА НА ЦРКВАТА

На падините на Скопска Црна Гора, оддалечен само петнаесеттина километри од Скопје и точно пет од селото Кучевиште, се наоѓа Кучевишкиот манастир чијашто црква е посветена на Светите Архангели Гаврил и Михаил. Манастирскиот комплекс, устроен на вештачко плато над живописната долина на Кучвишката Река, денес се состои од четири конаци кои го омеѓуваат дворот. Два од нив, поставени во правец север-исток, се од постар датум и бездруго постоеле во XIX век кога братството, според изворите, ја бележи својата експанзија по бројност и активност. Во приземјето на северниот конак се наоѓала маѓирницата, а пак во источниот - прислужна стаја за манастирската економија (поседи/имоти). Црквата се наоѓа во средиштето на манастирот. Намерникот веднаш ја забележува нејзината складна архитекстура, карактеристична градителска техника и корифејната точка на куполата поставена на издолжен тамбур. И лаичкото око може да ја забележи доградбата/припратата на западната страна која е премачката со фасаден малтер на кој грубо се имитирани тули со црвена боја. Во науката, пак, владее континуиран интерес за одгатнување на датирањето на протогената градба на кучевишките Св. Архангели, што сé уште е отворено прашање. Анализата на нејзината архитектура со сродни сакрални објекти, така, останува единствената упатна метода за усмерување кон времето на нејзиното настанување.[1]

Основата на црквата со релативно мали димензии (470 x 467 цм) има форма на развиен триконхос. Во суперструктурата јасно се следи трансептот што со подолжниот брод формира крст во чиј пресек се наоѓа осмострана купола на висок тамбур (370 цм). На секоја страна има едноделен, висок прозорец (200 cm). Куполата има кубично постоље со висина од 125 цм. Целата куполна конструкција, преку пандантифите, ја носат четири слободни столбци кои формираат правоаголно поле. Структурната комуникација меѓу столбците ја овозможуваат лачни премостувања. Комуникациска врска (= статичка

[1] И покрај големиот научен интерес, сепак и понатаму единствената целосна студија за архитектурата на црквата е: Ж. Татиќ, н.д., 351-358.

потпора) има само меѓу северниот и јужниот ѕид и соодветните столбци. Источниот и западниот травеј се прецизно конструктивно дефинирани со своите полуобличести сводови. Светилиштето, архитектонски устроено на вообичаен начин, со ниши во ѓакониконот и проскомидијата, има апсида, тристрана однадвор, со пречник од 158 цм. Нејзините димензии/форма се идентични на бочните конхи/певници. Во јужната и северната конха се поставени широки, правоаголни прозорци. Скромна светлина во олтарот продира преку малата бифора во апсидата и тесниот окулус на источниот забат.

Само надворешната страна на масивните ѕидови, широки 85 цм, е градена во техника cloisonne. Имено, големите камени блокови од песочник и бигор, претходно педантно обработени, "врамени" се со тули. Над нишите на прозорците на источниот и јужниот ѕид "поработ" се состои од два реда тули. Малтерните спојки се воедначено извлечени во широчината од околу 4 цм. Техниката на градење на внатрешните страна на ѕидовите е груба што е видливо во источниот травеј. Таму, на северниот дел од сводот влагата го уништила малтерот и ја оголила ѕидната маса, така што ѕидната текстура станува лесно видлива: два-три реда опека, па ред грубо обработен камен и вметнати ситни парчиња тула.

На фасадата нема секундарна пластика, но има богат керамопластичен украс во горните партии на ѕидните платна и кубето. Забатите на трансептот и на источната страна од подолжниот брод имаат шилеста аголна завршница. Забатите на јужниот и северниот крак од трансептот се украсени со правилни, концентрични лаци од камени блокови, расчленети со радијално сложена опека. Под концентричните лаци поставени се, слепа бифора на јужниот и кружно, тесно окно на северниот тимпанон, впишано во декоративен ромб исполнет со лончиња од печена теракота. За одбележување е и лентата во форма на упростен меандер, поставена во горните ѕидни партии на источната (олтарна) и јужната конха. На фасадата на источната апсида се наоѓа уште еден керамички фриз во форма на хоризонтално положен меандер. Крстестите лончиња се наоѓаат по целата должина во горниот дел на фасадните "платна". Тие се поставени лачно над/под аркадите на тимпаноните, втиснати се на горниот ѕиден раб веднаш под

покривниот венец, како и на куполните прозорски забати под кимата и по должината на целиот тамбур. Самата купола, пак, изворно покриена со олово, изградена е од камени блокови од варовник во алтернација со три реда тули. Со истата градежна фактура има тричетвртни столбчиња, кои се поставени на пресекот на осумте страни на тамбурот. Столбчињата имаат капители од делкан камен на кои се потпираат архиволтите што ја формираат куполната кима, комбинирана од запчест венец и една засечена опека. Интересен детал е квадратната форма на нивните стопи.[2]

На западната страна црквата има припрата (23,53 м²), по површина скоро двојно помала од наосот (41,24 м²). Таа опфаќа полукружно засводен правоаголен простор во кој се влегувало преку два влеза: двокрилна врата на јужната страна и еднокрилна на северната, којашто денес е замандалена. Надворешна светлина продира само низ окулусот на западниот ѕид и отворот на сводот, кој однадвор има форма/изглед на оџак/бања. Само на северниот ѕид, до висина еден метар пониска од покривниот венец, камените блокови со големи димензии се убаво обработени и обиколени со тули со малтерна спојка. Градителскиот опус на другите ѕидови е груб/немарен. Под камениот венец на јужниот ѕид точно се следи прилепувањето на новиот дел.

Под новиот оловен покрив, наосот и припратата имаат ќерамидни покриви од на две води. С'ртот на покривот од трансептот е највисоко, па патоа доаѓа с'ртот од покривот на подолжниот брод, па покривот од припратата.

Ахитектурата на кучевишката црква Св. Архангели отстапува од стандардите на триконхалните тлоцрти со неколку суштински посебности. Така, четирите слободни столбци формираат правоаголно поле што е невообичаено во споредба со неговата стандардна квадратна дефинираност. Поради ваквата поставеност на столбците и поради издолженоста на квадратниот дел од тамбурот, т.н. кубична маса,[3] пандантифите добиле параболична, јајцевидна форма. Пречникот на бочните

---

[2] Ж. Татиќ,н.д., 358. Денес оловниот покрив на кубичното постоље сосем ги покрива стопите на столбчињата на тамбурот.

[3] За конструктивната функција како основна за појавата на коцкастото постоље на куполите т.н. tambour cage, в. В. Кораќ, Извори моравске архитектуре, во Између Византије и Запада, Београд 1987, 144.

певници е поголем од широчината на трансептот, што е уште една посебност на хибридната основа на овој триконхос.[4] Репрезентативноста, што како впечаток го остава оваа градба, е постигната со начинот на градење и фасадните решенија. Ѕидните платна се градени внимателно, а умешноста на мајсторите се гледа и во педантното извлекување на малтерните спојки. Познато е дека градежниот медиум cloisonne во оформување на надворешните лица на црквата е техника применувана на репрезентативните градби во средновизантискиот период,[5] која станува особено актуелна во доцновизантиската архитектура (XIV век), при што се користени меѓусебно еднакви камени блокови и тули (поставени по две хоризонтално и една верикално), втопени во воедначено широка малтерна спојка.[6] Забелажено е исто така дека во овој период техниката на градење на ѕидовите во внатрешноста на црквата или ентериерна страна на ѕидната маса е далеку поскромна, дури груба во однос на фасадниот опус.[7]

Исклучителната елегантност на градбата е постигната преку хармоничниот керамопластичен украс.[8] Овој тип на фасаден украс го бележи својот климакс во доцновизантиската сакрална декорација, почнувајќи од раниот XIV век.[9]

---

[4] Сп. Ж. Татић, н.д., 352.

[5] Манастирот Дафни е (ран) пример за примена на оваа техниката, в. R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture, Harmondsworth 1975, 98-112, fig.352.

[6] Анализирајќи ја архитектурата на Грачаница и нејзиното место во доцновизантиското градежништво, С. Ќурчиќ прави пресек на современи сакрални објекти според материјалите и техниката на градење, осврнувајќи се и на опусот cloisonne, в. С. Ђурчић, Грачаница. Историја и архитектура, Београд 1988, 132-133. В. уште: Л. Мирковић - Ж. Татић, Марков манастир, Скопље 1925, 18-21; А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији, Београд 1953, 17, сл. 254,сл. 258,сл. 262,сл. 284.

[7] С. Ненадовић, Осврт на начин зидања српских средњовековних споменика, Zbornik za zaštitu spomenika kulture 15, Beograd 1964, 54.

[8] Ж. Татиќ прави обид за дистинкција на двајца градители/неимари кои работеле еден по друг: едниот - автор на основата и ѕидовите, и вториот, далеку подобар - автор на горните партии и керамопластичниот украс: Ж. Татић, н.д., 252, 262. Оваа хипотеза не добила своја научна поддршка.

[9] С. Ќурчиќ (С. Ђурчић, н.д., 137) смета дека карактеристичниот тип на керамички "шарки" на прозорските забати потекнуваат од Епир, а во нивното распространување во централното балканско подрачје во XIV век посредна улога одиграла Богородица Љевишка. Од друга страна пак, Г. Мије (G. Millet, L'ecole graecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, 228, n. 5, fig. 106) неговото потекло го одредува во централна Грција од каде што бил пренесен на Атика уште во раниот XIII век, што го потврдува со примерот на источните апсидални прозорци на црквата во манастирот Кесаријани.

И анализата на крстестите лончиња кои се впечатлив керамички мотив во фасадниот украс на кучевишките Св.Архангели, може да помогне во хронолошкото лоцирање на градбата. Фасадната керамика со сета своја разноврсност, во што спаѓаат и четворолисните лончиња, се главен елемент на екстериерното декорирање на епирските цркви во средновизантиското доба.[10] На поширокиот простор на Централниот/Среден Балкан во XIV-XV век sидни украси со употреба на лончиња имаат фасадите на Богородица Љевишка,[11] Старо Нагоричани[12] и Св. Спас Призренски,[13] како и на моравските споменици.[14]

Изработката, пак, на фасаден меандер од тула е честа во XIV век во Епир, Тесалија, Македонија и делумно Србија.[15]

Аналогиите на керамопластичното осмислување на кучевишките Св. Архангели, освен посечените заветнини од XIV век, упатуваат и на решенијата на тимпаноните на јужната и северната страна од трансептот на географски блискиот Марков манастир.[16]

Куполата, необично издигната, доминира на кучевишкиот храм. Куполната кима, формирана од запчест венец и засечена тула, е омилен начин на фасадно осмислување на куполната калота во солунската градителска традиција, а неговата зачестена примена во централното подрачје на Балканот се одредува во раниот XIV век.[17] Оловниот покрив на куполата речито говори за имотната состојба на ктиторот. Така, сите големи цркви во централното балканско подрачје изградени до средината на XV век имале оловни покриви.[18]

---

[10] Општ преглед на декорацијата на надворешните sидови на византиските цркви дава: G. Millet, L'ecole graecque, 252-289.

[11] Д. Панић - Г. Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975, 37.

[12] Вл. Петковић, Старо Нагоричано, Псача, Каленић, Београд 1933, таб.VIII.

[13] За неговото датирање, в. С. Радојчић, Византијско сликарство од 1400 до 1453, во: Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 5-6, сл. 1 (го сместува во годините околу 1370).

[14] В. Корać, Између Византије и Запада, сл.49-52.

[15] С. Ќурчиќ (С. Ђурчић, н.д., 136, нап. 203), следејќи ја топографијата на меандричниот мотив и лончињата, го подвлекува нивното отсуството во sидната керамика на Грачаница.

[16] Л. Мирковић - Ж. Татић, н.д., сл. 16, сл. 19.

[17] Сп. С. Ђурчић, н.д., сл. 101-102 (Св. Апостоли-Солун), сл. 104 (Св. Катарина-Солун), сл. 111 (Богородица Љевишка), сл. 118 (Св. Спас-Призрен), сл. 119 (Марков манастир), сл. 120 (Св. Спас-Солун), сл. 121 (Еласон-Олимпиотиса), сл. 123 (Раваница).

[18] С. Ќурчиќ истакнува дека ова е цариградска, а не солунска традиција каде покривите вообичаено биле ќерамидни, в. С. Ђурчић, н.д., 134.

Непостоењето на пишани извори го отежнува/оневозможува прецизното одредување на староста на манастирската црква во Кучевиште. Единствениот начин тоа да се стори се компаративните анализи, кои укажуваат на две насоки. Едната истражувачка насока е одредена од триконхалниот архитектонски план на црквата (=идејно решение), а втората од градителскиот опус и керамопластичниот украс (=изведба). Следејќи ги овие насоки, во сите досегашни научни осврти на архитектурата (иако маолобројни и попатни), таа/градбата е датирана во крајот на XIV век, [19] при што треба да се напомене дека четворолисните лончиња, меандерот, концентричните лаци и репрезентативната градежна cloisonne техника немаат свои паралели во поствизантиското градителство во Македонија и на поширокото подрачје на Централен Балкан.[20]

Барајќи ги исходите од првата упатница за временско одредување на споменикот, истражувачите го издвојуваат податокот според кој систематската примена на триконхосот и формирање на моравскиот архитектонски тип на цркви отпочнува по 1375 година и Пеќскиот собор на кнезот Лазар.[21] Познато е исто така дека на територијата на кралот Марко и браќата Дејанови, светогорската форма на храм не нашла "почва" за широко прифаќање. [22] Од друга страна, пак, нивниот современикот Вук Бранковиќ, којшто во 1376/77 година се споменува како властодржец на Скопје и поголемата територија на Косово, поврзан со кнезот Лазар - "продолжувач на племето на Немања" и самиот од "славните и великите", и преку брат му, монахот Роман поврзан со Света Гора, е "најсуспектната" личноста во чие време/територија науката го сместува првичното устројување на Кучевишкиот манастир (наосот со олтарот).[23]

---

[19] В.Ј. Ђурић, Српски државни сабори и црквено градитељство, во: О књазу Лазару, Београд 1975, 117 (со постара литература).

[20] С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 46-50; Д.Ст. Павловић, Црквена архитектура од XIV до XIX века, во: Српска православна црква 1219-1969, Београд 1969, 183-190, М. Шупут, Српска архитектура у доба турске власти 1459-1690, Београд 1984, 92-94; Истата, Споменици српског црквеног градитељства XVI и XVII века, Београд 1991, passim.

[21] В.Ј Ђурић, н.д., 110.

[22] Тоа малку што е реализирано со тролисен план во овој дел од Македонија е многу поинакво од триконхосите во Поморавјето и Зета, в. Исто, 111,119.

[23] За Вук Бранковиќ, в. В.М. Данић, Област Бранковића, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ.XXVI, св.1-2, Београд 1960, 5-6; В.Мошин, Самодржавни Сребан, кнез Лазар и традиција Немањићког суверенитета од Марице до Косова, во: О кнезу Лазару,

Кучевишката манастирска црква, во суштина, е без новини. Сепак посочените научни анализи ја дефинираат оваа градба/план како експериментален обид на композитност или еклектика помеѓу светогорскиот црковен план и домородниот начин, за кој се вели дека е од ориентално-византиско потекло.[24] Во науката таа единствено се поврзува со црквата на манастирот Рѓавац во близината на Гњилане,[25] која сé уште не е детално научно обработена, а хипотетично е поистоветена со манастирот Убожац.[26] Terminus postquem non за изградбата на кучевишките Св. Архангели би била последната декада од XIV век кога, по Косовскиот бој во 1389 година, заземањето на Скопје (1392) и смртта на кралот Марко (1395), во времето на султанот Бајазит (1396-1402), почнува периодот на воспоставување на турската власт, што исходувало со стивнување на уметничка активност, кога знаменити луѓе ги напуштале овие подрачја барајќи животно и творечко сокровиште бегајќи на север.[27]

Хипотезата за временско сместување на првичната изградба на кучевишките Св. Архангели во поствизантискиот период во векот (XVI) на живописувањето на наосот, сé уште не е научно артикулирана и останува и понатаму тема/теза која ги чека своите опстојни научни истражувања. Многу е тешко врз основа на досегашните (релативно) скудни и парцијализирани проучувања на црквовното градителство во турскиот период на

Београд 1975, 39-40; Г. Суботић - С. Кисас, Надгробни натписи Јелене, сестре деспота Јовене Угљеше, ЗРВИ XVI, Нови Сад 1975, 161-170. За датирање на кучевишката црква во негово време: В.Ј. Ђурић, н.д., 115.

[24] Ђ. Бошковић, Осврт на неке проблеме развитка архитектуре с краја XIII и у току првих деценија XIV века у Србији и Македонији, во: Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 99-103.

[25] Ђ.Стричевић, Улога старца Исаије у преношењу светогорских традиција у моравску архитектонску школу, Зборник радова Византолошког института XLIV, књ. 3, Београд 1955, 228-229; В.Ј. Ђурић, н.д., 115. Б. Буловић, датирајќи ја Дренча во претпоследната декада на XIV век, само ги наведува податоците од постарата историографија, третирајќи го тлоцртот на кучевишките Св. Архангели како градба на која се најавуваат светогорските влијанија на Балканот, в. Б. Вуловић, Проблем реставрације манастира Дренче, ЗЛУ 14, Нови Сад 1978, 218-219.

[26] Ст. Новаковић, Манастир Убожац, Глас Српске краљевске академије 86, Београд 1911, 141-150; А. Урошевић, О манастиру Убошцу, Хришћанско дело, III, св. 2 (1937), 110-116; А. Дероко, н.д.,168.

[27] С. Ћирковић, Поклад краља Вукашина, Зборник радова Византолошког института, Београд 1969,34-38. В.Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, Београд 1975, 91-92 (за Поморавјето како еден од прифатните центри), 97 (за Љубостиња, каде што нашол заштита и работа иеромонах Макарие од Зрзе).

Балканот да се аргументира тезата за изградба на црквата во XVI век.[28] Но, исто така стои и констатацијата дека истите тие скудни аргументи во извесна смисла и одат во прилог или во краен случај не ја одрекуваат истата таа теза. Уште потешко за оформување на научен став е и тоа што токму за периодот кој би бил "најсомнителен" за нејзиното градење, првата половина на XVI век, постојат најмалку сознанија. За издвојување се некои карактеристики на сакралните градби во централен Балкан, настанати во ова време. Имено, глобална карактеристика и за оние северно и за оние јужно од Сава и Дунав е концепцијата која ја продолжува монументалната моравска архитектура и помалата (условно) рашка застапеност, при што е воочено дека изостануваат некои битни елементи од моравското градителство (камениот пластичен украс, кулите-камбанарии, репрезентативниот градежен опус), додека други/некои елементи се доследно преземани (куполни триконхоси, со осмостран тамбур и тристрани олтарски апсити).[29] Интересно е да се проследат паралелните збиднувања на Света Гора и во Грција, кои пословично биле парадигматични за православието. Примената на светогорскиот тип на триконхални црквени градби, земајќи широк замав во изградбата на манастирскиоте католикони, "станува движење со длабоко значење по Византија", и трае сé до XVIII век во релативно мирните времиња на турска окупација.[30] Во Македонија, пак, како древно упориште на т.н. климентовиот триконхос,[31] ваквите текови имале брз одек во црковната архитектура, што би можела да ја објасни нивната изворна трансформација со додавка на нови-"стари" обележја. Згора на ова, времето на архиепископот Прохор, почитувач и

---

[28] S. Čurčić, Byzantine Legacy in Ecclesiastical Architectute of the Balkans after 1453, in: The Byzantine Legacy in Eastern Europe, New York 1988, passim. За новите истражувања во централен Балкан: на подрачјето на Пеќската патријаршија, во Грција, Бугарија и во Албанија, в. М. Шупут, Српска архитектура у доба турске власти, 1459-1690, Београд 1984; Истата, Споменици српског црквеног градитељства XVI-XVII века, Београд 1991; Εκκλησιεσ στην Ελλαδα μετα την Αλωση, εδ.:Χη.Βουρασ, τ.1 (Αθηνα 1979), τ.2 (Αθηνα 1982), τ.3 (Αθηνα 1989); M. Kiel, Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period, Assen 1985, passim; G. Koch, Albanien. Kunst und Kultur in Land der Skipetaren, Köln 1989, passim.

[29] Сп. М. Шупут, Српска архитектура у доба турске власти, 43-51, заб. 6 на стр. 43 (со постара литература); Истата, Српско црквено градитељство од 1459 до 1557. године - континуитет или обнова?, ЗЛУ 27-28, Београд 1991-92, 237-255; В.Ј. Ђурић, Последња уметничка жаришта, во: Историја српског народа, књ.II, Београд 1982, 542-544; В. Матић, Архитектура фрушкогорских манастира. Касносредњовековна црквене грађевине, Нови Сад 1984, 39-41.

[30] Сп. Χ. Μπουρασ, н.д., 113-117 (со постар литература)

[31] Сп. Ц. Грозданов, Манастирот Св. Наум, Скопје 1995, 17-19.

поборник на првојусинијанската традиција, неговата поврзаност со Света Гора и со влашко-молдависките владетели,[32] ја даваат насоката за научното трагање по тезата за подигање на кучевишкиот католикон во втората четвртина на XVI век, но веројатно на постари темели поради веќе споменатата прецизна турска законска регулатива.[33]

Припратата, архитектонски сосем безначајна, по начинот на ѕидање и целокупниот изглед е типичен објект од турскиот период.[34] На северната страна прави впечаток континуитетот на ѕидната маса меѓу неа и наосот, што се огледа во сличните димензии и внимателната обработка на камените блокови со малтерни спојки. Одакот/баџа е исто така интересен архитектонски детаљ.[35] Неоспорно, припратата постоела или барем била почната нејзината изградба пред турската окупација, што било основен услов за добивање дозвола за нејзино подигање.[36]

Сé уште е нејасно/чудно тоа што црквата воопшто не се спомнува во изворите. Во случај да се прифати нејзиното датирање во XIV век, таа би била една од ретките кои останала дури две столетија неосликана. [37] Кучевишките Св. Архангели како градба и ктиторија, и понатаму претставува отворена област за истражување, што е впрочем својствено на секоја тема во науката.

---

[32] Ц. Грозданов, Архиепископ Прохор, 153-154; С. Кисас, Светогорски дани Прохора Охридског, ЗЛУ 27-28, Нови Сад 1991-92, 289-294

[33] Археолошките истражувања, историските извори и преданијата за повеќе обработени споменици во Централен Балкан ги потврдуваат строгите закони за изградба на црква само ако таа во "предтурско" време постоела, в. кај: С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 47-49. За црквите на манастирите Борача, Горович, Вољевча, Грнчарица, изградени токму во средината на XVI век, в кај: М. Шупут, Српско црквено градитељство, 244-248.

[34] Сп. М. Шупут, Српска архитектура и доба турске власти, 92.

[35] Ж. Татић, н.д., 356. Баџата е традиционален архитектонски елемент на селските, најчесто дрвени куќи во Скопска Црна Гора, сп. С. Томиќ, н.д., 439.

[36] С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 47-49.

[37] Така на пример Сопоќани воопшто не се споменуваат во турските извори, сп: В.Ј. Ђурић, Сопоћани, Београд 1991, 173, а пак манастирската црква Св.Стефан во Лепенац кај Брус никогаш не добила живопис: А. Дероко, н.д., 243. И манастирот поганово со сигурност останал неосликан скоро едно столетие: Г. Суботић, Икона василисе Јелене и оснивачи манастира Поганово, Саопштења XXV, Београд 1993, 37-38.

СЛИКАРСТВОТО ВО НАОСОТ

ПРОГРАМА И РАСПОРЕД НА ФРЕСКИТЕ

Следејќи го вообичаениот научен пристап во општото презентирање на фреските во просторот, а прилагодувајќи го на ентериерната конфигурација на наосот на кучевишките Св. Архангели, пописот на сите претстави, сцени и поединечни фигури, ќе биде групиран во две целини, олтарска и куполна, а сцените од циклусите ќе бидат посочени редоследно по зони, при што одделен простот ќе добие и сликаниот репертоар на столпците.

***

Во апсидата на главниот олтарски простор, на Христос-агнец, поставен под бифората, му служат св. Василиј Велики (с.) и св. Јован Златоуст (ј.). Од обете страни на чесната трпеза со агнецот се наоѓа по еден ангел-ѓакон со рипиди. На источниот ѕид од ѓакониконот, во нишата е св. Роман Мелод, а покрај него, јужно од апсидата св. Алимпиј Столпник. Во нишата на јужниот ѕид е прикажан ѓаконот Герман, а на самиот ѕид св. Григориј Богослов. На северниот ѕид е насликана Визијата на св. Петар Александриски, а во нишата е претставен ѓаконот Руфин. На соклето, под оваа ниша е прикажан Арие во аждерската челуст. На источниот ѕид од проскомидијата е ѓаконот Стефан, а до нишата, северно од апсидата е св. Симеон Столпник. Во првата зона, на источниот пар столпци, исто така се прикажани архиереи во цел раст. На југоисточниот столбец се: св. Спиридон (ј.), св. Атанасиј (и.) и св. Кирил Александриски (с.). На североисточниот столбец се насликани архиереите: св. Андреј (ј.), св. Ахил (и.) и св. Силвестер (с.). На источниот пар столпци во втората зона се насликани архиерејски бисти. На североисточниот столбец се: св. Власиј (ј.), св. Дионисиј (и.) и св. Епифаниј (с.), а пак на југоисточниот столбец се: св. Климент (ј.), св. Авросиј (и.) и св. Ипатиј ? (с.). Во апсидата, во втората зона е Причестувањето на спотолите, а во конхата е претставена Богородица со Христос на престол помеѓу архангелите Гаврил (с.) и Михаил (ј.).

Во првата зона на наосот, светителите се вообичаено насликани во цел раст. Во јужната конха до иконостасот е Соборот на св. Архангели, и светите воини (и-з): Георгиј, Димитриј, Нестор и Прокопиј. На јужниот ѕид во западниот травеј се поставени монасите (и-з): св. Антониј Велики, св. Сава

Осветениот и св. Ефтимиј, а на западниот ѕид се: св. Теодосиј, архангел Михаил (јужно од вратата), св. Данило Столпник (северно од вратата) и св. Константин и Елена. На северниот ѕид во западниот травеј се монасите (з-и): св. Теодор Студит, св. Ефрем Сириски и св. Арсениј. Во северната конха насликани се (з-и): св. Пантелејмон и светите воини Никита, Меркуриј, Теодор Тирон и Теодор Стратилат, а пак до иконостасот е св. Никола.

На западниот пар столпци се насликани поединечни светители. Во првата зона тие се вообичаено во цел раст, над нив има маченички бисти, а пак во третата зона се поставени фигури на пророци. На југозападниот столбец најдолу се целите фигури на: монахот св. Дионисиј (ј.), св. врач Дамјан (з.), св. Јаков Персиски (с.) и св. Сава Српски (и.). На истиот столбец во втората зона се маченичките бисти на: Орест (ј.), Авксентиј (з.), Евгениј (с.) и Евстратиј (и.). Во третата зона се пророците: Гедеон (ј.), Арон (з.), Јаков (с.) и Еремија (и.). На североисточниот столбец, во првата зона се: св. Стефан Дечански (ј.), св. врач. Кузман (з.), св. воин-маченик Трифун (с.) и св. Симеон Немања (и.). Во втората зона на овој столб се допојасјата на светите маченици: Мардариј (ј.), Викентиј (з.), Виктор (с.) и Мина (и.). Над нив во третата зона, одејќи по истиот редослед од југ кон запад, насликани се пророците: Исаиј, Наум (?), напозанат и Езекиљ (?).[1] Пророци се насликани и во третата зона на источниот пар столпци. На југоисточниот се: Амос (ј.), Давид (з.), Захариј (с.) и непознат ѓакон поставен на источната страна на столбецот, што влегув во олтарската програма. На североисточниот столбец насликани се пророците: Захариј (ј.), Соломон (з.), Софониј (с.) и Елисеј (и.).

Во втората зона во олтарскиот простор, на јужниот ѕид е Симнувањето на светиот дух или сликата на Педесетницата по која на јужниот ѕид во наосот следат сцените од Цветниот триод (и-з): Неверувањето на Тома, Исцеление на раслабениот, Христос и Самарјанката, Исцеление на слепиот и дел од сцената Свадбата во Кана Галилејска. На западниот ѕид во наосот, во истата втора зона од север кон југ се наоѓа поголемиот дел од сцената Свадбата во Кана Галилејска, а до неа е Успението на Богородица коешто зазема две зони (II и III). До оваа сцена е Исцелението на

[1] Пророците Наум и Езекиљ имаат нечиток натпис, но можат да бидат идентификувани според авторските текстови на нивните свитоци.

прокажаните. На северниот sид од западниот травеј во втората зона продолжуваат сцените од Христовите чуда и дела, кои во правец од запад кон исток се следниве: Христос исцелува од бесови праќајќи ги бесовите на крдар свињи, Исцеление од водена болест, Христос поучува во храм и Истерување на трговците од храм. Во олтарскиот простор, во втората зона на северниот sид е прикажана Вечерата во Емаус, а до неа е Поделбата на Христовата облека. На источниот sид во олтарскиот простор, над нишата во проскомидијата е Оплакувањето/Снетие, а над нишана во ѓаконикон е насликана Жртвата Аврамова.

Во третата зона во олтарскиот простор е вообичаениот почеток на циклусот Христови маки и страдања со сцената Тајната вечера. Во наосот, кон запад следат сцените: Миење на нозете, Молитва во Гетсиманската Гора, Јуда ги прима сребрениците (?) и Издајството на Јуда. Одрекувањето на Петар е на јужниот дел на западниот sид. На истиот западен sид, десно/северно од Успението е Судењето кај Ана и Кајафа. Во третата зона на северниот sид, од запад кон исток, се прикажани сцените: Смртта на Јуда, а под неа Јуда во пеколот, потем Ругањето и Шибањето на Христос, па Пилатовиот суд и Патот на Голгота. Сосем оштетена е сцената Христовото качување на крстот, насликана на северниот sид во олтарскиот простор. Христовото симнување од крстот, северно, и Јавувањето на мироносиците, јужно од апсидата, ја исполнува третата зона на источниот sид во олтарот.

Во четвртата зона се илустрирани Великите празници. Благовештението е во подножјето на источниот свод, над столпците. Архангел Гаврил е прикажан на северната, а Богородица на јужната страна. Раѓањето на на јужниот sид во олтарскиот простор. Сретението е на источниот дел на јужниот свод (наос), Крштевањето во јужниот тимпанон, а Лазаревото воскресение ја зазема западната страна на јужниот свод. Западниот тимпанон е исполнет со Параболата за гумното, на јужниот дел и Влегувањето во Ерусалим, на северниот дел. На северната страна на западниот свод е Издигнувањето на чесниот крст. На северниот свод се сцените: Воспоставување на светите икони, западно, Распетие, во тимпанонот, и Мироносици на гробот на источната страна на сводот. На северниот дел на источниот свод е насликано Симнувањето во адот, а Вознесението Христово

го исполнува источниот тимпанон и темето на источниот/ олтраскиот свод.

Во темето на јужниот свод е медалјонот на Христос Емануел. Претставата на Христос Старец на деновите е во западниот свод, а медалјонот на Христос Ангел на великиот совет е поставен во темето на северниот свод.

На потрбушјата на лаците кои ги поврзуваат западните столпци се насликани: Скалилата на Јаков со претставата на Богородица во медалјон во средината на лакот. На потрбушјето на лакот помеу југоисточниот столбец и јужниот ѕид прикажани се св. Сергиј (ј.) и св. Вакх (с.). Малтерот со фреските на југозападниот лак сосем отпаднал, така што не може да се каже кои светители биле насликани. Светите Јулита (ј.) и Кирик (с.) се поставени на внатрешната страна (потрбушје) на северозападниот лак. Два фигури во стихар го исполнуваат потрбушјето на североисточниот лак од кои, оној на северната страна, според сочуваниот натпис, е ѓаконот Андроник.

Во горните партии на олтарскиот травеј, на западниот ѕид, над југоисточниот столбец е насликан непознат светител, од којшто се гледаат само остатоци од долниот дел на бистата. Негов пандан на северната страна е пророкот Осиј, прикажан во биста.

На источниот ѕид на западниот травеј, над западниот пар столпци, се распознава само допојасјето на пророкот Данило, насликан на северната страна.

На пандантифите, како дел од куполната програма, вообичаено се насликани евангелистите. Југоисточно е Јован, заедно со Прохор, југозападно - Марко, северозападно - Лука, а пак на североисточниот пандантиф се наоѓа евангелистот Матеја. Меѓу источниот пар пандантифи е св. Мандилион/Риза, а меѓу западниот пар е св. Керамион. Во најдолната зона, во подножјето на куполата се наоѓаат бистите на четиринаесет маченици од групата севастиски, насликани во четворолисни медалјони. Од исток кон запад сочувани се сосем мали остатоци од нивните имиња меѓу кои добро се читаат имињата на Рудон, поставен на југозападниот дел, Исихиј, насликан на североисток, и Клавдиј, поставен последен во правецот исток-запад. Во зоната над оваа, насликани се бистите на дванаесетте синовите на Јаков, старозаветните: Дан, Нефталим, Гад, Асир, Јосиф, Рувим, Симеон, Леви, Јуда, Завулон, Венјамин и Захариј. Во тамбурот, меѓу

прозорците се претставите на осум пророци (и-з-и): Осија, Амос, Јоил, Авакум, Јона, Софониј, Агеј и Авдиј. Над пророците има осум ангелски бисти, а во прстенот околу темето на калотата е Божествената литургија. Во неа литургува Христос Велики архиерej, а учествуваат тринаест ангелски претстави, како ѓакони и свештеници. Во темето на калотата е Христос Пантократор.

***

Следејќи го вообичаениот методолошки пристап во монографско третирање на фреско-репертоарот во наосот со олтарскиот простор на кучевишките Св. Архангели, анализите треба да биде составена од осврт на заокружени, традиционално дефинирани, програмски целини. Две од нив, олтарската и куполната, имаат своја (и) просторна одреденост, а пак другите тематски блокови се заокружени во циклусни целини, чиишто сцени се главно поредени во иста зона. Така, почитувајќи ја византиската хиерархија на црковниот простор, на ѕидовите на кучевишкиот наос се насликани Великите празници, Христовите маки и страдања, Христовите дела, чуда и параболи со сцените од Цветниот триод, и две сцени од т.н. Посен триод: Издигнувањето на чесниот крст и Воспоставувањето на св. икони. Посебна тематска целина претставуваат пророците на столпците и Скалилата на Јаков.

ПРОГРАМАТА ВО ОЛТАРОТ

Во олтарскиот простор на кучевишките Св. Архангели се насликлакани сцени кои се непосредно поврзани со литургијата (Поклонување на архиереите и Причестување на апостолите), но и две композиции од Христовите посмртни јавувања (Христово јавување на мироносиците и Вечерата во Емаус), како и една старозаветна сцена (Жртвата Аврамова), кои се посредни случки/знаци на Христовото жртвување и крсната смрт како иманентни компоненти на евхаристичниот чин.

Во *Поклонувањето на архиереите*, стандардно поставено во првата зона, Христос Агнец (ІС ХС ѦГНЬЦ) е насликан веднаш под апсидалната бифора, положен директно на простирката на чесната трпеза, исполнувајќи ја целата нејзина широчина.[1] Од обете страни на чесната трпеза се наоѓаат по двајца ангели-ѓакони (АГГЕЛОΣ КУ) со рипиди. Во олтарската апсида се насликани само двајцата вообичаени предводници на архиерејската поворка, св. Василиј Велики (СТЫ ВѦСІЛИЄ) на северната и св. Јован Златоуст (СТЬ ІѠ ЗЛѦТОѮСТЬ) на јужната страна. Тие, како и сите архиереи во олтарот, облечени се во полиставриони со омофори, а имаат и насликан епитархил и надбедреник. Св. Василиј Велики има развиен свиток на кој е испишан текстот од т.н. молитва на предложението која свештеникот ја говори на крајот на службата на проскомидијата Б(О)ЖЄ Б(О)ЖЄ НѦШЬ/ Н(Є)Б(Є)СНЫ ХЛЬБЬ/ НІНШѮ ВЬ/ СЄМѮ ЖИ(Р)У.[2] Св. Јован Златоуст на својот свиток има текст од лирургијата на оглашените со која свештеникот, поставен крај чесната трпеза, го благословува ѓаконот којшто, според литургискиот протокол, се наоѓа крај амвонот: Б(Ь)Л(ѦГО)СЛОВЄНО/ Ч(Ѧ)РСТВО Ѡ/ТЦѦ И С(И)НѦ И/ С(ВЬТ)ОГѦ Д(У)ХѦ ѦМИНЬ.[3] На јужниот ѕид е насликан само св. Григориј Богослов (СТЫ ГРИГОРИЄ БОГОСЛОВЬ). Текстот на неговиот свиток е тешко читлив и се распознаваат само зборовите ... Б(О)ЖЄ и ΔΙNA(МН?).[4] Другите црковни отци се насликани на источниот пар столпци. Од нив само св. Атанасиј Александриски (СТЬ АѲѦНѦСІЄ), поставен на

---

[1] За иконолошките белези на Агнецот положен директно на чесната трпеза, в. Ц. Грозданов - - Л. Хадерман Мисгвиш, Курбиново, Скопје 1991, 54, заб. 4.

[2] Сп. Л. Мирковиќ, Православна литургика (први, посебни део), Београд 1982, 63.

[3] Исто, 66.

[4] Се чини дека е направена грчко-словенска комбинација на почетните зборви од првата молитва на верните: "Благодарност тебе Господи, Боже сила", сп. Исто, 80.

источната страна на југоисточниот столбец, има отворен свиток со текст испишан на црковно-грчки јазик, упатен на "пресветата и пречистата", на Богородица, кој е дел од молитвата што се говори по осветувањето на даровите: ΕΞΕΡΕΤΟ/ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΑΧΡΑΝ ΤΟΥ.[5] Останатите архиереи имаат затворени евангелија во рацете и сите се претставени во полупрофил со поглед упатен кон чесната трпеза со Агнецот. На југоисточниот столбец се насликани уште св. Спиридон (ј.) (ϹΤЬ ϹΠИРІДОИ), со вообичаената конусна сламена капа,[6] и св. Кирил Александриски (с.) (ϹΤЬ ΚИРІЛ). На североисточниот столбец се поставени претставите на св. Андреј Критски (ј.) (ϹΤЬ ѦИРДЄѢ), св. Ахил Лариски (и.) (... ѦРХІЛІЄ) и св. Силвестер Римски (с.) (ϹИЛИВЄϹΤРИѢ), прикажан со карактеристична капа.

Евхаристичната одреденост на олтарот во византиските цркви и овде, во кучевишкиот олтарот, е вообичаено изразена во првата зона преку симболичната композиција на чинодејствување на архиереите на Христос-жртва. По долгогодишното присуство во богословските (полемични) текстови и по нејзиното прецизно догматско дефинирање во втората половина на XII век,[7] ликовната формула на богослужбата на црковните отци ги бележи своите промени на крајот на XI и во текот на XII век,[8] кога со појавата на Агнецот се заокружува нејзината иконографија.[9] Поклонувањето на архиереите на Христос Агнец останува составен дел на олтарската програма без исклучок и во поствизантиското споменично сликарство.

Освен вообичаените претстави на составувачите на литургијата, кесарискиот епископ св. Василиј Велики (329-379) и

---

[5] G. Babić – Ch. Walter, The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, REB XXXIV, Paris 1976; Л. Мирковић, н.д., 105, заб.1.

[6] За причините и почетоците (по XI век) на ликовното дооформување на ликот на св. Спиридон со карактеристичната сламена капа, в. Ch. Walter, Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982, 34, 87, 105.

[7] Сп. Г. Бабић, Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византиских цркава, ЗЛУ 1, Нови Сад 1966, 11-30.

[8] За иконографијата на оваа тема од крајот на XI век може научно да се суди само според примерите од црквите Св. Јован Златоуст во Куцовенди на Кипар и Св. Богородица Елеуса во манастирот Велјуса, сп. C. Mango – E.J. Hawkins, Report on the Fieldwork in Istambul and Cypros 1962-63, DOP 11, Washington 1964, 333-339; Ch. Walter, Art and Ritual, 198-199; П. Миљковић-Пепек, Велјуса, Скопје 1981, 168.

[9] И покрај новите сознанија, курбиновската претстава останува најстар сочуван пример(ок) на Агнецот во посоченият интерликовен контекст: Ц. Грозданов - Л. Хадерман Мисгвиш, н.д., 54, заб.4.

неговиот нешто помлад современик, цариградскиот поглавар св. Јован Златоуст (околу 344-407), во кучевишкото Поклонение се вклучени и архиереи, чијшто именител е бескопмромисната борба против еретиците и зацрвстување на правоверието (= ортодоксијата). Тројца од нив се учесници на Првиот екуменски собор и огнени противници на аријанството. Тоа се александрискиот архиерej св. Атанасиј (293 ? - 373), епископот на Тримитунт св. Спиридон Чудотворец (+348) и ларискиот епископ св. Ахил (+330).[10] На групата се приклучени и папата св. Силвестер (+335) и назијанскиот епископ св. Григориј Богослов (329/330-389), сосем кратко цариградски патријарх и еден од организаторите на Првиот цариградски собор.[11] Св. Кирил (+444) како поглавар на александриската црква учествувал на Ефескиот собор,[12] а св. Андреј Критски, епископ на Гортина, се прославил како бранител на иконите и чистата христолошка вера, спротивставувајќи се на иконоборечката политика на Лав III.[13]

Кучевишката претстава на св. Ахил, означен како Архилие,[14] директно поврзана со црковната традиција во Македонија, ја дополнува бројката на неговите sидни слики кои имаат просторен и хронолошки континуитет почнувајќи од најстарата сочувана претстава во Самоиловата преспанска црква од втората четвртина на XI век па сè до XIX век. [15]

Во втората зона на источниот пар столпци се насликани архиерejски бисти. На североисточниот столбец се поставени св. Епифаниј Кипарски (с.) (сть єпифаніє), св. Дионисиј Ареопагит

---

[10] S. Šarkić, Pravne i politi ke ideje u Isto nom rimskom carstvu, Beograd 1984, 31-36 (за св. Атанасиј); Ch. Walter, Art and Ritual, 87, 105 (за св. Спиридон); Ц. Грозданов, Портретите на светителите од Македонија од IX до XVIII век, Скопје 1983, 145 (за св. Ахил). В. уште и: Одабрана документа Васиљенских сабора, Београд 1993, 7-10 (со литература).

[11] S. Šarkić, n.d., 62-63.

[12] Сп. Ch. Walter, L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine, Paris 1970, 103, 117.

[13] Г. Бабиќ, Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 132.

[14] Т. Суботин Голубовиќ компаративно анализирајќи ја единствената сочувана Служба на св. Ахил Лариски во празничниот минеj настанат во средината на XIII век (САНУ, рс. 361), забележува дека варијантата Архилие се јавува во текстовите од XIII и XIV век: Т. Суботин Голубовиќ, Култ светог Ахилија Ларисκог, ЗРВИ 26, Београд 1987, 22-23. Според Р. Грујиќ оваа "варијанта" е резултат/последица од мешањето на култот на маченикот св. Архилиј (6 април) со оној на ларискиот епископ св. Ахил, но авторот тоа не го потврдува со убедливи докази: Р. Грујиќ, Скопска митрополија, Скопље 1935, 84. Во науката се познати повеќе претстави на овој светител означени како св. Архилие: Ц. Грозданов, Портретите, 149, заб. 20. Така е означен и во олтарот на Ореовечкиот манастир: М.М. Машниќ, Манастирот Св. Никола Ореоечки, КН XIV-XV, Скопје 1990, 9.

[15] Сп. Ц. Грозданов, Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија, 3, Скопје 2001, 8-30.

(и.) (СТЫ ДИОНИСІЄ) и св. Власиј Севастиски (ј.) (СТЬ ВЛѦСІЄ). На југоисточниот столбец се насликани св. Амвросиј Медиолански (и.) (СТЬ ѦВРОСИЄ), св. Климент (ј.) (СТЬ КЛІМЄНЬТИЄ) и најверојатно св. Ипатиј (... (П)ѦТИЄ) чијашто легенда е доста оштетена.

Во изборот на овие архиереи може да се препознае истата идеја како и во изборот на црковните отци во Поклонението. Станува, имено, збор за црковни поглавари, возглавници на ортодоксијата, тесно поврзани со отпорот против еретичните движења, пред сè аријанството. Така, св. Ипатиј Гангрски (+326) набргу по учеството на Првиот вселенски собор пострадал од аријанските еретици,[16] а пак неговиот современици св. Амвросиј Медиолански/Милански (340-397) и св. Епифаниј Кипарски (315-403/4) се сретнале во 382 година на Римскиот собор, којшто бил свикан поради големиот продор на аријанството во Италија.[17] Св. Дионисиј Ареопагит (V/VI век), псевдоним на сè уште загадочна личност, тесно е поврзан со отпорот на монофизитите за време на царот Јустинијан.[18] Св. Власиј е денинствен меѓу избраните архиереи во кучевишкиот олтар којшто не е поврзан со отпорот против големите кривоверија во источното христијанство.[19]

Претставата на св. Климент заслужува посебен осврт. Се работи за лик на сед човек со густа, кратка и заоблена брада. Дионисиј од Фурна во својот прирачник забележал слични упатсва за изгледот на двајцата истоимени екуменски архиереи: св. Климент Римски (I век) и св. Климент Анкирски (+312).[20] Претставата на римскиот папа воопшто не се вклопува во основната идеја, изложена погоре, во изборот на архиереите во кучевишкиот олтар. Познато е дека анкирскиот епископ св. Климент бил современик на св. Власиј, којшто е насликан на соседниот, североисточен столбец. Но, (директен) пандан на св. Климент на посоченият столбец е всушност св. Епифаниј, претставник на Кипарската архиепископија, која заедно со

---

[16] Сп. Жития на светиите (Изд. Синодално издателство), София 1974, 166.

[17] S. Šarkić, n.d., 75-77. Св. Епифаниј е автор и на прочуениот Παναριον кој уште се нарекува и Книга на осумдесете ереси, сп. Ј. Поповић, Опћа црковна историја, Књ. I, Сремски Карловци 1912, 608-620.

[18] С.С. Аверинцев, Поетика рановизантијске књижевности, Београд 1982, 157-159, 345.

[19] Сп. Настолная книга дла свещено-церковно служителей, Составил: С.В.Булгаковъ, Харъков 1900, 77-78.

[20] Сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια της ζωγραφικης τεχνης, Πετρουπολισ 1909, 156-157, (понатаму Denys de Fourna).

Охридската се единствените признаени екуменски цркви со архиепископски ранг. Претпоставката за идентификација на овој лик со ликот на св. Климент Охридски (+916) е поткрепена со неколку аргументи. Прво: науката потврдува дека неговите типолошки обележја не се следат доследно во доцниот среден век, така што во XVII-XVIII век неговиот лик во рамките на Седмочислениците е сосем поинаков од т.н. охридска редакција;[21] второ: науката покажува дека неговите претстави вон од охридскиот регион/јадро во периодот од XV до XVII век најчесто се сликаат во олтарскиот простор во втората зона/фриз во ѓаконикон или протезисот, а поретко меѓу групата стоечки архиереи од Поклонувањето на Агнецот;[22] трето: присуството на св. Ахил во истиот простор на соседниот столбец; четврто: натписот крај светителскиот лик е испишан на домашен/народен говор и гласи Климентие. Оттука, и покрај големите типолошки отстапки, сепак не треба да се отфрли претпоставката дека во ликот на кучевишкиот св. Климент би можела да се препознае идејата за вклучување на охридскиот прелат при што во зографот би можело да се види припадник/дојденец од средина каде што охридскиот светител не бил сликан.

Визијата на св. Петар Александриски е насликана во првата зона на северниот ѕид. Сцената го прикажува вообичаениот момент кога св. Петар Александриски (ϹѢ҃ⷮ ПЄ҃ТРЬ ѦЛЄ...), облечен во полиставрион и со омофор, богослужејќи пред чесната трпеза има визија на Христос (дете), насликан во мандорла со концентрични кругови. Христос благословува со десната рака додека со левата ја придржува перизомата. Текстот на дијалогот меѓу епископот и Христос е испишан на црковногрчки јазик на свитокот во рацета на св. Петар и гласи: ΤΙΣ (Σ)ΟΥ ΤΟΝ ΧΙΤΟΝΑ/ ΔΙΟΥΛΗΚΤΕ/ ΟΥΤΟΣΟΠ.[23] Одговорот на ова прашање ѦРІѢ БЄ҃ѕѪ(ИИ) е испишан на старословенски јазик под северната ниша, на/во самото сокле. Во истото касетирано поле на соклето е претставен аждер, персонифицирано адско ждрело, како го проголтува телото на Арие. На неговата претстава се препознава

[21] Сп. Ц. Грозданов, Портретите, 115-116; В. уште: А. Τουρτα, n.d., 186-187.
[22] Ц. Грозданов, Портретите, 92.
[23] Сп. Denys de Fourna, n.d., 154. Последниот збор треба да гласи ουτωσ (прев.: вака, на овој начин).

омофорот и лаичката капа на глаѣата со клобучест централен дел и тесен обод.

Сцената Визијата на св. Петар Александриски во целина ја следи композиционата структура и местоположбата дефинирана во периодот на Палеолозите.[24] Во текот на поствизантискиот период таа има скоро непроменета иконографија кога станува збор за нејзиното основно јадро, презентирана во рамките на олтарската програма.[25] Единствени (условно земени) новини во оликотворувањето на Визијата се врзани за претставувањето на епизодата со Арие. Имено, од XV век таа се среќава во повеќе варијанти за кои е заедничко претставувањето на моментот кога адската челуст го голта или веќе го има проголтано телото на Арие.[26]

Во првата зона се вклучени и претстави на двајца столпници,[27] св. Симеон (СИІ СІМЄОN), северно, и св. Алимпиј (ѦЛЄПІЄ СТЛЬПНИКЬ), јужно од апсидата. Дел од програмата се и четворица светители во ѓаконска облека, со кадилници и дарохранилници во рацете, сите поставени во олтарските ниши.

---

[24] Ц. Грозданов, Визијата на св. Петар Александриски во живописот на Света Богородица Перивлепта (Свети Климент) во Охрид, во: Истиот, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 102-104.

[25] Забележено е дека во XVI и XVII век оваа сцена се среќава сосем ретко крај Екуменските собори, а (о)станува задолжителна во проскомидијата: С.Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 94. В. уште: M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, 288.

[26] Бројни се примерите на претставување на оваа епизода која се лоцира под чесната трпеза или во самото сокле. Особено треба да се нагласи дека таа е составен дел на иконографијата на сценатa Визијата на св. Петар Александриски во изведба на т.н. охридска сликарска школа и т.н. костурска работилница, сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, сл. 18 (Св. Богородица Милостива- Преспа), сл. 42 (Св. Богородица-Велестово), сл. 83 (параклис Св. Апостоли-Св. Никола Болнички во Охрид каде што змевот е поставен во соклето), сл. 114 (Матка); Б. Живковиќ, Манастир Поганово. Цртежи фресака (предговор: Г. Суботиќ), Београд 1986, ск. 30; Σ. Πελεκανηδισ, Καστορια I, Αθηναι 1953, εικ. 181β (Св. Никола на калуѓерката Евпраксија). П. Миљковиќ-Пепек смета дека се работи за "провинциски иконографски детаљ", укажувајќи на Костур како негов евентуален извор, сп. П. Миљковиќ-Пепек, Црквата "Св. Спас" кај Чебренскиот манастир, 143. Интересна и поретка е варијантата во која Арие гори во пеколниот пламен: С. Петковиќ, Манастир Света Тројица код Пљеваља, Београд 1974, ск. 181. Новите истражувања не ја порекнуваат констатацијата на старите сознанија дека споменатата епизода ретко се прикажува во Визијата на св. Петар Александриски во sидното сликарство на подрачјето на Бугарија, сп. И. Акрабова Жандова, "Виденията на Петаръ Александрийский" въ България, Известия на Българския археологически институтъ, кн. XV, София 1946, 38 сл. 19 (Св. Георгиј-Студена).

[27] За столпниците во програмскиот контекст на олтарот, в. И.М. Ђорђевиќ, И.М. Ђорђевиќ, Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века, ЗЛУ 18, Нови Сад 1982, н.д., 43-50 (особено за св. Симеон Столпник: 45-48).

Св. Стефан [28] (СТЬ СТЄФАНЪ) и св. Роман Мелод (СТЬ РОМАНЪ ПЄВЦЬ), обајцата со тонзури, насликани се северно односно јужно во нишите на источниот ѕид. Претставите на св. Герман (СТЬ ГЄРЬМАНЬ) и св. Руфин (СТЫ РѲФІНЪ) се впишани во нишите на јужниот и северниот ѕид.[29]

Во втората зона во апсидата е прикажана сцената *Причестување на апостолите.* Христос кој чинодејствува облечен во сакос со омофор, претставен е двапати позади чесната трпеза со балдахин на која има положено евангелие. На Христос му приоѓаат од обете страни сите дванаесет апостоли. Северната група (І МЕТАΔОСН) ја предводи Петар, а јужната (І МЕТАЛІѰН) Јуда, кој пак е претставен последен на другата, северна страна и прикажан како го повраќа светото причесно свртен спротивно од останатите апостоли.

Според сочуваниот ликовен материјал Причестувањето, централниот евхаристичен чин востановен од Христос на Тајната вечера (Лук., XXII, 19), се слика уште од VI век за што сведочат сочуваните минијатури, а во ѕидното сликарство сцената се усталува во апсидалната програма од XI век.[30] Иконографијата на Христос јерej, младолик со кратка брада и тонзура, чијашто појава се лоцира во средината на XI век, едновремена е и со појавата на Христос ѓакон, сликан како дете во мајчините раце и со орар префрлен преку рамето.[31] Промените кои се случувале во византиското сликарство на преминот од XIII во XIV век, се одразиле и на иконографијата на Причестувањето на апостолите. Имено, појавата на обличјето на Христос првосвештеник облечен во сакос се лоцира во втората деценија на XIV век и во него е реализирана основната идеја да се прикаже Христос како литург кој "принесува (жртва), себепринесувајќи се (на жртва)". Вклучувањето на ова Христово обличје во Причестување на

---

[28] Исцрпна студија за иконографијата и иконологијата на претставите на св. Стефан прави: Д. Војводиќ, Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 538-544.

[29] Герман воопшто не се спомнува меѓу екуменските ѓакони, а пак Руфин црквата го слави на 7 април на денот посветен на ѓакон Руфин, Акилин и 200-тини војници, сп. Настолная книга, 132-133.

[30] A.Grabar, Un rouleou liturgique constantinopolitain et ses peintures, DOP 8, Washington 1954, 177-182.

[31] Сѐ уште референтна студија е онаа на: Д. Айналовъ, Новъий иконографский образ Христа, Seminarium Kondakovianum II, Praga 1928, 19-23. А. Лидов анализирајќа ги новите иконографски типови на Христос, меѓу кои и оној со свештенички обележја, нивната појава ја поврзува со "иконографските реформи кои се случиле/произлегле од Шизмата": A. Lidov, Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054, Byzantion 68/2, Bruxelles 1998, 381-405.

апостолите дало нова, подлабока богословска осмисла на сцената.[32] Книжевната предлошка за овој иконографски тип/обличје на Христос е четвртиот стих на 110. (109.) Псалм, како и зборовите на апостол Павле во Посланието до Евреите (VI, 20), преку кои, според егзегетите, е промовирана исконската идејата за Христос како "прв архиерej по природа".[33] Во светилиштето на Кучевишкиот манастир, како впрочем и во сите претстави на Причестувањето со Христос архиерej, фиксиран е мигот на "практичната" реализација на централниот евхаристичен чин, кога Христос првосвештеник ја пренесува тајната/дејството на литургиската, бескрвна жртва на апостолите како први христијански отци. Преку сакосот е отелотворена повеќеслојната теолошка идеја за Христос - прв архиерej по природа, којшто принесува жртва, станувајќи свештеник со крсната смрт преку чинот на сопственото жртвување за спасение на човечкиот род.[34]

Со појавата на Јуда во оваа композиција е нагласена историската поврзаност на Тајната вечера и Причестувањето на апостолите. Во науката е пласирано мислењето дека уште во/од крајот на XIII век Јуда се јавува како предводник на едната апостолска група.[35] Во поствизантиското сликарство неспорно е вклучувањето на Јуда во Причестувањето и тоа најчесто во две варијанти, како Јуда кој заминува, насликан свртен во спротивната насока од движењето на апостолската процесија,[36] и Јуда со претстава на ѓаволот крај него.[37] Анализите покажуваат дека бројноста на овие примери се поврзува со територијата на

---

[32] За Причестувањето на апостолите со претставата на Христос во сакос во sидносто сликарство на Орфанос и Никита, в. В. Ј. Ђурић, Раванички живопис и литургија, во: Манастир Раваница - споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 55-56 (со постара литература).

[33] Опширни богословски објаснувања дава: Е. Чарнић, Архијерej по реду Мелхиседекову, Богословље XVII (XXXII), Београд 1973, 17-42; Истиот, Архијерej по реду Мелхиседекову (Други део текста), Богословље XVIII (XXXIII), Београд 1974, 17-46.

[34] За симболиката на сакосот во контекст на најстарата негова претстава на портретот на Константин Кавасила во охридската Перивлепта, в. Ц. Грозданов, Портретите, 186

[35] Прв и се уште референтен осврт на оваа тема дава: Н. Л. Окуневъ, Арилые, Seminarium Kondakovianum VIII, Praga 1936. Во науката има спротивставени мислења за присуството на Јуда во оваа сцена во sидносто сликарство на подрачјето на охридската и пеќската црква во доцниот XIII и раниот XIV век: П. Миљковиќ-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967, 89-92; Г. Бабиќ, Краљева црква, 114.

[36] Во византиската традиција заминувањето на Јуда од апостолите во Причестувањето, според најстарата сочувана претстава датира од крајот на XII век: A.H.S. Magaw, Twelfth Century Frescoes in Cyprus, Actes du XIIe Congres International des Etudes Byzantines, Belgrade 1964, 257, pl. 1 (за Причестувањето во Асину).

[37] Книжевна предлошка за оваа епизода/детаљ е кажувањето на Јован (XIII, 27).

континентелна Грција (Епир, Тесалија),[38] но дека нивната појавност е регистирана и на Света Гора.[39] Треба да се истакне дека во науката постои мислење дека токму преку епизодата со Јуда во оваа сцена која се среќава во спомениците на просторот на Централен Балкан може да се аргументира тезата за "импортот на овој образец преку грчки зографи-дојденци."[40]

Особеноста на кучевишкото решение на оваа сцена се состои во тоа што Јуда е насликан крајно реалистично, дури сосем натурално, како дословно во млаз го повраќа светото причесно. Во сите други (достапни) примери/илустрации, вклучувајќи ги и оние на подрачјето на Македонија (Стрезовце, Св. Никола Ореоечки), Јуда е насликан како заминува или го врти грбот на останатиот дел од апостолската поворка, построена да прими причест од Христовата рака.

Во апсидалната конха е претставена *Богородица* (МР ϑУ) *со Христос* (ІС̄ ХС̄) на престол меѓу двата архангела, Гаврил (АРХАГГЕЛЬ ГАВРІИЛЬ) и Михаил (АРХАГГЕЛЬ МИХАИЛЬ). Архангелите имаат нагласено помали димензии, а облечени се во свечени далматики со вкрстен лорос на градите. Престолот е раскошно украсен/расчленет со токарени столпчиња. Проучувачите на црковниот мебел укажуваат токму на овој тип на мобилијар карактеристичен по токарените столпчиња, лоцирајќи ја неговата експанзија во втората половина на XVI век.[41] Историско-уметничките проучувања на доцниот среден век, пак, покажуваат дека овој тип на престол со низи од токарени столпчиња се омилени кај критските мајстори во претставувањето на троновите на Богородица и/или Христос.[42]

Во олтарскиот простор на кучевишките Св. Архангели насликани се и две сцени во кои се илустрирани поствоскресни Христови јавувања. Сцената *Христовото јавување на*

---

[38] Сп. А. Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991, 60-61 (со мноштво примери); M.M. Garidis, n.d., 176; Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 13.

[39] На истовидни примери во параклисот на Св. Михаил во Лавра, како и на оние во манастирските цркви на Филотеј и Зограф укажува: П. Миљковиќ-Пепек, Делото, 91.

[40] Сп. С. Петковић, Иконографске сродности и разлике између српског и грчког сликарства од средине XV до краја XVII века, во: Истиот, Српска уметност у XVI и XVII веку, Београд 1995, 223 (за примерите во: Поганово, Стрезовце, Ново Хопово и Пустиња).

[41] Сп. В. Хан, Интарзија на подручју Пећке патријаршије (XVI-XVIII вијек), Нови Сад 1966, 125-127.

[42] Μ. Χατζηδακησ, Ο κρητικοσ ζωγραφοσ Θεοφανησ. Ι τελευταια φαση τησ τεχνησ του στισ τοιχο γραφιεσ τησ Μονησ Σταυρονικητα, Αγ. Οροσ 1986, 72.

мироносиците, насловена Μη μου απτου[43], е насликана над нишата во ѓакониконот. Илустриран е моментот кога Христос ги покажува раните на рацете на Марија Магдалена и "другата Марија" (Мат. XXVIII, 1),[44] за што станува збор во второто воскресно евангелие.[45] Ниту еден од евангелистите, всушност, не соопштува за Христовото јавување на две мироносици. Христос, имено, на "пат кон Отецот" ѝ се јавил на (всушност ја сретнал) Марија Магдалена и на трите мироносици. Темата со двете свети жени со миро упатени кон Христовиот гроб, "пресретнати од Него самиот", во скуден сценски аранжман била лекција која имала свое место во репертоарот на (црквите на) т.н. македонската школа во времето на Палеолозите.[46] Крајно скудната иконографија со две мироносици е ретка во современото сликарство.[47]

Во *Вечерата во Емаус* (єммγс ...), насликана на северниот олратски ѕид, Христос - младолик, со кратка брада и тонзура,[48] седнат на средина, го благословува кршењето на лебовите во рацете на Лука и Клеопа (Лук, XXIV, 29-32; Мар. XVI, 12), што е уште појасно/нагледно нагласување на литургиското значење на композицијата. Текстот се чита на утрена во рамките на петтото воскресно евангелие.[49]

---

[43] Натписот се однесува на друга текстуална предлошка (Јов. XX, 14-17) за Христовото јавување на Марија Магдалена, омилена тема на критските мајстори, в. кај: Α.Καλιγγα–Υερουλανου, Η σκηνη του Μη μου Απτου, ΔΧΑΕ, Π.Δ, Τ. Γ, Αθηναι 1962/63, 203–227. В. уште: G.Millet, Athos, 217, 231; Μ.Χατζιδακησ, Θεοφανησ, 456, 67, 100. From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons, (catalogue), London 1986, 187, pl. 58.

[44] Веројатно темелејќи се на егзегезата на великите византиски мислители Григориј Ниски (IV в.) и Теофан Керамевс (XII в.) (В. Б.Тодиќ, Старо Нагоричино, 109), во Ерминијата на Дионисиј од Фурна, "втората Марија" е поистоветена со Богородица (сп. Denys de Fourna, n.d., 111), но има и претпоставки дека се работи за мајката на Јаков и жена на Клеопа (в. Biblijski priručnik. Mala enciklopedija (priredili: D. i P. Alexander), Zagreb 1989, 668).

[45] G.Millet, Recherches, 54.

[46] В. кај: A.Tsitouridou, La peinture monumentale a Salonique pendant la premiere moitie du XIV siécle, vo: L'art de Thessalonique et des pays Balkaniques et les courants spirituels au XIV siécle (Recueil des raports du Ive Colloque Serbo-Grec, Belgrade 1985), Belgrade 1987, 11-13, fig.6.

[47] Судејќи според фотосот на оштетената историодна ѕидна слика во Илиенци, се забележува дека кучевишката ѝ е особено слична, но таму не е илустрирана перикопата (Мар. XVI, 1-8) која ја посочува авторот А. Кирин (сп. А.Кирин, Илиенските стенописи от 1550 година в контекста на духовния живот на епохата, Изкуство 9-10, Год. XL, София 1990, 4, сл. на стр.7), каде што поименично се споменуваат три мироносици, туку токму кажувањето на Марко (XXVII, 1-3).

[48] Овој Христов лик го претставува неговиот свештенички образ, којшто е нотиран и во некои други сцени од Јавувањата; во него треба да се види континуитетот на иконографскиот тип Христос - јерej: Д.Айналов, н.д., 22-23; В.Ј.Ѓурић, Раваница и литургија, 55.

[49] G. Millet, Recherches, 54.

Поместувањето на овие две сцени во олтарскиот простор има евхаристична заснованост. Ова сознание е неспорно и се наметнува дури и како прв впечаток. Но, "отворајќи" го репертоарот на втората зона во наосот каде што се насликани сцени од Христовите дела, чуда и параболи со сцените од Цветниот триод, тогаш се спознава богословската логика дека токму со овие две сцени е направено идејно-тематско заокружување на целината чијашто основа се (илустрациите на) литургиските одломки/перикопи, и која догматски, па дури и логично, се заокружува со поствоскресните јавувања, кои претставуваат завршна фаза од земното битствување на отелотворената Реч.[50]

Зачетокот на сликањето на поствоскресните евангелски случки кои се читаат од местото на царските двери на неделните утрени од Велигден до Духовден,[51] се совпаѓа со постиконоборечкото расположение во престолнината, особено изразено кај црковната елита, а одразено во силните монашки центри за (по)прецизно отсликување на различните аспекти на литургискиот чин.[52] Единаесетте воскресни сцени, непогодни за илустрирање поради повторување на иста случка,[53] биле ретко вклучувани во sидното сликарство сé до XIV век.[54] Дури во XIII век, "влегувајќи" во олтарот, циклусот добива прецизна евхаристична осмисла, но веќе следните векови ги зафаќа и другите црковни делови.[55] Науката ги потврдува овие сознанија, и во однос на просторното разместување и во однос на средините во кои овој циклус е насликан, и за периодот XVI-XVII век. Имено, во учени црковни средини, воспитувани/угледани на престолничката традиција, при што улогата на светогорската елита (=

---

[50] Сп. А. Серафимова, Слики на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир (1591.), Зборник за средновековна уметност, н.с. 2, Скопје 1996, 179-196. В. уште: Заклучни согледби.
[51] Л.Мирковић, Православна литургика, Т.I, 288-289; Т.II, 142.
[52] За циклусот во Св. Апостоли во Константинопол има само пишани сведоштва; в. погоре: заб. 6.
[53] G.Millet, Recherches, 54.
[54] Забележена е нивната бројност во столните цркви, односно во учени монашки средини, сп. Д.Панић-Г.Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975, 55-56; Б.Тодић, Старо Нагоричино, 108-110; Истиот, Грачаница. Сликарство, Београд 1988, 122-123; A.Dimitrescu, Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Arges, AahArch 37, Paris 1989, 150-151.
[55] За изборот од циклусот во Св. Софија во Трапезунт и Сопоќани и за неговата просторна диспозиција, в. кај: Б.Тодић, Старо Нагоричино, 109.

традиционален елитизам) е неоспорна,[56] сцените од неделните воскресни евангелија, во развиен или селективен избор се илустрираат во манастирските цркви во олтарот,[57] наосот[58] или припратата.[59] Заклучокот извлечен од научните согледувања е дека поствоскресните сцени имаат идентична генеза и слична еволуција со оние од Цветниот триод, односно Делата и чудата, и дека во учените ансамбли тие, најчесто сместувани во олтарскиот простор, ги дополнуваат Делата и чудата.

Во кучевишкиот олтар е насликана и скоро неизоставната литургиска сцена *Жртвата Аврамова* (ЖЬ(Р)Т(Ь)ВѦ ѦВЬРѦМѦ). Таа е поставена во втората зона на источниот ѕид, над ѓакониконската ниша. Илустриран е моментот кога Аврам го жртвува својот син Исак, насликан во долниот десен агол, над запалениот олтар. На небото се јавува ангелот-Божји гласник, а пак на земјата, во брдестиот предел, е претставен овен заврзан за дрво.

Текстуалнтата прелошка на оваа сцена е познатото место од Битието (1 Мој., XII, 1-13), но кучевишкиот сликар не се придржувал доследно на текстот. Искачувањето на таткото и синот со слугите кон Мамриската Гора само е назначено преку присуството на еден слуга, насликан крај Аврамовиот веќе растоварен коњ.[60]

Во Литургијата на св. Василиј Велики жртвата Аврамова зазема посебно место меѓу старозаветните случки/жртви и таа се толкува како првиот старозаветен праобраз на Христовата жртва,[61] од што несомнено исходувало раното илустрирање на

---

[56] Освен во Ставроникита, насликан во олтарот (Μ.Χατζιδακησ, Θεοφανησ, 44), сцените во светогорските католикони се сликани во наосот, сп. G.Millet, Athos, 131.3 (Велика Лавра), 176.2 (Ксенофон), 199.1 (Дионисиј), 217.1 (Дохиар).

[57] Сп. С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 173 (Бања Прибојска), 185 (Петковица), 199 (Пива), 206 (Хоповo).

[58] Сп. А.Кирин, Илиенските стенописи, 4, (вметнати во Цветниот триод); Μ.Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 93–94.

[59] Особено е значајна развиената редакција во Св. Тројца Плеваљска (С. Петковиќ, Света Тројица код Пљеваља, 59-60) и Роженскиот манастир (Г.Геров, Цъкълт на утренните неделни евангелия, 17-18). В. уште: Истиот, Класицизиращото направление в балканското изкуство од XVI век. Стенописите од Новата митрополия в Несебър, Проблеми на изкуството, кн. 2, София 1991, 26 (Нова Митрополија - Несебр); Α.Ξιγγοπουλοσ, Αι τοιχογραφιαι του καθολικου τησ Μονησ Προδρομου παρα πασ Σερρασ, Θεσσαλονικη 1973, 77. И во Св. Никола Шишевски изборот од циклусот е насликан во припратата.

[60] Во Ерминијата се посочени две момчиња кои го придружуваат Аврам, сп. Denys de Fourna, n.d., 52.

[61] В. Л. Мирковиќ, Православна литургика, (први посебни део), Београд 1982, 57.

оваа сцена во светилиштата на источнохристијанските цркви.[62] Наративноста е карактеристика на раната иконографија на оваа сцена, како во минијатурното,[63] така и во монументалното сликарство.[64] Интересно е согледувањето дека сцената добива нагласена литургиска семиотичност (дури) при крајот на постоењето на византиската држава, кога Христовите маки стануваат клучни за објаснување на комплексните делови на литургиската процедура,[65] на што секако се темели популарноста на оваа тема во православните светилиштата по падот на Цариград.

Сцените во кучевишкиот олтар, согласно на византиската традиција, претставуваат оликотворена семиотика на евфаристијата, а со тоа едновремено се ликовен изобраз на литургискиот обред.

---

[62] Жртвата Аврамова уште во VI-VII век ја добива својата јасна евхаристична осмисла (пр. Сан Витале, Сан, Аполинаре in Classe): Б. Тодиќ, Грачаница, 114 (посебно заб. 65).

[63] Сп. K. Weitzmann, Illustration in Roll and Codex, Princeton 1970, 178, fig. 126-128.

[64] С. Радојчиќ, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, ЗРВИ VIII/2, Београд 1964, 361-362.

[65] Сп. Б. Тодиќ, Грачаница, 144.

ПРОГРАМАТА ВО КУПОЛАТА

Во темето на куполата е прикажан *Христос Пантократор*. Легендата е сосем уништена. Хитонот ја обвиткува неговата допојасна фигура и ја покрива десната рака, оставајќи ја слободна само дланката, поставена во бладослов. Во левата рака Седржителот има затворено евангелие. Нимбот е изработен релјефно, во штуко-техника, орнаментиран со стилизирани растителни мотиви на кои има траги од златна боја.

Поставеноста на Пантократорот на најзвишеното место во црковните градби, коишто сами-по-себе се материјализација на идејата за Екумена (Секосмос), произлегува од суштинската теософско-догматска идеја за Христовата седржителска, космократска улога т.е. на идејата за "Христос корифеј на небесата над небесите", што прецизно го одредува и неговото корифејство во небесната хиерархија, а оттаму и во црквата.[1]

Најстарите зачувани претстави на овој тип во куполите на византиските споменици потекнуваат од X и XI век, но пишаните извори уште од IX век говорат за промена на старата куполна програма и за замена на традиционалното Вознесение со кружниот лик на Пантократорот.[2] Изобразот на Пантократорот станува стандардна претстава во темето на главната купола во византиските цркви од XII век. Познато е дека овој процес бил проследен со ликовни тенденции за хуманизација на ликот на Седржителот, што исто така произлегле од либерализацијата (поточно: уточнување) на богословските аспекти на Пантократорот.[3] Променетите политички и социолошки услови во турскиот период довеле до поретка градителска активност, што во најголем дел се сведувала на обнови и доградби, а многу

---

[1] За значењето на овој иконографски тип и за богословското потекло на неговото визуелно истакнување на врвот во куполата, в. J. Timken-Matthews, The Changing Interpretation of the Dome Pantokrator, Actes du XVe Congres International d'Etudes Byzantines (Athenes 1976), Comunications II/A, Athenes 1981, 419-422; O. Demus, Probleme byzantinischer Kuppel-darstellungen, CahArch XXV, Paris 1976, 101-108.

[2] Сп. S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des coupoles, L'information de l'istorie de l'art 5, Paris 1965, 191-193. За спомнувањето на Пантократорот во куполата во списите на патријархот Фотиј и на царот Лав VI Мудриот при описите на црквата на Стилиан Завцес, в. R.J.H. Jenkins-C.A. Mango, The Date and Significance of the Tenth Homily of Photios, DOP 9-10, Washington 1956, 125 и понатаму.

[3] S. Dufrenne, Les programmes , 191-195.

пэретко на новоградби, особено куполни,[4] но нема позначајни отстапувања од усталената куполна програма, а во тој контекст и од традиционалната иконографска схема на Пантократорот.[5]

Во сферниот прстен околу Пантократорот е насликана *Божествената литургија*. На источната страна е насликана чесната трпеза со киворий. Позади неа е поставен серафим, а од обете страни е насликана по една Христова претстава облечена во сакос и со омофор. Тој на северната страна со благослов ја испраќа ангелската процесија, држејќи евангелие во левата рака. Во великиот небески вход учествуваат шест ангели-ѓакони, облечени во стихар и со орари на рамениците, и седум ангели облечени во свештеничка облека со фелон и епитрахил. Првиот ангел-ѓакон, северно од чесната трпеза, држи рипиди. Нему му претходи ангел-свештеник со дарохранилница, а пак пред него е претставен ангел којшто носи покриен дискос на главата и има карактеристично префрлен орар. Следните три ангела, сите во свештеничка одежда, на(д) главата ја придржуваат плаштеницата со мртвото Христово тело. Нив ги предводи ангел-ѓакон со рипиди во рацете. Осмиот и деветтиот ангел, обата прикажани како свештеници, ги носат другите предложени дарови: покриен дискос (помошен сад за теплота) и аера. Во процесијата учествуваат уште еден ангел со рипиди, пред него - еден со путир, и два ангела-ѓакона, едниот со дискос на главата, а другиот со свеќник (ламбада) и кадилница во рацете. Ангелите кои служат или се прислужници во Божествената литургија ги дочекува Христос со благослов и со свеќник во левата рака.

Службата на ангелите го прикажува најсвечениот дел на Божествената литургија - Великиот вход. Според теолошко-догматските поставки, земната архиерејска служба е вообличена по примерот на мистичниот обред околу небескиот олтар. Со антиципирање на архетипот, земната служба всушност станува "отисок" на претпоставеното небеско "клише". "Отисокот" е овозможен со овоплотувањето на Логосот и вознесението на

---

[4] Сп. С.Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 107.

[5] За примерите на Света Гора, в. G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 159.1 (Кутлумуш), 195.3 (Дионисиј), 221.1 (Дохиар), 255.1 (Ивирон), 256.1 (Св. Никола, Лавра). А. Турта одделно се осврнува на анализата на Пантократорот во т.н. линотопски сликарски круг, посочувајќи широки паралели во куполните цркви: А. Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολα ου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991, 135–136.

Христос и претставува единствена целина. Постои, велат богословите, нераскинлива мистична спрега помеѓу небеската и земната служба (клише-отисок); вечното и постојаното повторување на службата ја чини суштината на христијанската догма.[6]

Според сочуваните примери, иконографијата на Божествената литургија е дефинирана во монументалното сликарство во почетокот на XIV век; Пантократорот во темето на куполата симболично присуствува на литургијата служена од ангели-презвитери во која се вклучени и ангели-ѓакони како прислужници.[7] Иконографската структура на оваа тема е непроменета сè до втората половина на XIV век, кога сцената од куполата преминува во олтарскиот простор каде што се соединува со претставата на Христос-архиерej, симболично и нагледно означувајќи го спојувањето на небескиот и земниот централен богослужбен обред.[8] Прецизно догматски дефинирана, Божествената литургија го бележи својот континуитет и во доцносредновековното sидно сликарство, претставувана во куполите[9] или во светилиштата на црквите.[10] Од иконографските

---

[6] Ch. Walter, Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982, 217-225.

[7] Сочуваните примери од XI век на ангели-ѓакони од Причестувањето во киевската Св. Софија, како и ангелите со кадилници, дарови или свеќоносци од литургискиот свиток на Грчката патријаршија во Ерусалим (Σταυρου 109), се најстарите претстави на ангели со атрибути кои ќе добијат конкретни функции во подоцнежното визуелно осмислување на Божествената литургија: S. Dufrenne, Les programmes, 197-199; Ch. Walter, Art and Ritual, 193, 218. Претставата на оваа тема која се третира како најстара сочувана во sидното сликарство е онаа во куполата на Богородица Олимпиотиса во Еласон каде што Великиот вход се одвива околу Хетимасијата со атрибутите на Христовото страдање, сп. Isto, 218. Со новите компаративни анализи старото датирање (меѓу 1296-1304) на живописот во оваа црква е ревидирано/поместено во третата декада на XIV век, сп. V.J.Djurić, Les ètapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300. Constantinopole, Thessalonique, Serbie, Βυζαντινη Μακεδονια, 324–1430 (Διεθνεσ συμποσειο, Οκτ. 1992), Θεσσαλονικη 1995, 73, 75–76.

[8] Опширно за иконографијата на Божествената литургија, особено за вклучувањето на Христос-архиерej и познати црковни отци во Великиот вход, како и за вметнување на св. Тројство со што се нагласува единството на трите ипостати/лица во литургискиот чин, в. кај: S. Dufrenne, Images du dekor de la prothese, REB XXVI, Paris 1968, 302-310, Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 161-162; Истиот, Из иконографије Марковог манастира, Зограф 11, Београд 1984, 85-87; В. Ј. Ђурић, В.Ј.Ђурић, Раваничкu живопис и литургија, во: Манастир Раваница - споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 57, 66-67.

[9] Сп. С.Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 107; Истиот, Морача, Београд 1986, 42-43; Μ. Χατζηδακησ, Ο κρητικοσ ζωγραφοσ Θεοφανησ. Ι τελευταια φαση τησ τεχνησ του στισ τοιχογ ραφιεσ τησ Μονησ Σταυρονικητα, Αγ. Οροσ 1986, 46, πιν. 20–24.

[10] Се чини дека оваа местоположба на Божествената литургија е почеста при што е забележено дека во куполните цркви во Епир, Тесалија и на Света Гора, каде што таа е во олтарскиот простор, околу Пантократорот се поставуваат фронтални ангелски претстави и

поединости треба да се издвојат: карактеристичното Христово двојно претставување крај чесната трпеза, појавата на ангели-ѓакони со кадилници и свеќоносци насликани (редовно) покрај Христос и претставата на плаштеницата (Великата аера) којашто на(д) главите ја носат три ангела.[11] Науката ги бележи и особените детали во претставувањето на оваа сцена/тема како што се Христовиот двоен благослов и фронталноста на ангелите во Входот.[12]

Меѓу прозорците во тамбурот на куполата во кучевишките Св. Архангели насликани се осум допојасни ангели во горниот дел и осум пророчки претстави. Ангелиете се облечени во свечени далматики и во рацети држат жезла и сфери. Големата висина на тамбурот била клучната причина за вклучување на ангелските бисти во куполната програма.

Пророците вообичаено го исполнуваат просторот меѓу прозорците. Тие се облечени во хитон и химатион и имаат отворени свитоци во рацте. Сите се насликани по двајца свртени еден кон друг, правејќи пар(ови) со ставата и гестовите. Северно и јужно од источниот прозорец се поставени Авдиј и Осија, обајцата старци со седа густа коса и бела брада. На свитокот на Авдиј (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΥΔΙ8) испишан е текстот:ΟΝ ΤΡΟ/ΠΟΝ Ε/ΠΟΙΣΑΣ/ ΟΥΤΩΣ/ ΕΣΤΑ<Ι> ΣΟΙ (Ав., I, 15, изменет).Текстот на Осија (Ο ΠΡΟ ΦΗΤΗΣ ΩΣΙΕ) гласи: ΠΟΥ ΣΟΥ/ ΘΑΝΑ/ΤΕ Η Ν/ΙΚΗ ΠΟΥ/ ΤΟ ΚΕΝ[13] (Ос., XIII, 14, изменет). Следниот пар пророци кон запад, свртени еден кон друг се: Амос и Јоил. Ликот на Амос (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΜ<Μ>ΩΣ) е сосем ист со оној на Авдиј. На неговиот свиток се чита авторскиот текст:

Богородица (западно) и св. Јован Претеча (источно): Α. Τουρτα, n.d., 68-69 (со примери). В. уште: G. Millet, Athos, 168.2 (Кутлумиш), 218.2, 219.3 (Дохиар), 257..2 (Св. Никола, Лавра); M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, pl. 177 (Преображение, Метеори); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 36–37 (Филантропинон).

[11] Детално за двете Христови претстави кои ја испраќаат и дочекуваат ангелската поворка во претставувањето на (како што е именувана) Ангелската литургија, в. кај : Α. Τουρτα, n.d., 68-69.

[12] Β. Μ. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Η Μονη των Φιλανθρωπηνων και η πρωτη φαση τησ μετα βυζαντινησ ζωγραφικησ (Διδακτορικη διατριβι), Αθηνα 1983, 111–113. С. Ѓурић прави детални анализи за потеклото на Христовиот двоен благослов (benedictio latina), в. S. Djurić, Representations of Sun and Moon at De ani, во: Дечани и византиска уметност средином XIV века, Београд 1989, 339

[13] Во транскрипцијата се употребени вообичаените епиграфски ознаки: за испуштените букви и грешки - аглестите, а пак за буквите во лигатура заоблените загради.

ΟΥΑΙ/ ΙΕΠΙΘΥ/ΜΟΚΥΤ/ΟΣ ΤΗΝ Η/ΜΕΡΑΝ/ Κ(υριο)Υ (Ам., В, 18). Ликот на пророкот Јоил (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ<ΙΩΗΛ>) е сличен на Христовиот. Тој има убаво зачешлана костенлива коса со патец на средината и ретка брада. Текстот на неговиот свиток гласи: Ι(σοο)Υ Χ(ριστ)Υ/ ΞΑΓΕΙΡ/ΣΘΩ Κ/ΑΙ ΑΝΑΒΑ (Јл., III, 12). Јужно од западниот прозорец е насликан Авакум (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΑΚ ΟΥΜ), млад, голобрад пророк со кратка коса.[14] На неговиот свиток е испишан текстот: ΠΕΡΙ/ΕΒΑΛΛΕ/Ν ΑΜΕ/ΛΙΣΞΕ.[15] Северно од западниот прозорец претставен е старецот Јона (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΝΑ) со кратка бела брада и коса со продолжен прамен на темето.[16] Тој со обете раце пред себе држи развиен свиток со текст/извадок од своите дела (Јн., II, 3): ΕΒΟΝ/(ΘΗ)ΣΑ ΕΝ/ ΘΛΙΨΕΙ. Софонија (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΟΦΟΝΗ), старец со кадрава коса и брада, поставен западно од северниот прозорец, свртен е кон пророкот Агеј (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΓΓΕΟΣ) којшто му е типолошки идентичен. Десната рака на Софонија е подигната, а во левата тој држи свиток со следниот тескт: ΦΩ/ΝΗ (ΤΗΣ) Η/ΜΕΡΑΣ/ (ΤΟΥ) Κ(ιριο)Υ ΚΑΙ/ ΠΙΚΡΑ (Сф., I, 14). И на отворениот свиток на Агеј е испишан авторски текст: ΕΓΩ <Η>/ Σ(ΕΙ)Ω ΤΟΝ/ ΟΥ(ΡΑΝ)ΟΝ/ ΚΑΙ (γην την θαλασσαν και την ξηραν) (Аг., II, 21).

На допрозорниците има орамент. Крај секој прозорец орнаменталната лента е различна, а украсот го сочинуваат геометриски и растителни елементи.

Програмската одреденост на византиските куполи веќе од крајот на XI век е прецизно заснована на богословската теорија произлезена од егзегезата на библиската историја. Имено, непосредното посматрање на Седржителот е привилегија од Бога дадена најпрвин на ангелските редови,[17] а сè до Христовото овоплотување само во исклучителни прилики богопомазани со

---

[14] За иконографијата на Авакум и за неговата стандардна типологија и карактеристичниот став на десната рака подадена кон увото, в. Ch. Walter, The Iconography of the Prophet Habakkuk, REB 47, Paris 1989, 255-260. И во доцниот среден век овој пророк често се слика со карактеристичната поставеност на раката, дополнет со авторски текст на свитокот, којшто го објаснува неговиот гест, в. А. Τουρτα, n.d., 145.

[15] Според Дионисиј од Фурна се работи за Авакум, III, 2, сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια της ζωγραφικης τεχνης, Петроуполиз 1909, 140, (понатаму Denys de Fourna).

[16] Во Ерминијата е опишан како ќелав со широк нос и полукружна брада: Isto., 78.

[17] За небеската хиерархија според Дионисиј Ареопагит и за ангелското место/оддалеченост од/кон Бога, в. С. Габелић, Циклус арханђела у византијској уметности, Београд 1991, 19.

моќта да го видат/спознаат Неговиот образ биле само пророците како визионери на Новиот Завет.[18] Слободата во изборот на пророците и текстовите на нивните свитоци, како и нивното групирање во одредени делови на црквата, овозможило постигнување на нијанси на смислата и профилирање на пораката. Така, преку изборот на пророци, особено преку нивните текстови, се укажувало на одреден догматски сегмент, тесно поврзан со богослужбата во целина или, пак, со службата посветена на некој празник којшто требал да биде истакнат. Во оваа смисла, во кучевишката купола изборот на пророци/текстови без исклучок се поврзани со предвестувањето на Второто Христово доаѓање. Имено, сите текстови слично говорат за пророчките визии на Христос кој ќе дојде да ги избави праведните од власта на подземјето/смртта. Познато е дека според хеортолошките толкувања Второто Христово доаѓање се поврзува со пасхалната ноќ,[19] така што пророчките текстови во кучевишката купола можат да се толкуваат како алузија на Христовото воскресение.

Веднаш под пророците, во "прстенот" во подножјето на кучевишката купола/тамбур, се насликани *дванаесетте синови на Јаков* - првиот Израил. Групирани се, како и пророците, во пар свртени еден кон друг, сите облечени во старозаветни јерејски облеки и со затворени свитоци во раката, освен Завулон насликан без свиток. На главите носат свештенички капи во форма на клобук или од отворен тип, со/без вел под нив; без капи се насликани само: Гад, Симеон и Завулон, а пак Исахар има само вел на главата.[20] Под источниот прозорец се поставени старците Дан (ПРАВЕДНЫ ДАНЬ) и Нефталим (ПРАВЕДНЫ НЄФѲЛѢМЬ), којшто има вел под турбанот. Јужно од нив се Гад и Асир. Гад (ПРАВЕДНЫ ГАДЬ) е гологлав и има подолга проседа коса зафрлена на тилот и кафеава брада.[21] Асир (ПРАВЕДНЫ ⟨Н⟩АСИРЬ) е старец со долга бела брада и со иста свештеничка капа како и Нефталим со вел под неа.[22] До него е поставен Јосиф (ПРАВЕДНЫ ІѠСИФЬ) со капа од отворен тип, насликан свртен кон Руфим (ПРАВЕДНЫ

---

[18] Ј. Поповић, Догматика православне цркве, књ. I (Треће издање), Београд 1980, 225.
[19] Сп. Л. Мирковић, Хеортологија, Београд 1961, 197.
[20] Во Ерминијата, во упатството за изгледот на дванаесетте синови на Јаков, митра/капа се споменува само во описот на Јосиф, сп. Denys de Fourna, n.d., 74.
[21] Според Ерминијата тој е старец со кадрава коса: . Isto.
[22] Дионисиј од Фурна запишал посебно упатство за сликањето на неговата брада, опишувајќи ја разделена во пет прамена: Isto.

ρογ⟨в⟩ім). Под западниот прозорец се Симеон (правєдны сімєѡн), гологлав старец, и Левиј (правєдны лєви), момче со кафеава долга коса и кратка брада.[23] До нив, кон север се Јуда и Завулон. Јуда (правєдны ю҃да) има превез под капата, која е насликана идентично на онаа на Дан. Завулон (правєдны ζавоулѡн) е гологлав сарец со брада. Венјамин и Исахар се последните двајца во зоната со дванаесетте синови на Јаков. Венјамин (правєдны вєніамінь) има изглед на средовечен човек со густа коса и брада, а пак Исахар (правєдны ісахарь) е голобрад младич со кадрава коса.[24]

Дванаесетте синови на Јаков, преку клучната фигура на татко им, се дел од Христовата генеалогија составена од старозаветни праведни, патријарси и цареви, чиајшто основна идеја е ликовно да се изрази овоплоптувањето на Логосот. Во византиската книжевност, темата на Христовите предци и толкување на нивната улога во двојната Христова природа, е позната уште во иконоборечкиот период.[25] И покрај назнаките во пишаните извори дека оваа тема настанала многу порано, во монументалното сликарство таа се зародува во XII век преку претставите на поединечни Христови предци.[26] За време на Палеолозите кога особено се нагласуваат темите поврзани со тајната на Христовото овоплотување и неговиот земен живот, учестува и сликањето на неговата генеалогија преку темата наречена Лоза Есеева.[27] Во овој период, следејќи го најверојатно престолничкиот прототип, избор од Христовите предци се слика и во подножјето на централната купола, но анализирано во поширок византиски контекст, оваа тема во рамките на куполната програма не наидува на пошироко прифаќање.[28] Според збирните сознанија од достапните публикации, фигурите на поединечни

[23] И во претставувањето на Левиј не се следени упатствата во Ерминијата бидејќи тој е опишан како старец со заоблена брада, сп. Isto.
[24] Во Ерминијата пишува дека е сед старец со накадравена брада: Isto.
[25] В. кај: Г. Бабић, Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 86-87 (со литература).
[26] Се работи за изборот на Христови предци во мозаик, на ѕидовите на средниот брод во базиликата на Христовото раѓање во Витлеем (1169): V. Lazarev, Storia dela pitura bisantina, 215-216 (особено: заб. 23 на стр. 119)
[27] Пооширно в. поглавје: Лозата Есеева.
[28] Б. Тодић, Грачаница, Сликарство, Београд 1988, 109.

Христови предци во рамките на куполната програма или вон од неа се ретка појава и во поствизантиската уметност.[29]

Изборот само на синовите на Јаков, означени како праведни и во јерејска облека, во согласност со нивната старозаветна функција (Битие, V, 1-31), претставува тема која симболично треба да ја оликотвори идејата за идеален епископ-праведник.[30] Директната текстуална предлошка за нивното претставување се наоѓа во првата книга од Петтокнижието (Битие, XXIX, 31-35; XXX, 1-24; XXXV, 23-26).

Бистите на синовите на Јаков во кучевишката купола претставува исклучителна појава во поствизантиското сликарство. Нивниот редослед не одговара ниту на нивното редоследно посочување во старозаветната предлошка, ниту пак на она во Ерминијата.[31]

Во зоната под допојасните претстави на синовите на Јаков, во самото подножје на кучевишкиот тамбур, насликани се четиринаесет *бисти на маченици* во четворолисни медаљони. Сите се облечени во патриciска облка и носат крстови. И овие светители, чинејќи парови, свртени се еден кон друг. Нивните раце се решени на два начина: или со обете го придржуваат крстот или, пак, со десната укажуваат кон крстот, поставен во левата рака. Само кај еден маченик насликан на западната страна, крстот е поставен во десната рака. Светителите се во најголем дел младолики со кратка коса, без или со сосем кратка брада и мустаќи. Само двајца од нив, едниот на југозападната страна, а другиот на североисточната, се претставени како старци со бела густа коса и заоблена брада. На овој дел од куполата живописот е многу оштетен, така што легендите се тешко читливи или сосем уништени. Одејќи од исток кон запад, остатоците од имињата на овие маченички полуфигури се: ΜΑΡΑΥΔΟΣ, ... ΔΩΗΣ, ... ΑΝΘΟΣ,

---

[29] Треба да се споменат допојасјата на дванаесетте синови на Јаков и самиот Јаков во тамбурот на католиконот во Лавра, в. G. Millet, Athos, 115.2-3. Во припратата на манастирот Пива, во потрбишјата на лаците се насликани старозаветни личности во медаљони, меѓу кои и некои од синовите на Јаков, претставени во "улога" на патријарси, а со слична позиционираност во припратата се среќаваат и во манастирот Добриловина: С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 200-201, 210. Синовите на Јаков се претставени на северниот и јужниот ѕид во источниот дел на северниот егзонартекс на Филантропинон, сп. Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, 220.

[30] За семиотиката на ликот на Јосиф и неговата Генеза, в. опширно кај: Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство, 97-98 (со постара литература).

[31] Сп. Denys de Fourna, n.d., 74.

Ρ8ΔΟΝ, Ι...., ΔΟΜ(8)..., (Ε)Υ(Ζ)ΩΙΞ, ...ΑΛΟΣ, ...Τ...ΤΙΟΣ, Σ(Ι)Σ..., ΟΥ... ΔΟΣ, ΗΣΥΧΙ(ΟΣ), ΕΦΑΘΥ...ΧΟΣ, ΚΛΑΥΔΙΟΣ. Според натписите може со сигурност да се идентификуваат само тројца маченици. Тоа се: младиот Рудон, поставен на југозападниот дел, стариот Исихиј, насликан на североисток, како и средовечниот Клавдиј, поставен последен во правец исток-запад. Од особено значење за идентификување на оваа (енигматична) маченичка група е претставата на Рудон, кој само/единствено се спомнува меѓу Чериријесеттемина маченици од Севаст.[32] Оттука, може да се постави (хипо)тезата дека во тамбурот на кучевишката купола е прикажан (скратен) избор од вообичаено целосната редакција на Четириесеттемина севастиски маченици.

Личностите кои во христијанската историја се забележени како "утврдувачи на Христовите зборови на земјата", претставуваат симболични темели/столбови на христијанската црква што исходувало од нивното мартирство. Крстот, атрибут на маченишТвото и метафора на триумфот над смртта, сликовно ја осмислува нивната улога на утврдувачи на верата.[33] Оттука произлегува и нивната профилактичка функција како заштитници на црковната конструкција, што е основно обележје на Четириесеттемина маченици од Севаст, чиишто култ бил широко распростанет во словено-византискиот свет. Оттука, пак, произлегува и идејата за нивното поставување на најкревките делови во црковните градби. Тие, како "магични Атланти", се сликани на столбовите, пиластрите, потрбушјата на носечките лаци на куполата и во самата купола.[34] Редовно сликани допојасно со крстови и поставувани во медаљони, овие маченици ја бележат својата појава и иконографска еволуција најверојатно од нивниот "групен портрет" меѓу житијните сцени, каде што овие римски војници се прикажани како свети маченици примени во небеското царство по нивниот маченички подвиг.[35] Синтетичките тематски

---

[32] Дионисиј од Фурна не го споменува ова име во првото посочување на некои од Севастиските маченици (сп. Denys de Fourna, n.d., 160), туку го посочува во Петтото поглавје од додатокот (сп. Isto, 297).

[33] За богословските аспекти: Ј. Поповић, Догматика православне цркве, књ. III (Прво издање), Београд 1978, 265.

[34] С. Радојчић, Темнићки натпис, ЗЛУ 5, Нови Сад 1960, 1-11.

[35] За најстарата групна претстава на Севастијските маченици во протезисот на охридската Св. Софија, како и за онаа која ѝ претходи, во црквата Св. Марија Антиква, в. Ц. Грозданов, Циклусот на Четириесетте маченици во Света Софија Охридска, во: Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 45.

осврти на оваа маченичка групација покажуваат дека нивните претстави насликани во низа се почести во XI и XII век споредено со периодот на Палеолозите, кога зачестува сликањето на нивната смрт на замрзнатото езеро.[36] И во туркократскиот период продолжува суеверното верување на градителите и зографите во профилактичката моќ на мачениците од Севаст, што го продолжува нивниот "живот" и во поствизантиското монументално сликарство.[37]

Извлекувајќи заклучок од оштетениот материјал во однос на претставите на претпоставениот избор на 40-темина Севастиски маченици, треба да се посочи дека и кучевишките ликови на овие маченици покажуваат дека во сликарската традиција нема усталени обрасци во однос на нивното ликовно обработка.[38]

Евангелистите се вообичаено поставени на пандантифите на кушевишката купола. Прикажани се како ги пишуваат своите евангелија, седнати на рамни клупи без наслон со нозете положени на супеданеум. Јован (О АГ(І)ОΣ ІΩ) и Матеј (МѦРКО) се свртени кон исток, а Лука ((ЛѮ)КѦ) и Марко (МА(І)ΘЕ(ОΣ)) кон запад. Најнаративно е решена претставата на евангелисто Јован на југоисточниот пандантиф. Тој е поставен во легендарното место на испишување на неговото евангелие, пештерата на Патмос. До него е поставен Прохор (О АГ(ІОΣ) ПРО...), а меѓу нив се наоѓа кошница со свиени свитоци. Останатите евангелисти се прикажани во своите одаи, седнати пред пулт на којшто се наоѓа евангелието. Позади нив, сцените ги затвора сликана архитектура, најбогата на југозападниот пандантиф каде што е насликан Марко. Овој дел од куполата е доста оштетен; уништени се лицата и дел од претставите на евангелистите. Видлив е ликот на Јован, претставен соодветно на византиската традиција како старец со високо чело и широка брада. Видливо е, исто така, дека Лука нема тонзура. На една страна на евенгелијата на Лука и Матеја е

---

[36] За иконографијата на Четириесеттемина маченици и за нивната распространетост во византиската уметност, в. O. Demus, Two Paleologan Mosaic Icons in the DOCollection, DOP 14, Washington 1960, 96-109.

[37] Сите четириесет се насликани во припратата на Св. Тројца Пљеваљска и Хопово: С.Петковић, Манастир Свете Тројице код Пљеваља, Београд 1974, 63; С. Радојчић, Темнићки натпис, 7. Нивниот култ бил јак и на Света Гора за што сведочи и нивното претставување (според достапниот фото-материјал) во Ставроникита и Дохиар: М. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, 54, πιν. 168–189; G. Millet, Athos, 239.1.

[38] Дионисиј од Фурна дава опис на млад /стар лик на истиот маченик Клавдиј, а пак Исихиј е опишан како младич со мустаќи: Denys de Fourna, n.d., 297.

испишан текст чијшто букви се недоволни да се открие содржината/цитатот. Кај Лука се препознава: ON.../ΟΣ.../N, а на евангелието на Матеја стои: ONAM/ ΠΑΡ/Ε...

Сликањето на пандантифите на писателите на четирите темелни книги на христијанското учење е прифатено во комненскиот период и станува стандард на куполните цркви кој продолжува да се следи и во поствизантискиот период. Во учените ансамбли особено во времето на Палеолозите забележени се неколку поединости поврзани со овие претстави кои се одраз на општиот престолнички тренд/амбиент. Така, претставите на евангелистите на пандантифите се збогатени со персонификациите на Божествената премудрост, како и со нивните атрибути/симболи, а пак местото на евангелистите го следи новозаветниот редослед на авторите, така што Матеја е поставуван на југоисточниот пандантиф, па потем следат Марко, Лука и Јован - сè до североисточниот.[39] Збирните анализи покажуваат дека најмногу промени во претставувањето на евангелистите се забележени во оликотворувањето на св. Јован Богослов, кој во наративниот XIV век најчесто се слика со Прохор, во легендарниот пештерен амбиент.[40] Зографите во доцниот среден век, почитуавчи и продолжувачи на класиката на византиската традиција, ги преземаат посочените елементи во претставувањето на евангелистите на пандантифите.[41] Во овој период, во некои ансамбли забележена е инверзија на симболите на Марко и Јован.[42]

Во кучевишките св. Архангели, меѓу пандантифите со Јован и Матеја, насликана е *св. Риза*, а на запад меѓу евангелистите Марко и Лука, поставена е *св. Керамида*.

Култот на најславните неракотворени Христови образи, св. Риза и св. Керамида, се развивал паралелно и е поникнат во VI

---

[39] Сп. С. Радојчић, Ликови инспирисаних, во: Истиот, Текстови и фреске, Нови Сад 1969, 9-22; Б. Тодић, Грачаница, 81-82; Τ. Παπαμαστορακης, Ο διακοσμος του τρουλλου των ναων τνσ παλαιολογειασ περιοδου στη Βαλκανικη Χερσονησο (1261–1453), Διδακτορικη διατριβη, Ιωαννινα 1992, 288–312.

[40] Сп. Istoto, 308-309.

[41] Во куполните цркви на Света Гора, освен во Дохиар (сп. G. Millet, Athos, 221. 1-2), претставите на евангелистите се проследени со нивните атрибути и персонификациите на Премудроста.

[42] Според научните согледби, се работи за одраз на црковните разногласија во однос на толкување на визијата на тетраморфот на пророкот Езекил, сп. С. Петковић, Сидно сликарство 1557-1614, 107.

век, при што најрани сочувани претстави се оние на св. Риза во две грузиски светилишта од IX век.[43] Експанзијата на култот на Христовиот мандилиот и проширување на територијалниот опсег на неговото оликотворување заедно со Керамионот се поврзани со пренесувањето на реликвијата (ризата) во Константинопол во 944 година.[44] Најстарите сочувани претсави се насликана во ѓаконикоиот и/или над нишата на протезисот, а пак почнувајќи од комненскиот период стандардно место на св. Риза и на св. Керамида станува просторот меѓу источниот/западниот пар пандантифи.[45] Од крајот на XII век св. Риза се слика и во централниот олтарски простор вклопена во евхаристичните теми.[46] Традицијата на сликање на Мандилионот/Ризата и Керамионот меѓу пандантифите во куполните цркви, а на Мандилионот над олтарската апсида во некуполните храмови, продолжува и во доцниот среден век.

Богатата програма на кучевишката купола претставува продолжеток на византиската традиција од времето на Палеолозите. Креативно рециклирајќи ја усталената куполна концепција, зографите успешно се справуваат со нејзината висина, ликовно зацелувајќи ја во обмислена програмска целина.

---

[43] Новите сознанија на К. Микеладзе зборуваат за најстарата сочувана ликовност на св. Риза во старото грузиско ѕидно сликарство, како и за најстарата грузиска култна икона на Христос Спас (VI век) која била од типот Христос - св. Риза, што треба според авторот да се поврзе со (легендата за) преносот на светата Керамида од Едеса во Грузија во VI век за што има известија во Житието на св.Антониј Мартквописки (Martqopi): K.Mikeladze, The Legend of the Image of Christ Not Made by Hands and Georgian Art, во: Чудотворная икона в Византии и древней Руси, ed. A.M.Lidov, (abstract of the paper), 537.

[44] Сп. K. Weitzmann, The Mandylion and Constantine Porphyrogenitos, CahArch XI, Paris 1960, 163-184.

[45] Сп. Isto, 173-180; N. Thierry, Deux notes a propos du Mandylion, Зограф 11, Београд 1981, 15, 17-18; S. Dufrenne, Les programmes, 194. Понови истражувања кај: Sh.Gerstel, The Miraculous Mandylion in Byzantine Iconographic Programmes, во: Чудотворная икона в Византии и древней Руси, ед. А.М.Лидов, (abstract of the paper), 536-537.

[46] Сп. Isto, 536-537.

ПРОРОЦИТЕ НА СТОЛПЦИТЕ

Во третата зона на столпците во наосот, над светителските допојасја, насликани се вкупно петнаесет пророци во цел рас со отворени свотоци на кои е испишан авторски текст. Нивни заеднички белези, освен карактеристичниот профетски став и свитоците, се и облеките. Сите пророците, освен Давид, Соломон, Арон и Захариј, се облечени во хитони и химатиони. Старозаветните цареви Давид и Соломон, како и првосвештеникот Арон, ја носат вообичаената царска облека на старозаветните источници, која се состои од долг долен фустан и наметка која има убаво украсени нараменици и постава. Сите тројца имаат круни, а онаа на Арон е од отворен тип. Мојсеевиот брат, Арон со митра на главата, го има во рацете жезолот, атрибут на првиот свештеник на Израил којшто, произлезен од старозаветниот текст (Бр. XVII, 6-24), има форма на расцутена бадемова гранка, што е воедно и старозаветен симбол на Богородица (Ис., XXVIII, 37). Одеждата на Захариј, таткото на св. Јован Крстител, е малку поинаква. Краток фустан ја покрива долната долга облека, а пак на главата тој има карактеристична (фригиска) капа.

На југозападниот столбец се поставени пророците Амос, Давид и младиот Захариј. *Амос* (ПРОРОКЪ ѦМО(С)) е насликан на јужната страна на столбецот. Тој во рацете има свиток на кој е читлив само првиот дел од текстот: ТѪКО ГЛ/⟨ѦГОЛ⟩ѢЄ Г(ОСПОД)Ь СѺТ С⟨І⟩/ОНѦ NZ/...[1] (Амос I, 2). Царот и пророк *Давид* (ПРОРОКЪ ДѪВИДЬ) се наоѓа на западната страна на солбецот. На неговиот свиток е испишан 8. стих од 45. (44.) псалм наречен Кралска свадбена песна: СѢТО(ГѦ)/ РѦДѢ/ ОМѦZѦТ⟨Ь⟩/ ТѢБѢ Г(ОСПОД)Ь/ ТВОНѦ. Во Прирачникот на Дионисиј од Фурна е препорачан 11. стих од истиот псалм, но при тоа се напоменува дека Давидовата претстава треба да биде поставена крај Благовештението.[2] Илустрациите во старите псалтири (IX-XI век) укажуваат на тоа

[1] Во транскрипцијата се употребени вообичаените епиграфски ознаки: за испуштените букви и грешки - аглестите, а пак за буквите во лигатура заобленитe загради.

[2] Во Прирачникот на Дионисиј од Фурна е препорачан 11. стих од истиот псалм, но при тоа се напоменува дека Давидовата претстава треба да биде поставена крај Благовештението, сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ, Πετρουπολισ 1909, 82 (понатаму Denys de Fourna).

дека византиските теолози уште во IX век го претпочитале 11. стих испишан на свитокот на Давид, толкувајќи го како префигурација на Благовештението што, со често повторување, станало традиционално и во монументалното сликарство.[3] Но, ова не се почитувало доследно во поствизантискиот период, особено кога, како и на кучевишкиот пример, претставата на пророк Давид била вон од Благовештенскиот контекст.[4] Пророкот *Захариј Помладиот* (...КЬ ЗѦХѦРІѦ) е насликан на северната страна на столбецот. На неговиот свиток се чита текстот: ВЧДЄ/ХЬ Т⟨ЄБЂ⟩/ П⟨О⟩Л⟨ЂТІ⟩/ѴѱЂ ⟨їС⟩/ Ч(ЂБ)ҀѺ (Захарије V, 2). Текстот е преземен од поглавјето наречено "Свиток кој лета", и го предвестува Христовото вознесение, кое е насликано на источниот свод, токму над фигурата на Захариј. На источната страна на овој југоисточен столбец, судејќи според долниот дел од фигурата со стихар и кадилница, била насликана претстава на ѓакон, денес сосем уништена.

На североисточниот столбец се насликани: Захариј Постариот, Соломон, Софонија и Елисеј. На јужната страна на столбецот, како пандан на неговиот имењак, е поставен постариот пророк *Захариј* (ЗѦХѦРІѦ). Текстот испишан на неговиот свиток е земен од хвалоспевот/одата по повод раѓањето на неговиот син, св. Јован Крстител: С⟨Є⟩В⟨ЂТЛ⟩О/ Ц⟨Ђ⟩РСТВО/Ю ДОП/Рї ДЄЧѦ (Лука I, 75). И покрај тоа што во Ерминијата не е посочен овој цитат, логиката на негово испишување е јасно согледлива. Имено, тој е во директна врска со Благовештението, кое со претставата на архангел Гаврил, се наоѓа на истиот столбец/страна, зона подолу. Царот *Соломон* (ПРОРОКЬ СОЛОМЬЧ), претставен на западната страна и поставен традиционално како пандан на својот татко Давид, има во рацете свиток со следниов текст: СТОѦ(Ѧ)/ К(υρι)ѴѴ ѦПО/СТѦЗ(Є)СΘ<Е> <σοφιαν>. Се работи за една од Соломоновите мудри изреки (Изреки X, 31). Оваа изрека во продолжение вели дека "секој злословен јазик од корен треба да се истргне". Интересно е дека овој текст многу сличи, и јазично и симболично, на авторскиот текст на пророкот *Софонија* (ПРОРОКЬ СОФО...) којшто е насликан на северната страна на истиот столбец: ЧЗЬ

[3] В. Г. Бабић, Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 110; Б. Тодић, Грачаница. Сликарство, Београд 1988, 96-97, заб. 51.

[4] Во оваа смисла треба да се посочат и двете претстави на овој пророк во Св. Тројца Пљеваљска: С. Петковић, Манастир Свете Тројице код Пљеваља, Београд 1974, 135.

(ОУ)С/ТЬМ⟨Ь⟩ ѦДД/НѢ СЬ С/ѦС(ОУ)ѱИ⟨ТѢ⟩/ ВЬРѢЖ (Софоније III, 13). Текстот на свитокот на пророкот *Елисеј* (ПРОРОКЬ ЄЛІСИЄ), насликан на источната страна на столбецот, е тешко е читлив. Судејќи според почетните зборови (ТАДЕ Л/ЕГЕІ К(υριο)Σ.../...,), може да се претпостави дека се работи за текстот којшто пророкот го говори сипајќи сол во водата и така обавувајќи го т.н. исцеление на неплодната вода (II Цареви II, 21).[5]

На јужниот од западниот пар столпци во истата, трета зона, се претставени пророците: Гедеон, Арон, Јаков и Еремија. На свитокот на *Гедеон* (ПРОРОКЬ ГЄДЄОН), насликан на јужната страна на столбецот, испишан е лесно читлив текст, но со нејасно/непознато потекло: ПОЧЬ/РЬЄТЄ В/ОСН СѦВ/С⟨Є⟩ЛЬЄМЬ.[6] Претставата на *Арон* (ПРОРОКЬ ѦРОН) е поставена на западната страна на столбецот. На неговиот свиток читко пишува: ЬѦКО ѦГ/НЄЦЬ НЄ/ꙁЛОБНВЇ (Ис. XXIX, 14). Текстот, всушност, се однесува на принесување на жртва во (старо)заветниот Шатор/Скинија, согласно со Божјите упатства соопштени преку Мојсеј (Ис., XXIX, 10-21). Жезолот во неговата рака, испишаната порака на свитокот и местото на коешто е искажана, претставуваат префигурација на Богородица или, поконкретно, на отелотворениот Логос.[7] Претставата на Арон не е насликана случајно токму тука. Таа е идејно поврзана со претставата на Богородица насликана во темето на западниот лак, како дел од сцената Скалилата на Јаков. Праотецот и пророк *Јаков* (ПРОРОКЬ ІѦКОВЬ), пак, е насликан, исто така неслучајно, на северната страна на истиот столбец. Текстот на неговиот свиток е во идејна врска со Скалилата: КАΘ(Е) ЇПN/(ου)Σ ΙΣΤΟΡ<ον?>ΚΛΙΜΑ КА...[8] (Ис. XXVIII, 12). Претставен во профетски став, како впрочем и најголем дел од пророците на столпците, Јаков има

---

[5] Интересно е дека според Ерминијата оваа сцена се слика само во рамките на Циклусот на св. Илија: Denys de Fourna, n.d., 66.

[6] Во Ерминијата се препорачува испишување на текстот од приказната за Гедеоновото руно (Суд., VI, 37), но се чини дека текстот на свитокот на Гедеон не го споменува руното, освен во случај да се работи за грешка и испуштени букви. Имено, ако на место В би било испишано Ρ, тогаш текстот би можел да се прочита како: Почерцѣтє рось.

[7] За жезлото како Аронова визија на Богородица, в. Д. Панић-Г. Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975, 77. В. уште и заб. 3 (погоре).

[8] Во Ерминијата овој текст е цитиран малку поинаку, но е поврзан, како и во нашиот случај со скалилата/визијата, сп. Denys de Fourna, n.d., 146.

младолик, голобрад лик.[9] Пророкот *Еремија* (ПРОРОКЪ ЄРЄМѢ), поставен на источната страна на столбецот, го носи/говори текстот: ТѢКО ГЛ/ѦГОЛЄТЬ/ Г(ОСПОД)Ь ПОТР/ЬПЄТЄ/ МѦ ВЧ ДЄNЧ (Еремија I, 4).

Пророците на северозападниот столбец имаат натписи на имињата кои се многу оштетени или сосем нечитливи. Но, добро сочуваните натписи на свитоците, со исклучок на еден, се сигурен знак за нивна идентификација. Така, сосем сигурно претставата на јужната страна на столбецот, според текстот на неговиот свиток е пророкот *Исаиј* (ПРОРОКЪ ІСѦІѢ). На неговиот свиток пишува: ЇΔ(ου) K(υρι)E/ ΚΑΘΕΤΑΙ /ΕΠΙ ΝΕΦΕ/ΛΙΣ K(ου)ΦΙΣ (Исаиј XIX, 1). Патем, треба да се забележи и податокот дека ова е единствениот пророчки свиток којшто е дословно испишан според упатствата во Ерминијата.[10] Според текстот на свитокот може да се идентификува и пророкот поставен на западната страна на столбецот. Имено, се работи за фигурата на пророкот *Наум*, на чијшто свиток стои: ΠΡΟ Π<Ρ>Ο/ΣΟου K(υρι)ου ΤΙΣ Ι/ΠΟΖΤΝ <σεται> (Наум I, 6). Пророкот насликан на северната страна на северозападниот столбец, чијшто лик е сличен на традиционалната типологија на апостол Петар, има многу нечиток текст на свитокот и сосем замачкани букви на името, така што оваа пророчка фигура останува неодгатлива. Пророкот (... КЄ...) на источната страна на столбецот ја држи својата порака на свитокот: ΤΑΔΕ Λ/ΕΓ<Ε>Ι K(υριο)Σ Π/ΑΝΤΟΚΡ/ΑΤΟΝΤΕ. Првиот дел од натписот не е од голема помош бидејќи фразата "Така Бог говореше..." е многу честа на пророчките свитоци, што е случај и со свитоците на пророчката групација во куполата.[11] Сепак, упатно е да се напомене дека во Книгата на Езекиљ, во одломката за Израеловиот пастир (XXXIV, 1-31), оваа реченица има најголем број повторувања во старозаветните/пророчките книги.[12]

---

[9] Дионисиј од Фурна го опишува сликањето на неговиот пророчки лик како старец со долга коса и брада (сп. Denys de Fourna, n.d., 74), но во нашата претстава тој има изглед како оној што се илустрира во неговата визија на Богородица т.е. во сцената Скалилата на Јаков (сп. Isto, 146).

[10] Сп. Isto, 80.

[11] В. поглавје за куполната програма.

[12] Посоченият цитат се завршува со зборовите "Јас за навека Бог сум ваш, речта Господова беше...", што соодветствува на содржината (преведена на црковногрчки јазик) на текстот на непознатиот пророк. Според Ерминијата, пророкот Езекиљ има текст чијшто почеток е идентичен, но продолжетокот е сосем поинаков, сп. Denys de Fourna, n.d., 262.

Со цел да се пронајде поврзувачка идеја произлезена од текстовите на пророчките свитоци насликани на столпците, треба да се напомене дека во избраните цитати се забележува посредно или непосредно наговестување на Христовото второ доаѓање, што е едновремено и спомен на воскресниот и вознесниот ден.[13] Обајцата пророци со исто име - Захариј, се поврзани со сцени од Великите празници: помладиот со Вознесението, а постариот со Благовештението. Исто така, е сосем обмислена местоположбата и свитокот на Арон и Јаков, а јасно се согледува и почитувањето/следењето на традиционалното панданство во поставувањето на некои пророци (Давид и Сломон, Арон и Мојсеј, Захариј младиот и постариот).

[13] Сп. Л. Мирковиќ, Хеортологија, Београд 1961, 197.

ВЕЛИКИТЕ ПРАЗНИЦИ

Циклусот Велики презници е насликан во највисоките делови на ѕидовите во наосот и олтарот. Циклусот брои 13 сцени поради илустрирањето и на Мироносиците на гробот и на Христовото симнување во пеколот. Сцените Преображение и Симнување во пеколот се скоро сосем уништени, а фрагментарно се сочувани Благовештението, Раѓањето и Воскресението на Лазар.

Благовештението е насликано на источниот пар столпци. Фигурата на архангел Гаврил е поставена на јужната страна на североисточниот столбец (БЛАГОВЄ), а наспроти е Богородица, делумно сочувана на северната страна на југоисточниот столбец (ЩЄNIЄ). Обете фигури се поставени пред сложена архитектонска заднина. Меѓу профаните повекекатни градби со балкони и балустрада, зад Богородица доминира куполна градба.

Оваа сцена се случува во Богородичината одаја, така што текстуалната предлошка е земена од раскажувањата на Лука за благовештенскиот миг/чин (Лука, I, 26-38). Уште во постарите истражувања е согледано лоцирањето на сцената на источниот пар столпци во куполните цркви, што почнувајќи од XII век станува нејсина стандардна просторна диспозиција долж вековите.[1] Во уматноста на XIV век оваа сцена ја карактеризира претставата на Богородица која е седната на (некогаш раскошен) трон.[2] Во XVI век се забележува "рамноправно" претставување на двете варијанти/предлошки: седната и стоечка Богородица со тоа што првата е позастапена во централниот дел на Балканот,[3] а втората е обележје на т.н. линотопски мајстори и подоминантно решение во ѕидното сликарство од XVII век.[4]

---

[1] Сѐ уште се референтни истражувањата на: G.Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siecle d'apres les monuments de Mistra de la Macedoine et du Mont Athos, Paris 1960², 67-92.

[2] Isto, 73 и понатаму.

[3] Сп. С.Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 69-71, 91-92.

[4] А. Турта (сп. А. Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991, 72) го нотира напуштањето на схемата со претстава на седечка Богородица и воведување на нејзина стоечка претстава во споменичната група од XVII век. В. уште: С.Петковић, Црква Светог Николе у Хиландару, Хиландарски зборник 8, Београд 1991, 135, сл. 33; З. Ракић, Радул - српски сликар XVII века, Београд 1998, 62. На оваа група треба да се додадат и ѕидните слики кои се научно оценети како дела на грчки зографи-

На кучевишката сцена треба да се издвојат: поставувањето на фигурите една наспроти друга,[5] стоечката поставеност на Богородица, важна за компаративите проследи,[6] како и кулисната заднина, особено куполната градба, која би можела да ја претставува црквата/домот на Божјата Реч која се споменува во предлошката.

На јужната страна на североисточниот столбец, под претставата на архангел Гаврил, насликан е стариот пророк Захариј. Текстот на неговиот свиток е земен од хвалоспевот по повод раѓањето на св. Јован Крстител, кој е наведен во евангелието по Лука (I, 75): ϵ(ь)в(ѣтл)о цѣрствo/ю доп/рї денй. И покрај тоа што во светогорската Ерминија не е посочен овој цитат, сепак текстот на свитокот треба да се доведе во врска со Благовештението и поздравот/благословот на скоро едновременото зачетие на Елисавета и Богородица.

Раѓањето Христово (рожДь⟨є⟩ствo) е насликано на јужниот дел во подножјето на олтарскиот свод. Од него се сочувани скромни остатоци: ангелската група и тројцата мудреци со дарови.

Раѓањето Христово е една од двете најзначајни новозаветни случки и еден од двата најзначајни христијански празници. Основата за неговото ликовно оформување се евангелските текстови (Мат., II, 1-10; Лук., II, 1-17), литургиските песни и старите апокрифни извори.[7] Сочуваниот фрагмент во Кучевиште со магите и ангелите достаточно зборува во прилог на податокот дека е следено раскажувањето на Матеја. Тројцата мудреци, алузија на трите старосни доби, чекорат кон пештерата носејќи дарови. Евангелскиот текст не го објаснува начинот на патување на мудреците, но ги споменува даровите, златото, темјанот и драгомаста, големите драгоцености на апостолското доба, кои ќе бидат приложени на туку-роденот "бесмртен цар на вековите и Бог на вселената" (Мат., II, 11). Во византиската уметност претставата на мудреците кои пешачат е позната уште од времето

дојденци, сп. З. Кајмаковић, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971, 321; Љ. Шево, Манастир Ломница, Београд 1999, 105.

[5] Како редок пример треба да се посочи претставата во Лавра, сп. G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 119. 4-5.

[6] На погоре посочените примери (в. заб. 4), треба да се додадат и светогорските примери во Лавра, Ксенофон и Св. Георгиј (манастир на апостолот Павле): G. Millet, Athos, 119. 4-5, 182. 1-2, 190.1.

[7] Сп. G. Millet, Recherches, 93-164.

на Македонската династија, а схемата на оваа епизода станува особено актуелна во наративниот XIV век.[8] Во поствизантиското sидно сликарство, осебено во ансамблите чиишто урнеци биле големите споменици од добата на Палеолозите, долг е списокот на цркви во кои епизодата со мудреците е вклучена во Раѓањето. Сепак, се чини дека преовладуваат нивните коњанички претстави.[9] Аранжманот, пак, на ангелската група во кучевишкото Раѓање е карактеристична поради тоталниот профил на крајниот ангел од левата страна, како и поради нејзината поставеност во левиот горен агол на сцената. Токму овој аранжман на ангелската група е нотиран во спомениците од XVI и XVII век на поширока територија во континентална Грција.[10]

Сретението (СРЬТЄNIЄ) е поставено на источниот дел од сводот во јужната певница. Јосиф и Богородица со малиот Христос приоѓаат на св. Симеон Богопримецот насликан пред пророчицата Ана. Во заднината се гледа сложена архитектура сочинета од повеќе засводени тремови поврзани со велум. Токму над Симеон е поставен киворий со нејасни носачи/столбови, а пак меѓу него и Богородица е насликана чесната трпеза со положена книга на неа.

Сретението, исто така, е случка/слика со која се потврдува догмата за двојната Христова природа. Долгиот евангелески текст (Лук., II, 22-38), заснован на описот на обичајот по Мојсеевиот закон според кој по 40-тиот ден новороденчето се носи во храм (III Мој., XII, 2-4), бил обработен во една сцена уште во предиконоборечко време.[11] Бидејќи текстот прецизно не го одредува настанот во смисла на тоа дали се случил во или пред храмот, во вековната византиска традиција на оваа сцена се среќаваат подеднакво двете решенија. Според достапните сознанија, во оваа смисла може да се извлече заклучокот дека во

---

[8] Сп. Г. Бабиќ, Циклус Христовог детињства у пределу са хумкама на фресци у Грацу, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 49-57 (со примери).

[9] Сп В. М. Αχειμαστου-Ποταμιανου, Η Μονη των Φιλανθρωπηνων και η πρωτη φαση της μετα βυζαντινης ζωγραφικης (Διδακτορικη διατριβι), Αθηνα 1983, 121–137 (со бројни примери).

[10] Обележјата на линотопската иконографија на Раѓањето вклучувајќи ја и ангелската група, поткрепено со примерите во Тирнавос, Загора и Дриовуно, се детектирани во јоанинската работилница (Филантропинон) и се објаснети како оттаму-преземени решенија: А. Τουρτα, н.д., 74. Сп. и: Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 77, πιν. 425.

[11] Нејзината долга иконографска традиција почнува во V век со најстарата сочувана сцена на мозаиците во Санта Марија Маѓоре во Рим: D.P. Shorr, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, Art Bulletin, Vol. XXVIII, No 1 (1946), 19-20.

едно сликарско ателје, како на пример она на Михаило и Евтихиј, авторите доследно се држеле до една предлошка: ентериерно решение пред чесната трпеза.[12] Во науката постојат неколку констататации за иконографијата на сцената во смисла на нејзина (а)симетричност. Имено, се чини дека парниот распоред преовладувал во комненско време, а пак во XIII-XIV век превласта ја добила схемата во која фигурата на Симеон е издоена и поставена наспроти останатите, со што се нагласува неговата функција во случката.[13]

Кучевишкото решение прави интересна комбинација меѓу приказ на чесната трпеза со положена книга на неа, поставена на средина на сцената, и циборіум којшто ја наткрилува и, воедно, истакнува фигурата на Симеон чиишто раце се покриени.[14] Веројатно парниот распоред на фигурите и присусувото на Христос во рацете на мајка му, што е всушност архаична варијанта,[15] ја наметнало потребата за нагласување на важноста на Симеон преку поставување циборіум над неговата фигура. Пророчицата Ана има карактеристично подигната десна рака и свиток во левата на кој е испишан текстот за предодредената улога на младенчето "да биде творец на небото и земјата": (ѡ)ль҃дєи(ь)/ц ѯємѡ/(л)і и(є)бо҃/...[16] Профетскиот став на Ана со високо подигната десна рака е уште еден од архаичните елементи на оваа схема.[17]

Кучевишкото решение на Сретението има блиски иконографски паралели во истовидната сцена во црквите од т.н. охридска сликарска школа и во оние, дела на линотопските зографи, поради: парниот распоред на фигурите, Христос во мајчините раце, просторната одреденост на сцената со чесна трпеза со положена книга, профетскиот став на Ана и кулисите во заднината.[18]

---

[12] Сп. Б. Тодиќ, Старо Нагоричино, Београд 1993, 75, 101-102.

[13] Сп. H. Maguire, The Iconography of Simeon with the Christ Child in the Byzantine Art, DOP 34/35, Washington 1980-1981, 260-268.

[14] Најпрвин во персиското, а потем во античкото верување божеството не смеело да биде допрено со голи раце; за античкиот обичај и за покриените раце на Хермес кога го позема малиот Дионис, в. D.P. Short, n.d., 23.

[15] Во сите претстави од V до VIII век Христос е во мајчините раце, сп. H. Maguire, n.d., 261-262.

[16] Сп. N. Brkić, Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija, Beograd 1984, 184.

[17] Почнувајќи од V век (Санта Марија Маѓоре), па сè до XV век, оваа става на пророчицата често се среќава во сценските схеми: D.P. Short, n.d., 19-21, 25-26.

[18] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, ск. 33, сл. 42, сл. 49, сл. 53; А. Τουρτα, н.д., 76-77.

Во јужниот тимпанон е сместено *Крштевањето* (...Ьцц..). Хрситос во реката Јордан е централно поставен. Над него, во сегмент од небо е прикажан Старецот на деновите, а пак во издолжениот зрак од небеска светлина што завршува на Христовата глава е насликан св. Дух (гулаб). Од устата на персонификацијата на Јордан "извира" реката. Во сцената е вклучена и епизодата со проповедта на св. Јован Крстител, насликана на левата страна. Под неа е насликана група жени кои ги капат/фрлаат своите деца/неофити во реката Јордан.

Крштевањето, сцена која спаѓа меѓу догматските носачи на христијанството, се темели на исказите на Матеја (III, 13-17) и Марко (I, 9-11) кои раскажуваат за Христовото влегување во Јордан, за св. Јован како Христов кртител и ангелските сили како сведоци и небесен ескорт. Визуелизацијата на сцената датира од предиконоборечкото време, кога нејзината иконографска схема се сведува на основните компоненти.[19] Во текот на византискиот период, особено во XIV век нејзината иконографија станува впечатливо расчленета и сочинета од неколку пролошки епизоди.[20] Во овој период скоро задолжителна дополна во реката се персонификациите опишани во Псалмите (113, 3), на Јордан и на морето, најчесто визуелизирани како фигура на старец со амфора и како женска фигура која вјава риба.[21] Во учените анасмбли Христос редовно се поставува на плоча која плови на површината на водата дополнета со змијолики/фантастични глави кои се подаваат од (под) неа. Овој детаљ ги алегоризира патристичките и химнографските описи за победата над злото, темнината и пеколот што го носи чинот на (по)крштевањето, а директно произлегува од Псалмот (73, 13).[22] Во византиската традиција во ликовното интерпретирање на Крштевањето, во горниот дел на сцената, во небесен сегмент често е сликана небеската порта со мноштво ангели како ликовна метафора на

---

[19] За симболиката на Крштевањето и неговите општи/основни визуелни карактеристики, в. G. Schiller, Iconography of Christian Art, Vol. I, London 1971, 137-137.

[20] За еволуцијата на сценската иконографија во византиската уметност, в. Ch. Walter, Baptism in Byzantine Iconography, Sobornost. Journal of the Fellowship of St. Alban and St. Sergius, Vol. 2, No. 2, London 1980, 8-25.

[21] Сп. Istoto, 8-11; G. Millet, Recherches, 197-199.

[22] За овој детаљ со есхатолошка симболика во варошката црква, како и во сценската интерпретација во XIV век, в. П. Костовска, Симболично значење на претставата на Христовото крштевање во црквата Св. Никола во Варош, кај Прилеп, Balcanoslavica 26-27, Prilep 1999-2000, 39-58.

патот на Речта од небесата до неговата реализација во триипостатниот Христос.[23] Од достапниот компаративен материјал заклучуваме дека овој детаљ е многу редок во поствизантискиот период.[24] Проповедта на св. Јован Крстител е пролошка епизода која е дел од раскажувањата за анахоретството на светителот. Сочуваниот материјал покажува дека таа е дефинирана како засебна сцена во минијатурното сликарство во циклусот чиишто именител е крштевањето, при што е нотирано нејзиното ретко прикажување во ѕидното сликарство.[25] Епизодата со жените кои ги посматраат своите деца во реката Јордан или, пак, самите ги фрлаат во неа, поставена во предниот дел/план, произлегува од евангелското кажување за крштевање на народот (Мат., III, 5-6). Оваа визуелизирана содржина често се среќава во минијатурите од XI век, а сосем е исклучителна во монументалното сликарство сè до XIV век кога се прикажува во повеќе варијанти.[26]

Иконографијата на кучевишкото Крштевање е особено наративна и ги вклучува скоро сите погоре споменати епизоди и детали. Така, тоа се вбројува меѓу најнаративните решенија не само меѓу сцените од Великите празници, туку и меѓу целиот посвизантиски истовиден опус.

Епизодата со проповедта на св. Јован Крстител е работена според Матеја (III, 3-12), бидејќи Марко и Лука наведуваат војници и цариници меѓу насобраниот народ, кои не се среќаваат на нашиот примерок. Овој пролог е многу редок во поствизантиските интерпретации на Крштевањето.[27] Впечаток прави и претставата на Стерецот на деновите во небескиот сегмент, кој идејно ја заокружува вертикалата Отец - Син - св. Дух, што е визуелизација на основната догматска идеја за христијанската тринитарност. И овој детаљ со ликот на Старецот на деновите е исклучително редок во доцносредновековното

---

[23] Овој елемент се среќава во престоничките минијатури со Крштевањето уште од XII век, а посебна застапеност добива во раниот XIV век: G. Millet, Recherches, 209.

[24] Сп. G. Millet, Athos, 258. 1 (Св. Никола-Лавра).

[25] Во четвороевангелието од Лауренцијана (Laur. VI. 23, fol. 7) прикажан е животот и дејноста на Крстителот крај Јордан, што е една од првите расчленети ликовни обработки на случувањата за кои раскажува Матеја (III, 3-12): G. Millet, Recherches, 195-196.

[26] B. Ch. Walter, n.d., 21-22 (со примери).

[27] Може да се посочат претставите во трпезаријата на манастирот Дионисиј (сп. G. Millet, Athos, 174), како и онаа во егзонартексот на Грачаница (сп. С. Петковиќ, Сликарство спољашње припрате Грачанице, во: Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, сл. 6), но обете се работени според кажувањата на Лука и Марко.

сликарство.[28] Покрај персонификациите на Јордан и морето, во кучевишкото Крштевање фигурално е претставен и изворот на Јордан, што спаѓа исто така меѓу сосем ретките сценски детали кои можат да се согледаат на некои истоимени претстави од опусот на т.н. костурска работилница од крајот на XV век, потем на делата на Јоанинската работилница веројатно стационирана во манастирот Филантропинон, како и на малобројни други истовидни примери.[29] Деталот со плочата на која е поставен Христос и од која излегуваат змијолики суштества е застапен на образецот по кој работат мајсторите на т.н. охридска сликарска школа, како и оние во Јаонина, а поретко се среќава на Света Гора.[30] Наоѓаме исто така мал број поствизантиски аналогии за епизодата со крштевање на народот, меѓу кои и оние од јоанинската споменична група.[31]

Следната сцена, *Лазаревото воскресение* (ВЬСКРСЄN...), е насликана на десниот/западен крај на јужниот тимпанон, каде што се претставени апостолите, и на соседниот западен дел на јужниот свод, каде што се сочувал само горниот сценски дел со архитектонските кулиси на Витанија и мал дел од главата (веројатно) на Христос.

Преображението е насликано по Лазаревото воскресение и се наоѓа на целиот јужен дел на западниот свод. На овој дел малтерот/фреската сосем пострадал од влага, така што се гледа само мал дел од Христовата мандорла.

Сочуваноста на двете опишани сцени/делови, Лазаревото воскресение и Преображението е толку мала, така што не би можеле да се направат иконографски анализи на истите. Она што заслужува внимание е променетото место на сцените и големите димензии на Преображението. Познато е дека во византискиот период Преображението во некои споменици е поставено на

---

[28] Сп. Исто, 24-206, сл. 6.

[29] Сп. Б. Живкови, Поганово, ск. 21; Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 109, πιν. 447; G. Millet, Athos, 258. 1 (Св. Никола-Лавра). На примерите во Филантропинон и Диљос изворите се персонифицирани преку две човечки глави од кои излегува/извира вода, а пак во параклисот на Св. Никола во Лавра изворите се оликотворени преку две фигури кои излеваат вода од стомни.

[30] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 7 (Годивје), ск. 33 (Долгаец), ск. 42 (Велестово); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 109, πιν. 447; G. Millet, Athos, 172.3 (Ксенофон). Други примери, в. кај: П. Костовска, н.д., заб. 15.

[31] Сп. Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 109, πιν. 447; С. Петковиќ, Спољашња припрата Грачанице, сл. 6. Истата епизода е илустрирана во долниот лев агол на Крштевањето во манастирот Журче (сопствена документација).

западниот ѕид, а такви примери се забележени, додуша ретки, и во поствизантиската ѕидна декорација, од кои ги издвојуваме оние од т.н. охридска сликарска школа поради бројноста и поради големите димензии на Преобаженијето кое начесто го исполнува целиот западен тимпанон.[32]

Влегувањето во Ерисалим (ЦВѢТОНОСИЄ ХВО) е на северниот дел на западниот тимпанон. Пред сложената архитектура на Ерусалим, мноштво луѓе излегле да го дочекаат Христос, којшто јава на бело осле, следен од апостолите. Во горниот лев агол е прикажана епизодата со белото осле/магарица.

Текстуалната предлошка за оваа сцена е настанот кој го раскажуваат сите евангелисти (Мат., XXI, 8; Мар., XI, 8; Лук., XIX, 36; Јов., XII, 13). Празничното одбележување на Христовото влегување во Ерусалим се слави, според изворите, уште од IV век, од кога датираат и првите ранохристијански илустрации.[33] Во сликарството илустрацијата се јавува во V-VI век во схема која ќе стане нејзина основна иконографска форма. Деталот со децата кои кинат, фрлаат или мавтаат/поздравуваат со маслинови гранчиња произлегува од Никодимовото псевдоевангелие и од литургиската поезија и претставува алузија, прецизно протолкувана од Михаил Хоматијан во XI век дека "Христос пред себе поставува новороденчиња кои со својот исконски чист нагон за вистинска проценка ќе го спознаат својот господар."[34] Единствено епизодата со ослето/магарицата ја проширува стандардната иконографија на оваа сцена. Оваа пролошка случка е спомената кај четворицата евангелисти, но само Матеја (XXI, 2) наведува дека се во прашање две животни, магарица и младо осле, по кои биле пратени двајца Христови ученици; токму Јован требал да го одврзе белото осле и да му го донесе на Христос според исказите на пророштвото.

Во Кучевиште стандардната иконографија на Влегувањето во Ерусалим е проширена со пролошката епизода. Насликан е еден апостол (веројатно Јован) којшто го одврзува белото осле, оставајќи ја магарицата пред куќа во градот Витфага на патот кон Ерусалим. Доведувањето на ослето е доста честа епизода во

---

[32] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 35 (Долгаец), ск. 44 (Велестово), ск. 51 (Лешани), ск. 80 (Лескоец), ск. 115 (Матка). За други примери в. уште: С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 67.

[33] Сп. G. Schiller, Iconography, Vol. II, 18-23 (за претставите на саркофази).

[34] G. Millet, Recherches, 281-282, 284.

минијатурното сликарство од XI век,[35] а веројатно преку наративните сцени од XIV век,[36] влегува во поствизантиските истоимени претстави, при што за компаративните анализи се особено важни примерите од охридската сликарска школа, од јоанинската работилница и од линотопските мајстори.[37]

Распетието (...єтіє ..), доста оштетено/озбледено, поставено е во северниот тимпанон. Симентрично на Хрситос, распнат на крст, се насликани двата крста со разбојниците од кои, на десниот разбојник еден војник му ги крши глуждовите со суровица. На Голгота се присутни: Богородица, со една придрижничка, апостолот Јован и Лонгин, сите насликани со нимбови. Прикажана е и епизодата кога војникот до крстот му го принесува на Христос сунѓерот/губата на трска, натопен со жолчка и оцет. Течноста во широк сад се подготвува пред крстот. Епизодата со онесвестената Богородица меѓу жените е насликана во левиот долен агол. Во горниот дел на композицијата симетрично се поставени двајца пророци со свитоци од кои оној на левата страна е потполно избледен.

Распнувањето на Христос е опишано во сите четири евангелија, но најопширно кај Јован (XIX, 18-30). Сцената има стара и разработена иконографија со која се нагласува нејзината евхаристична осмисла. Настаните кои ги илустрира сцената се целосно вклучени во Службата на проскомидијата каде се евоцира Христовата крсна смрт и искупителската жртва.[38] Интересно е тоа што сцената ја добива својата развиена иконографија скоро едновремено со нејзината појавност како илустрација во ракописите од VI век.[39] Веќе во оваа иконографска схема се вклучени многу епизоди и детали, чијашто литературна предлошка се евангелските кажувања и тоа за: прободување на Христос со копје (Мар., XV, 36), мачење со губата натопена со

---

[35] Isto, fig. 236, fig. 244, fig. 245, fig. 247.

[36] Сп. Г. Бабиќ, Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 154 (особено заб. 357, заб. 359).

[37] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 79 (Лескоец); В. М. Αχειμαστου–Ποταμια νου, Η Μονη των Φιλανθρωπηνων και η πρωτη φαση τησ μεταβυζαντινησ ζωγραφικησ (Διδακτο ρικη διατριβι), Αθηνα 1983, 134–42 (за примерите во Филантропинон, Диљос, Варлаам, Анапавса и Св Никола-Лавра); А. Τουρτα, н.д., 79-81 (за примерите од Вица, Монодендри и Дриовуно).

[38] Л. Мирковиќ, Литургика (други, посебни део), 57-64.

[39] Сп. За развиената иконографија на сценатa во минијатурното и sидносто сликарство, почнувајќи од најстариот сочуван пример од Рабулиновото евангелие (VI век), в. G. Millet, Recherches, 428-444.

оцет (Мат., XXVII, 34; Лук., XXIII, 36), потем за војниците кои се коцкаат за Христовата облека (Јов. XIX, 23), раздирањето на црковната завеса (Лук., XXIII, 45; Мат., XXVII, 51; Мар., XV, 38), како и за кршењето на глуждовите (Јов. XIX. 31-33). Надминувајќи ги евангелските соопштенија, сликарите ги користеле и раскажувањата за случката/темата во соодветните апокрифни текстови меѓу кои "најексплоатирано" било псевдоевангелието по Никодим од каде се земени податоците врзани за двајцата разбојници, за бројните апокалиптични елементи, како и за пристуството на Пилат на Голгота.[40] Во XIV век кој се смета за доба на наративниот врв во иконографијата на темите, Распетието има, напротив, збиена иконографија во која разбојниците најчесто не се прикажани, а недостасуваат и други од посочените епизоди/детали.[41] Во поствизантискиот период презентирањето на темата оди во двата правци: во една група споменици таа е сведена на основната содржина,[42] а пак, едновремено, во поголемите ансамбли и учени целини, во кои спаѓаат и делата на критските мајстори, таа е високо наративно збогатена.[43] На втората, наративна форма на прикажување на Распетието се приклучуваат и романските споменици.[44] Во оваа смисла треба да се посочи и забелешката дека Распетието во контекст на Великите празници

---

[40] Сп. С. Радојчић, Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, во: Истиот, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 217-223.

[41] Сп. М. Марковић, Циклус Великих празника, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 111-112.

[42] За сведената иконографија на сцената во Ломница,како и за нејзините аналогии во Пустиња, Сиќево, Будисавци, Требиње, Црна Река, Св. Спас-Штип, Арбанаси и Добрско, в. Љ. Шево, н.д., 114-115.

[43] М. Хацидакис смета дека оваа проширена иконографија треба да се доведе во врска со италокритските влијанија кои се шириле преку импортот на икони и бакрописи особено актуелен во XV век: М. Χατζηδακησ, Ο κρητικοσ ζωγραφοσ Θεοφανησ. Ι τελευταια φαση τησ τεχνησ του στισ τοιχογραφιεσ τησ Μονησ Σταυρονικητα, Αγ. Οροσ 1986, 84. Таканаречената критска схема на Распетието се среќава и во Филантропинон, Дињос, Св. Димитрија и Св. Богородица во Велчишта и во Св. Богородица Животоносен источник во јоанински Полилофос: Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 66, πιν. 393–394; πιν. 79-81, A.Stavropoulou-Makri, Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, 79-81, pl. 26, pl. 62a. Според наративниот пристап треба да се посочат и примерите од Вица и Мононденри (сп. Α. Τουρτα, н.д., 109-112, εικ. 8, εικ. 61α) за кои А. Турта смета дека имаат "влијанија од италијанските постари Распетија каде што Марија Магдалена клечи крај крстот, а Лонгин е претставен на коњ" (сп. Исто, 111).

[44] А. Турта ги посочува примерите во Doamnei, Magosoaia, Hurez i Trgovi te за кои смета дека се дела на грчки мајстори со што ја објаснува и сложената иконографија на темата: Исто, 112.

има збиеана, а во контекст на Страдањата - развиена иконографија.[45]

Епскиот пристап на кучевишкото Распетие со мноштвото епизоди (разбојниците, кршење на колената, онесвестената Богородица, присуството на Лонгин, отворање на гробовите...) и уште повеќе детали (Сонце, Месец, ангелите кои плачат, губата со оцет и жолчка ...), ја вбројуваат сцената меѓу најнаративните во доцниот среден век. Таа сличи на сите оние во кои е применет истиот илустративен пристап.

Пророците со испишани свитоци се составен дел на епската ликовна обработка на Распетието. Нивната повеќевековна поставеност покрај случката која ја прорекнале, почнува во VI век кога во илустрираните ракописи тие со своите текстови чинат целина со минијатурата на Распетието.[46] Во кучевишкото Распетие тие се без легенди, претставени допојасно, симетрично на левата и десната страна во горниот дел на sидната слика. На левата страна фреската е многу оштетена така што само се назира фигурата, но не се чита текстот на нејзиниот свиток. На свитокот на десниот пророк, младолик и голобрад, се чита текстот: ΕΝ ΤΗ/ ΗΜΕΡ(Α ΕΚΕΙΝΗ ΕΞΕΛΕΥΣΕΤΑΙ)/ ΙΔΩΡ (Захариј, XIV, 8),[47] од што се заклучува дека се работи за претставата на Захариј помладиот.

Мироносиците на гробот (...ΛΙΘΟ...) се поставени на источната страна на сводот во северната конха. Веста за Христовото воскресение на мироносиците им ја соопштуваат двајца ангели, кои се претставени пред отворениот гроб, пред кој се насликани паднати војници.

Од *Христовото симнување во пеколот* сега има само мали траги. Сцената се наоѓа на северната страна во подножјето на олтарскиот свод. Се препознаваат само контурите на карактеристичната фигура на св. Јован Претеча (горе, десно) со крст во рацете, како и контурите на пурпурната облека (веројатно) на Ева (долу, десно).

---

[45] Љ. Шево како аргумент за ова свое запазување ги посочува само спомениците од охридската школа од XV век (Годивје, Долгаец, Лешани, Лескоец, Матка), сп. Љ.Шево, н.д., 115.

[46] B. G. Millet, Recherches, 428-432.

[47] Според Ерминијата на Дионисиј од Фурна овој текст соодветствува на Распетието и на Крштевањето (сп. Denys de Fourna, n.d., 80, 276), сцени кои во Кучевиште се наоѓаат една наспроти друга.

Сочуваните елементи на оваа сцена едвам се достаточни таа барем да биде идентификувана, така што не е можно нејзино иконографско анализирање.

Пророкот Осија, со карактеристичен профетски став и отворен свиток е насликан на источната страна, над импостот на североисточниот столбец. Тој е свртен кон сцената Симнување во пеколот и со текстот на свитокот го претскажува Христос како "избавувач од власта на подземјето и од смртта": ΠΫ ΣΫ/ ΘΑΝΑΤΕ/ ΤΟ ΚΕΝ/ΔΡΟΝ Π /<ΚΙ> ΣΫ (ΑΔΟΥ, ΤΟ ΝΙΚΟΣ) (Ос., XIII, 14).[48]

Темата која е византски сценски симво̀л на Христовото воскресение е раскажана во евангелијата по Матеја (XXVIII, 1-7), Марко (XVI, 1-10) и Лука (XXIV, 1-8). Науката покажува дека нејзината ранохристијанска иконографија добила мали збогатувања во византиската уметност, така што нејзините основни компоненти се: отворѐниот и празен Христов гроб, ангелиот-гласник, мироно̀сиците и римските во̀јници онесвестени од Христовата светлина со која се вознел.[49] Карактеристиките на нејзината поствизантиска иконографија се сведуваат на зглемување на бројот на мироно̀сиците од вообичаените две до три на (дури) седум,[50] како и зголемување на бројот на ангелите. Збележуваме дека вто̀риот елемент, претставување на двајца ангели, е карактеристика на светогорските интерпретации на темата.[51] Сосем ретки се сцените во кои нејзината традиционална иконографија е збогатена со новини како што е вклучувањето на Лонгин меѓу во̀јниците и темјанот во Богородичините раце.[52]

Кучевишкиот пример е карактеристичен по претставата на двајца ангели, според која може да се заклучи дека образецот е работен според кажувањата на Лука (XXIV, 1-8). Аналогни решенија наоѓаме во веќе посочените светогорски сцени.

Вознесението (...ΝΕCCΕΝΙЄ ΧΒ̅Ω̅) е прикажано во источниот/олтарскиот свод и на источниот ѕид. Во темето на сводот е насликан Христос седнат на виножито во мандорла која ја

---

[48] Сп. Denys de Fourna, n.d., 277. Истиот пророк со истиот текст на свитокот е насликан уште еднаш во тамбурот на куполата.
[49] Сп. G. Millet, Recherches, 517-540.
[50] Сп. Љ. Шево, н.д., 107 (со примери).
[51] Сп. G. Millet, Athos, 127. 2 (Лавра), 154. 2 (Моливоклисија), 199.1 (Дионисиј), 230. 1 (Дохиар).
[52] В. А. Τουρτα, н.д., 115-116.

вознесуваат четворица ангели. Апостолите, Богородица и двајцата ангели со свитоци се прикажани над апсидалната конха.

Вознесението е случка која се темели, исто така, на евангелските соопштенија (Лук., XXIV, 50-52; Мар., XVI, 19) во кои не се споменува Богородица. Нејзиното поврзување со оваа случка и, така, задолжителното внесување во оликотворувањето на настанот, се темели на податокот во Делата апостолски (I, 4-11), како и на химнографската литературата посветена на овој празник, и најпосле, на Епифаниевото житие на Богородица. Што се однесува до појавата на ангелите, треба да се истакне дека тие, исходувани од исказот во посочениот пасус во Делата апостолски, се ликовна парафраза на споменувањето на "двата човека ... во бели фустани" кои го објасниле чудесното случување на очевидците. Најпосле, анализирајќи ја константната иконографија на Вознесението уште од предиконоборечко време, треба да се напомене дека бројот на апостолите, секогаш 12-мина, не е во согласност со евангелските податоци, ами е произлезен од коментарот за случката во Делата апостолски (Дел.ап., I, 11, 16-26).[53] Од посоченото може да се заклучи дека основен библиски извор за преточување на Вознесението во слика биле податоците токму во Делата апостолски. Во поствизантискиот период иконографијата на сцената останува непроменета. Нејзините карактеристики од изминатите векови се следат и во овој период, од кои најчесто се споменува претставата на Богородица во орантен став, која преовладува во ликовното третирање на темата.[54]

На кучевишкото Вознесение, пак, сите учесници се поставени во полупрофил и имаат нагласена гестикулација, изразувајќи ја така својата возбуденост од чинот, а пак двајцата ангели држат отворени свитоци. Сите посочени елементи ги согледуваме на светогорската редакција на темата.[55] Текстовите кои се испишани на свитоците на двајцата ангели се вообичаени и

---

[53] Сп. М. Марковић, Циклус Великих празника, 118. В. коментари за текстуалните предлошки за сцената и кај: П. Симић, Фреска Вазнесења Христова у Бјелом Пољу и њена литургиска подлога, Зограф 6, Београд 1975, 21-28.

[54] Постои мислење дека Богородица Оранта во Вознесението е парафраза на Христовата црква која останува на земјата, сп. Б. Тодић, Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи, ЗЛУ 18, Нови Сад 1982, 33-34. Поствизантиски примери дава: Љ.Шево, н.д., 104.

[55] G. Millet, Athos, 120.4 (Лавра), 169.4 (Ксенофон), 196.1 (Дионисиј), 232.2 (дохиар), 259.4; С. Петковић, Св. Никола-Хиландар, 144, сл. 38.

посочени во зографските прирачници.[56] Ангелот на северната страна говори за Христовото вознесение на небото, соопштувајќи дека Спасителот ќе дојде во истото обличје во коешто заминал: СЬ І(СОУ)С ВЬ/ζNЄСЄИ СЄ. Ангелот на јужната страна се обраќа на вчудовидените мажи Галилејски: ѦОѲЖІЄ/ ГѦЛІЛЄІС(К)І/ И ЧТО С(ТО)І/ТЄ ζРЂ/(NІЄТЬ) NѦ N(Є)БѠ (Дел.ап., I, 11), што претставува и библиско извориште на ангелското присуство на сцената.

На оваа сцена треба да се приклучи и претставата на пророк Захариј, насликан на северната страна на југоисточниот столбец. Со испишаниот цитат од т.н. Книга која лета, тој јасно го наговестува вознесението: ВИДЄ/ХЬ Т(БЂ)/ П(О)Л(ЂТІ)/ѲщЂ (їС)/ N(ЂБ)Ѡ (Захариј, V, 2).

Симнувањето на св. Дух, посавено на јужниот ѕид во олтарскиот простор, ги прикажува дванаесетте апостоли со затворени свитоци во рацете, седнати во полукруг.

Оваа сцена се илустрира според казанијата во Делата апостолски (Дел.ап., II, 1-4). Уште во првите дефинирани илустрации на оваа случка кои според сочуваниот материјал датираат од постиконоборечко време, библискиот расказ бил "адаптиран" на стара античка схема на прикажување на филосфите на екседра.[57] Иконографијата на сцената е дополнета со претставата на група луѓе (претставници на народите/јазиците) или, пак, со персонификацијата на Космосот; обата елементи, сликани во центарот на екседрата, произлегуваат од продолжението на пасусот во кој во Делата апостолски се раскажува за чудото кое се случило по изливањето на св. Дух врз апостолите, кога тие ги проговориле јазиците на сите народи и племиња на светот.[58]

На кучевишката илустрација се забележува отсуството на Космосот, како и претставувањето на апостолите кои (како да) разговараат во парови, освен првите двајца, Петар и Павле.[59]

---

[56] Сп. N. Brkić, n.d., 200.

[57] Сп. А. Грабар, Иконографическая схемаПядисятницы, SK 2, Praha 1928, 223-237.

[58] Претставата на Космосот надвладува во иконографијата на сцената во XIV век: MM. Garidis, La representation des "nations" dans la peinture postbyzantine, Byzantion XXXIX, Bruxelles 1970, 87-88.

[59] Оваа схема на апостолите во разговор е позната уште во средниот век, сп. В.Ј. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963, 156, сл. 71-79. На многу светогорски истоимени претстави е забележана иста поединост, а тоа е свртената глава на четвртиот апостол од обете страни: С. Петковић, Св. Никола-Хиландар, 144 (со примери).

Богородичиното успение зазема две зони (втора и трета) на западниот ѕид. Во долниот дел, околу Богородичиниот одар и Христос со нејзината душа во рацете, насликан во мандорла, собрани се: апостолите, група ангели, четворица црковни отци и двајца поети со отворени свитоци. Во дното е епизодата со Е(у)фониј, кому ангелот, овде претставен меѓу групата на десната страна, му ги сече рацете во моментот кога еретикот се обидел да го сквернави/преврти одарот. Сцената ја затвора сложена архитектура од повеќекатници и една куполна градба (лево). Во горниот дел е прикажано Богородичиното вознесение in corpore. Додека ангелите околу отворените небески порти ја дочекуваат Богородица, централно поставена во круг и седната на престол без наслон, апостолите доаѓаат на облаците носени од ангели. Ликовно е означен моментот кога Богородица го дава својот колан на апостолот Тома.

Со успението на Богородица се поврзани настани кои се детално опишани во старите апокрифи. Идејата за нејзиното возненесение in corpore, по потекло коптска, ја добила својата книжевно поетска разработка.[60] Развиениот престолнички култ на Богородичините реликвии е исто така значаен за потеклото на идејата за ликовна разработка на сложената иконографија на смртта на Богородица почнувајќи од XIII век.[61] Во интерпретирањето на Успението до средината на XIV век можат да се издвојат неколку согледувања. Имено, сосем е мал бројот на спомениците во кои во сцената не е вклучено Вознесението на Богородица; постојат ансамбли во кои Вознесението на Богородица е ликовно интерпретирано како засебна сцена; се

---

[60] Основна студија за Успението (предлошки-илустрација) е: L. Wratislaw Mitrovic – N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe, Byzantinoslavica III/1, Praha 1931, 134-173. Од поновата литература в. студија на: А. Давидов Темерински, Циклус Успења Богородице, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 181-188.

[61] Апокрифот на Псевдо Јосиф од Ариматеа и Словото на Псевдо Јован Богослов се текстови во кои е опишан патот на Богородица со душа и тело кон небесата, а воедно е споменато и доаѓањето на апостолите на небеските облаци, водени од ангелите: L. Wratislaw Mitrovic – N. Okunev, n.d., 155-156. За големото влијание на хомилијата на Јован Дамаскин на иконографијата на Богородичиното успение, в. С. Радојчић, Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквима краља Милутина, во: Истиот, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 181-193. За епизодата со Тома и нејзината текстуална предлошка, Житието на Богородица од Епифаниј, чијшто дел токму за доцнењето на Тома е вметнат во најстариот ракопис на Втората хомилија за успението на Богородица од Јован Дамаскин (IX век), а покасно прераскажан и од Јован Солунски, в. Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид, 68-69. За отворната врата на небескиот Ерусалим: Д. Панић - Г. Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975, 72.

појавува Успенски циклус чијшто содржински именител е сочинет од три компоненти: предсмртни случки/сцени, смрт (одар-погреб) и посмртни случки/сцени.[62] Нагласената популарност во почетокот на XIV век на поетските описи и беседи за празникот Успение се огледа и во појавата на нова тема за Богородичината смрт, која го илустрира кажувањето во Вториот канон за Успението на Јован Дамаскин.[63] Влијанието токму на овој текст се огледа и во современото претставување на излегувањето на Богородичината душа од нејзината уста и нејзиното поземање од Христос.[64] Збирните анализи на поствизантиската продукција на Успението покажуваат две насоки во неговата ликовност: архаична, без претстава на Вознесението, во која најчесто отсуствува и епизодата со еретикот Ефониј, и сложена схема со екстензивен опфат на сите горе-споменати епизоди и детали. [65] Во опусот на линотопските мајстори се применети двата обрасци, а пак на Света Гора, со исклучок на Кутлумиш и Дохиар, схемата не го опфаќа Вознесението на Богородица, како впрочем и во интерпретација на јоанинската работилница и мајсторите блиски на неа. [66]

Кучевишкото решение на Успението има неколку значајни иконографски поединости. Во оваа смисла треба да се издвојат: фронталноста на Христовата претстава, кружната мандорла на Богородица, отсуството на жените околу одарот, присуството на личности од христијанската историја, двајца поети и четворица црковни отци како што е тоа и посочено во Ерминијата,[67] како и поставувањето на архангел Михаил од епизодата со еретикот на десната страна меѓу толпата.

Христос е поставен фронтално во мандорла со прекршен лак во која се впишани четворица ангели, од кои двајцата предни се

---

[62] Сп. А. Давидов Темерински, н.д., 183-188.

[63] Сп. Д. Панић - Г. Бабић, Љевишка, 71-72; Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство, 65-69.

[64] Сп. G. Babić, L'iconographie originale des fresques de Sišica en Macedoine, CahArch XII, Paris 1962, 332-336

[65] Според Љ.Шево првата, збиена верзија на Успението е карактеристика на спомениците во јадрото на Пеќската патријаршија, додека другата, наративна схема авторката ја поврзува со "спомениците кои со фрески биле украсени од грчки мајстори": Љ. Шево, н.д., 109 (со примери).

[66] Сп. А. Τουρτα, н.д., 84-85; G. Millet, Athos, 85. 1 (Ватопед), 132. 1 (Лавра), 163. 1 (Кутлумуш), 180. 1 (Ксенофон), 189. 1 (Св. Георгиј-Св. Павле), 197. 2 (Дионисиј), 216. 1 (Дохиар). Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, 115; A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, 92-93.

[67] Denys de Fourna, n.d., 277.

свеќоносци, а оние над нив имаат прекриени раце. Ова се елементи кои се карактеристични за светогорското вообличување на Успението.[68] Кружната мандорла/медаљон во кој е вписана Богородица која се вознесува, произлегува од постарите/првите проширени илустрации на темата, а се забележува во мал број споменици кои се современи на кучевишкото сликарство.[69] И отсуството на жени околу одарот е карактеристика која ја согледуваме на мал број истовидни сцени од достапниот компаративен материјал.[70] Редок детаљ во епизодата со отсекувањето на рацете на еретикот, кој е претставен во преден план меѓу два свеќника, е поместувањето на архангел Михаил меѓу десната група.[71] Во однос на дамнешното вклучување на архјереите во оваа сцена, треба да се каже дека се познати причините, како и нивните имињата: Јаков, брат Божји, Дионисиј Ареопагит, Тимотеј и Еротеј.[72] Темнокосиот светител со брада и претставата до него со високо чело и бела долга брада, насликани на левата страна на кучевишкото Успение, може да се идентификуваат како претстави на св. Тимотеј Ефески и на св. Дионисиј Ареопагит. Тоа значи дека на спротивната страна се поставени св. Јаков Ерусалимски, со кадрава бела коса и долга брада, и св. Еротеј Атински, крепок старец со кадрава брада. Според поуките во светогорскиот прирачник, поетот Јован Дамаскин се поставува на десната, а пак Козма Мајумски на левата страна на сцената.[73] Овие палестински монаси облечени според обичајот на облекување на христијанските духовници во

---

[68] М. Хацидакис смета дека овие елементи се преземени од италокритските икони на оваа тема, пред сè посочувајќи ги Андреја и Никола Рисо(с): М. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, 67 (сп. и пр. во Лавра, Ставроникита, Дионисиј и Дохиар) .

[69] Љ. Шево овој елемент го согледува во спомениците во кои работеле грчки мајстори, при тоа посочувајќи го Кучевиште (?), Хопово и Ломница: Љ. Шево, н.д., 109.

[70] Беседата на Јован Солунски зборува за "верниот народ, мажи и жени", кои достоинствено ја оплакувале Богородица, сп. L. Wratislaw Mitrovic – N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe, Byzantinoslavica III/1, Praha 1931, 156. Тие отсуствуваат во Вица и Монодендри, сп. А. Τουρτα, н.д., εικ. 48 α–β.

[71] Аналогиите ги наоѓаме во Нова Митрополија во Несебр, Вуково, како и во Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево: Г.Геров, Класицизиращото направление в балканското изкуство од XVI век. Стенописите од Новата митрополия в Несебър, Проблеми на изкуството, кн. 2, София 1991, 28; Е. Флорева, Средновековни стенописи. Вуково 1598, София 1987, сл. 52 на стр. 86.

[72] За изворите и типологијата од првата сочувана претстава во Успението на охридската Св. Софија, в. Ch. Walter, Three Notes on the Iconography of Dionysius, REB, Paris 1990, 260-268. В. уште и: L. Wratislaw Mitrovic – N. Okunev, n.d., 146, 150, 166.

[73] Denys de Fourna, n.d., 277.

арапскиот свет и особено значајни како химнотворци во чест на Богородица, го дополнуваат Успението скоро редовно по XIII век.[74] Обајцата во рацете држат свитоци на кои се испишани авторски текстови посветени на Богородица.

Заедничка карактеристика на сцените од кучевишкиот циклус Велики празници е нагласената наративност. Илустрациите на евангелските текстови се богато надградени со епизоди од апокрифно или книжевно потекло. Сепак, со својата проширена иконографија предничат Крштевањето, Влегувањето во Ерусалим, Распетието (доста избледено) и Успението. Сите посочени сцени се примери за изразит епски ликовен пристап од значење на целиот истовиден поствизантиски корпус. Некои сцени се придружени или дополнети со пророци кои имаат соодветни текстови/визии испишани на свитоците. Такви се Благовештението (Захариј), Распетието (Захариј помладиот и уште еден непознат) и Симнувањето во пеколот (Осија). Епскиот пристап изнијансирано, симболично ја толкува догмата за овоплотената Реч, објаснувајќи го идеалното единство на нејзината двојна природа преку сцените од Великите празници кои во основа ја преземаат схемата на истовидните од XIV век.

[74] B. A. Grabar, Les images des poetes et des illustrations dans laurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive, Зограф 10, Београд 1979, 13-14 (со најраните примери од Бачково и Бојана).

ХРИСТОВИ МАКИ И СТРАДАЊА

Случувањата од последните денови на Христовиот живот, по неговото доаѓање во Ерусалим, тематски соединети во циклусот Христови маки и страдања, се насликани главно во третата зона под Великите празници. Исклучок чинат завршните сцени поставени во втората и третата зона во проскомидијата. Циклусот брои 16 сцени, поредени според библиската хронологија на настаните. Веднаш се забележува дека освен стандардното Предавство, вклучени се и други случување поврзани со Јуда. И голготските настани, исто така, се обработени во повеќе сцени. Со паѓање на малтерот сосем се изгубени сцените во јужниот травеј, Примањето на сребрениците (?) и Предавството Јудино. Сериозно оштетени од влага се сцените: Тајната вечера, Исмевањето и Качувањето на крстот.

Тајната вечера е насликана на јужниот ѕид во олтарскиот простор. Од нејзините остатоци може само да се назре централната поставеност на Христос, опкружен со апостолите на трпезата во "с" форма, полна со храна и предмети (широки садови, путир, мноштво лебови/питулици, роткви, пиперки, ножеви, два свеќника, стаклен сад со вино и сад во форма на матарка). Меѓу апостолите кој (се чини) разговараат, петтиот од десно е Јуда кој ја подава раката кон садот со храна. Левата апостолска група е сосем уништена.

Оваа тема се темели на цитатот раскажан кај Матеја (XXVI, 20-28). Комеморијајќи ја својата жртва и крсната смрт на последната вечера, Христос го втемелува канонот на евхаристијата како света тајна и сушност на литургијата.[1] Воспоставена од самиот Христос, тајната на симболичното претворање на лебот и виното во свети честички и крв Негова (Мат., XXVI, 26-29), ја одредува важноста на ова случување, а со тоа и "тежината" на сцената во целокупниот систем на византиски сликовни симболи. Сцената се појавува во минијатурното сликарство во зародишна форма, а прецизната иконографија ја добива во IX век, од кога - скоро во неизменета форма - креативно

[1] Сп. I.Ragusa – R.B.Green, Meditation on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century, Princeton 1961, 309-310.

се реплицира низ вековите.[2] Во крајот на XII и особено во текот на XIV век се усталува иконографската форма со Христовата централна поставеност на полукружена трпеза.[3] Третирана како литургиски темел, сместувањето на сцената во олтарскиот простор и нејзината традиционална иконографија продолжуваат и во поствизантиските споменици, кога схемата варира меѓу симетричната и асиметричната концепција. Асиметричната схема со поставеност на Христос на левата страна е обележје на интерпретацијата на темата во средиштето на Пеќската патријаршија,[4] а според достапните фото-материјали, централната Христова поставеност со рака во благослов е заедничко обележје на светогорските и романските решенија,[5] при што треба да се подвлече уште еден елемент на схемата: претставувањето на апостолите (освен стандардната поставеност на Јован и Јуда) во разговор, а дел од нив задолжително во преден план на клупата. Треба исто така да се одбележи примената на обата обрасци во исто сликарско ателје/работилница,[6] што значи дека не може да се повлече јасна линија за превагата на некоја од двете посочени варијанти.

---

[2] Најстарата позната претстава е онаа од Росанското евангелие од VI век (сп. G.Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siecle d'apres les monuments de Mistra de la Macedoine et du Mont Athos, Paris 1960², 286), но нејзината иконографија во Хлудовскиот псалтир се смета за источнохристијанско ликовно дефинирање на сцената (сп. G. Schiller, Iconography of Christian Art, Vol. I, London 1971, 142).

[3] Г. Мије смета дека ова решение има западно потекло (сп. G. Millet, Recherches, 300-301), а во таа смисла А. Ставропулу-Макри упатува на иконографијата на оваа сцена кај Дучо и Паоло Венецијано како преттечи на аналогното византиско решение (сп. A.Stavropoulou-Makri, Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, 79-81, pl. 58, pl. 222).

[4] Сп. С.Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 69-71, 128; Истиот, Манастир Свете Тројице код Пљеваља, Београд 1974, ск. 182.

[5] Сп. G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 95. 1 (Филотеј), 145. 1 (трпезарија-Лавра), 202. 3 (Дионисиј), 233. 3 (Дохиар); V. Dragut, La peinture mural de la Moldavie XV-XVI siecle, Bucurest 1983, pl. 116 (Молдавица), pl. 250 (Балинешт).

[6] Такви се примерите во Вица и Монодендри, јоанинските во Филантропинон, Диљос и Велчишта, како и оние, постарите од т.н. охридска школа од XV век: Α. Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991, 98-99; Μ. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Η Μονη των Φιλανθρωπηνων και η πρωτη φαση της μεταβυζαντινης ζωγραφικης (Διδακτορικη διατριβι), Αθηνα 1983, 72–73 (со други примери); A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, 58, pl. 17; Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, ск. 75 (Лескоец), ск. 111 (Матка). Науката има потврда и за тоа дека ист сликар можел да се реши за изведба на двете решенија како што е тоа случај со Теофан Критски во Лавра и Ставроникита: Μ. Χατζηδακης, Ο κρητικος ζωγραφος Θεοφανης. Ι τελευταια φαση της τεχνης του στις τοιχογραφιες της Μονης Σταυρονικητα, Αγ. Ορος 1986, 65–66.

И покрај оштетувањата, од сочуваните делови на сцената може да се реконструира нејзината целосна иконографија. Имено, се работи за симетрична схема во која сите апостоли се свртени фронтално, Јуда[7] е петтиот од десната страна, а до него е насликан апостол којшто стои. Јован бил насликан лево од Христос со наслонета глава на неговото раме. Христос имал свиток во левата рака од кој и денес се гледаат остатоци.[8]

Интересни детали за анализа на традиционалната схема на Тајната вечера во Кучевиште се мноштвото предмети на трпезата. Садот во форма на матарка на десната страна, токму од овој тип и денес е чест во куќниот прибор во селата од овој крај. Забележуваме дека на sидната слика на Тајната вечера во изведба на т.н. костурска работилница од крајот на XV век, како и во оние во Романија, се среќаваат слични предмети и две матарки, сосем слични на кучевишките.[9]

На источната страна во јужната конха е *Миењето на нозете* (ѕмівлніє). Пред сложена архитектонска заднина Христос ги мие нозете најпрвин на Петар, додека другите апостоли, кои седат на дворедна клупа, се подготвуваат чекајќи го својот ред.

Миењето на нозете, според кажувањата на Јован (XIII, 4-13), претходи на Тајната вечера. Христос, имено, пред последното заедничко обедување со апостолите, им ги измил нозете давајќи им пример за покорност и послушност. Но, во византиското сликарство циклусот Страдања почнува со Тајната вечера; нејзиното место во олтарот има канонско-литургиска оправданост/заснованост. И во доцниот среден век, со силата на традицијата, циклусот Страдања почнува со Тајната вечера, од што има ретки исклучоци.[10] Во доцносредновековните

---

[7] Пред чистењето на фреските, ореолот на Јуда оставаше јасен впечаток дека е насликан со темна боја, но тоа веќе не може да се потврди.

[8] За текстот на Христовиот благослов на Тајната вечера, во Протатон и Грачаница, со кој е нагласено значењето на настаните кои следат во контекст на најголемата тајна на богослужбата, в. Б. Тодиќ, Грачаница. Сликарство, Београд-Приштина, 1988, 122. На неколку светогорски примери се среќава истиот деталь: свитокот во рацете на Христос или на Јован.

[9] Сп. Б. Живковиќ, Поганово, ск. 22; М. Χατζιδακησ – Δ. Σοφιανοσ, Το Μεγαλο Μετεωρο. Ιστορια και τεξνη, Αθηνα 1990, πιν. 77; V. Dragut, n.d., pl. 116 (Молдавица), pl. 250 (Балинешт). Сп. уште: Γ.Γ. Γουναρησ, Οι τοιξογραφιεσ των Αγιων Αποστολων και τησ Παναγιασ Ρασιωτισσασ στη Καστορια, Θεσσαλονικη 1980, 42–43, 121, πιν. 7β, πιν. 27β.Идентична на кучевишката е матарката на трпезата во Тајната вечера во Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево и во Св. Никола Шишевски (лична документација).

[10] Сп. С. Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 71 (за примерите во: Матка, Лопардинци, Св. Спас-Штип,, Подмаина). В. уште: Љ. Шево, Манастир Ломница, Београд 1999, 110. Интересно

интерпретации на случката се забележуваат двете византиски варијанти: Христос како почнува да му ги мие нозете на Петар, кој едновремено укажува со раката кон својата глава (Јов., XIII, 9),[11] како и варијантата во која Христос го благословува садот со вода, чијашто книжевна предлошка се светоотечките текстови.[12] Во поствизантискиот период се користеле обрасците на обете варијанти.[13] Но, се чини дека во скопскиот регион во XV-XVII век превага имала варијантата со Христовиот благослов пред миењето на нозете.[14] Единствена новина во поствизантиската иконографија на оваа сцена е вклучување на епизодата која го илустрира договорот меѓу Јуда и Сотоната, според описите на Лука (XXII, 3) и Јован (XIII, 2, 27).[15] Според досегашните сознанија, првите претстави на Миење на нозете со посочената дополна/новина се создадени во седмата деценија на XVI век во епирската област и ќе станат карактеристика и во следниот период на пошироко подрачје во континентална Грција.[16]

Следејќи ја старата схема, произлезена од дословноста во читањето на соодветниот текст, кучевишкиот сликар го решил Миењето на нозете, илустрирајќи го токму моментот за кој говори и насловот, при што е целосно испочитуван иконографскиот стандард со карактеристичната поставеност на апостолот Петар.

На западиот дел на јужната конха е *Молитвата во Гетскиманската Гора* (БДЄNIЄ ХВ̄О̄). Во брдест предел со скудна вегетација, Христос разговата со Петар, додека останатите

е да се напомене дека во Ерминијата прво е посочена сцената Миење на нозете, а потем Тајната вечера: сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια της ζωγραφικης τεχνης, Πετρουπολις 1909, 103-104 (понатаму Denys de Fourna).

[11] Г. Мије смета дека оваа варијанта има античко потекло, и дека од него/потеклото се разгрануваат три типа/подваријанти: хеленистички, кападокиски и византиски; за заокружување на византискиот тип на оваа иконографска схема, смета авторот, посебно била значајна манускриптната продукција од XI век: G. Millet, Recherches, 310-314.

[12] Оваа варијанта доминира во оликотворувањето на сцената во XIV век, а нејзиното потекло е детектирано во престолничкото постиконоборечко минијатурно сликарство: Isto, 316, fig. 310-311.

[13] Сп. М. Αχειμαστου-Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 122 (за иконографскиот "паралелизам" согледан во повеќе споменици и на Света Гора).

[14] Такви се примерите во Матка, Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево и во Шишевскиот манастир.

[15] Оваа библиска предлошка е оликотворена како епизода и во сцените Причестување на апостолите, Тајната вечера, како и во Покајанието и Смртта на Јуда, в. А. Τουρτα, н.д., 100.

[16] Сп. А. Σταυροπουλου-Μακρι, Πρωτες ειδησιες για τοιχογραφιες του 16-ου αιωνα στον Αγιο Δημητριο Βελτσιστας, Ηπειρωτικα χρονικα, Т. 24, Ιωαννινα 1982, 178; Istata, Transfiguration - Vetsista, 59. За примерите од Св. Никола - Вица, Панагија Велчишка, Св. Илија - Вица и Св. Врачи - Клидоња, в. А. Τουρτα, н.д., 99.

апостоли спијат. Христос е насликан уште еднаш во горниот десен агол како се моли пред набраниот плашт.

Христовата молитва ја споменуваат сите евангелисти со тоа што во текстот на Лука (XXII, 41-44) не е нагласено трикратното Христово молитвено обраќање, а е посочен ангелот Божји којшто му се јавува на Христос, бодрејќи го во молитвите. Сите евангелисти, освен Јован, го посочуваат податокот за заспаните апостоли (Мат., XXVI, 40-41; Мар., XIV, 37-38; Лук., XXII, 45-46). Податокот за разговорот меѓу Христос и Петар се наоѓа само во кажувањата на Матеја (XXVI, 41) и Марко (XIV, 38).

Строгата иконографија е карактеристика на сцената с до крајот на XIII век. Во следниот XIV век схемата ги опфаќа сите елементи за текот на случката комбинирани од библиските извори, така што Гетсиманската случка се одвива во четири епизоди од кои три се илустрација на молитвите Христови, а четвртата која хронолишки следи, сместена во преден план, го илустрира Христос меѓу заспаните апостоли и во разговор со Петар.[17] Во уметноста на Балканот по падот на Цариград се сликаат обете верзии на случката, онаа според Лука која спаѓа во збиените иконографски решенија, како и иконографијата во која има наративен пристап. Првата, проследена во две епизоди е карактеристична за малите споменици, како и за оние со голема бројност на Страдањата бидејќи овозможува "штетење" на просторот.[18] Развиената иконографија е сочинета од три или четири епизоди.[19] Епизодата на Христовиот разговор со Петар, Јаков и Јован, во овој период, како и во византискиот, претставува реткос во сложената иконографија на Молитвата во Гетсиманската Гора.[20] Светогорските илустрации на оваа тема покажуваат дека во т.н. монашка република, преовладува

---

[17] Во охридската Богородица Перивлепта сцената е илустрирана со три епизоди, а во XIV век преовладува нејзината најразвиена иконографска форма: Б. Тодиќ, Грачаница, 122. Не смее да се заобиколи и податокот дека во истиот период во помал број сложени ансамбли се оликотворува и збиената форма на случката, сп. С. Кесиќ-Ристиќ, Циклус Христових страдања, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 121-122.

[18] Сп. Б. Живковиќ, Поганово, ск. 23; Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 111; С. Петковиќ, Света Тројице код Пљеваља, ск. 182, Истиот, Морача, Београд 1986, ск. 5.

[19] За примерите од Велчишта, Дињос и Варлаам зборува: A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, 62. А. Турта прави паралели меѓу решението во Вица со она во Св. Никола во Крапси, а иконографијата во четири епизода (Дриовуно) ја поврзува со образецот на Теофан Критски во Лавра: А. Τουρτα, н.д., 101.

[20] Сп. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Sofia 1928, pl. XXIV (Земен); М. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 75–76 (Филантропинон).

сложената схема со три епизоди, во која поставеноста на Петар во разговор со Христос ја одредува поставеноста на целата случка, секогаш од десно кон лево.[21] Единствена новина во сценската схема по XV век се дополните во прикажувањето на ангелот којшто го бодри Христос во молитвите. Имено, тој во рацете држи путир со жолчка и оцет како знак на искушението Христово и алузија на настаните кои (ќе) следат до крсната смрт. Така, деталот со ангелот станува епизода која е непозната во екстензивните решенија од XIV век, а во поствизантискиот период се поврзува со зографите, критски воспитаници, или пак се објаснува како нивно посредно влијание.[22]

На јужниот ѕид во западниот травеј биле насликани две сцени кои се сега многу оштетени. Првата од нив е најверојатно *Земањето на сребрениците од Јуда*. Имено, на фрагментот на источниот крај од овој дел на ѕидот, се гледа клупа со полукружен наслон и најверојатно две претстави кои седат на неа, чии облеки се како оние на Ана и Кајафа.

Во старото сликарство Договорот на Јуда со Евреите или Примање на сребрениците е многу ретко прикажувано. Осмислувањето на иконографијата се поврзува со илустрираните ракописи од IX до XI век.[23] Во фреско-медиумот од византиско време сцената нема позначаен одраз.[24] Состојбата во оваа смисла не се менува ниту по XV век. Од достапните истражувања произлегува дека оваа сцена се среќава во епирските цркви,[25] како и во оние на подрачјето на Охридската архиепископија[26] и Пеќската патријаршија.[27] Заедничко за сите сцени се нивните сосем мали димензии, така што кучевишкиот примерок станува уште поинтересен. Имено, според оценката за широчината на

---

[21] Сп. G. Millet, Athos, 126. 2 (Лавра), 174. 5 (Ксенофон), 216. 1 (Дохиар); М. Χατζηδακησ, Θεοφα νησ, πιν. 90 (Ставроникита).

[22] Се смета дека иконата Επι σοι χαιρε од атинскиот Византиски Музеј е најстарата позната претстава на оваа епизода: А. Τουρτα, н.д., 101.

[23] Посочување на старите ракописи во кои сцената е илустрирана, в. кај: Исто, 100 (особено: заб. 618-620).

[24] Сп. A. Frolow, L'argent de parure dans des fresques serbes du Moyen Age, REB XXIV, Paris 1966, 293-307 (особено: 302-304). В. уште: A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 193 (Земен).

[25] Посочено е илустрирањето на Договорот на Јуда со Евреите во црквата Преображение во с. Какодики (Крит) и во Вица: А. Τουρτα, н.д., 100 (аналогии за иконографијата на сцената во Вица наоѓа во Хлудовскиот псалтир).

[26] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 80 (Лескоец), ск. 111 (Матка).

[27] Интересно е дека сите посочени примери се од околината на Призрен (Св. Јован и Св. Никола од Велика Хоча, и Св. Никола во с. Мушниково), в. С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 177, 186, 192.

сцената, при што отежителна околност е оштетувањето и на следната сцена, како и според импозантноста на тронот со висок полукружен наслон на кој седат две фигури чии делови од калците и облеката покажуваат идентичност со оние на Ана и Кајафа, во кучевишкиот наос била насликана сцена во која е прикажано Јудиното договарање со Евреите, која според впечатливите димензии и претпоставената иконографија е без паралели во сидното сликарство од XV-XVII век.

Следната сцена е исто така доста оштетена, но според сочуваниот дел со Петар кој му го сече увото на Малк, јасно е дека се работи за *Предавството Јудино*. Спорд сочуваните стопала на Христос и едното на Јуда, издајникот пристапил од левата страна.

Случката за Предавството на Јуда ја споменуваат сите евангелисти (Мат., XXVI, 47-51; Мар., XIV, 43-47; Лук., XXII, 47-48) со тоа што Јован не го напоменува бакнежот како начин на идентификување на Христос, но затоа во овој евангелски текст се наоѓа предлошката за епизодата во која апостол Петар му го сече увото на Малх (Јов., XVIII, 10-11). Централната поставеност на клучните актери во случката и вклучувањето на епизодата со Петар и Малх во десниот долен/преден план, има повеќевековна историја во византиската традиција која продолжува и во поствизантискиот период.[28] Една од особеностите на нејзината еволуција е нагласената бројност на војниците-легионери. Во византиските илустрации, имено, на одредена територија, "милитаризацијата" станува нејзин иконографски белег,[29] којшто може да се забележи на повеќе истоимени илистрации во доцниот среден век.[30] На светогорските примери, пак напротив, присутните не се визуелизирани како војници, ами се (пре)облечени во цивилна облека.[31]

---

[28] Г. Мије смета дека центричната концепција во која Јуда пристапува од левата страна произлегува од таканаречениот хеленичстички тип: G. Millet, Recherches, 326.

[29] Издвојувајќи некои карактеристични примери на "милитаризирани" претстави на Предавството, А. и Ј. Стилјану се задржуваат на кипарските примери: A. Stylianou – J.A. Stylianou, The Militarization of the Betrayal and its Examples in the Painted Churches of Cyprus, во: Συφροσυνων αφιερωμα στον Μ. Χατζηδακη, Τ. 2, Αθηνα 1992, 570–581.

[30] Сп. M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, pl. 99 (Трескавец), pl. 103 (Поганово), pl. 126 (Дорохој), pl. 224 (Шишево). В. уште, С. Радојчиќ, Једна сликарска школа из друге половине XV века, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 94-95, сл. 10 (Трескавец).

[31] Сп. G. Millet, Athos, 126. 2 (Лавра), 216. 1 (Дохиар); Μ. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, πιν. 60 (Ставроникита).

За жал од остатоците на кучевишкото Израјство не може да се проценува избраната иконографска форма. Сепак, од сочуваните фрагменти може да се заклучи дека од десната страна бил насликан војник кој замавнува со мечот кон Христос.[32] Остатоците од sидната слика не даваат увид во уште еден интресен детаљ кој често го обогатувал Предавството во неговите ликовни презентации по XV век. Се работи за фигура облечена во профан костум, која замавнува со суровица/боздоган кон Христос (Мар., XIV, 43, 48);[33] деталот е нотиран уште во ранохристијанските истоимени минијатури.[34]

Страдањата продолжуваат на западниот sид со *Одрекувањето на Петар* (ѿтвръженіе петрово), кое е насликано во три епизоди. Во преден план е одрекувањето пред војниците (слугите) покрај огнот, потем е Петровото одрекување пред слугинката, а во левиот горен агол е раскајанието кое е обзнането од првото утринско поење на петелот, којшто овде не е насликан.

Петровото одрекување и раскајание е уште една случка која е опишана од сите евангелисти (Мат., XXVI, 69-75; Мар., XIV, 66-72; Лук., XXII, 55-61; Јов., XVIII, 16-18, 25-27). Податна за епски пристап во оликотворувањето, случката редовно е вклучувана во Христовите маки и страдања во палеологовскиот период, иконографски организирана во четири епизоди, поврзани во единствена схема преку сложената архитектонска заднина.[35] Анализите покажуваат дека разработената схема е едноставно преземена од поствизантиските сликари.[36] Во овој период, од иконографските константи на сцената единствено се издвојуваат: кружната клупа во преден план на која седат две фигури, како и деталот во кој Петар ги открива нозете до колениците за да се загрее на оганот во студената ноќ. Кружната клупа во предиот план е нотирана карактеристика во спомениците, дела на

---

[32] За воведување на овој детаљ во минијатурите, в. G. Millet, Recherches, 337. За овој детаљ како зачеток на "милитаризацијата" на сцената пишуваат: A. Stylianou – J.A. Stylianou, n.d., 575.

[33] Мноштво фигури кои замавнуваат со суровици се среќаваат во сите истоимени претстави во т.н. јоанинско-епирска споменична група: Μ. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 78-79. В. уште: A. Stylianou–J.A.Stylianou, n.d., pl. 320 (икона-Пелендри), pl. 324a (Платанистаса).

[34] За ориенталниот модел во кој се наоѓаат иконографските никулци на посочениот детаљ и за сцената во Рабула-кодексот, в. G. Millet, Recherches, 326-327.

[35] Сп. G. Millet, Recherches, 348-361. За архитектурата во функција на визуелизација на случката, в. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 341.

[36] Сп. Α. Τουρτα, н.д., 104 (особено: заб. 663).

костурската работилница од крајот на XV век.[37] Истиот елемент се забележува кај истоимените сцени во романските ансамбли.[38] Вториот елемент, разголените нозе на Петар, се темели на цитат според Јован (XVIII, 18). Реалистичното прикажување на атмосферата околу огнот е присутно во интерпретациите на сцената во доцновизантискиот период,[39] а пак посочениот детаљ ќе стане особеност на нејзините поствизантиски илустрации. Имено, во споменатата споменична група од XV век, потем во sидното сликарство од XVI век (особено) на Света Гора и континентална Грција, оваа поединост, почнувајќи од приказот на Петар крај огнот со подигнат хитон,[40] станува сосем профана со вообличувањето на деталот со загревањето на "премрзнатите" стопала.[41] Карактеристичниот став на Петар во епизодата со слугинката кога одрекува со едната впечатливо испружена рака, останува и понатаму општа карактеристика на сцените, која единствено не ја забележуваме на достапните илустрации од романскиот корпус.

Судењето кај Ана и Кајафа (ПРИВЄДОШЄ ІСЪ КЬ АНЄ И КАЇАФЄ) е насликано на северниот дел на западниот sид. Слуга со карактеристична капа, пратен од копјеносци, го приведува Христос со заврзани раце кај фарисејските старешини. Пред Ана и Кајафа кои седат на клупа со полукружен наслон, положен е отворен свиток со текст. Сцената во заднината има висок sид.

Ниту еден од евангелистите не кажува дека на судењето кај Кајафа присуствувал и неговиот тест Ана. Матеја и Марко го посочуваат присуството на свештеничките поглавари, книжевници и лажни сведоци (Мат., XXVI, 57; Мар., XIV, 53) и го опишуваат моментот кога Кајафа, кој најпрвин се исправил, почнал да го кине својот фустан (Мат., XXVI, 65; Мар., XIV, 63). Единствено Јован наведува дека Христос бил прво однесен кај Ана, а потем тој заврзан го пратил кај Кајафа (Јов., XVIII, 13, 19-24). Споредено со

---

[37] Сп. С. Радојчиќ, Једна сликарска школа , 89; М. Χατζιδακησ – Δ. Σοφιανοσ, Μετεωρο, εικ. 79; Б. Живковиќ, Поганово, ск. 24.

[38] Сп. M.M. Garidis, n.d., 120, pl. 123 (Харлау), 122, pl. 127 (Дорохој).

[39] За сцените во охридската Перивлепта и во Полошко токму во однос на подадените раце на Петар кон огнот и неговите голи стопала/колена, в. G. Millet, Recherches, 377. А.Грабар смета дека овој детаљ треба да се третира како импорт, еден од т.н. италијанизми во византискатà иконографија, в. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 347 (со аналогии кај Дучо).

[40] На пример како онаа од Лескоец: Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 78.

[41] Сп. Γ.Γ. Γουναρησ, н.д., εικ. 45α (Варлаам); А. Τουρτα, н.д., 104 (за примерите во Палатиција и Стегополи); G. Millet, Athos, 200. 1 (Дионисиј), 216. 1 (Дохиар).

честотата на прикажување на другите сцени од Страдањата, а особено со сцените кои ги илустрираат Судењата, во кои предничи претставувањето на судењето кај Пилат, оваа сцена е вклучувана во наративните (сценски бројни) византиски презентации на циклусот, како што е оној од Дечани каде што е насликана и раритетната претстава на Христовото судење/приведување кај Ана.[42]

Треба да се напомене дека во кучевишките Страдања е следен редоследот на случувањата раскажани кај Лука. Имено, само тој од евангелистите го сместува судењето кај свештеничките поглавари по одрекувањето на Петар. Во оваа смисла редоследот отстапува од поуките во светогорскиот зографски прирачник.[43] Воедно, иконографската анализа на кучевишкото Судење кај Ана и Кајафа, укажува дека образецот е заснован на раскажувањето на истиот евангелски текст (Лук., XXII, 63-71). Имено, свештениците седнати на клупа со висок полукружен наслон и со испишан свиток пред нив,[44] го дочекуваат Христос приведен од слуга со карактеристична капа[45] и од гардист-копјеносец, којшто го допира/бутка Христос пред себе.[46] Од достапниот компаративен материјал, наоѓаме дека аналогна на глобалната иконографска схема на кучевишкото Судење кај Ана и Кајафа во која се обединети горе-посочените елеменети, е онаа од Поганово.[47]

Пророкот Данило кој во профетски став е насликан во горните партии на источниот ѕид на западниот травеј, точно над импостот на северозападниот столбец, поставен е токму наспроти сцената Христовото судење/приведување кај Ана и Кајафа.

---

[42] Сп. С. Кесић-Ристић, н.д., 123.

[43] Според редоследот на настаните кај другите евангелисти, најнапред се случило приведувањето Христово, а потем одрекувањето на Петар, сп. Denys de Fourna, n.d., 105.

[44] На сцената во Анапавса и Лавра се забележуваат истите елементи: свештениците седнати на клупа/трон со висок полукружен наслон и со свиток пред нив; схемата на истата сцена во Ставроникита има обратен тек, од лево кон десно, а свитокот е изоставен (сп. Μ. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, 79).

[45] Особениот елемент со слугата, впечатлив и по капата, го наоѓаме само во западниот травеј во Св. Апостоли во Пеќската партијаршија каде, во сцената Патот на Голгота, е претставен слуга со истите обележја, сп. В. Ђурић - С. Ћирковић - В. Кораћ, Пећка патријаршија, Београд 1990, 296 (особено заб. 7 на стр. 351), сл. 190.

[46] За гардистот-копјеносец кој го турка Христос пред себе, како "стандарден елемент во јоанинско-епистикиот иконографија на Судењето кај Пилат и Патот на Голгота", в. Μ. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 88.

[47] Сп. Б. Живковић, Поганово, ск. 25. Истата схема се среќава и во Дриовуно, што А. Турта го поврзува со образецот од Поганово: Α. Τουρτα, н.д., 103.

Поврзаноста на Данило со оваа сцена е потврдена и со текстот на неговиот свиток: ДЛ ВЬС/ЇРЬ С(Ь)ЛЄ/ТЬ БОГ/Ь NЄБЄ/СЛИ ЦЛР⟨Ѕ⟩ (Дан., VII, 27). Тој е дел од паримијата за Даниловиот сон (Дан., VII, 1-28) во која се прорекнува/предвестува историјата на светот.[48]

На северниот ѕид во западниот травеј се претставени четири сцени (з.-и.): Смртта на Јуда, Јуда во пеколот, Исмевањето и Шибањето Христово.

Јудината смрт (... ЮДЛ) е насликана над претставата на Јуда во пеколот. Јуда е претставен обесен на дрво.

Под самоубиството на Јуда претставена е сцената *Јуда во пеколот* (І ЛХОNІ ТЅ ЮДЛ). Неговото голо тело во темна јама (пекол) е надуено и разјаденувано од бели црви.

Само Матеја (XXVII, 3-5) раскажува за самоубиството на Јуда со бесење. Истиот извор најнапред го наведува враќањето на прокажаните сребреници.[49] Композициите кои пошироко го илустрираат Јудиното покајание - преку враќањето на парите и самоубиството, ликовно се вообличени уште во ранохристијанската уметност,[50] за што потврда се сочуваните минијатури, но во XIV век се јавуваат само во (по)опширните циклуси на Страдањата.[51] Анализата на сите посочени композиции зборува дека во првата фаза Покајанието на Јуда ликовно е третирано преку две одделни сцени: Враќањето на сребрениците и Смртта/самоубиството на Јуда. Единствената позната "додавка" во византиската концепција е илустрирањето на купувањето на лончаревата нива со прокажаните пари, која ја има својата уникатна појавност во Дечани.[52] Темата е многу почеста во поствизантиското монументално сликарство. Топографијата на спомениците и иконографските анализи укажуваат на два битни момента. Прво, темата е заеднички именител на спомениците, дела на таканаречените охридска и костурска сликарска школа од

---

[48] Даниловата книга метафорично го најавува хаосот и погромите до воспосавувањето на Божјото царство; токму Даниловите пророчки зборови ги изговорил Христос пред Кајафа (Мат., XXVI, 64), сп. Biblijski priru nik. Mala enciklopedija, Zagreb 1989, 435.

[49] Сцената со враќање на сребрениците во Ерминијата е именувана како Раскајанието на Јуда: Denys de Fourna, n.d., 105-106.

[50] За минијатурите на оваа тема, поставени секогаш на иста страница во старите ракописи, в. G. Millet, Recherches, 585-586.

[51] За примерите во Иваново, Бобошево, Полошко и Дечани, в. С. Кесиќ-Ристиќ, н.д., 125-126 (со претходна литература).

[52] Исто.

XV век.[53] Второ, библиската историја за крајот на Јуда е третирана преку две случувања/сцени, што зборува за ист, заеднички образец на оваа тема, применуван во споменатите споменични групи.[54] Во XVI век темата се проширува со воведување на илустрацијата на Јуда во пеколот, чиишто никулци можат да се детектираат во еден детаљ во композицијата со Јудиното бесење што е насликан во Дечани. Имено, Јуда е прикажан не само обесен на дрво, туку и како паѓа во бездна со (непристојно) разголено тело.[55] Овој момент, напоменат и во евангелието, ја има својата текстуална подлога во хомилијата на св. Јован Златоуст во која се говори за "сребролубието кое дури и Христовиот ученик го беше кутнало во амбисот на пороците до поропаста во пеколот",[56] што сметаме дека е текстуална предлошка и за поствизантиската тематска "новина" во која Јуда се претставува во пеколот. Увидот во релевантната литература/илустрации покажува дека посочената епизода преовладува во sидното сликарство во континентална Грција, особено Епир,[57] а дека ја заобиколува Света Гора и подрачјето на Пеќската патријаршија. Илустрациите на Јуда во пеколот, според достапните сознанија, ликовно биле визуелизирани во две варијанти: надуеното голо Јудино тело го разјадуваат црви,[58] или го колват птици.[59]

Решени една под друга, двете случки поврзани со крајот на Јуда во кучевишкиот наос сочинуваат иста сцена која ја следи иконографската схема на епирските sидни илустрации на истата тема, со таа разлика што во нашиот случај не е насликана сцената Враќањето на сребрениците.

Во следната сцена, *Исмевањето*, Христос е облечен во долг фустан и цинобер хламида, а во раката има долга трска наместо

---

[53] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 71 (Баница), ск. 80 (Лескоец), ск. 87 (Драгалевци), ск. 112 (Матка); С. Радојчиќ, Једна сликарска школа, 100; M. M. Garidis, n.d., pl. 92 (Чучер); Б. Живковиќ, Погановo, ск. 27; Σ. Πελεκανηδισ, Καστορια I, Αθηναι 1953, εικ. 169β (Св. Никола του Μεγαλειου).

[54] Дионисиј од Фурна во XVIII век препорачува една слика со две епизоди: Denys de Fourna, n.d., 105-106.

[55] В. С. Кесиќ-Ристиќ, н.д., 126.

[56] Сп. Исто, заб. 40.

[57] Μ. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 87, πιν. 56α–β; Γ.Γ. Γουναρησ, н.д., εικ. 45β; A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, pl. 76; Истата, Δημητριοσ Βετζιστασ, εικ. 178; Α. Τουρτα, н.д., 120-122 (со примери од XVII век).

[58] За примерите во Вица, Монодендри, Зица (Св. Илија и Св. Врачи), и Тирнавос (Св. Илија), в. Исто, 121. Таква е претставата на Јуда во пеколот и во Сливничкиот манастир.

[59] За примерите во Дриовуно (Преображение), Мегаловриси (Успение) и во Пањаскотини, в. Исто, 121-122.

жезол. Нему му се потсмева група луѓе од кои, на левата сочувана страна се насираат двајца Евреи и три деца, од кои првото удира во барабан, второто игра држејќи марамчиња, а третото - во заднина свири на карактеристично прекршен дувачки инструмент. Сцената/случката е сместена во брдест предел.

Стихови за Исмевањето на Христос се наоѓаат во сите евангелија (Мат, XXVII, 27-29; Мар., XV, 16-19; Лук., XXIII, 11-12; Јов., XX, 23). Од ранопалеологовскиот период, па во текот на XIV век сцената, во основа задржувајќи ја старата ликовна форма, го бележи својот развој во две иконографски насоки: симетрична и асиметрична. Обете ги имаат вообичаените компоненти: Христовата претстава во облека соодветна на евангелските описи, музичари (свирачи/трубачи, добошари...), деца/скомрахи, војници, понекогаш некој Евреин и ерусалимските sидини во заднината. Целата претстава требала да ги илустрира таканаречените џелатски шеги, правени со цел да го исмејат Христос.[60] Во симетричната схема која преовладува во првата фаза на оликотворувањето на сцената, јасна/очигледна е намерата за хиерархично распоредување на фигурите и елементите во просторот со што визуелно се нагласува божественото величие на Христос. Хрситовата фигура, секогаш фронтална, странично е фланкирана од мноштво луѓе, оградена од клекнати и извитоперени детски фигури поставени во долниот дел, а во горниот дел е надвишена со дувачки инструменти. Во асиметричната концепција поворката е во движење, а случката може, но не мора да го сугерира ерусалимскиот амбиент, така што sидините како иконографски елемент се изоставаат.[61] Асиметричмата схема е многу поретка во турскиот период, за разлика од симетричната која ја согледуваме во голем временски и територијален распон.[62]

---

[60] На осмислување на сцената влијаеле античките мимички претстави и пародии на дворскиот церемонијал: С. Радојчић, Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину, во: Истиот, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 155-175 (со анализа на иконографијата).

[61] Сп. Исто, 161-174.

[62] Сп. M.M. Garidis, n.d., pl. 31 (Варлаам), pl. 45 (Струпетски), pl. 110 (Бобошево); Μ. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 89; A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, 68, pl. 216; G. Millet, Athos, 117. 1 (Лавра), 200.2 (Дионисиј), 226.1 (Дохиар); Μ. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, πιν. 92; Α. Τουρτα, н.д., 105, εικ. 58α, εικ. 59. В. уште: С. Петковић, Света Тројице код Пљеваља, ск. 174. Асиметричното решение го наоѓаме во Поганово: Б. Живковић, Поганово, ск. 25.

Во кучевишкиот наос, Исмевањето е сместено меѓу двете судења, кај еврејските старешини и она кај Пилат, што значи дека и во овој случај е почитуван следот на настаните од евангелието ан Лука (XXIII, 11-12). И покрај оштетувањата може да се забележи дека сцената не почивала на строгите закони на симетријата. Напротив, на десната страна, токму над оштетувањето се гледаат остатоци од дувачки инструмент, а пак дувачот од левата страна не ја надвишува групата, така што сигурно не е остварена геометриската концепција меѓу свирачите, трубите и Христовото тело. Ги нема и ерусалимските sидини во заднината кои се вообичаени за симетричната концепција. Точно зад Христос, поставен на постоље, убаво се гледаат падините на брегот во заднината. Во кучевишкото Исмевање изоставени се и децата кои се традиционална компонента во случката/сцената. Изборот на учесниците кои го исмеваат Христос е важен детаљ во иконографијата на сцената, така што во нашиот случај прави впечаток присуството на двајцата старешини на Јудеја. Од канонските евангелија само Јован (XIX, 2-7) дава основа за присуство на јудејски свештеници меѓу насобраниот народ.[63] Момчето кое држи шамивчиња играјќи во предниот дел на сцената е уште еден значаен елемент на кучевишкото решение. Обете поединости, еврејските старешини и момчето кое игра меѓу скромната група насобрани луѓе, ги наоѓаме во решението на Исмевањето (повторно) на т.н. костурска работилница од XV век.[64] Треба да се одбележи и необичниот прекршен, секако дрвен дувачки инструмент,[65] а вредно е да се напоменат и обувките на Христовите нозе, кои се идентични како и оние што ги носат еврејските старешини во сцените од Страдањата.

---

[63] Патем го бележиме и присуството на Петар во Исмевањето насликано во Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево, што бездруго има апокрифно потекло (лични белешки).

[64] Сп. Б. Живковић, Поганово, ск. 25.

[65] Двајцата свирачи во Исмевањето во малата црква во манастирот Струпетски во северна Бугарија (крај на XVI век), држат многу слични прекршени свирала (сп. M.M. Garidis, n.d., pl. 45), како впрочем и оние на истоимената сцена во Вица и Монодендри (сп. А. Τουρτα, н.д., εικ. 58α, εικ. 59). Постои мислење дека потеклото на овие дувачки инструменти треба да се бара на Запад: М. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 94, заб. 649. Според нашето мислење, пак, втемелено на референтни истражувања, се работи за источно потекло на дувачки инструмент во S-форма; ова прекршено метално "дувало" е претеча на цугтромбонот и е еден од најстарите дувачки инструменти кој имал своја примена во религиозниот и војничкиот живот на старите народи, в. Б. Џимревски, Претставите на музичките инструменти на фреските и дрворезите во Македонија, Македонски фолклор, год. IX, бр. 13, Скопје 1976, 158.

Шибањето Христово (Η ΜΑΣΤΗ...) е насликано на тесна површина. Христос е заврзан за столб и свртен на-напред. Двајца слуги со жили го шибаат неговото тело покриено само со перизома.

Оваа случка е спомената кај сите евангелисти, но нивните искази не се еднолични. Имено, Лука (XXII, 6) го наведува предлогот на Пилат Христос да биде јавно камшикуван, но понатаму не објаснува дали тоа било и сторено. Останатите евангелисти шибањето го наведуваат по судењето кај Пилат (Мат., XXVII, 26; Мар., XV, 15) или за време на истото судење (Јов., XIX, 1). Сцената е позната од минијатурите на евангелските кодекси од XI/XII век од цариградско потекло,[66] но во sидното сликарство се појавува дури во почетокот на XIV век, што поновата наука го поврзува со подемот на култот на Христовиот столб донесен како реликвија во цариградските Св. Апостоли.[67] Во сите претстави иконографијата на сцената е еднолична: Христос, врзан за столб, камшикуван е по грбот од двајца слуги (Пилатови луѓе). Досега не е позната ниту една илустрација на сцената во XV век. Во XVI век, во светогорските споменици, решението на сцената е според вообичаената иконографија, но нејзината поставеност е или по Исмевањето,[68] или пак меѓу Пилатовиот суд и Патот на Голгота.[69] Претставувањето на Камшикувањето во спомениците декорирани во XVI и XVII век на балканскиот простор е сосем ретко, при што треба да се посочат спомениците во континентална Грција и оние во Романија.[70] Во централниот балкански дел, позната е само една sидна слика на Камшикувањето и тоа повторно во скопската област, во црквата Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево.[71]

Наоѓаме дека посебноста на кучевишката претстава на Камшикувањето е Христовата поставеност на столбот, свртен

---

[66] Сп. G. Millet, Recherches, 652.

[67] За најстариот сочуван пример во Ватопед и за останатите во XIV век, в. Ц. Грозданов - Г. Суботиќ, Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида, Зограф 12, Београд 1981, 68-72.

[68] Сп. G. Millet, Athos, 117. 1 (Лавра), 200. 2 (Дионисиј).

[69] Isto, 177. 1 (Ксенофон); Μ. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, πιν. 97 (Ставроникита).

[70] За примерите од Филантропинон и Диљос, в. Μ. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 102. За примерите во Тирнавос и Дриовуно, в. Α. Τουρτα, н.д., 200, 205-206. Романските примери од Козја и Фагареш ги посочува: С. Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 72 (особено: заб. 30). В. уште: А. Сковран, Фреске манастира Завале, Наше старине VI, Сарајево 1959, 52, 58.

[71] Сп. С. Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 72-73.

нанапред полу-фронтално, положба која ја препорачува и Дионисиј од Фурна во својот прирачник.[72] Аналогната поставеност на Христовото тело на столбот ја наоѓаме во два ансамбла од XVII век кои се дела на линотопската сликарска група.[73] Нам ни изгледа интересна оваа поставеност на Христос дотолку повеќе што потсетува на традиционалната иконографија на св. Севастијан, тема која во науката се објаснува како еден од прифатените "италијанизми" во поствизантиско време. Токму во втората половина на XVI век се забележува впечатлив продор на карактеристичниот лик на св. Севастиван и тоа токму во црквите на просторот на Епир, Тесалија и јужна Македонија.[74] Ако потеклото на Камшикувањето во византиската уметност се поврзе со Цариград, при што е одредена схемата за Христово претставување од грбната страна, тогаш извориштето на новата поставеност на неговото тело на столбот, треба да се поврзе со западни влијанија кои во овој случај преку иконографијата на миланскиот маченик св. Севастијан, посредно влијаеле на "преуредувањето" на иконографијата на сцената со камшикувањето.

На западната страна во северната конха е *Миење на рацете* (ѯмів(л)нїє пілатово). Пред Пилат кој ги мие рацете, седејќи на трон со полукружен наслон и испишан свиток пред него, присутни се Ана и Кајафа кој, раздирајќи ја својата облека, ја предводи групата од пет фигури. Христос е централно поставен со врзани раце. Него го приведува еден Евреин, замавнувајќи, а го следи еден војник кој го турка со левата рака. Случката се одвива пред повеќекатни градби со сложена архитектура.

Во евангелските текстови повеќекратно е опишувана "средбата" меѓу Христос и Пилат, но само Марко (XV, 17-17) раскажува за чинот на миењето на рацете на Пилат. Во науката е одамна забележено дека уште во ранохристијанската појава на

---

[72] Повикувајќи се на Јовановото евангелие (XIX, 1), во Ерминијата е запишано дека Христос треба да биде насликан врзан "со лактовите за столбот од грбната страна и поставен меѓу две фигури кои го камшикуваат": Denys de Fourna, n.d., 266.

[73] Се работи за црквите во Дриовуно и Тирнавос, за чии илустрации на посочената сцена А. Турта смета дека имаат западни влијанија внесени преку бакрописите: Α. Τουρτα, н.д., 206, 221 (особено: заб. 1702, заб. 1770).

[74] За Смртта со стрелање на св. Севастијан заврзан за столб во ансамблите на Диљос, Варлаам, Преображение-Метеори и св. Димитриј-Палатиција, в. Исто, 188 (со коментар и литература). В. уште: M.M. Garidis, n.d., 239 (за сцената во Св. Јован Претеча во Бобошчица, дело на корчанските мајстори).

илустрацијата на оваа случка Пилат е свртен кон Христос, а поставен наспроти групата Евреи, претставен наклонет кон Масијата со што била визуелизирана неговата принуденост или невиност во донесувањето на одлуката.[75] Во времето на Палеолозите сцената ликовно се интерпретира во три варијанти, но едновремено во XIV век се воведува (мини)циклус посветен на случките со Пилат чиишто предлошки се наоѓаат во евангелските кажувања и во апокрифното евангелие по Никодим, коешто поради контекстуалноста вообичаено се нарекува Gesta Pilati.[76] Циклусот во најнаративната форма броел четири сцени.[77] Во поствизантискиот период темата со Пилат се визуелизира повторно во трите традиционални варијанти. Континуитет бележи и нејзината циклусна интерпретација, при што максималната бројка на сцени е дури пет.[78] Единствена новина која е забележена во овој период е вклучувањето на Ана и Кајафа на судењето кај Пилат пришто првостарешината на Синедрионот гневно ја раздира својата кошула (Мат., XXVI, 65).[79] Формирана најверојатно според апокрифни кажувања, во оваа концепција старешините на Јудеја се насликани во судницата меѓу Пилат и Христос, на тој начин добивајќи очигледна функција и на тужители и на извршители со што и визуелно е формализирана Пилатовата пресуда. Во основа оваа идеја е автентично византиска и го нагласува праведното судење на Пилат.[80] Од друга страна, пак, сликата за Пилат на Запад и судот за неговиот суд, сосем се разликува од источната традиција; крајно негативен, тој

---

[75] Темата е илустрирана веќе во IV век, но во идеен контекст со Жртвата Аврамова, така што сцената од Сан Аполинаре Нуово (пред 526) се третира како воведување на нејзината традиционална иконографија, сп. G. Schiller, n.d., 63-65 (со други примери и илустрации).

[76] Опширно за влијанието на овој апокриф врз иконографијата, в. С. Радојчић, Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, ЗРВИ XII, Београд 1971, 293-312.

[77] Најброен е оној од Дечани (Христос го водат пред Пилат, Пилат ги мие рацете, Варава пред Пилат и Пилат ја изрекува пресудата), но треба да се споменат и сцените од Старо Нагоричино (две) и Матејче (три), в. С. Кесић-Ристић, н.д., 123-124.

[78] Единствен досега забележен е циклусот во Црколез (Христос го водат пред Пилат, Сослушувањето, Пилат им соопштуа на Евреите дека не наоѓа вина во Христос, Пилат ги мие рацете и Пилат го предава Христос на Евреите), в. З. Ракић, Радул - српски зограф XVII века, Београд 1998, 65-66. Треба да се спомене и разработката на темата во три сцени во Св. Троица Плеваљска, сп. С. Петковић, Света Тројице код Пљеваља, 66-67.

[79] Интересно е да се напомене дека Дионисиј од Фурна запишал дека Ана, а не Кајафа, ја раздира својата риза во сцената Судењето кај еврејските старешини: Denys de Fourna, n.d., 105.

[80] Опишувајќи го детално празникот на пепелницата, арапскиот патописец Харун-Ибн-Јахја во X век прецизно го нагласува позитивниот став на Ромеите кон Пилат, наведувајќи дека неговиот прибор бил чуван во Цариград како реликвија, в. С. Радојчић, Пилатов суд, 305-307.

се темели на изворите кои го бранеле ставот за непростлива осуда на Пилатовата осуда.[81]

Кучевишката сцена/схема ја толкуваме како симбиоза меѓу две случувања, Судењето кај Ана и Кајафа и Миењето на рацете на Пилат, во која преку издвојувањето на Пилат, секогаш поставен странично, се нагласени ликовите на осудувачите. Во оваа форма сцената е најрано забележена во крајот на XV век, во делата на т.н. костурска работилница.[82] Таа го бележи својот континуитет во XVI век,[83] но во XVII век надвладува во изборот на тематскиот образец за судењето кај Пилат во спомениците од линотопскиот сликарски круг.[84] Сумирајќи го достапниот компаративен материјал, најсеверниот "пристап" на овој образец е Романија,[85] а пак "непристап" или целосно отсуство е на Света Гора.[86] Податна за содржински дополни произлезени од легендарни извори, темата за судењето кај Пилат добива иконографски надградби особено во XVIII и XIX век.[87]

Кучевишкото решение на Миењето на рацете ги соединува иконографските белези на темата од XIV век, како што се судскиот трон со висок наслон со мастилница и свиток, како и

---

[81] В. А. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 311; G. Millet, Recherches, 45; С. Радојчић, Пилатов суд, 307.

[82] За истовидните илустрации во Св. Димитрија-Бобошево, Матка, Поганово, Преображение-Метеори, в. А. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 313; Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 111; Б. Живковиќ, Поганово, ск. 25. В. уште: А. Τουρτα, н.д., 107 (особено: заб. 703).

[83] Истовидната sидна слика во Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево не била предмет на научен третман.

[84] Сп. А. Τουρτα, н.д., 107 (за примерите во Св. Атанасиј-Загора, Преображение-Дриовуно, Св. Богородица на архонтот Апостолакис); Љ. Шево, н.д., 112; С. Петковиќ, Свети Спас во Штип, Зборник на Штипскиот Музеј II, Штип 1961, 87; О. Миличиќ - С. Пејиќ, Манастир Пустиња, Братство Манастира Пустиња 2001, сл. ? (страниците не се пагинирани); Д. Каменова, Стенописите на Искрецкия манастир, София 1984, сл. 25. Истовидна е и иконографијата на сцената во Журче.

[85] Сп. А. Τουρτα, н.д., 107 (особено: заб. 707).

[86] Единствена новина во традиционалноста на иконографијата на Миењето на рацете во светогорските споменици е внесување на група деца секогаш поставени крај возбудената еврејска група, сп. G. Millet, Athos, 127. 3 (Лавра), 200. 1 (Дионисиј), 226. 1 (Дохиар); Μ. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, πιν. 96 (Ставроникита). За претставите на децата во оваа сцена, в. А. Τουρτα, н.д., 106.

[87] Интересен дериват на споменатиот зародиш е сцената која според натписот е наречена Приговорот на Јуда, сп. Ј. Тричковска, Фасадниот живопис на црквата Свети Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Зборник на Музејот на Македонија 3, Скопје 2001, 226-242. Изразувајќи ја нашата воздржаност за западното потекло и импорт преку хартиените икони, сметаме дека иконографскиот зародиш на Приговорот на Јуда или Судењето кај Пилат во екстензивната форма во која се среќава на фасадата во црквата во Рајчица, е токму збирната варијанта на Судењето на Пилат во присуство на Ана и Кајафа и други еврејски старешини, во која се вградени нови митски наслојќи и социолошки аспекти.

слугите, од кои едниот сипа вода во садот, а другиот е гласник на Пилатовата жена (Мат., XXVII, 19), со новите елементите или поствизантиски иконографски додавки преку присуството на Ана и Кајафа во судницата.

Патот на Голготa (ПРІВЄДОШЄ КЬ КРЬСТ), на источниот дел на северната конха, почнува со четири коњанички фигури. Знаменосецот излегува од портикот, следејќи го Пилат и коњаникот со свиток во раката. Групата ја предводи еден Евреин. Пред нив, заврзан оди Христос, следен од тројца слуги од кои последниот е копјеносец. Сцената продолжува на северниот ѕид во олтарскиот простор со претставата на двајцата разбојници кои ги носат крстовите на своите плеќи. Ѕидот е оштетен на овој дел така што не може да се види целата процесија која се движи кон Голгота. Се гледаат само стопалата на фигурата пред разбојниците.

Приказната дека Христос сам го носел својот крст е раскажана во Јовановото евангелие (XIX, 17), додека пак во синоптичките евангелија крстот го носи Симеон од Кирина, следен од двајцата разбојници (Мат., XXVII, 32; Мар., XV, 21; Лук., XXIII, 26). Во апокрифното евангелие на Никодим овие две верзии се обединети и надградени со податокот дека двајцата разбојници, Гест(а) и Дизма(с) исто така ги ноеле своите крстови на плеќите. Во византиско време поомилена за илустрирање била верзијата од синоптичките евангелија, за разлика од западните претстави на кои задолжително се илустрира Христос со кртсот на плеќите; обете традиции потекнуваат од ранохристијанската уметност каде што се среќаваат обете верзии.[88] Најразвиената форма на сцената е организирана во три групи (крстоносците, групата околу Христос и кавалкадата со Пилат) и се среќава во уметноста на XIV век.[89] За присуството на Пилат на Голгота известува само Јован (XIX, 19-22), а во старата историографија се сметаше дека кавалкадата која оди кон Голгота е еден од "адоптираните италијанизми" во источнохристијанската уметност.[90] Поствизантискиот континуитет на овој образец во кој меѓу коњаниците е вклучен и Пилат, понекогаш со свитокот токму во неговите раце, го согледуваме во делата од XV век реализирани на

---

[88] Сп. G. Millet, Recherches, 379-380.

[89] Сп. Исто, 362-395; С. Кесић-Ристић, н.д., 126-127.

[90] Сп. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 320 (со аналогии во коњаничките групи во истоимените сцени/слики во иалијанското сликарство од XIII и XIV век).

подрачјето на Охридската архиепископија.[91] И во овој случај потенцирајќи ги новините или проширувањата на сцената во доцниот среден век, го издвојуваме образецот кој, според указите на објавените податоци, се појавува во XVI век. Новината се состои во вклучувањето на Богородица со придружнички со/без апостолот Јован , на што може да се додадат и поединостите како трубачот-коњаник и оној којшто ја носи кошницата со клинците. Првото сочувано проширување на темата е нотирано во Костур.[92] Се чини дека од овде образецот бил раширен на подрачјето на континентална Грција, особено во Епир.[93] Истиот образец е констатиран и во мал број спомениците на подрачјето на Пеќската патријаршија, кои се научно оквалификувани како "дела на дојденци од југ,"[94] како и во понекој зиден ансамбл на подрачјето на Бугарија.[95] Интересно е да се напомене дека т.н. Линотопјани сцената ја реализирале на два начина: коњаничка група најчесто со Пилат меѓу нив,[96] и без кавалкадата со претстава на Симеон со крстот на плеќите,[97] што е всушност традиционалната сценска форма кој е заедничко иконографско обележје на темата во светогорските споменици.[98] Од друга страна, пак, кавалкадата и обата разбојника со крстовите на плеќите се задолжителни компоненти на сцената во романските цркви.[99]

Приказната во слика за Патот на Голгота во кучевишкиот наос го привлекува научното внимание со неколку елементи. Христос е приведуван од слуги.[100] Третиот од групата што го

---

[91] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 70 (Баница), ск. 79 (Лескоец), ск. 86 (Драгалевци), ск. 112 (Матка). Интересно е согледувањето на М. Гаридис кој смета дека во кавалкадата може да биде вклучена и Прокла, жената на Пилат, при тоа посочувајќи ја сцената од Драгалевци: M.M. Garidis, n.d., 99, pl. 108.

[92] Се работи за решението на Патот на Голгота во Св. Никола του Μεγαλειου (1505), сп. Σ. Πελεκανηδισ, Καστορια I, Αθηναι 1953, εικ. 168α, εικ. 169β.

[93] Опширно за темата и аналогните сцени, в. кај: М. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 89–94; A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, 80; А. Τουρτα, н.д., 108.

[94] Пилат е насликан меѓу коњаниците во Патот на Голгота во Св. Апостоли во Пеќ и во Св. Никола во Мушниково, а пак кавалкадата во која не може со сигурност да се препознае Пилат е согледана во Ломница и Пустиња, сп. Љ. Шево, н.д., 113-114.

[95] Сп. Л. Прашков, Църквата "Рождество Христовог в Арбанаси, София 1979, сх. 60; A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, pl. LV (Вуково).

[96] За Вица, Монодендри и Рилево, в. А. Τουρτα, н.д., 107.

[97] Исто, 108 (за Палатиција и Дриовуно).

[98] Сп. М. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, 97 (со примери).

[99] Податокот е преземен од: М. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 89–94 (особено: заб. 631).

[100] Во Рилево еден од луѓето што носат крст на плеќите има иденстична капа како и оној којшто го приведува Христос на кучевишкиот примерок (теренски белешки).

приведува Христос е копјеносец и го бутка Месијата со едната рака.[101] Последниот коњаник излегува од портикот и е воедно и знаменосец.[102] Во изнаоѓање на иконографски паралели на кучевишкото решение, со несемнено нагласување на примената на т.н. костурска предлошка, треба да се посочат двете решенија од црквите Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево и онаа од Шишевскиот манастир кои се, патем речено, и просторно блиски на Кучевишкиот манастир. Во обата примера коњаничката група е идентично решена, вклучувајќи го и Евреинот-коњаник со свиток/плочка во рацете, како и последната фигура на коњаник-знаменосец којшто е вписан во портик.[103]

Во продолжеток на северниот ѕид во олтарскиот простор е насликана сцената *Качување на крстот*. Дека се работи за оваа сцена, и покрај оштетувањата, може да се заклучи од остатоците од крстот на кој се прислонети скалила. Десно од крстот се насликани тројца Евреи од кои предниот има плетена корпа од пруќе во рацете. Во заднината јасно се гледа ѕидниот параван.

Во кучевишата црква останал мал фрагмент од темата за качувањето на крстот, чијашто иконографска етаблираност датира од постиконоборечко време.[104] Еврејската група од која првиот укажува со десната рака кон крстос држејќи во левата кошница со клинци, има библиско потекло (Мат., XXVII, 41-43; Мар., XV, 31-32; Лук., XXIII, 35). Оваа група станува сценска компонента дури во времето на Палеолозите, при што е забележено дека кошницата може да биде во рацете на џелатот/војник или, пак, во рацете на Евреин карактеристично забраден.[105] Обете варијанти во однос на деталот со кошницата се

---

[101] Деталот е споменат како карактеристика на т.н. епирски образец (сп. М. Αχειμαστου–Ποτα μιανου, Φιλανθρωπηνων, 91), но мора да се спомене дека се среќава и во византискиот период, како на пример во истата сцена во Св. Никола во Варош, сп. Уметничкото богатство на Македонија, Скопје 1974, сл. на стр. 167.

[102] Такви се и решенијата во манастирот Филантропинон и Велчишта, сп: М. Αχειμαστου–По ταμιανου, Φιλανθρωπηνων,εικ. 45β, εικ. 46α; A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, pl. 22-23.

[103] Обете сцени не се публикувани ниту поопстојно научно обработени.

[104] Г. Мије разликува пет варијанти/фази низ кои може да се анализира ликовната еволутивност на темата: Христос пие жолчка и оцет/вино, Подготвување на крстот, Христос се качува на крстот, Приковување и Подигање на крстот (сп. G. Millet, Recherches, 380-395).

[105] Г. Мије смета дека овој детаљ примарно припаѓа на варијантата со претстава на Христовото качување на крстот, при што упатува на византиските примери во Старо Нагоричино, Матејче и Марковиот манастир, за кои согледува дека се истовремени со западните примери кои "на многу византиски начин ја третираат еврејската група во истата

среќаваат и во поствизантиското оликотворување на темата. Новина претставува само чеканот или додавањето на клинци од страна на Евреин кој исчекорува од групата, која според сочуваниот компаративен материјал го има својот зачечеток во образецот кој бил во применуван во костурската работилница од крајот на XV век.[106]

Многу тешко е според сочуваниот фрагмент да се одреди точниот момент којшто е претставен на кучевишката сцена. Сепак, индикативно е тоа што во горниот дел на крстот нема остатоци од Христовиот нимб, како и (вториот детаљ) скалите поставени на десната страна, од што може да се заклучи дека е илустриран моментот пред Христовото качување на крстот.

Поделбата на Христовиот плашт (... ЛИШЄ ..Ь..Є РИЗЫ) е насликана како засебна композиција, во втората зона на северниот ѕид во олтарскиот простор. Таа е поставена точно под Качувањето на крстот и ја има истата ѕидна преграда во заднината. Три фигури седнати на полукружна клупа и со карактеристични марами на главата, го раздираат модро-синиот плашт. Двете странични фигури имаат ножици во рацете, а централната држи шилест ченгел.

Јован во своето евангелие прецизно наведува дека војниците го расцепиле Христовиот фустан, а за кошулата - бидејќи била ткаена изцело - фрлале коцка (Јов., XIX, 23). Оваа библиска случка станува стандардна за Распетието во раниот среден век кога, најчестата иконографска форма на нејзино оликотворување е преку претставата на војници кои се коцкаат поставени во предниот (десен) дел на сцената крај крстот.[107] Во поствизантиското сликарство, освен традиционалното решение во рамките на Распетието, случката добива свое место како засебна сцена меѓу Страдањата, а понекогаш е сликана без рамка меѓу ликовниот серијал кој ги илустира Голготските случувања до Полагањето во гроб или Оплакувањето; учесници во случката се секогаш три фигури облечени во војничка/легионерска или

сцена", давајќи го примерот на идентичната ликовност на темата во Сан Ѓимињан, сп. Isto, 386-388.

[106] Епизодата со додавањето на клинец ја наоѓаме во Качувањето на крстот во Поганово и Преображение-Метеори, сп. Б. Живковиќ, Поганово, ск. 26; М. Хатζιδακησ – Δ. Σοφιανοσ, Με τεωρο, εικ. 139. Предклошката по која работи Франгос Кондарис и неговиот круг во тесалиско-епирската област во XVI век ја содржи истата епизода: A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, 74, 172, pl. 24, pl. 68b.

[107] Сп. G. Millet, Recherches, 428-430

цивилна облека, а поствизантискиот бран на оваа предлошка повторно го детектираме во јадрото на охридската црква.[108]

Особеноста на кучевишката Поделбата на плаштот се ножиците и ченгелот во рацете на претставените фигури кои се всушност облечени во карактеристичната еврејска облека. Ножиците се среќаваат и во средновековното претставување на случката,[109] а во доцниот среден век се регистрирани (само) на истовидните сцени во Преображение-Метеори и Св. Димитриј-Палатиција.[110] Ченгелот како и претставата токму на Евреи кои го раздираат Христовиот плашт нема аналогии во познатите истовидни претстави. Прави впечаток и местоположбата на сцената на северниот ѕид во олтарскиот простор. Таа е поставена токму над Визијата на св. Петар Александриски, во која исто така станува збор за раздирање на Христовата риза, така што сме на мислење дека просторната диспозиција на сцената не е случајна.

На источниот ѕид во проскомидијата, во третата зона, повторно пред висока ѕидна преграда се случува *Симнувањето од крстот* (ΕΠΙΚΑΘΙΛΟΣΤΕ Χου) во присуство на Богородица и Јосиф од Ариматеа.

Симнувањето од крстот е сцена чиишто литературни извори не се наоѓаат во канонските евангелија, ниту пак во апокрифното на Никодим, туку во текстот на византискиот хомиличар од XI век по име Георгиј од Никомедија, кој прецизно ја опишува случката и присутните, осонбено Богородица, на Христовото симнување од крстот.[111] За исклучување на остатокот учесници во унифицираната традиционална иконографија на сцената и нејзино сведување само на две личности, Богородица и Јосиф, најверојатно влијаел расположивиот/тесниот простор во овој дел од олтарот.

Над проскомидијалната ниша, а под Симнувањето од крстот насликано е *Оплакувањето* (СНЄТІИЄ ХВ̄О̄). Тоа се случува во бредест предел, пред Голготскиот крст. Околу мртвото Христово тело тагуваат Богородица, крај неговата глава, Јосиф, крај нозете,

---

[108] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 79 (Лескоец); Б. Живковиќ, Поганово, ск. 27. За истото, издвоено претставување на поделбата на плаштот во Преображение-Метеори и Св. Димитриј-Палатиција, в. А. Тоурта, н.д., 184. В. уште: С. Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 80, заб. 60 (црквата во Смедерево).

[109] На пример во Лесново, сп. G. Millet-T. Velmans, IV, T. 13, 27.

[110] Сп. М. Хатзιδакησ – Δ. Софιανοσ, Μετεωρο, εικ. 139; А. Тоурта, н.д., 184.

[111] Сп. G. Millet, Recherches, 467.

апостол Јован, поставен клекнат на среде, како и Никодим којшто стои малку оддалечен на десната страна. Христовата смрт ја оплакуваат уште четири жени, распоредени околу Богородица.

И оваа сцена не е опишана во канонските евангелија. Нејзината предлошка се наоѓа во апокрифната сторија на Никодим, како и во хомилијата за олакувањето Христово од Георгиј од Никомедија и во византиските мелодски текстови.[112] Сцената е поставена во проскомидијата, над нишата и означена е со натписот Снетие.[113] Во стандардната скица на истовидните поствизантски ѕидни слики често е воведувана епизодата во која се претставува подготовката на гробот или, пак, во истата сликана рамка се прикажува полагањето во гроб.[114] Схемата на кучевишката сцена е сосем традиционална и ги има своите блиски паралели во соодветните светогорски илустрации.[115]

Циклусот на Христовите страдања во кучевишките Св. Архангели по бројноста на сцените спаѓа меѓу најопширните во современите ансамбли на Балканот.[116] Во редоследноста на случките е следена нарацијата во евангелието на Лука. Наклонетоста кон раскажувањата на Лука се огледа и во користење на обрасци произлезени од верзиите на случките од неговото евангелие. Сцените, освен завршните насликани во олтарскиот простор, се впечатливи по наративноста. Схемите на Миењето на рацете во кое покрај Пилат се вклучени и Ана и Кајафа, потем Патот на Голгота со кавалкадата, како темите поврзани со Јуда имаат карактеристични елементи кои претставуваат поствизантиско проширување на традиционалната иконографија, чијашто првична позната појавност се лоцира во XV век во кругот на Охридската архиепископија на потегот Охрид - Костур.

---

[112] Сп. Isto, 489-490.

[113] За врската меѓу Оплакувањето - Снетие Христово со претставата на Мртвиот Христос во проскомидијата, често означен со истиот натпис, в. С. Петковић, Света Тројице код Пљеваља, 61-62.

[114] В. А. Τουρτα, н.д., 115-116 (со примери).

[115] Сп. G. Millet, Athos, 127. 4 (Лавра), 154. 2 (Моливоклисиа), 226. 2 (Дохиар), 213. 1 (Св. Јован Богослов-Дионисиј).

[116] Според опширноста кучевишкиот циклус го надминуваат само Страдањата од Св. Троица во Пљевља со 24 сцени и оној од Никољац со 17 сцени: С. Петковић, Света Тројице код Пљеваља, 66-68; Истиот, Зидно сликарство 1557-1614, 91, 181-182.

ХРИСТОВИТЕ ДЕЛА ЧУДА И ПАРАБОЛИ И ЦВЕТНИОТ ТРИОД

Десетте сцени од Христовата земна дејност, неговите учења, поуки и чуда, се насликани во втората зона. Целината е проширена само со една сцена, Неверувањето на Тома, која е вон од тематскиот именител на циклусот. Вметнувањето на ова Христово поствоскресно јавување меѓу сцените од неговиот живот има литургиска логика/оправданост. Имено, означувајќи ја втората т.н. Томина недела, со оваа сцена почнува Цветниот триод, чиишто илустрации поредени по ред/недели се насликани на целиот јужен sид, во втората зона. Единствената парабола, онаа за гумното, е насликана на јужната страна на западниот тимпанон.

Во јужната певница, нераздвоени со сликана рамка, прикажани се Неверувањето на Тома, Исцелението на раслабениот и Христос и Самарјанката.

Во *Неверувањето на Тома* (/ОС/ЄѴАНИЄ ТОМИНО) пред апостолите поделени во две групи, е поставен Христос на подножник, покажувајќи му ја на Тома својата рана на слабината. Тома пристапува од левата страна. Позади Христос е насликана градба со троделна врата со лачен завршеток. Сцената ја следи старата схема,[1] но од особена важност за споредбените анализи се неколку елементи: енергичниот став на Христос во светол химатион,[2] Тома којшто исчекорува од левата група, насликан во профил, Петар - предводник на десната група, со карактеристичен став на рацете, како и сликаната архитектонска кулиса (троделен портик, странично засводен, со издигнат централен забат), дословно "произлезен" од текстот ("порти замандалени"). Токму преку овие елементи може да се издвои/следи заеднички или близок иконографски јазик меѓу останатите симетрични решенија, кои преовладуваат во поствизантиските историодни сцени.[3] Во низа споменици во Епир и во Тесалија схемата на

---

[1] За старите решенија со извиеното Христово тело што ја нарушува строгата симетрија на сцената, в. В.Н.Лазарев, Византийское и древнорусское искусство, Статъои и материялъи, Москва 1978, 80.

[2] В.Ј.Ѓурић смета дека идејата за Христос-јерej е содржана и во оние сцени од Јавувањата, каде што тој носи бела свештеничка одежда, сп. В.Ј.Ђурић, Раваничкu живопис и литургија, во: Манастир Раваница - споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, заб. 34.

[3] Симетрични се решенијата на сцената во Поганово (Б.Живковић, Поганово, ск. 30) и во Троица Пљеваљска (С.Петковић, Манастир Свете Тројице код Пљеваља, Београд 1974, ск.

Томиното неверување е сродна на кучевишката,[4] но бездруго треба да се издвои нејзината впечатлива сличност со онаа на "линотопјаните",[5] но и со некои цркви во Бугарија.[6] Во овој период е за одбележување реткоста на асиметричните решенија,[7] како и иконографијата зачната уште во раното христијанство,[8] а применувана и во средновизантиското време,[9] со претстава на Христос како го фаќа за рака Тома којшто ја подава дланката кон раната.[10]

Во *Исцеление на раслабениот* (НЄДѢЛЮ /РЯС/ЛЯБІѢНЯ) Христос е поставен централно, а во заднината е насликана куполна градба. Раслабениот со "одарот" на плеќите, прикажан е наспроти исцелителот. Илустрацијата на случката која се

---

168), потем во Рожен (Г.Геров, Стенописите в притвора, во: Стенописите на Роженския манастир, София 1993, сх. на стр. 45), Искрец (Д.Каменова, Стенописите на Искрецкия манастир, София 1984, сл. 38), Алино (Е.Флорева, Алинските стенописи, София 1983, 46, сх. 34), Арбанаси (Л.Прашков, Църквата "Рождество Христовог в Арбанаси, София 1979, сх. 51), и во Шишевскиот манастир (теренски белешки), но со помали или поголеми отстапки во однос на посочените елементи.

[4] Во Епир и Тесалија сосем е блиско применетото решание во спомениците во Миртија, Филантропинон (1542.), Варлаам, Св. Никола-Крапси, Завордас, сп. M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe apres la chute de Byzance (1450-1600), Athenes 1989, pl. 179; Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Η Μονη των Φιλανθρωπηνων και η πρωτη φαση τησ μετα βυζαντινησ ζωγραφικησ (Διδακτορικη διατριβι), Αθηνα 1983, 174, πιν. 75β; A.Stavropoulou-Makri, Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, 144, pl. 36a.

[5] Сличноста оди до детали како на пример претставата на Лука со тонзура и идентично осмислената архитектонска кулиса на сцените во Вица и Тирнавос, но пред сé во Монодендри, сп. Α.Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991, πιν. 13, πιν. 66. Авторката смета дека најраната епирска сцена во која е применета оваа схема е онаа од Миртија (сп. M.M.Garidis, n.d., pl. 179).

[6] Според достапните фото-материјали очигледна е сродноста со иконографијата на сцената од Нова Митрополија во Несебр (сп. Г.Геров, Класицизиращото направление в балканското изкуство од XVI век. Стенописите од Новата митрополия в Несебър, Проблеми на изкуството, кн. 2, София 1991, сл. на стр. 22); (особено) онаа од Монодендри е нивна подоцнежна реплика.

[7] За Козја (1543) и Св. Никола-Велвендо (1591), в. кај: Α.Τουρτα, н.д., 119, n. 852-853. И Теофан Критски понекогаш се одлучувал за оваа схема:Μ.Χατζιδακησ, Ο κρητικοσ ζωγραφοσ Θεοφανησ. Η τελευταια φαση τησ τεχνησ του στησ τοιχογραφιεσ τησ Ι. Μονησ Σταυρονηκιτα, Αγιον Οροσ 1986, πιν. 191.

[8] Сп. O.Dalton, Byzantine Art and Archaeology, New York 1911, 627, pl. 399 (евлогии од VI век, денес во Британскиот Музеј).

[9] Сп. D.Mouriki, Srylistic Trends in Monumental Painting of Greek during the Eleventh and Twelfth Centuries, DOP 34-35, Washington 1980-81, pl. 5 (Томиното неверување од криптата во Хосиос Лукас).

[10] За примерот од Палатиција и на иконата од Еманоел Цане(с) во Венеција, сп. Α.Τουρτα, н.д., 120, n. 857.

одвивала во ерусалимската бања Витезда, близу Овчата порта,[11] има сосем збиената иконографија; го нема ниту базенот/писцината, клучен за баптизмалната симболика на сцената уште во уметноста на христијанската антика.[12] И прикажаната архитектура не го следи текстот,[13] на што особено се настојувало во образованото сликарство на Палеолозите, кога развиената имала значителна превага над збиената иконографија на сцената.[14] Во османлиско време овој однос се менува во полза на редуцираниот образец, сведен всушност на илустрирање само на еден стих од цитатот (Јов. V, 8).[15] Современиот развиен тип ја нема расчленетоста на византиските истоимени слики, но како и светогорските,[16] ја вклучува епизодата со базенот и ангелот, којшто ја бранува водата,[17] некогаш проширена со приказот на болниот кој се капе во него.[18]

Средбата на *Христос и Самарјанката* (НЄДѢЛЮ САМАРЯНИНА) се случува пред крстообразен бунар. И на оваа

---

[11] Забуните кои беа присутни во старата литература кога беа поистоветувани случките во Витезда и Капернаум ги разреши П.Андервуд посочувајќи низа примери каде, како и во Кахрие џамија, се насликани обете исцелениеја: P.Uderwood, Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, во: Kariye Djami, IV, Princeton 1975, 289-297.

[12] Не е случајно нејзиното сликање во баптистериумот во Dura Europos во III век: Исто, 258-261; Th.Gouma-Peterson, Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in the Palaeologan Program of 1303, DOP 32, Washington 1978, 207. За покртстителната симболика на сцената сп. уште: I.Ragusa – R.B.Green, Meditation on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century, Princeton 1961, 160.

[13] Јован говори за петтотремна бања (V, 2) од што произлегува и важноста на овој елемент во идентификацијата на сцената (Th.Gouma-Peterson, n.d., 206); постои мислење дека изгледот на градбата е преземен од архитектурата на Ерусалимската бања (сп. A.Stojković, Une contribution a l'iconographie de l"architecture peintre dans le peintre medievale serbe, XII Congres International des Etudes Byzantines, Resimes, Belgrade-Ohrid 1961, 101-102).

[14] Сп. Th.Gouma-Peterson, n.d., 207. Најцелосната претстава според П.Андервуд би била со пет елементи, но досега таа останува само претпоставка: P.Uderwood, n.d., 291-292. В. уште и: С.Ђурић, Љубостиња, Београд 1985, 96.

[15] На пример сцените во Троица Плеваљска и Подврх, сп. С.Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 149; Истиот, Света Тројица код Пљеваља, ск. 168; или пак онаа во припратата на Свети Никола Шишевски, чијашто иконографија е многу блиска на кучевишката.

[16] Сп. G.Millet, Monuments de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, pl. 119.3 (Лавра), pl. 164.3 (Кутлумуш), pl. 201.2 (Дионисиј); Μ.Χατζιδακησ, Θεοφανησ, πιν. 118 (Ставроникита).

[17] Сп. С.Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, сл. 110 (Хопово); Е.Флорева, Старата църква на Добърско, София 1981, 125 (во Добрско и Сеславци). Според описот на А.Турта во оваа група спаѓаат и илустрациите во манастирите Дињос и Дриовуно: Α.Τουρτα, n.d., 96-97, n. 573, n. 579.

[18] Совет за оваа епизода дава и Дионисиј од Фурана: Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ, Πετρουπολισ 1909, 95 (понатаму: Denys de Fourna). В. уште: Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, πιν. 78α; A.Stavropoulou-Makri,Transfiguration-Veltsi sta, pl. 40 (Преображение - Велчишта), pl. 74a (Св. Никола-Каливија).

сцена/случка, како впрочем и во сите други, Христос е следен од апостолите. Илустрацијата на Христос и Самарјанката го прикажува моментот кога Христос себеси се открива како Месија и "извор на жива вода". Интересно е тоа дека токму збениот модел, и покрај едновременото траење на наративната редакција, преовладувал низ вековите дури и во "расприкажаниот" XIV век.[19] Вклопувајќи се во византиската традиција, збениот образец пресудно влијаел врз иконографијата на сцената и по XV век.[20] Во поствизантиското сликарство трите константи: Христос, бунарот и Самарјанката, остануваат неодминливи во ликовниот приказ на случката, додека апостолите и градот во заднината се чести, но не и неопходни.[21] Писцината (= кладенецот на Јаков), многу значајна за веронаучноста на сцената, со својата крстовидност ја нагласува просветлувачката моќ на крштевањето.[22] Оваа редакција на која упатува и Ерминијата,[23] е карактеристична за светогорските решенија.[24] Се чини дека во претставите на кружна писцина/кладенец, намерата била да се подвлече содржината на изреченото, односно моќта на проповедта.[25] Во скудната иконографија на кучевишката сцена, токму детаљот со базенот е единствената интересна поединост. Насликан како вистински бунар со замотка и јаже со заврзан сад, тој само ја повторува старата иконографија на сцената позната уште од катакомбите и

---

[19] Во науката постои мислење предложено од О.Демус дека збениот модел - познат во сидносто сликарство уште во VI век (Сан Аполинаре Нуово), а пак во минијатурите од IX век (Paris. Gr. 510) - произлегол од цариградската хеленистичка традиција (в. Th.Gouma-Peterson, n.d., 208-209, n. 29), додека пак најрасчленетата варијанта со четири епизоди, според анализите на Г. Мије, има ориентално потекло (сп. G.Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siecle d'apres les monuments de Mistra de la Macedoine et du Mont Athos, Paris 1960², 602-604), но во уметноста на Палеолозите е вистинска реткост (в. Th.Gouma-Peterson, n.d., 209, n. 30).

[20] Сп. Α.Τουρτα, н.д., 95-96.

[21] Присуството на апостолите укажува дека е илустриран крајот на разговорот, кога пристигнале "учениците Негови кои таму (во Сихар) по покупки беа биле" (Јов. IV, 8, 27). Апостолите, допојасно претставени во заднината, "извираат" од брегот во Вица и Монодендри (Α.Τουρτα, н.д., πιν. 53), во Арбанаси (Л.Прашков, н.д., сх. 52), како и во Сливничкиот и Шишевскиот манастир.

[22] И во сликарството по XV век има мноштво примери на оваа сцена со крстообразен бунар, сп. С.Петковиќ, Света Тројица Пљеваљска, ск. 169; Α.Τουρτα, н.д., πιν. 53α (Вица), πιν. 53в (Монодендри), πιν. 136β (Св. Никола-Каливија), n. 566 (за сцената во Диљос).

[23] Denys de Fourna, n.d., 97.

[24] Сп. Μ.Χατζιδακησ, Θεοφανησ, 102, 115, πιν. 124 (Ставроникита); G.Millet, Athos, 201.1 (Дионисиј), 232.1 (Дохиар).

[25] Како оние во Рожен (сп. Г.Геров, Стенописите од притвора, сл. на стр. 47), Добрско и Сеславци (сп. Е.Флорева, Добърско, 124), и во Шишевскиот манастир.

старите минијатури,[26] а многу ретко застапена во поствизантискиот период.[27]

Сценатa *Исцелението на слеп-роденият* (НЄДѢЛЮ СЛѢПЧѦ) се наоѓа на јужниот ѕид во западниот травеј. Христос му пристапува на слепиот, потпрен на суровица/боздоган, којшто потем ги плакне очите во писцината поставена на десната страна на сценатa. Иконографијата на оваа сцена во целокупниот поствизантиски опус не донесува ништо ново. Уште од најраните времиња, почитувајќи ја текстуалната дословност според четвртото евангелие, сценатa е поставена во две епизоди; првата: Христос ги помазува очите на слепиот, и втората: слепиот прогледува исплакнувајќи ги очите во Силоамската Бања.[28] Семиотичката евокација на крштевањето преку писцината/базенот, и овде е важен елемент. Ова е уште една сцена на јужниот ѕид во чијшто идеен фокус е имплицирана баптизмалната симболика. Базенот има киворий, куполно решен, со што веројатно е означена архитектурата на бањата.[29] Во поствизантиските решенија на сценатa, секогаш непроменето интерпретирана, без усложнување на замислата, единствен променлив елемент е формата на базенот, којшто најчесто има изглед на крстовидна фонтана/кладенец.[30]

Сценатa *Свадбата во Кана* (... /БР/ЇКЬ ...) е насликана на два соседни ѕида. Имено, доаѓањето на Христос и Богородица на свадбата е насликано на јужниот ѕид. Обајцата се поставени пред

---

[26] Сп. Е.Мусакова, Най-раното известно изображение на Христос и Самарянката в Българското средновековно изкуство, Изкуство 14, София 1994, 8, сл.1 (фреска во катакомбите Via Latina во Рим); G.Millet, Recherches, pl. 624 (Paris gr. 74), pl. 625 (Hortus Deliciarum).

[27] На пример во Лавра (G.Millet, Athos, 119.1), Дриовуно (А.Τουρτα, н.д., 96), Арбанаси (Л.Прашков, н.д., ск.52) и Хопово (Д.Давидов, Хопово, Београд 1964, сл.22). Овој детаљ се среќава и во иконописните претстави на Христос и Самарјанката, како на онаа од XV век, дело на анонимен критски мајстор, денес во Канелопулос Музејот во Атина, сп. Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece (catalogue), Athens 1990, 215, pl. 57.

[28] G.Millet, Recherches, 672-673; E.Kitzinger, Relief of the Theodosian Period, DOP 14, Washington 1960, 19-21.

[29] Според Г.Мије ова "духовито решение", коешто го има и во трпезаријата во Дионисиевиот манастир, било наметнато од недостигот на простор, така што не можела да биде "реализирана поголема веродостојност во прикажувањето на бањата": G.Millet, Recherches, 64; Istiot, Athos, 210.1.

[30] За разлика од полигоналните форми на базенот-фонтана во Кучевишкиот манастир и (на пример) во Сливничкиот, долг е списокот на оние схеми каде што тој има крстообразна форм (Дохиар, Филантропинон (1542), Диљос, Велчишта, Каливија, кај "линотопјаните", Хопово, Добрско, Сеславци ...), сп. G.Millet, Athos, 232.1; A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, 171, pl. 67; А.Τουρτα, н.д., 97-98; Д.Давидов, Хопово, сл. 29; Е.Флорева, Добърско, 95.

карактеристична куполна градба. Самата свадба е насликана во продолжеток, на јужната страна на соседниот западен ѕид. Од седумминатa присутни, вториот насликан од десната страна пие од карактеристичен стаклен сад. Од особените иконографски елементи треба да се издвои и централната фигура којашто наздравува. На трпезата се насликани садови, храна, кутлачи, ножеви и два сада во форма на стомна. Во десниот долен агол на сцената е прикажано како еден слуга ги полни амфорите со вино преку кожни мевови/мешини. Според четвртото евангелие свадбата или чудото во Кана е првиот показател на Христос-Бог.[31] Оваа сцена во кучевишкиот наос е иконографски највпечатливата во циклусот кому му соодветствува. Самиот текст, податен за профани содржини, давал можност за вметнување на елементи од изворното фолк-милје. Во развиениот иконографски тип сцената се одвива во две епизоди: трпезата со Христос и Богородица меѓу повиканите на свадбата, и чудодејниот чин, најчесто прикажуван на десната страна. Тоа се композициските константи во времето на Палеолозите.[32] Непостојана компонента, пак, се младенците,[33] променлива во смисла на нивната поставеност на трпезата. Имено, сликани се еден-крај-друг, но забележени се примери со изоставање на парот или, пак, само на невестата.[34]

Споредбените анализи на кучевишкиот примерок насочуваат на "новиот стар" образец којшто бил во употреба (особено) во Епир во XVI век,[35] карактеристичен по раздвоеноста

---

[31] За овој чудодеен чин како симбол на тајната на евхаристичната претворба, в. P.Uderwood, n.d., 265, 280-285.

[32] Сп. Isto, 280-285.

[33] Текстот не го наведува името на младоженецот; според егзегетите постои можност да се работи за свадбата на самиот апостол Јован, в. Ragusa-Green, n.d., 140.

[34] За влијанијата на традицијата (црковни прописи и локални обичаи) во поставувањето или отсуството на младенците (особено на невестата) и нивната обележеност со круни на главите, в. Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 56, n. 233, n. 238.

[35] М.Ахимасту-Потамијану, укажувајќи на низата преземени елементи од старата иконографија, ја посочува досега најстарата примена на овој образец во црквата Преображение во Долихи (1515), сп. Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 56.
Пространи многу индикативен е патот на ширење на оваа схема, во чиешто отелотворување се забележени само мали разлики; сцената има скоро идентична иконографија во црквите во: Филантропинон, Дињос, костурскиот Св. Јован Богослов τησ Μαυριωτισσασ, манастирот Вулканос во Месинија, Богородичината црква во Полидендри (Тесалија), во тиговишката црква (сп. Isto, 57-58), потоа во изведба на мајсторите од Линотопи во Вица, Монодендри и во Дриовуно (в. Α.Τουρτα, n.d., 94-95, πιν. 52α–β, πιν. 128), како и во Хопово (Д.Давидов, Хопово, сл. 24-25), во Алино (Е.Флорева, Алински стенописи, сл. 32) и особено во припратата на Роженскиот манастир (Г.Геров, Стенописите в притвора, сл. на стр. 42).

на парот на трпезата,[36] по отсуството на Христос на масата полна со профани предмети, по гостите од кои едни наздравуваат, а други јадат (со нож ?). Посоченият образец е особен и поради музикантите кои свират, слугите кои служат или пак го преточуваат виното од "кожен мев" во амфори,[37] како и поради градбата во заднината со ребраста купола.[38] Наспроти строгата традиционалност на старото решение актуелно во претходниот XV век,[39] но и во следниот XVI век на подрачјето на Пеќската патријаршија,[40] како и во монашката држава,[41] на кучевишката слика се препознаваат содржини блиски на епирскиот образец. Речита потврда се: Христовото отсуство од богатата трпеза, званиците кои наздравуваат, карактеристичните капи,[42] неспорното присуство на невестата и неизвесната местоположба на младоженецот,[43] гостинот со луле којшто го прави истиот гест како да јаде со нож, слугата којшто преточува вино од "кожен мев" и, на крајот, куполната градба во заднината (на нашата слика - две), која има ребреста калота со цик-цак кима, особено значајна за откривање на потеклото и патиштата на "движење" на предлошката.[44]

---

[36] Досега не се познати истовидни примери од византискиот период: Α.Τουρτα, n.d., 94.

[37] Овој детаљ произлезен од евангелскиот текст за шесте камени садови (Јов. II, 6), споменат и во Ерминијата (Denys de Fourna, n.d., 90), не е непознат во византиската иконографија на сцената (в. P.Unredwood, n.d., pl. 21/Дечани), а по XV век се среќава на широка територија: Е.Флорева, Алинските стенописи, 47-48 (со примери).

[38] Карактеристичната куполна градба е позната во византиско време, сп. G.Millet, Athos, 20.1 (Миење на нозете - Протатон). За други византиски примери (Ивирон бр. 5, Св. Апостоли-Солун), в. Μ. Αηειμαστου Ποταμιανου, Φυλανθρωπηνων, n. 243.

[39] Сп. Г.Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, ск. 86 (Св. Никола Болнички).

[40] Сп. С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 153.

[41] Сп. G.Millet, Athos, 143.1 (Лавра), 164.1 (Кутлумуш), 202.1 (Дионисиј), 228.1 (Дохиар). Сп. уште и: M.M.Garidis, n.d., pl. 18 (Св. Никола Анапавса).

[42] Особено треба да се посочат решенијата од линотопскиот споменичен круг: капата на поканетиот, седнат десно од невестата во Вица и капите на присутните на Свадбата во Дриовуно. А.Турта, споредувајќи ги со оние од Хопово (кои, патем, воопшто не им сличат) ги смета за "западни" (Α.Τουρτα, n.d., 95).

[43] Проблемот за поставеноста/отсуството на младоженецот го воочила: Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φυλανθρωπηνων, 56–57. На кучевишката Свадба во Кана не е докрај јасно кој е младоженецот и дали е тој воопшто присутен. Указот на рацете на невестата кон средовечниот човек, поставен централно, може да наведе на помислата дека е тој избраникот, но треба да се има во вид и влијанието на фолклорот во смисла на почитување на "првиот сведок" (Isto, n. 69).

[44] Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φυλανθρωπηνων, πιν. 27; Α.Τουρτα, n.d., πιν. 27β (Вица), πιν. 128α (Дриовуно).

Следните две сцени, Исцеление на прокажаните и Исцеление на бесниот, се насликани во западниот травеј. *Исцелението на прокажаните* (Х/РИСТО/С ІСЦѢЛѢИ ПРОКЬЖЬНИ) се случува во пејзажна заднина и во него Христос исцелува десетмина лепрозни. Темата за исцеление од лепра е честа во екстензивниот избор од Христовиот живот во ансамблите во XIV век.[45] Достапните сознанија, сепак, упатуваат на впечатокот дека бил илустриран настанот за којшто известуваат синоптичките евагелија за излекување на болниот од лепра (Мат. VIII, 2-3; Мар. I, 40-42; Лук. V, 12-14).

Поствизантиските претстави го потврдуваат истиот впечаток,[46] на што се приклучува и современата светогорска продукција.[47] Меѓутоа, на кучевишката сцена е насликано *Исцелението на десеттемина прокажани од лепра*,[48] раскажано само кај Лука (XVII, 12-19), меѓу случките на Христовиот пат кон Ерусалим.[49] На преминот меѓу Галилеја и Самарија, ова чудотворно лекување е едновремено и поука за благодарноста/неблагодарноста, што ја осмислува сцената и како литургиска (евхаристична) содржина. Единствениот од десеттемина, прокажаниот Самарјанин којшто благодари, ја одредува носечката порака на текстот и сликата за универзалноста на верата. Сосем краткиот опис на нејзината иконографија во Ерминијата е следен и во кучевишкиот наос,[50] што всушност говори за едноставно реплицирање на нејзината разработена византиска матрица.[51]

---

[45] Сп. G.Millet, Athos, 75.2; P.A.Underwood, n.d., pl. 247; M.Chatzidakis, Mystra, Athens 1985, 43, pl. 22 (Митрополија); Б.Живковиќ, Нова Павлица. Цртежи фресака, Београд 1993, ск. на стр. 36.

[46] Сп. Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φυλανθρωπηνων, 57–58, πιν. 31α; Г.Геров, Стенописите в притвора, 41; Е.Флорева, Добърско, 129, сл. 96.

[47] G.Millet, Athos, 127.2 (Лавра), 210.1 (Дионисиј, трпезарија), 225.1 (Дохиар); Μ.Χατζιδακησ, Θεοφανησ, πιν. 117 (Ставроникита).

[48] Во Добрско сцената со лепрозниот, кој сличи на вообичаената претстава на болниот од водена болест (дропик), е именувана/натписана идентично како и во кучевишкиот наос, сп. Е.Флорева, Добърско, 129, сл. 96.

[49] Сп. W.Artelt, Die Heilung der 10 Aussätzigen, Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, 273-277.

[50] Denys de Fourna, n.d., 99. В. уште и: Н.Бркиќ, Технологија сликарства, вајарства и иконографије, Београд 1984, 192.

[51] Сцената има еднолична иконографија уште од постиконоборечко време (Paris gr. 510): S. der Nersessian, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Naziansus (Paris gr. 510). A Study between Text and Images, DOP 16, Washington 1962, 208, fol. 215 v. Очигледна е и иконографската блискост меѓу кучевишката и сцената во хиландарскиот католикон (G.Millet, Athos, 75.2) и во Нова Павлица (Б.Живковиќ, Нова Павлица, ск. на стр. 36).

Во сцената *Исцеление/изгонување на бесовите на крдар свињи* (Х/РИСТО/С (ІСЦЂ)ЛЂИ ОДЬ БѢСОВЬ) апостолите го сведочат излегувањето на бесовите од болниот опседнат со нив, насликан исправен во отворениот гроб. Христос ги истерува бесовите фрлајќи ги на крдар свињи. Бесовите/демоните имаат антропоморфна форма и се насликани како ги вјаваат свињите или влегуваат во нивните челусти. Додека лудите свињи скокаат во водата, свињарот насликан во заднината, бега низ брдестиот предел.

Ова е уште една од галилејските случки за која раскажуваат Марко (V, 2-17) и Лука (VIII, 26-34), опишувајќи ја средбата меѓу Христос и опседнатиот од злодух кај местото Гергеса (Гераса) на патот за Ерусалим. Во најопшта смисла иконографската поставка на сцената е слична на композицијата во којашто настанот е насликан според раскажувањето на Матеја, кој говори за двајцата од Гадара "од гроб станати, од демони опседнати".[52] Интересно е дека на Света Гора редовно е илустрирано раскажувањето на Матеја,[53] што бездруго влијаело на изборот на текстот во спомениците од XVI век во континенталниот дел на денешна Грција.[54]

Во централното балканско подрачје, и во средниот век,[55] и во османлискиот период, преовладуваат илустрации на случката според сведоштвата на Марко и Лука.[56] Традиционалната схема,

---

[52] Впрочем, и Дионосиј од Фурна ги посочува трите текста како предлошка за истата сцена именувана како "Опседнатите, од гроб станати" (Denys de Fourna, n.d., 93). Инрересни се размислувањата на М.Марковиќ (М.Марковић, Христова чуда и поуке, во: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, заб. 35), но се однесуваат само за местото на настанот за еден заболен, раскажан кај Марко и Лука. Но, Матеја зборува за двајца опседнати токму од Гадара, така што сме на мислење дека разликите не се само формални/топономастички, туку и содржински, при што верзијата на Матеја се разликува од исказите на Марко и Лука и според бројката на исцелени и според локацијата.

[53] G.Millet, Athos, 119..2 (Лавра), 177.4 (Ксенофон), 213.3 (трпезарија, Дионисиј), 231.1 (Дохиар).

[54] N.Nikonanos, Meteora, Athens 1987, pl. 53 (Св. Никола Анапавса); Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φυλανθρωπηνων, 60, πιν. 28–29 (во наосот); Σ.Πελεκανιδησ, Καστορια, Ι, Θεσσαλονικη 1953, πιν. 212β (Св. Јован Богослов Μαυριωτισσησ).

[55] Сп. В.Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 178 (Љубостиња); Б.Живковић, Раваница. Цртежи фресака, Београд 1981, ск. 26.

[56] С.Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 163 (Пећска патријаршија), 176 (Морача), 180 (Ломница); Истиот, Морача, Београд 1986, ск. на стр. 251. Исцелението на бесови во Хопово е работено по текст на Матеја (М.Милошевић-О.Милановић, Црква Светог Николе манастира Новог Хопова, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 261), што само оди во прилог на искажаното мислење за недомородното потекло на хоповските сликари (в. С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 152-153). Во припратата на Роженскиот манастир, судејќи според скицата на сцените на северниот ѕид (сп. Роженския манастир, ск. на стр. 40),

без новини, е следена и во наосот на кучевишките Свети Архангели. Идејната с'рж на случката, изгонот на иноверноста и безбожноста и чистење на духот, ја добива својата ликовност во епизодата со демоните, кои излегувајќи од болниот опседнуваат крдар/булук свињи. Кучевишкото решение на епизодата, поставена на десната страна од композицијата, во основа ја има истата схема како и оние композиции работени според раскажувањето на Матеја, така што таа има сличности со некои видни слики на Исцелението на бесовите на Света Гора и во Костур.[57]

Во северната конха има три сцени меѓу кои нема сликана рамка. Во првата, западно, *Христос го исцелену̀ва болниоѿ од водена болесѿ* (О ХЃРИСТОЃС (ІСѠМЄНОС) ТОN ДРОПѬК), којшто е насликан меѓу група Евреи и поставен пред кулисите на градот. Во оваа сцена е илустрирана уште една случка на Христовиот пат кон Ерусалим: во еден фарисејски дом Христос уште еднаш преку лечебната моќ ја отелотворува божјата доблест, рушејќи го саботниот култ.[58] Збиената редакција на сцената само со двајца учесници позната е уште од постиконоборечкото сликарство.[59] Веќе во XII век таа е проширена со апостолите кои го следат чудодејниот чин и Евреите кои го придружуваат немоќниот,[60] а нејзината иконографија во времето на Палеолозите во суштина не донесува ништо ново.[61] Во православното сликарство под Османлиите сцената го следи стандардниот резвиен тип,[62] кој идентично на традиционалните решенија, се разликува само во деталите, како што е поставеноста на Христос,[63] болниот[64] и

се работи токму за Исцелението на бесниот од Гераса, а не за случката според Матеја за исцелението на двајцата лунетици од Гадара како што смета авторот Г. Геров (сп. Исто, 41).

[57] Многу слична на кучевишката е сценската поставка во Ксенофон (сп. G.Millet, Athos, 177.4), и особено онаа во костурската црква Св. Јован Богослов Μαυριωτισσης (сп. Σ.Πελεκανιδης, Καστορια, πιν. 212β).

[58] Ragusa-Greena, n.d., 355-357.

[59] Сочувана е нејзината претстава во ракописот од Париската библиотека со беседите на св. Григориј Назијанзин (Paris gr. 510): Th.Gouma-Peterson, n.d., n. 21.

[60] Сцената е дел од Делата и чудата уште од XII век (Монреале): Isto, 205-206.

[61] И покрај тоа што не се познати идентични решенија во овој период, разновидноста ја чинат само деталите: Христос во благослов или како го допира стомакот на заболениот, кој или се потпира на стап, некогаш два, или е придржуван од Евреите, сп. P.A. Underwood, Kariye Djami, 1, 130-131; Th.Gouma-Peterson, n.d., 206, n. 22.

[62] Сп. Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φυλανθρωπηνων, 61–62.

[63] Христос може да е насликан како го допира стомакот на болниот со рака во благослов, сп. Isto, 62 (Св. Никола Анапавса); G.Millet, Athos, 124.1 (Лавра); С.Петковиќ, Зидно сликрство 1557-1614, сл. 13 (Пеќска патријаршија).

еврејската група.[65] Од достапните итовидни поствизантиски илустрации, кучевишкиот примерок упатува на образецот од Пеќската патријаршија, на што особено наведува приказот на Евреите, поставеноста на еден од нив (крајниот десно) во профил и претставата на болниот од водена болест со патерица под левата пазува.[66]

Сценатa *Преполовување на празниците*, насликана во средината на северната конха, е означена/натписана двојазично: (ПРѢПОЛОВЛѢНИ/ѥ/ м....и),[67] (о х/ристо/с дидскон єнто ієрон),[68] што е всушност (во скратена и не сосем точна форма) испишување на почетниот стих за ерусалимската случка раскажана во евангелието по Јован (VII, 14). Поставен на издигнат трон, голобрадиот Христос поучува шестмина Евреи кои седат на полукружна клупа со наслон. Не само поради отсуството на Богородица и Јосиф и јасниот наслов на сценатa, туку особено поради идејниот контекст, во прикажаниот учебен/проповеден амбиент се случува симболичното спојување на Пасха со Педесетницата. Во среда, во четвртата седмица (на раслабениот) по Велигден се празнува Преполовувањето на празниците, како дел од случките/перикопите од Цветниот триод. Оттаму, не е случајна поставеноста на сценатa токму наспроти Исцелението на раслабениот, што со голема сигурност наведува на мислењето дека, и покрај претставата на голобрадиот Христос, не се работи за собитието според Лука (II, 40-50),[69] туку за сцена од Цветниот триод (Јов. VII, 14-31),[70] која поради просторниот теснец на јужниот ѕид во наосот, го нашла своето место токму наспроти, во обмислено идејно панданство. Учените византиски иконографи ја

---

[64] Според Дионисиј од Фурна заболениот треба да се потпира на две патерици: Denys de Fourna, n.d., 99. За овој детаљ опширно кај: Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φυλανθρωπηνων, n. 279 (со примери).

[65] Isto, 62, n. 280.

[66] Сп. С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, сл. 13. И схемата на сценатa во Шишевскиот манастир е сосем блиска на кучевишката.

[67] И покрај замачканоста на натписот, според големината на зборот и почетната и крајната буква, се чини дека е испишан зборот мєсєци наместо точниот прѧзники.

[68] Натписот на црковногрчки јазик е испишан точно над следнатa сцена Истерувањето на трговците од храм.

[69] Најстарата сочувана претстава на проповедта на дванесетгодишниот Христос во храм, чијашто предлошка е кажувањето на Лука, е онаа во ракописот Хомилиите на св. Григориј Назијанзин од IX век (Paris gr. 510): S.der Nersessian, n.d., 206, fol. 165 (pl. 6).

[70] Првата позната илустрација на Јовановиот расказ за Преполовувањето на празниците, датирана во X век, се наоѓа во Новата црква во Tokali (G reme) во Кападокија, в. Ch. Walter, The Earliest Representation of Mid-Pntecost, Зограф 8, Београд 1979, 14-15.

презеле од антиката сликата на проповедник и соговорници седнати во полукруг (екседра), давајќи ѝ ново значење: поучување во храм. Познатите елементи низ вековите биле збогатени со нови нијанси и значења. Исходувани од истиот архетип, двете споменати одломки во кои Христос им беседничи на Евреите во храм, се пример за слика-знак којашто добила издвоени семиотички валери.[71] Но, не секоја средина била еднакво учена и упатена во најфините догматски наслојки, така што доаѓа до забуна/компилирање на насловот и содржината на овие (навидум иконографски многу слични) сцени и во "полниот",[72] а особено во доцниот среден век.[73] Се чини дека на Балканот по XV век преовладува сликањето на образецот со претстава на Христос Емауел, при што не смее да се пренебрегне улогата на светогорските решенија.[74]

Следната сцена е *Изгонувањето на трговците од храм*, во која е прикажано како богоодречните мерканти, а меѓу нив и едно дете, ја напуштаат градбата носејќи ги своите производи. Во оваа случка Христос со својот божествен авторитет, се претставува како жив храм. Во иконографијата на кучевишкото решение вниманието го привлекува само изоставањето на деталите за кои прецизно известуваат Јован особено, но и Матеја и Марко: скршената маса, парите, овците, гулабите ... За нив нема помен само кај Лука (XIX, 45-46). Се чини дека текстуалната предлошка на образецот којшто е илустриран во кучевишкиот наос била токму лаконски раскажаната случка во третото евангелие. И овде е испочитувана основната структуираност на сцената, осмислена, според научните сознанија, уште во сликарството во IX век.[75]

---

[71] Г.Бабиќ, О Преполовљењу празника, Зограф 7, Београд 1977, 23-27.

[72] Сп. Ch. Walter, The Earliest Representation, 16.

[73] За примерите од континентална Грција, в. Α.Τουρτα, n.d., 87-88. Е.Флорева наоѓа дека основната разлика во илустрирањето на двете одломки, што помага во нивната идентификација, без оглед на Христовата возраст (во посочените примери - момче), со/без Богородица и Јосиф, е токму атмосферата: проповедничка (смирена) според текстот на Јован (пр. во Алино, Арбанаси, Карлуковци, Сеславци) и полемичка според исказот на Лука, при што сликата е своевиден диспут со нагласена гестикулација на присутните (пр. во Нова Митрополија во Несебр): Е.Флореве, Алинските стенописи, 53-54. В. уште кај : Г.Геров, Стенописите в притвора, 38; С.Петковиќ, Морача, ск. на стр. 251. M.M.Garidis, n.d., 60, pl. 74.

[74] Решенијата се скоро иконографски еднолични: малиот Христос, претставен на трон во центарот на екседрата говори меѓу Евреите, понекогаш нагласено гестикулирајќи (Ксенофон) и најчесто со претставите на Богородица и Јосиф (Лавра, Ставроникита, Дохиар), сп. G.Millet, Athos, 122.2, 174.2, 228.1; Μ.Χατζιδακησ, Θεοφανησ, πιν. 126.

[75] Во Хлудовскиот псалтир се појавуваат сите елементи, вклучително и жилата во христовите раце, сп. Th.Gouma-Peterson, n.d., n. 18.

Текстовите на останатите евангелисти биле многу поподатни за наративната уметност на Палеолозите.[76] Во оваа смисла, православната уметност по падот на Цариград не донесува ништо ново.[77] Во еднообразноста, за одбележување е смиреноста на целата атмосфера на кучевишката композиција,[78] огледана преку еврејската група, во која е вклучено и едно дете (Мат. XXI, 15), наспроти набојот што се чувствува во илустрациите на критските мајстори или кај оние под нивно влијание што, пак, претставува и стилска особеност, произлезена од иконографските елементи.[79]

Параболата за гумното (О ІС̄Ѕ ...Є(Ν)...) просторно е издвоена од другите сцени од Христовиот живот иако тематски припаѓа на истата целина. Таа е насликана на јужниот дел на западниот тимпанот. Во прецизно исцртано кружно поле, Христос со лопата во рацете е поставен меѓу две еврејски групи. Во евангелските поучни случки, чести се споредбите кои посредно или непосредно се поврзани со семето т.е. со здравото зрно кое дава жито (на)спроти кукулот од којшто изникнува плевел. Приказните од поучниот тип се клишрани и нивната матрица без исклучок се состои во Христовите објаснување за симболиката на зборовите упатени кон насобраниот народ бидејќи тој, обичниот човек (за разлика од апостолите) "гледа, а сепак не согледува, слуша, а не разбира" и затоа треба да му се објаснат тајните на Божјото царство преку споредби/параболи (Мат., XIII, 10-14; Лук., VIII, 9). Освен во Јовановото, во сите т.н. синоптички евангелија има раскази/параболи за семето (Мат., XIII, 2-9; Мар., IV, 1-9; Лук., VIII, 4-9), но сликата на параболата во кучевишкиот наос е илустрација на раскажувањата на Лука (III, 17) и Матеја (III, 12), кои се однесуваат за обраќањето на св. Јован Крстител кон насобраниот народ за време на Христовото крштевање. Споменатите евангелисти ги прекажуваат зборовите изречени од св. Јован Крстител дека "чистејќи го земното *гумно*, Христос ќе ја собере пченицата во сежитница Божја и за навек ќе го уништи плевелот со незгасливиот оган на Светиот Дух." Поуките преку

---

[76] Isto, 204-205.

[77] A.Stavtopoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, 56; Α.Τουρτα, n.d., 88-89.

[78] Сп. С.Петковић, Морача, сл. на стр. 251; M.M.Garidis, n.d., pl. 44 (Св. Стефан - Несебр).

[79] Сп. A.Stavtopoulou-Makri, Transfiguration-Veltsista, pl. 17a; Istata, Πρωτεσ ειδησιεσ για τοιχογραφιεσ του 16ου αιωνα τρον Αγιο Δημητριο Βελτσιστασ, Ηπειρωτικα χρονικα, Τ. 24, Ιωαννινα 1982, 179. За истоимените сцени во Вица, Дриовуно, Елафотопо (Успение) и Грамос (Св. Захариј), в. кај: Α.Τουρτα, n.d., 89, πιν. 49β.

споредбите со семето, особено важни поради својата веронаучност, заземаат значаен дел во богослужбите долж литургиската година.[80] Цитатот, пак, во кој се беседи за гумното и житото е соодветно одреден за празничната богослужба на Водици (6 јануари) и за денот на Соборот на св. Јован Крстител (7 јануари).

Во текот на средниот век, согласно со контекстуалноста, Параболата за гумното е сликана меѓу сцените од животот на св. Јован Крстител. Имено, во XIV век во наративните варијанти на Крштевањето, сликана е претставата на Христос на гумно во рамките на Крштевањето, како епизода или како пролошка сцена.[81] Според достапните сознанија, по падот на Цариград сцената не е застапена во/пред Крштевањето, но се среќава во рамките на циклусот за животот на св. Јован Крстител.[82] Според малобројниот компаративен материјал, иконографијата на кучевишката сцена не се разликува од вообичаената. Со просторното издвојување од нејзиниот тематски именител, поучноста на оваа приказна во слика станува нагласена и впечатлива.

Во кучевишкиот наос меѓу сцените од Христовата земна активност, составени од неговите чуда, дела и параболи, вклучени се и четири сцени од Цветниот триод со коишто оваа тема/зона, всушност, и се "отвора". Осврнот на византискиот догматски и ликовен развој на циклусот со Делата Христови, а во тие рамки и на Цветниот триод, го назначуваат патот за евентуално досегнување на поврзувачката идеја на сцените во зоната/темата.

Цветниот триод во најцелосниот вид подразбира шест случки од земното Христово битствување на чијшто спомен биле посветени петте недели и средата од четвртата седмица од Пасха

---

[80] Според типикот сите три перикопи со параболата за семето според синоптичките евангелија се вклучени во богослужбите во седмиците по Педесетницата. Така, во петок, петтата седмица се чита соодветниот цитат од Матеја, потем во петок на тринаесеттата седмица се чита оној од Марко, а пак за неделата на дваесет и првата седмица е предвиден цитатот со параболата за семето од евангелието по Лука.

[81] Сп. А. Κατζιωτη, Οι Σκηνεσ τησ Ζωησ και ο Εικονογραφικοσ Κυκλοσ του Αγιου Ιωαννη Προδρομου στη Βυζαντινη Τεχνη, Αθηνα 1998, 109–110. На примерите што ги дава авторката А.Кациоти треба да се додаде и оној од Хиландар, сп. G. Millet, Athos, 67.2.

[82] За светогорските примери в. Istoto, 143.2 (трпезарија, Лавра), 214.1 (трпезарија, Дионисиј). За сцените на проповедите на св. Јован Крстител и за Христос на гумно во Никољац и Пива, в. С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 182, 200.

до Педесетницата.[83] Делата и чудата во најопшта смисла ги опфаќаат и случките од Цветниот триод и поствоскресниот период од земното битие на Христос и претставуваат догматски носач на оваа идејно-тематска целина која може да се третира како илустрирање на литургискиот календар.[84] Делата и чудата веронаучно се дефинираат како израз (дела) и одраз (чуда) на една иста суштина, при што се нагласува дека Христос учи низ дела и дејствува низ учења.[85]

По времето на првите столетија на христијанската антика кога во богослужењето без осмислен систем биле читани пасажи од Новиот завет како поуки/лекции за Христовата земна активност, науката го бележи воспоставувањето последователност во ч'тенијата (најрано) во V век, а првото системско поредување на перикопите го поврзува со името на Софониј Ерусалимски (634-638).[86] Во раниот период на Македонската династија е воспоставен т.н. константинополски систем на читање на одломките, чија бројност впечатливо пораснала, што довело до создавање на нов вид на богослужбени книги наречени изборни/напрестолни евангелија (евангелистри), всушност книги-поучници/лекционарии. Со нивното илустрирање се зародува идејно-тематската целина во која епизодите од животот на Христос не се поредени според библиско-хронолошката последователност, ами според редоследот на литургиските перикопи. Науката го нотира заокруженият систем на текстови/слики на литургиската година во Изборното евангелие N° 587 од XI век, најзначајниот ракопис од манастирот

---

[83] G.Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siecle d'apres les monuments de Mistra de la Macedoine et du Mont Athos, Paris 1960², 34-36; Л. Мирковић, Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве, Београд 1961, 212-219.

[84] За литургиската заснованост на здружувањето на трите циклуси (Дела и чуда, Цветен триод и Јавувања) во една тематска целост, в. А.Серафимова, Слики на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир (1591.), Зборник за средновековна уметност, н.с. 2, Скопје 1996, 179-196 (со литература).

[85] I.Ragusa-R.B.Green, n.d., 338-340, 350-355.

[86] Одразот на литургијата во декоративната програма на црквите се следи преку најраните сочувани примери (VI век) во Св. Сергиј во Газа, Санта Марија Маѓоре во Рим и Сан Аполинаре Нуово во Равена, како и преку оние познати само од современите извори. Најсеопфатни студии за Христовата јавна дејност и поврзаноста на овие сцени/циклус(и) со литургијата: P.A.Unredwood, n.d., 264-267; Th.Gouma-Peterson, n.d., 197-201.

Дионисиј.[87] Во овој лекционариј, како впрочем и во монументалното сликарство од комненскиот период,[88] финкционираат во иста целина изборот од Цветниот триод, Делата и чудата и Јавувањата. Се чини дека токму за потребите на монументалниот живопис од целината се издвоиле, развиле и оформиле трите циклуси, кои во рамките на "топографскиот симболизам" или хиерархијата/значноста на црковниот простор биле комбинирани и групирани во сложени ансамбли, оформувајќи комплексни сликани пораки.[89] На вака поставената тематска целина, поради широкиот содржински/идеен именител, теориско-догматски припаѓа секоја евангелска случка по Тајната вечера.[90]

Спомениците од византиско време недвосмислено укажуваат деке сцените од Цветниот триод, според Пендикостарот, се всушност дел од глобалниот циклус за Христовата јавна дејност. Најчесто добивајќи значајно место под Великите празници и Маките,[91] овој циклус е широко застапен во спомениците околу 1300 година и потоа.[92] Сепак, ниту еден не ја надминува расчленетоста на неговата најразвиена досега позната редакција во Дечани.[93] Анализите исто така покажуваат дека во уметноста на Палеолозите стабилно е групирана само третата третина од Цветниот триод т.е. случките со раслабениот, Самарјанката и

---

[87] Ch Walter, The Date and Content of the Dionisiou Lectionary, ΔΗΑΕ, Π.Δ/Τ.ΙΓ, Αθηνα 1988, 181-190; S.Pelekanidis, Ch.Tsioumis, S.Kadas, The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts I, Athens 1973, 434-446, ill. 202-205, ill. 210, ill. 213, ill. 215, ill. 273-277.

[88] За стариот систем на групирање на сцените преку фреските од Мирож, в. кај: P.A.Unredwood, n.d., 268-270, fig. 5.

[89] Сп. P.A.Unredwood, n.d., 245-302; Th.Gouma-Peterson, n.d., 197-216.

[90] Во Ерминијата на Дионисиј од Фурна се наведуваат дури 64 случки од Христовиот живот, меѓу нив и сцени на перикопите од Цветниот триод (сп. Denys de Fourna, n.d., 85-103), а пак во Додаток IV Цветниот триод е проширен со некои Дела и чуда (Isto, 278), додека поствоскресните евангелија се наредени како одделен циклус (Isto, 110-113).

[91] Сцените, циклусно групирани, во XII век најчесто биле сликани во помошните простории, бочните бродови, тренсептот или припратата, сп. G.Millet, Resherches, 38.

[92] За циклусите во: Перивлепта-Охрид, Протатон, Ефтимиј-Солун, Хиландар, Никита, Нагоричино, Грачаница, Кахрие џамија, Орфанос, Матејче, Мистра, Љуботен, Дечани, Раваница, сп. G.Millet, Resherches, 38; П.Миљковиќ-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967, 49, 55, 59; Th.Gouma-Peterson, n.d., 197-216; Б.Тодиќ, Старо Нагоричино, Београд 1993, 108; Истиот, Грачаница. Сликарство, Београд 1988, 119-120; P.A.Unredwood, n.d., 257-302; Α.Τσιτουριδου, Ο ζωγραφικοσ διακοσμοσ του Αγιου Νικολαου στη Θεσσαλονικη, Θεσσαλονικη 1986, 128-140; M.Chatzidakis, Mystras, Athens 1985, 36-38 (Митрополија), 62 (Афендико); Ђ.Бошковиќ-В.Петковиќ, Дечани, II, Београд 1941, 33, 38-39; В.Ј.Ђурић, Раваничкиживопис и литургија, 67-68.

[93] М.Марковиќ, н.д., 133-147.

слепиот.[94] Неговата најстара, скоро полна редакција - ниска од пет сцени - е онаа од 80-тите години на XIV век во Св. Теодор Стратилат во Новгород, чиешто сликарство се третира како импорт на престолничките програмски сфаќања.[95] Непорекно, токму од престолнината тргнало преземањето на заокружената замисла за разместување на сцените чијашто предлошка се литургиските перикопи по Пендикостарот.

Истражувањата на поствизантиските претстави на Делата и чудата ги дополнуваат сознанијата за еклесиолошките пораки на овој циклус и го потврдуваат впечатокот за идејно-системско отсуство во изборот и распоредот на сликите на случките по Духовден, при што најверојатно пресудно било влијанието на ктиторите и можеби авторите со своите идеи, усогласени со намената на храмот (или храмовите "додатоци") и литургискиот протокол.[96] Сознанијата, пак, за циклусот на празниците од Цветниот триод во истиот овој период укажуваат на тоа дека неговата безмалку заокружена презентација се јавува од 30-тите на XVI век на Света Гора (Лавра, Дионисиј, Кутлумиш, Дохиар), во изведба на критските мајстори кои ги следеле цариградските искуства, што било пресудно за широката популарност на оваа, една од т.н. атонски теми во монашките средини на Балканот.[97] Достапните анализи го наметнуваат впечатокот дека во спомениците на подрачјето на Пеќската патријаршија, Цветниот триод, некаде појаснет и со натписно означување на сцените за постпасхалните недели, е "втопен" во Делата и чудата.[98] Впечатокот го потврдуваат и најновите истражувања на

---

[94] P.A.Unredwood, n.d., 257-262 (со примери).

[95] Ова сликарство науката го припишува на анонимен следбеник на цариградскиот воспитаник Теофан Грк, сп. В.Н.Лазарев, Новгоротская живопись последней трети 14 века и Феофан Грег, CahArch XXII, Paris 1955, 212-218.

[96] С.Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 67; С.Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 96-99.

[97] Сцените биле сликани на северниот ѕид блиску до Симнувањето во адот, како целина од постпасхални случки поредени според литургискиот календар до Педесетницата, в. G.Millet, Recherches, 37.

[98] Забележена е вообичаеност во неговото поставување во припратите и на фасадите на некогашните тремови, в. С.Радојчић, Мајстори, 67; С.Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 96-99; Истиот, Морача, Београд 1986, 42, 49; Г.Суботић, Зидно сликарство Светог Јована у Јашуњи (1), Лесковачки зборник XXVII, Лесковац 1987, 31; М.Милошевић-О.Милановић, н.д., 257-262. За неговата полна редакција во Пеќската патријаршија, в. S.Petković, Das Patriarchat von Peć, Beograd 1982, 31; В.Ј.Ђурић-С. Ћирковић-В.Корać, Пећка патријаршија, Београд 1991, 258.

поствизантиските споменици во Бугарија,[99] како и оние на подрчјето на Грција, каде што за омилеността на темата на Христовото јавно дејствување со Цветниот триод, укажува и нејзината застапеност, во селективен избор, дури и во малите селски заветнини.[100]

Охридската архиепископија веднаш по турските заземања и во наредните векови, ја продолжила традицијата на прикажување на Христовата јавна дејност во црквите на нејзина територија, но впечатлив е рестриктивниот избор на сцените.[101] На подрачјето на Македонија, имено, според достапните сознанија, сосем е мал бројот на спомениците во кои овој циклус, обединет со Цветниот триод и Јавувањата, има позначителен обем.[102]

Во наосот на Кучевишкиот манастир изобразениот литургиски календар почнува со илустрациите на перикопите кои се читаат во Педесетницата според Цветниот триод. Томината недела е втора според службите на Цветниот триод,[103] означена со сликата на Томиното неверување (Јов. XX, 19-31), кое според

---

[99] Се чини дека Цветниот триод во Илиенци е најраниот познат полн циклус во централната балканска област, в. кај: А.Кирин, Илиенските стенописи от 1550 година в контекста на духовния живот на епохата, Изкуство 9-10, Год. XL, София 1990, 7-8; Г.Геров, Класицизиращото направление в балканското изкуство од XVI век. Стенописите од Новата митрополия в Несебър, Проблеми на изкуството, кн. 2, София 1991, 26-27; Истиот, Стенописите в притвора, 38-41 (за роженскиот како најразвиен циклус на Делата и чудата во бугарските споменици); Е.Флорева, Добърско, 123; Л.Прашков, н.д., сх. 51-53.

[100] Грчките истражувачи, следејќи ги пауките во Ерминијата , имаат т.н. библиско-историски пристап така што, при разработката на темите, не ја посочуваат нивната поврзаност со литургискиот календар, сп. Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Φιλανθρωπηνων, 55-60; A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration-Veltststa, 104-115; Α.Τουρτα, n.d., 87-98.

[101] Сп. С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 97 (Прохор Пчински, припрата); Σ.Πελεκανιδησ, Καστορια, πιν. 208–209, 212β; (Св. Јован Богослов Μαυριοτισσησ); πιν. 251–252β (Св. Никола на архонтисата Теологина). Избор од чудата има и во сликарството на т.н. костурска работилница од крајот на XV век, сп. Μ.Χατζιδακησ, Δ.Σοφιανοσ, Το Μεγαλο Μετεωρο. Ιστορια και τεχνη, Αθηνα 1990, 14, πιν. 129.

[102] Во Сливничкиот и Шишевскиот манастир сцените од трите циклуси прават јасна идејно-тематска целина, издвоена и со зоната на прикажување (теренски белешки). Во наосот на Сливничкиот манастир сцените се разместени во втората зона меѓу Страдањата: Христос и Самарјанката, Јавувањето на Тиверијадското Море, Христос поучува во храм (јужен ѕид), Исцеление на слепиот, Јавувањето на мироносиците, Вечера во Емаус (северен ѕид), а пак во припратата/пронаос на Шишевскиот манастир литургиските перикопи се насликани во третата зона: Неверувањето на Тома (источен ѕид), Јавувањето на мироносиците, Исцеление на раслабениот, Христос проповеда пред Евреите, Исцеление на болниот од водена болест, Христос и Самарјанката (јужен ѕид), Исцеление на слепиот, Исцеление на ќерката на жената Хананејка (западен ѕид), Закхеј на дрво, Исцеление на бабата на Петар, Исцеленија од разни болести, Христос ја проколнува бесплодната смоква (северен ѕид). В. уште и: Ц.Грозданов, Манастир Свети Наум, Скопје 1995, 120-124.

[103] Сп. Настолная книга дла свещено-церковно служителей, Составил: С.В.Булгаковъ, Харъков 1900, 585-596.

библиската хронологија се случува помеѓу Воскресението и Вознесението. До неа се поредени илустрациите на другите недели: четвртата - на раслабениот (Јов. V, 2-15), петтата - на Самарјанката (Јов, IV, 5-30) и шестата - недела на слепиот (Јов. IX, 1-8). Меѓу сцените, според литургискиот след е изоставена сликата на светите жени-мироносици, трета по Пасха.[104] Изоставањето може да се објасни со тоа што таа веќе двапати била ликовно обработена во црквата: еднаш, меѓу Великите празници (Мироносици на гробот) и уште еднаш, во олтарот (Христовото јавување на мироносиците). Ѕидните слики на четирите случки по Пасха се означени со натписи по имињата на неделите. Во богослужбениот календар, во среда на четвртата седмица на раслабениот се благденува симболичното спојување на Пасха со Педесетницата.[105] Затоа сценатa Преполовување на празниците (Јов. VII, 14-30) е насликана во северната конха, точно наспроти Исцелението на раслабениот. Сосем сигурно уште две случки/сцени од Делата и чудата припаѓаат на календарот од педесетницата. Имено, во првата или пасхална седмица,[106] во среда се говори текстот по Јован за истерувањето на трговците од храм (II, 13-22), а пак во понеделник од втората седмица се чита лекцијата од истиот автор за чудото во Кана Галилејска (II, 1-11). Другите сцени на Христовата јавна дејност во наосот на кучевишките Свети Архангелине не се поврзани со Пендикостарот. Но, традиционалното сместување на болниот од водена болест (Лук. XIV, 1-6) меѓу настаните од Педесетницата, инаку лекција од богослужбата на седумнаесеттата недела по Духовден, наведува на размислување за постоење на стара цветнотриодна проповед за Христовото рушење на саботниот култ во која е цитирана можеби токму случката за ова саботно чудо на Христовиот пат кон Ерусалим.[107] Двете исцеленија за кои проповеда Лука, на прокажаните од лепра (XVII, 12-19) и на бесниот кога Христос ги праќа бесовите на крдар свињи (VIII, 26-34), според богослужбениот календар ликовно ја претставуваат дваесетиседмата и дваесетитретата недела по Духовден.[108]

---

[104] Исто, 589-590.
[105] G.Millet, Recherches, 34.
[106] Сп. Настолная книга, 581-584.
[107] За сликањето на ова чудо меѓу литургиските сцени од педесетницата во Св. Ефтимиј во Солун, в. Th.Gouma-Peterson, n.d., 211.
[108] Сп. С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 96.

И во наосот на кучевишките Свети Архангели, сцените од Христовите дела и чуда, во почетокот поредени според литургискиот протокол на Цветниот триод, потоа се разместени според (на прв поглед) недосеглив систем. Сепак, прецизната иконографска анализа упатува на три согледувања. Прво: ако основното читање на ликовните содржини раздвоени во зони во византиските цркви/наоси е во правецот југ (запад) - север, тогаш логиката на развивање на втората зона во нашиот случај сигурно не произлегува од редоследот во литургискиот календар; второ: преовладуваат случки за кои известуваат само Јован и Лука, и трето: по Цветниот триод следува случката во Кана Галилејска, па три исцелителни сцени на Христовиот пат (спуштање) кон Ерусалим и два ерусалимски настани.

Од посочените компаративни анализи за секоја од насликаните сцени произлегува општиот заклучок дека во однос на иконографските елементи сцените се илустрирани со аплицирање на збиена иконогрфска схема. Сведени на неопходните елементи за нагледно осмислување на евангелските чудотворни (лечебни, проповедни, евхаристични) случки, без трага од наративност, малобројни се особеностите што треба да се издвојат. Во оваа смисла вниманието го привлекува расприкажаната иконографија на Свадбата во Кана. Во сите останати сцени текстуалните предлошки не се прераскажани, туку прикажани. Сосем традиционално иконографската форма на сцените е обмислено одредена од строгиот литургиски протокол, на кој всушност се и базерани: тие се лекции во кои освен битното/поучното, друго и не (треба да) постои.

ВОСПОСТАВУВАЊЕ НА ИКОНИТЕ И ИЗДИГНУВАЊЕ НА ЧЕСНИОТ КРСТ

На високите партии во кучевишкиот наос се наоѓаат и две ретки и поради тоа многу интересни сцени. Се работи за сцените на кои е илустрирано Воспоставувањето на иконите и Издигнувањето на чесниот крст.

Сцената *Воспоставувањето на светите икони* се наоѓа на западниот дел на северниот свод. Таа е доста оштетена, но сепак се распознава нејзината основна иконографска структура. Имено, пред насликаната архитектура, во централниот широк, а "плиток" простор е поставена иконата на Богородица Одигитрија. Лево, на постољето, веднаш до ѓаконот со кадилница, стои свештеник со фелон и омофор и бел превез на главата. Тоа е претставата на Методиј Цариградски.[1] До него стои уште еден архиерej со полиставрион, а пак од другата (десната) страна се царицата Теодора со младиот син, царот Михаил, насликани пред насобраниот народ.

На сцената е илустрирана историската случка од 11 март 843 година кога во катедралата Св. Софија со литургиско-церемонијален обред е повторно востанувен култот на иконите. Византиската црква на овој датим ја извојувала победата над сопствените ереси, што било од особена важност и за државниот опстанок. Антропоморфното изобразување на Христовиот лик повторно се воспоставува за време на царот Михаил и неговата мајка, царицата Теодора кога цариградски патријарх бил Методиј.[2] Интересно е дека во типиците пред XII век нема (с)помен за службата на иконите, но веќе во Евергетитскиот типик славата на иконите е поместена во првата недела на велигредскиот пост, заедно со службата на пророците Мојсej, Арон и Самоил.[3]

Во науката сцената за Воспоставувањето на иконите заедно со нејзината "придружничка", Издигнувањето на чесниот крст, се

---

[1] Изворите го бележат белиот превез на главата на цариградскиот патријарх Методиј (843-847) којшто ја покривал неговата рана/лузна здобиена од иконоборците, што станува белег и во неговото ликовно презентирање: Ch. Walter, Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982, 187.

[2] В. Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1969, 207, 219-220; В. Н. Лазарев, Историја византијског сликарства: иконоборачка епоха, Уметност 49, Београд 1976, 39-45.

[3] Л. Мирковић, Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве, Београд 1961, 148.

третира како една од т.н. светогорски теми.[4] Нејзиното сликање во католиконите на светогорските манастири од XVI век е клучниот аргумент за поставување на посочената теза/епитет на оваа тема.[5] Од ретките научни проследи поврзани со оваа тема го наоѓаме и исказот дека се работи за еден од "репертоарските ексклузивитети во видното сликарство на XVI век".[6] Вон од светогорските претстави се забележува дека таа може да биде поставена во идејна целина со Издигнувањето на чесниот крст (Преображение-Метеори, Филантропонон и Хопово),[7] но може да функционира и како поединечна сцена која именувана како Недела на православието (Κυριακη τισ Ωρθοδοξιασ) е вклучена како пролог на неделните/седмичните "турнуси" во цветнотриодниот или пендекостарниот систем (Св. Никола на архонтисата Теологина).[8]

Во сите познати сцени на Воспоставувањето на иконите фиксниот дел од иконографијата е аналој на кој е поставена иконата на Богородица со Христос околу која се случува литургиска служба на која учествуваат царицата Теодора, нејзиниот малолетен син Михаил, цариградскиот патријарх Методиј како и мноштво присутни меѓу кои ѓакони, други архиереи и насобран народ. Сцената во светогорска интерпретација е дополнета и со епизодата на поставување на Христовата икона и претставата на св. Теодосија.

Иконографската схема на кучевишката претстава е сведена на литургискиот обред пред иконата на Богородица со Христос. Текот на церемонијата со поставеност на патријархот Методиј на левата страна на сцената, а царицата на десната во композициска

---

[4] Сп. N. Kyriakoudis, Les artistes grecs qui ont participe a la peinture murale des regions sous la juridiction du Patriarcat de Pe pendant sa renovation (1557-1690), Balkan Studies 24/2, Thessaloniki 1983, 501-504; S. Petković, Iconographic Similarities and Differences between Serbian and Greek Painting from the Middle of the Fifteenth to the End of the Seventeenth Centuries, Ευφροσυνων αφιερωμα στον Μ. Χατζιδακη, Αθηνα 1992, 520.

[5] Сп. G.Millet, Monuments de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, 131.2, 228.1; Μ. Χατζηδακησ, Ο κρητικοσ ζωγραφοσ Θεοφανησ. Ι τελευταια φαση τησ τεχνησ του στισ τοιχογ ραφιεσ τησ Μονησ Σταυρονικητα, Αγ. Οροσ 1986, 44, 52, 81, πιν. 122.

[6] M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, 166.

[7] Сп. Μ. Χατζιδακησ – Δ. Σοφιανοσ, Το Μεγαλο Μετεωρο. Ιστορια και τεξνη, Αθηνα 1990, 117; Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 129; М. Милошевић - О. Милановић, Црква Светог Николе манастира Новог Хопова, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 258.

[8] Β. Σ. Πελεκανηδισ, Καστορια Ι, Αθηναι 1953, εικ. 250α.

одреденост која во основа е симетрична, ја има својата најблиска паралела во подоцнежната истоимена претстава во костурската црква Св. Никола на архонтисата Теологина.[9]

Сцената *Издигнување на чесниот крст* е насликана на северниот дел на сводот во западниот травеј. Таа е многу оштетена, а од натписот може да се забележат само првите букви ВЬZ..., што би можеле да се протолкуваат како почеток на зборот ВЬZДВИЖЄНЇЄ.[10] Големата влага/шалитра што го зафатила овој дел од сводот оставила само мали "читливи" фрагменти од сцената чијашто иконографија се обидуваме да ја одгатнеме со помош на податоците за легендарната случка. Имено, во центарот на сцената, според остатоците од полиставрионот, прикажан е архиерej којшто стои на платформа полукружно оградена. Тој укажува кон издигнатиот крст чиишто контури јасно се гледаат во горниот дел. Пред него и воедно во предниот план на сцената е поставена фигура со царски обележја. Позади неа се назира истата полукружна ограда. На левата страна се поставени две фигури чиишто омофори се јасно видливи. На десната страна само се назираат остатоци од фигури. Во заднината, на левата страна се гледа голема куполна градба и велум над неа; контури од градби се назираат долж целата заднина.

Издигнувањето на чесниот крст е сцена која е работена врз основа на легендарна случка. Високиот крст е крстот Господов којшто царот Константин го видел на сон пред битката со Максенциј. Легендата натаму вели дека по победата императорот го покрстил целиот римски народ, а непосредно потем, неговата мајка, света Елена посакала да го открие чесниот и чудотворен крст. Затоа, заедно со епископот Макариј отишла во Ерусалим кога тамошен епископ бил Модест. На врвот на Голгота каде што од императорот Адријан бил устроен пагански храм, Елена заповедала градбата да се разурне до темел. Тогаш се појавиле три крста, а царицата го спознала Христовиот по тоа што "неподвижниот се придвижи, мртвиот се крена, а болната се изцели". Тогаш сите се поклониле на чесниот крст. Според менолошките книги настанот се случил на 6 март 326 година. Во

---

[9] Сп. Исто.

[10] Црковнословенскиот зборот ВЬZДВИЖЄНЇЄ произлегува и се употребува само во контекст со случките на пронаоѓањето и воздигнувањео/издигнувањето на чесниот крст најчесто проследен од епитетот ВСЄМЇРНОЄ, в. Речник црквенословенскога језика (израдио: Прота Сава Петковић), Сремски Карловци 1935, 36-37.

спомен и слава на пронаоѓањето на чесниот крст е востовена служба на издигнувањето на крстот Господов која се одвивала во катедралата Св. Софија во Цариград. Изворите велат дека празникот и службата датираат од 14 септември 335 година кога е установен Крстовден, денот на кој била осветена цариградската црква посветена токму на Светиот Крст каде што Воздвижението и првично се случило.[11] Треба да се напомене и варирањето на легендата во оној дел кој се однесува на пронаоѓањето на чесниот крст. Имено, во бројни легенди, што се одразило и во иконографијата на сцената, се споменува името на евреинот Јуда којшто го пронашол/покажал местото каде што се наоѓале крстовите, а вистинскиот, Христовиот, бил идентификуван според натписот на него. Јуда, потем се похристил и закалугерил, земајќи го името Кириjак и наследувајќи го по смртта епископот Макариј.[12]

Анализата на иконографските решенија на транскрибирање на легендата во слика покажуваат дека тие, решенијата, во основа се движеле во два правци: (1) илустрирање на чинот на пронаоѓање на чесниот крст и (2) илустрирање на неговото издигнување или поставување. Забележено е дека во византиската уметност првите оликотворувања на овој настан датираат во IX/X век и дека се наоѓаат во соодветните илустрирани ракописи.[13] Забележено е исто така дека во византиската уметност не е омилено решение претставувањето на пронаоѓањето на чесниот крст во присуство на царицата Елена со Јуда поставен пред насобраните Евреи.[14] Веројатно клучно за

---

[11] За легендарните настани кои потем станале и составен дел на историските четива/извори, в. I. Stylianou, By This Conquer, Nicosia 1971, 37-39. За востановување на Крстовден и за осветување на цариградската црква на Светиот Крст, в. Е. Смирнова, Живопись великого Новгорода 15 века, Москва 1982, 315-316. Во пролошките книги случката е означена на 14 септември и во рамките на празниците на т.н. Посен триод, сп. Настолная книга дла свещено-церковно служителей, Составил: С.В.Булгаковъ, Харъков 1900, 512-515.

[12] За овој дел од легендата подробно в. кај: П. Вокотопоулос, Η Ευρεσι και Υψωση του τιμιου σταυρου στην κρητικη ζωγραφικη, Αντιφωνον (Αφιερωμα στον καθηγητη Ν.ς. Δρανδακη), Θεσσα λονικη 1994, 258–260. Авторот П. Вокотопулос ја нагласува потребата од употреба на терминот епископи при титулирање на споменатите архиереи поради тоа што партијаршиското рангирање не е познато пред V век (сп. Исто, заб. 2 со литература). Основна студија за востановување на 14 септември во менолошкиот след е: S. Der Nersessian, La "Fête de l'exaltation de la croix", Mélanges Hrnri Grégoire II, AIPhOS, 1950, 193-198.

[13] Сп. K. Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago 1971, 294; A. Cutler, Liturgocal Strata in Marginal Psalters, DOP 34-35, Washington 1980/81, 23.

[14] Такво е единствено решението во кодексот Par. gr. 510: П. Вокотопоулос, Η Ευρεσι και Υψω ση, 260.

влегување на сцената во менолошки контекстс во монументалното византиско сликарство е нејзиното претставување во Менологот на Василиј II, при што илустрацијата е оликотворување на церемонијалот на издигнување на чесниот крст што го раководи архиерej поставен на амвон во присуство на други црковни отци и/или на царот Костантин/царицата Елена.[15] Во науката токму посочените елементи се третираат како конститутивни иконографски белези на традиционалната византиска схема на сцената. Во продлабочените иконографски анализи се среќаваат тези за одгатнување на другите учесници во случката/сцената особено врзани за архиерejската група. Познато е дека во некои псалтири (Лондонскиот и Киевскиот), епископот е означен како св. Јован Златоуст.[16] Искажано е исто така и мислењето дека меѓу присутните епископи бил прикажан и Модест Ерусалимски,[17] како и мислењето дека во архиерejската група бил вклучен и св. Андреј Критски.[18] Во западната уметност - според традицијата зародена уште во илустрирањето на сцената на ставротеките каде што се чувале делови од крстот како реликвии - во ликовната интерпретација на настанот особено се инсистирало на пронаоѓањето на крстот и неговото издигнување пред еврejскиот нарот на самото место на наоѓање, што пак од своја страна придонело за преземање на овој модел кај кристките мајстори, венецијански воспитаници.[19] Традиционалната схема со претстава на Издигнувањето на чесниот крст е обележје на светогорската ликовност на сцената, која е скоро редовно застапена во

---

[15] За сцените во Старо Нагоричино, Грачаница и Дечани, в. П. Мијовић, Менолог, Београд 1973, 260, 287, сл. 19, сл. 119; С. Кесић-Ристић - Д. Војводић, Менолог, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 379.

[16] Сп. A. Cutler, n.d., 23.

[17] Сп. I. Stylianou, n.d. 100-101.

[18] В. кај: З. Ждраков, Сцената Въздвижение на кръста и датиране на стенописите от църквата "Св. Петка Самарджийска" в София, Изкуство 2, София 1990, 40-41 (со литература). Изворите прецизно сведочат дека св. Андреј Критски лично го донел во Константинопол своето дело Великиот Канон, како и Житието на св. Марија Египетска од патријархот Софрониј; обете дела биле вклучени во Великопостната служба, сп. Л. Мирковиќ, Хеортологија, 146-161.

[19] П. Вокотопулос разликува дури четити варијанти во иконографското обликување на сцената кај кристските мајстори: П. Βοκοτοπουλοσ, Η Ευρεσι και Υψωση, 260–265. Една од најепските форми на интерпретирање на сцената е онаа на истоимениот триптих на Георгиј Клонца(с): А. Σταυροπουλου–Μακρη, Η Ευρεσι και Υψωση του Τιμιου Σταυρου σε τριπτυχο του Κλονζα, Αντιφωνον (Αφιερωμα στον καθηγητη Ν.ς. Δρανδακη), Θεσσαλονικη 1994, 475–485. В. уште и: Μ. Χατζιδακησ, Εικονεσ κρητικησ σχολησ, Αθηνα 1983, 31–32.

репертоарот на католиконите сликани во XVI век.[20] Се смета дека влијание за преземање на оваа тема/схема на монашкиот полуостров, како и на подрачјето на северозападна Грција (Епир, Тесалија) има критскиот зограф Теофан и неговите следбеници меѓу кои се негласува улогата на син му Симеон.[21] Поврзувачки елементи на посочената иконографија се: архиерејот со подигнатиот крст, централно поставен на издигнат амвон, царицата Елна, (црковна) градба во заднината, присуство на различни духовни претставници и певци.[22] Во овој контекст ние ја додаваме и илустрацијата на сцената од 1401 година во црквата Св. Георгиј во селото Вјанос на Крит, како посредна алка во пренесувањето или "премостувањето" на традиционалниот образец во доцниот среден век којшто (како и многу други византиски оставнини на островот) им бил близок/познат на младите кристки мајстори пред нивното заминување на дошколување во грчката енклава во Венеција.[23] На подрачјето на Балканот под Турците оваа тема е сосем ретка и во науката, како и претходната (Воспоставување на иконите) е именувана како грчка или светогорска.[24] На подрачјето на Пеќската патријаршија, со исклучок на Хопово,[25] не сметајќи ја сцената во манастирот Темска, бидејќи тој не припаѓал на патријаршиската област,[26] сликањето на Издигнувањето на чесниот крст не е регистрирано во sидното сликарство. Сцената не е забележена ниту во спомениците на охридската диецеза од XV и XVI век. Од ликовната оставина на подрачјето на Бугарија триумфот на крстот е илустриран во наосот на Св. Петка Самарџиска во Софија и во календарот во црквата Раѓање Христово во

---

[20] Сцената е насликана во Лавра, Ставроникита, Кутлумуш, Дохиар и Ивирон, сп. G.Millet, Athos, 131.1-2, 231; М. Χατζηδακης, Θεοφανης, 44, 52, 81, 116, πιν. 121.

[21] Опширно за сцената и за пренесување на образецот во Тесалија (Преображение-Метеори, Русану-Метеори, Варлаам-Метеори, Дусикон, Каламбака) и Епир (Филантропинон), в. кај: Π. Βοκοτοπουλος, Η Ευρεσι και Υψωση, 263–264.

[22] Токму овој опис се среќава и во светогорскиот прирачник, само без споменување на певците, сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια της ζωγραφικης τεχνης, Πετρουπολις 1909, 140, (понатаму Denys de Fourna). За присуството на певците во оваа сцена в. Е.Бакалова, Йоан Кукузел: живот, творчество, епоха, Музикални хоризонти, 18-19, София 1981, 175, 182.

[23] Сп. Τ. Παπαμαστορακης, Η Εντεξη των προεικονισεων της Θεοτοκου και της Υψωσης του σταυρου σε ενα ιδιοτυπο εικονογραφικο κυκλο στον Αψιο Γεωργιο Βιαννου Κρητης, ΔΧΑΕ Περι οδος Δ, Τομος ΙΔ, Αθηνα 1989, 323–324.

[24] Сп. N. Kyriakoudis, Les artistes grecs, 501-504; S. Petković, Iconographic Similarities and Differences, 520.

[25] М.Милошевић-О.Милановић, н.д., 258.

[26] В. Н. Павловић, Манастир Темска, Смедерево 1966, 63, сл. 82.

Арбанаси.[27] Сцената се среќава во црквите кои се посветени на (Издигнувањето на) св. Крст, што е многу ретка храмова посвета, каде што ја има патроналната функција како единечна композиција или во циклусна целина.[28] Заедничко обележје на сите посочени sидни слики е нивната традиционална схема која се темели на византиското менолошко презентирање на случката. Треба да се напомене дека триумфот на крстот се среќава и во иконописот,[29] како и во применетата уметност во доцниот среден век.[30]

Врз основа на горните искази и анализи кучевишката претстава на Издигнувањето на чесниот крст може да се дефинира како сосем традиционална, така што таа станува дел од вообичаената иконографска схема на нејзино ретко претставување на балканскиот простор во доцниот среден век. Сцената го прикажува моментот на издигнувањето на чесниот крст, а не и на неговото пронаоѓање. Во Кучевиште е употребен стариот византиски иконографски модел, познат од менолозите уште во X век. Така, и покрај малите сочувани фрагменти, се чини дека во кучевишкиот наос е претставено издигнувањето на светиот и чесен крст што се случило, поточно случувало, во Св. Софија во Цариград на благденувањето на 14 септември. На сцената/случката присуствуваат епископот, според Ерминијата, Макариј, којшто го подигнува крстот во присуство на светата царица Елена. Десната група е сосем уништена. На левата страна се насликани двајца архиереи, за кои би можело да се претпостави дека се работи за претставите на св. Андреј Кристки и св. Јован Златоуст, преземени по пат на "инерција" при оликотворување на темата според традиционалниот образец. Градбата, насликана во

---

[27] Л.Прашков, Църквата "Рождество Христовог в Арбанасі, София 1979, 147; З. Ждраков, н.д., 40-44 (го датира живописот во втората половина на XVI или почетокот на XVII век). За уточнување на датирање на живописот во 60-70 години на XVI век, в. Б. Пенкова, Стенописите в църквата "Св. Петка Самарджийска" в контекста на балканското изкуство от XVI век, Проблеми на изкуството 2, София 1991, 32-42.

[28] Таква е сцената во истоимената црква во Киперунда на Кипар: З. Ждраков, н.д., 41 (со литература).

[29] Се работи главно за дела од т.н. критска школа: М. Χατζιδακησ, Εικονεσ κρητικησ σχολησ, Αθηνα 1983, 31–32; Istiot, Icons of Patmos, Athens 1985, 133-134; Βυζαντινη και μεταβυζαντινη τεχνη στην Κερκυρα, Κερκυρα 1994, πιν. 144, πιν. 151–153; К. Вајцман - Г. Алибегашвили - А. Вољсаја - Г. Бабић - М. Хаџидакис - М. Алпатов - Т. Воинеску, Иконе, Београд 1988, сл. 397.

[30] За претставата на Издигнувањето на крстот на надворешната страна на капакот на дарохранилницата од црквата Вознесение во Рума, в. кај: М.Милошевић-О.Милановић, н.д., 258. За истата сцена на сребрениот опков на Черепишкото евангелие, в. З. Ждраков, н.д., 42 (со литература).

левиот горен агол можеби, треба да се идентификува со Вознесението Христово, трибродната црква што царицата Елена заповедала да биде подигнала на Голгота по пронаоѓањето на крстот. Таа, семиолошки, би претставувало реминисценција на случката за пронаоѓањето на крстот на 6 март 326 година. Дали на сцената бил насликан и царот Константин, кого го среќаваме на монументалните менолози од XIV век, не може со сигурност да се каже, поради големата оштетеност на кучевишката sидна слика.

Ако ги посочиме сите досега познати претстави на оваа сцена во централното балканско подрачје, тогаш доаѓаме до заклучокот дека ова е најстарата поствизантиска, прецизно (со натпис) датирана претстава на Издигнувањето на чесниот крст на широк потег во централното балканско подрачје.

Обете сцени, Воспоставување на иконите и Издигнување на крстот или sидните слики за триумфот на православието и триумфот на крстот, се дел од седмичните служби за време на Великиот предвелигденски пост. Веќе во старите правилници за црковно богослужење, како што е Евергетитскиот типик од XII век, прецизно се одредени празниците и неделите на подготвителните седмици, како и најголем дел од т.н. Посен триод.[31] Подготвителните седмици се осмислени како духовно воведение во постот. Богословските лекции/перикопи предвидени за овој период требале да предизвикаат покајнички чувства и желба за прочистување на душата и телото. Неделата на митар и фарисеј, неделата на блудниот син, месопусната сабота посветена на покојните, потем месопусната недела посветена на страшниот суд, како и протоколот за сите денови на сирната седмица уште наречена "преддверие на покајанието", јасно ја означуваат смислата на подготвителниот период на постот.[32]

Великиот пост почнува со т.н. чиста седмица, која според синаксарите во Посниот триод се завршува со саботна богослужба во слава на св. Теодор Тирон и неделна богослужба посветена на правоверието/ортодоксијата, а во спомен на воспоставувањето на почитувањето на иконите. Дури во крајот на XIV век, втората недела на постот е посветена на св. Григориј Палама, што се случило по неговата канонизација и востановување на аколитија во негова слава. Во третата недела и во текот на четвртата

[31] Во источнохристијанската црква овој канон и денес се почитува скоро непроменет, в. Л. Мирковиќ, Хеортологија, 143 и натаму.
[32] Исто, 143-146; Настолная книга, 495-502.

седмица се слави чесниот крст и оттука и името на оваа недела - крстопоклона. Во четвртата недела на постот, според старата традиција во канонарите за Посниот триод, на црковните богослужби се поучува преку евангелски цитати/перикопи, а од средината на XIV век во оваа недела е вклучена и службата на св. Јован Лествичник. Во четврток, во петтата седмица од постот предвидено е пеењето на Великиот канон на св. Андреј Критски, како и читање на делови од житието на св. Марија Египетска. Акатистот на св. Богородица се чита/пее на утрена богослужба во сабота на петтата седмица. Во петтата недела богослужбата почнува со поучната приказна за богаташот и за сиромавиот Лазар. Шестата сабота во цветната седмица е денот посветен на споменот на Лазаревото воскресение. Потем следат празниците кои црквата ги прославува во т.н. Страсна или Велика седмица, последна во канонот за Посниот триод, кој се завршува со Воскресение/Велигден.[33]

И покрај воедначената важност на празниците според канонот на Посниот триод, сепак централни оски на целиот предвелигденски пост како дел од општиот систем на којшто вековно почива источното христијанство, претставуваат богослужбите посвтени на славата на православието и чесниот крст. Вертикалната оска е сочинета од настаните од библиската историја на кои се додадени и легендарни случки како што е пронаоѓањето на чесниот крст, а пак хоризонталната оска ја сочинуваат настани од христијанската историја меѓу кои и оној за воспоставувањето на светите икони. Ако е крстот симбол на правоверието, тогаш иконата и нејзиното воспоставување е неговиот заштитен амблем/знак. Така, источното христијанство може сликовито да се замисли како систем чиишто координати формираат спрега меѓу митот/мистиката и (веро)науката,[34] при што случките/сцените за Воспоставување на иконите и Издигнување на крстот се семиотичките носачи на идејниот склоп.

Централен чин во литургијата на неделата на православието е изнесувањето на иконата на Богородица и Христос во насот на црквата што е проследено со молебни и благодарствени песни според аколутијата. Процесијата што ја носи иконата е

[33] В. Исто, 146-161; Исто, 508-541.
[34] Сп. Ц. Мајендорф, Иконоборачка криза. Монаси и хуманисти, во: Истиот, Византијско богословје, Крагујевац 1985, 53-68.

предводена од црковен отец (епископ) и свештенослужители.[35]

Во крстопоклоната недела и во текот на следната седмица посветена на триумфот на крстот, што е всушност точно средина на постот, со пасхални ирмоси и со цитати со кои се евоцираат Христовите страдања, црквта ги бодри оние кои му пристапиле на постот, укажувајќи им на вечната победата на издигнатиот животворен крст. Типикот на Великта црква од IX/X век е најстариот сочуван богослужбен текст во кој се слави крстот - неговото пронаоѓање и издигнување. Во овој типик третата недела и следната седмица се нарекуваат средокрсни (Η Μεση Ευδομας). Според прописот/канонот во типикот којшто се почитува и денес, по великото славословје на утрена во чест на крстопоклоната недела, по кадењето на чесната трпеза и Часнийа Древь, првосвештеникот го изнесува од олтарот крстот заедно со теката, следен од свештениците и ѓаконите и го поставува на тетрапод пред царските двери, отворајќи ја теката и завршувајќи го ритуалот со поклонение на животворниот символ на верата. Поклонувањето на крстот во наосот се завршува во петокот од средокрсната седмица со молитви, беседи и појанија, подведени под името Слова за крстот.[36]

Во заклучокот за поствизантиското илустрирање на двете сцени од Посниот триод, Воспосавувањето на иконите и Издигнувањето на чесниот крст, треба да се издвојат следниве сознанија: тие често биле сликани заедно, какви што се сите светогорски претстави, но се среќаваат и споменици во кои е избирана една од двете сцени; нивната застапеност во ансамблите во централниот балкански простор е многу ретка и научно се објаснува како "импорт донесен од недомородните (грчки) мајстори";[37] ретки се и илустрациите за лекциите кои се однесуваат на подготвителните седмици.[38] Оттука, обете сцени претставени во кучевишкиот наос се ретка тематска целина. Лошата сочуваност на сцените, особено на Издигнувањето на чесниот крст, ја намалуваат можноста за надградба на научните сознанија во однос на иконографските анализи.

---

[35] В. Настолная книга, 512-515.

[36] За целиот богослужбен ритуал в. Настолная книга, 521-522; Л. Мирковић, Хеортологија, 151-152. Меѓу Словата за крстот редоследно се поместени истоимените текстови на Јован Златоуст, Јосиф Солунски и Теодор Студит.

[37] Сп. S. Petković, Iconographic Similarities and Differences, 520.

[38] Истиот, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 96-97.

СКАЛИЛАТА НА ЈАКОВ

Сонот на Јаков и неговата визија на Богородица како скалила е насликана на потрбушјето на западниот лак, кој се надвишува меѓу западниот травеј и поткуполниот простор. На насликаните скалила се поставени четворица ангели, од секоја страна по двајца, кои се искачуваат кон Богородица, насликана во медалјон во темето на лакот. Кружната биста на Богородица од иконографскиот тип Оранта вписана е во ромбоид, чиишто агли излегуваат од основната квадратна рамка на сликата. На северната страна на југозападниот столбец, точно под насликаните скалила, поставена е младоликата фигура на Јаков, прикажан во профетски став и со текст на свитокот со кој се обзнанува видението на скалилата. На соседната, западна страна на истиот столбец стои првосвештеникот и пророкот Арон, којшто со жезолот во раката и испишаниот текст на свитокот, идејно ја дополнува и иконографски ја проширува оваа сцена/префигурација.[1]

Старозаветната случка за сонот на Јаков се толкува како метафора на Богородица и, преку неа, како праобраз на отелотворувањето на Божјиот Логос (Битие, XXVIII, 12-20). Оваа визија претставува прва/најрана префигурација на мајката Божја во Стариот Завет. Во трансценденталната сфера на христијанската теолошка мисла, предметот на оваа визија - скалилата, стануваат алузија на идеен мост којшто најпрвин ќе ја поврзе, а потем ќе ја приближи со цел да ја соедини земјата со небото. Со скалилата се покажува беспорочниот пат на доблестите кон висините на идеалот кон кој се искачуваат и го досегаат (само) ангелите, а по кој единствено (ќе) се симнува отелотворената Реч на Бога.[2]

Поради длабоката поучност, христијанската црква рано ја вклучува на оваа паримија во службите на празничните денови на Богородица: Раѓање, Успение и Благовештение.[3] Скалилата, пак, биле редовно цитирани, меѓу другите книжевни метафори, во беседите и песните веќе во X и XI век кои ја славеле Богородица.[4]

---

[1] Види поглавје: Пророците на столпците

[2] Сп. S. Der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of Parecclesion, vo: The Karye Djami Vol. 4, Bollingen Series LXX, Princeton 1975, 334-335 (со литература).

[3] Б. Тодиќ, Грачаница. Сликарство, Београд 1988, 189, заб. 404.

[4] Сп. С.С. Аверинцев, Поетика рановизантијске књижевности, Београд 1982, 255-256, 293, 318.

Долж столетијата таа била споменувана во делата на најпознатите византиски книжевници, но сепак нејзиното најрано наведување е во Акатистот на пресвета Богородица.[5] Книжевните метафори многу рано добиле свој ликовен изобраз најпрво во минијатурното сликарство.[6] Но, во монументалното сликарство овие теми не биле вообичаени сè до крајот на XIII век, кога во времето на Палеолозите и новата "клима", се јавува програмски бран на Богородичини теми во сите уметности. Нивен составен тематски дел биле старозаветните префигурации на Богородица во сценска интерпретација или преку пророчки фигури и нивните атрибути како праобраз на Богородичините телесни типови.[7] Оваа програмска определба ќе трае до падот на Цариград под Османлиите, а својата повторна актуелизација ќе ја забележи во XVII век.[8]

Општо земено, иконографијата на старозаветните симболи и префигурации на Богородица останува непроменета долж целиот поствизантиски период. Во оваа смисла состојбата е иста и во однос на илустрирањето на Сонот на Јаков. Имено, тој се слика во обете варијанти: сожета и, онаа типично средновековна развиена форма, со вклучување на заспаниот патријарх/пророк Јаков. Од достапните резултати се чини дека сцената, поради прикладната иконографија, била често сликана на потрбушјата на лаците.[9] Од посочените примери, оние на подрачјето на Македонија го имаат иконографскиот модел идентичен на кучевишката илустрација, без претставата на заспаниот Јаков. Во спомениците на Света

---

[5] Радувај се лествице по која Бог се симна, радувај се мосту кој ги премости земјата и небото: Молитвеник, Акатист на Пресвета Богородица, Охрид 1995, 55.

[6] Богородичините праобрази, меѓу нив и скалилата, зачестуваат во минијатурното сликарство во XII век особено во илустрирањето на беседите: Д. Панић-Г. Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975, 77.

[7] Сп. Д. Панић-Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 78 (*со литература*). Во учените ансамбли како што е Хора, вообичаената иконографија на префигурациите на Богородица е проширена со ретко или уникатно илустрирани соодветни старозаветни пасажи: S. Der Nersessian, n.d., 334-340, 346-349.

[8] Ј.Николиќ-Новаковиќ, Тематика инспирирана од црковната поезија во живописот од XVII век во Македонија, Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија, кн.4, МАНУ, Скопје 1996, 196-202.

[9] Сп. С.Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 170 (Успение-Смедерево), 185 (Петковица); М. Милошевић-О. Милановић, Црква Св. Николе у манастиру Ново Хопово, Рад војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 264; Α. Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991, 184 (Палатиција), 203 (Дриовуно). Сцената е насликана на потрбушјето на јужниот лак во припратата на Св. Никола Шишевски и на потрбушјето на источниот лак на слепата калота во тремот на Журче (обете необјавени).

Гора, пак, оваа сцена е сосем ретка.[10] На овој простор, особено во манастирските трпезарии се многу почесто сликани Скалилата на Јован Лествичник, тема произлезена од идејниот склоп на скалилата на Јаков.[11]

Скалилата на Јаков во кучевишкиот наос се претставени и поставени сосем во духот на старата традиција.[12] Треба да се има пред вид дека припратата сè уште не била насликана така што оваа тема ликовно го "отворала" просторот на западниот травеј, каде што доминирало Успение со кое идејно коресподирала.

---

[10] За примерите во трпезарија на Ставроникита и наосот во Дионисиј, в. М.Χατζηδακησ, Ο κρητικοσ ζωγραφοσ Θεοφανησ. Ι τελευταια φαση του στισ τοιχογραφιεσ τησ Ιερασ Μονησ Σταυ ρονικητα, Αγιον Οροσ 1986, εικ.204; G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 196.3.

[11] За контекстуалноста меѓу Скалилата на Јован Лествичник и Страшниот суд низ мноштво светогорски примери, в. M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, 146 (n. 664), 152-153, 254-256.

[12] За местоположбата на Богородичините префигурации во византиските споменици и за нивната основна идеја да ги воведат очите и мислите во наосните и олтарските теми, в. кај: Б. Тодиќ, Грачаница, 187 и понатаму.

ПОЕДИНЕЧНИ ПРЕТСТАВИ

Во првата зона на јужниот ѕид, до иконостасот, насликан е Соборот на св. архангели (СЬБОРЬ АРХАГГЕЛЬСКІ). Прикажани се единаесетмина ангели од кои шесетмина се назначени во заднината само со нимбови. Ангелите се облечени во свечени далматики и имаат богато украсени лороси. Централниот ангел држи медаљон со бистата на Христос Емануел. На северната страна крај иконостасот поставен е св. Никола (СТЫ НИКОЛАЄ) во орантен став. Тој држи евангелие и благословува. Над стихарот со епитрахил и надбедреник има полиставрион и омофор без крстови. Во северната и јужната певница се насликани свети воини. Во јужната певница се: св. Георгиј (СТЫ ГЄОРГІЄ), св. Димитриј (СТЫ ДІМІТРИЄ), св. Нестор (СТЫ НЄСТОРІЄ) и св. Прокопиј (СТЫ ПРОКОПІЄ). Во северната конха насликани се (з-и): св. Пантелејмон (СТЫ ПАДЬЛЄИМОН) и светите воини Никита (СТЫ НИКІТА), Меркуриј (СТЫ МЄРКѲРІЄ), Теодор Тирон (СТЫ ТЄОДОР ТИРОН) и Теодор Стратилат (СТЫ ТЄОДОР СТРАТІЛАТЬ). Тројца од нив, Георгиј, Димитриј и Никита, се прикажани во војничка облека и со спрема: копје, меч и штит. Нестор, Прокопиј и Меркуриј, пак, се прикажани како маченици. Тие имаат маченички крстови во рацете и венци на главите, а носат патрициска облека со орнаментирани наметки. Светите Теодори Тирон и Стратилат, облечени како средновековни благородници, имаат наметки порабени и украсени со бисери, како и карактеристични лепезести капи на главите. Обајцата имаат великодостојнички жезла. Во изборот на светите воини се приклучени и св. Трифун (СТЫ ТРИѲНЬ), насликан со маченички обележја на северната страна на северозападниот столбец, како и св. Јаков Персиски (СТЫ ѦКОВЬ ПЄРСЬИНЬ), насликан на северната страна на југозападниот столбец и прикажан со крст и украсена дворјанска капа. Изборот е збогатен и со маченички бисти претставени во медаљони во втората зона на западниот пар столпци. На северозападниот столбец се поставени допојасјата на св. Мина (и.) (СТЬ МИНА), св. Викентиј (з.) (СТЫ ВИКЄНТИ) и св. Виктор (с.) (СТЫ ВИКТОРЬ). Еден од петтозарните маченици, св. Мардариј (СТЫ МАДАРИЄ), е насликан на јужната страна на истиот столбец, додека останатите четворица ги имаат своите бисти на југозападниот столбец; од исток кон југ се поредени: св. Евстратиј

(... ЄСТЬРАТІ), Орест (СТЬ ОРЄСТІЄ), Авксентиј (СТЫ АВѮЄНЬТИЄ) и Евгениј (СТЫ ЄВЬГЄНІ). Бистите на југозападниот столбец се во полупрофил, а оние на северозападниот, освен на св. Орест, се сосем фронтално прикажани.

На западниот пар столпци во цел раст се претставени и св. Сава Српски (СТЬІ САВА СРЬПСКЫ), насликан на источната страна на југозападниот столбец, св. Симеон Немања (СТЬІ СЇМЄѠN СРЬПСКЫ), насликан на источната страна, како и св. Стафан Дечански (СТЬІ СТЄФАНЬ КРАЛ ДЌЧАНСКЬ), поставен на јужната страна, обајцата на северозападниот столбец.

На ѕидовите на западниот травеј се насликани екуменските монаси: св. Антониј Велики (СТЫ АНЬДОНИЄ ВЄЛИКІ), св. Сава Ерусалимски (СТЫ САВА ѠСВЬЩЄНЬ) и св. Евтимиј (СТЬ ЄФТѲЬИМІЄ), сите на јужниот ѕид, потем св. Теодосиј (СТЫ ТЄѲДОСІЄ) на западниот ѕид, јужно од вратата, како и св. Теодор Студит (СТЬ ТЄОДОР СТ8ДІСКІ), св. Ефрем Сирски (СТЫ ЄФ(РЄ)МЬ СІРСКИ) и св. Арсениј (СТЫ (А)РЬСЄНИЄ), поставени на северниот ѕид. Сите имаат великосхимнички ризи и држат отворени свитоци. Претставата на монахот Дионисиј (СТЬ ДІОНИСИЄ), насликана на јужната страна на југозападниот столбец, е приклучена кон групата на црнорисци. Тој држи затворен свиток во рацете.

Во првата зона се насликани уште и св. врачи Кузман (СТЫ К8ЗМА) и Дамјан (СТЫ ДАМѢАНЬ). Тие се наоѓаат на западната страна на западните столпци. Св. Пантелејмнон (СТЫ ПАДЬЛЄИМОN) е насликан на западниот дел во северната конха. Светите бесребреници имаат лекарски инструменти во десната рака, кутија во левата, а пак маченички венци на главата.

На западниот ѕид, јужно од влезот, се наоѓа архангел Михаил (АРХАГГЄЛЬ (МИ)ХАИЛЬ) со отворен свиток во левата и сабја во десната рака. Северно од вратата, до претставата на св. Данило Столпник (ДА(N)ИІЛ СТАЛПНИКЬ), насликани се св.св. Константин и Елена (СТЫ КОСТАДІНЬ, ЄЛЄНА) во богат царски орнат и со круни на главите. Меѓу нив, вообичаено, се наоѓа осмокракиот крст.

Сите светители стојат над орнаментирано сокле кое имитира завеса со стилизирани растителни мотиви. Над светителите во првата зона има насликан троделен лак.

Сценатa *Архангелскиоѿ собор* е во функција на патронална претстава. Византиската традиција отпочната на преминот меѓу

XIII и XIV век за поставување на патронот токму на ова место,[1] продолжува и во доцниот среден век. Сцената, всушност, ја илустрира случката која, според списите за архангелите, се "одиграла" по падот/уништувањето на Сотоната и претставува собир на ангелските полкови на празнична служба за прослава на симнатото зло (8 ноември). Оваа композиција е директно поврзана со чудата на архангел Михаил и оттаму станува составен дел на Архангелскиот циклус уште од неговата појава во XI/XII век.[2] Науката ги нотира најстарите претстави на оваа случка вон од Архангелскиот циклус во XI век, при што е забележено дека не е насликан медаљонот со Христос Емануел.[3] Оттука, претставувањето на Емануел во кружница се смета за помлада варијанта во сложената еволуција на оваа сцена, која изворно произлегува од ранохристијанските претстави на двајца ангели кои меѓу себе држат крст во медаљон.[4] Без оглед на развојните фази на оваа сцена, во нејзината заокружена иконографска форма, токму медаљонот со Емануел претставува нејзино идејно јадро преку кое е означено овоплотувањето на Речта. Значи, библиската текстуална предлошка треба да се бара во визијата на Исаија (VII, 14) односно во нејзината новозаветна материјализација раскажана во евангелието на Матеја (I, 23). Во византиската интерпретација на Архангелскиот собот, најчеста е варијантата во која се вклучени само архангелите Гаврил и Михаил и ликот на Емануел меѓу нив, што во науката предизвика различни толкувања.[5] Соборот на св. архангели ја задржува својата основна иконографија и во поствизантискиот период. Се забележува поголема наративност која се огледа во додавање на нови детали и зголемување на бројот на ангелите. Во руските

---

[1] До пред крајот на XIII век патроните на црквата најчесто биле сликани на северниот ѕид, до олтарската преграда, а потоа, во спомениците на XIV век, просторно одредена, овие претстави преовладуваат на јужниот ѕид, до иконостасот/преградата, в. Ц. Грозданов Требино, во: Истиот, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 77-78.

[2] В. А. Серафимова, Архангелскиот циклус во припратата на кучевишките Свети Архангели, Жива Антика 49, Скопје 1999, 178-181 (со постара литература).

[3] Како најстари сочувани примери посочени се евангелистарот на манастирот Дионосиј (1059), како и современата минејна, синајска икона; в. во исцрпната студија на: Г.И.Вздорнов, Συναξισ των Αρχαγγελων, Византийскй временик 32, Москва 1971, 157-183 (особено 159-160) .

[4] Исто, 158-161.

[5] Оваа сцена е третирана како збиена варијанта и фаза во развојот на истата тема, Архангелсиот собор (сп. Исто, 175-181), но и како различна композиција со издвоена предлошка и развој, што е поткрепено и со појава на обете сцени во ист ансамбл (сп. С.Габелић, Цилкус арханђела у византиској уметности, Београд 1991, 56).

поствизантиски икони нотирано е честото претставување на херувим или бел маскерон/чудовиште во подножјето на Соборот.[6] Можеби најинтерсната новина во овој период што ја надградува нејзината семиотичност е поврзана со светогорските истовидни претстави каде што Соборот се поставува над скршените адски врати, станувајќи дел од Страшниот суд или пак прави идејна симбиоза поврзувајќи се со Падот на Сотоната.[7]

Св. Никола со својата "скоропомошничка" моќ спаѓа меѓу високопочитуваните светители во православието. Неговиот хагиографски циклус како и оној на св. Георгиј се најраспространетите и најбројни vita-циклуси.[8] Најраното ликовно дефинирање токму на овие циклуса на житијните икони и потполното отсуство на илустрации во соодветните стари ракописи, ја доведува под сомнеж тезата според која минијатурите, без исклучок, биле основен медиум за првиот бран на креирање на основната византиска иконографија.[9] Во XVI и XVII век повеќе од половината обновени (особено) селски цркви се посветени на овој светител, а неговиот циклус во збиен вид е скоро секогаш застапен, потенцирајќи го на тој начин своето патронално место/значење.[10]

Се чини дека св. Никола зазема посебно угледно место во кучевишкиот наос, кое патем е вообичаено за Деисисот, не само поради својата популарност туку и поради претставите на св. Симеон Немања и св. Стафан Дечански, насликани наспроти него, на северозападниот столбец. Познато е, имено, дека овој светител е прв заштитник на обајцата Немањиќи.

Проучувањата на генезата на култовите и ликовноста на *свети воини* покажуваат дека нивната иконографија како римски војници со полна спрема произлегува од иконографијата на античките јунаци уште во ранохристијанскиот период, а веќе во X/XI век, како патрони на војнички кругови, стануваат популарни во византиската уметност, кога едновремено се усталува и

---

[6] Исто.
[7] А. Серафимова, н.д., 175.
[8] С. Кесић-Ристић, Циклус св. Николе, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 311-317 (со постара литература).
[9] Сп. N. Ševčenko, The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art, Torino 1983, 25-27.
[10] В. С.Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршите 1557-1614, Нови Сад 1965, 68.

нивното претставување со маченички обележја.[11] Варијантата во која е направен компромис меѓу војничкиот и маченичкиот тип, ја има својата најрана сочувана појавност во новгородското сликарство од втората половина на XIII век, каде светите воини имаат крст во десната и копје во левата рака.[12] Во вековите на турската окупација рапидно расте култот на светите воини, чијашто заштитничка улога била пресудна за зголемување на бројот на нивните претстави во sидните ансамбли. Се забележува и зголемена продукција кај критските мајстори на икони со претстава на свети воини и/или со сцени од нивното маченишТво,[13] а пак во светогорското sидно сликарство (скоро) задолжителен е персискиот воин св. Јаков.[14] Познато е дека во манастирските цркви нивната бројка е доста помала на сметка на бројноста на монашките претстави. Во наосот на кучевишкиот манастир, напротив, светите воини под полна спрема го исполнуваат централниот травеј, за што има малку примери меѓу манастирските цркви на Балканот.[15]

Иконографскиот тип, пак, на светите воини во костуми на средновековни великодостојници, како што се тоа св.св. Теодори во Кучевиште, се јавува во византиската уметност дури во 40-тите години на XIV век и тоа во целина со царскиот Деисис.[16] Темата чиишто "епицентар", согласно топографијата на спомениците, е токму областа на Охридската архиепископија, минува низ сложена еволуција во доцниот среден век. Имено, царската претстава на Христос добива архиерејски обележја, а Богородица царица едновремено станува и молебница со отворен свиток во раката на кој е исишано нејзиното застапништво на човечкиот род пред Христос. Светите воини-велможи со карактеристичните капи и

---

[11] Исцрпна студија прави: М. Марковић, О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о претставама ових светитеља у Дечанима, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 568-607.

[12] С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 67 (особено: заб. 4-5 со литература).

[13] Сп. M. Chatzidakis, Icôns de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise 1962, , 22, 38, 119-120; Istiot, The Icons of Patmos, Athens 1977, 36-38.

[14] Сп. G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 137.2 (Лавра), 187.4 (капела Св. Георгиј - Св. Петар и Павле), 202.2 (Дионисиј).

[15] С. Петковиќ забележувајќи ја сличната појава во манастирот Хопово, тоа го објаснува со транслацијата на дел од моштите на св. Теодор Тирон токму во оваа црква: С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 81.

[16] Анализа на предлошките и иконографијата на оваа тема прави: Ц. Грозданов, Христос цар, Богородица царица, небеските сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавец, во: Истиот, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 132-147.

жезла, остануваат константни во својата иконографија. Присуството на темата во овој период во охридскиот црковен круг е особено впечатлив.[17] Топографијата на спомениците укажува на Тесалија (југ), Молдавија (север) и Бугарија (исток) како на најистурени точки на прикажување на светите воини како велможи,[18] при што тие не се среќаваат на Света Гора, ниту (со само еден познат исклучок) на подрачјето на Пеќската петријаршија.

Облеката на овие свети воини ги има обележјата на одеждите на високи достоинственици според описите на Псевдо Кодин, што меѓу другото го подразбира и најсигнификантниот елемент, а тоа се карактеристичните капи. Во науката е забележено дека асиметрични/лепезести севастократорски капи најчесто носат св. Георгиј и св. Димитриј, а пак клобучестите капи, својствени за облеката на кесарите, преовладуваат на претставите на св.св. Теодори. Во поствизантиските прикази на оваа иконографија на светите воини има отстапувања од посочените карактеристики. Имено, како и во Кучевиште, св. Теодор Титон и св. Теодор Стратилат имаат лепезести капи, а пак Деисисот е изоставен.

Светите воини како маченици, насликани во медаљони на западниот пар столпци, се вообичаено менолошки групирани. Така, св. Мина, Викентиј и Виктор се слават на 11 ноември, кога и св. Стефан Дечански, насликан под нив на истиот столбец. Православната црква ги слави Петтозатните маченици на 13

---

[17] Тоа се потврдува преку примерите од Трескавец, Вранешница (Св. Илија и Св. Георгиј), Ореоец, потем во манастирите: Чебренски, Топлички, Сливнички, Слепче, Зрзе и Журче, сп. Исто, 147; М.М. Машниќ, Манастирот Св. Никола Ореоечки, КН XIV-XV, Скопје 1990, 9-10. Темата е присутна и во костурските споменици (Св. Никола του Μεκαλειου, капелата на монахињата Евпраксија), што А. Турта ја поврзува со континуитетот во делувањето на тамошната работилница од последата декада на XV век, со што, како нејзино влијание, авторката го објаснува сликањето на оваа тема во Св. Димитрија во Палатиција (близу Верија): А. Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδεν δρι, Αθηνα 1991, 184–185.

[18] Сп. M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, pl. 17 (Харлау), pl. 80 (Преображение, Метеори), pl. 125 (Дорохои). За воините-властелини во видното сликарство во Сервиа, в. А. Ξυγγοπουλοσ, Τα μνημεια των Σερβιων, Αθηναι 1957, 84–85, εικ. 13–14.2. За примерте на подрачјето на Бугарија, в. Е. Флорева, Старата църква на Добърско, София 1981, 113-114 (Добрско, Сеславци и Карлуковци).

декември и нивното групирање се усталува уште од постиконоборечко време.[19]

Научните истражувања покажуваат дека иконографијата на истакнатите *црнорисци* била утврдувана етапно, почнувајќи од најстарите сочувани претстави на палестинските испосници св. Евтимиј и св. Сава Ерусалимски (Осветениот) во црквата Св. Марија Стара во Рим (VII век), кои заедно со нивниот постар содуховник, египетскиот великосхимник св. Антониј, се сметаат за најстари монашки претстави во византиското сликарство.[20] Светите монаси во кучевишкиот наос носат отворени свитоци, сите испишани на црковногрчки. На свитокот на св. Антониј Велики пишува: ΕΓΟ ΟΥΚΕ/ΤΙ ΦΟΒΟΥΜΑΙ/ (Η) ΤΟΝ ΘΕΟΝ/ (ΑΛΛΑ ΑΓΑΠω ΑΥΤΟΝ Η ΓΑΡ ΤΕΛΕΙΑ)/ ΑΓΑΠΕ.[21] На свитокот на св. Сава Осветениот стои текстот: ΟΙΚΟ (ΤΟΥ)/ θ(ΕΟ)Υ ΠΡΟΣΕ /ΛθΟΝ (ΚΑΙ) ΔΕΣΠ(ΟΤΟΥ).[22] На свитокот на св. Евтимиј е запишано: ΑΔΕΛΦΙ/ ΤΑ ΟΠΛΑ ΤΟΥ/ (ΜΟΝΑ)ΧΟΥ ΕΜΕΛ/ΤΙ (Η ΠΡΟ) ΣΕ(υ)ΧΗ/ ΗΔΙΑΚΡΙΣ.[23] И свитоците на светите Арсениј, Теодор Студит и Теодосиј Општожител содржат текстови со монашки поуки. Св. Арсениј им порачува на своите браќа по вера: (ΑΔΕΛ)ΦΙ Δ(Ι)/(Εξ)ΕΛθΕ;[24] св. Теодор Студит ги поучува: ΑΔΕΛΦ(ΟΙ) Κ(ΑΙ) ΠΑΤ(ΕΡΕΣ)/ (ΟΙ ΤωΝ ΟΙ ΤωΝ ΑΜΕΤΡ)ΗΤΟΝ Εν(ΕΓΕΣΙω)ν;[25] монашката пораката на св. Теодосиј гласи: ΜΗ Α/ΠΑΤΑξΕΤΕ/ (ΤΙΣ) ΠΑΣΙΝ/ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ/ ΟΥ ΔΕΝΕΣΤ (γ)εν εστε (μοναχοι).[26]

Од претставените монаси внимание привлекува св. Дионисиј. Тој не се споменува во календарот на екуменските светители,[27] а не се споменува ниту во Ерминијата. Но во локалните менолошки/пролошки книги наоѓаме двајца монаси кои го носат

---

[19] За иконографијата на петтемина маченици од Севаст кои страдале за време на Диоклецијан, в. K. Wetzmann, Illustrations to the Life of Five Martyrs of Sebaste, DOP 33, Washington 1979, 97-112.

[20] Сп. S. Tomeković, Les saints ermites et moines dans le decor du narthex de Mileševa, во: Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 54-55 (со литература).

[21] Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ, Πετρουπολισ 1909,273(понатаму: Denys de Fourna)

[22] Isto.

[23] Isto, 162.

[24] Isto.

[25] Isto, 293.

[26] Isto, 231.

[27] Сп. Propylaeaum ad Acta Sanctorum. Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Bruxellis 1902.

ова име. Првиот (постариот) кој е обележен со епитетот Костурски, изворите го поврзуваат со раниот туркократски период (втора половина на XIV век), а се благденува на 25 јуни. Се работи за основачот на познатиот светогорски манастир, по него наречен, Дионисиев (του Διονισιου).[28] Другиот монах по име Дионисиј и со епитет Македонски, црквата го слави на 1 ноември, заедно со неговиот учител Јаков Костурски и собратот, ѓаконот Јаков, кои заедно "го предале духот свој во раката Божја, на ден 1 ноември во летото 1520".[29] Иако во турскиот период има примери на брза канонизација на маченициte-пострадници од "турска рака", (на пр. Георгиј Кратовски), сепак ја афирмираме тезата дека кучевишката претстава на монахот Дионисиј треба да се идентификува со основачот на познатиот светогорски манастир. Тое секако би била исклучителна претстава, досега без аналогии, во (пост)византиската уметност.

Изборот на *светите врачи* се свел на најчесто сликаните, оние кои се неизоставни во програмата дури и во малите селски заветнини. Св. Кузман и Дамјан, азиските близнаци, синови на преподобната Теодота (1 ноември),[30] поставени се според старата традиција, наспроти влезот, а во согласност со нивната профилактичка/лечебна моќ. Св. Пантелејмон, пак, заземајќи впечатливо место, поставен е меѓу светите воини, во северната конха. Познато е дека култот на овој свет лекар има длабоки корени во Македонија уште во Климентово време. Она што е исто така интересно, а произлегива од компаративните анализи, тоа е податокот за неговото често сликање меѓу светите воини во светогорските sидни ансамбли, како и во некои истовремени sидни целини во континентална Грција.[31]

---

[28] Според едни извори тој е роден во местото Горица крај Костур (сп. Жития на светиите, изд.: Синодално издателство, София 1974, 306-307), а според други во Корица, денешна Албанија (сп. Јеромонах Хризостом Столић-Хиландарац, Православни светачник месецослов, Т. I, сеп.-јун., Београд 1988, 516). Бил роден брат на игуменот на светогорскиот манастир Филотеј каде што и се замонашил. По изборот на неговиот брат за трапезинтски митрополит, Дионисиј се повлекол во испосништво на врвот Мал Атос каде што го основал (1380) братството на св. Јован Претеча и подигнал црква. Се упокоил во Трапезунт откако, по еден голем грабеж, неговиот манастир сосем бил опустошен. Манастирот е обновен и во негова чест и денес го носи името Дионисиев.

[29] Тројцата, сакајќи да ја избегнат пресудата од турскиот кадија во Едрене за потстрекнување на буна, се упокоиле на ист ден испивајќи отров, сп. Жития на светиите, 550-551.

[30] В. опширно во поглавјето за нартексните: Поединечни претстави и сцени.

[31] Сознанијата произлегуваат од истражувањата на: А. Τουρτα, н.д., 154-155.

Од стандардните претстави крај влезот на западниот ѕид (св.св. Константин и Елена, архистратиг Михаил и св. Данило Столпник[32]), вниманието го привлекуваат два елемента кои се однесуваат на архангелската претстава: сабјата и отворениот свиток. Во науката е нотирано дека во турскиот период се менува формата на мечот на архистратиг Михаил добивајќи автентична современа форма на сабја, што се одразува на неговата иконографија на широка територија.[33] Текстот испишан на неговиот свиток ја апострофира неговата апотропејска улога: ΒΡΟΤΙ Β(ΛΕ)ΠΟΝΤΑΙΕ/ ΤΟ ξΙΦΟΣ Τ/ΕΤΑΓΜΕΝ(ΟΝ)/ Η ΟΣΙ ΒΕΒΙ(Λ ΟΙ).[34]

Претставите на *св. Сава Српски*, *св. Симеон Немања* и *св. Стефан Дечански* претставуваат дел од програмските целини во првата зона на кучевишкиот наос.[35] Поставен на источната страна на југозападниот столбец, св. Сава Српски има архиерејски орнат: сакос со рамнокраки крстови впишани во медаљони и омофор. Тој има густа, темна коса, без тонзура, и метлеста брада и мустаќи. Поставен спроти олтарот, тој благословува со едната рака, држејќи евангелие во другата. Св. Симеон Немања е прикажан на источната страна на соседниот, северозападен столбец; облечен е во великосхимничка риза: мандија со аналав и ќулафка. Тој во левата рака има осмокрак крст, а на десната ја покажува дланката. Св. Стафан Дечански, насликан на јужната страна на истиот северозапеден столбец, носи царски орнат: дивитисион, богато украсен лорос и отворена круна. Тој е прикажан во тричетвртен став, свртен кон олтарот, воедно и кон св. Симеон Немања, и има густа темна коса и долга брада; во десната рака држи жезол кој завршува во форма на крст.

Претставите на св. Сава во сликарството, кои речито го очитуваат значењето и опсегот на неговиот култ, имаат прецизна

---

[32] За симболиката на светите столпниците и за нивниот носечки атрибут - столбот како метафора на силата на нивната вероистрајност и возвишеноста близу до Божјата, како и за нивната иконографија пишува: И.М. Ђорђевић, Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века, ЗЛУ 18, Нови Сад 1982, 41-52.

[33] Сп. С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 148, сл. 72 (Ѓурковац), сл. 106 (Божице); З. Ракић, Радул - српски сликар XVII века, Београд 1998, сл. 12 (Црколез), сл 32 (Св. Никола-Пеќска патријаршија); Σ. Πελεκανηδισ, Καστορια I, Αθηναι 1953, εικ. 247α (Св. Никола на архонтисата Теологина).

[34] Denys de Fourna, n.d., 231.

[35] Г. Суботић, Лик светог Саве у Кучевишту из времена спаљивања његових моштију, Зборник радова са Међународног скупа "Свети Сава у српској историји и традицији", Београд 1998, 279-294.

иконографија почнувајќи од неговиот најстар сочуван милешевски потртрет, којшто воедно зборува за култот на оваа личност уште за време на неговиот живот.[36] Уште во постарата историографија е забележено дека токму начинот на неговото облекување е бележит елемент на неговата иконографија и дека во таа смисла треба да се издвои XV век како период на негово "преоблекување" во сакос и, на тој начин, идејно дооформување на неговото ликовно прикажување.[37] Заедничкото претставување на св. Сава и св. Симеон, според сочуваниот материјал од 20-тите години на XIV век,[38] почива на непосредното негување на нивните култови во црковната традиција и книжевност како родоначалници на династичката куќа, што значи автономна држава и црква. Во периодот на турската власт нивниот култ добива цртста иконогртафска целост, стекнувајќи посебен углед и голема раширеност, при што треба да се потенцираат нивните претстави во светогорските манастири и во руските области што добиваат особена јачина и значење за време на Иван IV Грозниот.[39] Сумарните сознанија за претставите на св. Сава и св. Симеон во доцниот среден век во спомениците на подрачјето на Македонија го бележат нивнито заедничко прикажување, најчесто "здружени" во идејна спрега со претставата на св. Климент Охридски, при што е забележено дека, и покрај следењето на старите предлошки во изобразување на нивните физиономии, ликот на св. Сава варира од средовечен архиерej со темна коса и брада до сед старец.[40] За нашите истражувања е посебно интересно појавувањето на светителскиот пар во скопскиот регион, најчесто поставуван на

---

[36] Сп. Д. Милошевић, Иконографија светог Саве у средњем веку, во: Сава Немањић - Свети Сава, Београд 1979, 279-318 (со претходна литература),

[37] В. М. Ђоровић-Љубинковић, Уз проблем иконографије светитеља Симеона и Саве, Старинар VII-VIII, Београд 1958, 85-86.

[38] Иако во науката постои тенденција нивното најстаро заедничко претставување хипотетично да се лоцира во XII век на првобитниот живопис во старата хиландарска црква (сп. Р. Грујић, Монашки портрети светога Саве, ГСНД XV-XVI, Скопље 1936, 353), или, пак, на несочувана ктиторска икона (сп. Д. Милошевић, Иконографија светог Саве, 298), сепак нивната настара сочувана претстава е онаа во Св. Никита кај Бањани, сп. Г. Суботић, Лик светог Саве у Кучевишту, 280-281.

[39] Сп. Г. Суботић, Иконографија светог Саве у време турске власти, во: Сава Немањић - Свети Сава, Београд 1979, 344-350; С. Петковић, Свети Сава Српски у старом руском, румунском и бугарском сликарству, во: Сава Немањић - Свети Сава, Београд 1979, 357-379; Истиот, Иконографија светог Симеона Српског у доба турске владавине, во: Стафан Немања - Свети Симеон Мироточиви, Београд 200, 381-392 (со постара литература).

[40] Сп. Ц. Грозданов, Свети Симеон Немања и свети Сава у сликарској тематици у Македонији (XIV-XVII век), во: Стафан Немања - Свети Симеон Мироточиви, Београд 2000, 381-392 (со претходна литература).

видливо место, во првата зона на западниот ѕид, а поретко, од точно научно спознаени причини, на навидум понеугледни ѕидни "локации".[41] Треба да се одбележи и најужниот продор на портретот на св. Сава, во црквата Св. Димитриј во Палатиција (Верија).[42]

Култот на св. Стефан Дечански, и покрај неговото рано претставување како свет ктитор во неговата заветнина Дечани,[43] сепак посебно се осилил во почетокот на XV век кога дечанскиот игумен и талентиран писател Григориј Цамблак ја сотворил неговата Служба и создал книжевна творба со опис на неговиот живот.[44] Сочуваните споменици покажуваат дека култот на св. Стафан Дечански добил широк одек во сликарството дури по Обновата на Пеќската патријаршија, при што треба да се потенцира "придружништвото" што го имал во претставите на св. Сава и св. Симеон.[45] Податноста на посочените текстови за визуелизација и погодноста на нивната поучност за вероистрајанието во туркократското доба, довело да зачеток на претставување на маченичкиот животопис на светиот крал.[46] Посебно треба да се нагласи улогата на св. Никола во текстос/циклусот. Имено, тој му се јавува трипати на Дечански, а пак две од овие јавувања/сцени (на Овче Поле и во манастирот Пантократор во Цариград) почнуваат да се илустрираат во Житието на св. Никола во јадрото на Патријаршијата по Обновата.[47] Во овој контекст треба да се посочи и варијантата на претставување на кралот-маченик, во група споменици од XVII

---

[41] Исто, 329-331, 334-336.

[42] Сп. С. Кисас, Претставе светог Саве као ктитора манастира Ватопед, ЗЛУ 19, Нови Сад 1983, 185, 197.

[43] Сп. И.М. Ђорђевић, Претстава Стефана Дечанског уз олтарску прегради у Дечанима, Саопштења XV, Београд 1983, 38-41.

[44] Григирије Цамблак - Житије краља Стефана Дечанског, во: Старе српске биографије (предговор и редакција: Д. Богдановић), Београд 1975, 203-229; Григорије Цамблак: Књижевни рад у Србији (коментар и предговор: Д. Петровић), во: ед: Стара српска књижевност књ. XXIV, Београд 1989.

[45] Треба да се нотира и неговиот лик пред Обновата, во Празничниот минеј на Божидар Вуковиќ, како и влијанието што овие печатени илустрации го имале врз иконографијата и сценското вообличување на кралот-маченик: С.Петковић, Утицај илустрација српских штампаних књига на зидно сликарство XVI и XVII века, Старинар XVII, Београд 1967, 92-93.

[46] Сп. В.Ј.Ђурић, Икона светог краља Стефана Дечанског, Београд 1985 (со изцрпна литература).

[47] Овие јавувања, воедно чуда, не се споменуваат во житието на мирликискиот архиерej, така што недвојбено е влијанието на Цамблаковиот текст т.е. популарноста на Стефан Дечански, сп. С. Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 83 (за илустрацијата во припратаат на Св. Никола Дабарски и потоа).

век, во кои тој предводен, дословно држен за рака, од св. Никола пристапува кон Христос насликан (обично) во сегмент од небо.[48]

Посочувањето на врската меѓу св. Стефан Дечански и св. Никола Мирликиски, од една страна и св. Симеон Немања и истиот екуменски отец, од друга, се чини пресудна за одгатнување на значајната местоположба што ја добиле тројцата светители од лозата Немањиќи во кучевишкиот наос. Имено, и покрај скорешната научна обработка на овие портрети и констатацијата на истражувачите дека тие добиле ретко впечатливо/угледно место,[49] сепак досега не е поврзана нивната местоположба со претставата на св. Никола. Наоѓаме дека нивното карактеристично место во кучевишкиот наос не е случајно и дека треба да се поврзе со првично дефинираното, (скоро) усталено место на претставата на св. Никола крај иконостасот. Потем било одредено местото на св. Стефан Дечански кој јасно укажува со левата рака кон својот легендарен заштитник,[50] а пак до него, на фронтално место на северозападниот столб е поставен св. Симеон Немања, токму наспроти св. Никола, којшто, познато е дека ја уживал почитта и славата на прв заштитник на основачот на династијата.[51] Изборот на местото на св. Симеон, потоа, го наметнал/одредил местото на сликање на портретот на св. Сава, така поставувајќи го во лесно согледливо, вообичаено панданство.[52] Треба да се напомене дека во литературата се забележени неколку видни слики на подрачјето на Бугарија на кои

---

[48] Се работи за т.н. овчарско-кабларска споменична група: Р. Станић, Прилог познавању сликарске делатности у Овчарско-кабларским манастирима, Зборник радова Народног музеја XII, Чачак 1982, 15-17.

[49] Поставеноста на западниот пар столпци е ретска и за средниот век, а исклучителна за доцниот среден век, при што се посочени примерите од Псача (сп. Ц. Грозданов, Свети Симеон Немања и свети Сава, 324), и од Архангелскиот собор во Кремљ (сп. С. Петковић, Свети Сава Српски у старом руском, 362).

[50] Сп. Григирије Цамблак - Житије краља Стефана Дечанског, во: Старе српске биографије, 212, 220-221; В.Ј.Ђурић, Икона светог краља, 20-22, 24.

[51] За исклучителното почитување на Симеон Немања кон св. Никола, прв говори неговиот син и биограф Стефан Првовенчаниот, кој на прво место ја споменува улогата и духовното водство на св. Никола врз неговиот татко, а дури потем го споменува св. Георгиј, што е нагласено и кај Доментијан, сп. Списи светога Саве и Стевана Првовенчаног (превео: Л. Мирковић), Београд 1939, 175, 179. Местото на св. Никола е неслучајно истакнато веќе во Богородичината црква во Студеница, сп. В.Ј. Ђурић, Свети Сава и сликарство његовог доба, во: Сава Немањић - Свети Сава, 248 (особено: заб. 17, заб. 23).

[52] Г. Суботиќ го доведува во врска местото на сликање на св. Сава со местото на игуменскиот стол ("престолот на св. Сава"): Г. Суботић, Лик светог Саве у Кучевишту, 282.

св. Симеон и св. Сава се претставени крај св. Никола.[53] Воедно треба да се одбележи и отсуството на тонзурата на св. Сава која, според компаративните анализи, е карактеристична за "неговото претставување вон од татковината".[54]

Интересно е дека во нартекстот се повторени претставите на монасите: св. Теодосиј (Општожител/Велики), св. Сава Осве(ш)тениот (Ерусалимски) и св. Арсениј Велики. Во нартексот исто така повторно се насликани Петтозарните маченици, како и св. Виктор, св. Викентиј и св. Мина. Од вкупно дванаесетте бисти на јужниот ѕид во нартексот, шест се претстави на свети лекари, а меѓу нив и св. Кузман/Козма, св. Дамјан и св. Пантелејмон.[55]

---

[53] Сп. С. Петковић, Лик светог Саве Српског у бугарској уметности XVI и XVII века, во: Четиристо година од спаљивања моштију светог Саве, Београд 1997, 233-234. Авторот при тоа напоменува дека поводот за ова "здружување е нејасен и дека евентуално може да се објасни со желбата да се поврзат двајцата архиереи - св. сава Српски и св. Никола Мирликиски" (сп. Исто, 233).

[54] Сп. С. Петковић, Свети Сава Српски у старом руском, 366-367, 369, 376.

[55] В. поглавје: Поединечни светители и сцени.

КРСТОВИТЕ СО КРИПТОГРАМИ

Во наосот на кучевишките Свети Архангели има два фресоживописани крста испишани со знаци. Обата, насликани со црвена боја, се осмокраки со проширен подножник. На обата има копје и губа, орудија употребени за Христово мачење. Крстот на кој се испишани осумнаесетте криптограми се наоѓа на источната страна во допрозорникот, во јужната певница. На другиот крст, поставен на јужниот довратник на западната врата, има само три крсни знака.

Криптограмот или тајнописот науката го дефинира како таинствено писмо, одгатливо само за упатените кои треба најнапред да го пронајдат "клучот" за негово расчитување. Почетоците на тајнописот во финкција на хрисијанската апологија може да се согледаат во дисимулатните крстови и во монограмите од првите векови на христијанскиот милениум.[1] Имено, според научните согледби ликовниот архетип на крстот со криптограми е користен во времето на тајната/забранета христологија. Се работи за т.н. прикриени или камуфлирани крстови (crux dissimulata), чијашто основна карактеристика е едноставно-одгатливиот тајнопис. Најстар познат пример на сигурно датиран христијански крст од овој тип е оној од 134 година, откриен во сириска Palmyra.[2] Монограмите настанати како ликовно-идејна симбиоза меѓу крстот и иницијалите на Христос и императорот испишани околу него, како на пример Константиновиот монограм, исто така се сметани како преттечи на подоцнежните сложени византиски криптограми.[3] Во зародишите на криптограмските крстови се вклучува и ранохристијанското испишување на буквите α и ω што се скратени/скриени форми за изразување на идејата: Христос - вечен господар на Универзумот.[4]

Во источнохристијанската уметност крстовите со криптограми ја добиваат својата целовитост во XIII век, а во XIV

---

[1] Сп. Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog krš anstva, Zagreb 1979, 356-360.

[2] Неговата форма, таканаречена Андриин крст, протолкувана е како едноставен криптограм составен од крст и иницијалот на Христовото име, сп. M.Sulzberger, Le Symbole de la Croix et les Monogrammes de Jesus chez les premiers Chrétiens, Byzantion II, Bruxelles 1926, 361-366.

[3] E.Kitzinger, Byzantine Art in the Making, London 1977, 39-40.

[4] На локалитетот Пештино во близината на Лесновскиот манастир пронајдена е камена плоча на којашто древниот Константинов монограм е придружен од буквите α и ω: С. Габелић, Непознати локалитети у околини Лесновског манастира, ЗЛУ 20, Нови Сад 1984, 167.

век рапидно се зголемува честотата на нивното претставување во црквите, а пораките се усложнуваат, при што во врската крст - иницијал - збор треба да се бара нивната повеќеслојна идејна симбиоза.[5] Сите крстови се реализирани во црвена боја што ја пренесува старата идеја за жртвената крв која имала одбрамбена моќ. Ова верување има библиска, старозаветна заснованост која исходува од Втората Мојсеева книга (XII, 13). Во посочениот стих се зборува за знакот испишан со крв на вратите на еврејските куќи, којшто ќе стане нивен белег-заштитник од "гневот Божји кој ќе се излее врз мисирската земја".[6] Освен библиските, неспорни се и паганско-магиските наслојки во пораката/идејата на крстот со криптограми.[7] Науката ја наоѓа спојката меѓу библиското и магиското во посттестаментарната литература и тоа особено во апокрифот наречен "Пофалба на крстот" во којшто, преку бројни епиграми се величи моќта на крстот, при што се напоменува(ло) дека зборовите мора да се изговорени со химнична свеченост, во ордеден ред, ритмично и екстатично, како би биле делотворни или, како што се велело, "за да штитат од демони и одвраќаат секакво зло".[8]

Крстовите со криптограми, и во своите сложени форми, имаат стандардно формулиран начин на ликовно претставување. Стандардот подразбирал формула којашто имала најмалку четири букви, најчесто идентични, од кои секоја е почетна на зборови кои заедно формираат реченица. Реченицитe се земени од апокрифните молитви. Овие молитвени реченици, навидум пофални и во слава на крстот/Бога, од аспект на канонската христологија се лажни/псевдо моленија. Посведочено и во напомените во посочениот апокрифен текст "Пофалба на крстот", се верувало дека зборовите сведени на почетни букви,

---

[5] G.Babić, Les croix a cryptogrammes, peintes des les eglisesserbes des XIIIe et XIVe siecle, Melanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 1-13.

[6] С. Радојчиќ крстовите со криптограми ги смета за одраз на побожното суеверие, а пак со истата предлошка за старозаветниот крвен знак кој добил теолошко толкување го објаснува и сликањето на деца-светители (пр. св. Кирик) или покојници крај/до втората: С. Радојчић, Портрет младића на довратнику у српском сликарству XV века, во: Истиот, Одабрани чланци и студије 1933-1978, Београд 1982, 241-247.

[7] Г.Суботић, Почеци монашког живота у цркви манастира Сретења у Метеорима, ЗЛУ 2, Нови Сад 1966, 172-174 (со литература).

[8] А.И.Јацимирски, со пристап на филолог, интердисциплинарно го толкува и преведува текстот "Пофалба на крстот": А.И.Яцимирскій, Кь исторій ложныхь молить вь южнославанской письменности, II, "Похвала крсту" как молитва и толкованія "крестныхь словесь", Известія Отделенія русскаго азыкь и словесности, ИАН, XVIII, 3 (1913) 22-51.

повторувани во следственост, имале таинствена, заштитна моќ. Оттука, крстот со криптограми имал апотропејска вредност. Тој ја штител чистотата, одбивајќи го злото. Магиската моќ на овој крст ја искупувал душата од власта на демоните.

Испишувани во разни варијанти и техники, овие крстови се сочувани во книгите, на богослужбените предмети, сликани на ѕидовите на храмовите или клесани во камен. Спречувајќи го влезот на нечистите сили во храмот, криптограмските крстови биле поставувани крај/над влезовите и прозорските окна, но и во самото светилиште. Сумарните анализи покажуваат дека тие се (нај)ретки во иконописот.[9] Прави впечаток, исто така, зачестувањето на нивното претставување за време на османлиското владеење: во фрескопис, применета уметност, во печатени книги, на графички листови.[10]

Расчитувањето на криптограмите на крстот во јужната певница на кучевишкиот наос значат и негово растајнување преку решавање на ребусот од крстни букви. Клучот за испишување и, со самото тоа, одгатнување на криптограмот, го наоѓаме во упатството на Пеќската патријаршија за ваков тип на крстови, кое било најдено во препис од страна на истражувачот и патописец И.Јастребов. Тој го запишал преписот пред повеќе од еден век и преку него стигнал до наши дни.[11]

Така, на долгиот криптограм се испишани следните "пораки":

ЦС	⁘ ЦѢРЬ СЛѢВЫ	(1)
IC XC	⁘ IСѴС ХРИСТОС	(2)
СХ	⁘ СВѢТ ХРИСТОВ	(3)
NIKѦ	⁘ ПОБѢДѴИ	(4)
МЛРБ	⁘ МѢСТО ЛОБНО РѦИ БИСТ	(5)
СМ	⁘ СПАСѢНИЄ МИТѴ	(6)

[9] Cf. C.Mango – E.J.W.Hawkins, The Hermitage of St.Neophitos, DOP 20, Washington 1966, 162-163.

[10] Л.Мирковић, Манастир Петковица, Ср.Карловци 1922, 17; A.Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, I, Paris 1928, 337-354; М.Милошевић - О.Милановић, Црква Светог Николе манастира Новог Хопова, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 258; Д.Медаковић, Графика штампаних књига, 127, 131.; Г.Суботић, Свети Константин и Јелена у Охриду, Београд 1971, 53-54; М.Шакота, Дечанска ризница, Београд 1984, 203-204, 292-293; С.Рајичевић, Сликарство Црне Горе у Новом Вијеку, Подгорица 1996, сл. на стр.68, ск. на стр.109; З.Ракић, Радула- српски сликар XVII века, Београд 1998, 50-51.

[11] Овој запис на формулата за расчитување на криптограмите, поради староста и реткоста, има третман на архивски документ: И.Јастребов, Податци за историју српске цркве, Београд 1879, 89-90.

ЄѠД ⁘ ЄЄЛЄПѦ ѠБРЄТЄ ДРЄВО (7)
ЧКХ ⁘ ЧЄСНѦГО КРЄСТѦ ХРИСТОВѦ (8)
ХХХХ ⁘ ХРИСТОВѦ ХОРѴГВѦ ХРИСТЊНОМ ХВѦЛѦ (9)
КККК ⁘ КРЄСТ КРЄПОСТ КОNСТѦNТИNѴ К(вєрѣ) (10)
ЧЧЧЧ ⁘ ЧЄСNѦ ЧЄСТ ЧѦСNИМ ЧЄЛОВЂѦКОМ (11)
ББББ ⁘ БИЛЂГ БОЖІИ БИЄТ БЄСИ (12)
ВВВВ ⁘ ВЄРѴЮШТИМ В(нєго) ВЄЛИЄ ВЄСЄЛИЄ (13)
NNNN ⁘ NЄВИДИМИ NЄДОСТИЖИМИ NЄИZГЛѦГОЛѦМИ NЄИZЧЄZNИ (14)
ДДДД ⁘ ДОБРО ДРЄВО ДЊВОЛѴ ДОСѦДѦ (15)
СССС ⁘ СПѦС СОДЄЛѦ СЄNЬ (С)ѦГѦNЂ (16)
РРРР ⁘ РѦДОСТ РЄЧЄNѦ РОДѴ РЄЧЄNОМѴ (17)
ПППППР ⁘ ПОЮ ПОКЛѦNЊѦЮСЊ ПОЧИТѦЮ ПОДNОЖЊЄ ПѴТ (в)РѦИ (18)

На крстот во довратникот на западниот влез е испишан следниов криптокрам:

ЦВ ⁘ ЦѦР ВОZNЊЄТ
ІС ХС ⁘ ІСѴС ХРИСТОС
NІКѦ ⁘ ПОБЄДѴИ

Криптограмите крај крстот во јужната певница се најбројните досега познати во доцносредновековна Македонија, а малобројни се и оние кои по број на знаци му се рамни и вон од ова подрачје и време.

ТЕКСТОТ ВО ЈУЖНАТА ПЕВНИЦА

Во западниот допрозорник на јужната певница испишан е текст на седмичните прокимени кои се пеат на редовните вечерни богослужби. Содржината на натписот е предочена и во самиот наслов: ВЬ NЄ(ДЄ)ЛЮ. Станува збор, всушност, за избор на стихови од псалми од/според Часословот, чиешто пеење претходи на читањето евангелски одломки на вечерните богослужби.

Богослужбениот систем, којшто претставува стандарден дел на типиците, ја добил својата до денес непроменета одреденост, во XVII канон на Лаодикискиот собор, во кој се вели дека "на богослуженијата не треба да се спојуваат псалмите еден по друг (како порано), ами треба да се раздвојат со кратко читање на соодветен текст."[1] На Соборот се воспоставени правилата на пеењето на овие старозаветни песни кои имале голема популарност кај похристениот народ уште во ранохристијанските времиња. Меѓу другите и св. Јован Златоуст, блаженио Јероним и св. Амвросиј, преку свои записи ја посведочиле големата популарност на "возвишените песни на стара Јудеја".[2] Легендите му го припишуваат авторството на поголем број од псалмите на царот Давид.[3]

Со псалмите се изразува почитта и се воспева славата Божја. Хвалоспевните песни се со типична химнична метрика и лексика и во нив, главно, се воспева очекуваното доаѓање на Спасителот и искупувач на човековиот грев. Посебно со овие песни се искажува благодарност и се потстрекнува покајанието. Со јасни догматски и морални поуки, чијашто водечка идеја е да се предизвика длабоко религиозно чувство, псалмите, особено пофалните (хвалоспевите), станале составен дел на христијанското богослужење уште од најраната негова историја.[4]

Пропишано веќе со т.н. Апостолски акти (Установи), а прецизирано во текот на процесот на осмислување на религиозниот обред, во точно одредено време на денот/празникот, било востановено или канонизирано пеење/читање на точно

---

[1] Сп. Л. Мирковић, Православна литургика. Први општи део, Београд 1982, 213, заб. 6.
[2] Исто, 213-214.
[3] Припишани му се седумдесет и три псалми: O. Madi , Leksikon judaizma i krš anstva, Zagreb 1969, 396.
[4] Во првите христијански векови епископот-литург сам одлучувал кои псалми ќе бидат читани/пеени: Сп. Л. Мирковић, Православна литургика. Други, посебние део: Свете тајне и Молитвословља, Београд 1983, 218; O. Madi ,n.d., 397.

одреден псалм, којшто бил соодветен на денот. Прокимените на денот, уште наречени Литургија на речта, чиишто редослед во богослужбениот обред е веднаш по Малиот вход, се сметаат за најпрегнантната порака за Христос - Вистина и Мудрост.[5]

Во поствизантискиот период прокимените биле најчесто испишувани на sидовите во наосот. Имено, објавените примери укажуваат на тоа дека тие биле испишувани на јужната страна/sид во наосот, најчесто блиску до иконостасот.[6] Во науката е забележан и прокименски запис како дел од ктиторски натпис.[7] На сите посочени примери се забележува покусата верзија, онаа што се пее; недостига дополнителниот стих што се говори.

Согласно традицијата, во јужната певница во наосот на кучевишките Свети Архангели, на сосем соодветно место предвидено за хорот, фрескоживописани се шест т.н. вечерни (пофални) псалми (ψαλμοι εσπερινοι), поредени според деновите во неделата. Тие го сочинуваат прокименот на редовните вечерни служби во текот на целата седмица, цитирани во Прокімени всеѣ сѣдмицы на православниот Часослов.[8]

Натписот почнува со текстот на вечерниот прокимен за недела, глас осми: СѢ Н⟨ЬИ⟩ѭ Б⟨ЛАГО⟩СЛ⟨О⟩ВЕНИ Г⟨ОСПОД⟩И ВѪСѢ РАБЫ Г⟨ОСПОД⟩НИ.[9] Потем следи почетокот на стихот на истиот псалм (134 (133), 1): СТОѢЩЕ ВЬ ХРѪМЬ Г⟨ОСПОД⟩НИ ВЬ ДВОРѢХЬ (домѫ Бога нашегѡ). Понатаму следи текстот: Г⟨ОСПОД⟩Ь ѪСЛЫШИТ⟨Ь⟩ МЄ ⟨ВН⟩ЄГДА ВЬЗОВѫ КЬ НѢМѫ. Се работи за прокимен за понеделник, глас четврти, што соодветствува на 4. стих од 4.

---

[5] Традицијата на неодминлива застапеност на псалмите во литургијата се следи и денес, во утрените и вечерните богослужења и тоа особено во молитвословјата, сп. А. Шмемен, Литургија и живот, Цетиње 1992, 142-146.

[6] Такви се примерите во Добрско (Е. Флорева, Старата црква в Добърско, София 1981, 186, сл. 129), во манастирот Црна Река (Р. Петровић, Истраживања и открића у манастиру Црна река, Манастир Црна река и свети Петар Коришки, Приштина-Београд 1998, 56-58), потем во Бориловци (К. Балабанов, Црквата во село Бориловци, Културно наследство V, Скопје, 1959, 9), како и во црквите Св. Георгиј во Радишани и Св. Петка во Сиричино, каде што М. Машниќ ги лоцира фреско-фрагментите од текстот со прокимените (сп. М.М. Машниќ, Нови сознанија за црквата Света Петка во Сиричино, Тетовско, Културно наследство 24-25, Скопје 1999, 80, заб. 32).

[7] Прокименот е испишан како молитвен дел од ктиторскиот натпис во Ѓузумелци (1584), сп. Истото, 80, заб. 30, цртеж бр. 2.

[8] Според: Часословь во оупотребленїе Стыѣ Православныѣ Церкве восточнагѡ вѣроисповѣданїѣ, вь Бѣлградѣ ѪѠZѪ лѣто (1871), рξ–рξα (стр. 160-161)

[9] Согласно епиграфските знаци, аглестите загради се употребени за буквите кои недостигаат или, пак, се погрешно напишани, а пак полукружните - за оние кои се испишани во лигатура или надредно. Со мали букви е испишан текстот кој припаѓа на прокименот за соодветниот ден, а не е испишан во нашиот текст.

(3.) псалм. Следи дел од 2. стих од истиот псалм: ВЬНѣГДѦ ВЬЗВѦХЬ ѲСЛЫШИ МЄ Б(ОЖ)Є (правды моєѣ). На вечерните прокимени за вторник, глас први пее: М⟨И⟩Л⟨О⟩СТЬ ТВОѦ Г(ОСПОД)И ПОЖЄНЄТ⟨Ь⟩ МЄ В⟨Ь⟩СЄ Д⟨Ь⟩НИ ЖИВОТѦ МОЄГО (Пс. 23 (22), 6), а потоа се говори првиот стих од истиот псалм : ГОСПОД⟨Ь⟩ ПѦСЄТ⟨Ь⟩ МЄ И НИЧТОЖЄ МЄ ЛИШ(И)ТЬ (на мѣстѣ ꙁлачнѣ тамѡ вьсели мѣ). Текстот на прокименот за среда навечер што го пее петтиот глас е земен од 3. стих на 54 (53). псалм: Б(ОЖ)Є ВЬ ИМЄ ТВОѥ СП⟨Ѧ⟩СИ МЄ И ВЬ СЇЛѢ ТВОЄИ С⟨Х⟩ДЇ МИ, а потоа следи говорење на 4. стих од истиот псалм, којшто е делумно испишан: Б(О)ЖЄ ⟨Х⟩СЛЫШИ МОЛ(И)ТВѲ МОЮ (внѲШи глаголы ѳсть моихь). Следи вечерниот прокимен и соодветниот стих за четврток, глас шести, којшто е преземен од 2./1. стих на 121. (120.) псалм: ПОМОщ⟨И⟩(Ь) МѦ СѲТ Г(ОСПОД)Ѧ СѦТВО⟨Р⟩ШѦГО Н(Є)БО И ꙁЄМЛЮ: ВѦꙁВЄДОХ СѲЧИ МОЇ⟨И⟩ ВЬ ГОРИ (ѡтнюдѲже прїидѣть помощь моѣ). Потем е испишан текстот за петти глас кој, според Часословот за седмичните прокимени, се пее во петок на вечерната служба: Б(О)ЖЄ ꙁѦСТѲПНИКЬ МОЇ ЄСЇ (ТЫ И) М(И)Л(О)СТЬ ТВОѦ ПРѢДВѦРИТ⟨Ь⟩ МЄ.Се работи за 10. стих од 59. (58.) псалм. Во продолжение е испишан дел од 2. стих од истиот псалм кој се говори во рамките на истодневниот прокимен: ІꙁМИ МЄ СѲТ ВРѦГЬ МОИХЬ Б(ОЖ)Є (и ѡт востающих на мѣ измави мѣ).

Од целосниот седмичен прокименски редослед, недостасува само саботниот ден/вечер. Набљудувајќи го начинот на кој е испишан целиот текст, се чини дека причината за неиспишување на саботниот текст е лошо испланираниот простор во допрозорникот. Тоа може да биде и причина за скратување на прокимените по денови и изоставање на поголем дел од оние стихови што се говорат и следат по оние што се пеат.

СЛИКАРСТВОТО ВО ПРИПРАТАТА

ПРОГРАМА И РАСПОРЕД НА ФРЕСКИТЕ

Во нартексот на кучевишките Св. Архангели ликовно се обработени седум тематски целини. Традиционалната хиерархија на просторот ја одредува редоследноста во нивното научно третирање, од сводните површини кон/до првата зона.

***

На полуоблицата на сводот, од исток кон запад се насликани претставите на Богородица и Христос во обличје на Старец на деновите и како Ангел на великиот совет.

Архангелскито циклус брои петнаесет сцени. Неговиот вообачаен почеток преку три сцени е во западниот тимпанот. Падот на Сотона, имено, е насликан на јужната страна, Соборот на ангелите, во средината, а пак Исцеление на детето опседнато од демони, на северниот дел на западниот тимпанон. Во подножјето на сводот, на јужната и северната страна, насликани се по шест сцени. На јужната страна, од исток кон запад се сцените: Колежот на Асирците, Трите момчиња во огнената печка, Данило во лавовската пештера со епизодата во која е илустрирано принесувањето на Авакум, потем Чудото во Хона, како и Чудото во Дохијар, ликовно обработена низ три случки - Средба на Неофит со монасите по стореното злодело, Ангелите го пренесуваат момчето од море в манастир и разоткривање на грешните монаси. На северната страна, од запад кон исток се насликани сцените: Жртвата Аврамова, Јавувањето на архангел Михаил на врачот Валаам, Прорекнувањето на раѓањето на Самсон на Маној и неговата жена, Архангел Михаил му се јавува на Исус Навин, Јавувањето на архангел Михаил на Гедеон и Јавувањето на архангел Михаил на царот Давид.

Во зоната под Архангелскиот циклус е насликан Богородичиниот акатист. Дваесетичетирите сцени на оваа тематска целина се насликани на јужниот, западниот и северниот ѕид. Циклусот почнува (1. икос) на источниот дел на јужниот ѕид на кој потоа следат сцениот со 3. кондак. На западниот ѕид се насликани четири сцени, од 4. икос до 5. кондак. На северниот ѕид сцените се поредени во две нивоа. Во горното ниво/ред се сцените од 7. икос до 10. кондак, а во долното ниво/ред се 6. икос и 6. кондак, 11. икос и 11. кондак и 12. икос и 12. кондак.

Седумте Екуменски собори се насликани на јужниот и северниот ѕид под Богородичиниот акатист, а над светителските допојасја. Сцените се поредени хронолошки. Првиот собор е на источниот дел на јужниот ѕид, по кој следат Вториот, Третиот и Четвртиот собор. Сите собори налискани на овој ѕид се презентирани во два дела, поставени еден под друг: трибуналот е на горниот дел, а пак диспутот - под него. На северниот ѕид се претставени останатите три собора, Петтиот, Шестиот и Седниот, во кои правоверните и еретиците се вклучени во истата рамка/сцена.

Источниот ѕид е исликан со темата Страшен суд, а на западниот ѕид е Лозата Есеева.

Во втората зона се насликани светителски/маченички допојасја. Првата биста на северниот крај на источниот ѕид е на св. Мина. Неговите собраќа св. Викентиј и св. Виктор се насликани на крајот на соседниот, северен ѕид. Следниот маченик до св. Мина, на источниот ѕид, е св. Прокл. До него се: св. Илариј и св. Агапон (?). На јужниот дел од источниот ѕид се Петтозарните маченици: Евстратиј, Авксентиј, Евгениј, Мардариј и Орест. На јужниот ѕид се претставени 12 допојасја. Од исток кон запад следат претставите на 6 свети лекари: Кузман/Козма, Дамјан, Кир, Јован, Пантелејмон и Ермолај. Во продолжение се: св. Сергеј и Вакх, св. Талалеј, св. Јулита и св. Кирик. На северниот ѕид има исто така 12 маченички бисти. Од исток кон запад се насликани: (веќе посочените) Виктор и Викентиј, па Гуриј, Самон, Авив, Мина (Атински/Каликелад), Ермоген, Евграф, Панкратиј (?), Трифун и уште двајца непознати свети маченици.

Во првата зона, јужно од вратата на источниот ѕид се Христос на престол, св. Јован Претеча и монахот св. Харитон. На северната страна на источниот ѕид се Богородица на престол меѓу двајцата архангели, Гаврил и Михаил, и св. Јован Богослов. На јужниот ѕид од исток кон запад, во цел раст се насликани монасите: св. Давид Солунски, св. Атанасиј Атонски, св. Теодосиј Општожител (Велики), св. Сава Осве(ш)тениот (Ерусалимски), св. Пахомиј и ангелот Божји и претставата на св. Зосима како ја причестуа св. Марија Египетска. На северниот ѕид, од исток кон запад, се насликани стоечките монашки фигури на: св. Арсениј Велики, св. Герасим (?), св. Е(у)фросин (?). Западно од еднокрилната, сега затворена врата, на северниот ѕид се

насликлани две сцени: Св. Димитриј го убива царот Калојан и Св. Георгиј го убива аждерот.

Во нишата над влезот е претставата на архистратиг Михаил.

***

Програмата во сводот, Архангелскиот циклус, Богородичиниот акатист, Екуменските собори, Страшниот суд, Лозата Есеева и поединечните светители и сцени претставуваат засебни тематски целини, кои јасно зборуваат за програмската полнота на нартексот. Тие ќе бидат предмет на посебна научна разработка. Идејно-тематскиот контекст го наметнува научното проследување на поединечните претстави и сцени во три теми: Архангел Михаил во нишата, светителите и сцените во првата зона и светителски допојасја.

ПРОГРАМАТА НА СВОДОТ

На полуоблицата на сводот, од исток кон запад се насликани претставите на Богородица и Христос во обличје на Старец на деновите и како Ангел на великиот совет. Сите три претстави имаат кружна рамка која е впишана во ромбоид, поставен на правоаголна основа.

Богородица е насликана допојасно со раце во орантен став. Под пурпурниот мафорион се назира сината грчка капа и фустанот којшто има карактеристичен пораб и вертикален изрез. Во кружната рамка на оваа претстава е испишан текстот на песната *Достојно есть*: ДОСТОИНО ЄСИ ꙗКО ВАИСТИНѲ БЛАЖИТИТЄ БЦѦ ПРИСНОБЛАЖЄНѲЮ И ПРЄНЄПОРОЧНѲЮ И ΜΤΡ ΘΥ ΝΑШЄГО ЧЬСТНЄИШѲЮ ХЄРѵВИΜЬ (И СЛАВΝΑИ)ШѲЮ БЄЗѵΑΒ(Ν)ѲЖТЄИΑ СЄРΑΦИΜЬ БЄЗЬИСТΛЄΝꙗ ΘΥ СΛОВΑ РОЖДΑШѲЮ.[1] На аглите на ромбоидната рамка има ангелски претстави, а пак наоколу - серафими.

Достојно есть е химнична творба која се состои од два дела, за кои, според јазичната експертиза, е поставена тезата за одделно/различно авторство. Науката, имено, смета дека вториот дел на песната којшто почнува од стихот "Почесна од херувимите", треба да му се атрибуира на еден од најголемите византиски книжевници/поети Козма Мајумски (VII-VIII век), наречен уште и Ерусалимски.[2] Првиот дел од песната има само легендарно авторство поврзано со архангел Гаврил кој, (по)јавувајќи се на атонската гора сотворил и запеал песна во чест на празникот на Мајката Божја, почнувајќи ја со зборовите

---

[1] Песната во превод (сп. Божествената литургија на светиот отец наш Јован Златоуст, Битола 1995) гласи:
"Приличи навистина
блажена да те нарекуваме Тебе, Богородице,
всеблажена и себеспрекорна
и Мајка на нашиот Бог.
Почесна од Херувимите
и неспоредливо прославна од Серафимите,
Тебе, која неповредена роди Бога-Слово,
вистинска Богородице Те величаме."
Во текстот околу Богородица недостасува само последниот стих од целосната песна.

[2] Сп. Д. Богрaдовић, О неким претпоставкама за разматрање односа књижевности и ликовних уметности у средњем веку, Филолошки преглед, књ. 16/1-4, Београд 1978, 115-117; С.С. Аверинцев, Поетика рановизантијске књижевности, Београд 1982, 164, 339.

"Приличи навистина". Така, една од најубавите Богородичини химни, легендата вели, ја добила својата целост и назив.

Песната има литургиско место/значење. Таа е дел од Канонот на евхаристијата во Литургијата на св. Јован Златоуст. Со пеењето на почетните стихови на овој тропар почнува intercessio или Входот на тајната молитва.[3] Покрај посебното место во богослужбите посветени на Богородица на празниците Воведение и Благовештение, песната е вклучена и во уште два посебни богословски протокол, во т.н. Света тајна на покајанието, во која се пее на самиот Чин на тајната на покајанието, како и во заупокојните молитвословја.[4] Достојно ест се пее и во рамките на Молбенопојанијата (ПОСЛѢДОВАНІЄ МОЛЄБНЫХЪ ПѢНІЙ), чиишто изведбен протокло е поместен во Великиот требник. Имено, Достојно ест се пее на почетокот на малото повечерје, ден пред празникот на архангел Гаврил (13 јули).[5] Пред патроналниот ден и на самиот благден, таа како молбена песна го проследува Крсниот вход при што литијата излегува од храмот.[6]

Ликовноста на оваа песна нема точно одредени/запишани иконографски белези, така што нејзиното идентификување во уметноста - видна, штафелајна и применета - главно е засновано на испишаниот поетски текст. Систематизираните досегашни сознанија, врзани за доцносредновековниот подем во интерпретацијата на сцената, покажуваат дека нејзината најсведена иконографија е оформена од претставата на Богородица со малиот Христос на градите (Знамение), насликана во медаљон во којшто е испишан текстот на песната.[7] Со наративниот пристап во третирањето на овој модел се оформува сцена, чијашто основна компонента е бројноста на учесниците, што секако подразбира(ло) голема површина за нејзино претставување и, со самото тоа, тематска супериорност во

---

[3] Сп. Ј. Поповић, Божествене литургије, (4 издање), Београд 1978, 61.

[4] Сп. Л. Мирковић, Православна литургика. Други, посебние део: Свете тајне и Молитвословља, Београд 1983, 105, 175.

[5] Празникот на архангел Гаврил (13 јули) е востановен во IX век, но почнува особено да се почитува во XII/XIII век, заземајќи го местото на постаровостановениот ден во чест на Соборот на св. архангел Гаврил (26 март): Л. Мирковић, Хеортологија, Београд 1961, 96.

[6] Истиот, Православна литургика, 193-194.

[7] Таква е претставата од крајот на XVI век во припратата на Богородица Витошка во манастирот Драгалевци, сп. М. Ковачев, Драгалевският манастир "Св. Богородица Витошка" и нейните старини, София 1940, 104, 74.

просторот, скоро секогаш нартексен.[8] Медиевалистиката го регистрира и другиот начин/модел на илустрирање на оваа песна, во форма на циклусна целост, која може да има две или повеќе сцени како оликотворување на секоја од строфите/стиховите на двата дела на песната.[9] Бројноста на ликовните презентации на оваа песна датираат по XV век, и се лоцирани на подрачјето особено на Романија и Русија, но и на Бугарија,[10] при што е забележено дека во некои ансамбли таа е придружена со илустрацијата на песната О Тебе радуетсја, која претставува нејзината "алтернација" во Литургијата на св. Василиј Велики.[11] Интересно е дека во Србија во XVI и XVII век химната О Тебе радуетсја добила свое место во споменичните ансамбли покрај другите Богородичини теми/песни меѓу кои, се чини, отсуствува Достојно ест.[12] Во споменатиот период бранот на илустрирање текстови посветени на Богородица, меѓу кои и О Тебе радуетсја, ја

---

[8] Типичен пример за овој развиен модел е претставата од XVII век во припратата на црквата Успение на Богородица во Бачковскиот манастир, сп. Е. Бакалова, Аспекти на съотношението словесен текст - изображение в българското средновековие, Проблеми на изкуството 1, София 1991, 18, сл. на стр. 12.

[9] Во припратата на црквата Св. Никола (1705) во Арбанашкиот манастир песната е илустрирана во две сцени, а пак во епископската црква Св. Петка во Роман во Молдавија (1550), Достојно ест е визуелизирана преку четири сцени поставени на тимпаноните: Е. Попова, Стенописите в притвора на църквата Св. Никола в Арбанаси, Проблеми на изкуството 3, София 1999, 11-12, сл. на стр. 13.

[10] Исцрпен екскурс за бугарските (Арбанаси, Рожен, Бачково) и романските примери (Роман, Феделешоју, Сурпателе, Говора, Козја), со иконографски паралели, вклучувајќи ги и примерите на темата во применета уметност прави: Е. Попова, н.д., 11-14. В. уште: Г.Гергов, Стенописите от 16 век в притвора, во: Стенописите на Роженския манастир, София 1993, 35; E. Smirnova, Moskow Icons 14^{th}-17^{th} Century, Leningrad 1989, 304, pl. 186-187; Δ. Δεληγιαννησ, Ρουμανια. Ελληνισμοσ – τεχνη – ορθοδοξια, Αθηνα 1995, 157–158, 166.

[11] На ова место во Литургијата на св. Василиј Велики се пее песната О тебе радуетсја, сп. Л. Мирковић, Православна литургика. Други, посебние део: Дневна богослужења, св. литургије и седмична богослужења, Београд 1982, 93.

[12] С. Петковиќ ги евидентира илустрациите на О Тебе радуетсја во поголем број споменици, третирајќи ги како дел од подемот на Богородичините теми по Обновата: С. Петковић, Сидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 110, 125-126, 172, 194, 199. Се чини дека само во Св. Архангели во с. Лопардинац крај Бујановац (Исто, 125) може да стане збор за претставување на Достојно ест.

зафаќа и Македонија,[13] но визуелизацијата на Достојно ест останува вон од овие текови сè до преродбенскиот период.[14]

Христос Старец на деновите (СЛВАСЭТ) е опкружен со симболите на евангелистите и со херувими. На југоисточниот агол е поставен лавот (МЛР), на југозападниот е ангелот (МЛ), на северозападниот - волот (Л8), а пак орелот (ІѠ) е претставен во ромбоидот на северната страна бидејќи на североисточниот агол е пробиен отворот за бацата.

Христос Старец на деновите е иконографски тип чијашто текстуална заснованост се наоѓа во пасажите кои се однесуваат на Второто Христово доаѓање. За "Старецот седнат на престоли ... со коса чиста како волна" зборува Данило (VII, 9), а пак во поглавјето "Увод и поздрав" во Откровението (I, 1-4) се приповеда за "преобразениот од Бога - Син Човечки ... кој му даде да е Оној Кој е," О ΩN. Во Откровението (IV, 7) исто така се наоѓа и предлошкиот текст за визуелизација на тетраморфот или симболите на евангелистите, што претставува парафраза на изворната случка/визија на пророкот Езекил (I, 10-12; X, 14).[15] Познато е дека, за разлика од западната, старата византиска богословска теорија ја исклучува можноста за човекообразно претставување на првиот ипостат, правдајќи ја својата догматска поставка со библиски аргументи. Идејата за осмисла на слика која ќе биде посреден, но јасен знак за присуството на Отецоте е

---

[13] Ј. Николић, Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру, Зограф 16, Београд 1985, 69-70; В. Поповска-Коробар, Лесновски манастир, Скопје 2000, 80. За честотата на Богородичините теми, в. Ј.Николиќ-Новаковиќ, Тематика инспирирана од црковната поезија во живописот од XVII век во Македонија, Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија, кн.4, МАНУ, Скопје 1996, 196-202.

[14] Илустрациите се дополнително интересни поради крилатата претстава на Богородица: Ј. Тричковска, Тематика на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски, во: Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 152 сл. 5; Истата, Една ретка иконографска претстава на Богородица со Исус Христос во калотата на црквата Св. Никола Геракомија во Охрид, Меѓународен симпозиум "Културата и уметноста на Охрид и христијанството"(апстракти), Охрид 2000, 14-15; В. Шекеровска, Sидното сликарство и иконописот на Дичо Зограф во храмот Свети Никола-Геракомија, Зборник за средновековна уметност 3, Скопје 2001, сл. на стр. 247 (без спомнивање на песната Αξιον εστην т.е. идентификација на темата). Треба да се спомене дека тестот е евидентиран и во средновековното сликарство, испишан на црковногрчки јазик околу Богородица Знамение во олтарскиот простор на Полошкиот манастир: В. Поповска-Коробар, Полошки манастир Св. Ѓорѓи, Скопје 1998, 12.

[15] За Старецот на деновите и визијата на Езекил во есхатолошки и евхаристичен контекст, според коментарите на црковните отци, в. кај: G. Millet, La dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances, Paris 1945, 42-46.

директно предизвикана од потребата да се зацели изобразот на тринитарниот принцип или, сликата на т.н. новозаветно Тројство, која во Византија ја бележи својата заокружена форма во втората половина на XI век,[16] а пак на Запад, според сочуваниот материјал, во XII век.[17] Во иконографската концепција на претставувањето на св. Тројство, науката го согледува одразот на догматските разлики помеѓу источната и западната црква кои се подведуваат под називот филиоквистичка теорија. Суштината на овие догматски размини се поврзани со инвокацијата или молитвите на епиклезата кои отсуствуваат во западната, а кои се клучни во источната црква и може да се дефинираат како протокол на призивање на Отецот да го испрати св. Дух да посредува т.е. да ја изврши тајната на евхаристијата.[18] Овие тези посредно ја "прозиваат" и улогата, а со тоа и сликата на Отецот (Старецот на деновите), а ги досегнуваат своите пикови во предшизматичниот период, како и во периодите со унијатски настројувања.[19] Симболиката на Христос во обличје на старец е предмет на полемички дискусии и во современата историографија кои, главно, ја проблематизираат релацијата Старец на деновите и/или Бог Отец.[20]

Кучевишката претстава на Старецот на деновите, настаната помеѓу руските црковни собори со екуменска тежина/значење одржани во 1553 и 1667 година, кога е категорично осудено претставувањето на Бог Отец,[21] е особено интересна поради натписот *Саваоѳ*. Изразот Саваот има хебрејско потекло и изворно значи секосмос (=небески светови), а пак во христијанската религија појмот го добива својот семантички профил - господар на војската, којшто исходува од историските и

---

[16] За иконографското дефинирање на тринитарната претстава на Тројството во XI век (Cod. Vatic. Gr. 397) и за другите византиски примери со анализа на варијантите (постар - центричен и помлад - еден крај друг), со темелен осврт на богословско-дограмтското милје,в. кај: Ц. Грозданов, Охридското сидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 162-165 (со литература).

[17] Сп. L.Réau, L'iconographie de l'art chrétien, T.II/1, Paris 1956, 14-29.

[18] Л. Мирковић, Православна литургика. Други, посебние део: Дневна богослужења, св. литургије и седмична богослужења, 97-103; Ј. Поповић, Догматика православне цркве, књ. I, Београд 1980, 191-211.

[19] В. заб. 16.

[20] Особено кај: Г. Бабић, Симбволично значење живописа у протезису Светих Апостола у Пећи, Зборник заштите споменика културе XV, Београд 1964, 173-180; Ј. Радовановић, Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи, ЗЛУ 4, Нови Сад 1968, 29-38.

[21] Г. Острогорски, Одлуке Стоглава о сликању икона и принципи византијске иконографије, во: Истиот, О веровањима и схватањима Византинаца, Београд 1970, 191-192.

пророчките старозаветни книги од кои начесто се цитира Втората Мојсеева книга или Исходот (особено: LIV, 3, 5).[22] Кумулативниот библиографски преглед покажува дека руската наука најмногу се бави со анализите на оваа натписна додавка поради тоа што нејзиното испишување крај Хрситос во обличје на старец во руската уметност се среќава (споредично, но) и пред XIX век.[23] Во доцносредновековното сликарство во Македонија овој натпис се среќава во XIX век,[24] така што, според сознанијата од досега објавениот материјал, кучевишкиот би бил драгоцен и како ран примерок.

Во Златоустовата литургија именувањето на Господ Саваот се содржи во трпоарот со којшто почнуваат молитвите на епиклезата во Евхарисичниот канон (анафора): "Свет, свет, свет, Господ Саваот, полни се небото и земјата со славата Твоја ..."[25] Со ова се означува молитвата на благословеното обраќање кон Отецот да го изврши призивањето (епиклезата=инвокацијата) на св. Дух да се спушти и со неговата сила да се осветат принесените дарови. Истото трисвето славословје кое го пејат серафимите заедно, како што се вели, со другите небески сили, се среќава и во списите кои го опишуваат Архангелскиот собор што уследил по падот на Сатаната.[26]

---

[22] Сп. O. Mandić, Leksikon judaizma i kršćanstva, Zagreb 1969, 84.

[23] Во руската историографија главно преовладуваат тезите за постоење на три типа на изобраз на св. Тројство: старозаветно, т.н. Отечество (со натписот Саваот) и новозаветно, сп. K. Kornilovič, Umjetnost stare Rusije. Od prvih početaka do kraja XVI stoleća, Rijeka 1969, 121-122; Г.С. Колпакова, О росписи церкви Симеона Богомримца в Новгороде, во: Древнерусское искусство, Москва 1980, 130-131. За анализите на "Отечеството" во трудот на В.Н. Лазарев (Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев, во: Истиот, Рисская средневековная живописъ (Статий исследования), Москва 1970, 280-286), преку: Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство, 163-164 (особено: заб. 62, 68). Од поновите анализи треба да се посочи трудот на М. Кисова за Старецот на деновите во рамките на посвизантиските иконографски модели на Новозаветното тројство: М. Кисьова, За едно рятко изображение на новозаветна Света Троица в поствизантийската монументална живопис, Проблеми на изкуството (Извънреден брой), София 1998, 44-51 (со литература и примери).

[24] За претставите на св. Тројство во проскомидијата и за Божествената литургија во куполата на св. Богородица Кичевска, како и општо за натписот Саваот и неговата идејна симболика/оправданост, в. Ј. Тричковска, Живописот во манастирската црква Богородица Пречиста - Кичевска, во: Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 75-76, 93.

[25] Сп. Ј. Поповиќ, Божествене литургије, 56.

[26] Великия минеи четіи (=ВМЧ), нов. дни 1-12, Собранньіа всероссійскимь митрополитомь Макаріем, Санктпетербугь 1887, 256.

Христос Ангел на великиот совет (ВЄЛИКАГО САВЄТА АГГЄЛА) е опкружен со ангелски бисти и серафими претставени во профил.

Иконографијата на Христос Ангел на великиот совет е произлезена од визијата за овоплотување на Божјиот Логос според кажувањата на Исаиј (VII, 14), прекажани во евангелието по Матеја (I, 18-20, 25). Првото сочувано сведоштво за ликовноста на Логосот како Христос Ангел, како и програмскиот бран на негово сликање се однесува на времето на Палеолозите.[27] Во доцниот среден век овој иконографски тип е вклопуван во декорацијата на трите црковни делови (олтар,[28] наос[29] и припрата[30]), како и на фасадата.[31] Интересна појава во овој период е формата на крилата полуфигура на Христос Емануел.[32] Во литературата е исто така објаснета врската помеѓу Соборот на ангелите и посочената случка/визија на Исаиј за идното овоплотување на Бог-Логос, кое повеќекратно се пее во богослужбениот протокол вклопено во тропарите за трисветото славословје.[33]

Сводната програма има јасна литургиска предлошка, чијашто обмисленост е директно поврзана со (славата на) патроните на црквата - светите Аргангели.

---

[27] За најстарата сочувана претстава во Богородица Перивлепта во Охрид и за анализа на иконографскиот тип, в. кај: S. Der Nersessian, Note sur images se rattachant au thème du Christ-Ange, CahArch 13, Paris 1962, 209-216.

[28] Во Ерминијата се упатува на сликање на оваа форма на Христос во просторот на ѓаконоконот или пак во некој од источниот пар куполи во петтокуполните цркви: сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ, Πετρουπολισ 1909, 217, 223 (понатаму Denys de Fourna). Така, во олтарскиот простор оваа претстава се среќава во јоанинскиот манастир Диљос (сп. Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 371), како и во Св. Никола во Вица од линотопскиот сликарски круг (сп. А.Г.Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτζα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991, πιν. 39α).

[29] Примери во: Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, ск. 8 (Богородица Милостива-Преспа); А. Τουρτα, н.д., 191, 192 (Варлаам, Фотму); G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 263.2 (Портаитиса-Лавра). Често, во овој простор Ангелот на великиот совет е поставен во панданска позиција со Емануел, како што е тоа и во посочените примери, а впрочем и во наосот (северна - јужна конха) на Кучевишкиот манастир. Во поголем број споменици на подрачјето на Пеќската патријаршија оваа Христова персонификација се наоѓа на сводот на наосот, крај Старецот на деновите и Пантократорот: С. Петковиќ, Sидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 108.

[30] Сп. Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 126–127 (Филантропинон); М.П.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, (Διδακτορικη διατριβη), Αθηνα 1995, 2-9-210 (Панагиа Кубелидики).

[31] Сп. С. Пејиќ, Црна река - уз проблем живописа на фасадама, во: Манастир Црна река и св. Петар Коришки, Приштина-Београд 1998, 122-123.

[32] Оваа симбиотична претстава досега е нотирана во помали, селски цркви: С. Петковиќ, Sидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 75.

[33] В. Г.И.Вздорнов, Συναξισ των Αρχαγγελων, Византийскй временик 32, Москва 1971, 157-183. В. поопширно за Соборот на ангелите и книжевно-литургиските предлошки во поглавјето за: Архангелскиот циклус.

АРХАНГЕЛСКИОТ ЦИКЛУС

Sидната ликовна интерпретација на архангелската историја во кучевишката припрата е сочинета од петнаесет сцени. На северната и јужната страна во подножјето на полуобличестиот свод се насликани по шест илустрации, а пак на западниот тимпанон се поставени уште три сцени.

Според списите за архангелите, вообичаениот почеток на циклусот е сцената Падот на Сотана и веднаш по неа Соборот на архангелите. Обете теми со својата алегориска содржина и издвоеното време/место на настанот вообичаено се изнесуваат на почеток на одредени литературни списи за ангелите, а потоа се раскажуваат делата на бестелесните на земјата, пред сé на архистратигот Михаил. Хронологијата во изворите е и сосема логична бидејќи во бојот во којшто паднал од небеските висини потемнетиот ангел Сотона или, уште наречен, кнезот на темнината, се истакнал ангелот Михаил, собирајќи ја околу себе боговерната и богоумилната ангелска свита како небесна гарда.[1]

Од научните сознанија произлегува заклучокот дека оваа тематска целина е поретко вклучувана во sидниот репертоар на византиските цркви и тоа најчесто како патронален циклус. Во фреско-живописот на Македонија познати се само два средновековни Архангелски циклуса, во Лесново[2] и Матејче.[3] На ова исто подрачје во доцниот среден век скоро едновремено со оној од кучевишката припрата, биле создаден само уште еден архангелски циклус, на маргините на лесновската икона од 1626 година.[4]

Падот на Сотона е насликан на јужната страна на западниот тимпанон. Во фокусот на сцената е ангелскиот пар кој летајќи кон небесата го понесува со себе знакот на триумфот.

---

[1] Детална анализа на изворите и на нивните симболички аспекти, особено на воведните случки "ниту чуда, ниту јавувања", како и за провениенцијата/аспектите на култот на Михаил, в. кај: J.P.Rohland, Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr, Leiden 1977, 1-4, 60-66 et passim.

[2] С.Габелић, Манастир Лесново, Београд 1998, 94 (со литература).

[3] Е.Димитрова, Архангелскиот циклус во ѓакониконот на црквата Света Богородица во Матејче, Културен живот 2/96, Скопје 1996, 50-51 (со литература).

[4] Сп. А. Серафимова, Архангелскиот циклус во припратата на кучевишките Св. Архангели, Жива антика, 49, 1-2 год., Скопје 1999, 173-203.

Имено, предметот во рацете на десниот ангел не е јасно видлив, но секако не се работи за претстава на круна, што е особено важно за иконографската анализа на оваа сцена. Во сегмент од небо од којшто се стропоштуваат четири ангелски претстави, насликани се тројца ангели од кои средниот е бездруго архангел Михаил, идентификуван според карактеристичните воjнички белези присутни и на другите негови претстави. Присуството на архангел Михаил, насликан токму под отворените небески порти, помага во идентификувањето на предметот во рацете на десниот возлетан ангел. Водејќи се од архангелската литература, по сé судејќи, предметот би бил (нешто како) покриена сфера, често сликана во рацете на овој архангел, (и) не само во овој циклус. На вака осмислената иконографска схема не соодветствува претставата на круната. Во долниот дел на композицијата, под брдестиот пејзаж, се отвора пропаст/бездна како темно море, а во неа пет претстави на силуети на демони изведени со црвена боја. Една од нив е доминантна според димензиите. На sидната слика нема натпис.

Научните анализи на оваа сцена во контекст на Архангелскиот циклус издвојуваат неколку сознанија,[5] значајни и за кучевишката композиција. Нејзиното претставување како претходница на Соборот на ангелите произлегува од менолошкото третирање на историјата на бесплотните. За споредба се земаат двата најисцрпни извори за бестелесните: едниот менолошки - Великиот ч'ти минеј (минејни читанки)[6] и, другиот, (условно) житиен текст - Пофалба на архистратиг Михаил од Пантелеон.[7] Во календарскиот третман Падот на Сотона е претходница и повод за прославата на Соборот на ангелите благденуван на 8 ноември, додека во Пофалбата

---

[5] Исцрпна студија прави: S.Gabelić, The Fall of Satan in Byzantine and Post-Byzantine Art, Зограф 23, Београд 1993-94, 65-73 (со постара литература).

[6] Минејните читанки настанале во Византија уште во крајот на VIII век, во дванаесет книги, за секој месец по една, но нивната клучна содржинска осмисла/дополна ја направил Симеон Метафраст (X век), а значајни се и нивните преводи на словенски јазик поврзани за преводната дејност на Св.Св.Кирил и Методиј; најобемната дополнета редакција, почната во Новгород, а завршана во Москва во 1552 година, ја направил серускиот митрополит Макариј, според кого и се именува како Макариевски великија минеј чети (според Е.Голубинскій, Исторія руской церкви, томь II, Москва 1900, 742-752), в. кај: Ј. Радовановић, Једно чудо арханђела Михаила у Леснову, ЗЛУ 10, Нови Сад 1974, заб.5 на стр.50.

[7] Најважните списи/извори за историјата на ангелите, пред сé на архистратиг Михаил, се оние од Пентелеон, ѓакон и хартофилакс на Великата црква, Св.Софија константинополска, од IX/X век, каде што накратко се опишани/наброени 36 случки; за двата текста Повеста и Пофалбата, како и за другата архангелска литература, в. кај: С.Габели , Циклус Арханђела, 31-36.

редоследот е обратен.[8] Анализите укажуваат и на тоа дека оваа тема има неунифицирана иконографска схема и во однос на општата композициона структура и во однос на поединостите (епизоди и детали). Она што би можело да биде именител, тоа е секако сценската поделеност по хоризонтала на горен - небесен дел и долен - пекол (=бездна). Од нејзините најстари сочувани претстави во релјеф од V век[9] и во илуминација од крајот на X век,[10] па континуирано во византискиот и поствизантискиот период, во сцената е задолжителна претставата на архангелот Михаил.

Токму поаѓајќи од најстарите сочувани претсави, и особено следејќи ги библиските предлошки на списите и нивното оликотворување, јасно се препознаваат две иконографски "сценарија": триумфално, хронолошки далеку постаро и преземено од древната тема цар-триумфатор, и воинствено/борбено.[11] Постои уште една варијанта на оваа сцена, чијашто предлошка е сосема апокрифна. Нејзината содржина е толкувана во легендата насловена како Борба помеѓу Сатанаил и архангел Михаил сочувана во препис (дури) од XVIII и XIX век.[12] Во оваа илустрација/варијација на истата тема архангел Михаил му ги враќа на Бога инсигниите на власта (круната, жезолот и одеждата) одземени од одметнатиот ангел Сотона, кој го злоупотребил Божјиот благослов да биде прв до него и "кнез на овој свет". Сликата на овој апокриф се наоѓа само на една византиска фреска. Имено, меѓу другите сцени посветени на ангелите, во наосот на Лесновскиот манастир (околу 1346) е прикажан и мотивот на одземање на круната натписан како Пад и помрачување Саманаилово.[13] Колку што е познато, во поствизантиско време овој мотив го има (само) уште на две

---

[8] Великія минеи четіи(=ВМЧ), новембрь, дни 1-12, Собранньіа всероссійскимь митрополитомь Макаріем, Санктпетербугь 1887, 255-256; S.Gabelić, The Fall of Satan, 67-68.

[9] Се работи за релјефната претстава од довратникот на влезот на манастирот Алахан, во науката именувана како Ангелот-победоносец (триумфатор): N. et. J.-M.Tiерту, Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan Monastiri en Isaurie, Cah Arch XIII, Paris 1962, 43-46.

[10] Падот на Сотона е илустрација за денот 8 ноември во Менологот на Василиј II, в: S.Gabelić, The Fall of Satan, 67, fig.4.

[11] Иконографските варијанти на сцената и нивните книжевни паралели посебно се изложени кај: S.Gabelić, The Fall of Satan, 65-72 (со литература).

[12] С.Кукијарис (Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, 155) ја посочува најстарата позната текстуална верзија со слична содржина во грчкиот ракопис (Cod.Vat.gr.1190) од XVI век.

[13] С.Габелић, Манастир Лесново, 95-96 (со постара литература).

иконписни дела: на лесновската икона со претстава на Христос и архангелскиот пар со Архангелскиот циклус на маргините, насликана во 1626 година, како и на сараевската икона со архангелите Гаврил и Михаил со циклусот од 1723/24 година, потпишано дело на Рафаило Димитријевиќ.[14]

Истражувањата покажуваат, исто така, дека ликот на Сотона е (скоро секогаш) прикажуван поинаку, но воглавно антропоморфно. Неговото апстрактно дефинирање во литературата и метафорично толкување како универзално зло (= сили на злото), неоспорно произлегло од источнохристијанската богословска ненаклонетост кон дијабологијата, а пак во уметноста резултирало со недефинираност на изгледот на ѓаволот/злото (чудовиштето/маскеронот на подземјето), од една страна, и од друга со ретката прикажување на темата и во овој циклус.[15]

Истражувањата на оваа сцена во поствизантискиот период се сепак поголеми споредено со анализите на другите истодобни сцени од архангелската тематска целина. "Иновација" на овој период е композитната слика која го обединува Падот на Сотона и Соборот на ангелите.[16] Регистрираната светогорска редакција на оваа содржина го прикажува триумфот на Христос и ангелските чинови околу него над Сотона (=Луцифер) и одметнатите.[17]

---

[14] Во науката е искажано мислење дека сцената на лесновската икона од 1626 година е прекопирана од истоимената ѕидна слика во наосот на Лесново: С.Габелић, Циклус Арханђела, 52-53. Онаа, пак, на сараевската икона е значајна поради деталите (трубите на архангелскиот пар) кои зборуваат за есхатолошката насоченост на оваа ликовна интерпретација на текстот: S.Gabelić, The Fall of Satan, 69. В.уште и : С.Ракић, Иконе Босне и Херцеговине, Београд 1998, сл. на стр.136.

[15] На Сотона(та) терминолошки, како и на догматските пречки за пошироко богословско третирање на библиските наводи за него, опширно се осврнува: J.P.Rohland, Der Erzengel Michael, 60-64. За неговата разнолика иконографија: J.Réau, Iconographie, II/1 (1956) 60-62; P.A.Underwood, Some Problems in Program and Iconography of Ministry Cycles, The Kahrie Djami, vol.4, 270-280 (во сцената Искушување Христово); C.Mango, Diabolus Byzantinus, DOP 46, Washington 1992, 215-223, (за византискиот концепт на дијаболичното: стр.220-221); S.Gabelić, The Fall of Satan, 65-67, 71-72 (за непопуларноста на сцената во Архангелскиот циклус).

[16] В. кај: M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde Orthodoxe apres la chute de de Byzance (1450-1600), Athenes 1989, 159-160, 180; S.Gabelić, The Fall of Satan, 70-71.

[17] G.Millet, Monuments de l'Athos, I, Paris 1927, pl.211.2 (трпезарија на Дионисијат, 1603), pl.110.1-3, pl.11.1-3 (трпезарија на Хиландар, 1622). Диспозицијата на ѕидовите во трпезарија на Хиландар каде што е насликан токму Ангелскиот собор поставен/разделен на три површини (сп. З.Кајмаковиќ, Георгиј Митрофановиќ, Сарајево-Загреб 1977, 122-123, сл.106), дава сугестија за можниот изглед на сега веќе многу оштетената истоимена сцена во ѓаконикон на Матеиче, при што особената иконографија на примерот од XIV век би бил образец за јадрото на подоцнежната светогорска темаско-иконографска симбиоза. Сосема ретка во

Симбиозата е заснована на поствизантиските книжевни извори, пред сé Дамаскините,[18] кои се рефлектирале и на Дионисиевиот прирачник. Според истражувањата, своевидната најава/пролог на подоцнежното спојување на двата настана во иста сцена се случила во XIV век,[19] кога веќе и ликовно јасно се прецизира идејата за архангелите како извршители на Божјата наредба и сотирачи на Сотона(та) и одметниците.[20]

Примерот од Кучевиште е многукратно особен. Одредувањето на точната библиска предлошка во неговото осмислување, од можните четири цитати (Исаија, XIV, 12-15; Езекиј, XXVIII, 14-19; Лука, X, 18; Откровение, XII, 7-9),[21] според применетата иконографија упатува на новозаветните искази на *Лука X, 18* (... го бев видел сотоната како паѓа од небо ко молња ...) и *Откровението Јованово XII, 7-9* (... Михаил и ангелите негови удрија на аждерот и биеја на ангелите негови ...). Сцената не делува воинствено, ами триумфално: архангел Михаил е (веќе) несомнен победоносец. Она што треба да се издвои како клучна особеност е претставата на архангел Михаил меѓу два ангела во сегмент од небо под небеските порти. Овој елемент асоцира на збиеното композиционо јадро на Ангелскиот собор, што ја чини оваа сцена преодна/блиска варијанта до светогорската композитна редакција.[22] Во прилог на оваа теза оди и барокната верзија на светогорската редакција, согледана на романската истоимена икона по потекло од Trgovi te (крај на XVIII век), која е иконографски сосема блиска на кучевишката sидна слика.[23] Од друга страна, пак, втората значајна поединост, ангелскиот пар во возлет кон небото, (единствено) потсетува на карактеристичниот

иконописот, оваа схема на темата ја согледуваме и на една романска икона од крајот на XVIII век: Romanian Icons (16th-18th Century), catalogue, Athens 1993, No.31.

[18] П.Хр.Илиевски, Крнински Дамаскин, Скопје 1972, 451-452; Deny de Fourna, 18, 86.

[19] Спојувањето е забележено веќе во иконографијата на фреската Соборот на ангелите од XIV век во црквата Архангел Михаил во селото Саракини на Крит: Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, 82.

[20] На иконата со претстава на архангел Михаил (XIV век) од Третјаковската Галерија во Москва, во сферата во архангелската рака впишан е ликот на Христос и крај него ангел, под чијшто нозе се стропоштуваат демоните во челуста на Адот: S.Gabelić, The Fall of Satan,70, fig.16.

[21] Темелни коментари за библиските места со помен на падот на Сотона и нивните интерпретации кај црковните отци дава: J.P.Rohland, Der Erzengel Michael, 60-74, 110-114.

[22] Сп. S.Gabelić, The Fall of Satan, fig.13-14.

[23] Сп. Romanian Icons, pl. na pp.89.

пар во истоимената сцена, но со разработка на мотивот со круната, од сараевската икона од 1723/24 година.[24]

Сценатa *Соборот на ангелите* е поставена во средината на западниот тимпанон. Соборот на боголојалните ангели го слават падот на Сотона при што полкот на бесплотните е собран во свечен хор. Поголемата група ангели формира правилен, замислен лак кој ги допира нивните нимбови. Ангелите во заднината се облечени во бели далматики. Во предниот план централно поставениот ангел, со димензии понагласени во однос на останатите, го придржува медаљонот со бистата на Христос Емануел. Идентично облечени, издвоени од позадинската групација се и двата ангела, лево и десно од централниот. Имено, тие носат сини далматики и плаштови. На самиот лев и десен раб на сценатa поставени се уште два ангела, облечени најсвечено во споредба со останатите: во пурпурни царски далматики со богато украсени лороси и со сини плаштови. Сите ангели имаат жезла во рацете. На сценатa не е испишан натпис.

Основниот библиски извор од којшто произлегле книжевните творби за ангелскиот собор е (пред)сказанието на *Исаиј (VI, 3)*. Во календарските текстови споменот на Соборот на бестелесните сили е означен на 8 ноември,[25] во веќе споменатата контекстуална целина со Падот на Сотона, што го оправдува и "паралелизмот" во обработка на обете сцени во науката.[26] Сепак, двете таканаречени алегориски ангелски теми во византискиот период се насликани заедно само во два манастира, Лесново и Матејче.[27] Најстарите примери на Соборот, но вон од Архангелскиот циклус, сочувани во иконопис и илуминација, се датирани во XI век.[28] Во рамките на циклусот, пак, случката се појавува релативно доцна, со сигурност од половината на XIII век,[29] и набргу станува една од најомилените сцени.

---

[24] Сп. S.Gabelić, The Fall of Satan, fig.12.

[25] ВМЧ, нов.1-12, 256.

[26] Исцрпна студија прави: Г.И.Вздорнов, Συναξισ των Αρχαγγελων, Византийскй временик 32, Москва 1971, 157-183.

[27] С.Габелић, Манастир Лесново, 94.

[28] Се работи за познатата минејна икона од Синај (сп. Γ.–Μ.Σωτηριου, Εικονεσ τησ μονη Σινα, Β', Αθηνα 1958, 121-123), како и за минијатурата (fol.123в) од евангелистарот на манастирот Дионисијат на Света Гора Cod.587 (в. S.M.Pelekanidis-P.C.Christou-Ch.Tsioumi-S.N.Kadas, The Treasures of Mont Athos, Illuminated Manuscripts, vol. I, Athens 1974, 441, fig.242).

[29] Најстариот пример е од Халки на островот Наксос, во црквата Св.Георгиј Дијасоритис, но неговата идентификација и датирање (XI-XII век) се сосема несигурни (сп. K.M.Skawran, The Development of the Middle Byzantine Fresco Painting in Greece, Pretoria 1982, 163-164), па

Класичната схема на нејзината иконографија подразбира задолжително присуство (само) на ангелскиот хор; тој е сценска константа. Сите останати елементи, како и медалјонот со ликот на Христос Емануел, не се неопходни во осмислување на иконографската формула на Соборот.[30] Особеност на кучевишката сцена, во оваа смисла, претставува централната поставеност на ангелот со медолјонот во рацете. Прави впечаток и неговата доминантна фигура. Бездруго се работи за претставата на архангел Михаил на што укажуваат и бледите остатоци од неговото натписно означување. Според достапните сознанија оваа иконографска схема е особена за критските истоимени sидни-слики уште во XIV и XV век, од каде што влегува и во иконографскиот речник на помладите критски мајстори.[31] Омилеността на претставата на архангел Михаил, особено неговата коњаничка фигура, кај критските сликари е веќе нотирана кај проучувачите.[32]

Она што секако треба да биде нагласено е совпаѓањето на кучевишката со схемата на оваа композиција на лесновската икона од 1626 година.[33] Заеднички им се црнтралната доминантност на претпоставениот архистратиг, на иконата скоро сосема скриен од нагласените димензии на медалјонот на Христос

затоа науката за најстар сочувам пример го зема оној од пештерната црква на архангел Михаил во Иваново од средината на XIII век (в.кај: Л.Мавродинова, Стенопис от времето на цар Иван Асен II при Иваново, Изкуство 9, София 1976, 9-10; истата, Стенната живопис в България до краја на XIV век, София 1995, 49, сл.53).

[30] Во науката сé уште има несогласувања околу тоа дали претставата на архангелскиот пар со медалјонот на Христос Емануел е ист иконолошки знак со ангелската свита со/без медалјонот или, пак, се работи за две одвоени догматски пораки. Според научната статистика нема ниту една циклусна претстава на двајцата архангели со Христос Емануел во медалјон, а исто така воочено е дека обете претстави во ист храм имаат различни места на сликање и различна симболика/порака; за научните разминувања и сопствента аргументација в. кај: Г.И.Вздорнов, Συναξισ, 164, 174, заб.77; С.Габелић, Циклус арханђела, 57-58, заб.17 .

[31] Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, 71, πιν. 16β (во Канданод, 1327/28), 87, πιν.29β (во Епископијата на Педијадос, XIV век), 93, πιν.36γ (во Камилијана , 1440).

[32] Критскиот примерок на оваа тема од Принес каде што е насликан ангел-војник на коњ, како и честато оликотворување на архангел Михаил како коњаник кај Крићаните е забележено од : С.Габелић, Циклус арханђела, 56, 80-81. За популарноста на архистратигот во критското сликарство: M.Chatzidakis, Icones de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellenique de Venise, Venise 1962, 91, 119. За поствизантиските збогатувања на сцената со херувими, особено на руските икони: Г.И.Вздорнов, Συναξισ, 178–180, сл.7-13, сл.19-23.

[33] Иконата со претстава на Христос и архангелите и Архангелскиот циклус на маргините којашто потекнува од Лесновскиот манастир (K.Balabanov, Ikone iz Makedonija, (katalog), Zagreb 1987, kat.45), се наоѓа во Музејот на Македонија (Инв.бр.178).

Емауел, како и распоредот на четворицата ангели облечени во свечени далматики и со скиптри во рацете. Дополнителен детаљ на иконата е сферата во рацете на ангелот поставен сосема десно. Тесниот простор на горната маргина на иконата не дозволувал полукружна поставеност на полкот на бесплотните. Сосем слично решение наоѓаме и во поствизантиската иконо-колекцијата на Р.Албанија што е уште еден прилог во проучувањата на доцносредновековните решенија на сцената.[34]

На северната страна на западниот тимпанон се наоѓа сцена со претстава на архангел Михаил на левата страна во војничка облека којшто, заедно со другите учесници во настанот - женска фигура забрадена со бела марама и раце во указ кон архангелот (среден план) и седната машка фигура (преден план, десно) - е поставен во планински пејзаж. Ликовно е фиксиран моментот кога архангелот со жезол-копје прободува кутната ситна човечка (детска - ?) фигура. Сцената има натпис кој е сосема нечиток.

Досега не е позната ниту една илустрација која е слична на оваа, така што главен предмет на научен интерес претставува нејзината идентификација.[35] Схематската концепција веднаш асоцира на сцена во која ликовно се опишува лечебна/чудодејна акција на архангелот. Меѓу пишаните извори кои беседат за архангелската историја најнеобична по својата структуираност и раскажувачка насоченост е Проповедта за чудата на архистратиг Михаил која му се припишува на познатиот византиски историчар и философ Михаил Псел (1018-1078). Псел беседи за "чудата за кои помалку се знае ... (некои од нив) случени не пред многу години", петнаесет на број, коишто архистратигот ги направил во/околу капелата која му била посветена во (еден) Богородичин манастир. Убикацијата на манастирот е Сикион, во близина на градот Никомедија, на брегот на реката Сиварис во областа Галатија. Манастирот, вели Псел во воведниот дел, го основал византискиот император Ираклиј (610-641) со силата на својот победоносен свет крст којшто постојано го имал со себе во војните походи. Текстот на Псел е особен и по тоа што најголем број случки, дури дванаесет, се исцелителни, извршени преку светиот крст со моќта на првиот меѓу бесплотните, којшто ги

---

[34] Се работи за иконата која му е атрибуирана на зографот Симеон од Арденица (XVII век): Trésors d'art albanais (cataloque), Nice 1993, No.46 на стр.87.

[35] Ја искажувам својата длабока благодарност до архимандрид отец Силас Кукјарис за посочената лиретаура и помошта во идентификацијата на сцената.

истерувал демоните и хтонските сили од опседнатите, чиишто исцелени тела потем ги закрилувал архангелот за вечни дни.[36]

Според иконографската осмисла енигматичната сцена во западниот тимпанон на кучевишката припрата е всушност прилично доследна илустрација на *Исцеление на детето опседнато од демони.* Имено, Псел раскажува за момче од граѓанско семејство кому една ноќ му се нафрлил демон, полн со завист кон младоста му, растргнувајќи му го умот. Неговите родители, излудени од гружа поради помотениот ум на младото им дете, сториле многу за да го спасат, но колку што тие се обидувале да му помогнат на сина си, толку демонот појќе напаѓал. Тие, кутрите, сетне прибегнале кон последното сидро, па го принесле детето на архистатигот. Тој го допрел според Божјата схима и момчето кое кутнато се превкитувало и врескало од болка, наеднаш се кренало исцелено и дарувано со уште појќе убост. Потем ангелот го внесол во храмот свој приклучувајќи го на светото стадо.[37] Така според расказот за оваа случка, sидната слика го илустрира исцелението на детето кое се случило во ридовите околу архангелскиот храм на Богородичиниот манастир во присуство на неговите родители.

На јужниот sид, од исток кон запад, прва е насликана сцената на која архангелот со меч им ги отсекува главите на пет машки фигури, различни по возраст, сите облечени во долги цивилни фусти. Јасно се истакнати врзаните раце на првата фигура. Колежот насликан на десната страна на сцената го набљудува царска фигура, поставена в лево, пред архитектонска кулиса. Натписот е добро читлив (ⱑⱃⰽⰰⰳⰳⱑⰾ ⰻⰰⰲⰻ ⱄⱑ ⱌⰰⱃⱖ ⱑⰵⱑⰽⰻⱖ) и индикативен за одгатнување на содржината на илустрацијата. Се работи за *Колежот на Асирците* втемелен на две, скоро идентични старозаветни казанија (*II Цар, XIX, 35; Исаиј XXXVII, 36*), од што произлегува дека закланите се претстави на Асирци, градот во позадината е фортификацијата на Ерусалим, а пак во царската фигура треба да се препознае јудејскиот цар Езекиј.

---

[36] Michael Psellus, Εισ τα θαυματα του αρχιστρατηγου Μιχαιλ, ed.E.Kurtz-F.Drexl, Michaellis Pselli scripta minora, I, Milano 1936, 120-141; осврт на ова претпоставено дело на Псел со/преку толкување на приказот од: F.Helkin, во: Analecta Bollandiana LV (1937), 404-407, в. кај: С.Габелић, Циклус Арханђела, 32-33.

[37] Michael Psellus, Εισ τα θαυματα του αρχιστρατηγου Μιχαιλ, 129–130. За прецизното одгатнување на оваа случка/текст им должам благодарност на професорките, д-р Елена Колева и Даница Чадиковска.

Во настанот е опишано чудото/делото на "најпогубливиот меч" во раката на ангелот Божји што го спасил Ерусалим на молитвен повик на јудејскиот цар Езекиј кога насилните асирски варвари предводени од царот Сенахерим ги нападнале Израелиќаните. Според пишаните искази мечот сотрел сто осумдесет и пет илјади асирски војници. Во библиските извори ангелот е неименуван, но во списите што произлегле од нив ангелот Божји е (најчесто) поистеветуван со архистратиг Михаил, највоинствениот меѓу ангелите.[38]

Сцената е ретка не само во Архангелскиот циклус, ами и воопшто во византиската уметност, а нејзината заокружена иконографска дефинираност се одредува во XI век.[39] Позната е и нејзината застапеност меѓу Богородичините префигурации, при што во науката е споменат и пишаниот извор со којшто е посведочено илустрирањето на оваа сцена уште во IV/V век на една енкаустична икона.[40]

Анализите на иконографијата на сцената укажуваат на неколку константи: претстава на архистратиг Михаил, група декапитирани војници и ѕидини на Ерусалим во заднинскиот план. Она што ја чини единствена претставата на кучевишкиот Колеж на Асирците, тоа се лаичките/цивилните облеки на убиените Асирци. Сликаната содржина е проширена со царот Езекиј, споменат и во натписот, што е речит елемент за наративниот пристап на авторот. Поопстојните истражувања на поствизантиските историодни претстави, за кои (попатно) е искажано мислење дека се побројни, секако дека ќе бидат нов/драгоцен компаративен материјал.[41]

---

[38] Анализа на улогата и идентификација на архангел Михаил во оваа случка, обработена во бројни списи посветени на неговиот култ, педантно срочил: J.P.Rohland, Der Erzengel Michael, 12-14 (особено n.15).

[39] С.Габелић, Циклус арханђела, 90.

[40] Во контекст на Богородичините праобрази во јужниот параклис на Богородица и Христос Хора во Цариград (околу 1320) направени се и анализи на иконографијата и потеклото на оваа тема кај: P.A.Underwood, Karye Djami, Vol.1, New York 1966, 233-234, pl.461-465; N. Der Nersessian, in: Karye Djami, Vol.4, New York , 343-345.

[41] Сé уште неидентификуваната оштетена сцена од Архангелскиот циклус насликана на долната маргина на лесновската икона од 1626 година за која одамна е искажано мислењето дека е "приказ на некаква битка" (С.Радојчић, Старине Црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 73), без сомнение треба да се идентификува како Колежот на Асирците. Потврда за тоа се и сочуваните остатоци, претстава на архангелот (лево) и градски бедеми во заднината, како и веќе нотираното повторување на темите и иконографијата на Архангелскиот циклус на иконата со оние од наосниот живопис на Лесновскиот манастир (С.Габелић, Циклус Арханђела, 53), од што би следело очекувањето темата која веќе била насликака во Лесново

На втората сцена на јужниот ѕид (и-з) се претставени *Тритѣ момчиња во огѣненатѣа пѣчка,* што лесно се идентификува и според нејзината стандардна иконографија и овде следена, и според вообичаениот натпис: **ТРИ ОТРОЦИ В(Л) ПЕКИ.** Еврејските момчиња Ананиј, Мисаил и Азариј, преименувани на вавилонскиот двор во Седрах, Мисах и Авденаго, како што известува старозаветниот текст на пророкот *Данило (I, 7; III, 12-28)*, насликани се меѓу огнените јазици во момент на случување на чудото кога архангелот, долетувајќи од небото, го претвора пламенот во роса.

Текстот е преточен во слика уште во старохристијанско доба кога едновремено се зародува и култот на трите еврејски момчиња.[42] Во науката, исто така, се укажува на различните места на нејзиното сликање во сакралните споменици исходувани од повеќекратната/-насочната значност на оваа тема. Имено, вон од циклусот таа се толкува како праслика на: девственоста на Богородица, Христовото симнување во пеколот и Христовата жртва како евхаристичен чин.[43] Темата се појавува во Архангелскиот циклус уште во неговиот зародиш, веќе во XI век.[44] Новите сознанија, пак, ја негираат старата теза за отсуство на сцената на Крит. Имено, оваа илустрација е застапена и во

(С.Габелиќ, Манастир Лесново, 104), да биде насликана и на иконата од 1626 година. Интересна за проучување на поствизантискиот корпус на оваа тема е и сцената на десната маргина на иконата од Максим Тујковиќ со претстава на архистратиг Михаил од колекцијата на Уметничката галерија во Сараево (Инв.бр.348) од 1734 година: отсечените глави на Асирците со војнички шлемови се тркалаат по удолнината покрај бојната кола со тркала на која се распознава главата на нивниот цар Сенахерим. И покрај невообичаената схема, оваа сцена не може да биде идентификувана како спасувањето на Цариград од Сарацените (С.Ракиќ, н.д., 132), поради копнениот сценски амбиент, отсуството на темнокожи претстави (на Арабјаните) и поради приказот на главите кои се тркалаат (= колеж).

[42] За примерите во катакомбите, на саркофазите и лампите каде што сцената е символ на спасението и непоколебливата верба во него, в. во темелната студија: M.Rassart-Debergh, Les Trois Hebreux dans le fournaise dans l'art pal éochrétien, Iconographie, Byzantion 48/1, Bruxelles 1987, 428-439.

[43] J.Réau, Iconographie, II/I, 398-401 (како праобраз на Богородица и на Христос); В.Н.Лазарев, История Византийской живописи, Москва 1986, 78, 80, 138 et passim (за местото на сцена во олтарскиот простор според Дан. III, 25, и за нејзина друга сомволика/ местоположба). Во прилог на пополнување на сознанијата за поствизантиското третирање на оваа тема треба да се посочи сцената од нишата на југоисточната конзола во Св.Никола Шишевски; нејзиното поставување таму не е случајно бидејќи текстот (Дан. III, 21-25) се чита како паримија на Велисаботната служба како старозаветна алузија на Христовото симнување во пеколот и оттаму, во непосредното негово соседство се илустрациите по Цветниот триод, а пак над/околу нишата е сцената на Христовото јавување на мироносиците, в.: А.Серафимова, Прилог кон проучувањата на една сликарска работилница од 30-тите на XVII век, Културно наследство 24, Скопје (во печат).

[44] Сп. С.Габелиќ, Циклус Арханђела, 87.

кратките критски архангелски целини од XIV и XV век.[45] Сознанијата, пак, за развојот на нејзината иконографија покажуваат дека во постарата варијанта ангелот е претставен во иста рамнина со момчињата, потем е сликан надкрилен над нив, поставен во истата печка, за веќе во XI век иконографски да се стандардизира како сцена во која ангелот ја надвишува печката со момчињата.[46] Во таа смисла кучевишката сцена во потполност го следи стандардот.

Следната сцена на јужниот ѕид е исто така лесно препознатлива. Илустриран е старозаветен текст повторно од книгата на *Данило (XIV, 33-39)* кој зборува како *Ангелоѿ го ѡринесува Авакум кај Данило* што, впрочем, е соопштено и во натписот: ѦРХѦГГЄЛ ПРИНОСИТ ПИШТѰ(І)Ѵ ДѦНИЛѰ. Данило, облечен во персиска одежда и со фригиска капа, е поставен фронтално со десна рака во указ кон небото и со свиток (отворен, но неиспишан) во левата. Во пештерата има четири лава со карактеристично подвиткани опашки како знак на кроткост. Во горниот десен дел на сцената ангелот го принесува младоликиот Авакум со "пишта" (= храна) во кошница.

Постојат две верзии на легендата произлезени од старозаветниот текст, а со тоа и две варијанти на сликата на оваа тема - со/без Авакум - при што во циклусот примат има онаа со пренесување на пророкот Авакум од Јудеја/Ерусалим во Вавилон. Но, токму другата варијанта, Данило во јамата меѓу лавовите, се чини постара и според сочуваните примери омилена ранохристијанска тема. [47] Вон од архангелскиот контекст и оваа тема има повеќеслојна симболика која го одредува нејзиното место на сликање во просторот. Така, причеста на Данило е префигурација на евхаристијата, а пак неразбивањето на капакот на јамата е симбол на беспорочното зачетие и случките по него

---

[45] Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, 84 (во с.Арадена), 88 (Ορθεσ Αγ.Βασιλειου), 94 (во с.Авгеники).

[46] Сп. С.Габелић, Циклус Арханђела, 87-88 (особено заб.129).

[47] Толкувани како симбол на победата над смртта, посочени се повеќе примери во катакомби и на лампи кај: J.Réau, Iconographie, II/I, 402-403. Истражувања за иконографијата на сцената во ранохристијанската и византиската уметност прават: М.Татић-Ђурић, Данило међу лавовима - један примерак Новгородске сликарске школе XV века, Зборник радова Народног музеја II, Београд 1959, 157-158; С.Кукјарис, Две претставе чуда арханђела Михаила у манастиру Светих Арханђела у Прилепу, Зограф 12, Београд 1981, 56.

("загради уста лавовска" = обвинувањата од Јосиф/мудреците), како и на Христовото воскресение.[48]

И оваа текстуална предлошка е визуелизирана веќе во XI век во еден од првите сочувани Циклуси на архангелите, [49] но сепак не спаѓа меѓу честите илустрации во византискиот/поствизантискиот период.[50] Токму затоа двете сцени на оваа тема од доцниот среден век во Македонија, кучевишката и онаа на лесновската икона од 1626 година,[51] се значаен прилог за истражувањата од XV до XVIII век. Споредбите со иконографијата на објавените примероци покажуваат дека кучевишкото решение е карактеристично поради: подвиените опашки на лавовите, веќе виден детаљ во постарата уметност,[52] како и по(-ради) единствениот детаљ, авторскиот свитокот (додуша неиспишан) во раката на пророк Данило. Обата детала укажуваат на веќе нотираната наклонетост на сликарот кон илустративност/наративност.

Следната сцена на јужниот ѕид, *Чудото во Хона* (ВЛ ХОНЄ АРХАГГЄЛ ...) е една од најилустрираните теми во овој циклус (сл. 6.б), заедно со Јавувањето на Исус Навин. Архангел Михаил во војничка облека го забодува жезолот во земја, правејќи вртлог и понорница од разбеснетата река, така осуетувајќи ја намерата на паганите насликани во горниот дел на сцената, со алати за копање во рацете, кои сакале да го срушат храмот насликан на десната страна во форма на централна градба. Во лунетата над вратата на храмот е претставен допојасниот лик на архангел Михаил. На десната страна, во преден план е претставата на просмонарот Архип, наликан во проскинеза кон архангелот; главата е многу оштетена, но сепак се гледа дека немал ореол.

Иконографското дефинирање на митската тема за чудодејното јавување на архангел Михаил во малоазиската/лаодикејска Хона,[53] се следи уште од ЏИ век.[54] Веќе

---

[48] J.Réau, Iconographie, II/I, 402-403; М.Татић-Ђурић, Данило међу лавовима, 158-159.

[49] Во Монте Гаргано (1076): С.Габелић, Циклус Арханђела, 88.

[50] В. Исто, 89. За истражување на топографијата на појавноста на оваа тема особено значаен е критскиот примерокот од 1447 година во црквата на архангел Михаил во с.Авгеники: Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, 94–95.

[51] Траба да се напомене дека сцената ја нема меѓу архангелсите во лесновскиот наос (околу 1346), така што нејзиното сликање на иконата во 1626 година не може да се објасни/поврзе со копирање на истоимената сцена од наосот.

[52] На примерокот на јужната врата на црквата Раѓање на Богородица (околу 1230) во Суздаљ, сп. Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, (сл. на стр.223).

[53] На ономастиката и топономастиката на поимот Хоне детално се осврнува: S.Gabelić, The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus, Зограф 20, Београд 1989,

во XII век има пишани документи дека Црквата ја празнува/слави моќта на архангел Михаил според хонското чудо на ден 6 септември.[55] Така, освен нејзиното менолошко претставување,[56] сцената се слика и како илустрација на 93 псалм,[57] потао самостојно, најчесто поврзано со храмовата посвета,[58] и се разбира како дел од архангелскиот темаски избор. Во сите три случаи сцената има воедначена иконографија. Според збирните проучувања, нејзиниот најчест композиционен склоп се состои во доминантна поставеност на архангел Михаил на левиот сценски дел,[59] во моментот како го забодува својот жезол правејќи вртлог од разбеснетиот речен млаз,[60] додека просмонарот Архип, претставен десно, како монах и со ореол,[61] молитвено му се обраќа

95-97. Авторката, врз основа на приложената литература и натписната граѓа на најраните прикази на сцената, заклучува дека првично терминот бил именичен герундив од глаголот χωνευω со значење изитрена/прозрена/осуетена и се однесувал на водата од реките Куфос и Ликокапрос, споени од паганите во едно речно корито, потем насочени да го уништат чудотворниот извор/храм. Има претпоставки дека сите три легендите за случката во Хона имаат историска заснованост. Имено, резултатите од топографско-археолошките истражувања покажуваат дека околу 700 година една мала капела (веројатно онаа посветена на св.Никола) била пресоградена во голема црква, посветена на архангел Михаил, чиишто остатоци биле видливи сé до 1881 година, а потоа на нејзините рушевини била подигната џамија, в. кај: J.P.Rohland, Erzengel Michael, 3-7 (со литература).

[54] Меѓу најстарите претстави се посочуваат оние во минијатура во Менологот на Василиј II, во Vat.gr.1613, и во ракописот No.586 во венецијанската библиотека Марцијана, кои за одредени автори се појдовни да направат анализи на варијантите на иконографскиот образец: Α.Ξυγγοπουλοσ, Το Χωνιασ θαυμα του αρχαγγελου Μιχαηλ, ΔΧΑΕ Δ/Α, Αθηνα 1960, 26–39 (во контекст на истоимената икона од богатата Атинска иконо-колекција Дионисиос-Ловердос); Г.Суботиќ, Пеќинска црква арханѓела Михаила код Струге, ЗФФ VIII/2, Београд 1964, 306-310 (во контекст на sидната слика во посочената црква го аргументира својот став за престолничко менолошко осмислување на илустрацијата на хонската легенда, в. особено: 307-309).

[55] Нејзиниот најстар сочуван словенски превод датира во средината на XVI век: ВМЧ, сент 1-13, Санктпетербургъ 1868, 283-306.

[56] П.Мијовиќ, Менолог, Београд 1973, сл.115 (Грачаница), сл.169 (Дечани), сл.260 (Пеќ).

[57] Псалмот насловен Бог на правдината упатува/соодветствува на претпоставеното молитвено обраќање на црковникот-чувар Архип за спас на манастирот, иако за ова нема потврда во соодветните книжевни извори.

[58] Една од важните пораки на оваа повеќезначна сцена е и нејзиното "читање" како вечен Божји благослов на монаштвото и постојаноста на Божјата заштита на манастирите од иноверие/богохулие/уништување, што всушност директно произлегува токму од содржината на посочениот 93 псалм.

[59] Вообичаената облека на архангелот, туника и плашт, некаде се заменува со облека со воjнички инсигнии, што е дури и посоодветно на пораката на текстот , и се чини дека е многу почесто практикувано во поствизантискиот период: S.Gabelić, The Iconography of the Miracle at Chonae, n.24.

[60] Веќе е нотирано дека во раните примери се претставени двете реки кои ја создаваат разбеснетата буица: Г.Суботиќ, Пеќинска црква, 311, заб.39-40.

[61] Иако во текстовите Архип најчесто се споменува како чувар и црковник, во сликите тој е најчесто монах-светител, но во најречитиот архангелски извор, оној од Пантелеон, е

на архангелот.[62] Задолжителна е и претставата на централната сакрална градба,[63] а пак паганите се дополнителна компонента, ненужна за идејното заокружување на целината.[64]

Сопоставувајќи ја кучевишката сцена на извлечените иконографски стандарди на сликата на хонското чудо, се издвојуваат следните елементи: војничкиот костум на архангелот, проскинетичната поза на Архип претставен без ореол, паганите со лопати и други алатки во рацете и допојасјето на архангелот во лунетата на црквата. Во однос на претставувањето на архангел Михаил во војничка облека досегашните пручувања покажуваа дека во фреско-изведба на сцената тој е така насликан во Лесново (околу 1346),[65] во припратата на Пеќската патријаршија (1565),[66] на морачката икона насликана од зографот Страхиња од Будимље (1599/1600)[67] и, што е особено важно, на повеќе претстави од XIV и XV век на Крит, и на Кипар во селото Кофину.[68] Во однос, пак, на клечечката поза на Архип согледано е дека таа станува почесто решение на фигурата на црковникот во добата на Палеолозите и (оттаму) особено во поствизантискиот период на Балканот (нартексот на Пеќската патријаршија, Црна Река, Хопово), кога впрочем и сцената станува почесто сликана и вон од циклусот, но исто така треба да се нагласи сознанието дека помеѓу XIII и XVI

именуван како "пресветиот Архип" (S.Gabelić, The Iconography of the Miracle at Chonae, 99), а пак во оној од XVI век црковникот е наречен "Архип монахот" (П.Хр.Илиевски, Крнински Дамаскин, 239-240).

[62] Анализирајќи ја местоположбата на Архип и/кон црквата, А.Ксингопупос издвојува три иконографските варијанти посочувајќи неколку средновизантиски примери: Α.Ξυγγοπουλοσ, Το Χωνιασ θαυμα, 29–31.

[63] Зданието кое се нарекува "великата црква" (П.Хр.Илиевски, Крнински Дамаскин, 478) изворно имало централно решение поврзано со неговиот меморијален карактер: Г.Суботић, Пећинска црква, 307, заб.8.

[64] Новите истражувања го потврдуваат присуството на паганите и во старата иконографска схема од XI век (Ms. Vat. gr. 1156), а спорадично и во текот на целиот византиски период, при што епизодата почесто добива место на сцената во наративното сликарство на XIV век: S.Gabelić, The Iconography of the Miracle at Chonae, 97-97, n.19-21.

[65] С.Габелић, Манастир Лесново, 104. На лесновската икона од 1626 година сцената има поинаква иконографска схема; меѓу другото архангелот е облечен во туника и плашт, а Архип е насликан како коленичи.

[66] С.Петковић, О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима, Саопштења XVI, Београд 1984, 57, сл.6.

[67] С.Габелић, Четири фреске из циклуса арханђела Михаила у Леснову, Зограф 7, Београд 1977, 63, заб. 4344, сл.5.

[68] За критските примери од Какодики (1387), Принес (1410), Камиљана (1440) и за оној од Богородичината црква крај кипарскиот Когину, в. S.Gabeli}, The Iconography of the Miracle at Chonae, n.24.

век таа е задолжителна на Крит и Кипар.[69] Интересно е што истите споменици/области/време се издвојуваат и од анализите на претставата на Архип без ореол.[70] Според достапните истражувања "варијабилниот" иконографски елемент - паганската група, карактеристична по лопатите и другите алати за копање, го наоѓаме само на Крит, на повеќе примери од XIV и XV век, но решен како група во акција, [71] а не како на кучевишкиот пример како група која набљудува по извршеното злодело. Во науката досега најмалку му е обрнато внимание на делањот со лунетната претстава на архангел Михаил на храмот и оттаму и малобројниот компаративен материјал од кој, во оваа смисла, треба да се укаже на сцената во критската црква на архангел Михаил во Камиљана (1440)[72] и онаа на иконата од Народниот музеј во Белград (почеток на XVI век).[73] Последните два елемента, сосема во согласност со текстуалната предлошка, погодувале на авторската наклонетос кон нарација.

Двете последни сцени на јужниот ѕид исто така произлегуваат од легендарен текст што го обзнанува *Чудото на архангел Михаил на Света Гора, во манастирот Дохијар*. На првата сцена, насликана до Чудото во Хона, се претставени ѕидини со куполни/црковни градби во нив. Над централно поставената порта се гледа ликот на архангел Михаил во лунета. Во предниот план лево поради големото оштетување на фреската само се назираат две фигури со долги плаштови (светол и темен), а пак

---

[69] Донесувајќи драгоцени синтетички податоци за детаљот со Архиповата проскинетична поза С.Габелиќ упатува и на една украинска икона од XVI век: S.Gabelić, The Iconography of the Miracle at Chonae, 101-102, n.51-52. В. уште за критските примероци кај: Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, πιν. κ.22α (Кунени),πιν. κ. 28β (Кустојерако),πιν. κ36β (Камиљана), πιν. κ.19α (Какодики), πιν. κ.26β (Арадена), πιν. 37ε (Авгеники), како и за кипарскиот: πιν. κ.32β (Кофину). За поголемата честота на сцената на подрачјето на Пеќската патријаршија во XVI и XVII век и нејзината симболична порака за Божјото бдеење (=заштита) над манастирите, в.: С.Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршите 1557-1614, Нови Сад 1965, 93.

[70] S.Gabelić, The Iconography of the Miracle at Chonae, 101.

[71] Сп. Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων: πιν. κ.19α (Какодики) πιν. κ.30α (Ливадја), πιν. κ.35β (Меса Лаконија), и најверојатно: πιν. κ.35δ (Малатирос). В. уште примери кај: С.Габелиќ, Циклус Арханђела, црт. 58 (Саракина), црт. 62 (Платанистаса). Епизодата со паганите насликани како го копаат новото речно корито ја има и во постарото сликарство во Македонија: на лесновската ѕидна слика (околу 1346), сп.: Исто, црт.57.

[72] Исто, црт. 61.

[73] Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, πιν./σελ. 219. Иконата има светогорско/хиландарско потекло и според поновите истражувања се припишува на новгородската иконописна школа, в.: S.Gabelić, The Iconography of the Miracle at Chonae, n.12.

десно се насликани тројца монаси со ќулавки на главите. Во горниот дел на композицијата има долг натпис кој е сосема избледен и тешко читлив. Се распознаваат само некои букви; меѓу нив се чини и глаголот КАZА ... (?). Во фокусот на следната сцена е пренесувањето на момчето од страна на архангелскиот пар. Се препознава камен во рацете на момчесто. Во позадината се гледа црква од централен тип. Нешто поназад, на десната страна е прикажана група монаси од кои првиот со десната рака укажува на глетката од предниот план: на момчесто со ангелите. Натписот е подобро читлив: АРХАГГЕЛ ПРИ(Н)ЄСЄ ИНГ(?)РИЯ СѢТ МОРЄ ВЪ МАНАСТИР.

Содржината на легендата - сиже на илустрациите, заслужува поопстојно разгледување што би помогнало во прецизното идентификување на реченицитe/пасажите кои се олукотворени во кучевишката зидна слика на случката од Дохијар. Календарското одбележување на ова архангелско чудодејствие е на 6 септември кога воедно е и празнувањето на хонското случување. Менолошкиот текст поместен во "минејните читанки" се смета за постара верзија на легендата,[74] додека онаа, поновата, поместена во Крнинскиот Дамаскин (крај на XVI век) е литературен извор опсежен во нарацијата каде што се беседничи токму за архангелскиот пар, а не само за Михаил, како чудосторител.[75] Раскажувањето почнува од времето на царот Никофор Вотанијат (1078-1081), кога богоумилниот монах Евтимиј, дохијар на царскиот двор, заминал на Света Гора, посветувајќи се сосема на Божјата служба. Во местото Дафне сосидал мала црква посветувајќи му ја на св.Никола, која била ограбена и запалена од Сараценитe. Така монахот Евтимиј подигнал на друго место нов манастир наречен Дохијар како и називот на неговата поранешна служба на царскиот двор. По некое време, слушајќи го Божјиот повик во себе, богатиот цариградски велможа Никола дошол во Дохијар и таму се замонашил добивајќи го името Неофит. По смртта на Евтимиј, кој му бил и стрико, станал игумен, ја срушил старата црква и подигнал нова, голема, со пирг во дворот и високи зидини наоколу. Но, тогаш му нестанале пари и црквата останала неживописана. Божјата волја сакала на островот Луг, метох на Дохијар, на којшто имало пирг/столб со енигматичен текст на него

[74] ВМЧ, сент. 1-13, 295-299.
[75] П.Хр.Илиевски, Крнински Дамаскин, 483-488 (стр. рак. л.242а-244б).

("Кој ќе ме удри на врвот со големо богатсто ќе се стори"), едно момче/овчар да го следи врвот на сенката на пиргот и токму таму да најде под голем камен бакарно грне со многу злато во него. Провидението го однесло во Дохијар каде што игуменот Неофит му дал придружба од тројца монаси за помош во преносот на златото. На патот од Луг кон Дохијар, монасите (двајца од нив) решиле да се оттарасат од момчесто и да го грабнат златото; го кутнале в море врзивајќи му го тешкиот камен околу вратот. Токму тогаш се случило чудо: архангелскиот пар го извлекол момчесто и го пренел и принел на чесната трпеза во Дохијар. Утредента момчесто било најпрво видено од пареклисијархот кој му ја соопштил чудесната случка на игуменот Неофит. Овој, пак, ги повикал монасите покажувајќи им го момчето во црквата. Потем, пред да бидат протерани, грешните монаси го вратиле златото и заминале.

Обата мита, хонскиот и дохијарскиот, во основа се предупредувачки. Раздвојбата меѓу нив ја чини адресатот на предупредата. Во првиот случај тоа е надворешното злодејство кон светото/Божјото, а во вториот - предупредата е насочена кон внатрешното/духовното светогрдие. Така, расчленетите патеки на догматско делување ја чинат хонската легенда профилактична, заштитна за овоземните духовни/Господиви домови (манастирите) од надворешно богохулие, а пак дохијарската дедукативна, поучна за монасите во однос на потпорникот на нивниот завет - апотропејството.

Најстарата илустрација на дохијарското чудо е сцената сочувана во Лесново (околу 1346).[76] Поствизантиското сликарско "отворање" на темата и воспоставување на иконографски стандард секако и разбирливо е поврзано со светогорскиот манастир Дохијар (1568), каде што приказната е илустрирана во пет сцени: Носење на благото/златото, Архангелите го спасуваат момчето, Пареклесијархот му соопштува на игуменот за момчето во црквата, Разоткривање на гревот на монасите и Враќање на

[76] Ј.Радовановиќ, сосема соодветно на насликаното во согласност со текстот, на сцената ѝ го дава описниот наслов "Монасите се исповедаат за гревот и молат прошка пред архангел Михаил", сп.: Ј.Радовановић, Једно чудо арханђела Михаила у Леснову, ЗЛУ 10, Нови Сад 1974, 49-57. Во старата литература, преземено од Г.Мије (G.Millet, Mistra, 14, pl.91/1), сцената Жртвата Аврамова насликана во северната капела на Св.Теодори во Мистра погрешно е идентификувана како Дохијарско чудо, така што лесновската останува единствена од византискиот период: С.Габелић, Циклус Арханђела, заб.223 на стр.111.

благото.[77] Научните согледувања покажуваат дека јатката на чудото, спасувањето на момчето од морето, сцена не случајно издвоено во просторот на нишата во католиконот на Дохијар, станува модел кој бил повторуван во доцниот среден век кога и целиот текст добива во популарност.[78] Уште повеќе, во некои споменици ликовното раскажување на дохијарското чудо е развиено во мини-циклус, но ниту еден познат не ја надминува дохијарската целина од пет сцени.[79] Интересно е и тоа што зографскиот прирачник на Дионисиј од Фурна дава воопштено упатство во рамките на архангелскиот циклус за сликање на оваа тема именивана како Михаил и Гаврил спасуваат дете фрлено во море; упатството индицира две сцени или два клучни момента на расказот: Спасување на момчето во морето и Монасите пред момчето положено на дохијарскиот олтар по чудотворната транслација.[80]

Досегашните истражувања на Чудото од Дохијар не даваат воедначени и прецизни интерпретации за соодветните илустрациите во кучевишката припрата. Имено, како попатни примери за тематскиот блок втемелен на митот за дохијарското чудо, сцените од кучевишките Св.Архангели се идентификувани различно, како две (Фрлање на момчето во море и Пренесување во манастирот Дохијар),[81] и/или три (првата неименувана и без

---

[77] B. G.Gerov, An Iconographical Theme from Mount Athos and its Spread in the Bulgarian Lands: The Miracle of the Archangels at Docheiariou, Cyrillomethodianum XI, Thessalonique 1987, 220-221.

[78] Познати се илустрациите од манастирот Пива (1604-1606) (С.Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 199), од црквата на Раѓањето Христово во Арбанаси (1632-1649) (Любен Прашков, Цьрквата "Рождество Христово" в Арбанаси, София 1979, 60), во јарославската црква Св.Никола Надеин (1641), како и во црквите на романските манастири Plavicenì и Topolnì a (1673), потоа на иконата од Црковно-историскиот музеј во Софија (крај на XVIII/почеток на XIX век), како и во црквата Св.Архангели на манастирот Бачково (1846) и на графиката од Дохијар (1861): G.Gerov, An Iconographical Theme from Mount Athos, 220-224, ill.9-20. Сцената со спасување на момчето е насликана и на лесновската икона (С.Габелић, Циклус Арханђела,112, црт.63), но нејзината иконографија е сосема поинаква од онаа во наосот, така што не се работи за копирање на стариот пример во ликовна смисла туку повеќе за идејно/тематско преземање, што е воочливо и кај некои други архангелски сцени на иконата.

[79] Во оваа смисла особено прават впечаток четирите сцени на сараевската икона потпишана од Рафаило Димитријевиќ (1723/24): Момчето и тројцата монаси на островот Луг, Ангелите го спасуваат момчесто, Момчесто на чесната трпеза во Дохијар, Изгонувањето на монасите, в. С.Ракић, н.д., 137, сл. на стр.136.

[80] Deny de Fourna, 175.

[81] Ј.Радовановић, Једно чудо арханђела Михаила, 54.

опис, потем Носење/транслација на момчето до Дохијар и Разоткривање на безбожните монаси).[82]

Обете sидни слики се поставени во сликана рамка. Првата сцена, "читана" според стандардниот византиски принцип на диспозиција на циклусите (и-з), третирана како пролог на главната случка, ги претставува тројцата монаси пред монашките sидини во разговор со други две (многу оштетени) претстави. Едната од нив, без сомнение, е фигурата на игуменот Неофит, а другата секако не е фигура на момче во лаичка облека туку уште една монашка претстава. Текстот дава можност за илустрирање на три средби помеѓу старешината Неофит и монасите: првата, во присуство на момчето кога добиваат задача да го придружуваат до островот Луг, втората, кога Неофит им се обраќа со зборовите: "Четворица појдовте, тројца се вративте ..." и третата, кога грешните монаси му го предаваат украденото благо. Првата и третата можност се исклучени поради отсуството на индикативните елементи како што е момчето, во првиот случај, и благото во рацете на монасите при третата нивна средба. Значи се работи токму за *Среќавањето на Неофит со монасите по нивното злодело* точно откако пареклесијархот му соопштил за чудото/појавувањето на момчето во дохијарската црква. Енигматичниот придружник на Неофит би бил токму пареклесијархот, за кого што текстот дава (имплицитна) можност да присуствувал на средбата. Спред досегашниот проучен материјал на оваа тема, кучевишката сценска концепција е единствена меѓу илустрациите на дохијарското чудо.

Веднаш до прологот е насликан и епилогот на случката. Во текстот разврската, директно последователна на претходната средба, го регистрира мигот на разоткривањето на гревот на монасите кога Неофит придружуван од братјата им го покажува живото момче со каменот околу врат положено на одарот на дохијарскиот храм. Особеноста на кучевишкото решение се состои во композитноста на схемата. Уникатното проширување на сцената *Ангелите го пренесуваат момчето од море в манастир*, како што впрочем и стои во натписот, со епизодата на разоткривање на грешните монаси е уште понеобично и поради тоа што за мистичната транслација на момчето текстот нагласува

[82] С.Габелић, Циклус Арханђела,112 (повикувајќи се на Г.Геров); G.Gerov, An Iconographical Theme from Mount Athos, 220, 222.

дека била без сведоци, и само сведочена од момчето.[83] Блиска на кучевишкото решение е sидната слика на разоткривањето на грешните монаси од Дохијар (1568)[84] и онаа на сараевската икона насликана од Рафаило Димитријевиќ (1723/24),[85] при што визуелизацијата на рисанскиот иконописец е дословно произлезена од соодветниот текстуален исказ/пасаж. Кучевишкиот зограф, повторно наративно расположен, го илустрирал дохијарското чудо во две сцени. Спојната/клучната случка фиксирана преку двајцата ангели кои го поземаат момчето кое го носи каменот во рацете и овде/понатаму е најпрепознатлив и заштитен иконографски мотив на темата. Анализите укажуваат дека предлошка за илустрациите била поновата верзија на текстот за чудото, што значи не менолошката од минејните читанки, ами онаа од дамаскините.[86]

Првата сцена од запад кон исток од шестте на северниот sид е *Жртвата Аврамова* (ЖЂРТВА ѦВРѦМѦ), која ја има својата вообичаена иконографија произлезена од старозаветниот текст (*Пост, XXII, 10-14*). Аврам е насликан во предниот план во момент на сопреното жртвување на синот (тогаш единец) Исак, натовареното магаре е поставено крај нив, а пак во горниот дел на сликата е елементот што ја прави подобна за тематско вклопување меѓу архангелските случки: јавувањето на архангел Михаил како Божји гласник.[87]

Оваа сцена со својата симболика е една од најслоевитите во источно-христијанската уметност.[88] Таа е праобраз на Христовото жртвување при што Аврам ја има значноста на Отецот, а Исак на Христос. Исаковото носење на дрвата натоварени на магарето е праслика на носењето на крстот. Самото магаре, пак, предзнак за Христовата бела магарица на која влегува во Ерусалим. Егзегетите уште ја прошируваат нејзината симболика и со грмушката во која се запретал овенот толкувајќи ја како симбол на крстот, а пак овенот - на жртветото јагне (Христос). Во функција на визуелно толкување на евхаристијата, Жртвата

---

[83] Третирањето на епизодата на разоткривање на грешните монаси како засебна сцена се чини неприфатливо, сп. Isto, 222. Таа е само уште една податок за наративниот пристап на авторот .

[84] Isto, ill.3.

[85] С.Ракиќ, н.д., 137, сл. на стр.136.

[86] Сп. П.Хр.Илиевски, Крнински Дамаскин, 483-488 (стр. рак. л.242а-244б).

[87] Во некои текстови архангелот е прецизно именуван, сп. ВМЧ, нов. 1-12, 254-255.

[88] Обемно посочување на нејзината многуслојна значност кај: J.Réau, Iconographie, II/I, 134-137.

Аврамова вообичаено се слика во олтарскиот простор, додека како старозаветна префигурација, таа најчесто се поставува, меѓу другите сцени, во припратите и на фасадите.[89] Исто така е нотирано и нејзиното постоење во минијатурното сликарство како илустрација на 105 псалм материјализирајќи ја Аврамовата жртва како дел од славната историја на Израел (Историјата на чудата на Израел).[90] Токму поради нејзината хетерозначност и догматска употребност, таа е рано вообличена во христијанската уметност, веќе во III/IV век.[91] Во Архангелскиот циклус оваа сцена ликовно е вообличена уште од неговото најстаро прикажување, во XI век, но за одбележување е нејзиното ретко приклучување во архангелстата тематска целина.[92]

Кучевишката Жртва Аврамова доследно го следи традиционалното решение дури и во однос на деталите (врзаните раце на Исак и по сé судејќи, ножот во рацете на татко му), додека грмушката за која што се запретал овенот, поради оштетувањата на фреската, не може со точност да се лоцира.

Десно до Жртвата Аврамова е визуелизирано *Јавувањето на архангел Михаил на претскажувачот/гатачот Валаам* потврдено и со натписот: ІѦВІ СЄ ѦРХѦГГЄЛЬ ВѦЛѦѦМЬ(Ѵ). Во Кучевиште е насликан токму моментот раскажан во библиската случка кога царот моавски Валак го повикал Валаама да ги проколне синовите на Израел (=родот на Јаков), но Бог, наместо клетви ставил зборови на благослов во устата на претскжувачот и тој го изрекол пророштвото за спасение на "ѕвездата од Јаков", на Израел (*IV Мојс. XXII, 22-27*). Во горниот дел на сцената сместена во ридест предел насликан е Валаам на магарица, како разлутено го удира животното со стап во десната, едновремено затегајќи му ги уздите со левата рака. Животното исплашено се спрепнува пред појавата на архангелот во војничка облека и (најверојатно) со иссукан меч. Валаам во проскинетичен став е повторно насликан во предниот

---

[89] Во еден ист простор, како впрочем и во Кучевишкиот манастир каде е насликана и во олтарот, сцената може во различна функција да се слика двапати, пр. во Св.Софија во Охрид: С.Радојчић, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, ЗРВИ 8/2, Београд 1964, 362, заб.22, сл.4 (во олтарот); L.Hadermann-Misquish, Une longue tradition byzantine. La décoration extérieure des églises, Зограф 7, Београд 1977, 6, 10, fig.1 (на фасадата).

[90] С.Габелић, Циклус Арханђела, 68, заб.56.

[91] На фреските во римските катакомби и на една писцина, в. D.Hemmerdinger-Iliadou, Les données archéologiques dans la version greque des sermons de saint Ephrem le Syrien, Cah Arch XIII, Paris 1962, 36, fig.6-7.

[92] С.Габелић, Циклус Арханђела, 67-68.

план што го илустрира моментот на препознавање на Божјиот пратеник и спознавање на неговата предупреда дека патот кон моавскиот цар не е Господова волја.

Предупредувачката улога на архангелот како Божји пратеник и пренесувач на Господовата волја на земјата ѝ го обезбедиле местото на оваа тема како самостојна претстава во релјеф, потоа како илустрација на соодветниот текст во минијатурното сликарство и како дел од генеалогијата на Христос во Лозата Есеева.[93] Анализите зборуваат за сцена со воедначена иконографија во текот на нејзиното многустолетно прикажување во различни техники. Варијантите се состојат главно во бројот на фигурите на Валаам или во "финесите" на положбата на ослицата (магарицата) произлезени од текстот. Во однос на нејзиното вклучување во Архангелскиот циклус прават впечаток две поединости: бројноста/честотата на претставите во византискиот период и, од друга страна, нејзиното отсусво во критските и кипарските споменици.[94] Нејзиното сликање на Родос, според поновите сознанија, е податок којшто заслужува да биде издвоен.[95]

На кучевишкиот пример насликан е токму моментот кога магарицата , вознемирена од појавата на ангелот, благо ги подига предните нозе, а потклекнува со задните, токму онака како што тоа се опишува во 27 стих на 22 глава во IV Книга на Мојсеј. Оваа схема има уште два елемента кои се поретки во иконографијата на оваа тема: претставата на Валаам како замавнува со стап по животното едновремено затегнувајќи ги уздите,[96] и војничката облека на архангел Михаил.[97]

Трета сцена на северниот зид (з-и) е илустрција на уште една старозаветна случка за јавувањата на архангелот - Божји пратеник. Натписот, поради голема избледеност, е тешко читлив, но се назираат првите букви: ИѦЛЄ(NИЄ) ... Архитектонска кулиса

---

[93] В. кај: В.Милановиќ, Старозаветне теме и Лоза Јесејева, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 221-222. В. уште: С.Петковиќ, Ариље, ед.Југославија, Београд 1965, V, сл.8.

[94] Сп. С.Габелиќ, Циклус арханђела, 73.

[95] Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, 63 (во црквата на манастирот Таксијархи во с.Тари на Родос со сликарство од XIII век пресликано во 1631 година).

[96] Интересно е што токму на овој начин е решена претставата на Валаам во Лесново, сп.: С.Габелиќ, Манастир Лесново, 102.

[97] На искажаното мислење дека постојат само три примери со архангелот како војник во иконографијата на оваа сцена воопшто, во Атина, Лесново и Саханој (С.Габелиќ, Циклус арханђела, 72), треба да се додаде и овој во кучевишкиот нартекс.

во форма на преграден ѕид ја дели оваа ѕидна слика на два дела. Во горниот дел е претставен куќен двор и во него женска фигура, лево, и ангелот, десно, а пак во предниот план е поставен ангелот, исто така десно, а лево се претставени машка и истата женска фигура како проскинетично му се обраќа на ангелот. Композицијата ја има применето иконографската матрица на благовештенските сцени. Имено, илустрирано е *Прорекнувањето на раѓањето на Самсон на Маној и неговата жена.* Благовештението на безимената жена на Маној се случило во/околу нејзиниот дом (*Судии, XIII, 2-5*), во отсуство на мажот ѝ. Кога ангелот повторно ѝ се јавил таа била на поле и веднаш отрчала да го извести за тоа мажа си Маној. Текстот понатаму раскажува дека во второто благовештенско обраќање се случил и разговор меѓу Маној и ангелот, кога обајцата сопружници молитвено застанале пред него (*Судии, XIII, 11-14*). Ова случка/сцена од кучевишкиот Архангелски циклус според досегашните проучувања е единствена бидејќи сé уште не е познат ниту еден ликовен корелат во архангелски тематска контекст. Толку повеќе зачудува нејзиното посочување во Ерминијата на Дионисиј од Фурна.[98] Претскажувачката функција на ангелот што во себе ја содржи и благовештенската порака посебно јасно е осведочена во коптските легенди, кои се сочувани во поголем број и се датирани помеѓу IV и VII век.[99]

Во средината на северниот ѕид се наоѓа и најчесто илустрираната сцена во Архангелскиот циклус: *Архангел Михаил му се јавува на Исус Навин.* Од натписот е сочуван само мал дел од крајот: ... **НАВІНЬ**. Пред шилесто извишен рид е насликан архангелот во војничка облека и со меч во десната рака во моментот кога му се обраќа на Исус (Јошуа), син Навинов којшто е насликан двапати, во проскинетичен став (на колена) во предниот план и нешто поназад исправен и во молитвено

---

[98] Случката е посочена меѓу архангеслите чуда и јавувања, како и меѓу старозаветните сцени заедно со описот за нејзино сликање каде се вели дека Маној треба да биде насликан како ќелав старец до својата жена во клечечки став кон ангелот, а пак пред нив треба да биде насликан жртвеник на кој гори јаре, а од пламените јазици се вознесува на небото архангелот, што не е случај со ова иконографско решение, сп. Deny de Fourna, 60. 174; N.Brkić, Tehnologija slikarstva i vajarstva i ikonografija, Beograd 1984, 164, 255.

[99] Повеќето од овие легенди не се библиски фундирани; во нив архангел Михаил се јавува како претскажувач најчесто во сон, што во некои митови е надградено со неговото патронство/заштита врзана за цели еснафи (бродарски, ратарски ...), в. кај: J.P.Rohland, Der Erzengel Michael, 75-85.

обраќање кон ангелот. За издвојување е благородничката облека на Исус Навин со карактеристична капа на главата. На sидната слика се регистрирани два последователни мига од средбата меѓу ангелот и Исус Навин, непосредно пред заземањето на Ерихон, првиот од градовите/царствата на ветената земја: кога Исус, непрепознавајќи го ангелот, го прашува кој е и чиј сојузник е (*Исус, V, 13*), и вториот кога спознавајќи го "војводата на војската Господова" паѓа ничкум пред него (*Исус, V, 14*).

Херменевтичките текстови за Исус Навин, меѓу кои особена важност имаат оние на Ориген, срочени во првата половина на III век, нагласуваат неколку одредници, клучни за дефинирање на улогата/профилот на архангел Михаил воопшто во библиската историја. Имено, според толкувањата на Ориген, токму во овој текст комплетно се оформува оската на идентитетот на еден одреден/конкретен ангел како небески воин во функција на непосреден Божји пратеник на земјата и директен извршител на Божјата волја. Во приказната за падот на Ерихон, архангелот е патрон, што ќе рече заштитник и поддржувач на Исус - наследникот на Мојсеј. Нагласувањето на неучеството на архангелот во воените походи на Исус и мистичниот, апокалиптичен начин на заземање на царствата на ветената земја речито ја експонира силата/моќта на Божјата волја и нејзиниот бесплотен (ово)земен спроведувач - архистратигот Михаил. Оваа случка, а оттаму и сцената, е најманифестно изразување на неотповикливоста на Господовата волја. Архангелот ја има улогата на трансфер, но не како егзекутор ами неговата спроведувачка улога во основа се сведува/темели на соопштение (поддршка, предупреда, укажување ...).[100]

Иконографијата на сцената по периодот на нејзино дефинирање е комплетно прецизирана во споменична изведба уште во рановизантискиот период при тоа постоејќи како

---

[100] Опширно за Оригеновата интерпретација на идентитетот/улогата на ангелот од Книгата на Исус Навин на ниво на Божји гласник, а не извршител, в. J.P.Rohland, Der Erzengel Michael, 50-59 (посебно за егзегезата на Ису. V, 14: стр.57-59). Анализите на мноштво книжевни дела во кои се толкуваат победите на земните владетели покажуваат дека нивното клише е Книгата на Исус Навин, во која подвизите/победите се дела, не на оружјето, ами на Божјата волја под закрила на архангелот, чијашто наклонетост се остварува преку постојана богоумилност/смерност/ молитви, в. В.Ј.Ђурић, Нови Исус Навин, Зограф 14, Београд 1983, 5-9.

издвоена сцена или меѓу старозаветните теми.[101] Сцената е вообликувана во сите сликарски техники, а поради благданувањето на светителот на 1 септември е сликана и во илустрираните минејни ракописи.[102]

Проучувањата покажуваат дека во рамките на Архангелскиот циклус сцената се јавува рано и често, но и дека недостига токму во оние споменици чија храмова посвета не е поврзана со архангелите.[103] Нејзината иконографија е доста воедначена така што за научниците била лесно воочлива таканаречената критска група каде што Јавувањето на архангелот на Исус Навин е соединето со сцената Падот/Опсадата на Ерихон.[104] Наспроти оваа карактеристична иконографска синтеза, во проучуваните примери на Јавувањето, приказот на тврдините на Ерихон, освен исклучително, скоро секогаш отсуствува.[105]

Според скудните податоци, квалитативни промени во сценската визуелизација нема ниту во поствизантискиот период.[106] Во прилог на ова оди и кучевишката сцена. Сепак, треба да се оддбележат две поединости, едната како дополна, а другата како отстапка/невообичаеност на стандардниот образец. Дополната се состои во проширување на клишето со sидините на градот Ерихон лоциран во заднинскиот план на десната страна. Овој дел од фреската е многу оштетен, но сепак воочлив. Sидините ги има и на сцената на лесновската икона од 1626 година, чија композициска структура е несомнено преземена од постарата истоимена фреско-слика во наосот (околу 1346).[107] Невообичаеното решение на кучевишката архангелска сцена со Исус Навин е токму облеката

---

[101] За фасадната сцена на северната црква во манастирот Св.Лука на Фокида и за развојноста на иконографијата: Α.Ξυγγοπουλοσ, Η τοιχογραφια του Ιησου του Ναυη εισ την Μονην του Οσιου Λουκα, ΔΧΑΕ, Τ.Δ/Π.Ζ, Αθηναι 1974, 176–179.

[102] Повеќе примери кај: В.Ј.Ѓурић, Нови Исус Навин, 7-8, заб.38. Во sидните менолози преовладува издвоеното, а не сценското претставување на Исус Навин: П.Мијовић, Манолог, 149, сл.168.

[103] За примерите од Мирож, Атина, Мистра, Матејче и Кофину, в. С.Габелић, Циклус Арханђела, 82.

[104] За карактеристиките на критската иконографија на сцената опширно кај: Истата, 80-81 (со литература).

[105] Од византискиот период познат е само примерот од Лесново со приказ на бедемите на Ерихон во заднинскиот план на сцената: Истата, Манастир Лесново, 102.

[106] Поради честотата на нејзино прикажување во Архангелскиот циклус, оваа сцена се третира како составен/задолжителен дел на потесниот тематски избор. Затоа паѓа во очи нејзиното отсуство меѓу архангелските случки на двете сараевски икони: од Рафаило Димитријевиќ (1723/24) и од Максим Тујковиќ (1734).

[107] Сп. С.Габелић, Циклус Арханђела, црт.41; K.Balabanov, Ikone iz Makedonije, kat. (sl.) 45.

на Мојсеевиот наследник и (војско)водач на Израелиќаните. Имено, тоа е единствениот досега познат пример на кој Исус Навин има лаичка, во овој случај благородничка облека, а не војничка. Вистина овој детаљ го пренебрегнува текстот, но со оглед на несомнената богословска упатеност на авторот на Архангелскиот циклус од кучевишката припрата, се чини дека се работи за обмислена идеја да се нагласи пресудноста на Божјата волја/моќ во заземањето на Ерихон, а не војничката улога на Исус.[108]

На следната сцена, според натписот Жртвата на Гедеон (... ГЄДЄОНРЬ ... ЖЬРТВѦ), е прикажано *Јавувањето на архангел Михаил на Гедеон.* Случката е сместена во ридест пејзаж во чиј преден план се поставени архангелот, десно, насликан како благословува, и двојна претстава на Гедеон, еднаш како клечи и вторпат насликан исправено. Во средниот план, во центарот на сликата, се назира (доста избледено) простирка положена на земјата со кошница на неа.

Иако сцената според натписот е претстава на жртвата на Гедеон, сепак насликаниот материјал покажува дека е илустрирано јавувањето на ангелот во местото Офра во Божја мисија како охрабрувач на Гедеон. Имено, укреплението/бодрењето, според сведоштвото во Книгата на судиите, се состои во поткрепувањето на Гедеон од страна на ангелот да го преземе водството во одбрана на Израел од разулавените Мадијанци, бедуински номади кои во бројни полудиви хорди напаѓале од исток и загосподарувале сé, јавајќи ги своите исто така здивени деви. И покрај кошницата со месото и лебовите, во Кучевиште ликовно е акцентиран моментот на јавувањето и бодрењето (*Суд. VI, 12, 16*), а не жртвата кога, според упатствата во зографскиот прирачник,[109] би требало да биде

---

[108] Ова посредно произлегува од текстот, што е и нагласено кај многу негови интерпретатори, почнувајќи од Ориген. С.Габелиќ (Циклус Арханђела, 81) го издвојува иконографското решение дословно произлезено од текстот, на кое Исус Навин го (от)фрла оружјето и паѓа ничкум пред архангелот (како на пр. во Менологот на Василиј II и на фреската во Каваларијана). Од друга страна, пак, позната е и илустрацијата на маргините на морачката икона (1599/1600), каде што е претставен падот на Ерихон токму како војничка победа на Исус и неговата војска, сп.: С.Петковиќ, Морача, 61.

[109] Deny de Fourna, 59, 175.

претставен ангелот како со својот жезол ја спалува принесената жртва во зделата.

Оликотворувањето на случките врзани за Гедеон се добро проучени во науката. Познато е, имено, дека нивното сценско вообличување се јавува доста доцна во византиската уметност, дури во XI век, дека се среќава во сите сликарски медиуми и дека фиксирањето на моментот на јавувањето на Богородичиниот лик на руното/зделата е старозаветен праобраз на Божјата мајка, а пак сликањето на жртвата ја има симболиката врзана за евхаристијата.[110] Овој старозаветен текст е ретко илустриран во рамките на Архангелскиот циклус при што е забележено дека во поствизантискиот период претставувањето на јавувањето на ангелот и бодрењето на Гедеон јасно се издвојува од иконографијата на сцената со руното Гедеоново.[111] И кучевишкиот пример оди во прилог на нотираната сличност на доцносредновековната схемата на Архангелското јавување на Гедеон со она на Исус Навин.

На следната, последна архангелска сцена илустрирано е *Јавувањето на архангел Михаил на царот Давид* (ѦРХѦГГЄЛ ІѦВИСЄ ДѦВІДѰ ЦѦРѰ). Во ентериерен амбиент ангелот, поставен на левата страна и насликан во мигот кога го извлекува мечот од корицата, му се јавува на веќе подостарениот цар седнат на престол. Содржината на оваа сцена произлегува од раскажувањата за Давид во I и II Книга на Самоил.

Во руските минејни четива од XVI век Натановиот прекор и Давидовото покајание се изнесени како две одделни случки што произлегло од начинот на кој се раскажани во најобемниот литературен извор за архангелската историја напишан од Пантелеон.[112] Истражувањата покажуваат дека оваа тема се јавува најпрво во минијатурното сликарство, според сочуваниот материјал во IX век при што е согледана и нејзината примена во старите псалтири со напати дополнета/проширена иконографска структура како илустрација на песните - покајнички молитви, пред сé 31 (32) и 50 (51) псалм во кои се опеваат покајанието како прошка на гревовите и (моќта на) исповедта на грешникот-

---

[110] J.Réau, Iconographie, II/I, 230-232; Ј.Радовановић, Руно Гедеоново у српском средњевековном сликарству, Зограф 5, Београд 1974, 38-43; С.Кукјарис, Две претставе чуда арханђела Михаила у манастиру Светих арханђела у Прилепу, Зограф 12, Београд 1981, 54-55.
[111] С.Габелић, Циклус Арханђела, 82-84.
[112] ВМЧ, 1-12, 260, 261.

покајник.[113] Карактеристично е и нејзиното ретко претставување во sидното сликарство и тоа во евхаристично-симболичен контекст, поставена во непосредна близина на олтарот. Сцената може да има и христијанско-историски контекст, при што персонификацијата на мудроста станува идеен именител којшто оваа сцена ја поврзува со Вселенските собори на кои Премудроста, која пак од својастрана се дефинира како целосна идејно-духовна симбиоза Христос-Црква, е крунскиот осмислувач на правоверните екуменски одлуки.[114]

Јавувањето на ангелот на Давид влегува и во Архангелскиот циклус каде што ќе се задржи и во поствизантискиот период кога, познато е, постојат и примери на кои случките со Давидовата прељуба со Витсавеја се раскажани во неколку последователни сцени, но сепак, како и во византиското доба, таа не спаѓа во често илустрираните теми.[115]

Нема никакво сомнение дека во кучевишката припрата е прtеставено Јавувањето на ангелот на Давид, впрочем потврдено и со натписот, но се поставува прашањето за тоа точно кој пасус е овде илустриран: оној кој раскажува за бодрењето на ангелот пред Давидовата битка со Голијат или пак за ангелското јавување како опомена и прекор за починетиот грев со Витсавеја. Она што навидум изгледа како претстава на јавувањето на ангелот и духовното "укрепување" на царот Давид пред неговиот бој со филистеецот Голијат (I Сам. XVII, 37) овде е доведено во прашање токму поради претставата на Давид како цар во сериозна возраст, што не произлегува од старозаветниот текст што се однесува на бојот пред воцарувањето на младиот Давид. Ценејќи ја очигледната богословска упатеност на зографот-автор, се чини дека тој не влегол по инерција во осмислување на Давидовиот лик според воспоставеното клише за изгледот/ликот на Давид (сед старец со царски инсигнии), ами обмислено ликовно го материјализирал јавувањето на ангелот при покајувањето на Давид, но без претставата на неговиот советник, пророкот Натан. Во ова решение, засега без ликовни паралели (поради отсуството

---

[113] Сп. J.Réau, Iconographie, II/I, 254-281 (особено стр.261, 276-277); С.Радојчиќ, Фреска Покајања Давидовог у охридској Св.Софији, Старинар, н.с. IX-X, Београд 1959, 133-136.

[114] Ц.Грозданов, Охридското sидно сликарство од XIV век, Скопје 1980, 73-75 (со литература).

[115] Сп. С.Габелиќ, Циклус Арханђела, 84-86; Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα εμφανισεισ των αγγε–λων και αρχαγγελων, 93 (црквата Архангел Михаил близу градот Св.Никола на Крит, 1431-32).

на Натан), ангелот ја понесува заокружената симболика/метафора на прекорот на Натан и покајанието на Давид за стореният грев со убиството на Уриј Хетеин и (пре)земањето на неговата жена Витсавеја. Потврда за оликотворувањето на овој цитат (*II Сам. XII, 1-10*) се воочува и во поставеноста на царот Давид, неговото каратеристично свртување кон ангелот, ненадејно и со очигледа вцашеност/страв, како и во предупредувачкото исукување на ангелскиот меч. Така, единствено оваа редуцирана/збиена иконографска осмисленост отстапува од согледаниот раскажувачки приод на авторот.

Во најкусото резиме на анализите на Архангелскиот циклус во припратата на кучевишките Св. Архангели треба да се потенцира неговата патронална функција, бројноста на сцените и нивното обмислено разместување во просторот: алегориските сцени т.е. почетокот - на западниот тимпанон, чудата на јужниот, а јавувањата на северниот ѕид.

БОГОРОДИЧИНИОТ АКАТИСТ

Илустрациите на сите 24 пеења на Богородичиниот акатист се насликана под сцените на Архангелскиот циклус, а над Екуменските собори на јужниот и северниот ѕид, а пак на западниот ѕид под Акатистот е Лозата Есеева. Проимионот/кукулион не е илустриран. Сите сцени се поставени во високите ѕидни партии. Циклусот почнува на јужниот ѕид (и-з), каде што се оликотворени првите шест пеења (1.-3. икос, 1.-3. кондак) вообичаено редоследно поставени (икос-кондак) во ед(инстве)на низа/зона. Следните четири слики на песната, потем, продолжуваат на западниот ѕид (ј-с). Таму се поставени 4. икос-кондак и 5. икос-кондак. Останатите 14 сцени се илустрирани на северниот ѕид (з-и). Диспозиционата дескрипција на Акатситот на северниот ѕид го наметнува впечатокот за распоред на циклусот во една, акатистна тематска зона поделена во два реда, горен и долен. Во горниот ред се осум сцени, редоследно позиционирани од 7. икос-кондак до 10. икос-кондак. Во долниот ред се поставени вкупно шест сцени и тоа: 6. икос - кондак, 11. икос - кондак и 12. икос - кондак. Нееднаквиот број на сцени во двата реда на акатистната тематска зона исходува од различната сценска концепција, вертикална во горниот ред (осум сцени) и хоризонтална во долниот ред (шест сцени).

И покрај претпоставеното старохристијанско потекло на Акатистот,[1] најсвечената химна посветена на Богородица и значајно дело на византиската црковна поезија, воспеана во VI

[1] Претпоставката е втемелена на старохристијанските слични решенија на некои теми особено блиски на последниот дел од Акатистот (12 икос/кондак): A.Grabar, L'Hodigitria et l'Eleousa, ЗЈИУ 10, Нови Сад 1974, 3-14. Истиот автор (сп. A.Grabar, L'iconographie de la Parousie, L'art de la fin de l'antiquitè et du Moyen âge, I, Paris 1968, 579-581), осврнувајќи се на догматско-теолошките аспекти на Акатистот ја искажува тезата за Теофанијата или мистеријата на јавувањето на Бога како основна содржинска нишка на првите шеснаесет пеења кои ги третира како пролошко-догматски на вториот химничен или пофален дел од Акатистот составен од осум пеења. Во оваа смисла треба да се спомене дека во науката е сé уште актуелна условната поделба на Акатистот на три дела - историски (1.и.-6.к), догматски (7.и.-8.к.) и пофален (9.и.-12.к.) - промовирана од J.Мисливец (J.Myslivec, n.d., 97-127; G.Millet, Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIVe, Xve et XVIe siecles, Paris 1960 (deuxieme edition), 99-100) со која, пак, се ревидира уште постарата поделба од О.Тафрали и Н.П.Кондаков (сп. O.Tafrali, Ikonografia imnului Acatista, Buletinul Comisiunii monumentelor istorice, VII, Bucuresti 1914, 167-173 (resume); Н.П.Кондаковь, Иконография Богоматери, I, С.Петербургь 1914, 183-190), според која првиот дел е во слава на раѓањето/отелотворувањето, а вториот е (чист) панегирик за Богожјата мајка.

век,[2] сепак нејзината најстара сочувана ликовна презентација датира дури од почетокот на XIV век,[3] кога - во рамките на широкиот интерес кон Богородичините теми - овој циклус зазема посебно место особено во црквите посветени на Божјата мајка, но и во ракописите.[4]

За разлика од полезните синтетички студии за византиските верзии на Акатистот,[5] не постои збирна тематска/монографска студија посветена на итерпретациите на овој циклус во доцниот среден век.[6] Од достапни научни прилози за поединечни поствизантиски Акатистни циклуси станува јасна нивната широка распространетост на Балканот, во спомениците на подрачјето на Пеќската патријаршија,[7] Бугарија,[8] Грција,[9] Романија[10] и

---

[2] Темелна книжевно-јазична анализа на химната и воведот прави: E.Wellesz, The "Akathistos". A Study of Byzantine Hymnography, DOP 9-10, Washington 1955/56, 143-174. За посебниот петочен обред во Цариград како и за акатистниот ритуал пред иконите и за влијанијата врз него кои се одразиле и во неговото илустрирање, в. во студијата: N.Patterson Šev enko, Icons in the Liturgy, DOP 45, Washington 1991, 45-57.

[3] Со новите стилски компаративни согледувања старото датирање (меѓу 1295-1304) на живописот во Св.Богородица Олимпиотиса во Еласон, а во тие рамки и на тамошниот Акатист, е (пре)датирано во третата деценија на XIV век, така што Акатистниот циклус од солунскиот Св.Никола Орфанос (околу 1320) останува најстарата сочувана целина, сп. V.J.Djuri , Les ètapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300. Constantinopole, Thessalonique, Serbie, Βυζαντινη Μακεδονια, 324–1430 (Διεθνεσ συμποσειο, Окт. 1992), Θεσσαλονικη 1995, 73, 75–76 (со литература).

[4] В. опширна литература кај: А. Серафимова, Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист во припратата на кучевишките Свети Архангели, Зборник за средновековна уметност 3, Скопје 2001, заб. 6. Од посочената литература ги издвојуваме студиите кои се од посебно значење за нашите истражувања: Ц. Грозданов, Илустација Химне Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 39-52; Истиот, Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру, Зограф 9, Београд 1978, 37-42; G. Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie), ЗРВИ XIV/XV, Beograd 1973, 173-189; Истата, Богородичин Акатист, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 149-159; L.D. Lihachova, The Illumination of the Greeka Manuscript of the Akathistos Hymn (Moskow Synodal Gr.429), DOP 26, Washington 1972, 253-262; T. Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des Hymmes Liturgiques a Byzance, Cah Arch XXII, Paris MCMLXXII, 131-165.

[5] Освен (по)старата студија на Мисливец (J.Myslivec, Iconografie Akathistu pany Marie, Seminarium Kondakovianum V, Praha 1932, 97-127), треба да се издвојат и новите научни анализи со синтетички пристап: J. Lafontaine-Dosogne, L'illustration de la premiére partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye Djami, Byzantion LIV, Bruxelles 1984, 652-681; A.Pätzold, Der Akathistos - Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmaleraei des 14. Jahrhunderts, Stuttgart 1989, 13 et passim.

[6] Во оваа смисла можеби треба да се издвои: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, Οι μικρογραφιεσ του Ακαθιστου στον Κωδικα Garrett 13, Princeton, Αθηναι 1992, passim.

[7] С.Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1514, Нови Сад 1965, 172 (припрата, Грачаница), 178 (Св.Никола, Велика Хоча), 186 (Св.Јован, Велика Хоча), 187 (манастир Баздин во романски Банат), 200 (Пива); М.Милошевић-О.Милановић, Црква Светог Николе манастира Новог Хопова, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 249-274;

Албанија,[11] при што за тематскиот дискурс неодминливо реперни се светогорските акатистни целини.[12]

На подрачјето на Македонија, во XVI-XVII век кога по палеологовскиот период се случува повторно актуелизирање на ликовни содржини посветени на Богородица, централно место

П.Пајкић, Цркве у Великој Хочи, Старине Косова и Метохије II-III, Приштина 1963, 171-197; Д.Ранковић-Вучићевић, Манастир Никоље у Овчарско-кабларској клисури, Градац 2, Чачак 1964, 39-43; Р.Станић, Прилог познавању сликарске делатности у овчарско-кабларским манастирима, Зборник Народног музеја XII, Чачак 1982, 13-20 (за Никоље, Благовештение и Јежевица); С.Марковић, Капела Светог Прокопија у комплексу Ораовишког манастира, Лесковачки зборник XXVII, Лесковац 1987, 51-59; С.Пејић, Црква Богородичиног Успења у Мртвици. Сликарство, Саопштења XX-XXI, Београд 1988/89, 119-128; Р.Зарић, Фреске у средњем травеју цркве Светих Апостола у Пећи, Саопштења XXV, Београд 1993, 67-70. Во контекст на Акатистот во Хиландарската трпезарија в. синтетички преглед на темата во: З.Кајмаковић, Георгиј Митрофановић, Сарајево 1977, 192-221.

[8] Д.Каменова, Сеславската църква, София 1977, 57-64; Л.Прашков, Църквата "Рождество Христово" в Арбанаси, София 1979, 109, сл.83-88, сл.92, сх.73, сх.77; В.Пандурски, Елешничкия манастир, София 1981, 13-15 (и за оној во Куриловскиот манастир); B.Penkova, Mural Painting in the Refectory of Ba kovo Monastery and the Tradition of Mount Athos, Cyrillomethodianum XV-XVI, Thessalonique 1991-92, 63-64; Г.Гергов, Б.Пенкова, Р.Божинов, Стенописите на Роженския манастир, София 1993, 96-100 (наос, 1732), 134-137 (трапезарија); Е.Попова, Стенописите в притвора на цъквата Св.Никола в Арбанаси, Проблеми на изкуството 3, София 1999, 14-15.

[9] За манускриптот со Богородичината химна од Принстонската библиотека т.н. Garrett 13 (почеток на XVII век), чии кописти, Лука - по потекло Кипранин, и Матеа - Епирец, обајцата со долгогодишен престој во Влашка, коишто во својот израз ги обединуваат светогорските, епирските и романските искуства в. во стидијата: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., passim (со богат компаративен материјал и литература); Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, (Διδακτορικη διατριβη), Αθηνα 1995, 134–143 (Панагија του αρχοντα Αποστολακη), 143 – 148 (Богородица Одигитрија τησ συνοικιασ Μουζεβικη), 149 (Панагија Кумбелидики); Ε.Χαλκια, Εικονα Οδηγητριασ με σκηνεσ Ακαθιστοψ απο τη μονη Πατερων Ζιτσασ, Ηπειροτικα Χρονικα, Τ.25, Ιωαννινα 1983, 211–237 (со посочување на други епирски примероци); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 166–169 (нартекс, Филантропинон), πιν.529-532 (католикон на Продром), πιν.604 (иконата од манастирот Елеуса); H.Deliyanni-Doris, Die Wandmalereien der Lite der Kloster Kirche von Hosios Meletios, München 1975, 29 et passim. В. уште и: M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, 47-48 (Латинска капела на Св.Јован Лампадистис во Калопанајиотис, Кипар), 174 (Св.Никола Спанос, Јоанина), 269-270 (Мегали Панагија, Самос);.

[10] За Акатистот од XVI век во Хумор, Пробата, Баиа, Молдовица, Арборе, Воронец, Сичеава, Сучевица, в.: I.D. tefanescu, L'èvolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. Nouvelles recherches, Paris 1929, 106 et passim; P.Henry, Les èglises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle, Paris 1930, 236 et passim. В. уште и: Δ.Δεληγιαννησ, Ρουμανια: Ελληνισμοσ – τεχνη – οτθοδοξια, Αθηνα 1995, 106, 132 et passim.

[11] Науката располага со скудни податоци за ова подрачје: Μνημεια ορθοδοξιασ στην Αλβανια, Αθηνα 1994, πιν.33 (манастир Дриану); Trèsores d'art albanais (catalogue), Nica 1993, No 57 (икона со Акатист од Константин Шпатараку, XVIII век).

[12] Сп. G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 99.2 (трпезарија, Хиландар), 145.2 (трпезарија, Лавра); 155 (Моливиклисиа), 238.2 (трпезарија, Дохиар), 264.1 (скит на Ксенофон).

зазема Акатистот на Богородица.[13] Имено, оставајќи го настрана оној во Осоговскиот манастир од преродбенскиот период, циклусот е насликан во припратите на Андреаш (1559/60),[14] кучевишки Св.Спас (Воведение, почеток на XVII век),[15] Полошко (1608/9),[16] Сливница (1612),[17] во Св. Богородица во Лешок (1646)[18] и Св. Никола во прилепско Слепче (1674),[19] како и на иконата со битолско потекло, денес во Галеријата на икони на Музејот на Македонија (XVIII век).[20]

Акатистниот циклус во припратата на кучевишките Свети Архангели го дополнува истоимениот тематски корпус на Балканот при што компаративните анализи на секоја од сцените, пооделно, укажуваат на особени иконографси сценски решенија.

Првиот икос, илустрација на I строфа од песната, вообичаено го претставува Благовештението.[21] Богородица облечена во син фустан и пурпурен мафорион како впрочем и на сите останати сцени, претставена е во стоечка става со карактеристично поставени вкрстени раце. Позади неа е тронот со полукружен наслон чие седало е во форма на клупа со дискретна украса од токарени столпчиња. Сите тронови во циклусот го имаат истиот изглед. На левата страна на ѕидната слика е архангел Гаврил во става на благослов и во облека без царски инсигнии освен жезолот со лепезест завршеток со бисери. Позадината е затворена со теракотно обоена ѕидна преграда и градба со покрив

---

[13] За Акатистот, О Тебе радујетса и старозаветните префигурации на Богородица, в. Ј.Николиќ-Новаковиќ, Тематика инспирирана од црковната поезија во живописот од XVII век во Македонија, Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија, кн.4, МАНУ, Скопје 1996, 196-202.

[14] С.Петковиќ, Зидно ликарство, 161.

[15] Ј.Николиќ-Новаковиќ, Илустрацијата на Акатистот на Богородица во црквата Воведение Богородичино (Св.Спас) во Кучевиште, Културно наследство 16, Скопје 1993, 83-89.

[16] Н.Митревски, Акатистот на Пресвета Богородица во припратата на црквата "Свети Ѓорѓи" во Полошкиот манастир, Пелагонитиса 1, Битола 1996, 48-58.

[17] Ј.Николић, Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Сливничком манастиру, Зограф 16, Београд 1985, 66-72.

[18] П.Миљковиќ-Пепек, Преглед на црковните споменици во тетовската област од XI до XIX век, Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија, Т. III, Скопје 1980, 474. Врз основа на теренскиот увид се чини дека Акатистот е целосно пресликан во XIX век, доследно на оној од XVII век, за што потврда ќе се чека од козерваторско-реставратоските зафати.

[19] Голема благодарност за доставениот илустративен материјал на колегата Никола Митревски.

[20] Инв.бр.251 (димезии: 59,7 x 44,8 x 3,5).

[21] Строфите се цитирани според: Молитвеник, Акатист на Пресвета Богородица, Охрид 1995 (понатаму Акатист).

на две води, насликана позади Богородица. Прави впечаток теракотното хроматско решение на архитектонските кулиси во целиот циклус. Двата архитектонски елементи (преграда-градба) поврзани се меѓу себе со велум. Под велумот се наоѓа текстот: ΑΓΓ(Є)ΛЬ ПРЄΔСТΑ(ВИ)ТЄΛ СѢ N(Є)Б(Є)СЬ ПОСΛΑΝЬ БИСТЬ РЄШИ Б(ОГОРОДИ)ЦИ ΡΑΔΥСЄ.[22]

Од проучувањата на византиските визуелизации на Акатистот произлегува заклучокот за унифицирана иконографска дефинираност на 1 икос. Поаѓајќи од евангелската предлошка на благовештенскиот чин, научниците (воглавно) разликуваат четири поттипови/варијанти на сцената. Концепциите вариpаат во однос на седнатата или стоечката фигура на Богородица, претставена во одајата или крај кладенецот/писцината, како и во однос на претставата на архангел Гаврил, исправен со енергично движење или претставен како се подава/долетува од сегмент на небо.[23] Во поновите анализи искажано е мислењето дека благовештението крај кладенецот со архангел Гаврил којшто слетува од небото, произлегува од апокрифните благовештенски описи во евангелието на Псевдо-Матеа и во протоевангелието на Јаков.[24] Во поствизантискиот период продолжува да се изобразува истиот палеологовски модел со сите варијанти/поттипови при што треба да се одбележи вазата со цвеќе, честа во сценското интерпретирање на критските зографи.[25]

Вкрстените раце на Богородица кои се атипични за иконографијата на оваа сцена,[26] проучувачите го толкуваат како есхатолошки символ, чест на одарната претстава на Богородица во Успението.[27] Во поетската метафора Богородица е вечна скромна дева, чии свети раце (δια χειροσ παρθενου αγνησ ...) се

---

[22] Акатист, 226: Ангелот претставител беше испратен од небото за да ѝ соопшти: "Радуј се Дево!".

[23] Сп. J.Myslivec, n.d., 81-87; A.Chatzinikolaou, Akathistos Hymnos, во: Reallexikon zur byzantinische Kunst, I, 94; E.Luccesi-Palli, Akathistos, во: Lexikon der christliche Ikonographie, I, 87.

[24] В. кај: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 44, 49. Посебно за темата на Благовештението кај бунарот/кладенецот, в. Ντ.Μουρικη, Αι βιβλιακαι προεικονισεισ τησ Παναγιασ εισ τον τρουλ–ον τησ Περιβλεπτου του Μυστρα, ΑΔ 25 (Μελεται, 1970), Αθηναι 1971, 134–135. Токму вака се советива сликањето на 1 икос во Ерминијата, сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια τησ ζωγ–ραφικησ τεχνησ, Πετρουπολισ 1909, 147 (понатаму Deny de Fourna).

[25] Присуството на овој елемент, забележан и во Марковиот манастир (сп. Л.Мирковиќ-Ж.Татиќ, Марков манастир, Скопје 1925, 47, сл.40), се објаснува како западно влијание: M.Chatzidakis, Recherches sur le peinture Théophane le Crétois, DOP 23-24, Washington 1969-70, 332-333.

[26] G.Millet, Recherches, 67-92.

[27] C.Cumbinger, The Cult of Mother of God in Byzantine Liturgy, Franciscan Studies 20 (1941), 49-61.

колевка на прочистувањето, исцелувањето, искупувањето.[28] Во сосем реткиот компаративен материјал за вкрстените раце на Божјата мајка спаѓа претставата на Богородичината икона во сцената која го илустрира депонирањето на нејзината туника и појас во контекст на акатистниот проимион, а во рамките на широкиот Богородичин темаски блок во молдавската Сучевица.[29]

Вообичаено и на втората сцена, слика на *пръвиотѣ кондак* (II строфа) е илустрирно Благовештението, овде решено скоро идентично со претходното. Единствената разлика е седечката положба на Богородица која ја манифестира својата зачуденост со раширените раце. Меѓу двете градби во позадината е испишан текст кој вели: ВИДѢЩИ С(ВѢ)ТѪЮ СѢБѢ БЬ ЧИСТОТѢ.[30]

Архитектонската заднина во сите три благовештенски сцени на Акатистот е вообичаено и неслучајно слична. Во оваа смисла треба да се издвои конструкцијата позади Богородица во 1 кондак. Имено, се работи за бродно здание кое се стеснува во горниот дел во форма на четвртеста кула која, за разлика од другите две сцени (1-2 икос), нема покрив на две води ами импостен завршеток јасно сугериран преку сликаниот орнамент на горниот венец. Во втората строфа на Акатистот Богородица се воспева како столб на девствеността, па завршетокот на конструкцијата позади Богородица во оваа сцена може да се толкува како алузија на поетската метафора.[31]

Од досегашните проучувања произлегува дека во византиските и поствизантиските слики на втората акатистна сцена позицијата на ангелот е константна, додека варирачкиот дел во стереотипната иконографска схема е поврзан со седечката/стоечката положба на Богородица. Сочуваниот

---

[28] Клучни за поникнување на култот на Богородичините раце во источното христијанство се таканаречените Сибилински пророштва, особено нивните христијански обработки датирани во втората половина на III век кои ќе бидат директна инспирација за подоцнежното богата поетско Мариословие, в. во: Isto, 50-53 (со постара литература, особено руска).

[29] Поврзувајќи ја сцената со влијанието на руската тема за Покровот, Т.Велманс ја третира претставената икона со карактеристична положба на Богородичините раце како уникатна претстава на легендарната Богородица Халкопратија, в: T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, 160, fig.36.

[30] Сп. Акатист, 227: Светата, гледајќи се чиста ...

[31] За симболичното значење на градбите во позадина на благовештенските сцени и за нивното евангелско/апокрифно потекло, в. J.Fournée, Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Announciation, Synthronon, Atr et Archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge, Paris 1968, 225-232. Ученото палеологовско сликарство дава основа за тезата за неслучајното сликање на столб и столбни конструкции во Благовештението: H.Papastavrou, Le symbolisme de la colonne dans le scéne de l'Annonciation, ΔΧΑΕ, Δ/15, Αθηναι 1991, 153–158.

материјал покажува дека иконографскиот тип со седечка претстава на Богородица, "промовиран" уште во ракописите од IX-X век, бил помалку омилен во однос на нејзината стоечката претстава позната како стар кападокиски благовештенски модел.[32] Деталот којшто и во оваа сцена прави впечаток е положбата на рацете на Богородица. Одрекувачкиот став и свртените дланки кон гледачот е чест симбол во сите сцени каде што ликовно се нагласува девственото/безгрешното зачетие,[33] а особено во илустрирањето на VI сртофа (третиот кондак). Овој детаљ се среќава ретко во втората сцена на Акатистот, така што станува дистинктивен елемент на кучевишката илустрација. Истиот тип на седечка претстава на Богородица со карактеристично поставени раце во става на одрекување покажувајќи ги дланките, се среќава уште во византиските минијатури со претстава на Благовештението.[34] Кучевишката схема, вклучително и положбата на рацете, е сосем сродна на минијатурата која го илустрира 2 икос (III строфа) во мадридскиот ракопис cod.19, [35] како и на претставите на 1 кондак од почетокот на XVII век во костурската Панагија του αρχοντα Αποστολακη[36] и онаа во припратата на Полошкиот манастир.[37]

Забележано е дека светогорската иконографија на оваа сцена подразбира претстава на стоечка Богородица со подадени раце кон ангелот,[38] која го има своето извориште во стариот кападокиски модел.[39] Влијанието на оваа схема се следи на поширока територија во XVI и XVII век.[40] Во контекст на проучувањата на темата во поствизантиското сликарство треба да се издвои појавата на маслиновото дрво сликано обично во средниот заднински дел на сцената според упатствата во

---

[32] Сп. G.Millet, Recherches, 80, 83.

[33] За ликовната симболика на Богородичината дланка, в. М.Татић-Ђурић, Марија - Ева, прилог иконографији једног ретког типа Оранте, ЗЛУ 7, Нови Сад 1971, 209-215.

[34] Сп. претставата на Благовештението во Лондонскиот псалтир (Add. 19.352, fol.56v): G.Millet, Recherches, fig. 33.

[35] Сп. T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, fig. 5.

[36] Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 136, πιν.83β.

[37] Н.Митревски, н.д., 49.

[38] За примерите од трпезариите во Лавра и Хиландар, в. М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 44, заб.71, εικ.109, εικ.157.

[39] G.Millet, Recherches, 69, fig.8.

[40] Како на примерот во параклисот посветен на Трите јерарси во манастирот Варлаам во Метеори и оној од црквата во Катапољани на Парос: М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 45, заб.73.

Ерминијата,[41] што е веќе нотиран елемент во благовештенските сцени кај критските зографи.[42]

Вообичаеното трикратно варирање на темата Благовештение завршува со претставата на *вторио̄т икос* како илустрација на III строфа. Во кучевишлите Свети Архангели ова решение е идентично на почетната сцена (1 икос) со таа разлика што овде Богородица со десната рака укажува на ангелот, додека со левата го придржува мафорионот. На натписот се чита текстот: ... РАZУМЬ НЄРАZУМЬНЄ РАZУМЄ ТИ Д(Ц)ВА.[43]

Иконографијата на сцената од кучевишкиот нартекс ја следи старата схема без никакво "нарушување" на нејзината изворност, позната уште од рановизантискиот период во минајатурното и sидното сликарство.[44] Овој модел познат како (нај)збиена иконографија на Благовештението,[45] е согледан и во светогорското ликовно интерпретирање на III строфа на Акатистот.[46]

Во доцниот среден век продолжува и сликањето на Благовештението крај кладенецот како илустрација на III строфа. Текстуалната предлошка на схемата во која ангелот слетува од небото додека Богородица извлекува/полни вода од бунарот се апокрифните раскажувања за водата на разлучението, пред сé оние во Протоевангелието на Јаков.[47] Сцената која токму во оваа форма е оликотворена во Марковиот манастир,[48] се среќава и во поствизантискиот период.[49]

---

[41] Deny de Fourna, n.d., 85, 147.

[42] Овој детаљ се јавува во крајот на XIV век во сликарството на фирентисните мајстори (L.Réau, L'iconographie de l'art chrétien, T.II, Paris 1957) од каде што е преземен од Криканите, венецијански воспитаници (Α.Δ.Παλιουρα, Ο ζωγραφοσ Γεωργιοσ Κλοντζα (1540–1608) και αι Μικρογραφιαι του Κωδικοσ αυτου, Αθηναι 1977, 34–35, πιν.52).

[43] Сп. Акатист, 227: Сакајќи да го разбере недостижното за разумот ...

[44] За примерот во Göreme во Кападокија и оној од Виенското четвороевангелие (Theol.gr.1153), в. G.Millet, Recherches, 86-87, fig.34.

[45] G.Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, 173, fig.1 Авторката во коментарот укажува на престолничкото потекло на иконографската концепција (Isto, 180-188).

[46] Сп. G.Millet, Athos, Paris 1927, 99.2 (трпезарија, Хиландар), 145-2 (трпезарија, Лавра); 238.2 (трпезарија, Дохиар); Μ.Χατζηδακησ, Ο κρητικοσ ζωγραφοσ Θεοφανησ. Ι τελευταια φαση του στισ τοιχογραφιεσ τησ Ιερασ Μονησ Σταυρονικητα, Αγιον Οροσ 1986, εικ .209 (трпезарија, Ставроникита).

[47] Ντ.Μουρικη, Αι βιβλιακαι προεικονισεισ τησ Παναγιασ, 134.

[48] Л.Мирковић-Ж.Татић, н.д., 47, сл.41.

[49] Вниманието го привлекува иконографската блискост помеѓу сцените на 2 икос во Панагија του αρχοντα Αποστολακη (1606) и онаа од припратата на Полошкиот манастир (1608/9): Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, πιν.84α; Н.Митревски,н.д.,сл.1.

Научното внимание особено го привлекла иконографијата на сцената во која на чинот на Благовештението присуствува старец со бастум поставен најчесто позади Богородица.[50]

Четвртата сцена или *вториот кондак* ја заокружува првата целина на таканаречениот историски дел на Акатистот. Со неа се затвора идејниот круг посветен на овоплотувањето и зачетието, а во слава на тајната на соединувањето на идејата (= Логос = дух) и материјата (=отелотворување). Нарацијата и ликовно е финализирана со сцената која е посветена на зачетието, илустрирајќи го така текстот на IV строфа, чиј почеток е испишан во горниот дел: СИЛА ВИШНАГО СОСЕНИТЬ ТОГДА.[51] На сликата Богородица е поставена на престол, со десна рака положена на градите додека во левата држи шамивче. Позади Богородица две витки женски фигури без нимбови, облечени во долги фустани, ја придржуваат ткаенината која има конусен завршеток во горниот дел. Архитектонската кулиса ја сочинува преграден ѕид со две четвртести кули кои ја потенцираат симетричната осмисла на сцената.

Познати се варијантите на овој иконографски шаблон кои главно се состојат во изборот/бројот на претставите коишто ја придржуваат ткаенината (ангели, девојки), но исто така е запазен и поедноставениот склоп со иста порака ("Сила вишњаго ..." = Зачетие) каде што Богородица е со Христовиот медаљон на градите или едноставно седната на престол.[52]

Илустрацијата на 2 кондак во кучевишката припрата ја има најчестата иконографска форма; недостига само вообичаениот сегмент од небо од којшто врз Богородица паѓаат зраци на божествена светлина. Драперијата или небеската наметка што ја заштитува Богородица е ликовен мотив со кој се истакнува мистеријата на овоплотувањето, акцентирајќи ја при тоа токму

---

[50] Старата теза за негово идентификување со Јосиф што произлегува од кажувањата на Матеа (I, 18-19), а особено од описот на св.Јован Златоуст во Благовештенската омилија за Јосифовото прво влегување во куќата на Богородица по обзнаната на зачетието (Μ.Ασπρα– Βαρδαβακη, н.д., 46-47), поновата наука ја дополнува со можноста во ликот на старецот потпрен на бастум да се види новата иконографија на префигурацијата на Благовештението според видението на старозаветниот Јаков при што скалилата, атрибут на инкарнацијата на Божјата реч, се заменети со претставата на самиот благовештенски чин/миг (Исто, 48).

[51] Акатист, 228: Силата на Севишниот ја осени Безбрачната ...

[52] J.Myslivec, n.d., 120-121.

тајната на Богојавувањето (= Теофанија).[53] Иконографијата, пак, со претстава на Богородица во цел раст впишана во мандорла над која во небесен исечок е поставена претставата на Христос Старец на деновите е поретко композиционо решение кое, според достапните сознанија, е нотирано на потегот Романија-Македонија-Грција.[54]

Во следната сцена ликовно е обработена V строфа, која според текстот ја прикажува средбата на Богородица и Елисавета. Содржината на *третиот икос* е евангелска, произлезена од кажувањата на Лука (I, 40), врз која се темели и апокрифниот опис во Протоевангелието на Јаков (XII, 2). Пред архитектонсата заднина во чија оска се наоѓа куполна градба која клучно ја дефинира симетричната схема, се случува средбата/прегратката на Богородица и мајката на св. Јован Претеча, облечена во теракотен хитон и зелен мафорион. Во горниот дел на сцената испишана е стихот: **ИМУѰИ БОГОПРИѢТНУ Д(Ꙗ)ВА УРТОБУ ВЬСТЕЧЕ КЬ ЄЛИСАВЄТИ.**[55]

Сцената има еднолична иконографија уште од првите сочувани примери во V-VI век,[56] која се повторува и во нејзините византиски/поствизантиски акатистни интерпретации. Анализите покажуваат дека композицијата може да биде проширена и со присуството на Јосиф и Захариј, потем со девојки - придружнички на Богородица, како и со машка претстава која вообичаено е впечатливо помала.[57] Со симетричната композициска структура и

---

[53] За симболиката на раширената драперија во Маринниот циклус и во Акатистот, в. G.Babić, Les fresques de Sušica en Macèdoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge, CahArch XII, Paris 1962, 330. За ранохристијанското потекло на овој мотив: H.Papastavrou, Contribution à l'ètude des repports artistiques entre Byzance à la fin de la moyen âge. Le thème de l'Annonciation, CahBalk 15, Paris 1990, 154-155.

[54] На веќе забележаната иконографска сличност меѓу полошкото и слепчанското (Св.Никола) решение со оние во Козја и Снагов (в. Н.Митревски, н.д., 49), треба да се додаде и сцената од костурската Панагија του αρχοντα Αποστολακη (Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 137, πιν.84β.), која иако оштетена, сепак е иконографски разговетна, како и онаа од кодексот Garrett 13, Princeton, каде стоечката Богородичина претстава не е во мандорла, а пак Старецот на деновите се подава од небескиот сегмент (Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 50-53, εικ.5).

[55] Акатист, 228: Откако го прими во својата утроба Бога ...

[56] За примерите на равенскиот саркофаг и во апсидата на базиликата во Parenzo, в. A.Grabar, Christian Iconography – A Study of its Origins, New York 1968, 131, n.316.

[57] Исцрпен преглед на варијантите кај: З.Кармаковиќ, Георгије Митрофановиќ, Сарајево 1977, 196-197, 216 (со постара литература). За идентификација на момчето како еден од синовите на Јосиф, в. Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 55 (со поствизантиски примери и литература).

двете учеснички, кучевишкиот пример останува доследен на традиционалната схема.

Третиот кондак, го прикажува мигот кога Јосиф ѝ перфрлува на Богородица за неверство, според раскажувањето во Протоевангелието по Јосиф (XIII, 1), при што таа категорично одрекува со високо подигната лева рака; десна дланка е свртената кон Јосиф. Тој, пак, поставен на десната страна, својот прекор го манифестира со широката гестикулација на десната рака додека со левата се потпира на бастум. На сцената е испишан текст од VI строфа кој е сосем нечиток.[58]

Со поновите истражувања се дополнети старите сознанија според кои сцената има еднолична иконографија, сведена само на двајцата учесници, Јосиф (со или пез патерица) и Богородица чијашто поставеност (лево-десно) е варирачка во иконографското сценарио.[59] Според новите сознанија, имено, согледано е проширувањето, поточно компилирањето на сценатa со Сонот на Јосиф, поставена во акатистен контекст,[60] а преземена од палеологовските наративни презентации на Апокрифниот живот на Богородица.[61] Во оваа смисла, покрај некоклу спорадични примери на Балканот,[62] треба да се издвои групата северномолдавски споменици каде што обете фигури седат додека ангелот долетува од небото со/без испишан свиток.[63] И во решението на кучевишкиот 3 кондак е очигледен козервативниот иконографски третман. Традиционализмот кој се потпира на палеологовските искуства е општа карактеристика токму на решението на овој дел од Акатистот во светогорските споменици.[64]

Следните четири сцени се насликани на западниот ѕид и сите го сочинуваат блокот посветен на раѓањето од историскиот дел на Акатистот. Во *четвртиот икос* е обработена сценатa Раѓање

---

[58] Акатист, 229: Имајќи во себе бура на помисли од сомневање, чистиот Јосиф ...

[59] З.Кајмаковиќ, Георгије Митрофановиќ, 197, 216.

[60] Сп. G.Babić, L'Acathiste de la Vierge à Cozia, 175, fig.2.

[61] Сп. M.Borboudakis, Panaghia Kera. Byzantine Wall-Painting at Kritsa, Athene ?, 47.

[62] За решението во принстонскиот Garrett 13 и за други современи примери в. Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 55-56, заб.170.

[63] P.Henry, n.d., 237 (Сичеава), pl XLIII (Хумор), pl.XLII.3 (Молдовица).

[64] Голема е групата на слични решенија на 3 кондак, но сепак според очигледната иконографска сродност треба да се издвојат историската сцена во Лавра и Моливоклисија (G.Millet, Athos, 146.1, 155.1), при што не треба да се пренебрегне старото (идентично) решение од Марковиот манастир осбено поради карактеристично подигнатата десна рака на Богородица (сп. Ц.Грозданов, Новооткривене композиције, 38, сл.1-2).

Христово, согласно текстот на VII строфа испишан во сценскиот натпис: (ПОСЛУ)ШЄ ПАСТИРІЄ АГГ(Є)ЛЬ [И МОЦ... ?].[65] Во централниот дел на екстериерот поставена е лежечката фигура на Богородица-родилка, а лево од неа малиот Христос положен во јасли, со магарето и волот над него. Од левата страна кон новороденчето приоѓаат тројцата мудреци. Во левиот долен агол е замисленият Јосиф во разговор со пастир, а на десната страна е прикажано капењето на новороденчето во кое учествуваат две жени. Во горниот дел на сцената прикажани се два ангела; едниот го набљудува раѓањето, а пак другиот ја пренесува веста на еден пастир за отелотворувањето на Спасителот. Од врвот на сцената (сега доста оштетен) со приказ на витлеемската ѕвезда, излегува светлосен крак којшто паѓа на јаслите.

Според сочуваните примери темата на Христовото раѓање е позната уште во ранохристијанската уметност во развиена иконографска форма што подразбирала мини-рожденски циклус во кој биле визуелизирани раскажувањата во евангелијата на Матеа (II, 9-11) и Лука (II, 8-20) комбинирани со профани/жанр елементи и со описот во Протоевангелието на Јаков (XIII, 1-2).[66] Заокружената наративна претстава на Раѓањето во Великите празници е вообичаена во палеологовскиот период, но во однос на нејзиното сликање во рамките на Акатистот забележено е пореткото претставување на магите, на кои им се посветени сцените кои следат, што е впрочем во согласност со упатствата во Ерминијата.[67]

Како и во византските така и во поствизантиските илустрации на овој икос епизодата со мудреците е поретко застапена, при што од македонската колекција историодни сцени (од сочуваниот материјал) треба да се издвои онаа во нартексот на Полошкиот манастир.[68] Расприкажаното решение на Раѓањето во нартексот на кучевишките Св.Архангели е "дисонантно" на

---

[65] Акатист, 229: Откако пастирите ги слушнаа ангелите како го воспеваат Христовото доаѓање во тело ...

[66] За Рожденскиот циклус на мозаиците во Св.Сергиј во Газа (VI век), како и за оној на минијатурите во евангелијата од XI и XII век (Paris.gr.74, Laur.VI 23, Vatoc.gr.1156): G.Millet, Recherches, 124, 127.

[67] Deny de Fourna, n.d., 130.

[68] На веќе апострофираните иконографски аналогии, оние во црквата на Раѓањето Христово во манастирот Арбанаси и во црквата посветена на Успението во с.Мртвица (в. кај: Н.Митревски, н.д., 50, заб.32-33), треба да се додадат и оние во романските манастири Хумор и Сучевица (P.Henry, n.d., pl XLIII (Хумор), pl.XLIX (Сучевица)), како и илустрацијата во егзонартексот на Филантропинон (Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 126).

претходните сцени прикажни сосем сожето. Задолжително треба да се подвлече дека нејзината иконографија ја наоѓаме (скоро) во сите цркви од таканаречената охридска сликарска школа од XV век.[69]

Познати се поствизантиските иновации во Раѓањето и вон од акатистен контекст кои се однесуваат на клечечката поставеност на Богородица, а се поврзуваат со името на сликарот Теофан. Според научните согледувања Теофан придонесол критските иконографски новини да бидат прифатени на Света Гора, во православниот дел на Средоземјето, како и во внатрешноста на Балканот.[70] Критскиот иконографски образец не се одразил на ликовната интерпретација на четвртиот икос на Света Гора; во схемата (со/без магите) Богородица лежи крај јаслите.[71] Клечечката претстава на Богородица е согледана и во втрадиционалниотг Костур.[72]

Четвртиот кондак дословно го пренесува во слика текстот на VIII строфа (Б(О)ГОТОЧНУ ЗВЕЗДУ ВИДЕШЕ ВЛЬСВѢНЬ),[73] кој го опишува доаѓањето на трите мудреци на коњи, предводени од ангел коњаник кој, укажувајќи им на ѕвездата, им го посочува патот низ ридестиот пејзаж.

Во источнохристијанската уметност претставата на источните мудреци кои "пешачејќи" ја следат витлеемската ѕвезда позната е уште од времето на Македонската династија.[74] Иконографијата, пак, на овој кондак е стандардна/еднолична и во византиската и во поствизантиската уметност што подразбира коњанички претстави на тројцата маги на различна возраст, предводени од ангел исто така коњаник, којшто им ја покажува

---

[69] Сп. Г.Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, сл.16 (Богородица Милостива, Преспа), сл.33 (Долгаец), сл.42 (Велестово), сл.49 (Лешани), сл.78 (Лескоец), сл.111 (Матка).

[70] M.Chatzidakis, Recherches sur le peintre Thèophane le Crètois, DOP 23/24, Washington 1969-70, 342 et passim. За клечечката положба на Богородица во аѓањето и нејзиното потекло, в. С.Петковиќ, Црква Светог Николе у Хиландару, Хиландарски зборник 8, Београд 1991, 143 (со литература)

[71] Сп. G.Millet, Athos, pl.100. 1 (трпезарија, Хиландар), pl.119.2 (трпезарија, Лавра).

[72] Сп. М.П.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 138, πιν.85β (Панагија του αρχοντα Αποστολακη); За постарите костурски примери на Раѓањето како и за оној од Расиотиса, в. кај: Г.Г.Гουναρησ, Οι τοιχογραφιεσ των Αγιων Αποτολων και τησ Παναγιασ Ρασιωτισσασ στην Καστορια, Θεσσαλονικη 1980, 111, n. 5–6. В.уште: М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 58, εικ.186 (Панагија, Софико).

[73] Акатист, 230: Откако ја видоа богоиспратената ѕвезда, мудреците одеа по нејзините лачи ...

[74] За примерите во ракописите и во ѕидното сликарство, в. G.Millet, Recherches, 103, 116, 153, fig.41-43, fig.62.

ѕвездата. Различната возраст на магите (младич, средовечен маж и старец) е метафора за трите животни доби (младост-зрелост-старост).[75] Незначителна отстапка од овој модел е изоставањето на ангелската фигура и нагласената големина на ѕдездата,[76] но како и порано така и во доцносредновековната слика на 4 кондак преовладува концепцијата - аналогна на кучевишката.[77]

Во сцената на *петтиот икос* е прикажано поклонувањето на мудреците. На централно поставената Христова претстава во рацете на Богородица седната на престол, пристапуваат од левата страна тројцата мудреци, додека од десната, прикажан е истиот ангел-водич. Малиот Христос, свртен кон магите, ги благословува. Групата ја предводи најстариот мудрец, насликан во мигот на предавање на даровите. Во горниот дел на сцената е испишан почетокот на IX строфа: ВИДѢШЕ ѠТРОЦИ ХѢЛДѢИСКИ НА РУКУ Д(ІЄ)ВИЧЮ.[78]

За луѓето надарени со способноста да го спознаат тукуроденият вЦар на вековитев и вБог на вселенатав зборува Матеа (II, 11). Тоа е единствното библиско посочување на златото, темјанот и драгомаста/мирото како дарови со голема вредност во апостолското доба, и дар-повојница само за отелотворениот Бог. Збирните проучувања на ликовноста на оваа тема покажуваат дека токму апокрифните извори ја дефинирале нејзината иконографија во две насоки. Имено, според евангелието на Псевдо-Матеа (XVI, 2) латријата на магите се случила во домот, а пак според кажувањата на Јаков во

---

[75] За симболиката на различната возраст на магите: Г.Бабиќ, Клаљева црква у Студеници, Београд 1987, 142-143. За коњаничката фигура на ангелот во 4 и 5 кондак на Акатистот, в. кај: M.M.Garidis, L'angel à cheval dans l'art byzantine, Byzantion 42, Bruxelles 1972, 36-37 (со постара литература).

[76] Sp. T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, fig.10; G.Babić, L'Acathiste de la Vierge à Cozia, fig.3. Аналогни решенија без ангелската претстава како и она на иконата Одигитрија со Акатистот на маргините (прва половина на XVII век) од манастирот Патерон во епирска Жича (Зица) посочува: Ε.Χαλκια, Εικονα Οδηγητριασ με σκηνεσ Ακαθιστου απο τη Μονη Πατερων Ζιτσασ, Ηπειρωτικα Χρονικα, Τ.25, Ιωαννινα 1983, 220. Сп. уште и: G.Millet, Athos, pl. 146.1 (трпезарија, Лавра).

[77] Во науката веќе е нотирана блиската иконографска схема на оваа сцена во Акатистните циклуси од XVII век во припратите на Полошко и Сливница, потем во Воведение (Св.Спас) во Кучевиште, па во костурската Панагија του αρχοντου Αποστολακη, потем во Хиландарската трпезарија, во црквата Благовештение Кабларско, како и во Раѓање Христово во Арбанаси: Ј.Николиќ-Новаковиќ, Илустрација на Акатистот, 85, заб.18; Н.Митревски, н.д., 50, заб.36-38. Со новите научни истражувањака кругот е уште повеќе проширен: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 60-62.

[78] Акатист, 230: Синовите халдејски го видоа во рацете на Дева ...

Псевдоевангелието (XXI, 3), поклонувањето на Богот и човек, се случило веднаш по неговото раѓање, близу пештерното окно/шталата.

Темата, според сочуваниот материјал, ја бележи својата појавност во периодот пред иконоборството,[79] но двонасочната иконографија исходувана од изборот на апокрифната предлошка се дефинира во постиконоборечко време.[80] Иконографскиот модел втемелен на кажувањата во Протоевангелието на Јаков, кои, пак, се дополна/блиски на канонското евангелие на Матеа, подразбира и присуство на Јосиф на чинот на поклонувањето на мудреците. Во оваа композитна схема се препознаваат многу елементи од Раѓањето.[81] Споредбените анализи укажуваат дека таа е субординирана иконографијата произлезена од кажувањата на Псевдо-Матеа.[82] Како најблизок компаративен материјал од XIV век во однос на кучевишката концепција на 5 икос се наметнуваат историодните композиции во Акатистот на Св.Никола Орфанос,[83] Дечани[84] и Марковиот манастир.[85]

Со/без претставата на Јосиф или ангелот крај Богородичиниот престол, овој модел е широко распространет во доцносредновековните Акатистни циклуси.[86] Од колекцијата на подрачјето на Македонија треба да се издвои блискоста на 5 икос во полошкиот и Сливничкиот нартекс, особено по карактеристичната поставеност на ангелот позади Богородичиниот трон.[87] Претставата, пак, во костурската Панагија του αρχοντα Αποστολακη е особено блиска на кучевишката иконографија.[88]

---

[79] За примерот од VI век на тронот на Максимијан во Равена и за фрагментарно сочуваните и широко датирани видни слики (VII-IX век), в. J.Lafontain-Dosogne, The Cycle of the Infancy of Christ, 22, 222, n.168.

[80] За сцената во четвороевангелието Laur. VI.23 (пејзажен амбијент со пештера во задина) и за онаа во Ватиканското евангелие Vat.gr.1156 (ентериер), сп. G.Millet, Recherches, fig.86, fig.94.

[81] За примерите на овој модел во сликањето на Поклонувањето на мудреците во византиско и поствизантиско време, в. М.Асπρα–Βαρδαβακη, н.д., 64-65.

[82] Сп. З.Кајмаковиќ, Георгије Митрофановиќ, 214-216; A.Pätzold, Der Akathistos, 24-26.

[83] Сп. Α.Τσιτουριδου, Η εντοιχια ζωγραφικη του Αγιου Νικολαου στη Θεσσαλονικη. Συμβολη στη μελετη τησ Παλαιολογειασ ζωγραφικησ κατα τον πρωιμο 14ο αιωνα, Θεσσαλονικη 1978, εικ.55.

[84] Г.Бабиќ, Богородичин Акатист, 152.

[85] Л.Мирковиќ-Ж.Татиќ, н.д., 48, сл.43.

[86] Сп. М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 64, εικ.10. В. уште: Филантропинон (Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 126); Е.Χαλκια, н.д., 220 (со посочени паралели).

[87] Сп. Ј.Николиќ, Теме посвеќене Богородици, 67; Н.Митревски, н.д., 50.

[88] Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 140, πιν.86β.

Светогорската схема е втемелена на моделот веќе виден во XIV век и сосем близок на кучевишкиот со таа разлика што на случката е присутен Јосиф.[89] Проучувачите на западната иконографија на сцената укажуваат на нејзината голема популарност, извлекувајќи ги карактеристичните елементи: полукружната поставеност на магите кон тронот, клечечката позиција, како и карактеристичните егзотични капи на нивните глави.[90] Во Ерминијата се препорачува сликање на источниците токму во клечечка положба.[91] Во источнохристијанската уметност оваа тема ликовно се разработува само како дел од Акатистот, а западните влијанија се детектирани кај критските мајстори, но вон од таканаречениот светогорски круг.[92]

Петтиот кондак (X строфа), Враќањето на мудреците во Вавилон, е едноставно решен со претставата на тројцата мудреци (=влсви) и овојпат со карактеристичните фригиски капи, кои јаваат кон десната страна на сцената каде што е претставена вавилонската тврдина. Натписот е: **ПРОПОВѢД(Ь)НИЦИ Б(О)ГОНОСИИ БИВШЄ ВЛЬХВИ.**[93]

Темата ја добива својата дефинирана ликовност, според сочуваните примероци, уште во XI-XII век, при што се забележени две поединости: поистоветувањето на нејзината рана иконографија со Доаѓањето на мудреците, како и големата сличност на вавилонската со ерусалимската тврдина од сцената на Христовото влегување во Ерусалим.[94] Во оваа смисла интересна поединост е тоа што ниту каноскиот текст на Матеа, ниту пак апокрифната литература, не го спомнува/одредува името на градот каде што магите се вратиле, туку (неодредено се вели) "источниците се беа вратиле таму од каде што беа и пошле - Истокот". Истиот податок се среќава и во опширниот опис во кодекстот Laur.Pal.Orient.387, наречен арапско евангелие. Само во

---

[89] Сп. ги (скоро) идентичните схеми во критската Панагија Рустика (1381/2) со оние од трпезариите во Лавра и Дохиар: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., εικ.105, εικ.116, εικ.140. Панагија Рустика е посочувана меѓу црквите на чиешто традиционално сликарство првично се школувале критските зографи пред нивното замунување во (грчката енклава во) Венеција.

[90] G.Vèzin, L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrètien, Paris 1950, 62-63.

[91] Deny de Fourna, n.d., 148.

[92] Сп. иконографијата на Поклонување на мудреците: Α.Ξυγγοπουλου, Εικονεσ του Μουσειου Μπενακη, Αθηναι 1972, πιν. 16 (Емануил Цанфурнарис), πιν.52 (Доминик Теодокопулос), πιν. 61 (Михаил Дамаскинос). В. уште решението во принстонскиот Garrett 13: Μ.Ασπρα–Βαρδα–βακη, н.д., εικ.10.

[93] Акатист, 231: Мудреците станувајќи богоносни проповедници се вратија во Вавилон ...

[94] G.Millet, Recherches, 140-144, fig.86 (Laur. VI.23), fig.95 (Vatic.gr.1156).

Омилијата за Раѓањето Христово на Јован Дамаскин (cod.Ταφου 14) се спомнува враќањето на магите во нивната земја Персија при тоа понесувајќи ја со себе чудотворна икона дарувана од самата Богородица.[95] Овој текст бил омилен и распространет; неговите влијанија во ликовната редакција на сцената се присутни и во доцниот среден век.[96]

Во усталената редакција на оваа сцена има мали разлики, пред сé врзани за начинот на кој мудреците доаѓаат до Вавилон (јавајќи или пешачејќи) и за тоа кој ги пречекува таму, пред/крај тврдината. Токму идентификацијата на фигурата крај градските порти, најчесто жена со царски обележја, била предмет на различни толкувања. Според Ерминијата на вратата чека градскиот клучар,[97] но научните согледувања поврзани со анализите на светогорската схема и на неа аналогните решенија,[98] во фигурата ја препознаваат персонификацијата на древниот град, додека пак проучувачите на манускриптните илустрации на овој кондак (Минхенскиот и Томиќевиот псалтир), ја согледуваат претставата на Ирод споменат во последниот стих на X строфа (5 кондак).[99] Во оваа смисла треба да се посочи и енигматичниот царски пар којшто ги пречекува мудреците пред вавилонските порти во оваа композиција во (егзо)нартексот на црквата Воведение (Св.Спас) во Кучевиште.[100]

Најскудната схема одбрана за оликотворување на X строфа во кучевишката припрата, всушност е најдоминантната иконографска форма не само на подрачјето на Македонија.[101]

Шестиот икос е насликан на северниот ѕид во долниот ред на третата тематска зона наменета за Акатистот. Композицијата го прикажува Бегството во Египет. Претставени се Богородица,

---

[95] За книжевните извори поврзани со враќањето на мудреците, и особено за влијанијата на Дамаскиновиот текст врз оваа тема, в. опширно кај: Μ.Ασπρα–Βαδραβακι, н.д., 68 (со аналогии за схемата во принстонскиот кодекс Garrett 13).

[96] Во нартексот на Филантропинон на соодветната сцена е претставена иконата веќе издигата/поставена на здание (Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 126). На епитрахилот, пак, од светогорскиот манастир Ставроникита Богородичината икона ја носи еден од мудреците: Μ.Ασπρα–Βαδραβακι, н.д., 67.

[97] Се препорачува и сликање на ангелот-коњаник, сп. Deny de Fourna, n.d., 149.

[98] Сп. G.Millet, Athos, pl.101.2 (трпезарија, Хиландар), pl.146.1 (трпезарија, Лавра), pl.238.1 (трпезарија, Дохиар).

[99] T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, 141-142 (со постара литература).

[100] Ј.Николиќ-Новаковиќ, Илустрацијата на Акатистот, 85, сл.3.

[101] За паралелите на сцените во припратите на Полошкиот и Сливничкиот манастир, како и за истовидната ѕидна слика во Св.Никола во прилепско Слепче, в. Ј.Николиќ, Теме посвећене Богородици, 67; Н.Митревски, н.д., 50.

седната на бело осле (маска) со Христос во рацете во бел повој, Јосиф којшто оди по неа и неговиот син, момчето Јаков, којшто ја води групата покажувајќи кон портата на тврдината насликана на десната страна на сцената. Натписот е сосем нечиток, но веројатно бил испишан вообичаениот текст според почетниот стих на XI строфа.[102]

Научните согледувања покажуваат дека нема никакви разлики во презентирањето на оваа тема втемелена на кажувањата на Матеа (II, 13-14), Псевдо-Матеа и пророштвото на Исаиј (XIX, 1-3),[103] во христолошки/Мариин и акатистен контекст. Имено, систематизираните проучувања на оваа тема од нејзината појавност и траење низ вековите покажуваат дека клучните разлики се однесуваат на поставеноста на Јосиф и Јаков во однос на Богородица, како и на тоа дали малиот Хрситос е во рацет на Богородица или на рамето на Јосиф. Вообичаено, пред тврдините на Египет, претставен како град, е сликана неговата персонификација како женска царска фигура, а пак во заднината се уриваат паганските идоли/скулптури. Во наративната палеологовска редакција на темата насликани се и Мисирците[104] како го дочекуваат тукуроденият Месија, а може да е претставен и вториот син на Јосиф.[105]

Полемичните расправи во науката се поврзани со претпоставеното западно потеклото на идололатриските симболи во оваа сцена, чие паѓање во Египет е претскажано од пророкот Исаиј, како и за карактеристичната повиеност на Христос, слична на претставата на Психе која е забележена во некои поствизантиски интерпретации на темата, а која исто така прави впечаток и на кучевишката слика. Во однос на првата теза искажани се запазувањата дека старите илустрации на сцената сочувани во илуминираните ракописи не го содржат овој детаљ,

---

[102] Според Акатистот (стр.232: Спасителу, во Египет ја покажа светлината на вистината ...) натписот гласи: **ВЬЗСѢ ВЬ ЄГИПТѢ ПРОСВЄщЄНІЄ ИСТИНИ.**

[103] Раскажувањето во Псевдоевангелието по Јаков завршува токму пред бегството во Египет, в. М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 69, заб.330.

[104] Старохебрејски назив за Египјаните кој и денес е во употреба во арапката група јазици.

[105] Синтетички/компаративни согледувања кај: J.Myslivec, n.d., 106-108, 112; G.Millet, Recherches, 155-158; З.Кајмаковиќ, Георгије Митрофановиќ, 214-216; A.Pätzold, Der Akathistos, 26-29 (со литература).

кој, пак, во западната уметност е чест уште од XII век.[106] Реалистичната претстава на Христос-бебе во рацете на Богородица е карактеристика на критските мајстори, не само во интерпретацијата на Бегството во Египет туку и во сите сцени каде што се претставува/нагласува бебешката Христова возраст, што се објаснува како западно влијание.[107]

Како прилог во проучувањата на поствизантиските редакции на оваа тема во состав на Акатистот се анализите на светогорскиот и на таканаречениот романски модел. Имено, светогорската колекција на видните слики на Бегството во Египет укажува на користење на традиционалниот концизен образец со претстава на Јаков како предводник на Богородица и Христос (на маска) и Јосиф зад нив,[108] што не спаѓа во наративниот иконографски тип од XIV век.[109] Романскиот модел, пак, е близок токму на наративната верзија и во него, пред сложената архитектонска заднина, се претставени Богородица со Хрстос и Јосиф како пешачат кон градските бедеми каде што ги пречекува толпа луѓе и персонификацијата на Египет.[110]

Иконографијата на кучевишката сцена, според својата сосем сожета структура, е поинаква споредено со другите истовидни сцени во Македонија поради отсуството на идолите и персонификацијата на Египет,[111] а најблиска на архаичниот модел зачуван во минијатурите.[112]

Според текстот на XII стофа и според упатставата за негово сликање во Ерминијата, сликата на *шестиот кондак* го илустрира Сретението. Тоа во припратата на Кучевишкиот манастир ја има истата схема како и во наосот со таа разлика што Христос е во рацете на Симеон Богопримецот. Во симетричната сцена Симеон и пророчицата Ана, со профетски дигнатата рака, се на десната, а

---

[106] За западните примери и воопшто за скулптурите кои се дел од сликаните кулиси во некои сцени на Житијата на св.Георгиј и св.Никола, како и на Делата апостолски, в: J.Lafontaine-Dosogne, The Cycle of the Infancy of Christ, 228, n.213 (со постара литература).

[107] За сцената во Хиландарската трпезарија и минијатурата во принстонскиот кодекс Garrett 13, со соодветни паралели, в. кај: Μ.Ασπρα–Βαρδακη, н.д., 69-70.

[108] G.Millet, Athos, pl.101.3 (трпезарија, Хиландар), pl.146.1 (трпазарија, Лавра), pl.238.1 (трпезарија, Дохиар).

[109] A.Pätzold, Der Akathistos, 26-29.

[110] Сп.: P.Henry, n.d., 237 (Сичеава), pl. XLIII (Хумор), pl.XLIX.1 (Сучевица). Исклучок е претставата во Молдовица која е блиска на светогорската схема , сп. Isto, pl. XLII.3.

[111] Сп. Ј.Николић, Теме посвећене Богородици, 67; Истата, Илустрацијата на Акатистот, 86; Н.Митревски, н.д., 50.

[112] За претставата во Laur. VI 23, в. G.Millet, Recherches, fig.111.

пак Богородица и Јосиф со грлиците (сп. Лука, II, 24) се поставени на левата страна. Во центарот на сцената е олтарот со издигнат калотен балдахин, а заднината ја затвора сидна преграда со две четвртести градби во форма на пиргови. Во текстот се вели: ХОТОѡѴ СИМЄѠN ѺТ NАСТОЄѡАГО ВЄКА.[113]

Долгиот евангелски текст по Лука (II, 22-38) заснован на описите на обичајот по Мојсеевиот закон (III Мојс. XII, 2-4), бил обработен во единечна сцена уште во предиконоборечко време.[114] Иконографијата на сцената во најконцизната варијанта ги содржи претставите само на св.Симеон наспроти Богородица,[115] додека во нешто попроширената иконографија пророчицата Ана е изоставена.[116] Научната статистика, сепак, укажува на доминантноста на композицијата во "полн состав" и тоа со несиметрична концепција во која св.Симеон е поставен на едната (десната) страна, а останатите три библиски личности - спроти него. Укажано е дека оваа поставка визуелно ја акцентира улога на св.Симеон како спознавач на Бога, овоплотен во малиот Христос. По симетричната концепција, преовладувачка во комненската уметност, учените зографи на XIV век ја претпочитале токму издвоената поставеност на св.Симеон во празничен циклус/контекст, со позиционирање на Христос дете во неговите раце.[117] Сцената има непроменета иконографија и во рамките на нејзиното акатистно презентирање во византиско доба, вклучувајќи го и деталот со грлиците кои не соодветствуваат ниту на текстот на XII строфа, ниту пак на глобалната идеја на најсвечената Богородичина химна. [118]

Односот помеѓу симетричната и несиметричната схема, во полза на втората, е непроменет и во поствизантиско време. Така, многубројни се примерите за непарно решавање на сцената во

---

[113] Акатист, 232: Кога наближуваше денот Симеон да се пресели од овој лажен век ...

[114] За примерот во мозаик од Санта Маѓоре во Рим, в.: D.P.Shorr, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, Art Bulletin, Vol.XXVIII, No.1 (1946), 19-20.

[115] За аналогните примери на решението во мадридскиот Ескоријал, в: T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, 141-142 (со постара литература).

[116] В. D.P.Shorr, n.d., 21-22. В. уште: М.Ασπρα–Βαρδαϖακη, н.д., 71 (посебно заб.360).

[117] В. D.P.Shorr, n.d., 21-26; Г.Бабиќ, Богородичин Акатист, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 153 (со мноштво примери).

[118] За непотребноста на мотивот со грлиците во оваа сцена во Акатистот: J.Lafontaine-Dosogne, Les Cycles de la Vierge dans l'église de De ani: Enfance, Domition et Akathiste, во: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989. За положбата и симболиката на Христовата претстава, в.: H.Meguire, The Iconography of Simeon with the Christ in Byzantine Art, DOP 34/35, Washington 1980-81, 261-262.

Акатистот во кои влегуваат и атонските sидни слики, како и оние на подрачјето на Македонија,[119] што во науката глобално се оценува како следење на сценската редакција од класичниот период.[120] Од друга страна, пак, според достапните сознанија, Сретението во Акатистот на романската споменична група има иконографија сродна на архаичните симетрични варијанти.[121]

Во кучевишката парна схема улогарта на св.Симеон е акцентирана преку претсатвата на Христос во неговите раце. Најблиските иконографски паралели на кучевишката сцена ги наоѓаме на подрачјето на Охридската архиепископија, во рамките на Празничниот циклус во спомениците од XV век на таканаречената охридска школа.[122]

Илустрацијата на XIII стофа или *седмиот икос* е насликана во горниот ред на акатистната зона на северниот sид, точно над Бегството во Египет. Во предниот план на композицијата поставени се две светителски групи. На десната страна се архиереите св. Василиј Велики и св. Јован Златоуст, позади кои се назираат маченици. Левата група е предводена од апостол Петар. Позади него се поредени други светители меѓу кои јасно се гледа фигурата на еден забраден монах. Апостол Петар и св.Василиј Велики, свртени еден кон друг, заедно држат исто евангелие. Во горниот дел, во сегмент од небо вписана е допојасната фигура на Христос Емануел претставен како ги благословува светителите со обете раце. Во заднината, ускладена со симетричната концепција, е насликана sидна преграда со два пирга поставени латерално. Текстот вели: **НОВѴ ПОКАZА ТВАРЬ ѦВЛЬСѢ ТВОРѦЦЬ**.[123]

Во науката веќе одамна е укажано дека во вториот дел на илустрираниот Акатист, од 7 икос до 12 кондак, посебно значење и

---

[119] Сп. Ј.Николиќ, Теме посвећене Богородици, 67; Н.Митревски, н.д., 50-51 (со аналогии).

[120] Сп. G.Millet, Athos, pl. 101.1 (трпезарија, Хиландар), pl. 146.1 (трпезарија, Лавра), 238.1. (трпезарија, Дохиар). В. уште: М.Аспра–Варбавакη, н.д., 71 (εικ.13); М.П.Παϊσιδου, Οι τοι–χογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 141, πιν. 87β, (Панагија του αρχοντα Αποστολακη), 145–146 (Панагија Одигитрија τησ συνοικιασ Μουζεβεκη, со аналогни примери од т.н. костурски круг); Е.Χαλκια, н.д., 222, πιν.50α (со епирски аналогни сцени вон од Акатистниот циклус).

[121] За иконографското "соодветствување" на акатистните сцени во Хумор, Сичеава и Сучевица, в. P.Henry, n.d., 237. В. уште: Δ.Δεληγιαννησ, Ρουμανια: Ελληνισμοσ – Τεχνη – Ορθοδοξια, Αθηνα 1995, pl.106 (Хумор).

[122] Сп. Г.Суботиќ, Охридска сликарска школа, сл. 33 (Долгаец), сл. 42 (Велестово), сл. 49 (Лешани), сл. 78 (Лескоец).

[123] Акатист, 233: Јавувајќи се Создателот ни покажа нам, на своите суштества, ново нешто ...

симболика имаат избраните луѓе околу Христос/Богородица.[124] Изборот на овие фигури не е одредувачки за типот/моделот, ами за поттипот/варијантата и е особено значаен за извлекување на вредни социо-културолошки заклучоци за сликарите, ктиторите и (ставот на) современите црковни инстанци како чинители во (до)конципирањето на сцените на Акатистот. Во оваа смисла, сцените кои ја осликуваат опеаната догма за Христовата природа имаат традиционално невоедначена иконографијата.

Двата фиксни елементи на схемата на 7 икос се (изобраз на) Творецот и аудиториумот ("суштествата" - свидетели). Творецот бил изобразуван на престол или исправен како Емануел, Женик или заедно со Богородица. На византиските примероци преовладува симетричната схема во која сведоци на Христовото доаѓање се несветители/лаици со исклучок на претставата во охридската Перивлепта.[125] Забележено е дека асиметричната концепција во која секогаш се слика претставата на Богородица на престол со малиот Христос се среќава во манускриптната презентација на XIII строфа и дека има преземена (и адаптирана) иконографија од сцената Поклонување на магите.[126]

Инретесно е тоа што сцената добива збогатени верзии во поствизантиско време. Појавата на Деисисот во симетричната схема е тесно поврзано се третиот и четвртиот стих во строфата каде што се воспева поздравот на Воскресението при што Второто Христово пришествие преку Деисисот е богословска алтернација за "денот (воскресен) кога тоа ќе се случи".[127] Во оваа смисла треба да се посочат и решенијата на Криканите-"нетрадиционалисти" каде што Распетието, централно поставено, го набљудуваат различни светителски хорови.[128] Дионисиј од Фурна во својот прирачник забележал дека 7 икос треба да има "триумфален изглед" со централна претстава на Христос во

---

[124] A.Grabar, L'iconographie de la Parousie, 576-582.

[125] Ц.Грозданов, Илустрација химни, 42; Истиот, Охридското sидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 126.

[126] За примерите од псалтирите Томиќев, Минхенски и Ескоријал, в. T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, 143, fig.15. За Поклонувањето на магите како потекло на оваа редакција кај: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 72.

[127] Меѓу посочените примери од XVI-XVIII век (Софико, Пантанаса - Мистра, епитрахилот од Ставроникита), најстар е оној во критскиот манастир Валсамонер(ос) (XV век) за којшто се врзуваат првите западни продори во критското сликарсво: Исто, 74 (со западни паралели).

[128] На пример иконите на Георгиј Клондзас и Теодор Пулакис: Α.Ξυγγοπουλοσ, Εικονεσ του Μουσειου Μπενακη, πιν.26β, 27.

мандорла со симболите на евангелистите.[129] Многу пред забележувањето на ова упатство, сцената била токму така илустрирана во Арборе, но според достапните податоци за молдавските Акатисти, се чини дека доминантна е несиметричната схема, слична на посочената редакција во минијатурното сликарство.[130]

Сите светогорски решенија на овој икос се аналогни на кучевишкото. Особено треба да се издвојат она во Лавра и Дохиар поради истиот избор на светители (апостоли, архиејереи, монаси, маченици), при што дури и забраденият монах на левата страна има идентична поза.[131] Изворната аналогија за овие решенија ја наоѓаме во охридската Перивлепта. За разлика од Охрид, во Кучевиште полукругот на божествената светлина е илустриран како небесен сегмент, а во него Христос се појавува како Емануел.[132] Поновата наука го детектира источникот на овој модел во старите/ретки варијанти на Симнувањето на св.Дух, сочувани во иконоспис и илуминација.[133]

Интересно е да се забележи дека сите сочувани видни слики на овој икос во Македонија (Полошко, Сливница, слепчанскиот Св.Никола)[134] ги претставуваат само апостолите како сведоци на доѓањето на Творецот, што е всушност поттип на моделот од Перивлепта, којшто своите најтесни аналогии во XVII век, според достапните податоци, ги има во параклисот на манастирот Варлаат во Метеори.[135]

Седмиот кондак ја осликува XIV строфа соодветно на испишаниот текст: СТРѦНО РОЖЬД(Є)СТВО ВИДЄВШЄ СТРѦНИМ СЄМІРѦ.[136] Пред светлосиниот параван со кули, идентичен на заднината во претходната сцена, Богородица поставена десно и во придружба на ангел го покажува новороденчето Христос на три женски фигури со нимбови.

---

[129] Deny de Fourna, n.d., 149.

[130] P.Henry, n.d., 237 (за Арборе и Сичеава), pl XLIII (Хумор).

[131] G.Millet, Athos, 102.1 (тпезарија, Хиландар), 146.1 (трпезарија, Лавра), 240.2 (трпазарија, Дохиар).

[132] Сп. Ц.Грозданов, Охридското видно сликарство, 126, ск.31.

[133] За Симнувањето на св.Дух на синајската икона од VII-VIII век (G.-M.Sotiriou, Icones du Mont Sinaï, I, Athenes 1956, pl.17), и за она од Латинскиот кодекс од Париз (cod. nouv. acq. Lat. 2246) од XI-XII век (H.Kehler, Byzantine Art in the West, DOP I, Washington 1941, 69, pl.8), како прилагоден прототип на оваа схема, в. М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 73.

[134] Сп. Ј.Николић, Теме посвећене Богородици, 68; Н.Митревски, н.д., 51.

[135] М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 73.

[136] Акатист, 234: Откако го видовме чудесното раѓање да се оддалечиме од овој свет ...

Систематизираните согледување на средновековната иконографија на оваа сцена укажуваат на два модела: едниот и преовладувачки со претставата на Богородица (на престол со Христос, како родилка, со/како Знамение/Никопеа),[137] директно произлезен од поетската предлошка, и другиот со централна претстава на Христос Емануел.[138] Варирачки елемент на композицијата се избраните фигури од различни светителски редови кои не се дефинирачки за иконографскиот модел, туку за поттипот/варијантата.

И покрај зголемениот број на варијанти во доцниот среден век, сепак се чини дека најчест е образецот од Перивлепта, кој впрочем е согледан и во минијатурното сликарство од XIV век.[139] Топографијата на спомениците покажува широк радиус на преземање на традиционалното решение со претстава на Богородива со Христос на престол меѓу избрани светители, што ги вклучува и светогорските манастири и претставува доминтен модел во Акатистните sидни целини во Македонија.[140] Варијациите во овој модел се состојат во поставеноста на Богородица во сцената (централно или странично), но и во различниот избор на светители,[141] што дури се забележува и во изведбата на Акатистот од иста работилница, како што се тоа спомениците од таканаречената овчарско-кабларска група на подрачјето на Пеќската патријаршија.[142] Спомениците, пак, во Романија го преземаат решението од Козја со исправена претстава

---

[137] Сп. Ц.Грозданов, Охридското sидно сликарство, 127, ск.37; T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, 143-145, fig.16; G.Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, 176, fig.7. За особената иконографија од Матејче со иконата на Богородица, в. Е.Димитрова, н.д., сл.4.

[138] A.Pätzold, Der Akathistos, 31-32 (посочени примери со библиографија).

[139] Ц.Грозданов, Охридското sидно сликарство, 127.

[140] Сп. G.Millet, Athos, 102..2 (трпезарија, Хиландар), 147.1 (трпезарија, Лавра); Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 141–142, πιν.88β (Панагија του αρχοντα Αποστολακη), 146, πιν.91β (Панагија Одигитрија του συνοικιασ Μουζαβικη со паралели со онаа во параклисот на Варлаам во Метеори); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 151 (нартекс, Филантропинон); Ј.Николиќ, Теме посвећене Богородици, 68 (Сливница); Истата, Илустрацијата на Акатистот, 87 (нартекс, Воведение во Кучевиште). На оваа група треба да се додаде и решението од Св.Никола во прилепско Слепче.

[141] Во илустрацијата на седмиот кондак во припратата на Андреаш, Богородица - седната на престол со малиот Христос во скутот, е поставена на левата страна, а пак од десно ѝ се поклонува ангелски хор.

[142] Веќе е нотирано дека разликите во сликањето на композициите на Акатистот во пеќските Св.Апостоли и оние во Никоље и Благовештение Кабларско, па и во Јежевица, се толку големи што ја исклучуваат можноста за користење на истите предлошки: Р.Зарић, н.д., 67-69, заб.36 (со литература).

на Богородица Знамение впишана во мандорла, чија схема е блиска на онаа во Полошко.[143]

Истражувајќи го моделот со Христос Еманиел, поновата наука ја наоѓа неговата изворност во иконографијата на сценатa Христос проповеда во храм, која била исползувана и прилагодена на строфата која го воспева видувањето за чудесното раѓање на отелотворениот Збор.[144] Варијанти во овој модел со западни примеси се среќаваат кај критските зографи и кај оние под нивно влијание.[145] Описот за сценатa во Ерминијата - претстава на Богородица со младенецот во сегмент од небо - соодветствува на илустрациите од XVIII век.[146]

Кучевишката сцена е особена поради изборот на светите жени кои (единствени) го гледаат/сведочат младенецот во рацете на Богородица.[147]

Осмиоѿ икос (XV строфа) на Акатистот илустриран во истиот горен ред на зоната има натпис од кој е останат хастот на буквите; се назира само: ... ѺТСТѰП(ЛЄВЄШИ) ...[148] Насликан е Христос на престол, централно поставена, а околу него се архиереите (десно) предводени од св.Василиј Велики и/пред св.Јован Златоуст, и апостоли (лево) кои ги предводи св.Петар.

Текстуалната предлошка во која се опеваат двете природи на Христос, пресудно влијаела за стандардизацијата на схемата на т.н. Неопишан Збор во Акатистот од палеологовско време.[149] Имено, геометриската структура е одредена од двете Христови представи, земната и небеската, првата посведочена најчесто од апостолите, а втората од ангелите. Изборот на иконографскиот тип на Христос (Емануел или Женик), на престол или исправен, со/без мандорла, со/без поврзување на небескиот сегмент и мандорлата (= вертикала на Тријадата) и изборот на насликаните групи во земниот дел, се променливите елементи на стандардот, чија разнообразност се следи и во поствизантискиот период.

---

[143] Сп. P.Henry, n.d., pl XLIII (Хумор), pl.XLII.3 (Молдовица); Н.Митревски, н.д., сл.5.

[144] М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 75.

[145] Исто, 76. В. уште : M.Chatzidakis, Icons, pl.37 (Георгиј Клонтзас).

[146] Сп. Deny de Fourna, n.d., 149. Таква е и илустрацијата на Акатистната икона од Музејот на Македонија со тоа што наспроти преподобните се насликани (прво)свештеници.

[147] Иконографијата на сценатa во својата општа поставеност, како и поради избраните учеснички, асоцијативно се врзува за сценатa кога Богородица им ја соопштува/предвестува својата смрт на жените ерусалимски.

[148] Акатист, 234: Неопишаниот Збор сиот беше меѓу суштествата долу, никако неодвојувајќи се од оние горе ...

[149] A.Pätzold, Der Akathistos, 32-33 (посочени примери со библиографија).

Транскрипција на шаблонот во смисла на иконографско поедноставување со единечна претстава на Христос или во небесен сегмент, што претставува алузија на соединетата Христова природа во Едност е (по)ретка схема во средниот век.[150] Овој идеен концепт се следи и во соодветното упатсво во Ерминијата.[151]

Споредбените анализи на поствизантискиот акатистен корпус покажуваат дека т.н. светогорско решение со двојна претстава на Христос Женик, исправен во манадорла и допојасен во сегмент од небо (со/без ангели) и апостолите на земјата, има широк територијален опсег.[152] Тој, во XVII век, ја опфаќа и територијата на Пеќската патријаршија,[153] Бугарија[154], како и Македонија, судејќи според видните слики во Полошко, Сливница и Св.Никола во прилепско Слепче.[155]

Треба да се апострофира и особената иконографија на Неопишаниот Збор во која во земниот дел Христос е во рацете на интронираната Богородица меѓу две апостолски групи, а пак во небескиот - Христос Емануел е впишан во мандорла и седнат на виножито. Достапните сознанија ја дефинираат линијата на простирање на овој образец во правецот Јоанина-Мистра.[156]

Доцносредновековните новини во оваа сцена, текстуално/идејно оправдани, се нотирани во романските и во руските споменици. Во првиот случај се работи за "нов" стандард со преставата на светото Тројство (Старец на Деновите, Женик и

---

[150] Сп. T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, fig.17; G.Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, fig.8.

[151] Deny de Fourna, 149: "На небото е Христос, опсипан со најјасна светлина и опкружен со ангелските чинови. Тој ги благословува со обете раце апостолите и луѓето кои стојат долу. "

[152] G.Millet, Athos, 102.2 (трпезарија, Хиландар), 147 (трпезарија, Лавра), 236.1 (трпезарија, Дохиар). За паралелите со истоимените сцени во критскиот живопис (Панагија Рустика и манастир Валсамонер), потем во параклисот на Варлаам во Метеори, па во Богородичината црква во Софико и оној во минијатурата на принстонскиот Garrett 13: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 80. За костурските примероци во Панагија του αρχοντα Αποστολακη (со Емануел во небесен сегмент) и во Одигитрија της συνοικιασ Μουζεβικη, в: Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα της Καστοριασ, 142 (πιν.89α), 146–147 (πιν.91β)

[153] Од малобројниот сочуван материјал, за Хопово и Св.Апостоли, сп. М.Милошевић-О.Милановић, н.д., 267; Р.Зарић, н.д., 69.

[154] За примерит од арбанашките сцркви Раѓање Христово и Св.Никола, в. кај: Л.Прашков, н.д., сл.84; Е.Попова, н.д., сл. на стр.12.

[155] Сп. Ј.Николић, Теме посвећене Богородици, 68; Н.Митревски, н.д., 51 (сл.6). Слепчанското решение е идентично, нужно прилагодено на просторот (горен дел/лак на пиластер).

[156] Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 152(Филантропонон); G.Millet, Monuments de Mistra, Paris 1910, pl. 151.4 (Пантанаса).

крст/гулаб), а пак во вториот - за Деисис (долу) и Христов медаљон (горе).[157]

Особеност на кучевишката сцена е единечната Христова фигура на престол, како и архиерејската група која му пристапува од десната страна. Првиот елемент, единечна Христова фигура на престол, е веќе виден во минијатурите и е всушност најконцизната слика на поетското-догматската метафора,[158] којашто своето иконографско заокружување го добива во охридската Перивлепта.[159] Охридската иконографија е само поексплицитно ликовно преточување на текстот за двојната Христова природа. Во однос, пак, на архиерејската група треба да се посочат решенијата од скопскиот круг на цркви, она постарото од Марковиот манастир, како и оние од припратите на Воведение кучевишко и на Андреаш.[160]

Акатистот во Кучевиште продолжува во горниот ред со презентацијата на XVI строфа или *осмиоѿ кондак*. Христос е централно поставен на престол и во небеска светлина, а околу него, на надворешната страна по линијата на мандорлата, се претставени по четворица ангели. Во натписот пишува: **вьсѧко єст(є)тс(т)во ѧгг(є)льско ѹдивисѧ.**[161]

Познато е дека во оваа композиција, согласно на текстот, фиксен елемент се ангелските претстави. Овоплотениот Бог, пак, е претставуван како штотуку роден спасител со елементи преземени од Раѓањето, потем како Христос во скутот на Богородица, како седечки Христос или сличен на оној од Вознесението.[162]

По XV век иконографијата на темата добива две насоки, кои се одредувачки за сценската различност. Еден тип/модел е оној со централна поставеност на Богородица со Христос, на престол или

---

[157] Мисливец зборува за романски тип со Отечеството и руски тип со Деисисот, в: Myslivec, n.d., 102-103 (со примери). За Сучевица , Арборе, Хумор и Молдовица, в. уште: P.Henry, n.d., 237, pl. XLIII, pl. XLII.3, а за специфичното решение во Сичеава: Isto, 254, pl.XLIX.2.

[158] T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, fig.17.

[159] В. Ц.Грозданов, Охридското sидно сликарство, 127.

[160] Сп. Л.Мирковиќ-Ж.Татиќ, н.д., сл.47; . Ј.Николиќ-Новаковиќ, Илустрација на Акатистот, 86, сл.8. Клучната особеност на схемата во Андреаш се состои во изборот исклучиво на архиереи во долниот/земниот дел поставени од обете страни на исправениот Христос Емануел кој над себе го има својот небески изобраз од типот Женик во сеглемнт од небо.

[161] Акатист, 235: Сите ангели се зачудија од великото дело на Твоето овоплотение ...

[162] A.Pätzold, Der Akathistos, 32-33 (примери и библиографија). За особениот пример од Перивлепта со преглед на иконографијата на осмиот кондак, в. Ц.Грозданов, Илистрација химни, 44, заб.6.

во цел раст, а втор е оној со Христовата претстава. Првиот, што ја "влече" својата традиционална нитка од Орфанос, Дечани и Матејче, се среќава на подрачјето на Романија и кај критските зографи и, сосем споредично, вон од овој круг.[163] Во вториот модел Христос е претставуван и како Женик и како Емануел, но за разлика од палеологовското доба, во овој период преовладува схемата со претстава на седечкиот Христос Емануел, која е и светогорски модел (освен во Моливоклисија).[164]

Врз основа на сочуваниот истовиден материјал во Македонија, заеднички именител на решенијата на овој кондак е седечката Христова престава. Истата варијанта на Христос Женик, прикажан на престол, ја има во кучевишките Св. Архангели, Полошко и Андреаш со концепција која е повторување на иконографското јадро од Перивлепта и Марковиот манастир.[165]

Илустрацијата на *деветтиот икос* (XVII строфа), насликана веднаш до претходниот кондак, ја прикажува Богородица на престол со малиот Христос, околу која се разместени по двајца паганski ретори, облечени световно и со карактеристични капи со крзнен обод кои имаат форма на клобук. Текстот е тешко читлив (... ⰰⰿⱀⱁⰳⱁⰲⱑⱎⰰⰿⱀⰻ ...)[166] и е испишан над сликаната архитектура сочинета од sидна преграда со две кули и бродна градба со светол тон поставена централно, токму позади Богородица.

---

[163] P.Henry, n.d., pl.XLIII (Хумор), pl. LXV (Сучевица). Осврт за т.н. критската схема и за решението во Gerratt 13, в кај: М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 82, πιν. 17 (со литература). Треба да се издвои и сцената во црквата Успение во Мртвица (XVII век), каде што на престолната претстава на Богородица со детето ѝ се обраќаат, не ангели, ами светители, за што е искажана претпоставката дека е илустриран вториот дел од строфата: С.Пејиќ, н.д., 126.

[164] G.Millet, Athos, 103.2 (трпезарија, Хиландар), 147.1 (трпезарија, Лавра), 236.1 (трпезарија, Дохиар). Посочувајќи ги сродните решенија со костурското од Панагија του αρχοντα Αποστολακη, авторката М.Пајсиду ги посочува примерите во Св.Неофит во Пафос (Крит), во католиконот на манастирот Вулкан(у) (Месинија), во параклисот на манаститот Варлаам (Метеори): М.П.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστορι–ασ, 142 , πιν.89β (со литература); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν.152 (нартекс, Филантропинон); Е.Χαλκια, н.д., 224 (πιν. 50α). В. уште и. М.Милошевиќ-О.Милановиќ, н.д., 267 (Хопово) .

[165] Сцената во кучевишкото Воведение не е сочувана, а во Сливничкиот нартекс воопшто не била илустрирана. Во Андреаш, пак, сцената е оштетена во голем дел; од левата половина сочуван е фрагмент на кој се гледаат два ангела во далматики и дел од Христос седнат на воножито во мандорла. Во слепчанскиот Св.Никола (Прилеп) сцената, насликана во тимпанонот на северниот sид, го прикажува Христос Емануел седнат, се чини на виножито, вписан во кружна мандорла и опкружен со ангели.

[166] Акатист, 235: Красноречивите беседници ги гледаме како безгласни риби ...

Сцената на 9 икос, почетна на пофалниот дел на Акатистот, има повеќе/помалку унифицирана иконографија. Валерите во нејзиното осмислување се состојат во тоа дали Богородица ќе биде прикажана на трон или исправена со/без младенецот, како и во тоа дали на речитите говорници ќе им бидат сопоставени и светители/лаици.[167]

Во науката схемата со исправена Богородица се смета за постара токму поради архаичноста на иконографското јадро, познато како оформен Богородичин иконографски тип уште во IX век, (често) именуван како Кириотиса или Никопеа.[168] Во поствизантиско време моделот со сточка Богородица во центарот на сцената,[169] е еднакво актуелен со моделот во кој Богородица е прикажана со Христос на трон.[170] Седечката схема ја прифатиле и Криканите.[171] Прави впечаток тоа што, за разлика од унисоноста во претходните илустрации, светогорските мајстори се поделиле во изборот на двата модела.[172] Невоедначеноста во изборот на моделот е карактеристика и на романските презентации на сцената со незнабожните говорници.[173] Поделеноста во изборот на образецот за 9 икос се согледува и во Македонија. Во прилепско

---

[167] A.Pätzold, Der Akathistos, 34-35 (со примери и литература).

[168] За примерот во мозаик од црквата Успение во Никеја и за елементите/симболиката на Кириотисата, в. Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, Οι βυζαντινεσ τοιχογραφιεσ του Ταξιαρχη στο Μαρκοπουλο Αττικησ, ΔΧΑΕ, Δ/Χ, Αθηνα 1975/76, 202–203.

[169] Искажано е мислење дека глобално, моделот со Богородица Врефократуса на трон е доминантен на Балканот: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 87-88 (со литература и паралели за примерот од Garrett 13 со приказ на стоечка Богородица).

[170] За примероците во параклисот на Варлаам во Метеори, оној во Софико, во нартекстот на Филантропинон (каде што некои од реторите држат риби во рацете: Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν.166), потем во Одигитрија τησ συνοικιασ Μουζεβικη во Костур, в. Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, πιν.92β, 147 (со литература). В. уште: С.Марковиќ, н.д., 55 (ораовичката капела); М.Милошевиќ-О.Милановиќ, н.д., 267 (Хопово); С.Пејиќ, н.д., 126 (во Мртвица се претставени светители и ангели околу тронот); Л.Прашков, н.д., сх.77 (Арбанаси).

[171] За сцените во Панагија Рустика и во католиконот на Валсамонер на Крит, в.: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 89. За иконите на Клонтзас и Пулакис, сп.Ξυγγοπουλου, Μουσειου Μπενακη, πιν. 17, 27.

[172] Додека во Хиландар (деснорака) и Моливоклисна Богородица стои (G.Millet, Athos, 102.3, 155.1), во Лавра и Дохиар таа (со Христос) е поставена на трон (Isto, 147.2, 236.2).

[173] Во центарот на композицијата во Хумор е поставена царска фигура која држи Богородичина икона, додека пак во Молдовица, Арборе и Сичеава, во схема слична на Преображението, седечката Богородица со Христос е поставена во мандорла во горниот дел, а под неа се насликани фигури, кутнати од силината на божествената светлина; во Сучевица (како и во Тисман и Снагов) претставена е Богородица со Христос на трон меѓу две групи на ретори со отворени свитоци, сп. P.Henry, n.d., 237, pl. XLII.3, pl. XLIII, pl. LXV.

Слепче Богородица седи, поставена во карактеристична схема, а пак во Полошко и Сливница таа има стоечка става.[174]

Средновековното претставување на 9 икос со седечка Богородица без детето, насликана со раце во став на одрекување, покажувајќи ги дланките како и во 2 икос,[175] се губи во доцниот среден век. Но, затоа пак карактеристичната иконографија од Матејче со претстава на иконата на Богородица со малиот Христос,[176] има свои продолжувачи во XVI-XVIII век.[177]

Кучевишкото решение е резултат на прецизното преточување на текстот во слика со стара схема веќе видена во охридската Перивлепта, [178] а оликотворена и во трпезариите на Лавра и Дохиар.[179]

Во осликувањето на текстот на XVIII строфа кој е зачуван на горниот дел од *деветтиот кондак* (СП(Я)С(И)ТИ ХОТЄМ ИРѦЖЕВСЄХЪ ѸКРѦСИТЄЛЬ),[180] веднаш се препознава схемата на Симнувањето во пеколот. Имено, Христос впишан во светлина му подава раце на Адам насликан пред Ева меѓу малата група луѓе без нимбови поставени во пештера/јама. Во заднината се гледаат два ридести завршетоци.

Различноста во иконографијата на 9 кондак во византиската, а оттаму и во поствизантиската уметност, произлегува од варирањето на темата за Христовото доаѓање, спомената во текстот, или попрецизно кажано - варијантите на претставување на Христовото воскресение. Според богословските аксиоматични впремисиг, денот на воскресението е денот претпоставен за второто Христово доаѓање. Сотериолошката поента на строфата ја овозможило и ликовната метафора на Спасовден преку Вознесението Христово на небото како можен модел во

---

[174] Сп. Ј.Николиќ, Теме посвећене Богородици, 68; Н.Митревски, н.д., 52-53.

[175] T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, 145-147, fig.19 (со примери).

[176] Поради претставената икона, аналогна на Матеичката концепција (сп. A.Pätzold, Der Akathistos, pl. 69) е онаа во црквата Св.Апостоли τησ Καλαματασ во Месинија чијшто фреско-живопис е датиран во крајот на XIV век (сп. Κ.Καλοκυρησ, Βυζαντιναι εκλησιαι τησ Ι.Μητροπολεωσ Μεσσηνιασ, Θεσσαλονικη 1973, πιν.13β). На сцената во полошкиот нартекс Христос, претставен на Богородичините гради, е врамен во четвртеста рамка сугерирајќи икона, сп. Н.Митревски, н.д., сл. 8.

[177] На сцената од Мони Вулканос (сп. Κ.Καλοκυρησ, н.д. πιν.103α) треба да се додаде и онаа од Пантанаса (сп. G.Millet, Mistra, pl. 151.5). На оваа редакција и припаѓа и иконографијата на сцената во Хумор (в. заб.175).

[178] Сп. Ц.Грозданов, Охридското ѕидно сликарство, 127 (ск.31).

[179] В. погоре заб.174.

[180] Акатист, 236: Создателот на сé, сакајќи да го спаси светот ...

визуелизацијата на строфата. Така, Христовото симнување во пеколот, стар византсики знак за воскресението, и решенијата со (непосредна) воскресна и вознесна асоцијативност, се трите клучни модели во презентирањето на акатистниот текстот за доаѓањето на Спасителот.[181]

Првиот модел е доминантен во светогорската редакција на оваа сцена. Асиметричата концепција на Симнувањето во пеколот се разликува само во деталите во однос на избраните фигури поставени во адската пештера: со/без нимбови, предводени од Адам и Ева (Дохиар, Ксенофон) или без нив (Хиландар, Лавра).[182] Оваа схема се среќава и во Романија.[183] Вториот модел има симетрична концепција со централна Христова претстава во мандорла меѓу две групи во акламација, без прецизно означување на пештерата. Оваа транскрипција на Симнувањето во пеколот, според научните проследи, е најголемото византиско приближување кон западните илустрации на самиот чин на воскреснувањето.[184] Овој модел, редактиран во Дечани и Козја,[185] има мал одек во доцниот среден век.[186] За негова преработка траба да се сметаат илустрациите со Распетието[187] или Патот на Голгота.[188] По XV век овој модел добива и нова идејна насока визуелно асоцијативна на Вознесението.[189] Анализите на иконографијата на овој кондак издвојуваат уште два елемента: персонификацијата на Космос и ангелската Христова придружба. Космосот, директно произлезен од првиот стих (... да го спаси Светот ...), првично е дел од сожетата иконографија на сцената позната од палеологовските минијатури.[190] Поновите истражувања

---

[181] A.Pätzold, Der Akathistos, 35-36 (со постара литература).

[182] G.Millet, Athos, 102.2, 146.2, 236.2, 264.1.

[183] Во Арборе и Сучевица: P.Henry, n.d., 238, pl. LXV.

[184] За западната иконографија на Вознесението, в. G.Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Band 3, Gard Mohn 1972, 57-58, pl.132-133.

[185] Сп. Г.Бабић, Богородичин Акатист, 155, сл.9; Istata, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, 177, fig.2.

[186] G.Millet, Athos, 155.1 (Моливоклисиа). С.Пејић, н.д., 126 (Мртвица).

[187] В. примерот од Хумор: P.Henry, n.d., XLIII.

[188] Во Молдовица како и на иконата Лихачов овој кондак е претставен со Христос под крстот на Голгота, а пак во руските цркви Христос со врзани раце е придружуван од римски војници: Myslivec, n.d., 122-123.

[189] Илустративен е примерот од нартексот на Филантропинон каде што Хтистовата претстава во мандорла ги надвишува фигурите на Богородица, апостолите и други светители меѓу кои има и архиереи: Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν.166.

[190] За 9 кондак во Минхенскиот и Томиќевиот псалтир: З.Кајмаковиќ, н.д., 205 (со литература).

покажуваат дека текстуалната предлошка за небескиот ескорт на Христос, именуван како ангели - Христови соборјани, е нивното четирикратно споменување во апокрифното евангелие на Никодим,[191] каде што (меѓу другото) се зборува и за нивниот удел во оковувањето на Сотона при симнувањето во адот.[192]

Иако е голем бројот на Акатистни циклуси во кои 9 кондак е илустриран како Симнување во адот,[193] меѓу кои се и иконографски блиските сцени од Полошко и прилепско Слепче,[194] сепак кучевишкиот примерок според сожетоста на схемата има најблиски аналогии со светогорските решенија, особено со она во Дохиар.[195]

Во продолжение на горниот ред на акатистната зона претставен е *десеттиот икос* (XIX стофа). Богородица е поставена централно, претставена со малиот Христос во десната рака додека левата (со бело шамивче) ја подава кон една од светите жени. Околу неа се поставени по две женски фигури од кои оние во заднината имаат круни на главата. Текстот е читлив: СТЄНЯ ЄСИ Д(Ꙗ)ВѢМЬ Б(ОГОРОДИ)ЦЄ.[196]

Споредбените анализи покажуваат дека и овој икос од пофалниот дел има еднообразна иконографија, без некои особени варирања, континуирано од XIV до XVIII век.[197] Ако дефинираниот образец/модел, дескрибиран и во Ерминијата,[198] подразбира стоечка претстава на Богородица со младенецот меѓу свети жени, тогаш ретките варирања на стандардот се состојат во претставувањето на Богородица на трон, како и во сопоставување на друга светителска група на женските фигури.[199] Научната статистика издвојува две уникатни решенија: приказот од Матејче со иконата на Богородица и Христос и илустацијата на иконата од збирката Лихачов каде што околу Богородица се поставени

---

[191] Сп. М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 91-92.

[192] Оваа епизода се среќава во Симнувањето во пеколот како илустрација на 9 кондак во црквата Одигитрија τησ συνοικιασ Μουζεβικη во Костур, в. М.П.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 148. πιν.92β.

[193] Сожет преглед на аналогните решенија со соодветна литература дава: С.Пејић, н.д., заб.81.

[194] Сп. Н.Митревски, н.д., 52-53.

[195] Сп. G.Millet, Athos, 236.2.

[196] Акатист, 236: Богородице Дево, Ти си закрилје на девиците ...

[197] Сп. Myslivec, n.d., 113; A.Pätzold, Der Akathistos, 36-37 (со литература).

[198] Deny de Fourna, n.d., 149-150.

[199] В. табела и споредбен преглед на илустрациите на Акатистот кај: З.Кајмаковиќ, н.д., 214-217.

машки фигури.[200] Продолжувањето на редакцијата на сликата од минијатурите со седната претстава на Богородица се среќава во некои молдавски Акатистни циклуси, каде што сепак најчесто се повторува иконографијата на Богородица од 2 икос (со одрекувачкиот став на левата рака и без Христос), при што несомнено е влијанието на Козја.[201] Науката нотира еден круг споменици, меѓу кои и решението од критската Панагија Рустика и од Лавра, во кои на женската група во сцената и е сопоставена група архиереи.[202]

Кучевишкиот примерок дословно го следи стандардот формиран во XIV век, кој несомнено бил во "оптег" на потегот Охрид-Скопје, за што сега само сведочи сочуваната претстава од Марковиот манастир.[203] Во смисла на општа иконографска блискост треба да се приклучи и решението во прилепско Слепче.[204] Познато е дека во светогорските манастири се следи истата схема, којашто е во Лавра дополнета со група архиереи.[205] За разлика од оваа редакција, зографот на припратата на полошкиот манстир работел по образец со приказ на стоечка Богородица без Христос, кој поретко се среќава во оликотворувањето на оваа сцена во доцниот среден век.[206]

Во сцената на *десеттиот кондак* (XX срофа) централно е претставен Христос којшто благословува со обете раце. Десно од него се поставени двајца ангели, а лево тројца архереи од кои третиот е само назначен со нимб. Типологијата на архиереите е без препознатливи карактеристики. Во заднината е вообичаениот висок парапет со две четвртести кули. На горната маргина на сцената стои текстот: **пѣніе всѣко побѣждꙗ ѥтсѣ**.[207]

Според постарите истражувања многубројните видови на илустрирање на овој кондак се поредени во три односно шест

---

[200] Сп. Myslivec, n.d., 113; A.Pätzold, Der Akathistos, 37.

[201] Сп. схемата на сцената во Ескоријал (T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, 148, fig.21) и Хумор (P.Henry, n.d., pl. XLIII) и онаа од Козја и Молдовица/Сучевица (P.Henry, n.d., pl. XLII.3, pl. LXV).

[202] За аналогните решенија со архијерејските претстави од принстонскиот Garrett 13, в. Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 94-95.

[203] Сп. Л.Мирковиќ-Ж.Татиќ, н.д., 51, сл.51.

[204] Сп. Н.Митревски, н.д., 53.

[205] Сп. G.Millet, Athos, 103.3 (трпезарија, Хиландар), 236.2 (трпезарија Дохиар), 264.1 (Ксенофон).

[206] Сп. Н.Митревски, н.д., 53, сл.9. В. уште и: С.Пејиќ, н.д., 126 Мртвица); Д.Ранковиќ-Вучиќевиќ,42 (Никоље Кабларско).

[207] Акатист, 237: Бессилна е секоја песна што сака да ги опфати сите Твои добрини ...

групи,[208] но поновата наука прецизно го утврдува доминантниот модел чии разлики во видот и бројот на присутните ги дава неговите варијанти/поттипови. Моделот има најчесто симентрична осмисла, чиј фокус е Христовата фигура поставена на трон. Валерите се состојат во видот на светители/лаици како избрани(ци) кои го слават Спасителот. Имено, во сцената се сликаат ангели, апостоли, монаси, калугерки, (прво)свештеници, велможи/лаици и најчесто псалти, соодветно на строфата според која сцената условно е наречена Секоја химна Тебе.[209] Вториот модел ја фиксира претставата на Богородица,[210] а за негова идејно-ликовна транскрипција може да се смета и претставата на иконата Богородица Одигитрија како композициско јадро.[211]

Во доцниот среден век доминантниот палеологовски модел продолжува да биде најприсутен во илустрирањето на XX строфа. Во овој период неговите варијанти се умножуваат не само поради разноврсните избраници, туку и поради различните типови во иконографијата на Христос (Женик/Пантократор во мандорла поставен на небото,[212] Цар над царевите,[213] Велики архиерej).[214] Дополна на плуралноста на варијантите на овој модел е и особената иконографија во која Христос седнат на трон, со исправена Богородица десно крај него, благословува забрадена жена седната на ниско столче, додека сето тоа го набљудува група

---

[208] Myslivec, n.d., 113; З.Кајмаковиќ, н.д., 207-208, 217.

[209] A.Pätzold, Der Akathistos, 37-38 (со библиографија). В. уште и: Ц.Грозданов, Новооткривене композиције, 39. Сознанијата произлезени од старите извори со описите на појците упатуваат на тоа дека нивната облека, наречена камисион и капите од типот скараникон (клобук) многу потсетуваат на властелинскиот/архонтскиот костум, така што доаѓа до нивно мешање/забуна при идентификацијата во сцените, особено ако појците не се со триаглеста капа (скиадион) и ако немаат карактеристичен хирономичен гест, сп. Е.Бакалова, Йоан Кукузел: живот, творчество, епоха, Музикални хоризонти, 18-19, София 1981, 177-181 (за псалтите во Акатистните сцени). В. уште и: К.Н.Моран, Музички гестови у византијском сликарству позног средњег века, Зограф 14, Београд 1983, 54-56, сл.6.

[210] G.Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, 178, fig.3.

[211] Г.Бабиќ, Богородичин Акатист, 156, сл.11.

[212] Честа редакција во поствизантискиот период која ги следи упатствата во Ерминијата (Deny de Fourna, n.d., 150) каде што во долниот дел може да се сретне и претставата на чесната трпеза со светите сасуди, в. кај: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 98-99 (со примери и литература). В. и: Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 167 (нартекс, Филантропинон).

[213] Поради топонимската целост/поврзаност наречен романски тип, а негова варијанта е претставата на Христос Св.риза која се среќава во Сучевица, сп. Myslivec, n.d., 113. Овде всушност е илустриран третиот стих (Акатист, 237: ... бидејќи кога би Ти принеле Тебе свети Цару ...)

[214] Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 98. В. уште: Trèsores d'art albanais (catalogue), No 57.

момчиња, насликани во архитектонската заднина.[215] Во новите проучувања е пласирана тезата дека основната схема на овој модел е видена/преземена од сликата на Второто пришествие во старите илуминирани ракописи, каде е прикажано Христовото доаѓање од небото (во мандорла и со ангелска придружба) меѓу архиереите на земјата.[216] Најречит аргумент за предложената теза е изгледот на сцената во Панагија Рустика на Крит.[217] Фокусирањето на Богородица во оваа сцена по XV век е многу (по)ретко.[218]

Според изборот на небеските сили и светите епископи симетрично поставени околу Христос, кучевишкото решение ја реплицира иконографијата од Марковиот манастир, која, како што е познато, е скоро истоветна со онаа од Минхенскиот псалтир.[219] Поствизантискиот дискурс на оваа сцена ја одредува светогорската редакција како поттип на моделот од Марковиот манастир односно Кучевиште, особено поради несиметричната осмисла на схемата во која интронираната Христова претстава меѓу ангели (лево) и архиереи (десно) е поставена на левата страна на сцената; само во Дохиар не се вклучени небеските сили (=ангелите).[220] Во поствизантиското разнообразие на оваа илустрација спаѓаат и двете необични решенија на подрачјето на Охридската архиепископија, во припратата на Полошкиот манастир и прилепско Слепче.[221]

Веднаш до sидната слика на 6 кондак, во долниот ред на акатистната зона на северниот sид насликан е *единаесеттиот икос* (XXI строфа). Во ридест предел со два пресечени врва

---

[215] Забележени се само две вакви илустрации, обете во Арбанаси, во припратата на Раѓањето Христово и нејзината помлада реплика, во припратата на Св.Никола, сп. Л.Прашков, н.д., 109, сл.92; Е.Попова, н.д., 14, сл. на стр.12 (означена како 11 кондак).

[216] Се работи за карактеристичното решение на Второто пришествие како илустрација на 60 Давидов псалм во византискиот псалтир (1059) во Ватиканската библиотека cod.gr.752 (f.27v), кое има свои аналогии во ранохристијанската уметност, сп. G.Schiller, Ikonographie, III, 202, pl.571. За литургиската конотираност на оваа схема: М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 99.

[217] Ова решение е сосем блиско на она од Марковиот манастир и неговата подоцнежна светогорска редакција со таа разлика што во Рустика Христос е претставен во небеската/горната половина на сцената, сп. Исто, πιν.106.

[218] Како на пример на двете современи икони (XVII век), онаа од Св.Евстахиј (Атос) и од Збирката Лихачев: З.Кајмаковиќ, н.д., 215.

[219] Сп. Ц.Грозданов, Новооткривене композиције, 39, сл.4

[220] G.Millet, Athos, 103.2 (трпезарија, Хиландар), 146.2 (трпезарија, Лавра), 238.2 (трпезарија, Дохиар). В. уште и решението од Мртвица: С.Пејиќ, н.д., 126.

[221] Во Св.Никола сцената го претставува Недреманото око, а во полошки Св.Георгиј Христос е во ромбоидна мандорла, а крај него фигури во пештера: Н.Митревски, н.д., 53.

поставена е претставата на Богородица со Христос во мандорла (лево) и поголема група луѓе без нимбови облечени во хитони и плаштови прикажани во пештерско окно (десно). Во горниот дел на сценатa пишува: СВЄТО ПРИЄМНУ СВЄЩУСУЩИМЬ ВЬ Т(Ь)МЄ.[222]

Изобразувањето на метафората Богородица "светлоносна светлина" во најголем број случаи претставува илустрација во која била сликана свеќа покрај/позади/над Богородичината претстава. Непосредното ликовно споредување на "луѓето во темнина" со претстави во пештера е вториот составен дел од најчестата традиционална иконографија на овој икос.[223]

Во доцниот среден век, веројатно зародена во несочуван византиски примерок, се јавува иновираната иконографија на стариот модел. Имено, произлезена од вториот стих на строфата која ја воспева Божјата мајка како животоносен источник, големиот канделабар добива форма на кратер/писцина во кој се поставува Богородичината фигура. Оваа схема е регистрирана во XVII век.[224] Токму овој иконографски тип ќе биде омилен кај критските мајстори и оние под нивно влијание во XVI-XVII век.[225]

Варијантата нотирана во Козја,[226] каде што Богородица која држи голема свеќа е претставена сама и без мандорла, го бележи својот континуитет во поголем број примери во туркократскиот период.[227] Едновремено се случува и збогатување на групата "во т'мина" со фигури на монаси и псалти. Науката ја открива текстуалната предлошка за оваа варијанта на сликата на 11 икос во пишувањата на Никофор Калист Ксантопул(ос), писател од раниот XIV век кој во својата Ερμηνεια εισ τουσ αναβαθμουσ τησ

---

[222] Акатист, 237: Света Дева, светлоносна светлина што им се појави на оние кои се во темнина ...

[223] A.Pätzold, Der Akathistos, 38-39. Посебна студија за иконографијата/симболиката Богородица светлосен источник: Α. Ξυγγοπουλοσ, Θεττοκοσ η Φωτοδοχοσ Λαμπασ, ΕΕΒΣ 1, Αθηναι 1933, 321–339.

[224] Α.Ξυγγοπουλοσ, Θεοδοκοσ η Φωτοδοχοσ Λαμπασ, 526, εικ.7 (Като Панагија, Арта), εικ.9 (Хрусафа, Лаконија). В. уште: Ц.Грозданов, Новооткривене композиције, 40 (за сценатa во белградската копија на Минхенскиот псалтир); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν.168 (сценатa во нартексот на Филантропинон).

[225] За схемата на сценатa во Garrett 13 со аналогии, в: М.Аспра–Варбавакη, н.д., 100-101, πιν. 22.

[226] G.Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, 178, fig.3.

[227] Сп. Α.Ξυγγοπουλοσ, Θεοδοκοσ η Φωτοδοχοσ Λαμπασ, εικ. 15 (Неа Мони του Φιλοσοφου во Димицани), εικ. 16 (иконата во манастирот Елеуса на Остров во Јоанина). Во манастирот Валсамонер на Крит на иконата Богородица Кириотиса, таа е насликана со нимб над којшто е претставен пламен кој се спојува со небескиот сегмент, ликовно пренесувајќи ја метафората за Богородица - светлоносна светлина, сп. М.Аспра–Варбавакη, н.д., 101.

οκτωηχου, давајќи им упатства на псалтите и монасите, говори за "... Богородица - вечна свеќа, чудесно престорена во икона/лика нејзина, чие чудотворение осветлува секоја т'мина".[228]

Земајќи ги решенијата од Богородица Перивлепта и Марковиот манастир како реперни за еден ист модел, првиот со асиметрична концепција, а вториот со симетрија остварена со фронтална Богородица, се наметнува впечатокот за надвласта на композитна варијанта на асиметрична схема со фронтална Богородица како образец на светогорските историдни sидни слики.[229] Кучевишкото решение, со сите свои елементи, тричетвртна поставеност на Богородица со Христос и пештерата со лаици, е повторување на схемата од Перивлепта со исклучок на мандорлата која овде нема форама на пламен.[230] Овој образец го бележи својот продор на широка територија.[231] На подрачјето на Македонија изборот на обрасци е различен/невоедначен. Имено, илустрацијата од Полошко во основа го развива иконографското сценарио од Козја,[232] додека пак схемата од слепчанската sидна слика е најблиска до сценското јадро на образецот од Марковиот манастир.[233]

Сцената со која се илустрира *единаесеттиот кондак* или XXII строфа го има вообичаениот натпис (БЛАГОДѢТЬ ДАТИ ВЬСХОТѢВЬ Д(Ь)ЛЬГОМЬ ДРѢВНИМЬ)[234] на горниот дел, над сликаната архитектура составена од две различни профани градби, поставени десно и лево во заднината. Христос е поставен централно на супеданеум, насликан како го кине Адамовиот хирограф. Лево и десно од него се насликани фигури во

---

[228] Соодветни ликовни примери и опстоен осврт на текстот дава: Α.Ξυγγοπουλοσ, Θεοδοκοσ η Φωτοδοχοσ Λαμπασ, 332–334, εικ. 18 (резбан аналогион, Ватопед), εικ. 19 (Св.Недела во Палеохора, Егина), εικ. 20 (Св.Јован του Καταρρακτου, Евија).

[229] Сцените од Лавра со свеќа меѓу ридовите во заднина (G.Millet, 146.2), Дохиар со свеќата крај Богородица (Isto, 236.1), како и од Ксенофон (Isto, 264.1) се происход на решението од Перивлепта, додека онаа во Хиландар (Isto, 103.1) е блиска на схемата во Марковиот манастир.

[230] Сп. Ц.Грозданов, Илустрација химни, 47.

[231] За сцената во Митрополијата на Каламбака и во параклисот на Варлаам (Метеори), в. Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 101. Аналогни се и примерите од Мртвица, Ораовица и Арбанаси: С.Пејиќ, н.д., 126; С.Марковиќ, н.д., 56; Л.Прашков, н.д., 92, сх.73.

[232] G.Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, fig.3; Н.Митревски, н.д., сл.10.

[233] Сп. Ц.Грозданов, Новооткривене композиције, сл.5. Пламените јазици во кои е впишана Богородичината фигура се решени на идентичен начин и во Полошко и во прилепско Слепче.

[234] Акатист, 238: Оној што ги простува долговите на сите луѓе ...

проскинеза. Левата група, сосем слична на онаа во пештерата од претходниот 11 икос, е составена од световни претстави, а пак на десната страна се насликани двајца монаси.

Усталениот модел на оваа сцена се следи континуирано низ вековите. Централната поставеност на Христос ја дефинира ригидната сценска компонираност произлезена од илустрирањето на вториот дел од строфата со кинење на обврзницата со гревовите на воние кои се беа оддалечиле од Неговата милостг. Познато е дека во Томиќевиот псалтир, сликарот се определил за визуелизирање на првиот дел од строфата и мотивот на спасението со искупувањето на гревовите. Таму Христос е претставен во слава со ангелот кој ја фрла во бездна главата на Адот.[235] Единствените иконографски варирања се воочени во изборот на фигурите крај Христос (лаици/светители), претставени проскинетично/исправено, или пак нивно целосно изоставање.[236]

Темата со Адамовото ракописание ја продолжува својата стандардна схема и во источнохристијанската уметност под Турците, претпочитајќи го оликотворувањето на вториот дел од строфата. Широкиот просторен дијапазон на овој образец го опфаќа и атонското подрачје, каде што треба да се издвојат два особени елементи: Христос го гази хирографот во Хиландар и во (подоцнежното сликарство на) Ксенофон, и заднинскиот, карпест предел со пештера во Лавра, наспроти вообичаениот урбан амбијент во кој се одвива случката.[237] Се забележува разнообразност во изборот на одметнатите луѓе од Божјата благодат, и во начинот на нивното претставување - простум или проскинетично. Научната статистика покажува дека преовладувачка е редакцијата со профани фигури во проскинеза.[238] Ова решение, не дословно во согласност со

---

[235] Сп. A.Pätzold, Der Akathistos, 39-40, посебно 53-54 (со литература). Ц.Грозданов, Новооткривене композиције, 40.

[236] Поретка редакција на моделот се среќава во Козја каде што Христос е без бочните поворки (сп. G.Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, 178, fig.3), потем во Перивлепта во Охрид, сцена особена според избраните луѓе од народот во проскинетичен став кон Христос (сп. Ц.Грозданов, Илустрација химни, 47), како и во Ескоријал, каде што минијатурата на XXII строфа го претставува Христос од левата страна како со затворен свиток им приоѓа на профаните фигури поставени простум од десната страна (сп. T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, 150, fig.24).

[237] G.Millet, Athos, 102.4 (трпезарија, Хиландар), 146.2 (трпезарија, Лавра), 236.1 (трпезарија, Дохиар), 264.1 (Ксенофон).

[238] Покрај посочените атонски сцени, во оваа редакција спаѓаат сцените во црквите: Воведение во Кучевиште (додаден е и монах), прилепско Слепче (Хрситос го гази

Ерминијата, бидејќи таму се вели дека собраните луѓе (млади/стари) стојат,[239] а не коленичат, се среќава и на неколку познати примери од XVIII век.[240] Поретки сценски варијанти се избраните стоечки светителски поворки околу Христос, како онаа во Полошко,[241] или пак враќање на схемата од Козја без приказ на всведоциг на чинот на кинење на хирографот.[242] Идејното решение од Томиќевиот псалтир го има својот поствизантиски продолжеток во т.н. руски тип каде што демонот стои на хирографот, а пак Адам е впоземенг од Христовата рака/милост.[243]

И на ова кучевишко решение треба да се констатира сличноста со историодната сцена во светогорските Акатистни целини, како и нивното втемелување на охридската редакција во Перивлепта.[244] Она што е особено во нашиот примерок, тоа се двете монашки претстави од десната страна, кои се идентични на грешните монаси (скршнати од Христовиот пат) во Дохиарското чудо во кучевишкиот Архангелски циклус.[245] Се чини дека идентичноста не е случајна.

Во средината на сцената на *дванаесеттиоѿ икос* (XXIII строфа) се наоѓа иконата на Богородица Одигитрија со собрана ткаенина/подеја под неа, придржувана од двајца ѓакони. Од левата страна е насликана една монашка претстава со темна ќулафка на главата и зад неа уште една гологлава фигура. Од десната страна се поставени двајца дворјани со карактеристични клобук-капи и облеки со наметки. Во заднината и овде е претставен монолитен ѕид надвишен со две кули, меѓу кои се чита натписот: **ПОЮЩЄ ТВОЄ РОЖДЄСТВО ВЬСХВАЛѢС(Ь)М ТЄ ВСИ.**[246]

хирографот), Раѓање Христово во Арбанаси, во Сучевица, Филантропинон, Мртвица и Ораовица, сп. Ј.Николиќ-Новаковиќ, Илустрација на Акатистот, 87, сл.9; Л.Прашков, н.д., 92, сх.73; P.Henry, n.d., pl.XLIX ; Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 168; С.Пејиќ, н.д., 126; С.Марковиќ, н.д., 54-55.

[239] Deny de Fourna, n.d., 150.

[240] Сп. иконите: корчанска од зограф от Шпатараку (Trèsores d'art albanais (catalogue), No 57), од Јоанинскиот манастир Елеуса (Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 604) и онаа во Музејот на Македонија.

[241] Н.Митревски, н.д., 54, сл.11.

[242] За решението од Garrett 13 со аналогии, в. М.Аспра–Варбавакη, н.д., 106-107, πιν. 23.

[243] Сп. J.Myslivec, n.d., 117.

[244] Сп. Ц.Грозданов, Охридско ѕидно сликарство, ск.31.

[245] Сп. А.Серафимова, Архангелскиот циклус во припратата на кучевишките Свети Архангели, Жива Антика, 49/1-2, Скопје 1999, сл.7.а-б.

[246] Акатист, 239: Го воспеваме твоето раѓање ...

Во студиите за ликовноста на Акатистот вообичаено најмногу се посветува внимание на визуелизацијата на последните две строфи.[247] И овојпат моделите се детерминирани според изборот на централната личност. Во поновата наука е прегрупирана старата поделба од шест схеми,[248] сведувајќи ги на четири, кои се поврзани меѓу себе со исто идејно јадро (константа), при што светогорските еднородни примери се третирани како засебна, четврта група.[249]

Сортирајќи ги решенијата на оваа строфа исклучиво во византиската уметност, се чини дека нивното разврстување треба да оди само во три групи, кои пак во себе содржат неколку варијанти. Имено, првиот и најчестиот иконографски модел е оној со претстава на Богородица и малиот Христос на престол или во стоечки став (Томиќев псалтир, Дечани, Матејче, Перивлепта), вториот е оној со стоечка претстава на Богородица без детето (Минхенски псалтир) и третиот е моделот во кој е насликана иконата на Богородица Одигитрија (Марков манастир, Козја). Коментирајќи го првиот модел, треба да се напомне дека нема ниту еден доветен аргумент кој би го оспорил здружувањето во една (иста) група на иконографијата во која Богородица со детето е во цел раст или седната на престол. Оваа схема има симетрична и асиметрична варијанта/редакција. Се смета дека во основното структуирање на асиметричната композиција парадигматичен образец била иконографијата на Поклонување на мудреците.[250] Овој модел е најнепосредната визуелизација на стихот: "... Те славиме сите како жив храм ...", што претставува алузија на старозаветната визија за Богородица - Заветен кивот и Скинија со посветените дарови во неа (I Кн. на Царевите, II, 8, 1-11). Алузијата била преточена во слика на два начина: со претстава на една градба (Охрид) или две (Томиќев псалтир) позади Богородица или, пак, варијантата без градба/-и во позадината. Во втората варијанта Богородица станува ликовна алузија на храм, а преку Христос во нејзините раце, сведена на рамниште на физиолошко-генетска поврзаност, е изобразена идејата за Негово

---

[247] A.Pätzold, Der Akathistos, 40-42 (со постара литература).
[248] З.Кајмаковиќ, Георгије Митрофановиќ, 217.
[249] Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 109-110.
[250] Забележена е големата схематска блискост помеѓу Поклонување на мудреците во Менологот на Василиј II (979-984) со решението на 12 икос во Томиќевиот псалтир, сп. Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, n.d., n.719 (со литература).

безвремено битствување во пазувите на храмот. Тоа е основната метафора на стоечката престава на Богородица со Христос и основен аргумент таа схема да биде третирана, не како издвоена група, ами како варијанта на првиот посочен модел.

Анализите на третиот модел, оној со централна претстава на иконата на Богородица Одигитрија, се посебно важни и за кучевишкото решение. Сценската дефинираност е најдиректно поврзана со претставување на дворскиот богослужбен церемонијал. Во науката веќе е истакната точната текстуална предлошка на овој модел и неговото историско фундирање.[251] Имено, во вториот дел од строфата, Богородица се стихува како в... скапоцена круна на побожните цареви, чест и фалба на богоугодните свештеници, тврдина на царството и знаме на победата што разбива секакви злаг.[252] Псевдо-Кодин известува дека уште од дамнини, во четврток на петтата недела од Великиот пост, во царската палата била внесувана чудотворната икона на Богородица Одигитрија и останувала таму сé до Пасхалниот понеделник. Псалтите го означуваат влегувањето и излегувањето на чудотворната икона со појанија на Акатистот, а целиот церемонијал станува обред во чест на Богородица, со елементи на панегирик и панихида. Царот е дел од литијата при влегувањето и излегувањето на иконата од палатата, и повеќе не учествува во литургискиот протокол, ами го следи од свечената ложа (престолна келија) додека архонтската свита задолжително седи во т.н. триклино одделение.[253] Оттаму и оправданоста оваа сцена, поточно последните две од Акатистот, да се претставуваат со групирање на фигури кои учествуваат во церемонијалот (архиереи, ѓакони, монаси, појци/псалти, владетели, дворјани) кои може да се сретнат во сите три модели на 12 икос. Царот и дворјаните можат да бидат и изоставени од сценската презентација на оваа (и следната) строфа. Чудотворната икона која го спасила Цариград - опседнат од иноверните, која е опеана/насликана во проимионот се среќава понекаде и во илустрациите на 7 кондак (Матејче), 9 икос (Матејче, Пантанаса)

---

[251] Ц.Грозданов, Охридско сидно сликарство, 128-129. Истиот, Новооткривене композиције, 40-41.

[252] Акатист, 239.

[253] G.Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, 186-188. За древноста на обредот, уште во почетокот на В век за времето на автократорката Пулхерија и за описите на Псевдо-Кодин, в: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 110-112 (со понова литеатура).

и 10 кондак (Дечани, Рожен).[254] Иконографските анализи укажуваат дека третиот модел е во основа идентичен со претставувањето на Православната недела кога се прославува историскиот чин на воспоставувањето на иконите во март 843 година за време на царицата Теодора, нејзиниот малолетен син Михаил III и патријархот Методиј. Стариот, прототипен образец на целосно дефинирање на оваа литургиско-историска сцена пред иконата на Богородица Одигитрија не е сочуван, но нејзините поствизантиски решенија ја имаат истата схема на третиот тип/модел на 12 икос.[255]

Следејќи ја тезата за тронасочна моделираност на сцената на 12 икос, со анализите на поствизантиските историодни решенија се издвојуваат два географски блока со заеднички елементи, кои во основа се креативно реплицирање на старите византиски модели. И овојпат тоа е светогорскиот и ромаскиот споменичен круг. Во светогорските интерпретации на 12 икос се работи за "повикување" на првиот споменат модел, а пак во романските (најчесто) за транскрипција на третиот модел. Во монашкта средина на Атос во XVI век, XXIII строфа е илустрирана со претставата на Богородица со Христос на трон (Лавра) или исправена (Хиландар, Дохиар), придружувана/славена од претставници на клирот, певци и дворјани.[256] Во романските цркви, пак, е забележена особената илустрација на оваа строфа со претстава на иконата на Богородица со Христос, поставена на градски бедеми.[257] Ова решение е поствизантиска парафраза на третиот стар модел. Во насликаниот церемонијал е вклучена и владетелска претстава, а целата сценска поставеност е иконографски блиска на најстарата сочувана илустрација на

---

[254] Сп. Е.Димитрова, н.д., 290, 293 (Матејче); Г.Бабиќ, Богородичин Акатист, 156 (Дечани); G.Millet, Mistra, pl.151.5 (Пантанаса); Стенописите на Роженския манастир, сх. на стр.94-95 (наос, 1732 г.).

[255] Илустрацијата на Триумфот на ортодоксијата во Евангелието од манастирот Дионисиј Но.587 (f.43) од XI век е првичен сочуван обид да се претстави чинот на воспоставување на иконите, при што иконата на Одигитрија не е насликана, сп. A.Grabar, L'iconoclasme Byzantin. Dossier Archéologique, Paris 1957, 203-204, pl.142.

[256] G.Millet, Athos, 103.4 (трпезарија, Хиландар), 147.2 (трпезарија, Лавра), 236.2 (трпезарија, Дохиар).

[257] Сп. P.Henry, n.d., pl.XLII.3 (Молдовица). pl.XLIX (Сучевица). В. уште: T.Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste, fig.35. Во дескрипцијата на сцената се вели дека иконата е поставена на "градски бедеми": З.Кајмаковиќ, н.д., 217; М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 112-113.

Триумфот на ортодоксијата,[258] што ја поткрепува тезата за нивниот заеднички несочуван прототип/корен.

Нецелосниот увид на поствизантиските интерпретации на 12 икос покажува дека соодветното упатството во Ерминијата ("седечка поза на Богородица со Христос, опркружена со свештеници, ѓакони и појци, кои читаат и ја слават Неа"),[259] било често следено.[260] На оваа статистика се приклучува и историодното решение од припратата на Полошкиот манастир.[261] Глобално гледано во доцниот среден век вториот посочен модел и натаму е најмалку застапен, така што претставата од прилепско Слепче станува особен пример.[262] Од бројниот компаративен материјал за кучевишката схема со иконата на Богородица Одигитрија,[263] во основа (веќе) видена во Марковиот манастир, по својата схематска сличност се издвојува решението во (егзо)нартекстот на блиската црква Воведение (Св.Спас) во селото Кучевиште.[264]

Илустрацијата на *дванаесеттиот кондак* (XXIV строфа) е последна во Акатистниот циклус, насликана веднаш до претходната сцена. Богородица со Христовиот медалјон (Платитера), кого го придржува со десната рака, додека левата и е во указ, поставена е централно пред sидна преграда. Од обете страни има по еден ѓакон-свеќоносец и архиереи, св.Јован Златоуст (лево) и св.Василиј Велики (десно), крај кого се наоѓа уште еден свештеник. На сцената се чита текстот: Ѡ В(Ь)СЄПЄТѦ М(И)ТИР РОЖДѦЩѦ ВСЄХ СТИХ СТЄНШЄ СЛОВО.[265]

---

[258] Сп. A.Grabar, L'iconoclasme Byzantin, 203-204, pl.142. В. заб. 251. Во оваа смисла, досегашната дескрипција на "градските бедеми" се чини несоодветна, бидејќи архитектонската заднина може да се идентификува како кулиса на амвон на/пред кој се одвива протоколот.

[259] Deny de Fourna, n.d., 294.

[260] В. М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 108-113 (со компаративен материјал). В. уште: Д.Каменова, Сеславската црква, сх. на стр.120; B.Penkova, Mural Painting in the Refectory of Ba kovo Monastery, pl.4; Стенописите на Роженския манастир, сх. на стр.94-95 (наос, 1732 г.), 136 (трпезарија).

[261] Сп. Н.Митревски, н.д., 54, сл.12.

[262] Христос Емануел е централно поставен, седанат на престол меѓу певци (двајца-десно, еден-лево), а во горниот дел на сцената е поставена допојасна претстава на Богородица и Христос во небесен сегмент.

[263] Сп. С.Пејиќ, н.д., 126.-127 (Мртвица); О.Милановиќ, н.д., 267 (Хопово); Л.Прашков, н.д., 92, сх.73 (Арбанаси); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 169 (Филантропинон). Во литературата е посочена и истовидната претстава во Никоље (сп. З.Кајмаковиќ, н.д., 214), која не е наведена во постарите студии на сочуваниот ликовен материјал на овој манастир (сп. Д.Ранковиќ-Вучиќевиќ,42-43).

[264] Ј.Николиќ-Новаковиќ, Илустрацијата на Акатистот, 87 (со аналогии на кои е приклучена и схемата од Св.Богородица во Лешок).

[265] Акатист, 239: О многувоспејана (свепетаја) Мајко што го роди Зборот ...

Илустрирањето на велигденските свеченост околу Богородичината икона е најчестото средновековно материјализирање на последната строфа од Акатистот.[266] Идејното поврзување на двете последни сцени во единствена илустрација на дворскиот церемонијал е најочигледно сугерирано во Марковиот манастир.[267] Според досегашните сознанија за сочуваниот материјал, може да се разврстат два основни модела во ликовното интерпретирање на 12 кондак. Заеднички именител на првиот модел, кој имал превага во уметноста на XIV век, е иконата Богородица Одигитрија околу која се одвива дворско-литургискиот церемонијал.[268] Константа, пак, на вториот модел е централната претстава на Богородица, кој ја има својата охридска редакција без Христос (Перивлепта)[269] или со него (Козја).[270] И во оликотворувањето на оваа строфа, варирачка компонента во обата модела е изборот на учесниците во церемонијалот, при што е забележено дека во особената охридска редакција нема владетелска фигура, а учесниците во службата се без нимбови и во едноставни одежди.[271]

Во уметноста по падот на Цариград, моделот со иконата на Богородица ја губи својата честота на прикажување,[272] на сметка на сé поголемиот број на сцени реализирани на вториот начин, при што треба да се подвлече светогорската транскрипција на овој модел, како и тоа дека во Ерминијата е евидентирана токму една негова варијанта, во која Богородица со Христос е поставена на престол.[273] Од идејно-концепциски аспект треба да се нотираат уште две варијанти на истиот модел: едната, со претстава само на

---

[266] A.Pätzold, Der Akathistos, 42-43, 55.
[267] Сп. Ц.Грозданов, Новооткривене композиције,40.
[268] A.Pätzold, Der Akathistos, 43, 55-56.
[269] Сп. Ц.Грозданов, Илустрација химни, 48.
[270] G.Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia, 179, fig.4 (од типот Никопеа).
[271] Ц.Грозданов, Охридското сидно сликарство, 129.
[272] Л.Прашков, н.д., сх.92 (Раѓање Христово, Арбанаси); Стенописите на Роженския манастир, сх. на стр.94-95 (наос, 1732 г.). 136 (трпезарија); М.Милошевиќ-О.Милановиќ, н.д., 267 (Хопово). Во оваа група спаѓа и сцената од припратата на Полошкиот манастир, сп. Н.Митревски, н.д., 55, сл.13.
[273] Deny de Fourna, n.d., 294. За светогорските решенија во трпезариите на Хиландар, Лавра и Дохиар, сп. G.Millet, Athos, 103.4, 147.2, 236.2. За застапеноста на варијантата со седечка Богородица, в. М.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 113-116. В. уште: Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 169.

ангелскиот хор покрај/околу Богородица,[274] и втората, со приказ на Скинијата позади Богородица.[275] На првата варијанта треба да се додаде и сцената од прилепско Слепче.[276] Во науката е забележено дека во однос на оваа сцена, романските цркви имаат нехомогена композициска структура, со креирање на различни варијанти од обата модела.[277]

Следејќи ги двата клучни поттипа на овој модел (исправена/седната Богородица), од компаративно значење за кучевишкото решение е поттипот/варијантата со исправена Богородичина претстава со малиот Христос во imago clipeata, кое ги има своите најблиски паралели, според достапниот материјал, во светогорските трпезарии,[278] а пак подалечните - во схемите на 12 кондак каде што Богородица е без Христос, [279] во кои спаѓа и онаа од (егзо)нартекстот на кучевишка мирска црква.[280]

Во однос на варирачката компонента на оваа сцена - свечените литии, во науката се среќава забелешката дека заеднички именител на поствизантиската епоха, споредено со изминатите времиња, е почестото вклучување на претстави со царски инсигнии.[281] Но, ниту во еден сличај нема издвојување на конктерна царска претстава и нејзино ликовно потенцирање како што е тоа случај во историодните византсики сцени, што е објасниво со констатацијата дека времето на престолничкиот дворски церемонијал, кој бил источник на илустрациите на

---

[274] За ангелскиот хор крај Богородица и неговата поврзаност со мариолошката литература, како и за западните примери/преземања по XII век, в. D.Mouriki, The Wall-Painting of the Church of Panagia at Moutoullias, Cyprus, во: Byzanz und der Westen (Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters), ed. ÖAW, Wien 1984, 176 et passim.

[275] За примерот од Сучевица е искажано мислење дека се работи за западно влијание, при што изворишето на типот се наоѓа во ренесансното интерпретирање на темата Madonna del Manto/Misericordiae (= Елеуса), в. кај: P.Henry, n.d., 275.

[276] Во симетрична схема Богородица со Христос , поставена на престол, опкружена е со по две ангелски претстави.

[277] Во Сучевица е насликан огромен шатор позади Богородица Платитера, а во ракописот бр.113 на Романската академија, насликана е иконата Оранта на иконсотас пред кој што се чинодејствува, а пак во Молдовица иконата е поставена на скалеста кулиса (Цариградски бедем ?): J.Myslivec, n.d., 120.

[278] Схематски најблиско е решението во Лавра и (особено) во Хиландар, сп. G.Millet, Athos, 103.4, 147.2.

[279] Сп. С.Пејић, н.д., 127, сх.4 (Мртвица).

[280] Ј.Николиќ-Новаковиќ, Илустрација на Акатистот, 88, сл.10.

[281] М.Аспра-Вардаваки ја изнесува оваа констатација споредувајќи го византискиот со поствизантискиот материјал, при што не напоменува за какви/кои личност со царски инсигнии станува збор: Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 114.

последните две акатистни строфи, одамна ја (бил) изгубил својата актуелност, а со тоа и можноста за автентичност.

Во припратата на Кучевишкиот манастир, како впрочем и во Ерминијата, која не го предвудува сликањето на проимионот,[282] Акатистот завршува со 12 кондак. Во доцносредновековните Акатистни циклуси, воведната строфа се поставува на крајот од циклусот и може да биде илустрирана преку две композиции, Опсадата на Цариград,[283] како стара идеја, и Прославување на Богородичината икона,[284] како новина со ист идеен контекст.[285] Воочено е дека осмислувањето на проимионот како Прославување на иконата од Влахерна, влијае на иконографијата на 12 кондак, при што е нотирано дека онаму каде што оваа завршна "воведна" сцена е насликана, 12 кондак е илустриран со централна претстава на Богородица Оранта, а пак кога 12 кондак е завршна сцена тој се илустрира како чинодејствие на/околу Богородичината икона.[286] Посочените примери се малобројни за да бидат сериозна поткрепа на оваа теза, а пак кучевишкото "атипично" решение е пример којшто не оди во нејзин прилог.

Богородичиниот акатист во припратата на кучевишките Св. Архангели со поставените иконографски аналогни линкови со обрасците во изминатите времиња (Перивлепта) и со современите (Света Гора) ги дополнува сознанијата за ликовниот живот на оваа тема во доцниот среден век.

---

[282] Акатистот се завршува со XXIV строфа (13 кондак), сп. Deny de Fourna, n.d., 24.

[283] Б.Кнежевић, Црква Светог Петра на Преспи, ЗЛУ, 2, Нови Сад 1966, 252-257 (за најстарата сочувана илустрација од 60-тите на XIV век); Ц.Грозданов, Илустрација химни, 49-52 (за текстот на проимионот од тремот на Перивлепта во поширок контекст); P.Henry, n.d., 237, pl XLIII, pl.XLII.3 (за Арборе, Хумор, Молдовица); З.Кајмаковић, н.д., 212 (за Хиландар).

[284] G.Millet, Athos, 147.2 (трпезарија, Лавра); Д.Каменова, Стенописи от трапезарията на Бачковския манастир, София 1978, сл.5 (трпезарија, Бачково).

[285] Прославување на иконата на Одигитрија меѓу изборот акатистни сцени на големата икона наречена Пофалба на Богородица од московскиот Кремљ, би бил единствен сочуван пример од XIV век, во колку не се работи за илустрација на 12 кондак (Д.Каменова, н.д., сл.11), при што клучен/единствен аргимент би бил нејзиниот натпис (Τῃ Υπερμαχῳ Στρατηγῳ τα νικητηρ ια), в. Е.Бакалова, н.д., 181, заб.56.

[286] Исто, 211-213.

ЕКУМЕНСКИТЕ СОБОРИ

Седумте Екуменски собори се насликани на јужниот и северниот ѕид во нартексот под Богородичиниот акатист, а над светителските допојасја. Сцените се поредени вообичаено хронолошки, при што Првиот собор е на источниот дел на јужниот ѕид. На овој ѕид се насликаки првите четири собора кои се презентирани во два дела, поставени еден под друг: трибуналот е на горниот дел, а пак диспутот - под него. На северниот ѕид се претставени останатите три собора во кои правоверните и еретиците се вклучени во истата рамка/сцена. Сите сцени имаат схематизирана иконографија во која можат да се издвојат неколку заеднички елементи. Императорот, претседавател на соботот, е поставен во центарот на композицијата на издвоен престол со супеданеум. Зад него е насликана клупа со полукружен наслон (екседра) на која седат по двајца архиереи од обете страни. Позади царот има секогаш двајца гардисти, а пак на краевите на клупата/наслонот по еден ѓакон. Сцената ја затвора архитектонска кулиса составена од куполна градба, централно поставена во вертикалата над императорот, нагласувајќи ја така неговата положба/улога, како и две бочни градби, сите (освен во Третиот собор) поврзани со велум. Еретиците се вообичано претставени без нимбови и поставени на десната страна. Доминираат претстави на свештеници насликани со омофори над фелоните со карактеристична геометриста шара. Во групата еретици се препознаваат и ѓакони (на Третиот, Четвртиот и Седмиот собор), како и монаси (на сите освен на Четвртиот и Седмиот собор). Групата правоверни, насликани на издвоеното поле т.н. диспут, е осмислена на тој начин што предните четворица свештеници се претставени во цел раст, а на останатите им се прикажани главите или само се означени со нимбови.

Екуменските собори се тематски циклус којшто е конституиран од две компоненти. Првата, произлегува од нивната историска заснованост и претставува меморијална слика на седумте концили од севселенски карактер одржани меѓу IV и VIII век. Причината за свикување на овие високи црковни пленуми било прашањето за Христовата природа (Бог-човек) од коешто, како стожерно, се развива целата мрежа на догматската

поставеност на христијанството. Оттука, Соборите се случувања на кои се "бруселе" догматските основи на богословските идеи, при што правоверноста (ортодоксноста) наспроти кривоверијата, ја профилирала својата физиономија, што имало примарно значење, па дури и семантичка основа, за источното христијанство. Така, втората компонента во оваа тематска целина е насочена кон поучната насока за вистинската, правата вера. На тој начин, секоја сцена на Екуменстките собори е своевидно memento, што значи спомен/сеќавање и поука/предупреда.[1]

Појавата на илустрациите на Екуменските собори во византиската уметност се поврзува со периодот по воспоставувањето на култот на иконите.[2] Во периодот меѓу IX и XI век илустрациите на овие случки, веќе основно иконографски конципирани, се среќаваат едновремено во минијатурното и sидното сликарство. За најраните форми на иконографијата на Соборите сведочи минијатурата со претстава на Вториот екуменски собор (Fol. 355) во Хомилиите на св. Григориј Назијански каде што се гледа колебање меѓу нагласувањето на улогата на царот и одлуките на Соборот, во овој случај со ликовна разрешница во полза на второто: книгата со соборските одлуки во форма на свето евангелие е поставена на престолот во центарот на композицијата.[3] Науката смета дека во оваа прва фаза на ликовноста на Соборите се случува "оптимизирање" на нејината основна схема и воспоставување на основен стандард во којшто ќе биде експонирана историската улога на царот како свикувач на Синодот и како земен суверен во име на Бога од што е изведен заклучокот за происходот на оваа схема од царската иконографија во хеленистичко време.[4] Разидување меѓу научниците предизвика одговорот на прашањето за втемелување на концилната иконографија на постарите и веќе усталени решенија во византискиот иконографски вокабулар, при што беа издвоени две сцени/тези како потекло или урнек на посочената тема: првата,

---

[1] Сп. T. Ware, Byzantium: The Church od the Seven Councils, vo: Istiot, The Orthodox Church, London 1997, 18-42.

[2] Основна студија: Ch. Waltee, L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine, Paris 1970 (со постара литература).

[3] Сп. S. Der Nersessian, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus Paris Gr. 510, DOP 16, Washington 1962, 221, fig. 16.

[4] Првично поставување на тезата кај: A. Grabar, L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris 1957, 60-61. В. уште: Ch. Walter, n.d., 188-198, 217-225.

Симнувањето на св. Дух[5] и втората, Преполовување на празниците.[6] Од друга страна, пак, научниците се едномислени дека во XII век се случува заокружено дефинирање на иконографијата на сцените на Екуменските собори со воведување на т.н. диспут, поставен во правоаголна рамка под претставата на заседавањето на синодалниот трибунал.[7] Претставувањето на Екуменските собори ја бележи својата експанзија во sидното сликарство во спомениците од XIII и XIV век, каде што циклусот најчесто го добива своето место во нартексот.[8] Се чини дека во пошироката научна јавност не наиде на заслужено внимание согледувањето дека Екуменските празници во византискиот и поствизантискиот период се тесно поврзани со култот на Богородица; тие или се сликаат во близината на темите посветени на Богородица или, пак, се насликани во цркви посветени на мајката Божја.[9]

Популарноста на претставувањето на Екуменските собори во sидното сликарство го бележи својот континуитет и во доцниот среден век, што се објаснува како оликотворување на идејата за единството на ортодоксната теократија за време на турската окупација.[10] Општо земено, поствизантиските претстави, најчесто сликани во нартексот, доследно ја следат старата матрица. Сè уште во науката недостасува компаративна тематска студија за овој период, така што во однос на збирните сознанија ги ползуваме анализите на Х. Валтер.[11] Според нив, треба да се издвојат неколку согледувања. Имено, во овој период сцената Визијата на св. Петар Алесандриски е контекстуално поврзана со

---

[5] Isto, 199-213.

[6] Сп. Г. Бабиќ, Преполовљење празника, Зограф 7, Београд 1977, 24.

[77] За примерите во црквата на Гелатскиот манастир во Грузија и во Св. Јован Продром на Патмос, в. Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 72 (со литература). Особено за Гелатскиот манастир, в. Г. Вирсададзе, Фрагменти древней фреской росписи главного Гелаского храма, Ars Georgica 5, Tbilisi 1959, 173-174.

[8] Обемен екскурс за презентацијата на циклусот во времето на Палеолозите дава: Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство од XIV век, 71-74 (со литература).

[9] В. Г. Вирсададзе, н.д., 175-176.

[10] За Екуменските собори во Крушедол, Грачаница, Пеќ, Морача и Пива, в. С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 94-95, 120, 126, 163. За поствизантиското претставување на циклусот на подрачјето на Бугарија (Св. Петар и Павле, Елешница, Арбанаси и Бачковската трпезарија) општ осврт и литература дава: B. Penkova, MuralPaintings in the Refectory of Ba~kovo Monastery and the Tradition of Mount Athos, Cyrillomethodianum XV-XVI, Thessalonique 1991/92, 65-66. Посебно е значајна каталошката обработка на овие сцени на Света Гора, Романија и Русија која е поместена во студијата: Ch. Walter, n.d., 92-106.

[11] Isto, 250-255.

Првиот екуменски собор во поголем број споменици во Бугарија, Влашка, Русија и Света Гора, но не и на подрачјето на Пеќската патријаршија, што е забележено и во однос на епизодата со св. Спиридон. Само во мал број споменици Чудото со св. Ефимија (Еуфемија) е пролошки поврзано со Четвртиот екуменски собор, како што е тоа случај во: Ставроникита, Св. Тројца во Козиа и во црквата посветена на Раѓањето Богородичино во Терапонтскиот манастир. Во близината/под почетокот на циклусот се поставуваат фигурите на св. Константин и Елена со крстот меѓу нив, а нотирани се и претстави на Првиот екуменски собор, како на пример онаа во Сучевица, со којшто претседава овој светителски пар. Оваа тема во селектирана форма најчесто ја среќаваме како избор на Првиот и Вториот никејски собор. Некои од Соборите, и тоа повторно нејчесто веќе посочените, се среќаваат и во календарски контекст при што е нотирано дека нивниот датум/ден не е стандардизиран. Во доцносредновековните решенија на Екуменските собори се јавува и епизодата со дијак/чтец којшто го води записникот на состанокот (пр. трпезаријата на Хиландар, Молдовица) или, пак, претстава на свиток на којшто е испишана клучната одлука на Синодот (пр. Арбанаси).

И покрај бројноста на илустрациите на Екуменските собори во доцниот среден век, нивните претстави во припратата на кучевишките Св. Архангели се единствените во современото sидно сликарство во Македонија.

***

На *Првиот екуменски собор*, одржан во Никеа и раководен од царот Константин, императорот е претставен со кафеава кратка густа коса и ретка брада само на подбрадокот. На главата тој има затворена круна. Архиерејот од левата страна има карактеристична капа која асоцира на сламената шапка на св. Спиридон Чудотворец. Десниот архиерej е насликан со тонзура. На сцената е испишан текст кој гласи: Л: ЦРЬ КОNСТѦNТІNЬ СЬБОР С(ВЄ)ТЫХ ѠТЦЬ ГІN̄ (318) ИЖЄ ВЬ NИКЄИ NѦ ѦРЄІѦ. Во диспутот, во групата правоверни црковни претставници, означени со натпис како ѦРХІЄРЄИ, се препознава особената типологија на св. Никола, претставен во првиот ред како предводик. И група на "кривоверни" претставници е исто така означена со натпис (ЄРЄТІЦИ).

Познато е дека Првиот екуменски собор е одржан во Никеа во 325 година и дека е свикан од актуелниот цар Константин Велики. Таканареченото Никејско исповедање на верата или Првиот вселенски синод е одржан поради учењето на Арие, родум од Либија, а свештеник во Александрија, којшто своето богословско образование го стекнал во Антиохија. Антиохиската теолошка школа била под силно влијаниае на Аристотеловата философија според која Бог е единствен и се поистоветува и именува со/како Апсолут, што претставува и корен за сквернавењето во форма на т.н. субординација на св. Тројство. Арие, имено, учел дека "Синот е творба на Отецот, а творбата не е иста со суштината, ами таа е симулирана суштина здобиена по благодат/благослов и е минлива т.е. времена."[12] Според подоцнежните хроничари, на Соборот присуствувале околу три стотини епископи, но вообичаено се посочува бројката 318 според библиската бројка во Постанокот (XIV, 14). Текот на Соборот не е познат затоа што изворни записници не се зачувани. Во Актите и теолошките учебници се посочува дека предводник на западната црква бил папата Силвестер, а дека еретикот Арие бил поддржуван од само дваесеттина истомисленици. Главното догматско дело на Соборот е Символот или Исповедание на ортодоксијата. Во него за првпат се појавува појмот Едносушен (Ομουσιοσ) кој ќе стане клучен богословско-догматски термин кој најадекватно ќе го изразува учењето на источнохристијанската црква за меѓусебниот однос на Отецот и Синот. Никејското Исповедание, всушност, ги содржи првите осум членови од денешниот Символ на верата, што само-по-себе говори за неговото важност. Освен овој најзначаен акт, Соборот донел и други заклучоци/дела, меѓу кои според својата важност се издвојуваат Антимелитиевиот канон и Канонот за благденување на Воскресението.[13]

Во горниот дел на *Вториот екуменски собор* е претставен императорот Теодосиј Велики со бела коса и шилесто завршена

---

[12] Сп.І. Καμιρη, Τα δογματικα και συμβολοκα μνημεια τησ ορθοδοξου καθολοκησ εκκλησιασ, I, Αθηναι 1960, 53–54, 64.

[13] Со Антимелитиевиот канон се разрешува расколот во египетската црква предизвикан од епископот Мелитие, а против александрискиот епископ Петар, додека пак со Канонот за благденување на Воскресението се одредува оваа слава како сехристијански празник и се осудуваат оние кои го слават на денот на јудејската Пасха: Ј. Поповић, Опћа црквена историја, 1, Сремски Карловци 1912, 535-551; Одбрана документа Васиљенских сабора (превод и коментар: д-р. Р.В. Поповић), Београд 1993, 7-9.

брада, раздвоена насреде. Неговото седало е решено во вид на престол со подножник. Крај него, од обете страни, се седнати по двајца свети архиереи. Крајниот од левата страна укажува со левата рака кон царот со поза на главата/телото која сугерира разговор со ѓаконот или претспоставената толпа. Овој дел од сцената е проследен со натписот: в: црь ѳєсѡд(о)сіє вєлікь сьборь с(вє)тыхъ сѡтцъ р.н. (150) вь коnстантінь градь при црь ѳєсѡд(о)сіи вєли(кь) цє (95 ?) иже нѧмииле донѣ іхо борцѧ. Во рамката на диспутот насликани се двете спротивставени групи. На десната страна се еретиците, без нимбови, а на левата правоверните, означенио со нимбови и правилно насликани крстови на нивните епископски одежди. Оваа група е предводена од четворица архиереи целосно насликани, додека другите се назираат или се фланкирани само со нимбовите. Во вториот ред се назира светител со тонзура и еден со монашка ќулавка. Натписите крај двете групи се замачкани и нечитливи.

Вториот екуменски собор е одржан во Константинопол, којшто во актите (3 Канон) на Соборот се именува како Нов Рим. Соборот е свикан од актуелниот император Теодосиј Велики (379-395) главно поради две причини: сè уште "живата" аријанска ерес и појавата на духоборството. Соборот заседавал од мај до јули 381 година. Во почетокот тој е раководен од епископот Мелетиј Антиохиски како претставник на светоотечкиот кор, но бидејќи починал во меѓувреме, по низа притисоци поврзани со тогашниот цариградски епископ св. Григориј Богослов и неговото повлекување од престолот и доброволно заминување во самотнички живот, раковотството на заседанијата на синодалниот трибунал му се доверени на Нектарие, ракоположен за нов цариградски епископ. Историските извори ја бележат појавата на духоборството токму во овој период, објаснувајќи ја како нова форма на аријанската ерес. Оттука, духоборците уште се нарекувани и полуаријанци. Во Вториот канон на овој Собор тие се забележени со појмот омоусијани (ωμουσιανοι), што произлегува од нивното учење за сушноста на св. Дух. Поедноставено објаснета нивната теза за св. Дух се сведува на тоа дека е тој одделна творба која е потчинета на Отецот и Синот и која според својата сушност е бестелесна сила која може да се поистовети со ангелите. Во историјата на Црквата е забележено дека полуаријанците по анатемата на Соборот продолжиле да

делуваат собирајќи се околу својот нов предводник Македониј според кого се наречени македониевци (македонијанци). Во синодалните записници се евидентирани 36 духоборечки епископи, главно од областа Хелеспонт, предводени од епископот Елевсиј Кизички. Заклучоците на Вториот собор се дефинирани во седум канони кои се додадени на веќе востановените во никејскиот Символ на верата. Од голема важност за догматиката на св. Тројство, особено за учењето за св. Дух, имаат богословските расправи на оваа тема од св. Атанасиј Велики и св. Василиј Велики напишани во 60-тите години на тековниот IV век. По своето значење внимание привлекува 3 Канон според кој: "Епископот цариградски (мора да) има право на примат на честа **по** епископот на Рим, бидејќи престолнината е Нов Рим."[14]

Третиот собор е насликан во слична иконографска схема како и претходниот. Царот Теодосиј II има темна коса и кратка, ретка брада. Архиерејот, поставен десно од царот, има карактеристична капа. На сцената е испишан текстот: Г: ЦРЬ ѲЄѠД(О)СІЄ МАЛІЬ СѦБОРЬ Г (3-ти) ИСТЫХ ѠТЦЬС И ВЬ ЄФЄСЄ ПРИ ЦРИ ѲЄѠД(О)СЫ МАЛЄ МНѦНЄ (?) СТОРІѦ ХѮЛЄШТѦС ГО(СПОДН)Ѯ Ю Б(ОГОРОДИ)ЦЮ. Во долниот дел на сцената е насликана расправата меѓу спротивставените страни. И овојпат на десната страна се поставени еретиците (ЄРЄТИЦИ), а не лавата застапниците на правоверието (ѦРХИРЄИ). Во оваа доминантна архиерејска група се гледа и еден монах насликан во предниот ред.

Третиот екуменски собор е свикан од царот Теодосиј II Помладиот (408-451). Соборот заседавал во Ефес, во храмот посветен на Богородица, а неговата работа траела од 22 јуни до 30 јули 431 година. Претстадавател на Соборот бил св. Кирил Александриски, а на него присусвувале близу двестотини епископи. Причина за свикување на Соборот била несторијанската и нешто постарата, пелагиева ерес.[15]

Несторие бил теретен за големи извитоперувања на христологијата поврзани особено со толкувањето на Божјата Мајка. Тој, имено, сметал дека Марија е само човечко суштество и

---

[14] Опширно кај: А. Јефтић, Други Васиљенски Сабор, Теолошки погледи 1-3, Београд-Крушевац 1981; І. Καμιρη, н.д., 76-78; S. Šakić, Pravne i političke ideje u Istočnom Rimskom Carstvu, Beograd 1984, 209-210; 231-232.

[15] Окосница на пелагиевото учење е тоа дека првобитниот грев не е наследен, така што смртниот човек може сам, со моќта на сопствената волја "да се избави од демонските сили", при што се минимизира таканаречениот похристувачки чин: І. Καμιρη, н.д., 148-150.

следствено на ова за неа го употребувал терминот Христородица додека изразот Богородица (Θεοτοκοσ) го отфрлил како поим кој, велел, не постои ниту во Светото писмо. Понатаму, тој ја нарекувал Богородица инструмент (органон) или привремено сокровиште (κατοικητηριον) во кое престојувал Логосот. Во понатамошниот след на истата несторијанска логика, Христос не е Бог, туку само богоносец (τεοφοροσ) и оттаму, проповедал Несторие: "Не страдал и не воскреснал отелотворениот Бог Логос, ами човекот Христос." На ова длабоко поткопување на сотериолошката постројка на христологијата, што е во основа само продолжеток на Антиохиската богословска школа, веднаш реагирала Црквата и неслучајно го свикала Соборот во градот кој бил големо упориште на култот на Богородица. Од посебно значење за полемиките на Соборот се трите посланија/писма на св. Кирил Александриски во кои тој му се обраќа на Несторие, а во последното и 12 пати го проколнува (= Дванаесетте анатематизми), а кои му претходеле на свикувањето на трибуналот. Во заклучоците на Соборот Несторие е прогласен за еретик, поради тоа што бил Богородичин хулник. Основниот догматски документ на овој Собор е т.н. Орос на верата, а донесени се и осум канони меѓу кои и оној со кој Кипарската црква, со неспорното право на апостолицитет, е прогласена за автокефална и изземена од дотогашната јурисдикција на Антиохиската црква.[16]

Последната сцена од овој циклус на јужниот ѕид е ѕидната слика на *Четвртиот екуменски собор*. Со него претседава царот Маркијан, насликан со бела коса во форма на грива и исто така оформена брада и мустаќи. Текстот и овојпат ја објаснува случката: СЬБОРЬ .Д. (4-ти) ЦРЬ҃ МАРКІАНЬ СЬБОР .Д. С(ВЄ)ТЫХ ѠТЦЬ ХАЛКЫДОНѢ ПРИ ЦРЬ҃ И МАРКІАН НА ЄВТИХѢ И ДІѠСКОРА. Диспутот вообичаено ги илустрира двете спротивставени групи. Во групата на десната страна (ЄРЄТИЦИ) се препознава еден ѓакон кој е насликан во предниот ред. На левата страна е групата на правоверните (АРХИРЄИ), чијшто предводник подава свиток на којшто нема испишан текст.

---

[16] Сп. А. Јефтић, Васељенски Сабори и живо предање цркве, Богословље 1-2, Крагујевац 1973, 43-79; Одабрана документа Васиљенских Сабора, 17-32 (особено: преводот и коментарите на посанијата на св. Кирил Александриски).

Во црковната историја Четвртиот екуменски собор, одржан во 17 "рочишта", меѓу 8 октомври и 1 ноември 451 година, е забележан како најброен со околу 630 присутни епископи. Во време на бурни историски случувања кога хунската наезда сè повеќе се приближувала кон Мала Азија, а царот Теодосиј II ненадејно загинал, несреќно пагајќи од својот коњ и неоставајќи престолонаследник, почнуваат големи црковни и државни бранувања. На полето на теолошката мисла, Црквата и понатаму ја потресуваат еретичните толкувања на одредени догматски прашања најмногу врзани за Христовата природа. Црковните отци ја согледале длабоката вкоренетост на несторијанскиот диофизитизам, но и сè поголемиот замав на монофизитизмот кој се поврзува со името на архимандритот Евтих, како и со Диоскор. Високиот офицер Маркијан, кој преку женидбата со царската ќерка Пулхерија, станува нов византиски цар, свикува Соборот во Халкидон под притисок на високи црковни кругови кои, меѓу другото, барале да се преиспитаат и одлуките на Ефескиот собор. Завршниот и, воедно, крунскиот акт на Соборот е Халкидонскиот Орос, формулиран од дваесет и четири-члена комисија на чело со Анатолиј Цариградски, којшто претставува фундаментално догматско дело. Соборот донел уште 30 канони, а во половината од нив категорично се отфрлаат и Несториевиот диофисис и Евтиховиот монофисис.[17]

Циклусот продолжува на северниот ѕид каде што се илустрирани останатите три сцени кои немаат засебно поле со претстава на дискусијата. На западниот крај на овој ѕид е илустриран *Петтиот екуменски собор*. Во центарот на сцената е претставен царот Јустинијан седнат на престол со супеданеум. Тој има костенлива коса и подолга брада, а во двете раце држи по еден затворен свиток. Околу него, на екседрата се седнати четворица архиереи кои држат евангелија во рацете. На десниот дел од сцената е претставена групата еретици во која, покрај архиереи, има и монаси. На левиот дел од сцената е групата правоверни црковни претставници составена од архиереи, монаси и ѓакони. Натписот на сцената е доста замачкан, така што може да се

[17] Сп. Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1969, 83, 124; А. Ракита, Халкидонски Собор и његова догма, Теолошки погледи 1-2, Београд-Крушевац 1987, 31-58; S. Šakić, n.d., 236-238.

одгатне само неговиот почетен дел кој гласи: СЬБОРЬ .Є. (5-ти) ЦРЬ ѲСТІѺѦNИ ...

Петтиот собор одржан во Цариград од 5 мај до 4 јуни во 553 година, за време на царот Јустинијан I (527-565), и претседаван од цариградскиот патријарх Евтихиј, останал забележен повеќе по предсоборските активности отколку по синодалните одлуки. Имено, актуелниот цар, носен од идејата за обнова на Римската Империја, се обидел да ги придобие постојните национални монофизитски цркви кои биле вон од неговата држава. Во оваа смисла најзначаен бил т.н. Колоквиум одржан во Цариград во 532 година. Бидејќи сите среќавања од овој тип не ги дале очекуваните резултати, царот свикал Собор на кој не се дискутирало за нова ерес, туку во новите околности и империјални настојувања, Синодот расправал за ново-старите теми: несторијанството и монофизитизмот, но и за прашањето на нагорната линија на почитувачите на неооригенизмот. Во однос на актуелизирањето на Ориген, за државата и Црквата било од особена важност смирувањето на спорот кој, на оваа тема, се јавил во едно од најсилните источнохристијански упоришта, палестинската Лавра на св. Сава Осве(ш)тениот. Со соборските одлуки е осудено Оригеновото учење и на неооригенците им е забрането (погрешното) повикување на списите на Дионисиј Ареопагит. Петтиот собор, разгледувајќи ги и анализирајќи ги главно богословско-догматските документи наречени Три поглавја, го потврдува Халкидонскиот Орос, потенцирајќи го значењето на учењето на црквата за едносушност на богочовекот Христос. На овој Собор е осудуден и (нео)оригенизмот, а исто така им биле дадени и отстапки на монофизитските цркви во смисла на црковна икономија, што не се повредувало правоверата. Овој Собор е бележит и по тоа што не донел ниту еден канон, а меѓу присутните 165 епископи немало претставници на Римската црква. И покрај тоа, познато е, дека таа ги признала сите одлуки на Синодот.[18]

Во центарот на сцената која го претставува *Шестиот екуменски собор* е поставен царот Константин IV седнат на престол со супеданеум. Тој со десната рака покажува кон групата правоверни, а во левата држи затворен свиток. Царот има проседа, кадрава коса и подолга, шилесто завршена брада. На полукружната клупа се седнати четворица архиереи со книги во

[18] Сп. Одбрана документа Васиљенских сабора, 53-60 (со богословско-историска литература).

рацете. Групата еретици ја предводи свештеник кој широко гестикулира со што е нагласен моментот на неговото обраќање кон соборниците. Зад него се наѕираат други фигури кои припаѓаат на различни црковни сталежи. На левата страна, потенцирани со нимбови, се правоверните. Во предниот план се насликани архиерej и монах, а во заднината убаво се распознава и фигурата на еден ѓакон. Во горниот дел на сцената е испишан натпсот: СЬБОРЬ .ξ. (6-ти) С(ВЄ)ТЫХ ѺТЦЬС .К.ζ. (27) ... ЦРЙ КОNСТѦNTIN ВЛѦДЄТЄЛ СЬБРѦВШИМ СЄ NѦ СЄРГЬ І ПИР(ИС).

Осврtот на Шестиот екуменски собор во науката вообичаено е проследен со анализа на црковно-политичките состојби во текот на целиот VII век, чиишто корени секако лежат во претходниот VI век. Имено, во раниот VII век монофизитството на Исток се јавува во нова форма како монотелитство или моноенергизам. Ако според монофизитите во богочовекот Христос постои една природа, божествената, тогаш, според монотелитите, во Него постои и **една** волја и **едно** дејство (енергија) и тоа божествената волја и божественото дејство да се изрази таа енергија. Аналитичарите имаат две становишта за објаснување на појавата и големиот замав на оваа ерес. Едното е дека тоа се случило со голем придонес на верската политика на царот Ираклиј (610-641), кој водел долги и тешки битки со областите кои веќе биле традиционално монофизитски. Во современите хроники е забележен податокот дека Ираклиј бил по потекло Кападокиец и дека еден период од својата војничка кариера бил управник на византиските области во Ерменија. Токму во овој период теоретичарите го детектираат клучот за подоцнежната верска политика на царот, а и негово "задојување" со монофозитското учење. Познато е дека ерменското монофизитство не било така радикално како сириското, а од друга страна пак Ерменија била област од високо стратешко значење поради граничната местоположба (Византија-Персија). По осовојувањето на Ерменија, царот почнал да го реализира планот за нејзино поцврсто врзување на својата држава преку црковно придобивање. Поедноставено објаснето, основниот став на Ираклиј во преговорите со монофизитите произлегол од учењето дека во богочовекот Христос постои една, божествена енергија. Според второто становиште клучна личност за зачетокот на монотелистката и моноенергиската ерес е цариградскиот

патријарх Сергиј на што укажал и големиот византиски теолог/книжевник св. Максим Исповедник во своето познато дело Дијалог. Официјалниот документ којшто ја разголува монотелитската определба на државата е текстот со призвук на проглас наречен Ектесис, објавен од царот Ираклиј, за време на споменатиот патријарх Сергиј. Сергиевиот наследник на владичкиот престол, Пир, го признал овој документ со што јавно го декларирал своето монотелитско или, поточно, моноенергиско убедување. Државата и за време на новиот цар Констанс II уште повеќе забраздува во посочената насока бранејќи ги своите ставови со идејата за компромисно соединување (унија) меѓу православните и монофизитите. Клучните личности кои остануваат на браникот на правоверието се св. Максим Исповедник и папата Мартин V; обајцата пострадале поради овие свои убедувања.

Сите овие настани придонеле да се свика нов екуменски собор. Тоа се случило за време на царот Константин IV Погонат (Брадестиот) (668-685). Соборот е одржан во Цариград од 7 ноември 680 до 16 септември 681 година. Соборот уште се нарекува и Трулски поради саклата со сводови во Царската палата каде што се одржувале засеанијата. Познато е дека биле присутни 174 епископи. Како заклучок од дебатите произлегол ставот на Црквата/државата "за взаемна спрега и идеална овоплотеност на **две** волји и **две** енергии во богочовечката личност на Господа Христа", и здушното осудување на еретичните ставови на патријарсите Сергиј и Пир и други заблудени.[19]

На sидната слика на *Седмиоѿ екуменски собор* се претставени царот Константин VI и неговата мајка царицата Ирина. Обајцата седат на широк престол и во десната рака држат затворен свиток додека со левата укажуваат кон него. Во претставата и на овој Собор на полукружна клупа се седнати четворица свети архиереи. На левата и десната страна/раб на сцената се насликани спротивставените групи. Десната група, без нимбови, ја предводи сед епископ кој има долга брада и високо

[19] В. кај: Г. Острогорски, н.д., 124-125, 132-143. Обемна расправа и анализа на монотелитството и Шестиот собор прави: П. Новаковиќ, Монотелитство и Шести Васиљенски сабор, Богословље 1-2, Крагујевац 1976, 139-161. За животот и делото на св. Максим Исповедник, в. Свети Максим Исповедник: Глава о љубави, (превод, и коментар: архимандрит Артемије), Призрен 1992. В. уште: Ј. Поповиќ, Житија Светих, јануар, Београд 1972, 651-674.

чело. На сцената се чита натписот: СЬБОРЬ .Ζ. (7-ми) С(ВЄ)ТЫХ ѠТЦЬ .Т. ξ.Ζ. (967) СЬБРАВШИ СЄ ПРИ КОНСТАНТІНѢ ЦРЙ И МІТЙ ІРІНѢ НА ΖЛОСТАВНЇХ ИКОНОБОРЬЦЬ.

Седмиот екуменски собор е свикан од царицата Ирина и нејзиниот (тогаш) малолетен син Константин VI. Соборот е одржан во Никеа (Втор никејски) во периодот меѓу 24 септември и 23 октомври 787 година. Точната храмова локација на негово одржување е црквата Св. Софија. Познато е дека царот Лав III во 726 и 730 година објавил два државни закона против почитувањето на иконите. Иконопоклонството, така, било осудено како идолопоклонство при што особено се повикувало на текстот на Втората божја заповед во Стариот Завет. Познато е, исто така, дека св. Јован Дамаскин и патријархот Герман I биле меѓу најогнените опоненти на иконокластичкиот декрет, а нивните текстови се драгоцени четива/извори за научните проучувања на ова време. Седмиот собор е свикан токму против иконоборците кои, царицата често ги нарекувала и монахоборци затоа што сметала дека најголеми почитувачи на иконите биле токму монасите. Со Соборот претседавал цариградскиот патријарх Тарасие, а меѓу 367-те присутни епископи, имало и бројни претставници, делегирани од папата Адријан I. Соборот е заклучен со донесување на Орос на верата за иконите, кој всушност се темели на Дамаскиновото богословие за иконите. На иконата ѝ се укажува почитателно поклонение и се потенцира дека: "Честа којашто му се дава на образот (ликот), преоѓа на праобразот (прволикот); поклонувањето на иконата е поклонување на ипостасите изобразени на неа." И покрај тоа што со овој Собор иконопоклонството е само привремено воспоставено, сепак цитираните зборови ќе станат трајно догматско обележје на ортодоксната теологија.[20]

Заклучувајќи ја расправата за циклусот на Екуменските собори во припратата на кучевишките Св. Архангели, ја издвојуваме неговата традиционална иконографија без пропратните сцени (Визијата на св. Петар Александриски, Чудото

---

[20] Сп. Г. Острогорски, О верувањима и схватањима Византинаца, Београд 1971; Свети Јован Дамаскин, Апологетска слова против опадача светих икона (превод: А. Радовић), Градац, Чачак 1988, 12-29 (особено: 25-26); Орос Седмог Васиљенског Сабора у Никеји, Богословље 2, Крагујевац 1987, 5-8; О живописцима и часним иконама: Глава 43. Стоглава (превод: А. Радовић), Градац, Чачак 1988, 36-37. В. уште и: П. Флоренски, Иконостас, Никшић 1990, 47-60.

на св. Спиридон, Чудото на св. Ефимија), што е карактеристика на истовидните циклуси на пошироко подрачје.[21] Сцените се еднолични и со строга симетрична концепција. Диспутот како посебна сцена/рамка недостасува во трите последни композиции насликани на северниот ѕид што се должи на просторниот недостиг.

Посебна вредност во циклусот се испишаните текстови на сцените кои точно ја опишуваат случката и, и покрај јазичните некоректности, јасно зборуваат за упатеноста во настанот. Особено е значајно споменувањето на духоборците во Вториот екуменски собор, епитетот "мал" (помлад) крај името на царот Теодосиј II во Третиот собор, како и споменувањето на хулниците на Богородица во истиот натпис, потем точното посочување на предводниците на монофизитизмот Евтих и Диоскор, анатемисани на Халкидонскиот собор, апострофирање на еретичкото (монотелитско) учење на патријарсите Сергиј и Пир и нивната осуда на Шестиот собор, и посочувањето на "злословните иконоборци" како причина за расправата на Седмиот собор.

[21] Веќе потенцираме дека овие сцени се ретки на подрачјето на Пеќската патријаршија, но често застапени во Екименските собори на подрачјето на Св. Гора, Романија, Русија и Бугарија. В. заб. 10-11.

СТРАШНИОТ СУД

Сложената композиција на Страшниот суд е насликана на источниот ѕид во припратата над фризот од маченички допојасја. Сцената е ликовно (об)разложена во четири зони. Во највисоката зона насликан е Христос, меѓу ангелските сили со Бородица и св. Јован Претеча. Од неговите нозе извира Огнената река која тече кон Пеколот во долниот десен дел на сцената, проширувајќи се и завршувајќи со адското ждрело. Во втората зона одгоре-надалу е претставен апостолскиот трибунал, а под него е зоната во која се претставени праведниците, вообичаено сталешки организирани во групи/хорови, четири на левата/северната и три на десната/јужната страна. Во истата зона десно од Огненета река е поставена групата на Евреи и Турци предводена од пророкот Мојсеј. Во дното на сцената се илустрирани Рајот, на северната и Пеколот на јужната страна. Во централната вертикала, под Христовата претстава се насликани Приготвениот престол и Животворниот чесен крст, а лево и десно под него - претставени се сиромавите, по двајца од обете страни. Мерењето на душите е исто така во дното на композицијата, меѓу патроналната ниша и Огнената река. Секој од мотивите е сочинет од детали и елементи кои заслужуваат посебна обработка.

Страшниот суд,[1] во својата заокружена, компилирана и "гломазна" иконографија, е целина која обединува богат знаковен инвентар во сложена семиотичка синтакса. Основната теза на темата е Христовото второ доаѓање и судот на кој, врз основа на животните дела, ќе биде разврстен сиот човечки род на праведниците и грешниците, кои ќе бидат раздвоени лево и десно од Судијата.[2] Од идеен аспект, оваа централна есхатолошка тема претставува догматско-дидактичен склоп, сложен - според

[1] Идејата, изворно јудејска, всушност е надградена на сижето за доаѓањето на Месијата и апокалиптичните пророчки визии, што добивале голем подем во одредени милениумски "квоти" или премини, потстректнати од хелијастите во т.н. миленаристички движења: Д. Милошевиќ, Страшни суд, во: Истата, Одабрани чланци и студије, Београд 1993, 131-132 (= Das Jüngstes Gericht, Recklinghauzen 1963).

[2] За библиските извори (Дан., VII, 10; Мт., XXV, 31-46) и догматската заснованост на левата и десната страна во Страшниот суд, в. E. Dinkler-V. Schubert, Rechts und Links, vo: Lexikon der christlichen Ikonographi (ed. Kirschbaum-Braunfels), Band 3, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, col.511-515.

библиската космологија - од причинско-последични случувања. Причинскиот блок е догматската оска на темата, а него го сочинуваат Второто Христово доаѓање/Деизис/Чин со контекстуалните мотиви: Приготвениот престол и Животворниот крст. Последничниот блок, пак, со претставите на Рајот и особено на Пеколот со сите контекстуални или придружни мотиви, е дидактичниот тематски "носач". Така, дидактичната премиса дозволува рестриктивност, дури и изоставање на тие мотиви, кои (би) треба(ло) да биде претпоставени од гледачот/верникот, додека догматскиот дел/оска е задолжителен во семиотичкиот склоп на сцената.

Литературните извори на темата имаат две комплементарни насоки: библиска и книжевно-богословска. Во библиската литература на која се засновува визуелизацијата на Страшниот суд се издвојуваат две старозаветни целини/книги, книгите на пророк Данило и псалмите, особено 7. 9. и 18., и две новозаветни книги, евангелието на Матеја, особено 24. и 25. поглавје, како и Откровението. Листата, пак, на богословската книжнина е подолга (списи на Псевдо-Хиполит, Филип Пустиник, Паладиј Мних, житието на св. Василиј Велики, Втората беседа на св. Јован Златоуст),[3] но се издвојуваат беседите обединети под насловот "За Второто доаѓање и Страшниот суд", кои му се припишуваат на св. Ефрем Сириски (IV век).[4] За разлика од раното теориско дефинирање на темата, нејзиното оликотворување одело многу позабавено, особено што по првиот покрстувачки бран, се чини, било непродуктивно да се манифестира казнена поучност.

---

[3] Г. Мие, чиешто дело за Страшниот суд на ватиканската далматика од крајот на XIV и почетокот на XV век е сè уште референтна класика меѓу тематските студии, предговарајќи за односот текст - иконографски елемент, зборува за беседничка, во најголем дел патристичка и житијна/митска литература: G. Millet, La dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances, Paris 1945, 14-15.

[4] Овие беседи се сочувани на сириски и црковногрчки јазик. Се работи за песни и проповеди кои главно говорат за Христовото второ доаѓање, за антихристот, за воскресот на мртвите и судењето. Без оглед на религиозниот занес кој дал богата надградба во која се препознаваат и влијанијата на т.н. сибилински пророштва, овие текстови имаат библиска заснованост: G. Millet, La dalmatique, 14-19. Анализите на беседите покажале дека компилираните мотиви не се содржински воедначени и имаат различен редослед во сириското оригинал и грчките преводи, така што недвосмислено може да се зборува за сириска и грчка редакција од што произлегува дека св. Ефрем Сириски не бил директен автор на текстот од којшто настанала иконографијата на Страшниот суд: D.Hemmerdinger-Iliadou, Les donnés archéologiques dans la version grecques des sermons Saint Ephrem le Syrien, CahArch 13, Paros 1962, 29-37. Според студијата на Д.Х. Илијаду, кога станува збор на авторот на Беседите во контекст на илустрирањето на Страшниот суд, всушност (треба да) се мисли на Псевдо Ефрем Сириски и неговата претпоставена редакција на црковногрчките преводи во VI век.

Објективно стои и помислта дека сценскиот драматизам и ликовноста на сложената литература биле прекомплицирани за првите генерации христијански уметници. Забележано е дека во периодот од III век, со извесни модификации во V и VI век, па сè до вклопувањето во единствена композиција во XI век, поединечните елементи на Страшниот суд, во прв ред Деизисот и Приготвениот престол, постоеле независно во ранохристијанските мозаици, фреските и ракописи.[5] Најстарите византиски примери на Страшниот суд датираат од X век,[6] а пак најстарата сочувана целосно развиена композиција со сите елементи, чијашто иконографија ќе стане стандардизирана, потекнува од XI век.[7] За следење на генезата на оваа тема особено се значајни грузиските примери.[8] Во првата половина на XIV век Страшниот суд има расприкажана иконографија, за која не ретко една ѕидна површина била претесна и која, исто така не ретко, наместо линеарната схема по зони, е претставена разгрането низ просторно групирани мотиви.[9] Редуцирањето/изоставањето на пеколните маки е нов тренд во презентирањето на Страшниот суд, кој се случил во средината на XIV век веројатно под влијание на актуелната византиска книжевност која инсистирала на праведната и милостива Христова улога на судниот ден и ја воспевала убавината на Рајот и благоста на Судијата.[10] Науката

---

[5] За најстара ранохристијанска интерпретација на Страшниот суд се смета релјефната претстава на римски саркофаг од III век, на кој Добриот пастир со десната рака ги милува овците, а со другата ги одбива јарците, но сепак за најблиска до подоцнежната источнохристијанска варијанта се смета претставата на теракотата од Музејот Барберини (IV век), каде што е претставен судијата, апостолскиот трибунал, праведните и грешните: Н.В. Покровский, Страшный суд в памятниках византийскаго и русскаго искусства, Труды VI археологическаго съезда в Одессе, III, Одесса 1887, 290-293 (со рани примери).

[6] За примерите од Ајвали Килисе во Кападокија и св. Стефан во Костур, в. N. et M. Thierry, Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce, CahArch 15, Paris 1965, fig. 24; Σ. Πελεκανιδησ, Καστορια, Θεσσαλονικη 1953, πιν. 87–88.

[7] Во ѕидното сликарство се смета дека е тоа претставата во солунската црква Панагиа тон Халкеон: Δ.Ε. Ευανγελιδησ, Η Παναγια των Χαλκεων, Θεσσαλονικη 1954, 65-70 (со лапидарни паралели со современите претстави на двете синајски икони и парискиот ракопис од Националната библиотека Paris. gr. 74.).

[8] За примерите од XIII век во Ветаниа, Тимотесубани, Озаани и во (ерменската) Акхтала, в. T. Velmans, L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans la reste du monde byzantin (2e partie), CahArch 31, Paris 1983, 142-155; A. Lidov, The Muralpaintings of Akhtala, Moskow 1991, 61-67.

[9] В. А. Давидов Темерински, Циклус Страшног суда, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 191-209 (со постара литература).

[10] Со популарноста и квалитетот особено се истакнувале поетите Маноил Фил(ес) и Максим Планид(ес), кои го манифестирале современото византиско расположение за Страшниот суд: G. Millet, La dalmatique, 17-22. Анализа и коментар за одразот на оваа тенденција во сликарството на Страшниот суд дава Ц. Грозданов (Ц. Грозданов, Охридското ѕидно

осознава нова редакција на Страшниот суд во посвизантискиот период во која ликовноста на темата е дополнета со нови мотиви (сиромавите, Четирите царства, Визијата/Сонот на Данило, Мојсеј со иноверниците, рајските реки) при што посебно место заземаат светогорските историодни целини во трпезариите на Лавра и Дионисиј и во егзонартексот на Дохиар, и "гломазните" ликовните интерпретации на фасадите на молдавските цркви: Воронец, Хумор, Арборе, Рисца/Рашка, Пробота, Сучевица, Хурез ....[11] Вон од оваа редакција остануваат претставите на Страшниот суд на подрачјето на Пеќската патријаршија каде што, по периодот на отсуството на темата во моравските споменици, таа се враќа во sидното сликарство во стара/традиционална схема со (секогаш) издвоен простор за казните на грешниците.[12]

Паѓа во очи дека Страшниот суд, со исклучок на охридските примери, не е насликан во Македонија ниту во една од големите заветнини од 40-тите години до крајот на XIV век.[13] Исто така треба да се нотира подемот на темата во доцниот среден век и на ова подрачје на Балканот особено во периодот од XV до XVII век, за што "збирката" од петнаесеттина регистрирани примероци се

сликарство од XIV век, Охрид 1980, 135-136), кој го нотира отсуството на темата во спомениците од моравската група и реткото сликање на темата во втората половина на XIV век. Современата богословска мисла корелирајќи го западно и источнохтистијанскиот есхатолошки став, доаѓа до заклучок дека во западното христијанство "Божјата правда бара задоволување на сите сторени гревови", а пак во византиското боголовие гревот се толкувал како "морална и духовна болест која треба да се лечи преку Божјата љубов и трпение.", сп. Ц. Мајендорф, Византијско богословје, Крагујевац 1985, 269-270.

[11] Први сознанија за поствизантиските новини во Страшниот суд, третирајќи ги особено руските споменици, дава: Н.В. Покровский, Страшный суд, 311-317, 364 и понатаму. Тематските, монографски проучувања на Страшниот суд во доцниот среден век се сè уште на самиот почеток при што треба да се издвои обидот на М.М. Гаридис (M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe là fin du XIXe siècles, Thessaloniki 1985) и тематскиот број на Cahier balkaniques (Cahier balkaniques 6, Paris 1984, ed. T. Velmans) во кој се поместени истражувањата на Страшниот суд во критските цркви Св. Прокопиј во Ливада, Панагиа во Анисараки, Св. Георгиј во Племењана и Св. Јован Богослов во Сели, датирани во XIV и XV век, потем во црквата Св. Хераклидиј (XV век) во манастирот Лампадистис на Кипар, во романскиот Воронец (ок. 1547), на иконата од Франческо Каверцас (почеток на XVII век ?) од колекцијата на грчкиот Св. Георгиј во Венеција, како и во црквата Св. Петар и Павле (1646) во Тутин. За увид во светогорските примероци користени се илустрациите од: G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 149. 1-2 (трпезарија, Лавра), 210.2 (трпезарија (Дионисиј), 244.2 - 245.1 (Дохиар).

[12] За присуството на новата редакција во некои споменици како во Св. Петар и Павле во Тутин, искажано е мислењето дека се дела на грчки мајстори-дојденци, а пак за Страшниот суд во Морача се смета дека го повторува изгледот на претставата од XIII век, в. С. Петковиќ, Српска уметност у XVI и XVII веку, Београд 1995, 24, 86, 224-225, 349; Истиот, Морача, Београд 1986, 44, 46, ск. на стр. 255.

[13] Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство, 135.

речит аргумент, од кои најголем број имаат сведена иконографија и за жал сериозни оштетувања на живописот, така што референтни за споредба со кучевишката претстава на Страшниот суд се развиените и добро зачувани интерпретации на фасадите на Богородица Перивлепта, на Сливница и онаа на фасадата на средната црква во манастирот Зрзе.[14]

Во припратата на кучевишките Св. Архангели, во центарот на највисоката зона на источниот нартексен ѕид/тимпанон е насликан Христос во круг од божествена светлина, седнат на виножито и носен на крилата на двајца херувими впишани во мандорлата. Тој со десната рака ги повикува праведните, а со левата ги одбива грешните. Нозете му се положени на престолите. Од обете страни е насликана бројна ангелска придружба облечена во далматики и со копја во рацете. Двајцата ангели до Христос и по еден на "опашките" на свитата се облечени поинаку од останатите, во посебна свечена облека со плашт. На краевите, претставата е заокружена со задолжителните учесници во *Деизисот*, св. Јован Крстител (десно) и Богородица (лево), обајцата во молитвена става. Целата сцена/мотив е поставена на развиен *Небесен свиток*, придржуван, всушност полека свиван од двајцата ангели насликани на неговите краеви. Во десниот горен агол е претставена персонификацијата на *Сонцето* во вид на глава во профил врамена во окерна кружна рамка; *Месечината* идентично претставена на спротивната страна има син диск.

Догматската оска на целата тема/циклус, што ја визуелизира и причинската идеја на случувањето, е Второто Христово доаѓање. Основни библиски извори за оваа сцена се текстовите во евангелието на Матеја (XVI, 27; XXIV, 30), потем во IX и XX поглавје на Откровението, што во основа е парафраза на V поглавје во евангелието на Јован, како и старозаветните песни (пре сè: Пс. 9, 7), кои се вклопени во литургиската поезија. Сите

---

[14] Освен оној на фасадата на Богородица Перивлепта (Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлепта) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век, Културно наследство 22-23, Скопје 1997, 47-56), нема ниту еден труд со комплетна и компаративна обработка на Страшниот суд во споменици во регионите на Охрид (Врбјани), Преспа (Сивница, Брајчино), Прилеп (Зрзе и Костинци), Куманово и Крива Паланка (Петралица и Трново), Делчево (Селник) и Скопје (с. Кучевиште, Добри Дол и Радишани): сп. Исто, заб. 2. За жал поголем број од претставите се оштетени, а во однос на споредбените анализи за кучевишкиот Страшен суд користена е лична фото-документација на добро сочуваните ансамбли во Сливница, Зрзе (Преображение и св. Никола), Костинци, и Брајчино (според фото-документација на В. Поповска-Коробар), како и на претставата на фасадата во Св. Илија Горни (Бањански) во Скопско.

овие текстови го наведуваат поставувањето на престолите и доаѓањето на Синот Човечки во слава за да суди за сите земни дела, што е во согласност со Даноловата визија (VII, 13). Сличноста на решението на Второто доаѓање на Христос со иконографската јатка на Вознесението произлегува од соопштувањето во Делата апостолски (I, 11) дека доаѓањето ќе изгледа како и заминувањето на небото. Присуството на ангелите крај Христос одговата на кажувањата на Матеја (XXV, 31). Свивањето на небескиот свод произлегува од визиите на пророк Исаиј (XXXIV, 4) во делот којшто говори за одмаздата Господова. Истиот дел е парафразиран во Откровението (VI, 14). Сонцето и Месецот во врска со Страшниот суд се споменуваат во евангелието на Матеја (XXIV, 29) и во Откровението (VI, 12), при што во првиот извор станува збор за секосмичкото затемнување, а во вториот за црно сонце и крвава месечина.

Одредувачкиот елемент во овој мотив е претставата на Деизисот. Целината во која Богородица и св. Јован Претеча го молат Христос - насликан "во своите години"[15] и со карактеристичен став на рацете[16] - да биде мислостив кон човечкиот род влегува во иконографијата на Страшниот суд уште во раните непотполни варијанти како оформен знак којшто уште во ранохристијанската појавност ја имал симболиката на посредништвото.[17] Во науката е позната и тезата дека одредувачко за заокружувањето на визуелизацијата на Страшниот суд во источнохристијанската уметност било вклучувањето на Деизисот и дека токму со него темата ја добила својата клучна

---

[15] Пантократорот е стандардна иконографија на Христос во контекст на Страшниот суд; византиската уметност познава (само) два примера на негово претставување како Емануел, во Дечани и на ватиканската далматика: А. Давидов Темерински, н.д., 194; G. Millet, La dalmatique, 61-81 (со осврт на догматско-книжевните извори).

[16] Положбата на рацете во двоен благослов, којшто во науката е интерпретиран и како benedictio latina (сп. S.Djuri , Representations of Sun and Moon at De ani, во: Дечани и византиска уметност средином XIV века, Београд 1989, 339) е сосем ретка во претставувањето на Христос како Страшен судија, а во доцниот среден век ја забележуваме во Арбанаси (сп. Л.Прашков, Црквата "Рождество Христово" в Арбанаси, София 1979, сл.36).

[17] Литература, примери и коментар кај: Th. Bogyay, Deesis, во: Reallexikon zur byzantinische Kunst, I, ed. K. Wessel, Stuttgart 1963, 1178-1186. За називот, догматското значење и ликовната (дидактична и есхатолошка) симболика, в. кај: Ch. Walter, Two notes on the Deesis, REB XXVI, Paris 1968, 311-336; T. Velmans, L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans la reste du monde byzantin, CahArch 29, Paris 1980, 47-102. За раните примери во Страшниот суд: G. Millet, La dalmatique, 17-24. В. уште поглавје: Поениначни претстави и сцени, заб. 16.

поента и стандардизирана иконографија.[18] И вториот елемент во оваа сцена Свивањето на небескиот свод, се јавува уште на првите стандардизирани примери на Страшниот суд и се претставува како самостоен мотив на кој ангелска фигура го свива Небото во форма на пергаментски свиток со стилизиран приказ на Сонцето, Месечината и ѕвездите.[19] Познато е дека ликовната осмисла на сите персонификации со кои изобилува Страшниот суд, а во таа смисла и Небескиот свод, потекнуваат од античката уметност, а ја добиваат својата најрана византиска адаптација во илустрациите на пророчките визии и, истовремено, во т.н. империјална иконографија, симболизирајќи ги категоријалните поими на неминливоста.[20] Појавата на симбиоза меѓу "небото кое се повлекува" и Второто Христово доаѓање/Деизисот, кое се јавува како негов фон, е првично загатната во монументалното сликарство во XIV век.[21] Исчекорувањето од зографското упатство,[22] за сликање на Чинот (Деизисот и апостолскиот трибунал) во една зона и поставување на корифејско место на двата посочени елементи во обединета форма, слично на кучевишкиот пример, се среќава на повеќе поствизантиските примери на Страшниот суд,[23] на кои треба да се приклучат и оние од Македонија, во Богородица Перивлепта,[24] како и во манастирската и селската црква во Зрзе. Примерите покажуваат дека често се работи за техничко решение за искористиување на тесниот тимпанонски дел, особено во ансамбли кои имаат

---

[18] Б. Бренк укажува на цариградските скрипториуми (Студиос ?) како на "осмислувачот" на непотполната, а подоцна и на потполната иконографија со Деизисот, сп. B. Brenk, Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtdarstellung, Byzantinische Zeitschrift 57/1, München 1964, 110-121.

[19] Сп. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 3 (Paris Gr. 74), pl. 4 (Торчело), pl. 5-6 (синајските икони). В. уште и: I. Andreescu, Torcello, DOP 26, Washington 1972, 192-203, pl.3-4.

[20] Сп. G. Millet, La dalmatique, 93-95. За античкото потекло на персонификациите, раните византиски примери (Палесина, коптскиот Египет) и нивниот наплив за време на Палеолозите со примери дава: Г. Бабиќ во: Д. Панић-Г. Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975, 70-80, 73-74 (за Страшниот суд). За подемот во проучувањата на астрономијата во времето на Палеолозите што се одразил и во уметноста низ сликаните персонификации, в. S. Djuri , n.d., 339-346.

[21] Сп. Д. Панић-Г. Бабић, Богородица Љевишка, ск. 30 на стр. 138.

[22] Сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ, Πετρουπολισ 1909, 140, (понатаму Denys de Fourna).

[23] Такви се, на пример, решенијата во Кремиковци, Илиенци, црквата на Христовото раѓање во Арбанаси, онаа во Тутин: M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 80; Б. Пенкова, Един атонски иконографски мотив в балканското изкуство от поствизантийския период, Светогорска обител Зограф, I, София 1995, ск. 4-5; Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда у цркви св. Петра и Павла у Тутину, Саопштења XVII, Београд 1985, 170.

[24] В. Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 49.

доминантна лунетна претстава или други идејно-темаски дополни, како на пример вклучени фреско-икони. Во полза на оваа констатација оди и решението од трпезаријата во Лавра, каде што, за разлика од Дохиар и Дионисиј, формата на ѕидот го наметнала ова решение.[25] Во романските претстави на Страшниот суд кои ја претпочитаат схемата со поставување на Деизисниот чин во иста зона, прави впечаток решението од Воронец со вклучување на Христос Старец на деновите впишан во Небескиот свиток и поставен на врвот на ѕидот.[26] Во светогорските манастири, како и во оние што го следеле сличениот иконографски шаблон,[27] нема пример на спојување на Небескиот свод/свиток со Христовото доаѓање т.е. Деизисот, што треба да се забележи и за интерпретацијата на темата на пошироко подрачје и во претходниот XV век.[28] На кучевишкиот примерок треба да се одбележи отсуството на персонификацијата на Небескиот свод (небесата) како посебна претстава, што во доцниот среден век е ретка појава.[29] Во контекст на оваа сцена, а од значење за поствизантиските карактеристики на Страшниот суд е замената на пурпурната перница на која почиваат Христовите стопала со престолите, чиишто ликовен знак вообичаено се крилестите тркала.[30] За престолите на славата како ангелски сили кои ќе го донесат Христос по вторпат меѓу земните, прецизно говори Матеја (XXV, 31).

Апостолскиот трибунал со ангелските хорови којшто заедно со Христос/Деизисот учествува во судењето, насликан е во

---

[25] Сп. G. Millet, Athos, 149.2 (трпезарија, Лавра), 210.2 (трпезарија, Дионисиј), 245.1 (Дохиар).

[26] A. Dumitrescu, La façade ouest de Saint-Georges de Voronet en Roumanie, CahBalk 6, Paris 1984, 120-121, fig. 4. В. уште: M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 17 (Сучевица), pl. 59 (Хурез), pl. 94 (Молдовица).

[27] Сп. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 24 (Анапавса); Istiot, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, pl. 30 (Варлаам); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 321 (Филантропинон), πιν. 412 (Диљос); Г.Гергов, Б.Пенкова, Р.Божинов, Стенописите на Роженския манастир, София 1993, ск. на стр. 64. На оваа група треба да се придружи и решението од Слимничкиот манастир.

[28] Од достапните, ги посочуваме примерите од Драгалевци и Бобошево (Г.Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, ск. 94-95, ск. 104), како и критските во Ливада (M. Bougrat, Trois Jugement derniers de Crète Occidentale, CahBalk 6, Paris 1984, fig. 1) и Сели L.Karapidakis, Le Jugement dernier de l'église Saint-Jean de Seli, Cah.Balk 6, Paris 1984, fig. 3), како и кипарскиот во манастирот Лампадистис (D. de Cholet, Fresques du Jugement dernier dans l'église de Saint- Héraclide au monastère de Saint-Jean Lampadistis à Chypre, CahBalk 6, Paris 1984, fig.1).

[29] Таа со сигурност отсуствува во Арбанаси, и двете зрзански цркви, а можеби и во Илиенци и Перивлепта, чиишто оштетувања го оневозможуваат сигурниот увид.

[30] За империјалната симболиката на пурпурната перница, в. G. Millet, La dalmatique, 24.

втората зона. Апостолите седат на долга клупа со поединечни наслони, наизменично обоени окерно и маслинесто, и со заеднички цветно украсен супеданеум. Во рацете држат евангелија и затворени свитоци. Последните двајца апостоли се голобради (Тома и Филип), а по тонзурата лесно се препознава Лука, трет на левата страна. Павле е предводник на јужниот дел, а Петар - на северниот. Позади апостолите се наѕираат ангели насликани во три реда.

Текстуалната предлошка за апостолскиот трибунал се наоѓа во евангелието на Матеја (XIX, 28), кој говори во Христово име за судот на дванесетте апостоли седнати на дванаесет престоли како владетели над дванаесет племиња. Од клучното место на апостолите во соодветните библиски кажувања исходува и задолжителното претставување на овој мотив во Страшниот суд уште од неговите првични варијнти, при што предводничката улога на Петар и Павле и голобрадоста на двајцата последни апостоли е нотирана уште пред востановувањето на стандардизираната иконографија на темата.[31] Кучевишкиот апостолски трибунал не отстапува од шаблонизираните решанија. Бидејќи во овој сегмет од темата се многу ретки исчекорувањата од шаблонот, го бележиме решението на фасадата на средната црква во манастирот Зрзе, каде што апостолите се претставени исправени, а не - согласно текстот - седнати. Прави впечаток и отсуството на трибуналот во Св. Петка во Брајчино, што се објаснува со малите димензии на ѕидот и неговата специфична концепција.[32]

Во срцето на ликовното компонирањето на кучевишкиот Страшен суд се наоѓаат два мотива чијашто идејна комплементарност наметнува нивно заедничко научно третирање. Се работи за *Приготвениот престол* (Хетимасија) и *Животворниот крст* кои се насликани еден под друг. На Приготвениот престол, со полукружен наслон, расчленет со токарени столпчиња, насликан во божествена светлина,[33] се

---

[31] Сп. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 1 (теракотата од Музејот Барберини), pl. 7 (слоновачата од Викторија и Алберт Музејот). Во легендите под илустрациите датирањето во VI и XII век е погрешно, бидејќи теракотата се датира во IV, а слоновачата во крај на X век.

[32] Отсуството е нотирано и во малите цркви на Крит, што се објаснува со просторниот теснец: M. Bougrat, n.d., 14-15, pl. 1, sch. 1.

[33] Мандорлата, составена од три круга од ромбоидна ниска во кафеава, окерна и зелена боја има идентична форма и распоред/избор на бои како и оние на Христовата претстава во

поставени евангелието, гулабот (св. Дух) и Христовиот фустан, кој има сина боја.[34] Околу мандорлата се поставени мноштво ангели во свечени облеци и со копја во рацете. Под Хетимасијата се насликани Адам (ѦДѦМЬ) и Ева (ЄВѦ) во проскиненетична става. Под Приготвениот престол е Животворниот крст, насликан осмокрак и поставен во декориран кантарос којшто е носен од двајца ангели. Во подножјето на крстот се копјето и трската со губата, како и натписот: ІС̅ ХС̅ НИКѦ. Меѓу двата мотива, токму помеѓу Адам и Ева, е испишан текст во три реда започнат со инвокација (+), којшто е сосем разлеан/нечитлив; се распознаваат само некои букви на левиот дел, од кои може да се состави зборот ПРОСЛЄДІМЬ испишан во средината на средниот ред, а пак текстот завршува со зборот ПРЄЧЄСНИ и знакот на крстот (+).

Од многуте споменувања на тронот Гоподов во псалмите, само во 9. (7-8) и 89. (14) тој се именува како приготвен, а пак во 103. (19) - како "царски престол на небесата". Во Новиот завет, во Откровението (IV, 2), престолот го носи епитетот "небески и подготвен ... за на него да седне Тој". Основниот, пак, текстуален извор за крсниот знак е исказот во евангелието на Матеја (XXIV, 30), кој е парафразиран во "Втората беседа за крстот, за второто доаѓање и разбојникот", чијшто автор е св. Јован Златоуст. Тој, опишувајќи ја апокалиптичната случка вели дека ... "Месецот ќе згасне, а Сонцето ќе се помрачи, но со Крстот, посветол од сонце и подревен од секоја светлина, носен на ангелски и архангелски плеќи, ќе се случи виделина како најава за доаѓањето на Спасителот".[35]

Приготвениот престол е еден од најсложените знаци во византиската уметност кој има повеќеслојна семиотичка структура и чијшто значни наслојки се формирале/надградувале постапно во ранохристијанскиот период.[36] Неговото влегување во Страшниот суд е нотирано во непотполните иконографски решенија пред XI век, при што е нагласена формата и смислата на

Рожен (сп. во: Стенописите на Роженския манастир, сл. на стр. 67) и црквата Раѓање Христово во Арбанаси (сп. Л.Прашков, н.д., сл. на стр. 50).

[34] Фустанот којшто му бил облечен на Христос пред исмевањето на Ерусалимските улици редовно е претставуван како еден од симболите на страдањата и вообичаено има црвена и (поретко) сина боја. Треба да се одбележи неговото отсуство во Страшниот суд во манастирот Зрзе.

[35] Ј.Поповиќ, Догматика, III, Београд 1978, 778.

[36] За изворите, симболиката и иконографските варијанти: Th. Bogyay, Hetoimasia, Reallexikon zur byzantinische Kunst, Bd. II, ed. K. Wessel, Stuttgart 1972, 1189-1202.

престолот, а е изоставен крстот.[37] Со додавање на крстот и инструментите за мачење, овој мотив ја комплетира својата сотериолошка осмисла во рамките на Страшниот суд.[38] Тој станува есенција на симбиотичниот, причинско-последичен догматски склоп на целата тема. Неговото централно значење/место го чини неизоставно претсавувањето на Престолот во Страшниот суд во средниот и во доцниот среден век дури и во малите селски заветнини.[39] Крстот, со/без инструментите за мачење, станува негова константа. Претставата на св. Дух (гулабот) е варирачка компонента во византиското интерпретирање на мотивот, при што од научната статистика може да се извлечат два заклучока: (1) глобално преовладува неговото изоставање и (2) најчест е во (група споменици од) XIII век.[40] Истите заклучоци се наметнуваат и од анализата на поствизантиските претстави на Хетимасијата во Страшниот суд: крстот е задолжителен и доминантен по големина, а пак гулабот е изоставен на светогорските примери и на оние од истиот/блискиот сликарски круг,[41] а секогаш присутен на романските примери.[42] Упатно е да се додаде и констатацијата дека во подобро зачуваните истоимени композиции во Македонија (Перивлепта, Сливница и обете во Зрзе), гулабот е составен елемент на Хетимасијата. Патем, треба да се нагласи дека секоја претстава на Хетимасијата има литургиски контекст којшто вообичаено се

---

[37] G. Millet, La dalmatique, 25-27.

[38] И покрај стожерното значење на Престолот, подготвен со евангелието, крстот и гулабот, кои ја отелотворуваат едноста на св. Тројство, Б. Бренк го подвлекува значењето (и големината) на крстот во Хетимасијата во стандардизираните претстави на Страшниот суд, наоѓајќи дека токму преку него и инструментите за мачење се одредува сотериолошката порака на мотивот во есхатолошки контекст: B. Brenk, n.d., 119-121.

[39] Мотивот не е претставен во Грачаница: G. Millet, La dalmatique, 27 (со образложение за "логиката" на отсуството). Се чини, според описот, дека Хетимасијата не била насликана и во Страшниот суд во Манастир кој претрпел големи оштетувања: Д. Коцо-П. Миљковиќ-Пепек, Манасир, Скопје 1958, 77. Овој мотив не е насликан и на доцносредновековната претстава на темата на фасадата на Св. Петка во Брајчино.

[40] За грузиско-ерменската глупа, в. A. Lidov, n.d., 63-64. В. уште и: S. Pelekanidis-M. Chadzidakis, Kastoria, Athens 1986, 79 (Мавриотиса).

[41] Сп. G. Millet, Athos, 149.1 (трпезарија, Лавра), 210.2 (трпезарија, Дионисиј), 244.2 (Дохиар); M.M. Garidis, La peinture murale, pl. 30 (Варлаам), pl. 134 (Анапавса), pl. 217 (Св. Никола, Ветија); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, πιν. 324 (Филантропинон), πιν. 414 (Дољос). В. уште и: Б. Пенкова, Един атонски иконографски мотив, сл. 1 (параклис Св. Харалампиј во Арбанаси), сл. 8 (Нова Митрополија, Несебр).

[42] В. погоре заб. 26.

нагласува преку ѓаконските инсигнии на ангелскиот хор што ја придружува,[43] што не е случај во кучевишкиот пример.

Познато е дека Адам и Ева редовно се поставуваат покрај Приготвениот престол, а дека нивното иконографско исходиште е содржано во случките од Христовото симнување во пеколот, при што избавувањето на првите луѓе станува преземена сценска секвенца за сечовечкиот воскрес. Директниот книжевен извор се наоѓа во беседите на св. Ефрем Сириски според кого симнувањето во Пеколот е објава на Второто Христово доаѓање кога "ќе се разбудат мртвите и ќе се отворат гробовите, како кога Тој го разби Адот и ги воскресна првите..."[44]

Крсниот знак "којшто живот дава" ја има истата основна идејна порака како и Приготвениот престол. Тој е, имено, знак за победата на Христос на смртта и спасението на човечкиот род. Како составен елемент на Приготвениот престол, тој е носачот на неговата сотериолошка порака. Во рамките на Второто доаѓање/Судот, визијата на крстот како издвоен мотив зачувана е во низа ликовни дела (фрески и минијатури) на православниот Исток,[45] меѓу кои и во првите сочувани непотполни византиски претстави на Страшниот суд како онаа во Ајвали килисе (X век) во Кападокија.[46] Но, во стандардизираните, целосно зачуваните византиски претстави на Страшниот суд, овој мотив е забележан само двапати: во Грачаница[47] и Дечани.[48] Во науката постојат три објаснувања за, според сочуваниот материјал, сосем реткото изобразување на овој мотив: прво, дека постоел во бројните незачувани примероци,[49] второ, дека била согледана неговата идејна истоветност со Приготвениот престол, каде што крстот е впечатливо визуелно присутен, при што се настојувало да се избегне визуелниот плеоназам и трето, дека неговото адоптирање во западната уметност на сметка на Приготвениот престол

---

[43] За литургиските аспекти на Хетимасијата во Страшниот суд, в. A. Lidov, n.d., 63-64 (со примери и литература).

[44] В. Д. Милошевић, н.д., 137. За други литерарни извори на Симнувањето во пеколот и избавувањето на Адам и Ева, како и за дополните со Хетимасијата, в.: Ј. Радовановић, Јединствене претставе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века, Зограф 8, Београд 1977, 36-41.

[45] Сп. примери од минијатурите од Ерменија, Нубија и Палестина кај: T. Velmans, L'image de la Déisis (2e partie), 134-135.

[46] Сп. N. et M. Thierry, n.d., 131, fig. 24.

[47] Б. Тодић, Грачаница. Сликарство, Београд 1988, 161.

[48] Сп. А. Давидов Темерински, н.д., 197.

[49] Истото, 198.

влијаело тој само спорадично да се јави во византиската уметност.[50] Треба да се одбележи дека критските мајстори со западна ориентација редовно го претставуваат Крсниот знак како посебен мотив, изземајќи го Приготвениот престол.[51]

Се чини дека во однос на долгиот натпис меѓу Приготвениот престол и Животворниот крст, треба да се исклучи можноста дека се работи за текст кој вообичаено се испишува на ова место, а е поврзан со претставата на сиромавите.[52] Аргументите за ова произлегуваат од местото на неговото испишување, крај Животворниот крст, и од двата (по)добро читливи зборови (ПРОСЛЄДІМЬ ... ... ПРЄЧЄСНИ +), од коишто клучен е вториот, воедно и краен на текстот испишан на левата страна. Бидејќи за кучевишката претстава на Животворниот крст посебно е илустративна одломката од Златоустовата "Втора беседа за крстот, второто доаѓање и разбојникот", втемелена на кажувањата по Матеја (XXIV, 30), во која се вели дека Христовото доаѓање ќе биде **проследено** од ангелската и архангелската војска, која ќе го носи **пречесниот крст** на своите плеќи, така најавувајќи го Христовото второ доаѓање, претпоставката за потеклото на споменатиот текст би требало да оди во таа насока.[53]

Од обете страни на Животворниот крст се наоѓаат четири мали фигури кои ги претставуваат *сиромавиште*. Двете фигури на левата страна имаат плаштови кои се обмотани околу нивните голи тела. Првата фигура има карактеристична капа на главата и питачки сад во рацете, а втората, претставена со бастум, питачи со

---

[50] Втората и третата теза ја имаат својата очигледна поврзаност: G. Millet, La dalmatique, 25-28 (особено: 27).

[51] Сп. M.L. Davigo, Le Jugement dernier de Franghias Kavertzas, CahBalk 6, Paris 1984, 165-168 (со западни/други примери). За омилената на темата кај Криканите и за посочениот мотив в. уште: Μ. Χατζηδακησ–Ε. Δρακοπουλου, Ελληνεσ ζωγραφοι μετα την Αλωση (1450-1830), Τομοσ 2, Αθηνα 1997, πιν. 2 (Φ. Καβερσα); πιν. 42 и 44 (Γ. Κλοσα), πιν. 102 (Γ. Μαργαζινη), πιν. 132 (Λ. Μοσκο), πιν. 212 (Τ. Πулаки). Коментар за мотивот дава и: M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, 106-107.

[52] В. Ц. Гроздановв, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 54.

[53] Се чини дека се работи за транскрипција на одломката од споменатата беседа на св. Јован Златоуст во која се споменува "пречесниот Крст, посветол од сонце. Бидејќи сонцето се помрачи и сокри, а Крстот се јави проследен од ангелските сили ... Бидејќи Христос ќе дојде на овој суд, имајќи го најголемото оправдување - Крстот ... знак на неговата стамна смрт.": Ј. Поповиќ, Догматика, III, 779. Трагајќи по споредбен материјал, упатно е да се спомене минијатурата во ерменското евангелие бр. 539 од Walters Art Gallery, која го илустрира токму оној дел од евангелието на Матеја којшто е парафразиран во споменатата Златоустова беседа. Имено, на минијатурата е насликана Визијата на крстот т.е. мотивот на Животворниот крст од Второто Христово доаѓање: T. Velmans, L'image de la Déisis (2e partie), 134, fig. 5.

успружена лева рака. Двајцата сиромаси на десната страна, чиишто раце се вкрстени на градите, имаат само бедрен прашт, а пак едниот/десниот има капа на главата.

Мотивот со сиромавите е еден од поствизантиските новини во иконографијата на Страшниот суд.[54] Неговата текстуална предлошка е кажувањето во евангелието на Матеја (XXV, 34-41) за Христовата проповед на Маслиновата гора, кога тој пред почетокот на страдањата им говори на следбениците за своето второ доаѓање. Овој текст, често проследувајќи го мотивот со сиромавите, станува дел од неговото визуелно презентирање.[55] Метафората за милосрдието е основна идеја и на циклусот за Делата на христијанското милосрдие, којшто е заснован на истата библиска предлошка и вообичаено составен од шест сцени.[56] Најстарата, пак, позната илустрација на мотивот со сиромавите во Страшниот суд датира од средината на XV век.[57] Оваа епизода претставува значајна појава особено поради нејзното широко прифаќање на православниот Балкан од XVI до XVIII век,[58] со

---

[54] Овој мотив се јавува како сцена/минијатура во псалтирите од IX-XI век и како илустрација на соодветниот дел од евангелието на Матеја на ватиканското пано со Страшниот суд од крајот на XII и почетокот на XIII век: D. Simić-Lazar, La signification de la représentation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins, ЗЛУ 23, Нови Сад 1987, 177.

[55] За придржните текстови, особено за нивната опширност во светогорските споменици со расчитување на оној испишан во четири дела (Мат. XXV, 35-45) во трпезаријата на Дионисиј, в. Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, 171-172. За натписите во епизодата со сиромавите во доцносредновековните претстави на Страшниот суд во Македонија со комплетно расчитување на најпотполниот меѓу нив, во Перивлепта (Мат. XXV, 34-36, 41-43), в. Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 53-54.

[56] Овој циклус е една од омилените на Запад уште од XI век, а сосем редок во источнохристијанската уметност по неговото прво познато претставување пред средината на XVI век во Ксенофон; познати се уште само два истоимени циклуси: оној во тремот на манастирот Зрзе и оној во Панагиа Фанеромени на островот Саламина, в. С. Петковић, Дела хришћанског милосрђа на фрескама манастира Зрзе из 1635/36. године, Зборник на Музејот на Македонија, н.с. 2, Скопје 1996 година, 253-259.

[57] Нотирана е во црквата Панагица Калитеас во областа Етолокарнанија, сп. Б. Пенкова, Един атонски иконографски мотив, 121 (со литература). Во науката, претставувањето на сиромавите во црквата Панагиа Хавјара во Бер (Верија) се вбројува меѓу најраните примери според датирањето во 1497/98 година испишано во легендата под соодветната илустрација во книгата на Т. Папазотос (сп. Θ. Παπαζωτοσ, Η Βεροια και οι ναοι τησ (11οσ – 18οσ αι.), Αθηνα 1994, πιν 25), но всушност се работи за годината 1581/2 (ζ.ч.), која убаво се чита на истата форографија.

[58] Листа на спомениците во кои сиромавите се вклучени во Страшниот суд на подрачјето на Грција, Бугарија, Србија и Македонија даваат: Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, (Διδακτορικη διατριβη), Αθηνα1995, 193 (Воведение του Τσιατσαπα), 195 (Св. Никола του Κυριζη), 197 (Панагиа до Св. Врачи), 199 (Св. Георгиј του Μουζεβικη), 200 (Св. Никола на архонтисата Теологина); Б. Пенкова, Един атонски иконографски мотив, 122; D. Simić-Lazar, La signification, 178, sl. 1 (Тутин), sl. 6 (Пустина); Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 53-54. Посочувајќи го отсуството на

исклучок на Романија, на што треба да се приклучи и нејзиното отсуство во руските споменици. Збирниот заклучок од посочените примероци би бил дека епизодата со сиромавите е најчесто сликана на подрачјето на Грција, со особена "концентрација" во претставите на Страшниот суд од XVII век во Костур.[59] Честотата на вклучување на сиромавите во Страшниот суд се забележува и на подрачјето на Бугарија, а застапени се и во сите наративни претстави на циклусот во Македонија. Од друга страна, пак, на подрачјето на Пеќската патријаршија овој мотив се јавува многу ретко. Се цени дека за неговиот продор во православието пресудна улога одиграле светогорските манастири каде што епизодата е неизоставна во иконографијата на Страшниот суд во XVI век.[60]

Фигурите на сиромавите вообичаено се сликани под/крај претставата на Приготвениот престол односно Адам и Ева освен кога тоа не го дозволувала конфигурацијата на ѕидот или неговиот повеќетематски аранжман. Фигурите на сиромавите во црковногрчките натписи најчесто се проследени со легендата ελαχιστ–οσ (–οι), што одговара на текстуалната предлошка,[61] а покрај почестата ПРОСІИКЬ, согледана е и интересна словенска варијанта (МИЛОСТИВИ ПРАВЕДНИ) за обележување на фигурите.[62] Нивната бројка, во најскудната варијанта е една фигура, а во наративните целини може да биде претставена и цела група(ција) составена од сиромави, питачи и сакати,[63] во чие претставување се

епизодата во Метеори (Анапавса и Варлаам), сите автори ги наведуваат претставите во Јоанина (Филантропинон и Диљос): Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 324, πιν. 414. На овие примери треба да се додаде и оној од Благовештение Кабларско каде што во Страшниот суд е вклучен и еден сиромав поставен позади Ева (според лична фото-документација).

[59] На посочените примери во заб. 58 (погоре), треба да им се додаде уште еден костурски, евидентиран во Св. Атанасиј Зинговистис (сп. Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, заб. 23).

[60] Најстар сочуван е оној од трпезаријата во Лавра: D. Simić-Lazar, La signification, 176.

[61] Исто, 176-177.

[62] Како "молостиви праведни" се означени сиромасите во претставата на Месопусната недела во нартексот на Пеќската патријаршија, а само како "молостиви" се означени во Панагиа Хавјара во Бер, сп. Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 54 (со литература).

[63] По бројноста прави впечаток групата сиромави од роженскиот Страшен суд (Б. Пенкова, Стенописите врху фасадата, во: Стенописите на Роженския манастир, 68, сл. на стр. 67), како и онаа од манастирот на Филантропините во Јаонина (сп.Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 321).

вклопени и многу фолклорни елементи/детали како дисаги, кожуфи, врзани бовчи во марами, кошници од пруќе ...

Во третата зона под апостолскиот трибунал претставени се *праведните*. Прикажани се седум групи/хорови, четири на левата и три на десната страна. Сите се насликани во цел раст и со целосно претставени три фигури во предниот план; останатите се назначени само со нимбовите. На левата страна најпрвин се претставени апостолите (ЛІКЪ АПО⟨СТО⟩ЛСКИ), меѓу кои се препознаваат Петар и Павле. По нив е групата на старозаветни праведници (ЛІКЪ (ПОФИ)ТО⟨Н⟩),[64] што ги содржи и фигурите на два цара (Давид и Соломон). Нивниот предводник е старец со пророчка капа и со карактеристична облека која соодветствува на претставата на првосвештеникот Арон.[65] Зад нив се архиереите (ЛІКЪ АРХЄРЄ⟨І⟩СКИ) предводени од св. Василиј Велики. Според особената типологија, до него се препознава и претставата на св. Јован Златоуст. На крајот на левата страна на поворката со праведните се наоѓа хорот на маченицките (ЛІКЪ МѸЧЄНІ⟨Ч⟩Є⟨С⟩КИ). На десната страна се претставени хоровите на монасите, на преподобните жени-калуѓерки и на маченичките. Натписите на десниот дел се сосем замачкани и нечитливи.

Библиски извор на претставите на чиновите на праведните претставува посланието на апостол Павле (I Сол, IV, 17), а пак од посттестаментарната книжевност како соодветни предлошки се издвојуваат беседите на св. Ефрем Сириски и "Втората беседа за крстот, за второто доаѓање и разбојникот" од св. Јован Златоуст.[66] Во текстовите главно се повторува реченицата дека ангелите ќе ги соберат светителите/праведните и на облаци ќе ги донесат до судијата Христос. Групите на праведните се вклучени во Страшниот суд уште од XI век.[67] Научната статистика покажува дека овие групи се еднолично решени во текот на долгата источнохристијанска ликовност на Страшниот суд. Имено, праведните традиционално се претставуваат во цел раст (простум

---

[64] Натписите на левата страна крај праведните (освен крај апостолите) се многу оштетени/размачани така што не може со сигурност да се прочитаат сите букви. Во овој случај, според крајот на зборот испишан до старозаветните праведници, се чини дека е употребена грчката варијанта на името на овој ред/хор.

[65] За стандардизираната облека на Арон и за извезените букви на неа, в. Л. Павловић, Иконографска епиграфика код пророка, ЗЛУ 20, Нови Сад 1980, 13-17.

[66] Опширно за изворите кај: G. Millet, La dalmatique, 85 (табела), 87-89.

[67] Сп. Н.В. Покровский, Страшный суд, 19, 22 (за Paris. gr. 74, синајските икони и други рани примери).

или благо проскинетично) и како полуфигури. Изходувани од изворите, хоровите се поставуваат со/без ангелска придружба, во медаљони кои (треба да) сугерираат облаци или пак имаат форма на аркадна ниска со истата значност. Во доцниот среден век се забележува тенденција за нивна декоративна/орнаментална (до)обработка.[68] Бројот на хоровите претставува единствена варирачка компонента во овој мотив. Заблежено е дека во византиските развиени модели на темата најчесто се сликаат шест-седум групи, а во исклучителен сличај и дванаесет (Дечани).[69] Во оваа смисла, во посвизантискиот корпус прават впечаток два иконографски модела: романскиот и светогорскиот. Во првиот, наспроти грандиозноста на целината, насликани се просечно четири групи,[70] а пак, во светогорскиот модел сите праведни се поставени на т.н. рајска страна.[71] Во редоследот на праведните традиционално е запазена хиерархијата/ категоризацијата, која е нагласена и во Ерминијата, при што процесијата ја предводат апостолите, а по нив се старозаветните личности (пророци, патријарси-цареви), потем се црковните отци, па преподобните отци ... и на крајот се светите жени (маченички и калуѓерки/преподобни).[72] Исто така традиционално, во групите на праведните се сликаат/препознаваат најзначајните претставници на секоја светителска категорија.

Во третата зона, на десната страна, крај Огнената река се претставени *Евреи и Турци предводени од Мојсеј*. Тој (М...), означен со нимб и со пророчка капа, укаува со десната рака кон Христос, обраќајќи им се на останатите. Групата по него е сочинета од две фигури облечени на начин на којшто се прикажуваат еврејските старешини; првата фигура има вел на

---

[68] На роженската фреска и на онаа во Лавра, малите облаци со праведните имаат рамка со стилизиран зооморфен орнамент, сп. Б. Пенкова, Стенописите върху фасадата, во: Стенописите на Роженския манастир, 69, сл. на стр. 67; G. Millet, Athos, 149.1.

[69] А.Давидов Темерински, н.д., 201

[70] Заклучувајќи од претставите во Хумор, Сучевица, Молдовица и Воронец (сп. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 12, pl. 17, pl. 95, pl. 97) на левата страна се праведните, а пак соодветното место/зона на десната страна е исполнето со претставите на иноверните насликани во групи. В. уште: A. Dumitrescu, n.d., 123-124, fig. 2.

[71] Сп. G.Millet, Athos, 149. 1 (трпезарија, Лавра), 210.2 (трпезарија, Дионисиј), 248.1 (Дохиар). Оваа позиција на праведните се забележува и во јоанинските и метеорските претстави на Сршниот суд од XVI век (в. литература погоре, во заб. 41). Во оваа смисла треба да се посочат и претставите во Перивлепта и Сливница.

[72] Denys de Furna, n.d., 140. Во манастирот Зрзе апостолската група не е претставена вообичаено како засебен хор, туку се среќава како хомогена групација која е пред портите на Рајот.

главата. Од останатите фигури само една е насликана во цел раст. Облечена е во долга долама под која се гледаат ракавите на белата кошула. На главата име светла капа во форма на фес. Во заднината се насликани уште четири фигури назначени со истите капи во теракотна и светла боја. Натписот, испишан лево од групата, е разлеан, но се назираат букви кои можат да го сугерираат зборот Јудеи/Евреи (ѴДЄІ).

Литературниот извор на овој мотив не е толку библиски колку егзегетски. Имено, многукратното обвинување на Евреите најмногу во Јовановото евангелие, а наместа и кај Матеја (XXVII, 25), дека богоубиството е најголем грев и дека народот вечно ќе го носи бремето на чинот, предизвикало во омилиите на патристите уште од IV век да се беседничи против Евреите. Меѓу егзегетите на библиските пасажи за прокобата на Евреите особено предничеле св. Јован Златоуст и св. Григориј Ниски. Токму нивните беседи против Евреите се сметаат за источник на опишаниот мотив.[73] Во епизодата вообичаено се претставува Мојсеј пред и малку издвоен од групата, носејќи ја така метафората на основач на религијата и осудувач на оние кои се виновни за распнувањето на Христос. Тој секогаш покажува кон Христос како прекор упатен кон групата. Во науката е повеќекратно забележена претставата на Евреите на десната страна, крај Огената река, во поствизантиските претстави на Страшниот суд.[74] Проучувачите, исто така, го потенцираат и присуството на Евреите во светогорските примероци на Страшниот суд од XVI век.[75] Она што е карактеристично и од значење за кучевишката претстава е појавувањето на Турци во групата. Познато е дека тие не се регистрирани во доцносредновековните истоимени претстави во Бугарија, Србија и

[73] За изворите и за егзегезата на егзегетите од Г. Ловски, в. Д. Симиќ-Лазар, Иконографија Страшног суда, 174-175.

[74] За епизодата со Мојсеј и еврејската група во Страшниот суд во Тутин, Пустина, Рожен, костурскиот Св. Никола του Κυριτζη, сп. Д. Симиќ-Лазар, Иконографија Страшног суда, 174-175; Б. Пенкова, Стенописите върху фасадата, во: Стенописите на Роженския манастир, 68; М.П.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 195. На овие примери треба да се додаде и оној од Благовештение Кабларско (непобликувано).

[75] Во соодветната литература (и) во однос на овој мотив е нагласена клучната улога на светогорските манастири во ширењето на иконографските новини во третирањето на целата композиција на Балканот: Д. Милошевиќ, н.д., 140; Д. Симиќ-Лазар, Иконографија Страшног суда, 175.

Грција.[76] Од друга страна, пак, во молдавските и руските споменици, Турците се насликани како една од повеќето групи на безбожни/иноверни (Евреи, Ерменци, Татари, Латини, Арабјани, а во руските примери и група Германи), кои секогаш се поставуваат на десната страна во ниво на Приготвениот престол, а како пандан на хоровите на праведните.[77] Овој мотив има политичко-социолошки фундамент. Имено, се смета дека тој е одраз на актуелните (регионални) историски околности и дека неслучајно се јавил во независните Русија и Молдавија.[78]

Под третата зона, врамени на левата и долната страна од текот на Огнената река, илустрирани се елементите на *Општиот воскрес*. На врвот на оваа епизода се наоѓаат два отворени гроба и во нив по три фигури облечени и забрадени во бела ткаенина. Двајца ангели трубат кон Земјата и Морето, повикувајќи ги живите и мртвите. Персонификацијата на *Земјата* (ѕємл҃ꙗ) е женска фигура облечена во хитон и химатион. Таа седи на чудовишно животно и во раката држи карпа. Насреде морската вода е поставена персонификацијата на *Морето*. Голата женска полуфигура е поставена на школка. Таа јава на чудовиште со канџи. Морето во десната рака има копје, а во левата едреник чијшто јарбол има форма на крст. Морската вода има седмострана рамка на чиишто четири агли се наоѓаат симболичните претстави на *Ветровите* оформени како лица во профил кои дуваат кон морската површина. Во водата се насликани шест риби кои ги враќаат мртвите сосем стилизирано назначени преку белите ленти кои им излегуваат од устите. Во карпестиот предел се поставени и повеќе птици и животни. Од *животните* се распознаваат мечка, лав, змија, потем животно со бело крзно и црни дамки (леопард ?)

---

[76] Едининствен пример којшто го бележиме на подрачјето на денешна Грција е оној од костурската црква Св. Никола на архонтисата Теологина каде што Мојсеј предводи пет фигури од кои тројца облечени во карактеристичните еврејски облеки и со велови на главата, а пак од останатите двајца едниот има турски фес на главата: Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχο γραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 200, πιν. 125α. Овој податок треба да се дополни со фактот/објаснението дека Костур бил дел со митрополитски ранг/статус на Охридската диецеза.

[77] Еден од најстарите сочувани примери (средина на XV век) кој е оценет како подоцнежен стандард во презентацијата на Страшниот суд во посочените области е руската икона со Страшниот суд од Галеријата Третјаков: M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, 100. За примерите од Хумор, Молдовица, Воронец и Сучевица, в. Isto, 91-95, pl. 94-97. Посебно за Воронец и за петте групи по Мојсеј, означени како лик/хор еврејски, турски, татарски, ерменски и арапски, в. A. Dumitrescu, n.d., 123-124.

[78] Опширно за воените конфликти и за нападите врз независната држава на Петар Рареш, в. Isto, 130-133 (со литература).

и уште две од неидентификуван вид. Над животните се насликани фигури на *четири цара* кои седат на рамна клупа; првиот има меч, а останатите - копја во рацете. Сите се означени со натписи; од лево кон десно се читаат нивните имиња: Навукодоносор (ХОДОНОСО), Пор? (ПЄРСО),[79] Кир (КѸРО) и Александар (.ΛЄ..ИД⟨Р⟩О).

Мотивот на општиот воскрес, или сегментот од Страшниот суд кој не е ниту Пекол ниту Рај, вообичаено е поставен на десната страна на сцената уште од најраните нејзини стандардизирани модели.[80] Неговите текстулани предлошки се наоѓаат во Новиот Завет во деловите кои говорат за објавата на воскресот преку ангелските труби (Мат. XXIV, 31; I Кор. XV, 52; I Сол. IV, 16) и за излегувањето на мртвите од гробовите (Јов. V, 28-29; Откр. XX, 13).[81] Составен дел на мотивот се персонификациите на Земјата и Морето. Обете немаат тестаментарно извориште, а влегуваат во иконографијата на Страшниот суд, како и другите персонификации/алегории, преку класичното наследство прилагодено на византиското богословие и така вклопено во уметноста. Женската фигура е стандардна оликотвореност на категоријалните поими Море и Земја. Варирачка компонента се атрибутите кои ја дооформуваат визуелизацијата на појмот/фигурата. Научната статистика покажува дека Морето е најчесто визуелизирано како женска фигура која бјава делфин/кит и држи во раката чун/едреник и/или трозубец.[82] Со вклучувањето на школката во персонификацијата, станува очигледна асоцијативноста на оваа фигура со античките претстави на Афродита/Венера или ќерките на Нереј поставени во школка/количка. Школката, символ на вечното рециклирање на животот преку смртта е детаљ којшто е особеност на ликот на Морето во помал број византски примери.[83] Во поствизантиско

---

[79] Натписот убаво се чита, но не е јасно дали се работи за Пор(ос), индискиот крал на Пенџап, лут противник, а потем сојузник на Александар, или пак е испишана придавската форма на потеклото/топонимот на персискиот цар Дариј.

[80] Сп. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 3 (Paris Gr. 74), pl. 4 (Торчело), pl. 5-6 (синајските икони).

[81] Во VIII и IX поглавје во Откровението повеќекратно е повторено трубењето на ангелите при отворањето на седмиот печат што, пак, се цитира во Слижбата на месопусната сабота и недела и во посттестаментарните апокрифи: Н.В. Покровский, Страшный суд, 53.

[82] Сп. P. Mijovi , La personnification dela Mer dans le Jugement dernier à Gra anica, Χαριστηριον εισ Α. Κ. Ορλανδοσ, I, Αθηναι 1967, 208–219.

[83] Вообичаено во литературата се цитира примерот од Грачаница: Isto, 211-214.

време школката во претставата на Морето е омилен делаљ кај грчките сликари од XVI век, каде што (како и во Кучевиште), чунот во рацете на Морето е во форма на едреник со јарбол и затворени едра.[84] Најчестиот изглед на Замјата/Геа, пак, е претстава на женска фигура која седи крстнозе на земја, насликана како го придржува со обете раце небескиот овал/ткаенина или (поретко) прикажана со жезол и карпа во рацете.[85] Во доцниот среден век се чини дека зачестува претставувањето на змијата како атрибут на Земјата,[86] а пак карпата во нејзините раце се среќава поретко.[87] Четирите вертрови се персонификации коишто не се нотирани во византиските претстави на Страшниот суд, а влегуваат во поствизантиските модели на темата почнувајќи од XV век.[88] Нивниот литературен изворник е еден стих од пасусот во кој се опишува Даниловата визија на четирите животни (Дан, VII, 2). Според текстот "четирите небески вертови" се алегорија на секосмичката силина, а најчесто се визуелизираат како машки полуфигури кои се насликани крај/во морската вода и дуваат во труби.[89] Се забележува дека нивната крајно стилизирана варијанта, како онаа во Кучевиште, има изглед на машки глави во профил насликани на аглите/брегот, кои дувајќи "го разбуркуваат

---

[84] Сп. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 24 (Анапавса); Istiot, La peinture murale, pl. 30 (Варлаам); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 326 (Филантропинон), πιν. 412 (форма на конкавна количка, Дољос). И покрај оштетувањата на персонификацијата на Морето во Сливница се гледа едреникот со јарболите.

[85] А. Давидов Темерински, н.д., 199 (со литература).

[86] Во науката е нотирана змијата како атрибут на Земјата во повеќе претстави, како на пример во јоанинските манастири и во Тутин (сп. Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, 177) и во кустурските во Св. Никола του Κυριτζη и Св. Никола на архонтисата Теологина (сп. Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 196, заб. 1984 (со паралели меѓу кипарските интерпретации на Страшниот суд), 201).

[87] Од реткиот компаративен материјал треба да се издвои сличноста на кучевишката со претставата на Земјата со карпа во рацте во манастирот Св. Недела во Пелеохора на Егина, сп. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 106.

[88] Најстарите претстави на ветровите во форма на четири полуфигури кои дуваат во труби се наоѓаат сочувана во спомениците во Кремиковци, како и во Драгалевци, каде што четирите ветрови се поставени во зоната на апостолскиот трибунал: Д. Милошевић, н.д., 141. В. уште: Г. Суботић, Охридска сликарска школа, ск. 94-96, ск. 104. Во XVI век тие се составен дел на светогорските историодни сцени, а се насликани близу/во морската вода и во други споменици: Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, 177 (со примери).

[89] За автентичноста на музичките/дувачките инструменти, вклучувајќи ги сите ангелски претстави, в. Р. Пејовић, Претставе музичких инструмената у средњовековној Србији, Београд 1984, 48-54.

Големото море".[90] Од сите елементи на прикажување на Општиот воскрес единствено животните и птиците кои ги враќаат деловите од проголтаните човечки тела намаат библиска предлошка. Нивниот опис го дава само св. Ефрем Сириски во беседите "За Второто доаѓање и Страшниот суд".[91] Претставувањето на реалистични и фантастични животни и птици во овој дел од Страшниот суд со сигурност е регистрирано во XIII век,[92] од кога почнува и нивното разноврсно и многубројно претставување. Во византиското интерпретирање на Страшниот суд како илустрација на овој дел најчесто, од "разговетните" претстави, се насликани: волкот, змијата, лисицата и лавот, потем мноштво птици, а пак во морската површина - риби, чиешто претставување има посредна библиска основа (Откр. XX, 13). Најраниот сочуван пример за (еветуалното) библиско профилирање на овие животни е оној од црквата на Раѓањето на Богородица од Снетигорскиот манастир (1313) во Псков, каде што во Страшниот суд се претставени четири животни според редоследот и описите на визијата на пророкот Данило (VII, 4-8): лав, леопард, мечка и чудовиштето со фантастичен изглед.[93] Во Успенскиот собор (1408) во Владимир, авторот Андреј Рубљов ги насликал четирите животни претставувајќи ги кружно во медаљон и означувајќи ги со натпис како царство: римско, вавилонско, македонско и антихристово,[94] што претставува најран сочуван сигурен пример за воведување на посочените животни како симболи на четирите (паганси) царства кои се спомнуваат во визијата на Данило (VII, 17-24). Прашањето за поврзаноста на животните што ги враќаат мртвите и животните како симболи на четирите царства е сè уште дубиозно во науката.[95] Се смета дека продорот на епизодата со четирите цар(ств)а на православниот Балкан во турскиот период треба да се поврзе со Света Гора каде што во трпезаријата на Лавра се претставени едновремено четирите животни и четворица владетели.[96] Во јоанинскиот споменичен круг во претставите на Страшниот суд

---

[90] Идентични се претставите во Перивлепта и Тутин: Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, ск. 1; Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, ск.1.
[91] Н.В. Покровский, Страшный суд, 56.
[92] Сп. A. Lidov, n.d., 62 (со примери).
[93] С. Сарабонов, Страшны суд расписях собора Снетигорского манастыр в Пскове и его литературна основа, Проблеми на изкуството 2, София 1996, 24-26.
[94] Сп. Н.В. Покровский, Страшный суд, сл. 6.
[95] Сп. А. Давидов Темерински, н.д., 201, заб. 69.
[96] G. Millet, Athos, 149.2.

насликани се само владетели,[97] како впрочем и во историодните претстави од крајот на XVI и во текот на XVII век во поширок територијален круг.[98] Во развиените иконографски модели на Страшниот суд на подрачјето на Македонија, четирите царства не се насликани во манастирската црква во Зрзе, додека пак во Перивлепта, тие се претставени, но поради оштетеноста на овој дел од фреската, не може со сигурност да се исклучи присуството на животните; во Сливница се насликани царевите Навукодоносор, Дариј, Кир (?) и Пор под чиишто нозе се наѕираат и неколку животински претстави. Во Ерминијата, во делот којшто се однесува на старозаветните чуда и пророштва, токму во описите на визиите на Данило се наведуваат четирите цареви како симболи на четирите империи на старите народи, кои пропаднале со доаѓањето на Христос и кои го претставуваат Вавилонското, Персиското, Македонското и Римското Царство.[99]

Веднаш крај Огнената река, десно од патроналната ниша, насликана е епизодата со *Мерењето на душите*. Двајцата ангели, од кои предниот со копје, а оној позади него - со нагласено изцртана рака која ги држи праведните мерила, го вршат психостасниот чин. Терезијата е ското рамновесна и на неа се наѕираат свитоци. Персонификациите на душите се прикажани како голи момчиња: две се во закрила на предниот архангел (Михаил), а други две, опковани во пранѓи, се насликани на дното од сцената водени од еден демон кон адскиот понор. Петте демона од кои четворица се веќе прободени од ангелските копја, се претставени како фантастични антропоморфни сиви и кафеави фигури , високи колку момчињата, со крилја, крести и опашки. Во заднината се вклучени уште двајца ангели Господови кои со

---

[97] За примерите во манастирот на Филантропинитс и во Диљос, в. Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 326, πιν. 418.

[98] Претставите на царевите без животните се нотирани во црквата Св. Петар и Павле во Тутин (сп. Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, 176-177), на фасадата на роженската манастирска црква (сп. Б. Пенкова, Стенописите върху фасадата, во: Стенописите на Роженския манастир, 68), во трпезаријата на Бачковскиот манастир (сп. Istata, Mural Painting in the Refectory of Ba kovo Monastery and the Tradition of Mount Athos, Cyrillomethodianum XV-XVI, Thessalonique 1991-92, 67-68), како и во костурските цркви Св. Никола του Κυριτζη и Св. Никола на архонтисата Теологина (сп. Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 195, 201).

[99] Според Ерминијата царевите јаваат на четири животни: Навукодоносор на лав, Дариј на волк, Александар на леопард, а Август на чудовишно животно, сп. Denys de Fourna, n.d., 69-70. Егзегеза на визијата, в. кај: Ј. Радовановић, Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи, ЗЛУ 4, Нови Сад 1968, 48-50.

трозапци ги буткаат грешниците во Огнената река. Сите ангели се облечени во хитон и химатион.

По општиот воскрес настапува Мерењето на душите на праведните мерила за што се говори кај Јов (XXXVI, 6) и Данило (V, 27) и во Откровението (XX, 12), од каде што исходува текстуалната предлошка за книгите/списоците (свитоците) кои се поставуваат на марилата, а на кои се испишани делата на секој покојник. Овој мотив има долга традиција. Во византиската уметност влегува преку античката, а пак во неа како, впрочем, и во христијанските тестаментарни текстови, преку египетската религија/уметност.[100] Во секоја од овие фази, мотивот/сцената претрпувала видни адаптации кои може да се сведат на изгледот на двата клучни елемента: (1.) извршувачот на психостасијата и (2.) визуелизацијата на душата. Во архетипската верзија, во египетската уметност, богот Тот е главниот актер во сцената во која се мерат срцата на покојниците. Во античките претстави неговото место го зазема Хермес, а душата/психе има изглед на голо дете/момче, изглед којшто ќе се задржи и како византиски истозначен симбол. Прилагодувањето на религиозните предлошки довело до вклучување на архангелот Докиил во идентичната сцена во јудејската уметност. Токму на последнава треба да се гледа како на прототипска сцена за вклучување на архангел Михаил како константа во византиското интерпретирање на сцената, при што треба да се нагласи дека тој не е посочен како мерач на душите ниту во библиските кажувања, ниту пак во посттестаментарните списи.[101] Мерењето на душите е носачот на причинско-последичната есхатолошка порака. Оттаму произлегува и присиството на сцената уште во IX век во непотполните модели на Страшниот суд.[102] Оваа симболика се огледа и во традиционалното поставување на овој мотив во централната вертикала под Пригорвениот престол при што спојниот елемент е Божјата рака која ги држи праведните мерила/терезијата.[103] Во XIV век иконографијата на Мерењето на душите станува нагласено наративна и добива издвоено место во концепцијата на Страшниот суд во чии рамки се појавуваат и

---

[100] За изворите и за гензата на мотивот опширно в. кај: Н.В. Покровский, Страшный суд, 343-347.

[101] Исто, 345-356.

[102] Таков е приметрот во Св. Стефан во Костур: S. Pelekanidis-M. Chadzidakis, Kastoria, pl. 7.

[103] В. Д. Милошевић, н.д., 143.

крилати демони кои ги носат заврзаните грешни души кон Огнената река.[104] Овој иконографски образец во кој се вклучени поголем број демони станува доминантен во доцниот среден век.[105] Ангелите кои со трозапци ги буткаат грешниците во Огнената река се дел од старата иконографија на сценатa, а во некои примери од XIV век се заменети со крилати демони.[106] Решението на кучевишката Психостасија, особено поради нагласената рака на ангелот кој ги држи мерилата, има иста схема како и светогорските примероци.[107] Сценатa е спуштена долу, кон Огнената река, што е прилагодено на расположивиот простор и општата концепција на целината. Интересно е да се напомене дека во доцносредновековните наративни верзии на Страшниот суд во Македонија, освен во Перивлепта (поставена на идентично место),[108] сценатa е изоставена во манастирските цркви во Св. Илија Бањански, Зрзе и Сливница, а е насликана на издвоен дел во редуцираниот Страшен суд во Св. Петка во Брајчино.

Огненатa река во кучевишкиот Страшен суд извира под Христовите нозе, поминува позади Приготвениот престол и се појавува на десната страна ширејќи се кон дното на сценатa, завршувајќи во десниот долен агол со персонификацијата на адското ждрело и, пред него, претставата на владетелот на подземјето. Дното на Адот, имено, има форма на глава на чудовишно животно со отворено ждрело и јака челуст. Во истата "магловидна" сива боја е решена и антропоморфната фигура на подземниот владетел (Сатана) со круна на главата, кој јава на двоглаво чудовиште, држејќи во левата рака дете (Јуда), а со десната укажувајќи/повикувајќи сè пред себе. Во горниот дел на Огнената река е насликана фигурата на богатиот (ЛАZАР БОГАТЬ) којшто со десната рака покажува кон својата жедна уста со дигнат поглед/глава кон Христос судија. По течението на реката едвам се препознаат други фигури, трупови, черепи и коски, "извлечени" со сива боја и решени сосем шематизирано и без натписи.

---

[104] Б. Тодиќ, Грачаница, 163; А. Давидов Темерински, н.д., 203-204.

[105] За потеклото на изобразот од Сатир/Пан и за претставите на демоните со карактеристични зооморфни додатоци (крилја, опашка, канџи, креста) и нивната честота во поствизантиската ликовност на Страшниот суд, в. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, 31, 60-61.

[106] S. der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion in the Kariye Djami, vol. 4, Princeton 1975, 389-402.

[107] Сп. G. Millet, Athos, 149. 2, 210.1, 244.2.

[108] Сп. Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 53, ск.1

Инферналниот дел на Страшниот суд е носачот на дидактичната поента на целата тема. Во најразвиената форма, почнувајќи од рановизантискиот период, иконографијата на пеколната страна е сочинета од три мотиви: Огнената река, колективните и идивидуалните маки. Текстуалниот происход на Огнената река се наоѓа во визијата на пророкот Данило (VII, 10), а новозаветната парафраза - Реката ја именува како "езеро што в пламен и сулфур" се престорува во место на огнените маки (Откр. XXI, 8). Целосниот иконографски модел на Огнената река се состои од три елементи: претставата на богатиот, грешниците без инсигнии (лаици) или со нив (цареви, епископи, монаси...), кои понираат во Реката, како и персонификациите поставени на нејзиниот крај. Илустрирањето на богатиот произлегува од Параболата за богаташот и сиромашниот Лазар (Лк., XVI, 22-25) и се среќава редовно од првите стандардизирани верзии сè до оние од преродбенскиот период, при што е забележено дека фигурата често погрешно е означувана како Лазар.[109] Сепак, трба да се напомене дека доаѓа до изоставање на богатиот во некои сложени доцносредновековни интерпретации на Страшниот суд (Варлаам, Воронец, Филантропинон, Дионисиј?), а пак во светогорските трпезарии на Лавра и Дохиар, наспроти традиционалната поставеност во горниот тек на Реката, тој е насликан сосем долу, до/во адското ждрело.[110] Согласно расказот, богатиот се слика со карактеристичен гест на десната рака, барајќи од Аврам да го пушти Лазара, пристигнат во Рајот, за да му "даде вода да го разлади јазикот". Кучевишката претстава на богатиот, стандардно дефинирана, е уште еден пример на погрешно означување (Лазар), како што е тоа сторено и во манастирите Зрзе и Сливница. Грешниците, пак, фрлени во Огнената река го имаат своето текстуално потекло во мноштво посттестаментарни текстови меѓу кои науката ги издвојува Житието на св. Василиј Нови и Беседите на св. Ефрем Сириски.[111] Претставувањето на грешниците во

---

[109] Посочувајќи примери и литература, А. Д. Темерински ја искажува својата резерва кон тезата дека е тоа резултат на зографската неукост: А. Давидов Темерински, н.д., 204, заб. 87.

[110] Сп. G. Millet, Athos, 149.2, 247.1

[111] С. Радојчиќ ги наведува категориите на грешници осудени во пеколот во кој ќе бидат одвоени едни од други "и протерани ко добиток грешни епископи, попови, ѓакони, анагности, цареви...", за што станува збор во Беседите на св. Ефрем Сириски; авторот, исто така, ја анализира и "топографијата" на Пеколот според описите во Животот на св. Василиј Нови, в: С.Радојчић, Милешевске фреске Страшног суда, во: Истиот, Одбрани чланци и студије (1933-1978), Београд 1982, 184-189.

Огнената река е регистрирано уште во XI век и се толкува како материјализација на поуката дека животните постапки на сите општествени групи, световни и духовни, ќе бидат еднакво проценувани на судниот ден.[112] Поименично означување со натпис на грешниците, иако познато уште од XIV век, зачестува во поствизантиските претстави на Страшниот суд.[113] Во кучевишката Огнена река нема претстави во владетелска, велмошка или во црковна облека. Грешниците се воопштено претставени како, впрочем, и во Сливница, (најверојатно) Богородица Перивлепта и Брајчино, а се изоставени во манастирот Зрзе и во Св. Илија Бањански. Во рамките на Огнената река, персонификацијата на Адот како антропоморфна фигура која јава на чудовиште се слика уште од првите стандардизирани претстави на Страшниот суд, а нејзиното оликотворување произлегува од паганската митологија/слика.[114] Претставувањето на мала фигура во нејзините раце треба да се толкува како приказ на душата на Јуда што произлегува од кажувањето по Матеја (XXVII, 3-5), така што персонификацијата го добива клучниот атрибут, којшто може да биде "адутот" за трансформирање на идејата Ад во идеја Сатана, владетел на подземјето. Појавата, пак, на глава на монструм со отворена челуст на завршетокот на Огнената река е нотирана најрано во Лавра од каде што е преземена и во другите светогорски споменици и во оние блиски на тој сликарски круг, при што таа станува ликовна парафраза на адското ждрело/бездна, а пак демонот кој бјава чудовиште добива "индивидуалност" и го претставува Сатана(та) како владетел на подземјето.[115]

---

[112] За идентификацијата на некои грешници и за овој мотив, в. Н.В. Покровский, Страшный суд, 375-376. И во Канонот за судниот ден од Теодор Студит се вели дена и "принцовите и војводите, целото човештво, моќно или немоќно за овоземен живот ... не ќе може да се спаси од вечното проклетство на гревот." : Д. Милошевиќ, н.д., 137.

[113] За поименичното посочување на фигурите, особено за една од најбројните групи во црквата Фанеромени (1735) на островот Саламина, в. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, 110.

[114] Кербер, верниот пес на Ад, за кого легендата вели дека имал (најмалку) три глави и змиска опашка, е согледан како прототип на претставата на адското чудовиште во Страшниот суд: А. Давидов Темерински, н.д., 205 (со литература).

[115] Во науката постои и теза дека воведување на претставата на монструмот (главата) и неговото додавање крај постарата персонификација (демонот на чудовиште) треба да се третира како поствизантиска новина во удвојувањето на персонификацијата на Адот: M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, 67-68, sk. 28-36 (мноштво примери со претстава на двете персонификаации).

Во кучевишкиот Страшен суд прави впечаток отсуството на претставувањето на индивидуалните[116] и колективните маки,[117] кои се скоро неизоставни (особено првите) во селските и монашките средини во кои темата има дури и редуцирана иконографија.[118]

Во левиот долен дел на сцената е насликан *Рајот* (РАЄІ) и група светители (ВѢ⟨Л⟩СИ СТЫЙ) кои чекаат да пристапат во него. Обата елемента се издвоени со теракотна рамка која во рајскиот дел има изглед на тврдина. Групата е предводена од апостолите Петар, којшто држи клуч во десната рака, и се обрнува кон апостолот Павле, насликан до него. Во заднината до св. Петар се назира фигура на ѓакон. Во групата избрани се гледаат: свети маченици во првиот ред, забраден монах и (според типологијата) св. Марија Египетска - во вториот, а пак третиот ред е само назначен со нимбови. Портите на Рајот, кои имаат куполна завршница, се чувани од огнен херувим, кој држи два меча во рацета. Во Рајот/Небескиот Ерусалим се наоѓаат Богородица со цвет во десната рака, претставена на трон и придружена од двајца ангели, Аврам со душите на праведниците, насликани на наговите пазуви, како и праотците Јаков и Исак, седнати крај него. Веднаш до портите е насликан раскајаниот разбојник со крстот. Рајот е фланкиран со ѕидини кои имаат шест кули. Во долниот дел се претставени изворите на четирите реки: Фисон (ФИСОН), Геон (ГЄОН), Тигар (ТИГРИ⟨С⟩) и Еуфрат (ЄФРАТ).

Рајот (хебрејски: градина), е ретко споменуван во Светото писмо и, повикувајќи се на тие кратки описи (прад сѐ на I Мојсеј, 3), тој кај св. Ефрем Сириски, како и во другата референтна книжнина, е третиран обопштено и апстрактно,[119] што се одразило

---

[116] Сликани најчесто во соклето, со натписи и атрибути кои го означуваат гревот (на прељубникот, блудницата, преорникот, жена која одбила да дои туѓо дете, брашнарот-крадливец, ковачот кој работи на празник ...) , овие претстави се инспирирани од апокрифни текстови, а во нивната визуелизација имала влијание и паганската традиција, сп.: D. Mouriki, An Unusual Representations of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, Δ/Η, Αθηνα 1975/76, 157-164 (опширно, со примери и литература).

[117] Сите групни маки за неидентификувани гревови преку вечниот оган, со црвите кои не мируваат, во вечната темнина и во езерото од сулфурна смола, имаат библиска предлошка, но исто така нивни реалистични/драматични описи се среќаваат и во патристичката литература, а нивното претставување е традиционално схематизирано и (најчесто) поставено во времени полиња: Н.В. Покровский, Страшный суд, 363-364 (кој ги апострофира описите кај св. Кирил Александриски); M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, 82-85 (со поствизантиски прмери).

[118] Сп. M.M. Garidis, Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XIIe au XIVe siècle), ЗЛУ 18, Нови Сад 1982, 1-17; Istiot, Etudes sur le Jugement dernier, 85-91.

[119] Д. Милошевиќ, н.д., 143.

и на неговото оликотворување. Но, елементите кои го сочинуваат иконографскиот инвентар на Рајот имаат (главно) библиско потекло. Предводништвото на св. Петар на светителската група која пристапува кон Рајот и рајските клучеви во неговата рака се споменати во евангелието по Матеја (XVI, 9). Капијата со "огнениот херувим со пламениот меч" се споменува во Книгата на постанокот (III, 24). За Аврамовиот скут/пазуви со душите на праведниците посредно се раскажува во Параболата за богаташот и сиромашниот Лазар (Лк., XVI, 22-31), а пак сликањето на разбојникот во Рајот ја има својата текстуална основа во евангелието по Лука (XXIII, 43). Четирите рајски реки се именувани во Генезата, во рамките на описите на старозаветната космологија (Постанок, II, 10-13).[120] Од сите елементи, само присуството на Богородица во Рајот има апокрифна предлошка.

Визуелизацијата на Рајот како небесна градина обиколена со ѕидини и кули е идеја којашто е преземена од античката, преку рановизантиската уметност, чиешто основно симболично тежиште е да го издвои и физички, преку тврдините, вечниот/безвременият Ерусалим.[121] Интересно е да се забележи дека во најраните "комплетни" примери на Страшниот суд, Рајот не бил опашан со ѕидини,[122] кои станале стандардно прикажувани дури во добата на Палеолозите. Во однос на поствизантиските интерпретации на овој мотив, досега останало не заблежено дека светогорските претстави немаат класични ѕидини, туку сликана рамка која го издвојува Небескиот Ерусалим и хомогената светителска група.[123] Деталот може да се забележи и во кучевишкиот истовиден мотив во делот којшто ја врамува светителската поворка. Огнениот херувим, со својата апотропејска улога, е постојано присутен на рајската капија, а се чини дека во XVII век тој многу често се слика со два меча во рацета,[124] како и на постарите светогорски примери. Клучевите во

---

[120] Само реката Фисон, што ја "обиколувала земјата Хавилах" (Арабија?), не е индентификувана, сп. Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, 174.

[121] Ј. Радовановић, Иконографија фресака, 50-51.

[122] Сп. В.Н. Лазарев, История византийской живописи. Таблицы, Москва 1986, сл. 195 (Paris. gr. 74), сл. 362 (костурница, Бачково), сл. 390 (Торчело).

[123] G. Millet, Athos, 149.1, 210.2, 248.2. На овие примери треба да се додаде и најраното потпишано дело на Теофан Критски во Св. Никола Анапавса, сп. M.M. Garidis, Etudes sur le Jugement dernier, pl. 24.

[124] Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 197 (Панагиа крај Св. Врачи), 199 (Св. Георгиј του Μουζεωικη); Б. Пенкова, Стенописите върху фасадата, во:

раката на апостол Петар е атрибут којшто е преземен од ранохристијанската уметност, но е ретко застапуван во темата на Страшниот суд пред XIII век, а е скоро задолжителен во поствизантиските интерпретации, што се смета за западно влијание.[125] Петар во разговор со Павле и ѓаконот, којшто се појавува позади Петар, е вообичен во истотематските слики на Запад, а многу поредок во источнохристијанската уметност.[126] Натписот крај ѓаконот во црквата Св. Прокопиј во Ливада на Крит (XIV/XV век) се смета за најрано источнохристијанско означување на оваа претставата. Се работи, имено, за првомаченикот/-ѓакон Стефан.[127] Најблиска на кучевишката е поставеноста на овие три фигури во Дохиар, Тутин, костурскиот Св. Георгиј του Μυζεβικη и Сливница, иако - во различна поставеност во преден план - тие се среќаваат и во јоанинскиот Диљос, како и во Рожен и Зрзе.[128] "Најтесниот" иконографски модел во претставувањето на Небескиот Ерусалим, што претставува и негова рана визуелизација и константа, ги опфаќа фигурите на Богородица со/без двајца ангели, добриот разбојник и Аврам со праведните души.[129] Преземено од палеологовските решенија, многубројни се поствизантиските примери каде што присуството/доминантноста на Богородица е нагласено преку двајцата ангели како нејзина придружа, што е решение кое го применуваат светогорските мајстори, при што Богородица секогаш благословува со десната рака, а во левата има затворен свиток.[130] Во помал број случаи, во кои најбројна е романската група, таа (како и во Кучевиште) во десната рака држи цвет, детаљ којшто е нотиран и во византиско време, а чиешто потекло

Стенописите на Роженския манастир, сл. на стр. 67; Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, 174. На овие примери треба да се доде и оној од Страшниот суд на фасадата на Благовештение Кабларско (според личната фото-документација). Огнениот херувим е претставен со два меча и во манастирите Сливнички и Зрзе.

[125] Во науката тезата дека овој атрибут е од западно потекло аргументирано ја постави: D. Mouriki, n.d., 155-156 (со паралели).

[126] Интересно е дека тој е доста чест во ранохристијанската уметност и во ракописите: Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, 174.

[127] M. Bougrat, n.d., 16.

[128] Сп. G. Millet, Athos, 248.2; Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, в. ск.; М.П. Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 199; Μοναστηρια Νησου Ιωαν νινων, 412; Б. Пенкова, Стенописите върху фасадата, во: Стенописите на Роженския манастир, сл. на стр. 67

[129] Сп. Б. Тодић, Грачаница, 163 (со литература).

[130] Сп. G. Millet, Athos, 149.1, 210.2, 248.2.

е западно.[131] Добриот разбојник, традиционално пристутсн уште од првите нецелосни претстави на Страшниот суд, го бележи континуитетот во позиционираноста во Рајот и во доцниот среден век.[132] Четирите рајски реки, Фисон, Геон, Тигар и Еуфрат, кои истекуваат од рајската градина, познати се од ранохристијанската уметност и илустрираните ракописи пред целосното дефинирање на сликата на Страшниот суд; во раната ликовност тие се алегорично-симболични фигури од чиишто усти истекува вечната вода, која го "оплодува" светот со чистота.[133] Забележено е, исто така, нивното отсуство во византиските претстави на мотивот, така што тие се сметаат за поствизантиски новини во темата, кои - со ретки постари појави[134] - ја бележат својата експанзија по средината на XVI век.[135] Иако не постојат поопстојни компаративни анализи, во науката сепак е назначена идејата за западната провениенција на рајските реки, што може да се поткрепи и со нивното изоставање во светогорските претстави на Рајот.[136]

Анализите на особеностите на кумулативната структура на кучевишкиот Страшен суд, која се приклучува на малата група сложени/наративни претстави во Македонија (Перивлепта, Сливница, Зрзе), недвосмислено покажува дека во оваа ликовна варијанта, нагласка добила догматската суштина на композицијата со доминација на Животворниот крст. Со упростената форма на Рајот и Пеколот, дидактичниот дел од темата добил сведена визуелизирана форма.

---

[131] За западното потекло, романската група и присуството на деталот во Тутин, в. Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, 174. Други примери во Костур, в. Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 196 (Св. Никола του Κυριτζη), 197 (Панагиа крај Св. Врачи), 200 (Св. Никола на архонтисата Теологина). Од личните сознанија ги приклучуваме и примерите во Благовештение Кабларско и Сливница, а го бележиме и отсуството на Богородица од Рајот во манастирот Зрзе, што претставува многу ретка варијанта.

[132] За изворите и ликовноста на оваа фигура, в: Н.В. Покровский, Страшный суд, 72-73.

[133] Сп. Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 56 (со примери и литература). В. уште и: Ј. Радовановић, Мозаици маузелеја Гала Плацидије, во: Истиот, Иконографске студије, 63.

[134] Од достапната литература, најстара точно датирана појава на овој четирите реки е оној во критската црква Св. Јован Евангелист (1411) во Сели: L. Karapidakis, n.d., fig. 8.

[135] Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 56.

[136] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Sofia 1928, 332-333.

ЛОЗАТА ЕСЕЕВА

Лозата Есеева во припратата на Кучевишкиот манастир е насликана на западниот ѕид, веднаш под сцените од Акатистот. Нејзиниот сложен костур е сочинет од орнаментален растителен преплет на акатантусова лоза, во која се обединети 88 поединечни фигури и 22 сцени. Сосем прегледно се следат 7 верикални низови, со нагласена средишна родословска линија, чија почетна точка е во дното на композиционата схема, илустрирана преку претставата на Есеј, корен на Лозата, а пак крајната/исходна точка е самиот Христос, претставен на врвот на Лозата. Оваа вертикала содржи 6 старозавенти праведници и цареви, Христови предци по тело. Над нив, а под Христовата претстава, вообичаено се наоѓа Богородица. Лево и десно од средишната композициона оска, структуирани се по три ниски од ликови и сцени, впечатливо диференцирани со стилизирани лозови ластари, кои ги врамуваат и формираат (еден вид) медаљони. Меѓу медаљоните има единечни фигури во цел раст. Лозата по хоризонтала е развиена во 8 зони/низови. Вон од овие генеалошки хоризонтали на дното на Лозата, а како дел од основниот лозов ластар, насликани се 11 антички мудреци. Бројката на единечни ликови во и вон од медаљоните во една ред варира меѓу 13 (од третиот до седмиот ред), 12 (осми ред) и 11 (девети ред).

Лозата Есеева или ликовното претставување на Христовата генеалогија е една од најсложените тематски целини во источнохристијанската уметност која теориски припаѓа на клучните содржини на општохристијанската апологија.[1] Нејзини основни библиски извори се сведоштвото на пророкот Исаиј (XI, 1-3) и личностите од родословот наведени во евангелијата на Матеј (I, 1-17) и Лука (III, 23-38). Ликовноста на Лозата има неспорна литургиска заснованост. Познато е, имено, дека уште во ВИИ век посочените пасажи од Исаиј и Матеј биле читани на вечерната богослужба пред празникот на Раѓањето на Богородица, со што почнувал споменот на старозаветните вСвети

[1] Јадровит приказ на ликовноста на темата даваат: L.Réau, Iconographie de l'art chrétien, II (Nouveau testament), Paris 1957, 131-132; A.Tomas, Wurzel Jesse, во: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. IV, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, col.549-550; G.Schiller, Iconography of Christian Art, Vol.1, London 1971, 15-17.

Отци Христови по телог; овој празничен православен протокол е непроменет до денес.[2] Иконографијата на наративните претстави на Лозата покажува дека таа е единствена, но композитна целина составена од две тематски единици: Христови предци (поединечни фигури) и библиски случки (сцени) значајни како месијански пророштва или како материјализација на прорекнатото. Првата тематска компонента претставува стабилен дел од нејзината иконографија чијашто појдовна текстуална предлошка е означеното место кај Исаиј. Оттаму, Есеј, чијшто најмлад син е впрвиот Божји избраникг, царот Давид (I Самуил XVI, 1-13), секогаш лежи во коренот на Лозата и ја има симболиката на самиот корен.[3] Сите претставени земни предци на Христос се споменати во списоците кај Матеј и Лука.[4] Разликата во овие два новозаветни извори е во тоа што Лозата која е работена според Матеј како најстари праведни праотечки личности ги има фигурите на Јаков и син му Јуда, избраник од старојудејската лоза на Дванасеттемина. Кај Лука, пак, листата на предци досега до Адам, што го открива основниот извор во некои ликовни презентации на Лозата.

Главната вертикала на Лозата, издигната над Есеј е секогаш сочинета од праведни старозаветни цареви. Поставувајќи ги на врвот ликовите на Богородица и Христос, оваа вертикала ја има функцијата јасно да го визуелизира царското потекло на главниот изданок на Лозата. Варирачкиот дел на сликата на Лозата што неслучајно се нарекува нестабилна иконографска компомента се претставите на случките од Стариот и Новиот завет коишто ја зацелуваат стожерната идеја за "овистинетата тајна на Божјиот домострој на спасението".[5] Заедничка карактеристика на сите сцени е нивната сосем редуцирана иконографија, а научните согледувања упатуваат на "контроверзното" сознание дека (често) сцени со различна содржина се иконографски слични или, пак,

---

[2] Г.Бабић, Иконографски програм у припратама цркава краља Милутина, во: Византијска уметност на почетку XIV века (Научни скуп у Грачаници, 1973), Београд 1978, 117, заб.77.

[3] Г.Шилер смета дека текстот на Исаиј е единствената предлошка на нејзбиената ликовна форма на Лозата Есеева, од што произлегува дека таа се состои само од претставата на Есеј од чија утроба излегува гранка која, завршува со претставата на Христос: G.Schiller, n.d., 15.

[4] Во науката е присутно и мислењето дека иконографијата на Лозата задолжително мора да содржи (избор на) Христови предци, што значи дека мора да биде втемелена на цитатите на обата завета: L.Réau, n.d., 131.

[5] Мноштво цитати од Стариот и Новиот завет кои непосредно или посредно се одбнесуваат на темата дава: A.Tomas, n.d., 549-550.

иста содржина се претставува на крајно различен начин. Забележено е уште и тоа дека во различните презентации на Лозата сцените имаат различна местоположба во преплетот, а дека сличноста се однесува само на изборот на сцени во првиот и, поретко, во вториот хоризонтален ред. И понатаму останува фактот дека не може да се најде клучот за изборот и распоредот на генеалошките сцени, што исходува од неможноста да се пронајде единствен литературен или литургиски извор за Лозата како тематска целост.[6] Скудноста на упатството што Дионисиј од Фурна го дава во својата Ерминијата, што ја сведува Лозата само на предци и пророци, и една сцена - Раѓањето,[7] навестува дека зографите немале стара прецизна пишана инструкција за оваа тема.

Синтетичките согледувања покажуваат дека најстариот сочуван ликовен "опис" на Лозата е во минијатура од XI век,[8] а дека најстарите сочувани видни илустрации (Панагија Мавриотиса во Костур, Св. Софија во Трапезунт и Св. Никола во Манастир - Мариово) се од XIII век и се временски блиски и иконографски сродни.[9] Во нив Лозата Есеева, решена како стебло/дрво, е сочинета само од фигурални претстави на Христовите предци. Според примерокот во Сопоќани,[10] едновремено се

---

[6] Во поновата наука претставувањето на Лозата се поврзува со идејно-тематското комбинирање на литургиските текстови со црковната поезија, пред сé посветена на Богородица, што се потврдува со воведување на претставите на авторите - црковни поети и со цитатите од нивните песни испишани на свитоците на претставените личности: V.Milanović, The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries, Зограф 20, Београд 1989, 56-59 (со литература). Пишаните извори потврдуваат дека уште првите теолози (II век) ја прецизирале роднинската врска меѓу Богородица/Јосиф и некои личности од генеалогија по Матеј (сп. Ντ.Μουρικη, Αι βιβλιακαι προεικονισεισ τησ Παναγιασ εισ τον τρουλλον τησ Περιβλεπτου του Μυστρα, ΑΔ, Τ. 25, Αθηναι 1971, 72-93), што претставувало теолошка основа за воспевање на Богородица како "изданок/невеста од коренот Есеев, која Христа ко цвет го донесе" и нејзино подоцнежно ликовно спојување во поетска целина со темата на Лозата.

[7] Сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ, Πετρουπολισ 1909, 84 (понатаму: Deny de Fourna).

[8] Се работи за минијатурата во евангелијарот на кралот Вратислав од 1085/86 година, денес во Универзитетската библиотека во Прага, кеде што Лозата е претставена на иста страница со Визијата на Езекиљ за затворената врата, сп. G.Schiller, n.d., 15, pl.22.

[9] Сп. S.Pelekanidis – M.Chatzidakis, Kastoria, Athens 1985, 73, pl. 20; D.T.Rice, The Church od Hagia Sophia at Trabizont, Edinburg 1968, 152-154; Д.Коцо-П.Миљковиќ-Пепек, Манастир, Скопје 1958, 80.

[10] Сп. В.Ј.Ѓурић, Сопоћани, Београд 1963, 45, 132 со цртеж. На најраните, наративни примери се приклучува и оној од источната фасада на влезната кула во Студеница (сп. Б.Тодиќ, во: Манастир Студеница, Београд 1986, 178-179, сл. 130), но во науката не постои согласност во однос на неговото рано датирање во четвртата декада на XIII век.

осмислува/појавува и нејзината наративна иконографија со вклучување и на сценски претстави сместени во медаљони од лозови ластари. Ова недвосмислено го наметнува заклучокот дека од самиот источнохристијански почеток на илустрирање на Лозата, таа се слика во обата типа (збиен-сложен) и во трите варијанти: дрво или лоза со единечни фигури, и лоза со единечни фигури и мали фигурални сцени. Во источнохристијанската уметност во средниот век познати се седумнаесет ликовни интерпретации на Христовата генеалогија меѓу кои, покрај "инцидентните" примери од Грузија, Ерменија, Понт и Солун, најбројни се оние реализирани на подрачјето на средновековната држава на Немањиќите, како нејзина - се чини - тематска/програмска определба.[11] На подрачјето на Македонија, Лозата во Матејче е единствениот пример од времето на Палеолозите, при што треба да се забележи дека нејзината ненаративна верзија претставува исто така современ исклучок.[12]

Претставувањето на Лозата Есеева во западната уметност го блежи својот прв подем во периодот на раната готика што се поврзува со теориската осмисла на опатот Suger.[13] Тој, повикувајќи се на записите на "старите мудри пера" за Богородица virga (гранка), ја нагласува/издвојува нејзината улога во Христовото родословие, давајќи ја така предлошката за поинакво/западно иконографско форматирање на генеалогијата од коренот на Есеј,[14] што ќе биде преземено од некои поствизантиските мајстори.[15] Релјефната претстава на Лозата Есеева од XIV век на фасадата на катедралата во Орвието претставува единствен западен пример на оваа тема чијашто иконографија е сосем слична на источнохристијанските сложени

---

[11] Исцрпна синтетичка студија со библиографија е: V.Milanović, The Tree of Jesse, 48-59. Авторката , посочувајќи ги и другите (нај)рани примери со несигурна датација (Isto, n.4), ја изразува својата резервираност во однос на датирањето во XII век на Лозата во малата капела во Тарс(ос) на Понт (сп. A.Bryer – D.Winfield, The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos, DOP 20, Washington 1985, 175, pl.38).

[12] G.Millet – T.Velmans, La peinture du moyen âge en Yugoslavie, IV, Paris 1969, pl.54-55.

[13] За претставата на "родословното дрво од коренот на Есеј" на витражот во Сен Дени во Париз во којшто клучната гранка е Богородица, и за други историодни готички примери во Франција, в. E.Mâle, L'art religieux du XIIe siècle en France, Paris 1966, 169-175.

[14] За поврзување на појмовите по формална сличност што доведува до суштинска новина (квалитет) и значењето на Тертулијановата мисла (III век) за Богородица virgo (дева) – virga (ганка), в. G.Schiller, n.d., 15.

[15] Влијанијата се видливи на критските икони на кои е насликана оваа тема, и кај оние мајстори кои биле поприемчиви кон западните влијанија, в. подолу: заб. 23-24.

решенија, што во науката доведе до отворење на прашањето за потеклото или изворникот на прототипот.[16] Новите темелни тематко-иконографски анализи на сочуваните артефакти и на пишаните извори поврзани со несочуваните примероци недвосмислено укажуваат дека иконографскиот корен на Лозата Есеева понира длабоко во раната христијанска епоха, од којашто произлегуваат и византиските и западните истовидни илустрации.[17]

Генералните заклучоци укажуваат на пореткото сликање на Лозата Есеева во поствизантискиот период. Достапните сознанија укажуваат дека со исклучок на супериорната бројка на романските споменици,[18] таа спаѓа меѓу поретко сликаните теми на Балканот во XVI и XVII век.[19] Според сочуваниот материјал на Света Гора таа е сликана само двапати во XVI век: во трпезаријата на манастирот Лавра и во католиконот на Дохијар.[20] Веќе е искажано мислењето дека sидните слики на Лозата во Буковина, Молдавија И на Света Гора претставуваат особена иконографска целина, чиешто извориште треба да се бара во решенијата на зрелиот среден век, при што во решенијата од Лавра и Воронец е досегнат раскажувачкиот врв во ликовноста на Лозата.[21] Обата примери претставуваат клучни репери во компаративните анализите на (нај)сложените поствизантиски решенија на

---

[16] Д.М.Тејлор (sp. D.M.Taylor, The Historiated Tree of Jesse, DOP, 34-35, Washington 1980/81, 138-139) ја пласира тезата за западното потекло на ликовниот прототип на Лозата.

[17] В. компаративни согледби кај: V.Milanović, The Tree of Jesse, 48-59. В. уште: M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, 153-154, n.718.

[18] Во Молдавија и Буковина таа е сликана во седум споменици во XVI век (Св. Георгиј и Св. Димитриј во Сучеава, во Хумор, Благовештение во Молдовица, Св. Георгиј во Воронец, Воскресение во Сучевица, во Пробота - несочувана), а пак само во два во XVII век (Четатуја и Хлинчеа): A.Nasta, L'arbre de Jessé dans la peinture sud-est européenne, Revue des études sud-est européennes, Bucuresti 1976, 29-45.

[19] На подрачјето на Пеќската патријаршија Лозата се среќава само во Морача, како преслика на старата од XIII век, и во Ораховица, решена сосема сожето: О.Томић, Лоза Јесејева у манастиру Морача, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, 89-118 (со компаративен материјал и литература). Таа е сликана во XVI-XVII век на подрачјето на Бугарија, во Св. Петар и Павле во Трново, во нартекстот на црквата на Сеславскиот манастир, во две цркви во Арбанаси (Раѓање и Св. Димитриј), како и во трпезаријата на Бачковскиот манастир, сп. A.Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 28, 278; Д.Каменова, Сеславската џрква, София 1977, 64; Л.Прашков, Цьрквата "Рождество Христово" в Арбанаси, София 1979, 99-100, сх.74; B.Penkova, Mural Painting in the Refectory of Ba kovo Monastery and the Tradition of Mount Athos, Cyrillomethodianum XV-XVI, Thessalonique 1991-92, 59-61.

[20] G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, pl. 151.3, pl. 240.1. В. уште: M.M.Garidis, n.d., 153, 155, et passim.

[21] Компаративен преглед кај: M.M.Garidis, n.d., 155-157; О.Томић, н.д., 116-117.

Христовата генеалогија.[22] Во малата ликовна продукција на темата се вбројуваат и неколку критски икони од XVII век.[23] Поврзувањето/соединувањето на апокрифите и песните посветени на Богородица со Лозата станува особеност на поствизантиските интерпретации на оваа тема, која во науката се толкува како западно влијание.[24] Според публикуваниот материјал за илустрирањето на Лозата Есеева во XVIII век, се заклучува дека нејзиното видно претставување е сосема спорадично, додека учестува нејзиното интерпретирање во применетата уметност, копаничена на царските двери и везена на сакосите.[25]

Значаен податок е единствената претстава на Христовата генеалогија во Македонија во доцниот среден век.

Деталниот опис на Лозата Есеева во припратата на кучевишките Св. Архангели, инаку единствената видна претстава на Христовата генеалогија во доцносредновековното сликарство во Македонија, подразбира дескриптивно расчитување на секоја од генеалошките гранки/редови.

Во дното на сложено разгранетата структура, веднаш се воочува фигурата на праотецот *Есеј*, прокелав сед старец со брада, облечен во хитон и химатион. Согласно со стандардната иконографија, тој е прикажан како спие, во полулежечка положба, потпирајќи ја главата со левата дланка. Лозата израснува/поникнува од неговиот стомак. Книжевната предлошка

---

[22] Сп. Лавра и Воронец: G.Millet, Athos, 151; M.A.Musicescu-S.Urea, Vorone , Bucarest 1969, pl.33.

[23] Во постарата литература беа нотирани само две критски икони на оваа тема, едната со големи димензии и интересна иконографија насликана од Емануел Цане(с), и другата потпишана од сликарот Виктор (сп. M.Chatzidakis, Icones de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellenique de Venise, Venise 1962, 107 (pl.69), 129 (pl.58)), но новите сознанија ја дополнуваат оваа тематска колекција со новооткриени примероци: Α.Καρακατζανη, Εικονεσ. Συλλογη Γ.Τσακυρογλου, Αθηα 1980, 112, 138; Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, Οι μικρογραφιεσ του Ακαθιστου στον Κωδικα Garrett 13, Princeton, Αθηναι 1992, 39, ν.19.

[24] Во оваа смисла треба да се посочи и претставувањето на Лозата како илустрација на проимионот во манускриптот со Богородичиниот акатист т.н. Garrett 13 од Принстонската библиотека (почеток на XVII век), чии кописти, Лука - по потекло Кипранин, и Матеа - Епирец, обајцата со долгогодишен престој во Влашка, во својот израз ги обединуваат светогорските, епирските и романските искуства в. Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, н.д., 36-42.

[25] За четири примери во монументалната и три во применетата уметност, настанати северно од Сава и Дунав, в. кај : А.Давидов, Претставе Лозе Јесејеве у српској уметности XVIII века, ЗЛУ 22, Нови Сад 1986, 147-169. В. уште. С.Петковић, Живопис цркве Успења у Српском Ковину, Зборник за друштвене науке 23, Нови Сад 1959, 53, сл.9. Благодарејќи ѝ на колешката В.Поповска-Коробар, ги бележиме и примерите во Богородичината црква во Москополе и во црквата на Архангел Михаил во Виткуќи. За продолжетокот на традицијата на поврзување на Лозата со црковната поезија (Пророците Те наговестија) во XIX век, в. Ј.Тричковска, Тематика на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски, во: Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 148-149, сл.3-5.

на која се темели целото идејно јадро на Лозата е пророштвото на Исаиј со познатата метафора за Есеј (јудејскиот Ишаих) - "стебло од кое ќе поникнат жилите на животоносното Божјо Слово" (Исаиј XI, 1). Токму затоа, димензиите на фигурата на Есеј се секогаш поголеми во однос на сите други претстави, а дополна на неговото визуелно акцентирање е и пурпурната позадина на постелата на која лежи. Тој е составен дел на иконографскиот стандард на Лозата, без оглед на нејзината збиеност/развиеност и во византискиот и во поствизантискиот период.[26]

Коренот на земната генеалогија на Спасителот е фиксиран така што прегледно го води окото кон хоризонталните и вертикалните линии на родословот со Христовите предци. Во дното на Лозата, каде што sидот е и најмногу оштетен, се насликана 11 антички мудреци/философи, петмина на левата, а шестмина на десната страна. Иако се вклучени во преплетот и обиколени со лозини/акантусови ластари, овие фигури не се дел од земното потекло на Христос. Бидејќи не постои родословска/крвна поврзаност меѓу нив и Христос, или поинаку кажано, не постои генетска врска со библиско-историска подлога, туку само идејна, во суштина продромска, овој ред на мудреци не треба да се вбројува во хоризонталните зони на Лозата. Тој е само базис/подлога на нејзината иконографија и во исто време оликотворување на наводната поврзаност меѓу античката мудрост и Христос. Се смета дека учењето на неоплатоничарот Карпократ од Александрија во првата половина на II век е клучно за воспоставување на елинистичко-христијанската сложена симбиоза заснована на христијанско "адаптирање" на античката мисла и фундаментирање на теософијата или богомудроста како античко-христијански идеен склоп, а подоцна и како книжевна форма.[27] Вториот бран на христијанска апологетика во која античките философи се третирани како преттечи на Новиот Завет и дел од

---

[26] Лозата Есеева на сводот во припратата на Богородица Љевиша има оштетенувања токму на вообичаеното местото на Есеј, но тој, и покрај просторниот теснец, по сé судејќи бил насликан (сп. Д.Панић-Г.Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975, 139), а пак во морачката припрата тој е заменет со постамент, при што е искажана мислењето за негово постоење во претпоставената Лоза од XIII век (сп. О.Томић, Лоза Јесејева у манастиру Морачи, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, 94).

[27] Од оваа школа произлегува и Климент Александриски, автор на прочуената "Стромата", а пак од него потекнува Ориген чиешто неоплатоничарско мислие како своја духовна формација го прифатил Порфириј, со што се заокружува првиот круг на "паганската ренесанса" на христијанскиот Исток, в. Х.Г.Бек, Византијски миленијум, Београд 1998, 13-39.

пророчката група, е поврзан со подемот на патристиката во IV и V век. Во овој период се втемелуваа два нови византски црковено-книжевни рода: 1. флорилегиите, збир на антологиски сентенции во кои се поместени и наводните прохристијански изреки на "елинските"[28] (= паганските) мудреци, и 2. палеите, приказни од библиската историја компилирани со податни стории од античката митологија. Оваа еклектична книжевност трајно ја внесува грчката митологија и философија во христијанската наука и претставува главно "покритие" за појавата на паганските мудреци во византиското сликарство,[29] за што има поуки и во Ерминијата.[30] Идејното сојузништво помеѓу класичниот свет и христијанството, вплотено на многу нивоа, трае во текот на целиот среден век. Оваа спрега ја добива својата вистинска апологетска улога во доцниот среден век, со почетокот на исламизацијата и големата криза на источното христијанство. Тогаш, повеќе од порано, за што сведочи и бројноста на палеите од XVI и XVII век, православните апологети ги активираат мудрите поговорки на философите, така поставувајќи ги на истото рамниште со пророците и третирајќи ги како свои признати светители.[31]

Поврзувањето на античките философи со Лозата Есеева го има своето извориште во старата византиска книжнина, при што особено се издвојува ракописот gr.400 од парискатa Национална библиотека каде што се цитирани (само) оние изреки на античките мудреци поврзани со Христовото родословие/стебло.[32] Нивното првично вметнување во Лозата Есеева се поврзува со

---

[28] За значењето на терминот "елин", в. кај: И.Дуйчев, Константин Философ и "претстазанията на мьдрите Елини", ЗРВИ 4, Београд 1956, 17-24.

[29] Аналитични студии за книжевните предлошки на кои се темели сликањето на античките философи во источнохристијанската уметност прават: Д.Медаковић, Претставе античких философа и Сибила у живопису Богородице Љевишке, ЗРВИ 6, Београд 1960, 43-55; И.Дуйчев, Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис, София 1978, 35-39.

[30] Дионисиј од Фурна (Deny de Fourna, n.d., 82-84) препорачува 10 елински философи и Сибила, советувајќи го нивното сликање во припратата; во продолжение е краткото упатство за Лозата.

[31] В. И.Дуйчев, Древноезически мислители, 58-61. Првиот "импорт" во книжевноста на идејата за христијанско осмислување на елински мудрости на Балканот е поврзан со биографијата на деспотот Стефан чијшто автор е Константин Философ: Истиот, Константин Философ, 17-24. В. уште: Ђ.Сп.Радојичић, Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба, Нови Сад 1967, 119-138.

[32] Д.Медаковић, н.д., 53.

антикизирачкиот наплив во времето на Палеолозите.[33] Во доцниот среден век рапидно зачестува вклучувањето на елиските мидреци во Лозата или, пак, нивно претставување независно од неа, што се поврзува со споменатите "происходи" од туркократско историско милје.[34]

Во кучевишката Лоза сите паганси мудреци се облечени во царски одежди, имаат нимбови и свртени се еден кон друг. Десно до Есеј се наоѓа философ чиешто лице е сосема уништено, а од малите остатоци од натписот (П...Ѡ), испишан лево крај главата оваа фигура може да се идентификува како претстава на *Платон*. Во продолжение, десно (северно), е насликан младоликот *Аристотел*, чијшто натпис е вон од медалјонот (АРИСТ...ЛЬ). Тој има кратка костенлива коса и брада и отворена круна на главата. До Аристотел се наоѓа фигура со затворена круна и натпис во кој убаво се чита името *Гален* (ГАЛИНЬ). До него е *Сибила* (СИВИЛА) со вообичаените инсигнии. Следи непознат философ, а пак на крајот на северниот/десниот дел е поставен *Плутарх* (ПЛ(О)ѴТСАРХ). Претставата лево до Есеј, единствената без/вон растителната акантусова рамка, според добро сочуваната легенда (СЬКРАѲЬ) е претставата на *Сократ*. До него е млада фигура со подолга коса и брада и единствена без круна на главата, во чијшто оштетен натпис се распознаваат само некои букви (...ЬР...). Следниот кон југ е млад голобрад антички мудрец со затворена круна на главата и тешко читлива натписна ознака (...ДАЛИДЬ), како впрочем и натписот на петтата фигура која има фригиска капа на главата. Последната/шестата фигура е сосем уништена.

Од групата идентификувани философи веднаш се заклучува дека не е следено упатството на Ерминијата. Се чини дека не е случајно претставувањето на Сократ (469-399 п.Хр.) заедно со неговиот ученик Аристокло, наречен Платон (427-347 п.Хр.), а

---

[33] Во науката се познати два неспорни примери (во Арилје и Богородица Љевишка), на кои се додадени суспектните претстави на философи во Спасовата црква во Жича и на Лозата во Матејче, в. V.Milanović, The Tree of Jesse, n.39 (со литература).

[34] За многубројните примери од Романија (Воронец, Хумор, Ватра-Молдовитеи, Сучевица, Сучеава, Четатуја), како и оние во Бугарија и Русија, в. опширно кај: И.Дуйчев, Древноезически мислители, 39-61. За философите во Лозата в. уште кај: M.M.Garidis, n.d., 153 (трпезаријата, Лавра), 156 (Воронец, Сучевица), 157 (Арбанаси, Бачково). Во манастирот Филантропинон, во јужата капела/егзонатрекс насликани се седум философи во цел раст без претстава на лозата: Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 361. За претставите на персискиот пророк Пропиј и на Плутарх на иконата со Христос на учениот грачанички митрополит Никанор, в. В.Ј.Ђурић, Икона о хиротонији грачаничког митрополита Никанора, ЗЛУ 27-28, Нови Сад 1991-92, 302-306.

овој, пак, во друштво на својот најзначаен ученик Аристотел (384-322 п.Хр.). Според достапниот материјал, Платон е филозофот којшто најчесто влегува во изборот на мудри елини во рамките на Лозата, што бездруго се засновува на (источно)христијанското ползување на идејата за идеализмот.[35] Плутарх (50-125), чијашто биографија на Александар Велики била врвна парадигма за византиските книжевници, а во кучевишката Лоза поставен дури на самиот десен крај/раб, според честотата на прикажување е вториот филозоф.[36] Претставата на Сибила, античка пророчица метафора на семудроста, зазема посебно место во христијанската уметност.[37] Со поновите истражувања нејзиното место во преплет/медаљон, како дел од Лозата се објаснува со нејзиното поистоветување со библиската царица Савска/Јужна, што е сторено уште во постиконоборечкиот период кај византиските хроничари. Со тоа античкото име за пророчица станува лично име на библиската етиопска царица од Саба, спомената во книгата за Соломон (III Цар. X,1-13), која станува праслика на сецарицата Богородица.[38] Покрај нејзиното стандардно место во поствизантиските Лози меѓу античките мудреци,[39] треба да се спомене и нејзиното сликање меѓу пророците на сводот во просторно блиската црква Св.Никола (Св.Атанасиј) во селото Шишево.[40] Во кучевишкиот избор меѓу античките филозофи е вклучен и Гален (129-199), најголемиот лекар на стариот Рим и најголемиот медицински авторитет на средниот век.[41]

---

[35] Во Воронец и Сучевица, како впрочем и во Орвието, Платон (означен со натпис) има над главата ковчег со костур во него: M.M.Garidis, n.d., 156, n.728, n.730.

[36] Д.Медаковиќ, н.д., 50, 53-54.

[37] За сибилите, нивната моќ, потекло и местото во античката литература (Енеида), в. Д.Срејовиќ-А.Цермановиќ-Кузмановиќ, Речник грчке и римске митологије, Београд 1987, 381-383. За нејзината најстара позната самостојна претстава во мозаик во црквата Христово раѓање во Витлеем (1169): Н.Окунев, Ариље, памятник сербского искусства XIII века, Seminarium Kondakovianum VIII, Praha 1936, 233, T.XII.

[38] Се смета дека првото спојување на Сибила со царицата Савска, а со тоа на елинското со библиското го направил византискиот хроничар Георгиј Монах наречен Амартол (IX век): Н.Давидовиќ-Радовановиќ, Сибила царица етиопска у живопису Богородице Љевишке, ЗЛУ 9, Нови Сад 1973, 32-33. За сцената Пророштво на царицата Савска, в. подолу заб. 85-87.

[39] M.M.Garidis, n.d., 102, 233, 327.

[40] Оваа Сибила има свиток на којшто е испишан текст со благослов на дрвото (С.Петковиќ, Зидно сликарству на подручју Пећке патријаршије, Нови Сад 1965, 75), што оди во прилог на нејзиното поистоветување со библиската царица Савска (Н.Давидовиќ-Радовановиќ, н.д., 37).

[41] Неговото претставување е нотирано и во Арбанаси и Бачково: Л..Прашков, н.д., 99; B.Penkova, n.d., 77.

Во првата хоризонтала рамнина, над античките мудреци, централно е поставен царот *Давид* (Мат. I, 6), непосредно поврзан со основната книжевна симболика на темата. Тој е насликан со седа коса и брада и со затворена круна на главата. Наметката му ја прекрива левата рака, а пак десната е свртена со дланката. Вообичаено, неговиот лик го зазема првото место во родословот. Во целокупното ликовно постоење на Лозата не е забележан ниту еден пример каде што е пренебрегнато ова иконографско правило. Единствената разлика во неговото прикажување се состои во тоа дали ќе биде следен описот во Ерминијата каде што се препорачува негово сликање на трон и со псалтерион во рацете,[42] како што е впрочем на двата светогорски примероци и на некои молдавски претстави.[43]

Лево и десно од Давидовата претстава има по три сцени впишани во акантусовиот преплет. На десната страна се насликани сцените: Ѕвездата на Јаков, Ангелот му се јавува на Валаам и Визијата на Езекиил. Лево од цар Давид кон надвор/работ се претставени: Руно Гедеоново, Давидовото помазание за цар и Трите момчиња во огнената печка.

Во сцената *Јаков со ѕвездата*, тој е претставен како старец со пократка коса и брада, насликан како во левата рака држи мандорла во форма на ѕвезда, со стоечкиот лик на Христос Емаунел во неа. Натписот го следи горниот лак на преплетот/медаљонот: ВѢ(ЬСѠ)ИѦЄТ ꙁВЄꙁДА ꙍТ ИѠАКОВА И ВѢСТАѦЄТЬ ѴЛВКЬ ꙍТ ІСР... Спасувањето на Израил, илустрирано преку "исходот на ѕвездата од Јаков" (IV Мојс. XXIV, 17), што од своја страна претставува алузија за потеклото на роденият Бог и Спасител од потомството на Јаков, е всушност содржината на пророштвото на Валаам, кој е насликан во соседниот медаљон. Оваа сцена ретко се среќава вон од целината на Лозата и е тематски поврзана со Богородичините праобрази, во чии содржински рамки е нешто почеста во палеологовското време.[44] Нејзиното стандардно место во Лозата е помеѓу Давид (лево) и Валаам и ангелот (десно). Во науката се веќе посочени малобројните примери каде што на ова место била насликана

---

[42] Сп. Denys de Fourna, n.d., 84.

[43] Сп. G.Millet, Athos, 151 (Лавра), 240 (Дохијар). Во Вопронец лежечкиот Есеј и царот Давид се насликани меѓу стоечките паганси мудреци, сп. M.A.Musicescu-S.Urea, Vorone, Bucarest 1969, pl.33.

[44] В. кај: Д.Панић-Г.Бабић, н.д., 77-78.

друга сцена, како оној во Морача, со сцената Преображение,[45] и примерот од арбанашката црква Раѓање Богородичино каде што на истото место е прикажана Визијата на Мојсеј со несогорливата капина.[46] Збиената схема на оваа сцена е секогаш фиксна/еднолична, така што формата на ѕвездата (мандорла со/без краци, четвртеста, сферична) е единствениот варирачки елемент во нејзината иконографија.[47] Решението на ѕвездата во кучевишките Свети Архангели ја повторува зракастата концепција (по)присутна во палеологовскиот период.[48]

Во илустрацијата на *Јавувањето на ангелот на Валаам* (ВАЛААМОВО ПРОРИЦАНИЕ), тој е претставен од десната страна, седнат на бело осле. Ангелот, кој држи иссукан меч го пресретнува, појавувајќи се во десниот горен дел на сцената. Вообичаената ликовна редакција на оваа случка го регистрира мигот кога ангелот му се јавува на гатачот Валаам (IV Мојс. XXII, 23-27), предупредувајќи го дека неговиот пат кон царот Моавски не е по волјата Божја, ами му е на Бога по волја да прорекне преку устата Валаамова спасување на "ѕвездата од Јаков" (=Израил). Во наративната структура на Лозата, сцената со Валаам и ангелот редовно се слика во првиот ред на десната страна. Варирањето на нејзината иконографија во илустрирањето на Христовото родословие се состои само во сценското поставување на двајцата "актери" (лево-десно) и во претставувањето на мечот во рацете на ангелот Господов, детаљ/елемент којшто се споменува во старозаветната предлошка, но во илустарциите понекогаш се изостава.[49] Кучевишката схема дословно го оликотворува текстот и ја има истата

---

[45] Според научните проучување Преображението е погрешна преслика на сликарите од XVI век на иконографски сличната сцена на Ѕвездата на Јаков, која по сé судејќи била насликана во морачката Лоза во XIII век: О.Томић, н.д., 98.

[46] Л.Прашков, н.д., сх.74.

[47] Во Лавра Христос стои во мандорла од која излегуваат само два крака (G.Millet, Athos, 151), а пак во Дохијар, тој е поставен во сфера/круг во рацете на Јаков (Isto, 240). Во Воронец тој е насликан допојасно во четвороаголник, сп. M.A.Musicescu-S.Urea, n.d., pl.33.

[48] В.Милановић, Старозаветне теме и Лоза Јесејева, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 222.

[49] Како на пример во Морача: О.Томић, н.д., 95-96, таб.II (со средновековни иконографски паралели).

позиционираност на учесниците како и најголемиот број објавени историодни претстави, во кои спаѓаат и светогорските.[50]

Во *Визијата на Езекиил,* крајната сцена десно во првиот ред, Христос Женик е поставен во правоаголна рамка во која е впишан ромбоид, а пак на аглите на правоаголникот се насликани симболите на евангелистите. Натписот на оваа сцена се наоѓа во погорниот ред, испишан точно пред оштетената фигура насликана над сцената: ВИДЄНИЄ ЄѮЄКІЛ... Сликите на ова пророштво варираат особено поради различните текстуални пасажи од видението кои биле ликовно фиксирани. Во овој случај се работи за илустрирање токму на 10-тата паримија од I глава на книгата на пророкот Езекиил, што задолжително подразбира сликање и на атрибутите на евангелистите кои го оликотворуваат тетраморфот. Четирите лица на тетраморфот, толкувани како четири Господови доблести,[51] биле поретко претставувани во Визијата во контекст на Христовото родословие.[52] Друг варирачки елемент е иконографскиот тип на Христос. Имено, тој е претставуван и како Старец на деновите и како голобрад Емануел,[53] но најчесто, како и во Кучевиште, во обличјето на Женик. Оваа случка може да добие поинаква "сценографија", како впрочем и вон од генеалошкиот контекст,[54] на пример екстериерна, што значително го менува нејзиниот изглед или, пак, да ја содржи претставата на авторот/пророкот.[55]

Во средината на сцената *Руно Гедеоново* (Суд. VI, 37-40) се наоѓа сад во форма на путир и во/над него оросеното руно. Од десната страна стои Гедеон додека од левата, благословувајќи,

---

[50] Сп. G.Millet, Athos, 151 (Лавра), 240 (Дохијар). Сп. уште и сцените во Бачково и во црквата Раѓање Христово во Арбанаси: Д.Каменова, Стенописите от трапезарията на Бачковския манастир, София 1977, сл.29; Л.Прашков, н.д., сх.74.

[51] Тетраморфот ги содржи четирите доблести на Синот Божји: лавот=кралско достоинство, волот=свештеничка предаденост, ангелот=очовечено небеско достоинство/отелотворување, орелот=достоинство на сепримереност; сп. G.Galavaris, The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels, Wien 1979, 87 (со литература).

[52] M.Taylor, The Historiated Tree of Jesse, 135.

[53] Сп. Морача и Воронец: О.Томић, н.д., 108; M.A.Musicescu-S.Urea, n.d., pl.33.

[54] Сцената има еден иконографски изобраз во Псача и Лесново (С.Цветковски, Визијата на пророк Езекиил во црквата Свети Никола во Псача, Спектар, 25-26, Скопје 1995, 13-23), а поинаков во црквата на Блажениот Давид во Солун, во костурницата на Бачково и на иконата од Поганово (Г.Суботић, Икона василисе Јелене и оснивачи манастира Поганова, Саопштења XXV, Београд 1993, 26-29).

[55] Сп. Лавра и Воронец: G.Millet, Athos, 151; M.A.Musicescu-S.Urea, n.d., pl.33. Во Морача крај сцената е пророкот Данило со испишан свиток, поради што е идентификувана како Данилова визија: О.Томић, н.д., 109.

пристапува ангелот Господов. Во горниот дел на сцената од Божјата рака која излегува од небесниот сегмент искапува роса која го намокрува руното. Натписот, делумно сочуван, е испишан помеѓу небескиот сегментот и ангелот: ... ГЄДЄѺНЬ РЬ ... Проучувањата покажуваат дека вон од Лозата, пророштвото преку руното е најпопуларното Гедеоново праобразно чудо, но дека токму случката кога ангелот му се јавува на Гедеон на гумното е почесто сликана во Христовото родословие. Според описот во текстот (Суд. VI, 12-21), Гедеон има лопата во рацете, а пак ангелот - стап/жезол со кој месото и лебот ги престорува во (жтрва) паленица.[56]

Во *Помазанието на Давид за цар* (I Самуил XVI, 13) пророкот Самуил, сед старец со брада, во улога на првосвештеник, облечен во хитон и химатион, го благословува клекнатиот Давид насликан со костенслива коса и брада. Почетниот, сочуван дел од натписот е испишан над Давидовата претстава: ПОМАZА .... Од страна, десно, на самиот ластар насликани се браќата на Давид како група од петмина, без нимбови. Тие се свртени кон чинот на помазание за иден цар на нивниот најмлад брат и син Есеев. Текстуалната предлошка на која се заснива и сугестијата во Ерминијата го посочува древниот старојудејски обичај на изливање на масло од рогот на помазанието со што почнува подготвителната фаза на идниот цар Израилски,[57] што овде, патем, не е испочитувано, ами сцената има изглед на Давидово воцарување. Помазанието на Давид со слично иконографско решение се наоѓа на скоро сите познати Лози Есееве на истото место, но преовладуваат сцените во кои Самуил е насликан со рогот на помазанието. Слично на кучевишкото решение, споредено со достапните поствизантиски презентации на оваа сцена, само во морачката Лоза пророкот, означен како Натан, го обавува чинот на помазание со благослов.[58]

Сцената *Трите момчиња во огненатa пeчка* (... ОТРО...ВЬ..), и покрај оштетувањето во долниот дел, е лесно одгатлива бидејќи во потполност го следи иконографскиот стандард произлезен од текстот на Данило (I, 7; III, 12-28): се гледаат главите на двете момчиња и се назира третата, а пак над нив надвишени се крилјата

[56] Тематска студија со примери на сцената во рамките на Лозата Есеева дава: Ј.Радовановић, Руно Гедеоновоу српском средњовековном сликарству, Зограф 5, Београд 1974, 38-44.
[57] Denys de Fourna, n.d., 75.
[58] Сп. О.Томић, Табла V.1

на ангелската претстава. Еврејските момчиња Ананиј, Мисаил и Азариј, преименувани на вавилонскиот двор во Седрах, Мисах и Авденаго, насликани се меѓу огнените јазици во момент на случување на чудото кога архангелот го претвора пламенот во роса. Текстот добил илустрација уште во старохристијанско доба едновремено се зародувањето на култот на трите еврејски момчиња и толкувањето на чудото како праобраз на Богородица, а преку неа и на доаѓањето на отелотворениот Бог-Христос.[59] Во идентичната сценска замисла Трите еврејски момчиња се насликани во Лавра, Арбанаси и Бачково, а изоставени се во Морача и Дохијар, што претставува своевидна реткос.[60]

Во првата генеалошка гранка се насликани шест (по три лево и десно) поединечни старозаветни фигури кои не се омеѓени со преплетот. Тие во дескрипцијата припаѓаат на првата генеалошк гранка, но некои од нив идејно се поврзани со сцени/фигури од погорниот ред, што е случај и со другите хоризонтални појаси на Лозата.

Поединечните три фигури десно од Давид се *Јуда*[61] (ѭДА) (Матеј, I,3), *Малахиј* (МАЛАХІѬ) и уште еден пророк без сочуван натпис. По сé судејќи се работи за авторот на видението во соседната сцена, пророкот *Езекиил* (Матеј, I,10).

Поединечните три фигури кои се поредени на левата страна во вториот ред се: *Јаков* (ѭКОВЬ), проќелав со кафеава коса и проседа брада, *Гедеон* (ГЄДЄѠNЬ), сед старец со брада и непознат предок/пророк, чијашто претстава е доста избледена, а пак натписот тешко читлив. Фигурата на средовечниот Јаков (Матеј, I,2) не соодветствува на описите во Ерминијата за претставата на патријархот и таткото на дванаесетте еврејски рода, многукратно споменуван во Светото Писмо.[62] Претставата на Јаков е поврзана со сцената за ѕвездата Јаковлева. Претставата на пророкот Гедеон, пак, е тематски поврзана со сцената Руно Гедеоново на којашто укажува со десната рака. По истиот идеен, а и логичен систем треба да се идентификува третата претстава која е

---

[59] За сценската симболика како праобраз на Богородица и на Христос J.Réau, Iconographie, II/I, 398-401.

[60] Сп. G.Millet, Athos, 151; Л.Прашков, н.д., сх.74; B.Penkova, n.d., 77.

[61] Ликот на Јуда е идентичен со ликот на Симеон Богопримецот насликан во соседната сцена Сретение која припаѓа на вториот ред.

[62] Во Ерминијата старозаветниот патријарх Јосиф е опишан како старец со долга коса и шилеста брада со патец на среде, сп. Denys de Fourna, n.d., 117.

поставена крај Помазанието на Давид. Се чини дека оваа оштетена фигура е пророкот *Самуил*, што одговара и на сочуваниот дел од неговото име (...ИЛЬ).

Во медалјонот на централната вертикала во вториот ред се наоѓа ликот на *Соломон* (СОЛОМОН) (Матеј, I,7), голобрад млад цар со отворена круна на главата и со кренатa лева рака во профетска гестикулација. Од обете страни има по една сцена, по две фигури обиколени со преплет и уште по три насликани слободно. Лево од Соломон е Христовото вознесение, а десно Сретението. Од истата десна страна се насликани двајца предци/пророци, обиколени со ластарите на лозата. На ист начин се поставени и другите две фигури крај Вознесението на левата страна, од кои крајната е бистата на *Аврам* (АВРАМЬ). На десната страна се поставени три фигури во цел раст: *Христос* од типот Женик (ІС̃ ХС̃) и пророците *Еремиј* (ЄРЄМІѦ) и помладиот *Захариј* (ЗАХЬРІѦ). Претставата на Христос е поврзана со сцената Карпа несрушива насликана во соседниот медалјон, а пак местото на сликање на младиот пророк Захариј е поврзано со сцената Раѓањето, чијшто дел со тројцата мудреци е насликан во левиот соседен медалјон. На левата страна се насликани исто така три фигури, претставени еднолично како старци со седа коса и брада. Според сочуваниот натпис крај главата (...НИ ГѦД) може да се идентификува само средната фигура како претстава на праведниот *Гад*.

Обете сцени во овој низ имаат необична иконографија. Според својата схема *Сретението* претставува исклучително решение. На десната страна во медалјонот е претставен Симеон Богопримецот (СИМЄѠН) во молитвена става, а пак во горниот десен агол е насликан ангелот Господов којшто подава евангелие. На десната половина од сцената се поставени (уште еднаш) Симеон со малиот Христос (ІС̃ ХС̃) во рацете и веднаш зад него Јосиф, средовечен човек со костенлива кратка коса и брада. Натписот е испишан во горниот дел на сцената: СИ МЛѦДЄНЬЦЬ И⟨Г⟩ЖЄ НЄБО̃ И ЗЄМЛ(О)Ѵ (О)ѴТВЬРДИ. Прикажувањето на Сретението во Лозата Есеева е често и скоро секогаш на истото место во вториот ред. Синтетичките податоци покажуваат дека во неговото илустрирање како дел од родословското стебло на Христос се потенцира претставата на пророчицата Ана со што целата случка добива профетски предзнак. Во науката е изнесена

претпоставката дека сведената иконографија го има својот прототип во ранохристијанското илустрирање на Преминувањето преку Црвеното Море.[63] Вон од едноличната иконографија на оваа сцена од XIII до XVII век посочени се само претставите во Сопоќани и Воронец, каде што (освен Симеон со Христос, Богородица и Ана) се среќава сличен детаљ: мала престава во допојасје во дното на сцената.[64] Отсуството на Богородица, а присуството на Јосиф е првата интересна поединост на кучевишката илустрација на случката за претставувањето на младенецот Христос во храмот Божји за која раскажува Лука (II, 22-35), а втората е приказот на молитвата на Симеон позната како "Сега го отпуштам ..." (Лука, II, 29), чијашто иконографија исто така не соодветствува на раскажувањето/текстот на Лука.

Во сцената означена според натписот како *Вознесение* допојасната претстава на Богородица насликана меѓу бистите на апостолите без нимбови, во орантен став ја проследува претставата на Христос Емануел впишан во ѕвездест сегмент од небо. Во горниот дел на сцената, десно од Христос Емануел има уште еден идентично решен небесен сегмент во кој е впишана Божјата рака. Долгиот натпис што соодветствува на оваа сцена е испишан во погорниот/трет ред: СЄ ІС̑ ХС̑ БЂ НАШЬ ИЖЄ ВЬЗНЄСЄ СЄ СѺТ ВЬС̑ НА Н(ЄБ)О СЄ ПРИ ИДР...Ь... МИНѢ ВИ ВІД ГС̑ ГО ВЬСЬХОДЄ...А НА Н(Є)БО. Споредувајќи ја сцената со другите насликани на истото место во Лозата, прави впечаток необичната иконографија во горниот дел на сцената. Имено, претставата на Емануел и Божјата рака сугерираат илустрирање, не на Вознесението, ами на друг библиски дел, всушност на старозаветната Најава за Второто Христово даоѓање (Наум, II, 14; Осиј, VI, 1).[65] Во Св. Апостоли во Солун овој текст добил слична иконографија со претстава на Христос и Старецот на деновите впишани во небески сегменти; во трпезаријата на Лавра во горниот дел се поставени две попрсја на

---

[63] Синтетички преглед и анализа дава: M.Taylor, The Historiated Tree of Jesse, 132, 138-139.

[64] М.Тејлор овој детаљ го идентификува како "остаток од сцената Преминување преку Црвеното Море" (Isto), на што се спротивставува О.Томиќ (О.Томић, н.д., заб.23), оспорувајќи ја предложената теза за потеклото на схемата и идентификувајќи ја бистата како "персонофикација, можеби на Земјата".

[65] Така, непознатата фигура десно крај сцената би можела да биде претстава на Осиј или Наум.

Христос Емануел, а пак во Воронец и Молдовица горниот сценски дел е сличен на посоченият во Солун.[66]

Во третиот медалјон на централната вертикала се наоѓа *Ровоам* (ОВОМ) (Матеј, I, 7). Во трите медалјона на десната страна се насликани: Карпата несрушива, Тројца мудреци и лежечката фигура на предок/пророк (СѦЛ ...ѲѦИ..), веројатно на *Салатиил* (Матеј, I, 12). На истата страна има уште три слободни фигури. Првата младолика фигура има нечиток натпис (ИТСЭѦЛМѦ - ?) според којшто не може да биде идентификувана. Втората фигура е авторот на основната текстуална предлошка за Лозата, пророкот *Исаиј* (ІСѦИѢѦ), а третиот пророкот *Илија* (ІЛІѦ). Во медалјоните на левата страна се претставени: Софониј и Христос, *Јорам* (ИСЭРѦМЬ) (Матеј, I,8) со карактеристична фригиска капа, и Архангелскиот собор насликан во крајниот медалјон. Вон од преплетот се целите фигури на младоликиот предок *Јосија* (ИСЭСИЮ) (Матеј, I,11), *Мојсеј* (МОИСИ), претставен како старец, и младоликиот пророк *Амос* (ѦМОСЬ).

Компаративните анализи ја идентификуваат сцената во третиот ред, десно од Ровоам како изобраз на пророштвото на Данило во сонот на Навукодоносор во кој каменот што без земна моќ/рака сам се одвоил, го урнал паганскиот идол и од камен-карпа се преторил во "земна гора недогледна и севечна" (Дан. II, 35, 45). Се работи за сцена која вообичаено се именува како *Карпа несрушива*, која во кучевишката Лоза Есеева нема никаков натпис. Претставени се само две фигури. Левата е облечена во хитон и химатион и има лик многу сличен на Христовиот, а во рацете држи карпа. Женската фигура во мафорион има молитвено подадени раце. Клучниот елемент за идентификација е каменот во рацете на левата фигура. Анализите покажуваат дека зографите во средниот век и потоа, судејќи според иконографското јадро, често ја сликале оваа тема во Лозата, но ликовно ја транскрибирале на различни начини.[67] Најпрецизната/доследната илустрација на старозаветната предлошка е онаа во Воронец

---

[66] Споредувајќи ја со другите слични сцени О.Томиќ ја идентификува морачката како претстава на Благословувањето на Витлеем: О.Томић, н.д., 106, Т.XI.4,6. В. уште: G.Millet, Athos, 151.3; M.A.Musicescu-S.Urea, n.d., pl.33.

[67] Во Сопоќани и Дечани, Христос подава камен на неозначена машка фигура, во која е препознаен Мојсеј, а пак во солунските Свети Апостоли во сцената која е именувана како Мерилото над Ерусалим, Христос држи терезија крај фигурата на Амос, додека пак во Морача е насликана балустрада позади која е Христос со каменот, а напред е (веројатно) Мојсеј, сп. В.Милановић, н.д., 226-227; О.Томић, н.д., 104, таб.VIII.

којашто, од своја страна, е значајна и за одредување и препознавање на општото иконографско клише. Во неа се претставени Христос со каменот в раце и авторот на пророштвото Данило, а пак текстот е дел од видението што го сонил Навукодоносор.[68] Честото присуство на Мојсеј во сцената во доцниот среден век е протолкувано како воведување на изнијансирани значења и симболика на оваа тема во генеахристолошки контекст.[69] И покрај физиономската сличност со Христос, во кучевишката сцена треба да се препознае претставата на Мојсеј. Држејќи ја карпата, тој ја има главната сценска улога. Споредено со другите претстави на Мојсеј во кучевишката Лоза, единствено во оваа тој нема тонзура. Христос, пак, е насликан веднаш лево и неспорна е неговаат идејна поврзаност со посочената сцена. Женската фигура треба да се толкува како материјализација на праобразот на Богородица.[70]

Тројцата мудреци (ВΛΦИ) се претставени како гледаат (= се упатуваат) кон Христовото раѓање насликано во медаљон во погорниот ред. За луѓето надарени со способноста да го спознаат тукуродениот вЦар на вековитев и вБог на вселенатав зборува Матеј (II, 11). Според библиското кажување тие, на туку-родениот Бог, му носат на дар злато, темјан и драгомаст/миро. Претставувањето на магите е многу ретко во илустрирањето на Раѓањето, а пак нивното сликање во засебен медаљон во рамките на кучевишката Лозата претставува исклучителност.

Во претставата на *Софониј со Христос Емануел,* пророкот Софониј (СОΦРОНИЄ), насликан допојасно е проќелав старец со кратка брада. Неговиот поглед е упатен кон претставата на Христос Емануел насликан во полукружен сегмент од небо. Во пророчката книга на Софониј се зборува за Денот на гневот (Софониј, И,1-18), чијашто преносна порака е најавата за проколнувањето на Ерусалим. Во прокобите Господови се споменува и пустењето на куќите и ораниците "кои грешна лоза имаат, што плод и вино не дава" (I,13). Во истите пророштва се

---

[68] Сп. M.A.Musicescu-S.Urea, n.d., pl.33. Анализирајќи ја структурата на Лозата Есеева во Орвието, М.Тејлор ја именува сцената во која Христос држи камен како Сонот на Навукодоносор, а пак во втората личноста, учесник во сцената го препознава Данило, в. M.Taylor, The Historiated Tree of Jesse, 131.

[69] О.Томиќ, н.д., 104.

[70] Слична е и сцената од трпезаријата на Бачковскиот манастир, но таму без дилеми е претставен Христос кој нема впишан крст во нимбот, но го има вообичаениот монограм (лични белешки).

зборува за "утешното ветување за времето на Месијата", од каде што егзегетите ја извлекуваат паралелата Хрситос - Утеха.[71] Во пророштвото како порака Господова посредно е спомената и царицата Савска, којашто "отаде реката етиопска ќе дојде заедно со другите растурени Божји деца, дарови да принесе" (III,10). Оттука произлегува дека изборот на местото на оваа сцена не е случајно. Над неа, имено, е Проколнивањето на Ерусалим и (над него) Визијата на царицата Савска. Од иконографски аспект сцената на *Софониј и Христос* претставува транскрипција на Божјиот разговор во ликовна форма на пророчка визија, вообичаено поврзана со Воскресението.[72]

Во центарот на сцената на *Архангелскиот собор* е претставено допојасјето на Христос Емануел во (полу)мандорла, а околу него се насликани ангелски претстави. Основниот библиски извор за Соборот на боголојалните бесплотни сили кои го слават падот на Сотона во свечен хор е казанието на Исаиј (VI, 3). Судејќи од достапните компаративни сознанија, Архангелскиот собор не е застапен во Лозата.

Во четвртиот медалјон на централната вертикала е насликан пророкот *Агав* (ⰰⰳⰰⰲⰰ), како старец со кратка бела коса и брада. За него во Библијата има само еден краток помен во Делата на светите апостоли според казанијата на апостолот Лука (XI, 28) и затоа неговото присуство во централната вертикала на Лозата е сосем невообичаено. На оваа четврта хоризонтала има исто така по три медалјони лево и десно од централниот. На десната страна е Христовото раѓање и бистите на царот *Ахаз* (Матеј, I, 9) и, до него, на неговиот син, царот *Езекиј* (Матеј I, 9-10). Обајцата јудејски цареви во ликот сличат на Агав (бела кратка коса и брада), а нивното вообичаено место е во т.н. царска вертикала на Лозата. Во преплетите/медалјоните на левата страна се насликани сценатa Проколнувањето на Ерусалим, полуфигурата на предок/пророк *Амона* ? (ⰰⰿⰻⰾⰰ), чиешто име не се среќава меѓу библиските личности, како и полуфигурата на царот *Манасиј* (ⰿⰰⰽⰰⰾⰻⰻ) (Матеј, I,10). Ликовите и на овие две фигури се еднолични со останатите во овој ред (бела кратка коса и брада). И на овој лозов ластар се поставени по три слободни фигури во цел раст. Десно се: царот *Јехониј* (ⰻⰵⰻⰽⰻⰻ) (Матеј I, 11), младиот пророк

---

[71] Сп. Ц.Линч, Историја средњовековне цркве, Београд 1999, 332-333.
[72] Сп. N.Brkić, Tehnologija slikarstva i vajarstva i ikonografija, Beograd 1984, 180.

Авакум (АВАКѴМ) и пророкот *Елисеј* (ЄЛИСЄИ), поставен над претставата на неговиот учител, пророкот Илија. Пророкот Авакум има отворен неиспишан свиток во левата рака на кој вообичаено стои текстот за (најавата на) Христовото раѓање,[73] случка/сцена којашто е насликана во медаљонот веднаш под него. На левата страна се поставени фигурите на: царот *Азор* (АZОРЬ) (Матеј I, 4), пророкот *Агеј* (АГГЄИ), и младоликата фигура чиешто име е читливо (ХИММА), но не постои во библискиот именик. Се чини, сепак, дека може да се идентификува со јудејскиот цар *Ахим* (Матеј I, 14).

Во *Раѓањето Христово*, Богородица (МР̂ Θ̂Ѵ̂) е поставена на пурпурна простирка, лево, а пак до неа е повиениот Христос (І̂С̂ Х̂С̂) во јасли без нимб со крст во него. Во долниот дел од сцената се насликани двете животни: црвен вол и бела магарица. Натписот е испишан лево од Богородица и поради должината излегува од медаљонот: Б(Ь)ЖИА ВОЛА СЬZДАВШ⟨А⟩ГО В...ЛЄ ГЇ̂ СВ⟨О⟩ЄГО̂. Сцената е често претставувана во Лозата долж вековите и ја има својата страндардна збиена форма. Анализите покажуваа дека во една фаза во византискиот период во сцената била приклучувана и коњаничката фигура на архангел Михаил,[74] за потоа, во следната фаза, таа да почне да се слика одделно во издвоен/соседен преплет,[75] што ќе стане вообичаеност во поствизантискиот период кога коњаничката ангелска претстава најверојатно веќе не се доведувала во врска со сцената Раѓање.[76] Стандардизираниот тип на Раѓањето е модифициран во мал број споменици и тоа само во однос на деталите, како на пример клечечката претстава на Богородица во Дохијар и Арбанаси каде што дополнително, младенецот го набљудуваат лаици, или пак примерот со приказот

---

[73] Сп. Isto, 178.

[74] За повеќеслојноста на симболиката на коњаничката фигура на архангел Михаил и за нејзиниот рожденски контекс поврзан со пророштвото на Захариј (I, 1-17), в: M.Garidis, L'ange à cheval dans l'art byzantin, Byzantion XLII, Bruxelles 1972, 34-36.

[75] Х.Штефан (Ch.Stephan, Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki: Wernerische Verlagsgesselschaft, Worms 1986, 169), повикувајќи се на М.Гаридис, ја објаснува симболиката на издвоената ангелска претстава на коњ во солунските Свети Апостоли.

[76] Во молдавските цркви издвоениот ангел на коњ често се појавува крај Раѓањето во Лозата Есеева, што се објаснува како "персонифицирање на архичуварот на еврејскиот народ": A.Nasta, n.d., 40.

на лавот во Воронец.[77] И овде треба да се спомене издвоеното претставување на тројцата мудреци во долниот соседен медалјон и нивната контекстуалност со Раѓањето, како впрочем и онаа на пророкот Авакум, насликан над сцената.

Во сцената во првиот медалјон в лево се препознава претставата на Христос (ІС̂ ХС̂) во цел раст и неколку допојасни фигури насликани во долниот дел: женска фигура со нимб (лево), фигура на старец со нимб (десно) и млад пар без нимбови во прегратка (централно). На левата страна е насликан утврден град. Текстот испишан во медалјонот (СЄ ꙗСТѧВЛЄСТ СЄ ДОМ ВѧШЬ ПОѲСТЬ) (Софониј, I,13) ја идентификува сцената како *Проколнувањето на Ерусалим* (Софониј, I, 1-18). Сцената го има своето место во горните преплети на повеќе доцносредновековни Лози, но нејзината иконографија не е воедначена. Нејзин поврзувачки именител е Христовата претстава која укажува на бедемите на градот (Лавра, Дохијар), а единствената можност за проширување на нејзината иконографија, според библиската предлошка, е вклучување на луѓе од народот (Воронец, Сучевица).[78] Од достапниот истовиден материјал, кучевишката сцена има единствена иконографија во однос на избраните луѓе, поставени пред Христос крај бедемите.

Во централниот медалјон на петтиот ред е насликан светител со кратка бела коса и брада, означен вон од преплетот како ѦГѦѳѦ. Според типолошките обележја изгледа дека (по грешка) е повторено сликањето на пророкот *Агав* (?). Во трите медалјони десно се насликани: Сонот и лествицата на Јаков, царот *Салатиил* (СѦЛѦТИЛЄ) (Матеј, I,12) и неговиот син *Зоровавел* (ꙁОРОВѦВЄЛѦ) (Матеј, I,12-13). На левата страна се: Визијата на царицата Савска, и фигурите на јудејските цареви, Христови предци: седокосиот *Аминадав* (ѦМИНОДѦВѦ) (Матеј, I,4) и младоликиот *Авиуд* (ѦВІѲѲѦ) (Матеј, I,13). На десната страна трите слободни фигури се претставите на: темнокосиот цар *Садок* (СѦДОКѦ) (Матеј, I,14), пророкот *Ездра* (ЄѴДРѦ) и *Енох ?* (ЄНОСЬ). На левата страна, пак, прва до центарот е фигурата на Јаков (ꙗѦКОВѦ), според родословјето кај Матеј, татко на Јосиф, мажот

---

[77] Сп. G.Millet, 240; Л.Прашков, н.д., сх. 74; M.A.Musicescu-S.Urea, n.d., pl.33. За клечечката положба на Богородица во Раѓањето и нејзиното потекло, в. С.Петковиќ, Црква Светог Николе у Хиландару, Хиландарски зборник 8, Београд 1991, 143 (со литература).

[78] О.Томиќ, н.д., Табла XIV.4-7.

на Богородица (Матеј, I,16).[79] Потем следи претставата (третпат) означена како Агав (ꙗгѵвь), но веројатно идејата била да се претстави царот *Арам* (Матеј, I,4), таткото на Аминадав насликан веднаш под него. Третата стоечка фигура е претставата на *Јона* (ꙇѡѫа).

Сценатa *Соноѿ на Јаков* во којашто е насликана и лествицата не е означена со натпис. Во неа е прикажан заспаниот Јаков на левата страна и до него ангел, а над нив лествица. На десната страна се наоѓа ангел-коњаник. Иконографијата на сцената е сочинета од оликотворување на два пасажа од Првата книга Мојсеева, расказот за сонот и видението на лествицата (I Мојс. XXVIII, 12-13) и јавувањето на Божјиот глас(ник) на Јаков, благословувајќи го со новото избрано име Израил (I Мојс. XXXV, 10-11). Вклучувањето на ангелот-коњаник е визуелизација на Божјата порака дека сите народи на земјата "ќе бидат благословени во Јаков и семето негово". Оваа сцена е често вклучувана во византиските и поствизантиските ѕидни презентации на Лозата,[80] но поради нејзините мали димензии сведувана е само на претставата на заспаниот Јаков во "придружба" на ангел. Претсавувањето на лествицата со ангелите на неа е сосем ретко и во оваа смисла, од достапниот илустративен материјал, се издвојува схемата во Дохијар. Ангелот-коњаник е елемент чијашто појавност треба да се акцентира.[81] Не само поради неговото вклучување, кучевишката сцена со своето решение има иста иконографска поставеност како и онаа во Воронец.[82] Како и во Кучевиште, во многу романски споменици и во Лавра, оваа сцена во Лозата се поставува над Раѓањето, што, се чини, не е случајно. Пораката/поучноста на оваа парамија е дел од литургиските текстови посветени на Богородица, кои се говорат

---

[79] Постои можност (повторно) да е претставен праотецот Јаков во чијашто близина се наоѓа и илустрацијата на неговиот сон, но компаративните анализи покажуваат дека во горните жили на Лозата, близу до Богородица се претставува токму Јаков, таткото на Јосиф: О.Томиќ, н.д., 114.

[80] Сп. В.Милановиќ, н.д., 230; О.Томиќ, н.д., 117, таб.XV.4, 6. Познати се примерите на издвоено претставување на оваа тема покрај Лозата, в. V.Milanović, The Tree of Jesse, 53, fig.7 (Љевишка).

[81] Во Лозата во Лавра тој е претставен во засебен медаљон, в. G.Millet, Athos, 151.3.

[82] Сп. M.A.Musicescu-S.Urea, n.d., pl.32.

на црковното благденување на Раѓањето Богородичино и Христово, на Успението и Благовештението.[83]

Во *Визијата на царицата Савска* е претставена седната женска фигура со царски инсигнии во орантен став (лево), градски тврдини во форма на кула (десно) и допојасниот лик на Христос Емануел во небесен сеглент. Натписот на сцената испишан над медаљонот гласи: ѭЖЄВИДЄТИ МѪДРОСТЬ СОЛОМОНО СЄ БОЛЄ СОЛОМОНѦ ꙁЬДЄ. Текстуална предлошка за сцената се идентичните искази кај Матеј (XII, 42) и Лука (XI, 31) коишто се повикуваат на старозаветниот текст поврзан со животот на Соломон, поточно со проверката на неговата "моќ земна" (III Цар. X, 1-13). Старозаветната царица Савска (=кралицата од Саба), така, се поистоветува со новозаветната царица Јужна, за која обично се смета дека потекнува(ла) од Етиопија.[84] Процесот на развојот на сценското прикажување на царицата Савска може да се следи уште од V век, кога таа во библиски/канонски контекст е дел од рожденските случки.[85] Познато е дека под влијание на апокрифните текстови, сосем се губи библиската изворност при оликотворувањето на царицата Савска во крајот на средниот век.[86] Исто така е забележано дека оваа сцена е новина во поствизантиското илустрирање на Лозата Есеева и станува нејзин составен дел.[87] Иконографска константа на сцената претставува самата царица со нејзината орантна седечка става,[88] а варирачки елемент е изгледот на градот/тврдината, која во Кучевиште како и во Воронец има форма на кула.[89]

Во шестата хоризонтала на Лозата централниот медаљон го зазема фигура со царски инсигнии во цел раст со раце во орантен

---

[83] S. Der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, во: The Karye Djami, Vol.4, Bollingen Series LXX, Princeton 1975, 334-335.

[84] Теодор од Кир (V век) е хроничар и егзегет којшто се бавел со одгатнување на топонимот/појмот Саба поврзувајќи го со Етиопија: Н.Давидовић-Радовановић, н.д., 31, 41. За нејзиното поврзување со Сибила, в. горе: заб.38.

[85] Нејзината најстара сочувана претстава е во рамките на Поклонувањето на мудреците на мозаикот на триумфалниот лак во Санта Марија Маѓоре во Рим: M.Thérel, Une image de la Sibylle sur l'arc triomphal de Sainte Marie-Majeure à Rome, CahArch XII, Paris 1962, 153-170.

[86] За влијанието на апокрифите и романската иконографија на сцената со царицата Савска, в. Stefanescu, L'évelution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Orient et Byzance VI, Paris 1929, 159-163.

[87] За примерите од Лавра, Дохијар, Воронец и Сучевица, како и за нејзиното отсуство во Морача, в. О.Томић, н.д., 117.

[88] За разлика од сите достапни илустрации на оваа сцена, во Кучевште не е претставено никакво седало/трон под царицата.

[89] Сп. M.A.Musicescu-S.Urea, n.d., pl.33.

став. Вон од медалјонот, на левата страна се назира натписот на името на царот *Јосафат* (ІѠСАВАТЬ), споменат и во Христовата генеалогија според Матеј (I, 8). Глобалниот поглед врз Лозата, а особено врз централната вертикала, го покажува отсуството на Авија и Аса кои во родословјето според Матеј стојат помеѓу Ровоам и Јосафат. Во Кучевиште, во централната вертикала меѓу Ровоам и Јосафат се насликани две фигури со исто име. Очигледната грешка направена при натписувањето, ја сугерира претпоставката дека идејата била да се насликаат личностите со иста почетна буква, праведните Авија и Аса, чиишто фигури се вообичаени меѓу прикажаните Христови предци во Лозата. На десната страна лозовиот ластар прави три медалјони во кои се: сценатa Вистината и Правдата и две фигури во допојасје, праведниот седокос Ахим (АХИМ) (Матеј, I, 14) и син му темнокосиот Елиуд (ЄЛОУД) (Матеј, I, 15). На левата страна исто така има една сцена и две фигури коишто се вписани во медалјони. Веднаш в лево е претставена случката со маната: Ангелот му дава небеска мана на Мојсеј. Следат бистите на старецот, праведниот *Матан* (МАТАѲАН) и татко му *Елеазар* (ЄЛИАЗАР), насликан со костенлива коса и брада, обајцата споменати кај Матеј (I, 15). На десната страна се насликани три слободни фигури: праведниот *Јосиф* (ІѠСИФЬ) (Матеј, I, 16),[90] пророкот *Јоил* (ИѠИЛЬ) и *Енох* (ЄНОХЬ). На левата страна е насликана само една фигура без медалјон, претставата на старецот *Мелхиседек* (МЄХИСЄДЄК), пророк, свештеник и цар на Салем.

Во сценатa која вообичаено се нарекува *Вистинатa и Правдатa*[91] се насликани Христос, на левата страна, со терезија во рацета што ја покажува на клечечката фигура на Богородица, која се назира само до појасот. Во горниот, десен агол, токму над Богородица, е насликан сегмент од небо од којшто се подава (повторно) Христова престава (ІС ХС) која благословува. Сценатa нема читлив натпис. Имено, текстот којшто е испишан над сценатa, а под Распетието од погорниот ред, најверојатно се однесува на Вистинатa и Правдата, но тој е сосем размачкан и неодгатлив. Визуелизирањето на персонификациите на Вистинатa

[90] Тој, иако последен Христов предок и маж Богородичин, сосем ретко е вклучен во Лозата: О.Томиќ, н.д., 114.

[91] Бидејќи се работи за персонификации на категоријални појми, кои така стануваат лични имиња, исправно е да се пишуваат со голема буква, што е од суштинско значење за оваа тема.

и Правдата произлегува од 85 (84) Псалм, наречен Молитва за мир. Потесниот текстуален идеен изворник на сцената се само 11 и 12 стих, каде што се вели дека "Љубовта со Верноста ќе се стори Едност", (а) "Правдата и Мирот ќе се прегрнат" (за навек) / "Верноста од земјата ќе поникне, а Правдата од небесата ќе е перивлепта" (=сесогледна).[92] Оваа тема се појавува во Лозата Есеева уште во XIV век,[93] но постојат посредни индиции за нејзино илустрирање во истата генеахристолошка целина уште во XIII век, како една од податните сцени која (би) соодветствувала/погодувала на современиот класицистички идејно-стилски бран.[94] Иконографските анализи покажуваат дека нејзиниот клучен елемент се терезијата, визуелна парафраза на Првадата, и запалената свеќа - ликовна персонофикација на Вистината.[95] Се чини дека во доцносредновековните интерпретации на оваа тема, особено во молдавските споменици,[96] вториот елемент - свеќата, се изостава, а пак женската фигура, редовно поставувана десно, долу, ги добива обележјата на Богородица. Нејзиното појавување заедно со Христос во развиената иконографска схема, како и во кучевишката припрата, би требало да се толкува како ликовна осмисла на обата стиха (11-12) за сплотеноста во Едност на Правдата со Вистината односно за вечната прегратка на Мирот, Љубовта и Верноста. Од друга страна, пак, сожетиот иконографски образец, применет во светогорските Лози, подразбира само претстава на терезија придржувана од Божјата рака и свеќа "поникната" од земјата.[97] Како пример за проширен/збогатен иконографски образец се издвојува оној од Морача, засега без соодветни паралели, каде што се вклучени две фигури, машка биста во горниот дел и женска во долниот дел - претпоставени персонифијации на Земјата (Вистината) и Небото (Правдата).[98]

---

[92] Во српската историографија вообичаено се користи праводот на Псалмите од Ѓ.Даничиќ каде што стиховите 11 и 12 имаат инверзен редослед.

[93] Најстара сочувана е онаа во Богородица Љевишка: Д.Панић -Г.Бабић, н.д., ск.130.

[94] Горните делови на сопоќанската Лоза Есеева се сосем уништени. За оваа тема во контекст на духот на XIII век, в. О.Томић, н.д., 111.

[95] Анализа на иконографијата на сцената прави: M.Taylor, The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto, Art Bulletin 54, New York 1971, 406.

[96] A.Nasta, n.d., 42; О.Томић, н.д., таб.XII (ск.6-7). В. уште илустрацијата во арбанашката црква посветена на Раѓањето Христово: Л.Прашков, н.д., сх.74.

[97] Сп. G.Millet, Athos, 151..3, 240.1.

[98] О.Томић, н.д., 111.

Само двајца учесници се претставени во сцената која според сочуваниот наслов (ѦГГѢЛЬ ДѦЄТЬ МОИСЄЮ СѝЇ ХЛѢБЬ) може со сигурност да се идентификува како илустрација на еден дел од Втората книга Мојсеева (Исход XVI, 14-35) кога *Ангелот му ја (по)дава небеската мана на Мојсеј*. Ангелот е насликан на левата страна како ја подава маната на темнокосиот Мојсеј поставен одспротива. Верно на описот во Исходот (XVI, 31), маната во ангелските раце има "форма на зрно ... бела ... како медено колаче". Иконографијата на сцената е сосем идентична како и илустрацијата на Предавањето на книгата со законите на Мојсеј, која е вообичаена на ова место во поствизантиските претстави на Лозата.[99] Во натписот неслучајно се споменува лебот бидејќи манате е префигурација на новозаветното умножување на лебовите и рибата и прв/најстар старозаветен (пред)знак на евхаристијата.[100] Многу почеста во западната уметност, како илустрација на паѓањето/собирањето на маната од небото, или нејзино сохранување во златниот сад,[101] оваа старозаветна тема е сосем исклучителна во источнохристијанската уметност.[102]

Во седмиот, предпоследен ред во Лозата централното место вообичаено го зазема *Богородица*, претставена во седечки орантен став. На десната страна, веднаш до неа е веќе посочената фигура на Јосиф, а пак во медаљони се претставени Распетието и бистите на апостолите *Андреа* (СѝЇ ѦНДРЄИ) и *Јаков* (ѩКОВЬ). На левата страна има четири медаљони во кои се насликани допојасни претстави. Првата неидентификувана фигура (ПЄРДѝЇ ?) в лево со развиен неиспишан свиток има кратка кафеава коса и брада. Во следниот медаљон е претставена идентична фигура, којашто според натписот (ВѦРѲОЛ...) го претставува апостолот *Вароломеј*. Тој е свртен и со десната рака укажува кон следната претстава со седа кратка коса и брада која, според вообичаената кратенка (ІС҃) би требала да го претставува апостолот и

---

[99] За Предавањето на законите на Мојсеј од страна на ангелот Божји во Морача, Лавра и Воронец, в. кај: Исто, Табла XIV, 1-3.

[100] Златниот сад (vas aureum) во којшто Арон ја сохранува маната е праобраз на спојувањето на двете природи во Едност, при што маната ја означува божествената, а садот - телесната природа на Христос: Leksikon ikonografije, liturgike i simvolike zapadnog krš ansktva, Uredio: A.Badurina, Zagreb 1979, 391-392.

[101] G.Schiller, n.d., 117.

[102] Според приложената скица, без обработка во текстот, се чини дека оваа сцена е претставена и во нартексот на црквата Раѓање Христово во Арбанаси: Л..Прашков, н.д., сх.74.

евангелист *Јован*. Последна е бистата на светител со темна кратка коса и брада, од чијашто легенда е сочуван само крајот (...ѦЬ). На десната страна има само една фигура без медаљон со бела кратка коса и брада, насликана во цел раст до Распетието. Таа држи отворен празен свиток, а легендата е испишана крај неговата глава (ИѠNѦGNON ?).[103]

Во однос на претставата на Богородица треба да се напомене дека во византиските претстави на Лозата секогаш кога таа е насликана во последниот ред, претставена е со Христос-дете, а пак во подоцнежните наративни иконографски решенија, таа е придружена од архангел Гаврил, формирајќи ја сцената Благовештение.[104] Нотирано е исто така дека сцената Благовештение на врвот на Лозата е вообичаена во романските споменици и на Света Гора.[105] Во отсуство на пообемен компаративен материјал, треба да се издвојат Лозите во Арбанаси (Раѓање Христово) и во Бачково, каде што како и во Кучевиште, Благовештението не е прикажано.[106]

Распетието, стандардно во завршните/горните партии на Лозата, во Кучевиште е сведено на најконцизниот иконографски вид, (само) со распнатата Христова (ІС̄ ХС̄) претстава.[107]

Централната вертикала и идејна оска на Лозата вообичаено се завршува со *Исус Христос* (ІС̄ ХС̄) којшто благословува со обете раце. Лево и десно од него се насликани ангели впишани во медаљони, а пак до нив се апостолите *Павле* (ПѦВЛЬ) (десно) и *Петар* (ПЄТРЬ) (лево), насликани во цел раст и поставени вон од преплетот. На обете страни во завршниот, осми ред има по четири медаљони. На десната страна од центарот нанадвор се поставени бистите на апостолите: *Јован*, претставен и во подолниот ред со исти физиономски белези и иста ознака за името (ІѠ), потем *Марко* (ѦѦРК..), *Симеон* (ЅИѦѠNЬ) и младолик голобрад светител во чиешто име може да се препознае само буквата Ѳ и според тоа да се идентификува како претстава на апостол *Тома*. На левата

---

[103] Пророкот Исаиј, соодветно на неговите претскажувања, е најчестата пророчка претстава сликана крај Голготските случувања.

[104] V.Milanović, The Tree of Jesse, n.36.

[105] Сп. A.Nasta, L'arbre de Jessé, 39; G.Millet, Athos, 151.3, 240.1.

[106] Сп. Л..Прашков, н.д., сх.74; B.Penkova, n.d., 77-78.

[107] За антропоморфните претстави на Сонцето и Месечината (в. S.Djurić, The Representations of Sun and Moon at Dečani, во: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 339-345), како иконографски детаљ на Распетието во рамките на Лозата, в. В.Милановић, н.д., 232.

страна има исто така четири медаљони со бистите на апостолите *Матеј* (МѦѳЄИ) и *Лука* (ΛΥКѦ) и на пророците, старецот *Илија* (ІΛѢѦ) и младоликиот, голобрад *Данило* (ДѦNИΛЬ). Идејата да се претстават четворицата евангелисти крај Петар и Павле т.е. крај Христос е очигледна. Може исто така да се согледа дека во последните два реда идејата била да се насликаат дванаесеттемина апостоли, за што има иконографски паралели во поствизантиските Лози,[108] но не е јасно зошто Јован е претставен двапати, а (се чини) голобрадиот апостол Филип отсуствува.

Темелејќи се на традиционалните решенија на Лозата на Есеј, во кучевишката претстава на Христовата генеалогија се вклучени и новини кои се нотирани во посвизантиското ликовно интерпретирање на оваа тема. Основна карактеристика на оваа илустрација е нејзината сложеност/наративност што, генерално, говори за ученоста и вештината на нејзиниот изведувач.

[108] Познато е дека престави на апостоли на врвот на Лозата се исклучителни во средниот век, при што е посочуван примерот од Матејче (V.Milanović, The Tree of Jesse, 52-53), но во доцниот среден век тие почесто се сликаат, во чиишто избор најчесто се вклучени Петар или/и Павле (О.Томић, н.д., 114; G.Millet, Athos, 240.1), а поретко сите Дванаесетмина (Л..Прашков, н.д., сх.74; B.Penkova, n.d., 77-78).

ПОЕДИНЕЧНИ СВЕТИТЕЛИ И СЦЕНИ

Во припратата на кучевишките Св. Архангели, во нишата на источниот ѕид, над вратата што води во наосот, се наоѓа бистата на архангел Михаил, а во првата зона и во фризот од допојасја е насликана галерија на ликови од христијанската историја. Тие се поставени на сите ѕидови освен на западниот каде што Лозата Есеева го исполнува скоро целото ѕидно платно, почнувајќи од орнаментираното цокле. Соодветно на манастирската функција на црквата, во првата зона, вообичаено претставени во цел раст, доминираат светите монаси облечени согласно одамна утврдените иконографски канони: монашка риза со аналав. Тие се насликани со осмокраки крстови во десната рака или, пак, со затворени свитоци. Само двајца монаси имаат отворени свитоци со испишан текст. Облеките на монасите колористички се решени со светло сина, окерна, кафена и теракотна боја, кои во истите нијанси се повторуваат, нанесени само на различни делови. Во првата зона се вклучени и две сцени, Св. Димитриј го убива царот Калојан и Св. Георгиј го убива аждерот и ја спасува принцезата, обете издвоени со сликана рамка. Сите светители во оваа зона имаат четирибојна заднина (сина, теракотна, окерна и маслинеста) и сите, освен св. Георгиј змејоубиец, се насликани под троделен лак во три нијанси на теракотна боја. Над првата зона се протега фриз од светителски допојасја во медаљони сочинет од маченици и свети лекари. Сите фигури се впишани и поврзани со растителен орнамент, сличен на акантусовиот преплет во Лозата Есеева. Мачениците во рацете држат осмокраки кстови, а пак светите лекари - лекарски кутии и пинцета. Сите имаат маченички венец на главата. Нивните облеки, долната фуста и плаштот, се еднолично обоени, со теракотно-црвена и сина боја, наизменично комбинирани.

Архангел Михаил во нишата

Патронот на црквата, архангел Михаил (ꙗрхѧггѣл михаил) е насликан на вообичаеното место, над вратата на источниот ѕид. Тој, во плитката ниша, е претставен допојасно, облечен во војничка облека. Во десната рака има меч, а во левата сфера со

бистата на Христос Емануел. Внатрешниот лак на нишата е исто така ликовно обработен, со флорален орнамент во истата карактеристична "метална" нијанса како и мечот, сферата, заштитните метални ленти во форма на крст на градите и потсликувањето на крилјата на архангелот. Сето останато има теракотно-костенлива боја.

Зародишот на осмислувањето на водечката улога на архангел Маихаил меѓу бестелесните сили се наоѓа во јудејските апокрифи. Иницијалната идеја била надградена и зацелена од (источно)христијанските книжевници особено меѓу IV и X век. И покрај тоа што архангел Михаил е (можеби) најбогатата алегорично-симболична фигура во византиското богословие, чијашто улога, покрај онаа на Богородица, е најнакитена со епитети, сепак стожерните постројки на неговата функција и моќ се војничката и лечебната.[1] Главната содржина за разјаснување на природата и историјата на архангелите, особено на Михаил, се наоѓа во текстовите поместени на деновите на нивната "памјат". Имено, во православниот календар тие се празнуваат на четири датума, од кои оној на 8 ноември се однесува на сите бесплотни и на архистратиг Михаил, "војводата над целата војска небеска и над сите девет чинови нејзини: шестокрили серафими, многуочити херувими и богоносни престоли, господства, сили и власти, начела, архангели и ангели".[2]

Во контекст на претставата на архистратиг Михаил во нишата на кучевишката припрата, треба д се издвојат анализите на неговата војничка иконографија. Науката укажува дека на превласта на неговата војничка улога и моќ на заштитник, чувар и бранител, во рановизантискиот период влијаеле социсториските околности; тој, опеан со восхит како "остроружен, пламен поглавар", "благословен вожд", "семоќен војник-првенец/протостат" ... станува императорски културен војнички

[1] Детални истражувања кај: J.P.Rohland, Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr, Leiden 1977, 34-43 (кумрански ракописи и други апокрифни извори), 50-74 (патристичка литература/коментари). Уште кај: С. Габелић, Циклус арханђела у византијској уметности, Београд 1991, 18-36.

[2] Се вели дека овој празник бил востановен за време на папата Силвестер и на патријархот Александар Александриски (IV век) и бил одрден на 9-тиот месец по март, месецот на постанокот на светот, за кое времетраење биле сотворени деверетте чинови на небеската војска: Великія минеи четіи (=ВМЧ), новембрь, дни 1-12, Собранніа всероссійскимь митрополитомь Макаріем, Санктпетербугь 1887, 255-256. Сегашната слава на Кучевишкиот манстир е на 13 јули, ден на архангелот Гаврил: Јустин Сп. Поповић, Житија светих. Јануар-децембар, Београд 1973-1977, (јули), 301-303 (понатаму: Јустин, Житија).

ангел долж целиот византиски период, што имало непосреден одраз и во уметноста.[3] Војничката претстава на архангел Михаил во лесновската припрата е исклучителна поради неговата црвенопурпурна боја, а ретка и во однос на неговата поставеност на коњ.[4] Во доцниот среден век продолжиле клучните култни насоки на почитување и илустрирање на "историјата" на архангел Михаил,[5] при што е забележено дека се умножуваат неговите коњанички претстави, не само во сцените туку и во првата зона на sидните ансамбли.[6]

Стеснувајќи го контекстот на поставување на кучевишкиот архангел Михаил во нишата на sидот на којшто е насликан Страшниот суд, треба да се подвлече неговата есхатолошка улога којашто има литерарна заснованост. Познато е дека уште во новозаветните апокрифи од најстарите христијански времиња, архангел Михаил го добил местото на застапник на човечкиот род пред Бога, со клучната улога на проценувач на душата на покојните и постојан "филтер" од кој зависел влезот во рајот.[7] Јовановото Откровение е единствениот библиски текст кој недвосмислено го потенцира есхатолошкиот војнички аспект на улогата на архангел Михаил. Како книжевна надградба на овој аспект, од богатата архангелска литература вообичаено се издвојуваат двајца автори, ерусалимскиот патријарх Софроний (VII век) и неговата Пофалба на светите архангели и ангели, и Михаил Псел (XI век) и неговото дело Проповед за чудата на архистратиг Михаил.[8] Софроний вели дека во мигот на Страшниот суд се моли милост од архангелот Михаил "водач на душата, на паднатите - храброст, браник и чувар, од демони истерувач."[9] И Псел го моли архангелот "со покров од крилјата негови да направи штит за демоските стратси на воскресниот ден".[10] Насликан блиску до

---

[3] J.P.Rohland, Der Erzengel Michael , 105-144; В. Ј. Ђурић, Нови Исус Навин, Зограф 14, Београд 1983, 8-9.

[4] За книжевните предлошки на оваа претстава: С. Габелић, Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову, Зограф 8, Београд 1977, 55-58.

[5] За поствизантиските Архангелски циклуси и за војничките елементи на архангел Михаил во овие сцени, в. А.Серафимова, Архангелскиот циклус во припратата на кучевишките Свети Архангели, Жива Антика, 49/1-2, Скопје 1999, 174-202.

[6] Со примери од живописот на група критски цркви: С. Габелић, Циклус арханђела, 80-81.

[7] J.P.Rohland, Der Erzengel Michael, 34-43.

[8] С. Габелић, Циклус арханђела, 32-33.

[9] Исто, 32.

[10] Michael Psellus, Εισ τα θαυματα του αρχιστρατηγου Μιχαιλ, Ed.E.Kurtz-F.Drexl, Michaellis Pselli scripta minora, I, Milano 1936, 138.

Мерењето на душите (поставено десно од нишата), есхатолошко-застапничката димензија на патроналната фреска во кучевишката припрата е уште повеќе нагласена преки иссуканиот меч на архистратигот што е визуелизација на два (покрај другите преносно-алегорични) паримии од XIX поглавје на Откровението (15, 21). Сличниот концепциски склоп е нотиран во цркви посветени на архангелите во византискиот[11] и во поствизантискиот период.[12]

Она што ја прави кучевишката претстава на архангелот сигнификантна е допојасјето на Христос Емануел впишано во сферата. Со оваа луцидна наддавка, претставата во нишата добива асоцијативен "линк" со патроналниот Архангелски циклус или уште поконкретно со богословската идеја на сцената Соборот на ангелите, насликана на спротивниот западен ѕид. Книжевната предлошка за овој атрибут во рацете на архангелот може да се препознае во текстовите на Исаиј (VII, 17) и евангелието по Матеј (I, 18-25), со тоа што архангелот во нишата, извлечен од иконографската целина на Соборот, сам го слави падот на Сотона.[13] Патем, оваа претстава на архангел Михаил е сосем идентична на оние во сцените на Архангелскиот циклус. Во Откровението (VII, 2-3), пак, што сметаме дека е директна текстулна основа за оваа претстава, прецизно се нагласува улогата на ангелот со фтиснатиот печат на живиот Христос во есхатолошки (= Страшен суд) контекст: "И видов друг ангел како се подигаше од исток, кој имаше печат на живиот Бог. И тој извика со висок глас ... Не пакостете ѝ на земјата, ниту на морето, ниту на дрвјата додека не им ставам печат на челата на нашиот Бог."

Фреската во нишата на кучевиштата припрата со својата сложена иконологија ги обединува трите основни улоги на

---

[11] С. Габелић, Манастир Лесново. Историја и сликарство, Београд 1998, 194-195.

[12] L. Karapidakis, Le Jugement Dernier de l'église Saint-Jean de Seli (Crète, XVe siècle), Cahiers balkaniques 6, Paris 1984, fig. 3a-3b; С. Пејић, Црна река - уз проблем живописа на фасадама, Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки, Приштина - Београд 1998, 123.

[13] За текстуалната предлошка и теолошката смисла на медаљонот на Емануел придржуван од архангелскиот пар со мноштво примери, на кои треба да се додаде и единечната претстава на Михаил со истиот медаљон во апсидата на ѓакониконот во Мирож (сп. С. Габелић, Циклус арханђела, црт. 2), в. Г.И.Вздорнов, Συναξισ των Αρχαγγελων, Византийскй временик 32, Москва 1971, 157-183, фиг. 1-25. Во науката сé уште има несогласувања околу тоа дали претставата на архангелскиот пар со медаљонот на Христос Емануел е ист иконолошки знак со Соборот на ангелите (сп. С.Габелић, Циклус арханђела, 57-58, заб.17), што (во основа) не влијае на нашата теза за кучевишката претстава.

војникот архангел Михаил: патроналната, апотропејската (профилактичната) и есхатолошко-психопомпната.

Светители и сцени во првата зона

На источниот ѕид, десно/јужно од вратата што води во наосот на црквата, насликан е Христос (ІС̑ ХС̑) на престол, облечен во хитон и химатион. Тој во левата рака држи отворено евангелие со испишан текст (Матеј, XXV, 34) во кој овоземните и смртните се повикуваат да му "приjдат на божjиот благослов и на царството небеско" каде што се наоѓа исполнувањето на сите желби, секоја радост и крајот на секоја тага. Текстот гласи: ПРИДЄТЄ / БЛАГОСЛОВЄНИ / ОТЦА МОЄГО / НАСЛЄДУИТЄ ОЄ / НЄ(БЄСНОѢЄ) ЦА(РЬСТВО).[14] Лево од Христос е насликан св. Јован Претеча (СТЫ ІѠ̑) во деизисен став, облечен во еднобојни, окерни хитон и химатион. Десно од Христос, всушност на левата/северна страна до вратата, е претставата на Богородица (МИР̑ ΘU) со малиот Христос на престол. Крај Богородица се насликани двајцата архангели, Михаил (М...) и Гаврил, облечени во свечени далматики. Темата на застапништвото пред Христос за спас на човечкиот род, ликовно изразена преку Деизисот, е позната уште од предиконоборечко време.[15] Мислата за спасение се нагласувала крај олтарската преграда во наосот или на источниот ѕид во припратата за што постојат бројни средновековни примери.[16]

---

[14] Во расчитувањето на сите натписи следени се сооодветните епиграфски стандарди во означувањето на пропуштените букви и грешки [< >] и во испишувањето на буквите во лигатура [( )].

[15] За претпоставената претстава на Деизисот крај олтарската преграда во цариградската Св. Софија (VI век), в. T. Velmans, L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin, CahArch 29, Paris 1981, 51 (со извори).

[16] Литература, примери и коментар кај: Th. Bogyay, Deesis, во: Reallexikon zur byzantinische Kunst, I, ed. K. Wessel, Stuttgart 1963, 1178-1186. За називот, догматското значење и ликовната (дидактична и есхатолошка) симболика, в. кај: Ch. Walter, Two notes on the Deesis, REB XXVI, Paris 1968, 311-336. Во византиската/престолничката традиција Деизисот е сместуван во конхата на апсидата само ако требало да се нагласи фунерарната намена на тој простор (сп. G. Babić, Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgiques et programmes iconographiques, Paris 1969, 170-173), но на широкото подрачје на периферните области на византискиот Исток, како Кападокија, Грузија и Ерманија, Деизисот со векови се прикажувал во конхата на апсидата без оглед на намената на сакралната градба (сп. T. Velmans, L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans la reste du monde byzantin (2e partie), CahArch 31, Paris 1983, 129-173). Нова литература и анализа на книжевните предлошки, псалмите 44. (9-11) и 92. (1), во царската верзија на Деизисот низ мноштво поствизантиски

Познато е, исто така, дека фасадните довратни претстави на Христос и Богородица, со/без св. Јован Претеча, ликовно ја изразуваат идејата за застапништво на Страшниот суд.[17] Ова традиционално идејно-тематско посветување на Деизисот на посочените места во олтарот, припратата и фасадата продолжува и во доцниот среден век. Во однос на поствизантиското сликање на Деизисот во припратите, систематизираните податоци од достапната литература укажуваат на тоа дека тој е претставуван најчесто на источниот ѕид крај влезот што води во наосот во припратите на манастирски цркви на поширокото подрачје на централиот Балкан,[18] дека е меѓу ретките нартексни теми на просторот на северозападна Грција во XVI и XVII век,[19] и дека се наоѓа во репертоарот на т.н. јанинска работилница од средината и раната втора половина на XVI век,[20] чијшто ракопис и програма се следат во Тесалија,[21] а продираат и на Света Гора.[22] Во однос, пак, на фасадното претставување на Деизисот се наметнува впечатокот за негово сликање крај влезот, најчесто на западната страна, во мирските или (но, поретко) во манастирските цркви без припрата,[23] при што треба да се нагласи дека молдавските споменици претставуваат посебна група, каде што во рамките на

примери, в. кај: Ц. Грозданов, Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века, Зограф 27, Београд 2000, 151-160.

[17] Во учениот XIV век доминантната варијанта ја вклучува претставата на Богородица Застапница (Параклиса) со или без свитокот на застапништвото, која е најчесто проследена со епитетот η αγιοσοριτισσα: S. Der Nersessian, Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, DOP 14, Washington 1960, 77-86 (со примери и нивниот распоред во просторот).

[18] За примерите со/без Претеча или патронот од припратите на Грачаница, Св. Никола Дабарски, Ломница, Св. Јован во Велика Хоча, Подврх, Дубочица: С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 80, 172, 173, 211. В. уште: Истиот, Морача, Београд 1986, 66-67; Г. Геров, Стенописите от 16. век в притвора, во: Стенописите на Роженския манастир, София 1993, 46.

[19] Осврт за сликање на темата на ова подрачје даваат: А. Τουρτα,Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτζα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι. Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων απο το Λινοτοπι, Αθηνα 1991, 193, 194 (припрата, Макриалекси); Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, (Διδακτορικη διατριβη), Αθηνα 1995, 203-204, 205 (припрата, Св. Георгиј του Μουξεβικη).

[20] Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 220 (егзонартекс, Филантропинон).

[21] M. M. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600), Athènes 1989, pl. 30 (нартекс, манастир Варлаам).

[22] G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, pl. 236. 1-2 (егзонартекс, Дохиар).

[23] С. Пејић, н.д., 118-122 (со примери). В. уште: З. Расолкоска Николовска, Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Св. Никола, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, Том IV, Скопје 1981, 432 (т.н. средна црква); Истата, По трагите на зографите од втората деценија на XVI век, Културно наследство 16 (1989), Скопје 1993, 63 (Св. Георгиј Горни).

карактеристичната фасадна програма, Деизисот е редовно вклучуван над или (поретко) крај еден од влезовите.[24] Генерален заклучок е дека преовладува постарото традиционално решение на Деизисот и во однос на учесниците (Христос, Богородица и Петеча) и во однос на нивните облеки (хитон и химатион/мафорион), и дека во голем број случаи над/околу него е насликан Страшниот суд. Претставата од источниот ѕид на нартексот на кучевишките Св. Архангели се приклучува на тие примери.

Лево до Богородица, на самиот почеток на северниот дел на ѕидот, насликан е св. Јован Богослов (ІС҃ ВОГОСЛОВ). Свртен кон Богородица, тој, облечен во вообичаената апостолска облека и со лик на старец кога и го слушнал словото Божјо и го добил благословот евангелски, држи подотворено евангелие без текст. Неговото легендарно авторство на Откровението го објаснува неговото присуство и место во овој ансамбл. Имено, св. Јован Богослов треба да се доведе во врска со претставата на Страшниот суд. Преку овој лик се проширува идејата за застапништвото.

Галеријата на монашки претстави започнува на самиот јужен крај на источниот ѕид, каде што до претставата на Петеча е поставен св. Харитон (СТЫѠ ХАРИТѠН). Тој (+350) е еден од основачите на источнохристијанското монаштво, кому му се припишува автортсвото на првиот пишан протокол за чинот на монашкиот потстриг, а неговото име се благденува на 28 септември.[25]

На јужниот ѕид, од исток кон запад, прв е претставен монахот св. Давид Солунски (СТѢ ДА...ДЬ СОЛѰСКІ). Тој е ќелав старец со долга брада, која како и кај останатите монаси претставени на овој ѕид, е раздвоена на два дела кои завршуваат шилесто. За него легендата вели дека е роден солунец кој подвизувал во Тесалија и со своите чудодеанија, меѓу кои и лечебни, "го воскревал духот на луѓето до Бога, сé до упокоението му во 540 година, кога бил примен во небеското царство", а Црквата му го посветила денот 26 јуни.[26] Треба да се напомене дека тој отсусвува во сите синтетички научни анализи на

[24] Општо кај: M. M. Garidis, n.d., 117-119; M. A. Musicescu-S. Urea, Vorone , Bucarest 1969, 15-16, pl. 36.
[25] Владика Николај, Охридски пролог, Шабац 2000, 702 (понатаму: Пролог).
[26] Пролог, 446.

монаси/пустиножители кои најчесто влегуваат во изборот за декорација на црквите/припратите. Забележено е дека во малобројните средновековни сликарски ансамбли, тој е прикажан допојасно исполнувајќи ги надпрозорните, надвратните или sидните партии крај/над премините од еден во друг црковен простор, при што неговата фигура ја има иконографијата на столпник, на допојасје во медаљон или на биста која "изникнува" од архитектурата на просторот.[27] Интересно е дека оваа иконографија на св. Давид Солунски, и покрај поинаквите сугестии во Ерминијата,[28] е преземена и во доцниот среден век[29] и треба да се поврзе со сликарската желба автентично да се визуелизира солунската фаза од неговото подвизување кога светецот живеел осаменички во колиба врз бадемово лисје.[30] Значајна поединост е дека св. Давид Солунски во цел раст, како и во припратата на кучевишките Св. Архангели, но со впечатливо подлога брада и секогаш со густа незачешлана коса, е илустриран во големите светогорски трпезарии од XVI век.[31]

Следната претстава е на св. Атанасиј Атонски (ϹΤЪ ѦТѦNѦϹИЄ ѦТОNϹКѦГО), легендарниот основач на светогорската Лавра, каде што и го завршил својот живот на 5 јули 980 година.[32] Оттаму, за разлика од неговото поретко вклучување во sидните ансамбли во поширокиот балкански регион,[33] тој со право може да

---

[27] Сп. Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство XIV век, Охрид 1980, 77 (кат на нартекс, Св. Софија); G. Millet, Athos, 45. 1 (Протатон).

[28] Во Ерминијата за Давид Солунски, којшто е вклучен во групата/поглавјето "Блажени и преподобни", а не во групата на столпници, се вели дека е старец со долга коса и брада во монашко руво:Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια της ζωγραφικης τεχνης, Πετρουπολις 1909, 165 (понатаму Denys de Fourna).

[29] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, 91 (Баница), 127 (Драгалевци); С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 172 (припрата, Грачаница), 191 (Ораховица), 207 (Хопово); З. Кајмаковиќ, Георгије Митрофановиќ, Сарајево 1977, 171 (Завала), 259 (трпезарија, Хиландар); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 218 (западен нартекс, Филантропинон).

[30] Лисјето е насликано во дното на неговата претстава над јужната бифора на катот на нартексот на Св. Софија во Охрид: Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство, 77.

[31] G. Millet, Athos, 146. 1 (трпезарија, Лавра), 212. 3 (трпезарија, Дионисиј). Во овој контекст треба да се спомене и неговото појавување во светогорскиот иконопис за што сведочи неговата иконо-презентација заедно со св. Пахомиј од манастирот Дионисиј, сп. Treasures of Mount Athos, (Kataloque of the Exhibition), Tessaloniki 1997, 588.

[32] Пролог, 470.

[33] Продорот на неговите портрети на ова подрачје се поврзува со делото на Михаил и Евтихиј, кои и во просторно блиските цркви на кучевишката, во регионот на Скопска Црна Гора, го оликотвориле овој светител: П. Миљковиќ-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967, 55 (Св. Никита), 61 (Старо Нагоричино). Неговиот лик е нотиран и во јадрото на Охридската архиепископија (сп. Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство, 77

се нарече омилена светогорска монашка претстава. Имено, покрај мноштвото единечни претстави, св. Атанасиј во матичниот манастир добил и сценска презентација.[34] Физиономијата којашто е препорачана во Ерминијата,[35] особено кадравоста на косата, е карактеристика која се следи и во поствизантиската сликовност на овој великосхимник.[36]

Во продолжение се насликани угледните монаси св. Теодосиј Општожител (Велики) (ϲтыи ⟨д⟩єѡ⟨т⟩оϲиє) и св. Сава Осве(ш)тениот (Ерусалимски) (ϲты ϲава ϣϲ.є..єн). Обајцата, покрај св. Ефтимиј и св. Антониј, спаѓаат во групата најчесто сликани монаси во византиската уметност,[37] а го задржуваат овој примат и во поствизантиско време. Св. Теодосиј, по потекло малоазиец од Кападокија, се смета за основоположник на монашката киновијархија, според што го добил и својот епитет. Починал во длабока старост во 529 година, а се празнува на 5 јануари.[38] На св. Сава Осветениот (+532), кого ранохристијанската црковна хроника го бележи како прв воведувач на чинот на богослужење по манастирите, подоцна познат/прифатен како богослужбен протокол на Ерусалимската црква, Црквата му го посветила 5 декември.[39] Хагиографскиот текст на овој великосхимник е поврзан со оној на Теодосиј. Имено, покрај малоазиското потекло, тие живееле и делувале во исто време и на блиска територија, обајцата биле рано канонизирани и оликотворени.[40] Во однос на претставата на св. Сава, воочени се

'кат на нартекс, Св. Софија'), и во делата на сликарите од т.н. охридска школа од XV век (сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, 146 'Матка').

[34] Познато е дека неговите најрани портрети на Света Гора се датирани во XI век (сп. U. Knoben, Athanasius vom Athos, во: Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 5, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, 267-268), но нивната зголемена бројка е од доцниот и поствизантискиот период: G. Millet, Athos, 54. 3 (Протатон), 138.1 (Лавра), 144.1 (трпезарија, Лавра), 150. 2 (Смртта, трпезарија, Лавра), 191. 1 (Св. Павле), 204. 2 (Дионисиј), 261. 3 (капелана Св. Сава, Кареа).

[35] Denys de Fourna, n.d., 163.

[36] Посочените споменици авторот ги сместува во групата со на т.н. грчки влијанија: С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пећке партијаршије, 168 (Студеница), 180 (Ломница), 184 (Тутин); H. Deliyanni-Doris, Die Wandmalereien der lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, München 1975, 21 (Pl. I. 180).

[37] S. Tomeković, Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa, во: Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 55-57.

[38] Јустин, Житија, јануар, 917-920.

[39] Св. Сава Осветениот, заедно со св. Теодор Студит, се смета за автор на еден од двата најпознати типика со кој се регулира животот во манастирите: Исто, децембар, 402-413.

[40] За нивниот живот, иконографија, ликовна појава од VIII-X век, како и за континуитетот на нивното илустрирање (со примери), в. D. Mouriki, The Mosaics of Nea Moni on Chios, I, Athens 1985, 167-168; И. М. Ђорђевић, Претставе светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви, Богословље 31/1, Београд 1987, 171-182.

разлики во обликувањето на брадата на релативно стандардизираната физиономија. Имено, брадата во неговите "портрети" од XI до првите децении на XIII век е изразито лепезеста, каква што е впрочем и на кучевишката претстава,[41] а потоа добива подолга форма поделена во прамени и разделена на среде.[42] Доминантниот светителски изглед во доцниот среден век е токму втората спомената варијанта.[43] Св. Сава Осветениот и св. Теодосиј Општожител се единствените монаси во кучевишката припрата кои држат отворени свитоци со испишан текст како дидактична поука упатена до монасите. Свитокот на св. Теодосиј е подобро сочуван. На него се чита: ѡ(о)литвѧ/ братиє/ прѣсѡци/мѧ пр(є)нсѡ/с⟨ь⟩м п(ѧмѣ)ть/ имєго ⟨г⟩о/(сподо)воу. На свитокот на св. Сава се распознаваат само некои букви: ѧщѡ ... / н(є)б(єс)н(о)жь / ... єтє бо/гат⟨ѧ⟩сто/...

На јужниот sид, западно од влезната врата во нартексот, поставен е уште еден екуменски свет монах, чијашто традиционално висока честота на сликање продолжува и во доцниот среден век. Се работи за св. Пахомиј Велики (стыи пахомиє) кој вообичаено сценски се презентира заедно со ангелот Божји. Според хагиографските списи, на преподобниот отец св. Пахомиј од Тиваида, со мисирско потекло, на чудесен начин, среде пустината каде подвизувал, му се јавил ангел во великосхимничко руво, и му ги дал таблиците на кои биле испишани правилата на монашкиот живот. Светецот потем според нив го воспоставил животот во сите шест манастира кои ги основал, сé до смртта во 348 година, а востановениот ден за негова "памјат" е 15 мај.[44] Оваа клучна богословска епизода од животот на св. Пахомиј ја има својата архетипска верзија во старозаветниот текст за Мојсеј и божјите заповеди и се смета за прототеча на монашката киновијархија на св. Теодосиј и на воспоставувањето на монашки и (општо)црковни типици. Според стандардниот иконографски образец, ангелот со левата рака покажува кон небото, местото од каде што ги пренесува таблиците, додека во дсната рака има

---

[41] Идентичен тип на брада/физиономија имаат светогорските претстави на преподобниот Атанасиј: М.Хатзидакнс, О Κρητικος ζωγραφος Θεοφανнс. Η τελευταια φαση τнс τεχνнс του στη μονη Σταυρονικητα, Αγ. Ορος 1986, 97, 111, пин. 208.

[42] Сп. Ј. Николић-Новковић, Ликови монаха и пустиножитеља у цркви манастира Леснова, ЗРВИ 33, Београд 1994, 167-168.

[43] А. Τουρτα, n.d., 157-158 (со мноштво примери меѓу кои и светогорски). В. уште, С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршите, сл. 39 (Грачаница).

[44] Јустин, Житија, мај, 385-410.

свиток без текст. Отворените, испишани свитоци во рацете на св. Пахомиј и ангелот ги предлага и прирачникот на Дионисиј од Фурна,[45] што во кучевишкиот случај не се проследени.

Последни на западниот крај на јужниот ѕид се претставите на св. Зосима (ѠТІЙ ꙁѧѕѡмь ?) и св. Марија Египетска (ѠТѦ ⷆⷭⷪ... ЄГЬ...) кои, како и претходните одат во форма на сценска целина.[46] Палестинскиот монах св. Зосима, облечен во монашка облека со аналав, со десната рака ја принесува лажичката кон Марија и ја причестува, а во левата држи путир. Марија, пак, е насликана како седа старица со подолга коса која се спушта кон тилот. Нејзиното слабо тело е обмотано со химатионот, кој, според легендата, и го бил дал Зосима. Нејзиното име се благденува на 1, а на Зосима на 4 април.[47] Животот на св. Марија (+ 530), нејзиното 48-годишно аскетско подвижништво што ја преобратило од александриска блудница во "Божјо чедо", е една од најјадровитите пораки за покајанието и духовното прочистување; тој е монашка и сеживотна по(д)ука. Токму затоа, во протоколот на Посниот триод, во четврток на петтата седмица од Великиот пост, се читаат цитати од житието и се богослужи утрената т.н. Стоење/Акатист во чест на оваа светителка.[48]

На северниот ѕид, од исток кон запад, насликани се тројца великосхимници. Првата претстава е св. Арсениј Велики (ѠТЫИ ѦРСЄНІЄ ВЄЛИКІ), еден од групата најпочитувани монаси. Роден римјанин, со патрициско потекло, тој ја напуштил високата функција воспитувач на царските деца што му ја доверил самиот император Теодосиј Велики и се оддал на аскетско подвижништво во Египет. Животописните известија за Арсениј велат дека починал по 55-годинишно анахоретство, во длабока старост во 448 година. Во типикот на Великата црква уште од дамнини му е посветен денот 8 мај.[49] Проучувачите на неговите

---

[45] И покрај судгестиите во Ерминијата (сп. Denys de Fourna, n.d., 162-163), ликовната практика покажува деке преовладуваат претстави на кои само ангелот држи испишан свиток.

[46] Уште од самото појавување на оваа сцена вон од житијниот контекст (XII век), чести се елементи од пејзаж, а понекогаш се слика и претставата на лавот којшто, според хагиографските списи, го ископал гробот на светителката, кои се изоставени на кучевишкиот примерок: С. Радојчић, Una poenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века, во: Текстови и фресака, Београд 1978, 40-49.

[47] Јустин, Житија, април, 5-19.

[48] Сп. Л. Мирковић, Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве, Београд 1961, 146-161.

[49] На овој ден источнохристијанската црква го прославува и апостолот и евангелист Јован, всушност "памјат за чудо пројавлено од гроба негова" (сп. Пролог, 321); претставата на св.

"портрети" го детектираат неговиот најстар сочуван лик од раниот X век,[50] од кога почнува неговата повеќе/помалку константна типологија во која варирачки елемент е должината и формата на брадата: долга со тордирани прамени или покуса во лепезеста форма.[51] Светителското лице од XII - XIII век, се менува во крајот на XIII век така што во текот на XIV век, тој има густа, кадрава коса и рамно потстрижена брада до висина на градите,[52] што одговара на описот во Ерминијата.[53] Оваа светителска типологија е следена на Света Гора,[54] но објавените поствизантиски примери укажуваат дека вон од ова подрачје брадата уште повеќе се скратува, добивајќи шилест завршеток, а косата станува права и густа,[55] како што е тоа случај и со кучевишкиот пример.

Во продолжение се насликани двајца светители во монашки схими кои збунуваат со своите натписи. Монахот до св. Арсениј е именувн како св. Герман (СТЫЙ ГЕРМАНЬ), но синаксарите не познаваат монашка личност со ова име. Веројатно се работои за погрешна легенда крај претставата што треба да го илустрира монахот со слично име, св. Герасим, чијашто "памјат" е на 4 март. Во неговото житие стои дека од монофизитската ерес го бил одвратил св. Евтимиј, по што тој станал еден од најогнените залагачи за чистата вера и монашката оддаденост на Четвртиот екуменски собор (V век). Претставата на (претпоставениот) св. Герасим Јордански, во неможност да биде поставена под соодветниот собор, реализирана е под Седмиот екуменски собор со којшто има, исто така, соодветна контекстуална поврзаност. Тоа е, имено, Соборот на кој е воспоставен култот на иконите; преобратениот монофизит/иконокласт св. Герасим жестоко се залагал на Четвртиот екуменски собор за оликотворување на

Јован Богослов е веднаш до онаа на Арсениј на источниот ѕид (види погоре). Инаку, традиционално во споменичните програми овој монах се позиционира до/наспроти св. Антониј Велики: в. заб. 38. Во постарото сликарство во кучевишкиот наос тие се поставени еден наспроти друг во западниот травеј.

[50] N. et M. Thierry, Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Gülli dere, église inédite de Cappadoce, CahArch 15, Paris 1965, 125.

[51] Сп. S. Tomeković, Les saints ermites et moines, 56. За разликите во описот на светителскиот изглед и нивните извори, в. Ј. Николић-Новаковић, Ликови монаха и пустиножитеља, заб. 16.

[52] Исто, 167 (со прмери).

[53] Denys de Fourna, n.d., 162.

[54] G. Millet, Athos, 146. 1 (трпезарија, Лавра), 212. 3 (трпезарија, Дионисиј).

[55] Сп. А. Τουρτα, n.d., 158, (Вица), 190 (Фотмос).

Христовиот лик.[56] Дионисиј од Фурна во својот прирачник запишал дека "блаженият Герасим е старец со четкаста брада".[57] Познато е дека првата сочувана претстава на овој монах датира од XII век, а исто така е познато дека неговот лик има варирачки црти и дека поретко се вклучува во монашките манастирски галерии.[58] Во новиот монашки и градителски бран на Света Гора во првите децении на XVI век, хагиографскиот текст на овој монах го добил своето сликарско циклусно обличје.[59] Невоедначеноста во физиономското дефинирање на светителот се забележува и на ретките поствизантиски примероци.[60]

Следниот светител има карактеристична физиономија и уште покарактеристичен атрибут. Имен, неговата коса е костенлива, кратка и зачешлана позади ушите. Брадата е ретка, туку-што-подрасната, а на средината има два раздвоени подлоги прамена. Светителот, во облека на црноризец, во рацете држи три прачки од јаболкова гранка со плодови. И покрај замачканиот натпис (ϲтый ѥф...иѥ ?),[61] нема сомнеж дека се работи за св. Е(у)фросин Готвачот (IX век). Според легендата, овој светител му се јавил на сон на јерејот на еден манаситир во Палестина, каде што бил готвач и му донел три јадри, мирисливи и сјајни јаболка, кои биле протолкивани како символ на едносушното св. Тројство. Оставајќи го потем овој единствен знак за својата светост и Божја благословеност, готвачот се повлекол в пустина и таму го завршил својот живот, а црквата го празнува на 11 септември.[62] Интересно е што Дионисиј од Фурна во својот прирачник не забележал никакво упатство за сликањето на овој светител. Иако неговиот лик, скоро типизиран, се вообличува уште од XII век,

---

[56] Пролог, 155.

[57] Denuys de Fourna, n. d., 164, 194.

[58] S. Tomeković, Note sur saint Gérasime dans l'art byzantin, ЗЛУ 21, Нови Сад 1985, 277-284 (со примери). За вклучување на св. Герасим во старонагоричкиот ѓаконикон меѓу други монаси кои (освен еден) се слават во т.н. сиропусна Сабота, в. Б. Тодић, Старо Нагоричино, Београд 1993, 118, сл. 101. За продолжувањето на традицијата на ликовноста на св. Герасим преку ансамблите нарачани од српскиот архиепископ Данило II, в. С. Томековић, Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II, во: Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 436-437.

[59] М. Гаридис согледува низа иконографски сличности со постарата/почестата презентација на животот на св. Ефрем: M. M. Garidis, n.d., 145 n. 653 (трпезарија, Лавра).

[60] Претставата на св. Герасим од нартексот на Слимничкиот манастир, на пример, има кафена подолга шилесто завршена брада и кафена благо-кадрава коса.

[61] При пописот на фреските направен во 1989 година во легендата се гледала и буквата Θ (според личните теренски белешки), што асоцира на името Евтимиј, а на Ефросин(-ос/ије).

[62] Јустин, Житија, септембар, 243-245.

научната статистика бележи мал број на негови средновековни претставувања.[63] Забележено е дека сликањето на св. Ефросин, допојасно или со цела фигура, зачестува во поствизантиското ѕидно сликарство. Тој е сликан со атрибутот - јаболкова гранка и со/без крст;[64] поретко е поставуван во наосот,[65] а почесто во нартексот[66] или во трпезариите на големите манастири како што е тоа случај со светогорските.[67]

Западно од еднокрилната, сега замандалена врата на северниот ѕид вклучени се и две сцени во првата зона: Св. Димитриј (СТЫЙ ДИМИТРИЄ) го убива царот Калојан и Св. Георгиј (СТЫЙ ГЄѠРГИЄ) го убива аждерот. Св. Димитриј е прикажан на оседлан црвеникав коњ; облечен е во панцир и туника која е развиорена од силината на ветрот предизвикан од брзината на галопот на коњаникот. Сосем неприродно на положбата на левата рака со која светителот ги држи уздите, неговиот штит е несликан над развиорениот плашт. Со долгото копје во десната рака св. Димитриј го прободува царот Калојан чијашто фигура е скоро сосем уништена; се гледаат само долните екстремитети. Коњаничката фигура е поставена на(д) завршетоците на градската тврдина на чијашто десна страна е претставена кула со куполен завршеток. Во горниот дел, божјата рака го благословува светителот којшто има маченички венец на главата.

Во сцената во која св. Георгиј го убива аждерот, светителот со панцир и туника, јава оседлан бел коњ со жолтеникави кружни

---

[63] Во Курбиново се наоѓа една од најстарите сочувани претстави; тој е сликан со атрибутот, во допојасна форма, во некогашната северна врата на наосот: L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle, I-II, Bruxelles 1975, 264-265, fig. 136. В. уште: М. Марковић, Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима, во: Зидно сликарство манастира Дечана (Грађа и студије), Београд 1995, 252.

[64] За христијанското учење дека монасите се "бескрвни" маченици и за неговиот одраз врз монашката иконографија, в. В. Ј. Ђурић, во: Пећка патријаршија, Београд 1990, 160, 344 (со литература).

[65] Б. Живковић, Поганово. Цртежи фресака (предговор: Г. Суботић), Споменици српског сликарства средњег века 5, Београд 1986, ск. на стр. 27; А. Τουρτα, н.д., 165 (Вица); М. Χατζιδακησ–Е. Δρακοπουλου, Ελληνεσ ζωγραφοι μετα την Αλωση (1450–1830), Т. 2, Αθηνα 1997, πιν. 110 (параклис Сите свети, манастир Дионисиј). На овие примери треба да се додаде и оној од наосот на Слимничкиот манастир.

[66] N. Nikonanos, Mateora (guidebook), Athens 1987, pl. 54 (Св. Никола Анапавса); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 447 (Дилјос); А. Ставропоулоу-Макри, Les peintures de l'église dela Transiguratin à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, 149 (Крапси), 175 (Галатаки), n. 239 (за претставата во нартексот на Варлаам).

[67] G. Millet, Athos, 146.2 (трпезарија, Лавра), 241.2 (трпезарија, Дохиар). В. уште: В. Penkova, Mural Painting of Ba kovo Monastery and the Tradition of Mount Athos, Cyrillomethodianum XV-XVI, Thessalonique 1991-1992, 58.

шари. Тој во десната рака има развиорен благо заоблен меч (сабја), а во левата ги држи уздите. Штитот е врзан на левото раме и само се назира. Копјето кое не е придржувано од светителот веќе е забодено во аждерот, чијашто претстава е многу оштетена. Во долниот дел на сцената јасно се гледа дека аждерот е насликан во водена јама. На десната страна е трвдината на градот, според легендата Ласиј(а), а пред градските порти е насликана принцезата која со десната рака го поздравува светителот, а во левата држи бела врпца/јаже со која е заврзан победениот аждер. На врвот на тврдината е царот Селвиј кој му ги подава градските глучеви на светителот. Позади Селвиј е неговата жена, обајцата во облеки со царски обележја. Во горниот лев агол, во сегмент од небо Божјата рака го благословува св. Георгиј којшто има маченички венец на главата.

Св. Димитриј и св. Георгиј, заедно со св. Теодор, св. Евстатиј, св. Мина и св. Филотеј, а според најновите сознанија и св. Сергеј и св. Вакх, се светители од групата маченици кои, според сочуваниот доказен материјал, најрано, споредено со другите, почнале да бидат претставувани во униформа и со оружје.[68] По првата фаза која е заедничка за сите горе-посочени светители, што ќе рече по појавата и ширењето на маченичкиот култ, и по воспоставувањето на иконографијата на маченик и маченик-војник, во рановизантискиот период почнува превласта на оликотворувањето на св. Георгиј[69] и св. Димитриј,[70] која за првиот светител се поврзува со времето на Комнените, а за вториот со Палеолозите, почитувани како заштитници на овие династички куќи. Св. Димитриј, роден солунец и благородник, за време на својот живот бил солунски војвода и заштитник на градот со моќта на својата христијанска вера поради што бил маченик и пострадник со заповедта на царот Максимијан на 26 октомври.[71]

---

[68] A. Chatzinikolaou, Hl. Soldaten, vo: Reallexikon zur byzantintischen Kunst, Stuttgart 1971, 1049-1061. Опширно кај: М. Марковић, О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о претставама ових светитеља у Дечанима, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 567-626 (со обемна литература).

[69] Основна студија: В. Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия - воина в византийском и древнорусском искусстве, во: Истиот, Русская средновековая живопись. Старьи и исследования, Москва 1970, 55-102 (со постара литература).

[70] Основна студија: А. Ξυγγοπουλοσ, Ο Αγιοσ Δημητριοσ εισ την βυζαντινην εικονογραφιαν, Θεσσαλονικη 1950. В. уште: Ch. Walter, St. Demetrius : The Myroblitos of Tessalonika, vo: Istiot, Studies in Byzantine Iconography, London 1977, 157-178 (со литература).

[71] Јустин, Житија, октобар, 151-160.

Главни хагиографски извори за светителот се житијните списи и двете книги за неговите чуда,[72] кои претставуваат книжевна предлошка за ликовното интерпретирање на неговиот живот,[73] кој го бележи својот илустративно-наративен врв во средината на XIV век.[74] Науката го бележи реткото вклучување на сцената со убиството на царот Калојан од страна на светиот хоплит во неговиот житијен циклус во времето на Палеолозите.[75] Иако се работи за подоцнежна интерполација, сепак оваа случка има историски импликации. Имено, по населувањето на Куманите во Подунавјето и нивното интегрирање во Второто бугарско царство, тие активно учествувале во борбите кои бугарските цареви ги воделе против византиските владетели. Во една од борбите предводени од царот Калојан (1197-1207), тие дошле и до Солун, но не успеале да го заземат благодарение на ненадејната смрт/убиство на Калојан, што според историските податоци била резултат на заговор.[76] Наспроти историските факти, легендата му го припишува повторното чудесно спасување на Солун на св. Димитриј.[77]

Св. Георгиј, роден во Кападокија, бил римски војник со висок чин - царски гардист, во времето на Диоклецијан. Поради својата христијанска посветеност бил мачен и погубен на 23 април 303 година. Во хагиографските текстови стои и податокот дека на местото на неговото погубување во палестинскиот град Лида (Диосполис), царот Константин му подигнал храм каде што ги положил светите мошти и каде што се случувале светителските чудодејни јавувања.[78] Сите палеографско-епиграфски и

---

[72] Ф. Баришић, Чуда Димитрија Солунског као историски извори, Београд 1953, passim.

[73] А. Ξυγγοπουλοσ, Ο εικονογραφικοσ κυκλοσ τησ ζωησ του Αγιου Δημητριου, Θεσσαλονικη 1970.

[74] Дечанскиот циклус со 12 сцени е најопширниот во византиското монументално сликарство со 4 илустрирани случки без паралели во сочуваните историодни ликовни споменици: J. Радовановић, Иконографија живота и чуда св. Димитрија на фрескама манастира Дечана, во: Истиот, Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд 1988, 117-125. В. уште: Ch. Walter, The Cycle of St. George in the Monastery of De ani, во: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 350-353.

[75] А. Ξυγγοπουλοσ, Ο εικονογραφικοσ κυκλοσ, 117 и натаму.

[76] Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1959, 340, 400-401, 411.

[77] И Теодосиј Хиландарец во Житието на св. Сава (крај на XIII век) ја припишува ненадејната смрт на Калојан на чудесното дејство на св. Димитриј: Теодосиј, Житије св. Саве, во: Старе српске биографије, (предговор и редакција: Д. Богдановић), Београд 1975, 120-121.

[78] Јустин, Житија, април, 348. Во источнохристијанскиот свет градот Лида го носи своето "традиционално" име Агиогеоргиополис, а пак православната црква на 3 ноември го празнува преносот на моштите на св. Георгиј во храмот подигнат во овој град од царот Константин.

археолошки податоци ја потврдуваат древноста на култот на св. Георгиј, хронолошки лоциран во IV-V век, поникнат во палестинско-сириската област и скоро едновремено зароден во Мала Азија.[79] Проучувањата потврдуваат дека чудото на св. Георгиј со аждерот треба да се третира како подоцнежно дополнување на легендарниот животопис на светителот. Според научните сознанија, најстарите визуелизирања на случката се сочувани во Кападокија и потекнува од крајот на X и почетокот на XI век,[80] а пак најстарото сочувано пишано бележење на случката е помладо и датира од крајот на XI век.[81] Оттогаш сцената претрпува мали иконографски промени, при што нејзина константа е коњаничката претстава на светителот-змејоубиец (дракондоктон).[82] Иконографското формулирање на сцената е произлезено од клишираната мрежа на триумфални сцени на победата на доброто врз злото, а се цени дека најразличната форма на чудовиштето не е резултат на прецизен "протокол", ами резултат на креативната фантазија на авторот.[83] Нејзините содржински дополни се почести во доцносредновековните интерпретации на сцената и се однесуваат на претставата на младото момче седнато на коњот позади св. Георгиј, што согласно хагиографските акти е симбиотична иконографија на две чуда.[84] Науката исто така го осознава и раното профилактичко и

---

[79] Сп. Ch. Walter, The Cycle of St. George, 350-352.

[80] За уште постарите грузиски претстави на змејоубиец на коњ, но без натпис, како и за честото средновековно претсавување на оваа сцена во Грузија, в. И. Лондкипанидзе, Житийный цикл святого Георгия в Убиси, во: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 105-106 (со примери и литература); Ch. Walter, The Cycle of Saint George, 352 (авторот, сцената која ја нарекува апотропејска, ја смета за најтипична, заедно со Мачењето на тркалото, за житијниот циклус).

[81] Со оглед на датирањето на раните примери од Кападокија, В. Лазарев смета дека и покрај најстариот сочуван пишан документ чудото на св. Георгиј со аждерот имало свој литературен облик веќе во IX век: В. Н. Лазарев, Новый памятник, 70, 77.

[82] Во науката постојат аргументи за тезата дека житието на св. Теодор влијаело врз појавата на легендата за св. Георгиј-свет војник коњаник и змејоубиец чијашто потврда се најстарите едновремени примери на кои св. Георгиј кој бјава коњ прободува со копје човечка фигура, понекогаш означена како Диоклецијан, а пак св. Теодор во истата поза убива аждер; св. Теодор како змејоубиец во Египет е познат уште во почетокот на VII век: Исто, 77.

[83] Сп. Ch. Walter, The Cycle of Saint George, 352-353.

[84] Објаснувањата, согласно различното потекло и интерполации на хагиографските акти, за потеклото/идентитетот на момчето со кукумионот во рацете, главно одат во два смера: дека се работи за "јуношата", син на воениот началник Лав од Пафлагонија, којшто бил спасен од светиот воин (сп. А. Чилингиров, Църквата "Св. Никола" в село Марица, София 1976, 42 (со литература)) и/или дека се работи за светителското чудо за спасување на "ждрецот" Георгиј од варварските зандани (сп. М.П.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 257, особено заб. 2526-2528).

психопомпно профилирање на претставата/култот на св. Георгиј,[85] којшто особено во селските средини добива очигледни елементи на олицетворен заштитник од природни непогоди и покровител/заштитник на ситната стока.[86]

Зголемениот број и територијален опсег на светите воини Георгиј и Димитриј во посочените сцени во поствизантискиот период,[87] претставени на истакнато место во црквите, во наосот, припратите и на фасадите, како и нивното претставување на икони, се објаснува со конкретните историски околности во туркократските времиња. Во овој контеткст треба да се издвојат три поединости: отсуството на сцените во светогорските католикони, омилеността на претставата на св. Георгиј змејоубиец со карактеристична иконографија кај критските мајстори,[88] и омилеността на коњанички воднички претстави, особено на св. Георгиј δρακοντοκτονος, во современото костурско сликарство.[89]

---

[85] Таква е и симболичната претстава/порака на виничките теракотни плочи со фигурите на св. Христофор Кинокефал и св. Георгиј, кои, обајцата, убиваат по еден демон во вид на змија со човечка глава, при што не смее да се пренебрегне податокот, дека и покрај широкото датирање на овие наоди од Виничкото кале, тие секако биле создадени кога оваа територија била под јуристикција на Рим: М. Марковић О иконографији светих ратника, 577-578 (со постара литература).

[86] В. Н. Лазарев, Новый памятник, 94-96.

[87] Сп. Г. Суботиќ, Охридска сликарска школа, 128-129 (на фасадната претстава во Драгалевци, св. Георгиј има дијадема на главата, а пак св. Димитриј замавнува со меч); С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 67 (со повеќе примери); Истиот, Морача, Београд 1986, 65-68; А. Чилингиров, Цьрквата "Св. Никола", 42-44; K. Miatev, Ikone u Bugarskoj, vo: Ikone sa Balkana, sl. 110, sl. 135, sl. 151; Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 257-259 (наос, Св. Никола до Св. Врачи); P. Henry, Les èglises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle, Paris 1930, pl. XLII.2-3 (Vatra Moldovitei), pl. XLIII (Хумор); С. Петковић, Дела хришћанског милосрђа на фрескама манастира Зрзе из 1635/1636. године, Зборник за средновековна уметност, н.д. бр. 3, Скопје 1996, 253 (трем, манастир Зрзе). Во оваа смисла треба да се спомене и развиениот патронски циклус од 10 сцени + 2-те триумфални во линетите, на св. Георги Победоносец на престол и св. Георгиј го убива аждерот и ја спасува принцезата, илустрирани во припратата на Ломница: Љ. Шево, Манастир Ломница, Београд 1999, 82-84, 125-126 (со компаративен материјал).

[88] M. Chatzidakis, Icôns de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise 1962, , 22, 38, 119-120; Istiot, The Icons of Patmos, Athens 1977, pl.198-199; Истиот, Ελληνεσ ζωγραφοι μετα την Αλωση (1450-1830), Τομοσ Ι, Αθηνα 1987, πιν. 78; Π. Βοκοτοπουλοσ, Εικονεσ τησ Κερκυρασ, Αθηνα 1990, πιν. 29, πιν. 181.

[89] Забележено е дека коњаничката претстава на св. Димитриј во црквата Св. Никола до Св. Врачи е најстара регистрирана во спомениците на Костур (сп. Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 259), а дека св. Георгиј δρακοντοκτονος, освен со св. Димитриј во посочената Св. Никола, се среќава и во егзонартексот на Панагиа Кубелидики (со св. Мина на коњ), потем во нартексот на Св. Георгиј του Βουνου, како и во нартексот на Св. Георгиј του Μουζεβικη (сп. Исто, 261-262). Во оваа смисла, согласно атрибуцијата на сликарството кон делата на т.н. костурска работилница од крајот на XV век (сп. V. Popovska-Korobar, The Icon of Jesus Christ The Seviour

Општо прифатено е толкувањето на овие сцени како ликовни молитви за спас од иноверноста и спасние на чистоверието, што недвосмислено е и идејно одличје на прикажаните сцени за борбата со аждерот и царот Калојан во припратата на кучевишките Св. Архангели. Покрај вообичаената црвено-бела комбинација на афронтираните коњи, специфика на кучевишкиот коњанички пар се маченичките венци на нивните глави, а особено развиорениот меч/сабја во рацете на св. Георгиј, за што наоѓаме паралели во современите костурски претстави.[90]

Светителски дополјасја

Првата биста на маченик на северниот крај на источниот ѕид е на св. Мина (ѠТЫЙ ⷨИНИ). Хагиографската литература со векови разликува два маченика со истото име, св. Мина Египетски (Фригиски) и св. Мина Атински (Каликелад). Истражувањата покажуваат дека ваквата поделба не постоела од зародувањето на култот во IV век до иконоборечкиот период, а ходочастијата на светителот Мина без хомонимска одредница биле насочени кон Александрија и кон фригискиот град Котиајон.[91] Научната експертиза понатаму покажува дека во VII век била преработена старата и напишана нова литература за св. Мина и тоа за оној родум од Египет, римски војник во Фригија, каде што и пострадал поради своите христијански убедувања во 304 година во градот Котиајон, а уште во VIII век во цариградските менолози бил одреден денот 11 ноември за негова "памјат".[92] Издвоената појава на свети Мина со хомонимот Атински се одредува најрано во IX

and the Question of Continuity of Ohrid Painting School from the 15th C., Изкуство 33-34, София 1996, 36-37) треба да се посочи и сцената на фасадата на Св. Петка во Брајчино насликана крај Страшниот суд и во панданство со коњаничката претстава на св. Мина при што треба да се нагласат фолклорните елементи на облеката на принцезата.

[90] Мечот, како и во Кучевиште, има форма на благо закривена сабја, а пак сличноста на нашата со претставите на св. Георгиј (особено) во Кубелидики и во Св. Георгиј του Βουνου ги вклучува и деталите како што е веќе заболеното копје, поставеноста на коњаникот и деталите на оседланиот коњ, сп. М.П.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, πιν, 164.β, 165.α. Иако се доста оштетени, треба да се посочи и општата концепциска блискост на кучевишките со сцените од северниот ѕид во тремот на манастирот Зрзе.

[91] M. Krause, Karm Abu Mina, vo: Reallexikon zur byzantinische Kunst, Band 3, Stuttgart 1978, 1116-1158.

[92] С. В. Булгаковъ, Настольная книга для священно-церковно-служителей I, Москва 1993³, 447-448 (натаму: Настольная книга, I); Јустин, Житија, новембар, 211-216.

век.[93] Појавата на култот на св. Мина Атински не ја смалил популарноста на св. Мина Египетски, но предизвикал промени/проблеми во иконографијата на овие светители. На најстарите сочувани дела датирани во периодот на иконоборството преовладуваат претставите на св. Мина како голобрад млад војник.[94] Иконографијата на св. Мина Египетски се менува по иконоборството кога светителот, сосем ретко претставуван како војник, добива физиономија на сед старец со брада, но со патронизирањето и оликотворувањето вакви карактеристики добил и ликот на св. Мина Атински. Во научниот доказен материјал за идентификација на св. Мина Египетски се апострофира неговото прикажување покрај св. Виктор и св. Викентиј, маченици со кои освен црковно-календарската посвета на истиот ден (11. XI) нема никаква директна поврзаност. Идентификацијата на истиот светител во спомениците без хомонимски натпис исто така ја олеснува и неговата карактеристична облека со Христовата биста.[95] Врз основа на овие насоки идентификувани се бројни средновековни претстави на св. Мина Египетски, потем констатирано е неговото појавување со војнички инсигнии дури во XIV век, бездруго втемелено на стар несочуван образец, но исто така констатирани се и грешки или "зографски забуни".[96] Во доцниот среден век продолжува неговото претставување со маченички обележја без св. Виктор и св. Викентиј или во нивна придружба,[97] задолжителна во менолошки

---

[93] Види подолу.

[94] На претставите тој има орантен став и е поставен меѓу камили: M. Krause, Karm Abu Mina, 1137-1138. За предиконоборечките претстави в. релјеф (V век) кој потекнува од манастирот Св. Текла крај Александрија: J. Beckwith, Early Christian and Byzantine Art, Harmondsworth 1970, pl. 51.

[95] Христовото допојасје може да биде насликано на градниот дел од плаштот/туниката како дел од раскошната опшивка на ткаенината или како нејзина метална апликација или, пак, може да биде претставено во медаљон во средиштето на крстот во раката на св. Мина. Во науката е изразено сомневање во сигурноста на идентификациите на св. Мина Египетски преку Христовиот атрибут кои се темелат на исказите во Метафрастовото житие за св. Мини Атински каде што се раскажува за визијата на Христа што овој светител ја имал кога бил мачен в зандана: Th. Chatzidakis-Bacharas, Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales, Athènes 1982, 70-74, fig. 7.

[96] Исцрпен преглед со анализи на светителскиот култ/лик прави: М. Марковић, О иконографији светих ратника, 613-614 (со обемна литература и примери).

[97] Покрај многуте, ги издвојуваме примерите во: Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, 54 (Долгаец), 145 (Матка); Б. Живковић, Поганово, ск. на стр. 23; С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 175 (Морача), 184 (Тутин), 186 (Хоча), 189 (Св. Тројца-Пљевља), 202 (Велимље); A. Τουρτα, n.d., 152, 170; Μ. Π. Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ

контект,[98] но едновремено учестува неговата војничка претстава, поставена меѓу најистакнатите свети воини, [99] како и претставување на неговиот житиен циклус.[100] Увидот врз посочените примери наведува на заклучокот дека во поствизантиските интерпретации на св. Мина Египетски тој секогаш има карактеристична физиономија со бела тркалезна брада и густа бела, понекогаш нагласено кадрава коса, што одговара на неговиот опис во Ерминијата[101] и дека во претставување на неговата маченичка фигура во цел раст (често) се изостава Христовата биста. И кучевишката претстава е во согласност со упатствата во Ерминијата. Таа се придружува на оние доцносредновековни претстави каде што египетскиот св. Мина е насликан до св. Виктор и св. Викентиј, поставени на соседниот, северен ѕид.

Сленият светител има јасно читлива легенда според која може да се идентификува маченикот св. Прокл (СТЫИ ПРОКЬЛЬ), а пак, според него може да се идентификува следниот, чиешто име е многу оштетено (СТЫ̃ ...ЯРІЄ). Се работи за св. Иларий кој, според хагиографскиот текст, бил внук-братанец на Прокл со кого ја споделил маченичката судбина на воин во има на Христа, во паганските Трајанови дни, поради што црквата им посветила ист ден (12 јули).[102] И покрај упатствата во Ерминијата, кои следејќи го хагиографскиот текст, го опишуваат Прокл како старец, а Иларий како млад светител,[103] во нашиот случај тие се насликани на иста, младешка возраст.

του 17ου αιωνα της Καστοριας, n. d., 244 (Агиа Панагиа до Св. Врачи), 246 (Св. Никола на архонтот Томанос); М. Χατζιδακης, Σταυρονικητα, 54, πιν. 162-163 (претставени во цел раст); А. Ставропоулоу-Макри, Veltsista, pl. 48a; G. Millet, Athos, 203.1 (Дионисиј); М. Χατζιδακης, Ελληνες ζωγραφοι, Т. 1, 218, πιν. 76 (Богородица Спилеотиса).

[98] Н. Deliyanni-Doris, n.d., 104 (припрата, Хосиј Мелетиј); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 146 (припрата, Филантропинон).

[99] На пример во костурските цркви Кубелидики (во егзонартексот има коњаничка претстава на св. Мина), во Панагиа του Μουζεβικη (св. Мина е, исто, војник-коњаник), во параклисот Св. Јован Богослов на Мавриотиса, во наосот на јанинскиот Филантропинон (со хомонимски натпис), во Петковица на Фрушка Гора и др.: М.П.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιες του 17ου αιωνα της Καστοριας, 244, 260-261, 329; Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 99; С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 185.

[100] В. С. Петковић, Легенда о светом Мини у цркви села Штаве, во: Истиот, Српска уметност у XVI и XVII веку, Београд 1995, 341-346; M.Chatzidakis, Icônes de Saint Georges des Grecs, 82-83, pl. 43 (икона на Еманоил Ламбардос).

[101] Denys de Fourna, n.d., 157.

[102] Настольная книга, I, 262.

[103] Denys de Fourna, n.d., 206.

Последниот од четворицата маченици насликани на северната половина на источниот sид е допојасјето на светител, чијашто физиономија е идентична на претходните двајца младолики маченици. Неговото име, според натписот (СТЫ АГАПОНА), би гласело св. Агапон(-а/-ij). Во синаксарните книги не може да се најде маченик со ова име.[104]

На јужната страна на источниот sид се насликани исто така четири маченички бисти, кои заедно со првата претстава на јужниот sид ја формираат групата на Петтозарните маченици: [105] Евстратиј (СТЫ ЄСТРАТІЄ), Авксентиј (СТЫ АѮЄТИЄ), Евгениј (ЄВГЄНИЄ), Мардариј (МАРД(АРИ)Є) и Орест (ѠРЄСТЬ). Првите двајца се претставени како постари светители, а останатите се младолики, што не се совпаѓа во потполност со упатствата во Ерминијата.[106] Затоа, пак, соодветно на неговото традиционално претставување во учените ансамбли, св. Мардариј носи крзнена капа.[107]

На јужниот sид се претставени 12 допојасја. По св. Орест, кон запад, следат претставите на шест свети лекари: Козма (СТЫИ КОѮМА), Дамјан (СТЫ ДАМІАН), Кир (СТЫ КИРЬ), Јован (СТЫИ ІѠ), Пантелејмон (СТЬИ ПАНТЄЛЄИ⟨МОНЬ⟩) и св. Ермолај (СТЫИ ЄРМОЛА⟨Х⟩). Иако во хагиографските извори се споменуваат три светителски пара со името Козма/Кузман и Дамјан, нема сомнеж дека во нартексот на кучевишките Св. Архангели е претставен малоазискиот лекарски пар.[108] Уште во типикот на цариградската Велика црква овие лечебни чудодејци имаат "памјат" на ден 1 ноември.[109] Разликата во сликањето на трите пара е посочена и во

---

[104] Најблиската варијанта би била името на св. Агапиј. Православната црква прославува двајца свети маченици со ова име. На ден 15 мај се прославува св. маченик Агапиј заедно со уште седуммина маченици, а пак на 20 септември е денот на св. Агапиј и св. Теопист. Според Ерминијата, пролетниот св. Агапиј се слика како стар светител, а есенскиот како младич, сп. Denys de Fourna, n.d., 158, 201.

[105] Таков епитет им дава православната црква на светителите кои маченички пострадале во ерменска Севастија во време на Диоклецијановите прогони на христијаните (13 декември): Јустин, Житија, децембар, 365-385.

[106] Во Ерминијата се вели дека Мардариј е старец, Евгениј - младич со туку-израсната брада, Евстратиј и Авксентиј се старци, а пак Орест - момче: Denys de Fourna, n.d., 159.

[107] Сп. K. Weitzmann, Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste, DOP 33, Washington 1979, 97-112 (посебно за Мардариј: 107-109).

[108] Покрај малоазиските Козма и Дамјан, кои единствени не ги завршиле своите животи со маченичка смрт, источнохристријанската црква почитува уште два пара со истото име, темноликите маченици од Арабија (26 октомври) и оние од Рим (1 јули): W. Artelt, Kosmas und Damian, vo: Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 7, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973, 344-352.

[109] Јустин, Житија, новембар, 5-10.

Ерминијата,[110] а пак во големите споменици, особено во XIV век тие, насликани со дистинктивните типолошки белези, се среќаваат во исти ансамбли.[111] Светите бесребреници и чудотворци Кир (Авакир) и Јован заедно биле погубени во Египет (+311), така што црквата ги благденува како светителски пар во ист ден (31 јануари),[112] а пак во sидното сликарство се претставувани заедно уште од времето пред иконоборството, [113] но општо земено многу ретко.[114] Во претставувањето на физиономијата на св. Пантелејмон и овде е почитуван одамна утврдениот тип: момче без брада и мустаќи со густа коса која му ги покрива ушите. Овој свет лекар, со мали варирања, така бил сликан уште во неговите најстари сочувани претстави од X век, откога е нотирано и неговото поставување крај св. Козма и св. Дамјан.[115] До св. Пантелејмон е претставен св. Ермолај. Според хагиографските податоци тој бил никомидиски свештеник, но и духовен отец и крстител на св. Пантелејмон. И самиот благословен со лечебни чудодеанија, тој маченички страдал во име на Христа во 304 година, а Црквата го слави како јеромаченик на 26 јули, ден пред благденот на св. Пантелејмон (27 јули).[116] Соодветно на хагиографските податоци во Ерминијата тој е опишан како оседен старец,[117] што не одговара на неговото оликотворување во кучевишкиот нартекс, каде што е претставен како голобрадо момче. Иконо-претставувањето на овие двајца светители еден крај друг е познато уште од X век, а нотирани се и повеќе нивни sидни претстави во средниот век.[118] Како сосем ретко, како впрочем и во средниот век, треба да се нотира иконо-презентирањето на овој

---

[110] Дионисиј од Фурна малоазиските св. врачи ги опишува како млади луѓе со зашилени бради (сп. Denys de Fourna, n.d., 161), што одговара и на нивното претставување во кучевишкиот нартекс.

[111] Повеќе примери в. кај: М. Марковић, Појединачне фигуре светитеља, 251, заб. 83-84, заб.186.

[112] Јустин, Житија, јануар, 891-894.

[113] K. L. Kaster, Abbacyrus (Cyrus) und Johannes, vo: Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 5, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973, 2-3 (со повеќе примери).

[114] Сп. И. М. Ђорђевић, Сликарство XIV век у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту, ЗЛУ 17, Нови Сад 1981, 99.

[115] L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, I, 243-245.

[116] Јустин, Житија, јули, 637-638.

[117] Denys de Fourna, n.d., 162.

[118] М. Марковиќ посочува неколку примери каде што Пантелејмон и Ермолај се поствени еден до или наспроти друг во панданство: М. Марковић, Појединачне фигуре, заб. 89. В. уште: В. Ј. Ђурић, во: Пећка патријаршија, 160, сл. 103 (во Св. Богородица Одигитрија).

светителски пар во доцниот среден век.[119] Но, затоа пак континуитетот во нивното споменично претставување е воспоставен уште во XV век.[120] Во учените и сложени поствизантиски ансамбли, како што се делата на т.н. јанинска школа од XVI век и спомениците од истиот сликарски круг, како и едновремените на Света Гора, претставите на Св. Пантелејмон и неговиот духовен вожд св. Ермолај редовно се сликани еден крај друг.[121]

Ова групирање на шестмина свети лекари е ретко забележено во сликарските целини како во средниот, така и во доцниот среден век.[122] Поради тоа особено прави впечаток тоа што во селската кучевишка црква Св. Спас (Воведение) ја среќаваме истата лекарска група(ција).[123]

Во продолжение на јужниот ѕид се насликани св. Сергеј (СТЫ СЄРГИЄ) и св. Вакх (СТЫ ВАК(Ь)⟨ВА⟩). Исходувано од хагиографскиот текст, кој завршува со "похвала и созерцание" за нивната витешка смрт за Христовата вера (+ 303),[124] во средновековната ликовна традиција на широк потег споменици, тие се претставувани во облека со благороднички инсигнии од коишто жезолот е (скоро) задолжително претставуван. [125] Во припратата на кучевишките Св. Архангели тие ја имаат вообичаената костимираност на маченици.

Наредната биста е на св. Талалеј (СТЫ ѲАЛАЛЄИ),[126] за кого во легендата се вели дека бил лекар по образование и Христов

---

[119] Сп. М. Χατζιδακησ, Ελληνεσ ζωγραφοι, I, 146 (единствената потпишана икона на зографот Ангелет(ос) од 1647 година).

[120] Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, 97 (Лескоец: св. Ермолај е архиерej); Б. Живковиќ, Поганово, ск. на стр. 27.

[121] Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 165 (нартекс, Филантропинон: св. Ермолај има лекарски атрибути); А. Ставропоулоу-Макри, 126, pl. 52b (св. Ермолај е во свештеничка облека); Н. Deliyanni-Doris, n.d., 136, pl. 30 (во менолошки контекст); М.Χατζιδακησ, Σταυρονικητα, πιν. 145-146 (св. Ермолај е претставен како јеромонах).

[122] Таково групирање има и во нартексот на манастирот Филантропинон: Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 164 (во легендата под илустрацијата погрешно е именуван св. Јован како св. Јоил), πιν. 165.

[123] Во наосот на Св. Спас се претставени и двата пара св. св. Козма и Дамјан , римскиот и арабискиот, а појавата на поголема бројка на св. лекари авторот ја доведува во врска со болести во ктиторското семејство: И. М. Ђорђевиќ, Сликарство XIV век, 99-100.

[124] Се прославуваат на 7 октомври: Јустин, Житија, октобар, 151-160.

[125] Опширно за култот и средновековното оликотворување на св. Сергеј и св. Вакх в. кај: В.Ј.Ѓуриќ, Црква Св. Петра у Богдашиќу, Зограф 16, Нови Сад 1985, 29-30.

[126] Интересно е дека името на овој светител во Ерминијата се среќава во две верзии, како Талалеј и Талелеј, а правописна невоедначеност е нотирана и во константинополскиот синаксар: Denys de Fourna, n.d., 162, 204, 270, 278.

следбеник по убедување за што и маченички пострадал во 284 година.[127] Иако уште во старите типици бил одреден денот на неговата "памјат" (20 мај), св. Талалеј ретко влегува во изборот на маченици во византиското сликарство и тоа пред сé во менолошки контекст/циклус.[128] Во поствизантиското сликарство претставите на овој маченик-бесребреник се уште поретки така што треба да се издвои неговото пристуство во костурските сликарски ансамбли од XVII, каде што е поставен до св. Трифун.[129] Претставата во кучевишкиот нартекс, впрочем се наоѓа дословно наспроти онаа на св. Трифун. Од малиот достапен компаративен материјал, се чини дека ликовното физиономирање на св. Талалеј одело во две насоки, традиционална и понова. Имено, традиционалниот изглед на овој светител е голобрад младич, каков што е во Кучевиште, а и на посочените костурски примери, додека неговиот "иновиран" изглед е црнобрад младич, според упатството кај Дионисиј од Фурна.[130]

На западниот крај на јужниот ѕид се насликани св. Јулита (СТѦ ꙗЛИТѦ) со својот син св. Кирик (СТЫ КІРИК). Обајцата свртени еден кон друг, тие се сликаат традиционално како светителски пар, а се празнуваат на 15 јули кога во 303 година маченички пострадала св. Јулита.[131] Иако убиен на тригодишна возраст, св. Кирик е вообичаено претставен како момче. Тој со показалецот на десната рака укажува кон својата глава, што претставува оликотворена алузија на начинот на неговата маченичка смрт, поза со која рано "влегува" во византиската иконографија.[132]

На северниот ѕид се претставени, исто како и на јужниот, 12 маченички бисти. Од исток кон запад, први се претставени допојасјата на св. Виктор (СТЫЙ ВИКТОРЬ) и св. Викентиј (СТЫЙ ВИКѢНТИЄ), обајцата со скоро идентични момчешки лица.[133]

---

[127] Пролог, 350-351.

[128] А. Τσιτουριδου, Ο ζωγραφικοσ διακοσμοσ του Αγιου Νικολαου Ορφανου στη Θεσσαλονικη, συμβολη στη μελετη τησ Παλαιολογειασ ζωγραφικησ κατα τον πρωιμο 14ο αιωνα, Θεσσαλονικη 1986, 184 (со примери во менолошки циклус), 198-199 (со примери за поединечни претстави).

[129] Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 280-281 (нартекс, Воведение του Τσιατσαπα), 283 (Панагиа του Μουζεβικη), 285-286 (Св. Никола на архонтиса Теологина).

[130] Denys de Fourna, n.d., 162 (меѓу светите бесребреници).

[131] Јустин, Житија, јули, 349-353.

[132] За раните прикази на Кирик и Јулита во римската Св. Марија Антиква и за варијантите на нивната иконографија, в. H. Belting, Eine Privatkapelle im frühmittelalterichen Rom, DOP 41, Washington 1987, 67-69.

[133] Во Ерминијата се упатува на сличната типологија: Denys de Fourna, n.d., 157.

Според хагиографскиот текст св. Викентиј бил ѓакон којшто поради своите јавни христијански проповеди сурово бил мачен и свирепо убиен во Валенсија, во 304 година, кога поради истите причини во Дамаск бил погубен св. Виктор за време на царот Антонин.[134] Традиционалното "здружување" на нивните претстави со онаа на св. Мини, со кого го делат само истиот ден (11. XI) во црковниот календар,[135] е честа појава и во поствизантиското монументално сликарство.[136] Од достапните податоци произлегува дека св. Виктор и св. Викентиј се претставувани најчесто како маченици, а многу ретко како свети воини, а дека упатените зографи, бездруго ретки во доцниот среден век, св. Викентиј го претставувале и како ѓакон.[137]

И наредните три бисти се претстави на светители кои се празнуваат на ист ден (15 ноември). Тоа се св. Гуриј (СТЫ҃ ГѸРИѬ), св. Самон (СТЫ҃ С⟨І⟩МОНЬ) и св. Авив (СТЫ҃ ѦВИВѦ). Клишираниот дел на нивната хагиографска приказна вели дека биле учени и почитувани граѓани на Едеса кои пострадале за христовата вера во 322 година. Младиот ѓакон Авив бил погубен нешто потем, но по желба на неговата мајка бил положен во истиот гроб со своите сострадалници и сограѓани.[138] Иако Ерминијата препорачува физиономски/старосни разлики,[139] нивните кучевиши младешки лица се сосем еднолични.

Следните тројца светители, и покрај не сосем точните натписи, можат со сигурност да се идентификуваат бидејќи и овде авторот ги поредил еден до друг, обединувајќи ги според црковниот календар. Имено, се работи за допојасјата на св. Мина (СТЫЙ ѦИНѦДИЄ), св. Ермоген (СТЫ ⟨С⟩ЄРѪ(О)ГИЄ) и св. Евграф (СТЫЙ ЄВГ⟨Р⟩ѦФИЄ). Св. Мина Атински (Каликелад) и св. Ермоген биле родум атињани, обајцата живееле во Цариград и тајно проповедале христијанство. Мина - "καλλικελαδ" (милозвучен)

---

[134] Настольная книга, I, 448; Јустин, Житија, новембар, 222-230.

[135] На заедничкото сликање, покрај заедничкиот ден на прославување, веројатно влијаело и тоа што моштите на св. Виктор и св. Викентиј биле пренесени/чувани во црквата св. Мина на цариградскиот Акропол, која била средиште на култот на египетскиот свет воин-маченик: М. Марковић, О иконографији светих ратника, 613 (со литература).

[136] В. заб. 96 (византиски) и заб. 97-98 (поствизантиските примери).

[137] Сп. Μ. Π. Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, n. d., 246 (со примери за различните иконографии). В. уште и: Б. Б. Голубовић, Зидно сликарство цркве манастита Петковице у Фрушкој Гори, ЗЛУ 22, Нови Сад 1986, 102, црт. 7 (сите тројца се свети воини).

[138] Настольная книга, I, 455.

[139] Гуриј е старец, Самон - младич, а Авив е момче/ѓакон: Denys de Fourna, n. d., 157.

ретор добил многу приврзеници, а пак Ермоген, цариградски епарх, како човек што го знаел Божјото слово ги следел и дополнувал беседите и уките на Мина. Поради своето христијанско убедување обајцата биле погубени на 10 декември 313 година во Александрија, заедно со нивниот верен следбеникот, младиот Евграф кој пред царот потврдил дека и самиот е христијанин.[140] Св. Мина Атински, според научните сознанија, се појавил како ново светителско име со посебни животописни акти најрано во IX век, бидејќи во цариградските менолози од VIII век тој и сострадалниците не се споменуваат.[141] И покрај тоа што атинскиот маченик некаде е сликан проќелав, општо земено во средновековните претстави св. Мина Атински има слична типологија на египетскиот истоимен светител, така што понекогаш доаѓало до забуни кои се сé уште отворени теми/идентификации во науката.[142] Според достапната литература, која секако дава нецелосна научна "слика", може да се забележи отсуството на мачeничката тројка во поствизантиското сликарство, но и нејзино вклучување во менолошките циклуси.[143] Начинот на кој се насликани нивните физиономии во кучевишката припрата одговара на податоците во хагиографскиот текст и на упатствата што ги забележал Дионисиј од Фурна:[144] Мина има високо чело, костенлива коса и благо зашилена брада, Ермоген е младич со покуса брада, а пак Евграф има лик на момче.

Слениот светител има момчешка физиономија и натпис (СТЫЙ П(Н)КРѢ(И)Є), добро зачуван, но со лигатури и пропусти кои го отежнуваат "расчитувањето" и идентификацијата. Неможејќи да се доведе во врска претходната група, а наоѓајќи посредна врска со следниот светител (Трифун), во приложените букви би можело

---

[140] Настольная книга, I, 497-498; Јустин, Житија, декември, 281-297.

[141] Најстарите ликовни и воедно менолошки споменици во кои е евидентирана "памјатта" на св. Мина, св. Евграф и св. Ермоген се Менологот на Василиј II во кој е прикажано погубувањето на тројцата светители, и Менологот cod. 14 на Есфигменскиот манастир, каде што во повеќе сцени е илустрирано нивното маченишство: S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts II, Athens 1975, 366-367, pl. 335-336; М. Марковић, О иконографији светих ратника, 612-613 (особено заб. 356 и 361).

[142] За тезата за поврзување на Христовата биста како атрибут на св. Мина Атински (а, не Египетски) произлезена од неговото житие, в. заб. 76. За "отворените" прашања околу идентификација на св. Мина во Сопоќани и во Богородица Одигитрија во Мистра: М. Марковић, О иконографији светих ратника, 614. В. уште и: Д. Барциева Трајковска, За тематската програма на живописот во Нерези, Културно наследство 22-23, Скопје 1997, 10-17.

[143] Сп. Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 270; H. Deliyanni-Doris, n.d., kat. 247f.

[144] Denys de Fourna, n.d., 197. Интересно е дека овој опис воопшто не соодветствува на средновековната типолошка традиција на св. Мина Атински.

да се осознае името Панкратиј (П⟨Й⟩(Н)КРЪЙ⟨Т⟩(И)Є). Календарските книги го споменуваат овој светител на 12 мај и во нив се наоѓа податокот дека потекнува од Фригија, како и св. Трифун, но рано доаѓа во Рим каде што бил мачен и погубен за Христа во 304 година кога имал само 14 години. Овој светител има јак култ во западнохристијанската црква чие средиште е Рим, каде во древното средеградие се наоѓал неговиот мартириум и светите мошти.[145] За сликовноста на св. Панкратиј нема упатства во Ерминијата и тој би бил индикативна особеност на маченичкиот избор во кучевишката припрата.

Св. Трифун (СТЫИ ТРІФОНЬ) е еден од најпочитуваните светители во источнохристијанскиот свет. Бил роден во Фригија и уште во својата најрана возраст ја пројавил својата лечебна моќ за којашто велел дека е по Божја промисла, поради што во време на христоборниот цар Декије бил мачен и погубен во 250 година.[146] Црквата уште од најрани времиња му го посветила денот 1 февруари, а во Цариград веќе во VI век му биле изградени сакрални паметници. Популарноста на овој светител со многу фолклорни/митски наслојки на централниот балкански простор се должи на пренесувањето на неговите мошти во которската катедрала во раниот IX век, отткога станува и патрон на градот, кој бил нов (епи)центар на неговиот култ.[147] Св. Трифун, изворно црковногрчки наречен Трифон, што е запазено во легентата на неговиот кучевишки "портрет", има карактеристична типологија на "млад светител, без брада, со кадрава коса",[148] што глобално е спазувано во неговата поствизантиска ликовна интерпретација, при што варирачка компонента е кадравоста/брановидноста на косата.[149] Науката бележи дека во неговите поствизантиски претстави во цел раст, светителот е насликан со крст во десната и со/без лекарска кутија во левата рака,[150] но се среќаваат и

---

[145] Јустин, Житија, мај, 314-315; Пролог, 331.

[146] Настольная книга, I, 67-68; Пролог, 76-77.

[147] За култот и ликовноста опширно кај: Ј. Максимовић, Которски циборић из XIV века и камена пласика суседних области, Београд 1961, 49-60.

[148] Посочувањето на св. Трифун во Ерминијата на Дионисиј од Фурна е сместено во групата на бесребреници: Denys de Fourna, n.d., 162.

[149] Во Кучевиште тој има еднолична физиономија со сите останати момчешки лица.

[150] Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 181 (нартекс, Воведение του Τσιατσαπα), 186 (наос, Св. Никола на архонтисата Теологина); Α. Τουρτα, н. д., 167 (Вица).

претстави со ланцета/скалпел во десната рака.[151] Она што во однос на неговата кучевишка презентација треба да се издвои е неговото поставување во идеен контекст (овде: преку панданство) со св. Талалеј (на јужниот ѕид), како и во современото костурско сликарство.[152]

Последните два светители на северниот ѕид имаат многу оштетени натписи. Претпоследниот има костенлива коса и кратка брада (СТЫЙ Л..КІ..),[153] а последниот е насликан како голобрадо момче (СТЙ ..Є..). Ниту нивното третирање во поширок идеен контакст насликани до св. Трифун, над св. Георгиј змејоубиец и наспроти св. Кирик и св. Јулита, не може со сигурност да го одгатне нивниот идентитет.

---

[151] На пример на иконата од 1630-40 година од манастирот Патмос, сп. M. Chatzidakis, The Icons of Patmos, pl. 185.

[152] В. заб. 129.

[153] Од остатоците на натписот може да се претпостави името Левкиј, маченик кој се слави заедно со св. Тирс и св. Калиник, но и со светите Филимон, Аполониј и Аријан (и др.) на 14 декември, така што во соседната фигура можеби се "крие" некоја од посочените маченички претстави. Св. Левкиј бил погубен со наредба на христоборниот цар Кумврикиј, наследникот на царот Декије ("егзекуторот" на св. Трифун): Настольная книга, I, 503-504; Пролог, 913

ИКОНОСТАС, ИКОНИ, МОБИЛИЈАР

ИКОНОСТАС:
НАТПИС, РЕЗБА, ИКОНИ

Денешниот изглед на иконостасот на кучевишките Св. Архангели не претставува единствена хронолошко-стилска целина ниту во копаница ниту во иконоспис. Имено, крстот и царските двери се најстариот негов дел, додека, пак, останатите елементи настанале во XIX век за што прецизни податоци дава натписот испишан на горниот дел на двете дрвени парапетни плочи што се наоѓаат лево и десно од царските двери. Во текстот се вели:

⁘СЇѦ ТЄМПЛО ѠБНОВОВЇСѦ Ѵ ВРЄМѦ ИГѴМЄНИ МИСАИЛА ІЄРОМОНАХА СѪСЬ БРАТѦ ЄГО ѦРСЄНІѤ ІЄРОМОНАѦ ⟨И⟩ ЗАХАРІѤ И ѦѲѦНАСІѤ ІЄРОДѤАКОНА В⟨Ь⟩ ЛЄТО ѺѮ ХРИСТА 1843 М⟨ЄСЄЦА⟩ ІѴ⟨НИ⟩Я.

Од податоците во натписот се заклучува дека дека темплото било обновено за време на игуменот Мисаил со собраќата, јеромонахот Арсениј и јероѓаконите Захариј и Атанасиј, во јуни 1843 година. Нема директни извори што би го потврдиле учеството на игуменот Мисаил во ктиторството на "новите" икони за обновениот иконостас. Но, според испишаната 1846 година крај претставата на Богородица од Деисисниот чин, сликањето на (дел од) иконите секако се случувало за време на игуменувањето на Мисаил.

Сите икони кои денес се наоѓаат на иконостасот временски припаѓаат на XIX век. Се работи за трите престолни икони (Христос, Богородица и архангел Михаил), како и за петнаесетте плочи на Деизисниот чин на кои на иконата со Богородица е запишана годината 1846, како и за претставата на св. Риза под иконостасниот крст. На иконостасот уште се наоѓа и престолната икона на св. Јован Крстител, а пак проскомодијалниот премин е затворен со сликана врата која е поширока од отворот, што јасно говори дека овие бочни двери на кои е претставено како архангел Михаил ја вади душата на богатиот, (првично) не припаѓале на кучевишкиот иконостас.

Следејќи ја вообичаената хоризонтална поделба, овој иконостас има три зони. Над двете парепетни штици (89 x 111) насликани со по една ваза полна со разновидни цвеќиња кои и денес може да се најдат во дворот на манастирот, се наоѓа зоната со престолни икони, па деизисната/апостолската зона и на крајот е зоната во чијшто центар се наоѓа Христос св. Риза, зона која е и единствена копаничарски обработена. Двете резбани штафни во оваа зона (42 x 74,3) се декорирани со единствен орнамент, барокно извиено аканусово лисје кое делува како да е под силе навев на ветар. Само наместа се "вткаени" ситни цветови кои се малку забележливи поради доминантноста на лисјето и неговите свивки. Прекриен со златен намаз којшто е наместа комбиниран со зелен пигмент, овој иконостас делува раскошно и остава репрезентативен впечаток и покрај својата скромна резба vis-à-vis современите и подоцнежните ремек дела на македонската уметничка копаница.

На XIX век припаѓа и единствената портативна икона која денес се наоѓа во олтарот со претстава на св.Георгиј како го убива змевот (1874), како и сликаното Распетие сега потпрено на источниот ѕид во припрата во чие подножје се чита текстот: СЄЇИ РѦСПѦТЇЄ ЇСПИСѦСѧ В⟨Ь⟩ ⟨В⟩РЄМѧ ПР...(?) ІЄГѶМЄNИ ГИ....(?) СТЄФѦNИ NИ 188... (?).

ЗА СТАРИОТ ИЗГЛЕД НА ИКОНОСТАСОТ

Податоците споменати во постарата литература се единствените патоказници за откривање на некои елементи од иконостасот на Кучевишкиот манастир и реконструирање на неговиот изглед во крајот на XVI век. Оставајќи го настрана неспорното постоење на иконостасниот крст и (според наше мислење) дверите, во науката се посочуваат и други фрагменти чиешто потекло е овој иконостас: "две горни двери без копаница, со претстава на Гостољубието Аврамово и Деисисот, како и големата деисисна плоча без резба, со ликови поставени под аркади кои почиваат на тордирани столпчиња."[1]

[1] Сп. М. Ћоровић-Љубинковић, Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 107. Деисисното наддверие го споменува и: S. Radojčić, Ikone Srbije i Makedonije, Beograd 1961, XIII, sl. 79.

Иконата со претстава на Царскиот деисис (43 х 73) се наоѓа во Етнографскиот Музеј во Белград.[2] Според публикуваните сознаниј Христос, седнат на престол, и Богородица имаат царски инсигнии. Хрстос има отворено евангелие со испишан текст (Мат. XXV, 34). На златната заднина, од обете страни крај Христос се наоѓаат два круга во кои со црвена боја е испишан почетокот на 92. Псалм.[3]

Наддверието со претстава на Гостољубието Аврамово (43 х 63) се наоѓа исто така во Етнографскиот Музеј во Белград.[4] Пред сликана архитектура во чиишто десен дел се наоѓаат Аврам и Сара, поставени се тројцата ангели со крстови во нимбовите. Нивните претстави се елегантни. Инкарнатот е потемен, дури темнокостенлив; на челата се среќава истата карактеристична сенка. Прави впечаток издолжениот врат на сите ангелски фигури. И во овој случај фонот е златен.

Деисисниот чин или третото парче што се спомнува во литературата како дел од првичниот кучевишки иконостас не бевме во можност да го најдеме во евиденциите на Етнографскиот и Народниот Музеј во Белград, одејќи по трагите на наводите во соодветната литература. Така, анализите ги правиме врз основа на единствената црно-бела илистрација чиишто квалитет е сосем скромен,[5] така што можеме само да ја повториме искажаната констатација дека се работи за деисисна плоча без резба, со петнаесет ликови поставени под аркади кои почиваат на тордирани столпчиња.

Од стариот кучевишки иконостас бевме во состојба да согледаме уште една икона со престолни димензии и со претстава на Архангелскиот собор (92 х 65), којашто се наоѓа во ГЗЗСК.[6] Нејзините димензии одговараат на отворите за престолни икони и непорекно наведуваат на мислата дека оваа икона го заземала патроналното место во престолната зона. Повторно го забележуваме темниот инкарнат, јакото сенчење, деликатната

---

[2] Инв. бр. 1314.

[3] Сп. S. Radojčić, Ikone Srbije i Makedonije, sl. 79; Ц. Грозданов, Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века, Зограф 27, Београд 2000, 157-158.

[4] Инв. бр. 1401.

[5] В. М. Ђоровић-Љубинковић, Средњевековни дуборез, Tab. LIV.

[6] Срдечно се заблагодарувам на колегата Иван Кочишки што ми овозможи увид на оваа икона.

обработка на драпериите и наборите и грациозноста на ангелските фигури.

Сметаме дека двете наддверија, деисисниот чин и престолната икона со Архангелскиот собор се дела на иста работилница која делувала во крајот на XVI и самиот почеток на XVII век. Нивната најблиска паралела е Благовештението од царските двери на Марковиот манастир, чијашто претстава на архангел Гаврил имавме можност да ја видиме во фотодокументацијата на ГЗЗСК.[7]

Иконостасен крст

Иконостасниот крст[8] претставаува еден од најинтересните делови на кучевишкиот иконостас. Во натписот кој е испишан калиграфски со црвена боја на вообичаеното место, на гредата на која е фиксирано постољето на крстот, се вели дека:

⁘ ИѯВОЛЄНИЄМ⟨Ь⟩ ѺЦА И ПОСПЄ(ШЄ)НИЄМ⟨Ь⟩ С⟨И⟩НА И СѦВР(Ь)ШЂНИЄМ⟨Ь⟩ СВ(Є)Т(А)ГО Д⟨Ѵ⟩ХА НАЧЄХОМ ДЄЛАТЬ СѦН ЧАСН⟨И⟩ КРЬ(С)Т В Л(Ѣ)ТО .Ζ.Р. М(ЄСЄ)ЦА МАТ⟨И⟩РА .К.Θ. И СѦВРЬ⟨Ш⟩И СЄ ВЬ Л(Ѣ)ТО . Ζ.Р.А. М(Є)С(Є)ЦА СЄП⟨Ь⟩ТЄМ⟨М⟩ВРА .К.S. ТРѴДОМ И ПОТА⟨ц⟩АНИЄМ⟨Ь⟩ БЛ(А)ГО⟨ГО⟩ВЄРНАГО ПРѢЗВИТЄРА КѴР НИКОЛИ СА ИГѴМ(Є)НА КѴ⟨Р⟩ АѯАРИЄ И СА ⟨Т⟩РѴГИМЇ ХТ(И)ТОРИ С(ВЄ)ТЄ ИМ ѺБИТЄЛИ СЄИ ИМ҃ ЖЄ БѴДИ В(Ѣ)ЧНА ПАМЄТІѢ АМИНЬ

Тоа значи дека "со волја на Отецот, помогнато од Синот и сотворен од св. Дух, почнал да се создава/дела Чесниот крст во годината 7100 (1592 = З.Р.), во месец март 29-ти, а бил завршен во 7101 година (1593 = З.Р.А.), на 26-тиот ден во месецот септември, со помош на многупочитуваниот господин Никола со игумените, господин Азариј(а) и со други ктитори од ова свето братство." Од прецизните наводи за деновите на почетокот и завршетокот на работата произлегува точниот податок и генералениот увид,

[7] Уште еднаш ја изразувам својата благодарност до почитуваните колеги.

[8] Првично прецизно расчитување на натписот и точно одредување на годината (1592) кај: А. Серафимова, Прилог проучавање иконостасних крстова на Балкану, во: Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки, Приштина-Београд 1998, 154-157.

првично досега познат, за тоа колку време (би) трае(ло) создавањето на овој тип и формат на иконостасни крстови, што бездруго спаѓа во групата на најрепрезентативните балкански примероци. Имено, согласно на византискиот календарски систем (1. септември - 31. август) пренесен на современиот, изработката на крстот траела полни шест месеци во 1592 година. Од натписот исто така произлегува дека крстот бил завршен/поставен на иконостасот на 26 септември, којшто е патем ден на којшто се празнува св. Јован Богослов и дека, што е особено важно, споменатиот Никола е секако оној ист презвитер кој е споменат во ктиторскиот напис во наосот; веројатно таму-споменатиот игумен Стефан бил заменет со друг/нов по име Азариј(а).[9]

Иконостасниот крст (270 x 164) има постоље (310 x 195) кое има изглед на потполно стилизирана крлушеста претстава која има глава во форма на полжав, а целата е врамена со стилизирани листови од палма, претставени профилно, со долги дршки. Линијата е "немирна", извиени и нагласено декоративна. Свитканите листови оставаат впечаток како да се лизгаат по телата на овие фантастични животни. Во горниот дел палмовото лисје се преобразува во палметин цвет којшто е остро засечен. На долната страна постољето е врамено со низа од зрнца/полутопчиња. Долгите палметни листови со лепезеста форма "извираат" од т.н. волутни глави и буквално го наткрилуваат подножникот на постољето. Самиот подножник е сочинет од резбарено поле омеѓено со троделен, прекршен лак. На дрворезбаниот фон на ова панó/подножник исполнет со стилизирано папратово лисје, доминира централна, убаво обработена розета, како и две помали, поставени симетрично. Од внатрешната страна целиот крст и страничните панóа се порабени со ниска од зрнца. Кртстот се стеснува на краевите, а потем се отвора во форма на голема розета на која се закачени/наддадени стилизирани листови од палма и плодови, по три на горниот дел од крстот и по две на краците. Горниот крак е проширен во форма на осмолистен цвет формирајќи розета идентична на онаа на краевите на хоризонталниот крак, во форма на полутопка со ливчиња. Надворешната страна на крстот и панóата/иконите е украсена со цвет од крин. Во "пазувите" на крстот се поставени четири цвета, впечатливи по полутопката во средината. На

[9] В. поглавје: Историја на манастирот.

горниот дел на иконите/панóата со претстава на Богородица и апостол Јован, кои се завршени во форма на прекршен лак, има полутопка односно розета, а над неа по еден слободен флорален украс: палметино цвеќе со шишарка. Целиот крст е прекриен со позлата што уште повеќе ја нагласува неговата несомнена раскошност. По долните рабови на постољето и тук-таму по самата површина, сосем одмерено, е нанесена црвена боја со која е направен обид да се нагласи пластицитетот на формата.

Целосниот изглед, при што особено е важна анализата на постољето, го вбројува кучевишкиот крст во група на еднородни резбани дела, кои уште од постарата литература се третирани како дела на "пеќската копаничарска школа."[10] Во поновата наука е направен обид за семиотички третман/анализа на постољето со цел да се согледа точниот еволутивен лак и хронологија на истовидните резбани дела.[11] Првичната идејно-текстуална заснованост на постољето во форма на еврејски шофар, кој произлегува од "овнујските рогови" за кои станува збор во Битието (XXII, 13), може да се согледа во појавните видови на оваа стилска група, а тоа се токму кучевишкиот крст и оној од Марковиот манастир, сосем сроден на кучевишкиот, но со нагласена геометриска стилизација и поголеми димензии, којшто се наоѓа изложен во Галеријата на икони во Музејот на Македонија. Поминувањето на оваа форма во појасно дефинирана зооморфност, и тоа делфинолика (Дечани и Пеќ) или риболика (Црна Река), на која се наддаваат и крлушки кои прераснуваат во јасно вообличени крилја (Морача), го означува патот на стилската линија и преминот на првичниот шофарски символ во прецизен зооморфен облик на аждер. Така, симболичко-алегоричната порака/праобраз на евхаристијата (Бит. XXII, 13) го "преживува" својот трансфер во оформена есхатолошка идеја на/за апокалипсата (Отк. XII, 9).

На крстот е насликано Христовото распетие, а на страничните панóа/рипиди се насликани учесниците во случката/сцената: Богородица (с.) и апостол Јован (ј.). Христос (ІС ХС) на крстот (ІИЦІ) е прикажан со затворени очи, положен обнемоќен на левата страна. Крстот е забиен во брдестиот предел

---

[10] Сп. М. Ћоровић-Љубинковић, Средњевековни дуборез, 107.

[11] Анализа на семиотиката на постољето до појавата на аждерите како идејна завршница на истата стилска линија прави: А. Серафимова, н.д., 156-159.

на Голгота, на местото на пештера во која се гледа Адамовиот череп. На крајот на левиот крак е насликана крилеста претстава на лав, која го симболизира евангелистот Марко, на десниот крак е ангелот, симбол на Матеја, на горниот - орелот, којшто го симболизира Јован, а пак во дното на долниот крак од крстот е претставено крилесто теле, симбол на евангелистот Лука. Во подножјето на крстот се прикачени две изрезбани контури кои се насликани со ангелски претстави, а пак под нив се поставени симболите на ноќта/месечината (с.) и денот/сонцето (ј.). Богородица (МИР ΘУ) стои свртена кон Распетието и со обете раце го покрива лицето полно со очај. Таа носи син фустан и пурпурен мафорион, а на нозете има цинобер обувки. Апостолот Јован (СТѢ ІѠ) исто така стои свртен кон Распетието, наслонувајќи ја главата со натажен лик на десната рака, додека со левата го придржува химатион. Облечен е во цинобер хитон и син химатион. Позадината на крстот е целосно златна, а пак на панóата е поделена на три дела: горниот (најголем) е златен, а пак подножјето е во две нијанси на сина, потемна и посветла.

Иконите се реализирани со густа полнота на бојата. Пелетата е сведена на блескаво црвена и сина чиста боја. Линијата е потенцирана. Пластичноста на формата е постигната со потези со боја кои го моделираат обликот. Со пастуозни намази на бела боја се фланкирани најосветлените/испакнатите делови од облеката/телата. Преку доминантната линија може дури да се избројат и наборите на светителсклите облеки. Инкарнатот е впечатливо потемен. Лицата имаат овална форма извлечена со уште потемен окер. На образите има деликатно руменило. Веѓите, очните капаци и подочниците се потенцирани со истиот темно-окерен тон така што (особено од далечина) оставаат впечаток како да имаат темни маски на очите. Нажалените очи и надолу свиените веѓи ја дефинираат тагата на физиономиите. На челата на Христос и Јован има доминантна црна вертикална линија од којашто излегуваат посветли оживки кои треба ликовно да го потенцираат набрчканото чело.

Стилската анализа на иконописот т.е. изведната на Распетието и страничните икони со Богородица и апостол Јован оддаваат рака на врвен мајстот и одличен познавач на најдобрите

современи сликарски трендови.[12] Работено со скудна палета на чисти бои, ова дело остава впечаток на раскошна, сјајна сотворба од јарки бои комбинирани со прецизно-водена линија и осмислени детали. Сликарството на кучевишкиот иконостасен крст е исклучително по силата на ликовниот израз и според квалитативните споредбени анализи може да го третираме како осамена ликовна појава. Но, не може да се пренебрегнат две констатации. Првата е дека анонимот на дечанското Распетие (1594/95) создал дело кое се наоѓа на истата стилска траекторија. Науката повеќекратно се изјаснила за вредностите и формалните стилски карактеристики на ова дело,[13] кои се совпаѓаат со оние, горе-споменати во однос на сликарството на кучевишкиот крст. Исто така, треба да се потенцира и фактот за стилската и временската блискост меѓу резбата на кучевишкиот и дечанскиот крст/постоље. Втората констатација е дека не може да се исклучи присуството на овој иконописец во создавањето на кучевишкото наосно сликарство. Имено, потемниот инкарнат, геометризирањето/графицизмот во оформувањето на наборите, употреба на чисти бои, особено синаата и црвената, пастуозните наноси на бела боја на осветлените/испакнатите делови на фигурите, се елементи кои може да се забележат кај изведувачот на Великите празници, особено на Вознесението, Крштевањето (в. жените кои ги фрлаат неофитите/децата во Јордан), Влегувањето во Ерусалим, како и на сцената Параболата за гумното.

---

[12] Познато е дека на територијата на Пеќската патријаршија најзначајното и најпродуктивното сликарско име во последните три децении на XVI век е монахот, сликар и книжевник, Лонгин. Преку многубројниот научен фундус посветен (пред се) на неговите иконописни и sидни дела, осознаени се три основни фази на овој зограф: првата, карактеристична по раскошниот и сјаен колорит во основа сведен на чисти тонови на црвена, сина и златна/окер (пр. дечанските икони, живописот во Ломница); втората, карактеристична по затемнетиот инкарнат и тонското сликање во оформување на пластичните форми (пр. дел од иконите на ломничкиот иконостас); и третата, препознатлива по упростениот колорит со доминантна линија со која се извлечени контурите и со потези на боја со кои се моделирани формите (пр. дел од иконите во дечанската колекција): Љ. Шево, Манастир Лоница, Београд 1999, 188-200 (со исцрпна постара литература).

[13] В. кај: Д. Милошевић, Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. Века, Беград 1980, 21-22 (посебно за вредносните анализи); М. Шакота, Дечанска ризница, Београд 1984, 115-116 (со литература).

Царски двери

Кучевишките царски двери (крило: 133,5 x 36,5) спаѓаат меѓу малобројните полихромно решени. Во нивната основа е црвената боја, синаата го исполнува фонот на орнаментираните полиња/паноа, а пак самата резба има златен премаз. Основата на резбата на дверите ја сочинува решеткаст преплет кој целосно ги порабува двете крила. Иконите со претстава на Богородица и архангел Гаврил се наоѓаат под двојни аркади кои почиваат на тордирани столпчиња. Во долните делови на дверите се наоѓа сложен преплет сочинет од решеткасто сврзани гранчиња кои слободно излегуваат на краевите. Над нив има кринови цветови кои се профилно стилизирани. Основата на овие полиња е исполнета со сина боја. Под ова поле има уште едно, пошироко, во кое има комбинација од геометриски преплет во кој се вметнати цветови чиишто семеник е гранулиран. Во горниот дел на дверите, веднаш под лакот, има уште едно поле (на обете крила идентично), чијашто основа е обоена со сина боја. Во центарот на овој орнамент е двојниот цвет, прикажан анфасно, а околу него се изрезбани гранчиња кои се нагласено геометриски стилизирани. На целиот горен раб/лак на дверите има украс од цветови кои се сосем геометриски поедноставени до степен на шилести/копјести завршетоци. Со сегашната реконструкција, некогашната изведба во коска е успешно досегната. На врвот на дверите се наоѓа атика со релјефна претстава на херувим.

Кучевишките царски двери го привлекуваат научниот интерес од многу одамна.[14] Во однос на копаницата, во науката тие се третирани како дело од раниот XVII век, коешто претставува симбиоза меѓу носечките орнаментални елементи на т.н. прилепско-слепчанска копаничарска школа (врзани кринови цветови и пано со сложен преплет на долниот дел на дверите), и оние од т.н. пеќска школа (двоен цвет во анфас).[15] Неоспорните локални варирање на овие две насоки во современата

[14] Сп. Ж. Татиќ, Архитектонски споменици Скопске Црне Горе. Манастир Светих Арханђела код Кучевишта, ГСНД, књ. 1, св. 2, Скопље 1926, 359. Во науката се споменуваат и илустрираат уште едни двери од 1607 година за кои се вели дека потекнуваат од Кучевишкиот манастир, но се работи за грешка која потоа се провлекувала во литературата почнувајќи од: S. Radojčić, Ikone iz Srbije i Makedonija, sl. 81.

[15] М. Ќоровиќ-Љубинковиќ овие двери ги вбројува во делата од призренско-скопската група: М. Ћоровић-Љубинковић, Средњевековни дуборез, 108.

копаничарска уметност/техника го одредуваат ова дело како креација на скопските резбарски работилници.

Обете икони кои ја сочинуваат сцената Благовештение се сликани на златна позадина. Богородица (МИР ΘУ) е вообичаено поставена на десното крило (60 x 20,5). Таа има син фустан, цинобер мафорион, златно-жолта грчка капа и цинобер обувки. Десната рака се назира под мафорионот, кренатa (според библискиот текст) во знак на вчудоневиденост. Таа го придржува задниот дел од мафорионот со левата рака, која е насликана спуштена крај телото. Во заднината има престол без наслон со две перници. Богородица стои на супеданеум. Лево, горе, во средниот крак од трите, вообличени со сина боја, е насликан бел гулаб. Архангел Гаврил (АР Г) има цинобер хитон и син химатион и е вообичаено поставен на левата икона/крило (59,5 x 19,5). Тој благословува со десната рака, а пак со левата го придржува плаштот. Неговите крилја се вообличени со жолти, окерни и сини тонови. Обете претстави имаат нимбови кои се исполнети со орнамент. Сцената има натпис што е испишан на средината на обете крила. На левото крило пишува: БЛГОВѢ, а на десното продолжува: щЄNИѣЄ БЦЄ.

Претресувајќи ги стилските карактеристики на иконите, доаѓаме до следните согледувања. Имено, претставата на Богородица има тенка контура извлечена со темна боја, но со деликатен потег што ја зголемува грацилноста на фигурата и грациозноста на нејзините движења. Инкарнатот е темен и тоа особено на натсликаните делови околу очите, веѓите и на овалот на лицето. Претставата, пак, на архангел Гаврил има темен, но поинаку тониран, костенлив инкарнат со впечатливи оживки околу очите и на вратот. За разлика од рафинираната става и деликатно изведените набори на мафорионот на Богородица, архангелот има плашт, чиишто набори се измешани и нејасни, што се однесува воедно и на безредието во светлосните акценти на ткаенината. Ангелскиот лик е неоспорно внимателно ликовно третиран, но големината на главата не соодветствува на тенката става и пропорции на ангелот. Не наоѓајќи паралели во достапниот истовиден компаративен материјал, во оваа фаза на нашите проучување сугерираме две тези: 1. Иконите на дверите имаат различно авторство; 2. Претставата на Богородица се наоѓа во истата стилска линија на која ѝ припаѓаат иконите на

иконостасниот крст, но категорично не станува збор за ист авторот. На мислење сме дека обете икони се едновремено работени, за што потврда наоѓаме и во дуктусот на буквите и во начинот на којшто е испишан натписот на сцената. Во однос на датирањето, а имајќи ги пред вид променетите ликовни услови очигледни во делата од дваесеттите година на XVII век, на мислење сме дека овие двери настанале кон крајот на XVI век, бездруго по иконостасниот крст.

ИКОНАТА "ХВАЛИТЕ ГОСПОДА"

Иконата Хвалите господа[16] денес се наоѓа во сталната поставка на икони на Музејот на Македонија. Нејзиното потекло од кучевишкиот манастир Св. Архангели досега не е оспорено.[17] На дрвената даска (130 x 67 x 3) која има златна релјефна рамка насликани се трите последни пласми (148.-150.).[18] Висината на сликаното пано е 119 цм., а пак широчината - 57 цм.

Иконата е насликана во зони, решени сосем схематизирано. На горната третина се претставени небесата, а пак на останатите две третини е претставен земниот дел. Во средината на горниот дел доминира претставата на Христос кој седи носен на т.н. огнените ангели или престоли. Негобиот нимб е златен и во него се втиснати апокалиптините букви Ω ΩN. Златниот нимб е впишан во кисоид или осмокрака рамка.[19] Христос во рацете држи

---

[16] И покрај бројните каталошки обработки на иконата (сп. V. Popovska-Korobar, Catalogue of the Icons, vo: The Art of the Icon, Kraków 2000, 86 со претходна литература), сепак сè уште најрефрерентен научен труд за нејзината иконографија и датирање е оној на: С. Радојчиќ, Икона "Хвалите Господа" из Црквеног Музеја у Скопљу, ГСНД XXI, Скопље 1940, 119-118.

[17] Сп. Истиот, Сарине Црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 78-79.

[18] Оваа тема во постарата литература го носи називот Сè што дише, а во поновата се третира како циклус Последни псалми, додека во грчката историографија нејзиниот најчест назив е Το πασα πηοη; в. литература кај: Истиот, Икона "Хвалите Господа", 110; С. Габелиќ, Манастир Лесново, Београд 1998, 183-184.

[19] Христовиот осмокрак нимб, кој е особено чест во палеологовското сликарство, е символ којшто ја нагласува Христовата небеска слава и божествена моќ, в. В. Мако, Геометријски

отворено евангелие на коешто е испишан текстот според Матеја (XV, 34). Во овој дел од иконата, во внтарешниот дел од мандорлата е илустриран почетниот стих од 148. Псалм: "Фалете го Господа на небесата, фалете го на висините", што е всушност и визија на пророкот Исаија за Христос седнат и носен на огнени престоли (Ис, VI). Во, условно наречениот, надворешен дел на бадеместата мандорла се насликани симболите на четворицата евангелисти; орелот и лавот се на горниот дел, а телето и ангелот на долниот. Од обете страни се поставени по три серафима со што е исполнет надворешниот дел на мандорлата. Тие произлегуваат токму од визаијата на Исаиј (VI, 2): "Околу него стоеја серафими; секој од нив имаше по шест крилја, со две секој од нив го криеше лицето свое, со две ги криеше нозете свои, а со две леташе". Мандорлата е означена со жолтеникава лента на која со црвени букви се испишани првите шест стиха од 148. Псалм: ⟨х⟩ВАЛИТѢ ГѠ СЬ NБ҃Б҃: ХВАЛИТЄ ЄГО ВЬ ВИШNIN: ХВАЛИТЄ ЄГО ВСИ АГГЄЛИ ЄГО: ХВАЛИТЄ ЄГО ВЬСѢ СИЛNИ ЄГО: ХВАЛИТЄ ЄГО С(Ь)Л(Ь)N⟨N⟩ЦЄ И ЛѮNѢ: ХВАЛИТЄ ЄГО СЬ СЄZВЄZДИИ СВЄТІ: ХВАЛИТЄ ГѠ ВОДЫ ЖИВОТВОРNОГѢ: ДЯ ХВАЛИТЄ ИМЄ ГѠ ЯКО ТЄ РЄЧЄ И БИШЕ ТЄ ПОВЄЛЄ И СЬZДАШЕСЄ: ПОСТАВЇ ВЬ ВЄКИИ ВЬ ВЄКОВЄКѢ: ПОВЄЛѢИ ПОЛОЖИ И NЄМИМОИШИ. Горното/небесното (скоро) квадратно поле има пет зони кои се наизменично колористички решени во сино и цинобер. Горната/првата и долната/петтата зона се поделени во полиња, чијашто вклупна бројка изнесува единаесет. Во нив се поставени единаесет знаци на зодијакот со знаците на Сонцето (СЛNNЦЄ) и Месечината (ЛѮNѢ) кои се вклопени во долната зона. Сонцето е насликано во полето лево до мандорлата, а Месечината е поставена во првото поле на десната страна. Се работи, всушност, за илустрација на псалмот 148, 3 ("Фалете го Сонце и Месечино, фалете го сите ѕвезди и светила"), што значи дека знаците од зодијакот немаат своја прецизна библиска заснованост. Средните три зони се исполнети со ангелски хорови кои се распоредени во три групи, следејќи го вториот стих на 148. Псалм: "Фалете го сите ангели Негови, фалете го, сите војски Негови". Според описите на чиновите на небеската хиерархија на псевдо Дионисиј Ареопагит се работи за претстави на престолите, херувимите и серафимите, насликани како црвени ангели во горниот ред, потем за

облици нимбова у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске, Зограф 21, Београд 1990, 46, 56.

претставите на: господствата, силите и властите, насликани како модри антропоморфни крилести фигури во средниот ред, и за началата, архангелите и ангелите насликани во долниот ред како најбројна група на ангелски претстави кои носат светли стихари, а држт во рацете жезол и сфера со Христов монограм. Целиот небесен дел е врамен во црвена рамка, а пак околу неа од трите страни има сина брановидна бордура. Црвената рамка е символ на (рамката на) небесата, а пак сината е символ на водата над небесата, што претставува илустација на четвртиот стих на 148. псалм: "Фалете го небеса на небесата и водите над небесата." На границата меѓу небесниот и земниот дел се насликани четири сегменти со престава на ангел со сад во рацете. Сите сегменти се во сина боја, освен последниот кој е црвен. Во првиот сегмент пишува ДЬЖДЬ, во вториот СНЄГЬ, а пак во третиот ГРАДЬ. Четвртиот е без натпис. Се работи за илустрација на Псалмот 148, 8: "Огнот и градот, снегот и мразот, и ти, бурен ветру/магла, кој го исполнуваш словото негово." Со ова се заокружува горниот дел од иконата кој ги опишува уводните стихови на 148. Псалм, осмислен како слика на небеската хиерархија.

Во долниот дел на иконата претставени се три зони кои го илустрираат земниот свет според описите на 148.-150. Псалм. Трите зони се и визуелно, колористички разделени. Во горната зона доминира окерната и теракотната боја која ги означува поодалечените ридови и која е нанесена на облеките но во попречистена (цинобер) форма. Во централниот дел на горната зона се претставени повеќе фигури сместени во брдест предел со чудни дрвја и необични птици и животни. На левата страна е претставен слон, над него една фантастична безглава фигура која го носи својот лик на градите, до неа уште една необична претстава која има кучешка глава (ксилокефал). Меѓу овие две фугури е претставен пантер, а над нив - мала фигура, седната под дрво која има испружена рака кон птицата која е поставена крај неа. Во долниот дел, блиску до ксилокефалот, има уште една ситна фигура насликана во јама. Птиците во оваа зона се претежно еднолично решение. Тие, споредени со другите фигури, имаат големи димензии и изглед на гаврани. Единствената птица која се разликува, е елегантниот штрк кој е поставен на левата страна, над пантерот. Во горниот дел, токму на средината, поставено е карпесто брдо и зад него двоглаво чудовиште чија

опашка се протега/излегува и на другата страна на ридот, сугерирајќи ја неговата големина. Главите на животното се високо подадени кон ангелот којшто го истура снегот. На десната страна се поставени неколку животни, предводени од еднорог, а наизменично решени со црна и бела боја. Сите се свртени и подадени кон сегментот којшто претставува алузија на огнот. Во овој појас од зоната е направена комбинација која се темели на Псалмот 148, 9-10: "Гори и сите возвишенија, плодородни дрвја и сите кедри; Sверови и сиот добиток, влекачи и птици крилати." Во средината на оваа зона се насликани две групи на фигурални претстави. Сите фигури од левата група се облечени во свечени дивитисиони и наметки, чијашто опачина е украсена со псевдо букви. Се чини дека сите имаат круни на главата, а пак, првата претстава од лево, младолик човек со круна, укажува со десната рака кон небесата; останатите, со поглед свртен угоре, го следат неговиот гест. Од оваа група се издвоени две фигури кои се насликани во разговор со тројцата претставници на десната група. Еден од тројцата (десниот) има свечена, цинобер капа на главата. Десната, побројна група ја сочинуваат претежно темнокоси, младолики луѓе. Во овој дел е оликотворен 11. стих на 148. Псалм во кој се вели да го фалат името Господово: "Сите цареви земни и сите народи, кнезови и сите земни судии."

Средната зона има зелен фон и многу фигури на него. На левата страна се препознава архиерејска група, предводена од двајца архиереи облечени во полиставрионu; останатите се назначени преку нимбовите. Од споменатите светоотечки фигури, онаа десната има физиономија којашто е карактеристична за св. Никола, а пак левата има тонзура и темна коса со долга брада. Веднаш до архиереите претставени се три царски фигури, две момчина со извиени мечови во рацете, насликани зад нив, и една женска фигура која изгледа како да тргнала да се приклучи на соседната група луѓе. Соседната, пак, група ја сочунуваат свирачи на труба, а пак до нив се насликани мноштво луѓе различно облечени: централната фигура на старец носи (доминантна) круна, некои пак се карактеристично забрадени со марами, а некои имаат специфични капи; некои се гологлави момчиња. Сите имаат поглед вперен кон Пантократорот, како и последните четири фигури насликани на десната страна на зоната. Двајца од нив/последните имаат псалтериони во рацете. Предлошата на оваа

зона ја наоѓаме во стиховите: "Момчиња и девојки, старци со деца нека го фалат името Негово" (148, 12); "Нека го фалат името Негово во оро, со тимпани и гусли нека го слават" (149, 3); "Славословја за Бога ќе има во устите нивни, и остер меч - во рацете нивни" (149, 6); "За да ги врзат во верига царевите нивни и нивните властелини" (149, 8); "Тоа ќе биде славата за сите Негови светии" (149, 9).

Долната зона има два појаса, горниот на окерна заднина, а долниот на теракотен фон. Мноштвото фигури во горната зона се насликани во единствен пејзажен амбијент. На левата страна, зад куполна градба, поставени се четири монашки фигури, од кои оној во предниот план е старолик и во великосхимничка одежда со ќулафка. Следната група ја сочинуваат четворица младичи од кои првиот, кој има куса брада, свири на гусла. Следните шестмина ја сочинуваат следната група. Првите двајца, заедно(?) држат псалтерион, а пак момчето во заднина (лево) удира на тапан. На десната страна седум девојки играат оро, додека на среде е прикажан младиот тапанар. Орото има две низи. Во предната се фатени три девојки од кои само првата, десно, има бела марама на главата. Втората низа во заднината е сочинета од четири играорки. Сите имаат шамивчиња во рацете. Токму над нив е насликано уште едно двоглаво, крилато чудовиште/змеј. Во дното на иконата насликани се четири јами. Три од нив се колористички решени така што сугерираат вода. Најголемата водна јама на левата страна е исполнета со риби и едно големо чудовиште коешто допојасна гола фигура го допира со рацете. Во средината има две помали бездни со две односно три фантастични креатури/глави. Во десниот долен агол е насликана сцена во која аждер се обидува да проголта големо животно кого го има обвиено/заробено со долгиот опаш. Според добро сочуваните задни шепи, може да се каже дека се работи за претстава на лав. Околу јамите може да се препознаат уште: желка, еж и една креатура која сличи на исправен влекач. Текстуалната предлошка за оваа зона се наоѓа во 3., 4. и 5. Стих на 150. Псалм: "Фалете го со трубен звук, фалете го со псалтир и гусли; Фалете го со тимпани и во оро, фалете го на струни и со свирка; Фалете го со милозвучни кимвали, фалете го со кимвали громогласни." Се чини дека завршната песна во која се илустрира "сѐ што дише и го фали Господа", почнува на десниот крај во средната зона каде што двете

царски фигури со псалтериони треба да се идентификуваат со Давид и Соломон, а пак ороводачката со бела шамија би требало да ја сугерира претставата на Ароновата сестра, Мирјам.

Илустрацијата на оваа мистично-дидактична тематска целина се споменува уште во V век, но за најстара сочувана се смета сцената во илуминираниот ракопис од венецијанскиот манастир San Giorgio dei Greci (XI век).[20] Во средновековното монументално и книжно сликарство претставата на трите последни псалми ретко се среќава, но секогаш има наративна ликовност која се состои од осум до шеснаесет сцени.[21] Научните осврти на оваа тема ги бележат поствизантиските претстави/циклуси на подрачјето на Света Гора, Молдавија и на руските икони.[22]

Споредбените анализи со палеологовските решенија на оваа тема/циклус покажуваат неколку особености врзани за иконо-претставата од Кушевишкиот манастир. Имено, само на кучевишката икона ангелите се класифицирани според хиерархијата на псевдо Дионисиј Ареопагит.[23] Снегот, маглата, дождот и огнот имаат, исто така, опширен ликовен опис.[24] Фантастичните мотиви се многубројни и го надминуваат описот во посочените стихови на псалмите од кои произлегуваат.[25] Зодијачките знаци, пак, се еднакво опширно ликовно обработени како и во најобениот и најстариот визуелен астролошки календар којшто се наоѓа во Лесново.[26] Како и Лесново, така и на кучевишката икона распоредот на зодијакот почнува со знакот на овенот со што ја одразува мартовската или пасхалната традиција на сметањето на почетокот на годината.[27] Насликаните музички инструменти ја немаат разнообразноста, која е карактеристика на

---

[20] Сп. С. Радојчић, Икона "Хвалите Господа", 110 (со литература).

[21] За циколусот Последни псалми во Минхенскиот псалтир, Св. Спас-Кучевиште, пиргот Преображение во Рилскиот манастир и Лесново, в. И. М. Ђорђевић, Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића, Београд 1994, 136-137, 161; С. Габелић, Лесново, 183-189 (со литература).

[22] В. С. Радојчић, Икона "Хвалите Господа", 110 (со литература). В. уште и: G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 263. 1 (Портаиса-Лавра).

[23] С. Радојчић, Икона "Хвалите Господа",114.

[24] Сп. Р. Грујић., Космолошки проблеми по нашим рукописима, Годишњак скопског Филозофског факултета I, Скопље 1930, 182-184.

[25] Сп. С. Радојчић, Икона "Хвалите Господа", 114.

[26] Сп. С. Габелић, Лесново, 188.

[27] За март како почеток на сметањето на годината според Мојсеевите заповеди (II Мој. XII, 1-2), в. П. Мијовић, Менолог, Београд 1973, 95-107 (особено 98).

другите илустрации, во што предничи лесновската каде што тие се проследени/означени и со соодветен текст.[28] Во однос на современите или нешто помладите истотемаски илустрации, кучевишката икона покажува особена сличност со светогорските и тоа токму во делот којшто ги илустрира земните животни и фантастични креатури.[29]

Во постарата наука веќе е истакнато дека во однос на најнаративниот дел, претставата на фантастичната "антропогеографија", сликарот на кучевишката икона користел образец врз кој влијаеле текстовите на псевдо Калистен во неговиот роман за Александар Велики, како текстовите од Физиологот.[30]

Проширувајќи го резимето на досегашните проучувања, заклучуваме дека на кучевишката икона имаме епски приказ на небескиот дел од Последните псалми, вклучувајќи ги и зодијакот, небесата и водите кои ги обвиваат небесата, како и најфантасмагоричен приказ на земниот дел кој се однесува на илустациите на деветтиот и десеттиот стих на 148. Псалм. Во вака поставената схема, местото/улогата на Христос станува уште подоминантно, впечатливо визуелно носејќи ја функцијата на космократор.[31]

Во осврот на стилските карактеристики на иконата Хвалите Господа, неодминливо треба да се спомене дека комплексноста на темата зборува дека нејзината реализација е дело на опитен зограф кој бил кадарен да се справи со оликотворување на богословската/монашата дидактичност на апстрактните стихови. Тој го организирал просторот скоро геометриски, схематично распоредувајќи ги фигурите во него. Фигурите имаат тенко исцртани контури и многу издолжени пропорции при што главата се содржи десет пати во телото. Инкарнатот е "извлечен" со темни тонови на окер, на кој се забележуваат остри преоди од темно во светло. Физиономиите се

---

[28] Р. Пејовић, Представе музичких инструмената у средњевековном српском сликарству, Београд 1978, 51, 108 (особено заб. 702).

[29] С. Радојчић ја истакнува сличноста со антропоморфното чудовиште со лик на градите и она со глава на куче (ксилокефал) со истовидните претстави во Кутлумуш: С. Радојчић, Икона "Хвалите Господа", 114, заб. 9.

[30] За интересот кон proprietates animalium и влијанието врз образецот по кој работел кучевишкиот зограф, в. Исто, 114.

[31] За лесновската претстава која во овој однос има симболички паралели со кучевишката, в. С. Ђурић, Христос Космократор у Леснову, Зограф 21, Београд 1990, 65-71 (особено 67, 71).

еднолични, при што се менуваат само лицата на помладите фигури, голобради или со сосем кратки бради, и лицата на старците кои се секогаш седокоси и со брада. Во оваа смисла се издвојува ликот на архиерејот за којшто веќе го изразивме мислењето дека сличи на традиционалниот лик на св. Никола. Истиот лик се наѕира и во монашката група насликана позади црквата во долната зона, лево. Лик којшто најмногу отстапува од типизираните физиономии, е оној на архиерејот со тонзура, насликан до претпоставениот св. Никола. Овој особен лик многу потсетува на ликот на св. Сава насликан во наосот на црквата; единствената разлика се состои во тоа што оној на фреската нема тонзура. Хипотезата ја прошируваме и на фигурата на монахот, насликан токму под архиереите, кој е единствен од групата кој е целосно претставен и благо издвоен од целината. Во него би можела да се види идејата да се претстави св. Симеон Немања. Тезата може да се поткрепи и со споредбата со типологијата на неговиот портрет во наосот. Крај/над него се наѕира, веќе споменавме, уште една светителска претстава која многу постетува на ликот на св. Никола. Познато е дека оваа тема е податна за вклучување на историски личности од локално и општо византиско значење.[32]

Боите на пејзажот во земните сцени се сведуваат на окерна, теракотна и зелена. Ридовите во предниот план се окерни, а пак оние во заднината се теракотни. Заднината во средната земна зона е модро-зелена, нанесена без нијанирање како еднобоен фон, сугерирајќи живописен/питом предел. Во оваа зона се забележува необична постапка на накнадно досликување на заднинскиот фон којшо, во немарноста и брзината на потегот, ги прекрил лицата на некои фигури. Истото натсликување на заднината и прекривање на главите на фигурите во централниот дел, се забележува и во горната зона од илустрациите на земниот дел. Општ впечаток поврзан со облеките на фигурите е дека доминира циноберот.

Во однос на датирањето и атрибуцијата на оваа икона, досега се поставени две тези: едната, според која иконата се датира во крајот на XVI или почетокот на XVII век и се поврзува со делото на некои од живописците во наосот на кучевишката црква,[33] и

---

[32] В. С. Габелић, Лесново, 185-186.

[33] Темелно анализирајќи ја, С. Радојчиќ иконата ја поврзува со наосното сликарство, а нејзините најблиски паралели ги наоѓа во "делата на иконописците од Пеќ и околината": С. Радојчић, Икона "Хвалите Господа", 117-118.

втората, според која иконата настанала околу 1631 година кога и сликарството во наосот и стилски и иконографски се поврзува со фреските во Св. Мина во Монодендри.[34] Нашите согледувања ја афирмираат првата теза поткрепувајќи ја со неколку дополни поврзани со истовидноста на стилските карактеристики.[35] Колоритот на пејзажот на иконата и на фреските е еднолично решен. Циноберот е често употребуван на облеките и тоа: на Фарисеите во Судењата, на момчињата кои се насликани во Предавството на Јуда, на оние кои го камшикуваат Христос, а е обележје и на Христовата облека во Исмевањето и во Праболата за гумното. Исто така и пророците Данило, обајцата Захарии и Арон имаат (идентично) црвени наматки. Пропорциите на фигурите во наосот се многу издолжени и во потполност ги повторуваат пропорциите на фигурите на иконата (глава-тело=1:10). Темниот инкарнат е обележје на Христовата физиономија во сцените од Празниците (Влегување во Ерусалим, Вознесение, делумно Успението). Токму во посочените сцени наидуваме на истите светлосни акценти и на "драматичната" средба на светлото и темното. Во сцената Исмевањето Христово момчињата играат држејќи марамчиња во рацете, а нивните физиономии се сосем идентични како и оние на двете момчиња со мечови насликани на иконата. Претпоставените претстави на св. Сава и св. Симеон Немања, придружени од св. Никола кои се вклучени во земниот дел од илустрацијата на Последните псалми, ја повторуваат истата фреско-целина од наосот.[36]

Во однос на епиграфските елементи, треба да се напомене дека наоѓаме сличности во дуктусот на буквите на иконата и оние во натписот испишан на држачот на иконостасниот крст. Имено, сличното испишување на буквите Б и Б кои често тешко се диференцираат, како и особеното пишување на буквата М која личи на превртено Ш (ш), се обележја на обата ракописа.

Сортирајќи ги стилските и иконографските карактеристики ја извлекуваме тезата дека иконата настанала во времето на живописување на наосот, околу 1591 година, како дело на најдобриот сликар кој учествувал во живописувањето на горните зони.[37] Познато е дека Последните псалми се нартексни теми.

---

[34] Сп. V. Popovska-Korobar, Catalogue of the Icons, vo: The Art of the Icon, 86.
[35] Сп. поглавје: Наос - Стилски карактеристики.
[36] В. поглавје: Поединечни светители.
[37] В. Наос-Заклучок.

Згора на тоа, овие псалми се дел од заупокојните литургии.[38] Оттука, на мислење сме дека иконата била изработена со цел да го исполни со својата тема, функција, па и големина, нартексот којшто сè до 1631 година не бил живописан.

ИКОНИТЕ ОД XIX ВЕК

Престолни икони

На иконостасот се наоѓаат престолните икони со претстава на Христос Седржител, северно од царските двери, Богородица со Христос, јужно од дверите и до неа св. Јован Претеча, сочинувајќи ја деисисната целина, додека пак иконата на патронот на црквата, архангел Михаил се наоѓа на северната страна до Седржителот.

Христос Серджител (91 х 62 х 3цм.) е претставен на сина заднина. Со десна рака благословува, а во левата рака има отворено евангелие со испишан текст: АЗЪ ЄСМЬ/ СВѢТЬ/ МИРѲ ХО/ДѦИ ПОМ/НѢ НЄИМ/ѦТЬ ХОД/ИТИ ВО ТМѢ/ НО ИМѦТЬ/ СВѢТЬ Ж/ИВОТНЫИ/ ВОѮМИТЄ/ ИГО МОЄ/ НѦСЄБѢ/ И НѦѲЧИТЄСѦ.[39] Христовиот монограм (ІС ХС) е испишан во медалјони со цинобер, обиколени со златен прстен. Натписот Серджител (ГДЬ ВСЄДЄ/РЖѦТЄЛЬ) е испишан на правоаголна цинобер основа и декориран со златен орнамент. Христос има костенлива коса без

[38] Сп. Л. Мирковић, Православна литургика, други посебни део, Београд 1967, 177-180.

[39] На евангелието е испишана комбинацијата на тестот од Јован (VIII, 12) и оној на Матеја (XI, 29) означен со голема буква испишана со цинобер. Во Ерминијата на Дионисиј од Фурна првиот цитат се препорачува за претставите на Седржителот, додека вториот - за изобразување на Христос (како) Спасител на светот, сп. Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ερμηνεια τησ ζωγραφικησ τεχνησ, Петроуполисσ 1909, 228, 280 (понатаму Denys de Fourna).

назначен патец на средината и со прамени кои се спуштаат на неговите раменици. Тој е облечен во цинобер хитон со златен пораб, украсен со сребрени растителни орнаменти. Химатионот е зелен, опшиен со истиот златен, орнаментиран пораб.

Иконата со претстава на Богородица со Христос (91 х 60 х 2,5цм.) од типот Одигитрија има исто така сина заднина. Монограмот на Богородица (МИР̃ ΘУ) е испишан во медаљони со цинобер, обиколени со златен прстен. Нејзиниот епитет и Христовиот монограм се испишани на правоаголна цинобер основа и декорирани со златнен орнамент. Богородица е облечена во пурпурен мафорион под кој се назира грчката капа на главата и сино-зелениот фустан. Обете нејзини раце се покриени со сребрени опкови. Христовиот хитон има зелена боја со кафени цветни орнаменти. Тој со десната рака благословува, а со левата држи отворен свиток со текстот: ДХЬ ГДНЬ НА МНѢ Є/ГѠЖЄ РАДИ ПОМАЗАМА/ БЛГОВѢСТИТИ НИщЫМА.[40]

На иконата со претстава на патронот (91 х 66 х 2,5 цм.), архангел Михаил е означен со натпис испишан со бела боја во горниот дел (АРХАГГЛЬ МИХАІЛЬ). Тој е поставен на сина заднина, облечен во жолто-златен панцир над кој е префрлена цинобер хламида, чиишто набори се решени со жолто-окерна боја. Архистратигот држи меч во десната рака и сфера со Христов монограм во левата. Неговиот нимб, мечот и десната рака имаат сребрени опкови.

Иконата со претстава на св. Јован Претеча (93 х 60 х 3цм.) има барокна сликана златна рамка и декоративна заднина сочинета од златни светлосни краци кои излегуваат од нимбот на светителот. Крилатата фигура на св. Јован Претеча од типот кефалофорос има натпис испишан во самиот нимб (СТЬЙ ІѠАННЬ ПРТ̃ЕЧА). Долната облека на светителот е крзнена, а неговиот зелен плашт е богата набран со наноси на чиста жолта боја. Тој со левата рака држи свиток кој се развива под патената со неговата глава. На свитокот е испишан текстот: ПОКАИТЕСѦ ПТІБЛІЖИБОСА ЦРТ̃ВЇЄ НБСНОЄ .../ВО И СѢКИРА ПРИ КОРЄІМИ ДРЄВА ЛЄЖИТЬ/ ... ДРЄВО ЄЖЄ И СОТВОРИ ПЬЛОДА ДОБРА.[41]

---

[40] Текстот изворно се среќава кај Исаија (LXI, 1), а неговата транскрипција е поместена во евангелието по Лука (IV, 18). Во атоската Ерминија тој се посочува за текстот на свитокот на Христос Емауел, сп. Denys de Fourna, n.d., 216.

[41] Текстот во првиот дел е цитат од Матеја (III, 2), а по спомнувањето на секирата која лежи во коренот на дрвото, продолжува со текстот од истата глава, но со стихот 10. Дионисиј од

Анализата покажува дека од четирите, три престолни икони имаат стилски унисони белези. Се работи за претставите на Христос Седржител, Богородица со Христос и онаа на патронот на црквата. Цртежот е нагласен, но спретно извлечен со тенка кафеава боја. Очите со прецизна бадеместа форма, имаат карактеристичен поглед, постигнат со додавање на уште една линија на долниот капак, така што постигнатиот ефект кој се одразува на целата физиономија може да се именува како продорен, но благ, поднасмевнат изрзаз. Веѓите го следат лакот на горниот капак на очите. Десната веѓа се спојува со линијата на носот оформувајќи го како нагласено тенок и издолжен. Усните се сосем тенки/мали, особено горната, оформени со чист цинобер. Косата, хомогено кафеава, е претсавена без прамени и без нагласени нијансирања. Инкарнатоте е сочинет од светол окер со сосем бледо руменило. Лицата се потсликани со маслинесто-зелена боја на рабовите така оформувајќи правилна овална форма на физиономиите и пластицитет којшто е дооформен со благо изнијансираните светлосни акценти на челата и образите. Брадата на светителите е јасно дефинирана со лакот поставен блиску до долната усна. Сите претстави имаат карактеристична сенка извлечена со окерна боја, поставена меѓу носот и устата. Рацете/прстите се тенки и елегантни. Облеката на сите светители е со позлата, како и ореолите, а пак наборите се со благи преливи, дооформени со мека и прецизна линија.

Иконите немаат ниту датум ниту потпис на авторот. Замајќи ја годината на изработка на новиот иконостас, напишана во натписот на него, и годината на изработка на иконите со претстава на Деисисот и апостолите, сликањето на трите престолни икони треба временски да се лоцира меѓу 1843 и 1846 година. Познавајќи ги ликовните тенденции во посочениот период и нивниот одраз во скопскиот регион,[42] а пред сè врз основа на стилските анализи, наоѓаме дека авторот(-ите) на овие икони е близок на ликовните начела на Самоковската сликарска школа. Потврда за тоа се директните аналогии произлезени од нашите компаративни проследи. Имено, автор на иконата на архангел

Фурна го посочува само Матеја (III, 2) како стандардна текстуална проследница на претставите на св. Јован Претеча, сп. Denys de Fourna, n.d., 229.

[42] Сè уште референтно е делото: А. Василиев, Български възрожденски майстори, София 1965, (особено) 326-329. В. уште: А. Николовски, Уметноста на XIX во Македонија (извод од студија), Културно наследство IX (1982), Скопје 1984, 10-17.

Михаил е сликарот на иконата со претстава св. Параскева и онаа со претстава на архангел Михаил, денес во Галеријата на икони во црквата Св. Никола во Куманово, за кои е веќе искажано мислењето дека се дело на "анонимен сликар близок до ликовните тенденции за Самоковската сликарска школа".[43] Уште една директна аналогија наоѓаме во иконата на пророк Данило со три сцена од неговиот живот на долната маргина, чиешто потекло според евиденцијата на РЗЗСК е Лесновскиот манастир.[44] Во првите два случаи се совпаѓа и дуктусот на буквите од натписот и нивното испишивање со бела боја. Директна аналогија, пак, на изработката на иконата Христос Седржител наоѓаме во истоимената иконо-претстава која е централната икона[45] на Деисисниот чин на лесновскиот иконостас, дела/зона за која во науката постојат две конктерни тези: првата, дека се работи за "дела на сликарско ателје во чиј предводник го препознаваме стилот на зографот Христо Димитров од Самоков (Бугарија)",[46] и втората, дека се сликани од Димитар Христов.[47] Без намера за прецизна разврска/атрибуција на сликарските "раце", нашиот увид во делата на зоната со Деизисот и апостолите во Лесновскиот манастир недвојбено укажува дека тие не се дело на една сликарска рака на што особено нагласено укажуваат претставите на Богородица[48] и св. Јован Претеча,[49] споредени со споменатата икона на Христос Седржител. Она што е познато и неспорно е дека основоположникот на т.н. Самоковска школа исполнувал порачки на територијата на Р. Македонија и тоа во штипското Ново Село, потем во Велес и во Лесновскиот манастир,[50] а пак неговиот син Димитар Христов работел на иконостасни и други икони во Скопје (Св. Богородица), Крива Паланка, Кратово и Велес.[51] Врз основа на веќе направените научни проследи на

---

[43] Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово, (Автори на концепцијата и каталогот: В. Поповска-Коробар и Ј. Зисовска), Куманово 2000, 44-45 (датирани во првата половина на XIX век).

[44] Во документацијата на РЗЗСК оваа икона е заведена под инв. бр. 24 281.

[45] Во РЗЗСК иконата е заведена под инв. Бр. 24 277.

[46] Сп. В. Поповска-Коробар, Лесновски манастир, Скопје 2000, 40.

[47] В. Е. Попова, Иконите на Димитар Христов во Македонија, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија, Скопје 2001, заб. 36 на стр. 224.

[48] Во РЗЗСК инв. Бр. 24 273.

[49] Во РЗЗСК инв. Бр. 24 272.

[50] Сп. Е. Попова, Зографът Христо Димитров од Самоков, София 2001, passim (особено 248-255).

[51] Сп. Е. Попова, Иконите на Димитар Христов во Македонија, 215-221.

развојните лаци на овие двајца зографи, татко и син, на мислење сме дека трите престолни икони од кучевишкиот иконостас се најблиски до сликарскиот јазик на Христо Димиртов и оној од раната фаза на Димитар Христов согледан на иконите во црквата Св. Јован Претеча во Кратово и Св. Димитрија во Крива Паланка. Изразувајќи ја својата двојба дека иконите со Христос Седржител и Богородица со Христос, сосем стилски унисони, се дела на истиот сликар кој ја изработил иконата со претстава на архангел Михаил, ја поставуваме тезата дека овие зографи (најмногу двајца) се воспитаници на Самоковската сликарска школа кои непорекно ги детектираме и на некои од делата на лесновскиот иконописен "комплет" од XIX век.

Во прилог на поставената теза одат и формалните елементи на иконо-записот кои се однесуваат на натписите. Имено, во науката е веќе нотирано дека Христо Димитров најчесто испишува комбинација од два цитата, од евангелието на Јован и Матеја, на отвореното евангелие на Седржителот, а пак на претставите од типот Одигитрија, Христос секогаш држи текст со цитат од Исаија, прекажан во евангелието на Лука.[52] Токму овие текстови се испишани на соодветните икони од кучевишкиот иконостас.

Во овој контекст треба да се посочи и приказната за дедо Натанаил, која и денес со голема митска наслојка ја раскажуваат постарите селани. Тој, имено, бил роден кучевишанец (околу 1820), кој ја проширил славата на селото со својата монашка активност. По школувањето во Скопје, заминал во Самоков каде што се замонашил, а во втора половина на векот се здобил со владички функции. Преданието вели дека често наминувал во роднито Кучевиште, престојувајќи токму во манастирот, а секогаш бил "придружуван од учени луѓе."[53] Посочениот податок е вредно сознание за понатамошната разработка на тезата за присуството на (условно кажано) самоковски воспитаници во Кучевиште. Инаку, познато е дека Натанаил Кучевишки (1820-1906) бил хиротонисан за митрополит на егзархиската Охридска епархија со која управувал до 1877 година, а потем, напуштајќи ја

[52] Сп. Е. Попова, Зографът Христо Димитров, 217, 219-220

[53] Белешката за животот на дедо Натанаил е поместена во поглавјето "Кучвиште-Побужје" во патописната книга на: Г. Бождаровъ, Изъ македонската земя (впечатления и бележки), София 1926, 35-36.

Македонија, станал прво митрополит на Ловечката, па на Пловдивската епархија.[54]

Иконите од Деисисниот чин, наддверијата и светата Риза

Сите петнаесет претстави кои го сочинуваат Деисисот со апостолите (=Чин) се изработени на одделни икони со еднакви димензии (36 х 25цм.) и сите се вградени во иконостасната зона меѓу тордираните колонки кои се поврзани во форма на троделен лак, чиишто централен дел го следи лакот на нимбовите. Централно е поставена претставата на Христос со епитет Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΚΡΙΤΗΣ (праведен судија). Тој со десната рака благословува, а во левата држи отворено евангелие со текстот: ПРИДИТЄ/ БЛАГОСЛО/ВЄНІИ ѠЦА МОЄГО/ НАСЛѢДЏИ/ТЄ ЏГОТО/ВАНОЄ ВАМЂ/ Ц(А)РСТВЏ/ ѠТ СЛО/ЖЄНИА/ МИРА.[55] Десно од Христос е Богородица (МНР ΘΥ) на чија икона се наоѓа годината 1846. Таа, како и претставата на св. Јован Претеча (Ѡ ІѠ ПРЄДТЄЧЬ), поставен вообичаено лево од Христос, има вкрстени раце. На левата страна од деизисната зона се поставени апостолите: Петар (Ѡ АПЛЬ ПЄТРЬ), Андреја (Ѡ АПЛЬ АНДРЄА), Лука (Ѡ ЄѴ ЛЏКА) , Марко (Ѡ ЄѠ МАРКО), Симеон (Ѡ АПЛ ССІМѠНЬ) и Тома (Ѡ АПЛ ТѠМА). На десната страна се апостолите: Павле (Ѡ АПЛЬ ПАВЄЛЬ), Јован (Ѡ ЄѴ ІѠ БОГѠСЛОВЬ), Матеја (Ѡ ЄѴ МАТЬΘЄА), Јаков (Ѡ АПЛ), Вартоломеј (Ѡ АПЛЬ ВРЬΘѠЛѠМЄА) и Филип (Ѡ АПЛЬ ФИЛИПЬ). Освен двајцата голобради апостоли, младоликите Филип и Тома, поставени на краевите од зоната, сите останата апостоли имаат бради сликани на два начина: костенливите се полукружни и пократки, а седите

---

[54] В. кај: А. Трајановски, Црковната организација во Македонија и движењето за возобновување на Охридската архиепископија од крајот на XVIII и во текот на XIX век - до основањето на ВМРО, Скопје 2001, 174 и понатаму (со постара литература).

[55] Текстот е цитат од Матеја (XXV, 34) и заедно со неговата контекстуална целост (Матеја, XXV, 41) се препорачува за претставите на Христос во рамките на Страшниот суд, сп. Denys de Fourna, n.d., 140, 280. И покрај тоа што според светогорската Ерминија на Дионисиј од Фурна, за претставите на Седржителот се препорачува пасажот од Јован (X, 11) во кој Христос се објавува себеси како добриот Пастир, кој ја полага душата за спасение на светот (сп. Isto, 228), сепак испишаниот цитат целосно соодветствува на епитетот Праведен судија и функцијата на Христос во Чинот (=трибунал).

се скоро тријаголни; сите се разделени на средината со потемна/посветла линија. Сите апостоли се облечени во хитон и химатион со зелена, цинобер и окерна боја (во комбинации) и имаат убаво украсени евангелија или свиени свитоци во рацете. Заднината на сите претстави е жолта и сина во горниот дел.

И покрај тоа што не постои прецизен канон за поредување на апостолите во деисисната низа, сепак овде може да се досегне логиката. До апостолот Петар е неговиот брат Андреја, а пак од обете страни на челните места се евангелистите, така означени и во натписите. Во натписите, пак, понекогаш се компилирани црковно-грчкото и словенско писмо (Матеја, Вартоломеј), но во основа тие се црковно-старословенски со употреба на ѧ.

Со конзерваторско-реставраторските работи изведени од ГЗЗСК во 1991-93 година, извршена е и реконструкција на некои оштетени или изгубени делови од иконостасот. Тогаш е реконструирано и наддверието (40 х 68цм.) над царските двери кое е во стилот на комплетниот копаничарски манир на иконостасот. Во централниот дел се наоѓа празен медаљон чиишто дијаметар е 17 цм.

Над влезот во проскомидијата се наоѓа наддверие (42 х 55цм.) во чиишто медаљон (д = 17цм) е насликана претставата на архангел Гаврол (Г) која во левата рака држи свиток испишан на црковногрчки јазик: Ο ΖΟΓΡΑΦΥ ΚΑΙ ΛΑΜΟΝ (?) ΤΗ ΧΕΙΡΙΦΕΡΟΝ ΤΩΝ ΠΟΙΟΝ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΓΥΣ ΥΠΟΓΡΑΦΥ.

Над влезот во ѓаконикот има исто така наддверие (47,5 х 69,5цм.) во чиишто медаљон (д = 19 цм.) има претстава на архангел Михаил (ϹΤЬΙΙ ѦΡΧѦΝΓЄΛЬ ΜΙΧѦΙΛЬ) со меч во десната рака и сфера (ΙϹ ΧϹ ΝΙΚѦ) во левата.

Обата архангела, свртени спротивно од центарот на иконостасот, имаат каракатеристични тркалезни лица со нагласено извлечен нос и доминантни жабји очи, како и особен потемен инкарнат.

Во најгорната зона на иконостасот, под крстот, а над Деисисот, се наоѓа уште едно резбано парче (42 х 68цм.) во чиешто средиште има претстава на Христос св. Риза врамена во бадеместа рамка.

Сите посочени дела се изработени од иста зографска рака која не го оставила својот потпис. Аналогиите и името на зографот го наоѓаме на иконите во соседните цркви на

кучевишката, и тоа во црквата посветена на Воведението (Св. Спас) во самото село Кучевиште, во Побушкиот манастир, во селската црква Св. Петка исто така во Побужје, во црквата Св. Спас во селото Добри Дол, како и во документацијата на стручните институции. Зографот којшто на многу места се потпишал како Дамјан од Крушево, работи карактеристични светителски физиономии, тркалезни во полупрофил, а тријаголни во фронтална поставеност, со нагласени долни очни капаци, што му дава блажен, но жабји изглед на ликот кој понекогаш има впечатлово темен инкарнат.[56] Карактеристика што ги поврзува сите овие дела се и брчките на челата на постарите светители и редовно на св. Јован Претеча. Тие се извлечени со темен окер и имаат тријаголна спојка на врвот од носот којашто уште повеќе го нагласува набраното чело.

Со цел да се извлечат поопстојни заклучоци за научно непознатиот зограф Дамјан од Крушево, го посочуваме по хронолошки редослед компаративниот материјал, којшто инаку досега не бил објавуван.

Во блиската црква Воведение (Св. Спас) во с. Кучевиште со сигурност може да се атрибуираат на зографот Дамјан неколку иконописани дела. Се работи за престолните икони на Христос Седржител на чиешто отворено евангелие на самиот долен раб е испишана годината 1843, потем на св. Јован Петеча, Царските двери, големата икона со претстава на св. Параскева и св. Недела,[57] која се наоѓа лево до иконостасот, како и иконата со претстава на Вознесението, која се наоѓа во проскомидијата.

Во Побушкиот манастир од чиишто иконостасен натпис читаме дека "тогаш, во годината 1847, духовник бил зографот Дамјан од Крушево",[58] овој сликар ги изработил иконите на св. Јован Претеча, Благовештението и Царските двери. На престолната икона на св. Јован Претеча на долната маргина пишува: СЇѦ СТѦѦ ИКОНЯ ПОКЛОНІТЄЛЬ ДАМИАНЬ ЗѮГРАФЬ ВО ЛѢТО 1844.[59] На иконата со претстава на Благовештението која се наоѓа

---

[56] Компаративениот материјал со којшто располагаме воопшто не бил конзерваторски третиран, така што потемнетиот колорит може да се должи и на зачадените наслаги.

[57] На иконата пишува дека нејзин обновител бил Милчо Каровче, а истото име е посочено, меѓу другите дарители/обновители во подножјето на десното крило на дверите.

[58] СиѦ ТЄМПЛО ОБНОВИСѦ ВО ВРЄМѦ СЄЛИМИ ПИШЛ ПРИ ѲС МХ: И ТОГДА БѦШЄ ДѮХОВНѢКЬ ЗѮГРАФЬ ДАМІѦНІ Ѿ КРѮШЕВА ... 1847

[59] Завреднува посебно да се истакне терминот поклонител којшто се однесува на самиот зограф Дамјан.

северно до иконостасот нема авторски натпис, но го има името на донаторот Хаџи Димитри или како што се вели "обновител на иконата",[60] како и годината 1844 на нејзино сликање, испишана на крајот т.е. на свиениот дел од свитокот на Богородица. На Царските двери, на десното крило крај Богородичините нозе има исто така ктиторски натпис којшто завршува со авторскиот потпис и годината на изработка: ПОМѦНЬ҃ГСДИ РѦБ҃ТРОЄГО ВѮЧЬКО МЄѦНЬЧИѦ: ПРИ ѲС҃ МХ: ҁѮ҃ ДѦМІѦН 1846. Во документацијата на РЗЗСК е евидентирана икона чиешто потекло е Побушкиот манастир, а на која се претставени светите воини Георгиј и Димитриј.[61] Меѓу двете фигури, во долниот дел, е испишан дарителски натпис, потпис на зографот Дамјан и годината 1845: СИѦ҃ СТИѦ҃ ИКОНИ ПОКЛОНѦТЄЛЬ СТОИЧЄ ДИМО ... ПРИ ѲС҃ ҁѮ҃ ДѦМІѦНЬ 1845.

Се чини дека најбројна е иконо-колекцијата во црквата св. Петка во селото Побужје, која може да му се припише на зографот Дамјан од Крушево. Имено, неговиот сликарски ракопис со сигурност се следи на Деисисниот чин,[62] празничните икони со претстава на Благовештението,[63] Раѓањето,[64] Крштевањето,[65] Симнувањето на св. Дух[66] и Воскресението на Лазар,[67] како и иконите на кои се оликотворени светителски парови/групи и тоа: на св. Никола и св. Атанасиј,[68] св. Георгиј и св. Димитриј,[69] како и на св. Василиј Велики, св. Јован Златоуст и св. Григориј Теолог.[70]

На иконостасот во црквата Св. Спас во Добри Дол има исто така икони кои се без авторски натпис, но припаѓаат на штафелајната колекцијата од Дамјан Зограф од Крушево. Се работи за престолните икони на Христос Седржител, Богородица со Христос (1846) и св. Јован Претеча (1846?)[71].

---

[60] СЇѦ СТѦѦ ИКОНИ ОБНОВИТЄЛЬ ХАЧИ ДѪМИТРІ

[61] Инв. Бр. 45 648.

[62] Во документацијата на ГЗЗСК овие икони ги имаат следниве инв. бр. 97, 98, 100, 102, 104-106, 108, 109, 111, 112, 114.

[63] Во документацијата на ГЗЗСК инв. бр. 95.

[64] Во документацијата на ГЗЗСК инв. бр. 99.

[65] Во документацијата на ГЗЗСК инв. бр. 101.

[66] Во документацијата на ГЗЗСК инв. бр. 103.

[67] Во документацијата на ГЗЗСК инв. бр. 115.

[68] Во документацијата на ГЗЗСК инв. бр. 110.

[69] Во документацијата на ГЗЗСК инв. бр. 117.

[70] Во документацијата на ГЗЗСК инв. бр. 113.

[71] Поради карактеристичното пишување на бројот 8, не може со сигурност да се каже дали се работи за годината 1846 или 1848, која е испишана на свитокот на светителот.

Трагајќи по опусот на овој зограф во скопскиот регион, дојдовме до интересни сознанија/податоци во Музејот на град Скопје. Имено, во депото на Музејот се наоѓаат пет престолни икони чиешто потекло е иконостасот на црквата Св. Пантелејмон во Нерези. Тие се без авторски/ктиторски натпис и година на изработка. Иконите се репрезентативни парчиња со големи димензии и на нив се претставени: Христос Серџител (123 x 83,5 x 3,5), Богородица со Христос (121 x 80 x 3,5), св. Јован Претеча (124,2 x 83,2 x 3,5), патронот св. Пантелејмон (123 x 83,5 x 3,5) и архангел Гаврил (124 x 83 x 3,5).[72]

Во постојаната поставка на икони во Музејот на Македонија се наоѓа уште едно дело на споменатиот зограф. Се работи за Христос св. Риза (47,7 x 74,4 x 2,5).[73] Може да се помисли дека ова наддверие, чии димензии одговараат со централниот отвор/влез на иконостасот (78цм.), припаѓало токму на кучевишкиот иконостас.[74]

Посочени дела на Дамјан од Крушево се сосем сигурно само дел од богатата активност на овој "зограф и духовник" во скопскиот регион која бездруго треба поединечно да се испитува што ги надминува рамките на нашата тема. Резимирајќи ги овие сознанија, според датираните икони овој сликар работел во Скопско во периодот од 1843 до 1847/8 година, досегнувајќи го својот сликарски врв на репрезентативните икони од Нерези. Судејќи според продукцијата, зографот Дамјан од Крушево бил еден, а можеби и главен, конкурент на Дичо Зограф којшто имал крупна сликарска активност во истата временска и просторна рамка.[75]

---

[72] Во документацијата на Музејот на град Скопје нивните инв. бр. (редоследно) се: 8, 5, 6, 7, 10.

[73] Инв. бр. 180.

[74] Сегашното реконструирано наддверие има помали димензии, в. погоре.

[75] Хронологија на ликовната активност на Дичо Зограф и за неговите дела во Св. Георгиј и Св. Илија во с. Бањани (1845-46), Св. Спас во с. Кучевиште (1845), Св. Никита во с. Горњани (1846-47), в. кај: Е. Алексиев, Православен храм Св. ап. ап. Петар и Павле, во: Православен храм Свети апостоли Петар и Павле, село Тресонче, Скопје 1995, 30-31 (со постара литература).

Вратата на проскомидијата

На вратата на проскомидијата (172,5 x 59,5)[76] е насликана сцената Архангел Михаил ја вади душата на богатиот (СТИ АРАХАѢЕЛЬ МИХАЛЬ). Архангелот е претставен на сина позадина. Во горниот дел има троделен сегмент од небо во чијшто централен дел, обрабен со облачиња, е претставата на Божјото око во тријаголна рамка, а пак страничните делови се исполнети со растителен орнамент. Архангелот е облечен во зелена туника и окерен панцир на којшто има вообичаени антропоморфни претстави на ракавите, но и контури на ангелски фигури на предниот дел. Тој има цинобер хламида чиишто набори се решени со жолто-окерна боја. Архистратигот во десната рака држи меч вперен кон богатиот. Во левата рака под која виси душата на богатиот, насликана со црвена боја, со околубедрен плашт и со вкрстени раце на градите, Михаил има отворен свиток на кој се чита текстот: БЖЂИ АРХІС/ТРАТІГЬ ЄСТЬ/ МЄЧЬ ВОZІШАЮ/ ГОРЬ И ВОZІШ8/ЄГѠ ГОРЪ ОЧЄ/ ВРАГУ БОЖЬИ/ СТРАХЬ НА НЄ/ПОКОРИВИА/ ВZЄМЬОИХЬ/ ЖИВОТА Б/ЄZВРЄМЄНА/ СТРАШНИ ZАПО/ВЄТЄ И ЛИХОМЄРЇЦЬ/ ПРАВО МЄР8 НА ПРАВ/ЄДНЇХЬ СМЄРТЬ ГРЄШНЄ/ИМ ПОБЄДАЇ8. Архангел Михаил стои на телото на богатиот, положено на рамен одар и со перница на главата. Тој е облечен во долга кошула во цинобер-боја над која има краток кожуф. Неговиот лик е старечки, со седа долга брада и со завиени мустаќи чиишто краеви самиот ги држи/влече со обете раце. Над неговата глава се претставени два темни демона. Едниот има свиток во рацете со тешко читлив текст,[77] а пак другиот го вперува своето копје кон душата на богатиот. Заднината на долниот дел на композицијата ја исполнува сликана архитектура и тоа: пространа профана цинобер градба со повеќе прозорски отвори и мала сина градба со два прозорца, насликана на десната страна. Во левиот долен агол на сцената е насликана врата со завеса собрана на едната/десната страна. Низ отворот се појавува минијатурна човечка фигура во темна облека која со десната рака (како да) ја собира/придржува завесата, а пак во левата држи предмет, кој не може јасно да биде протолкуван.

---

[76] Широчината на проскомидијалниот отвор на иконостасот е 54,5 цм.

[77] Компаративните проследи покажуваат дека на овој свиток вообичаено се испишува текстот: НАШ ЄСИ СРЄБРОЛЮБЧЄ.

Сцената со претстава на архангел Михаил како ја вади душата на богатиот спаѓа меѓу најомилените во поствизантискиот период. Нејзината книжевна предлошка е кажувањето на Лука (XII, 16-21) на параболична случка, една од оние во кои се афирмира духовното над материјалното богатство. Повеќеслојноста на текстот ја дефинира и повеќенасочната симболика на сцената. Така, таа во едност ги здружува апотропејското, дидактичното и есхатолошкото.

Во иконографијата на сцената се забележуваат две фази: традиционална, условно наречена статична, и осовременета, во науката именувана како "динамечна, битовизирана" сцена, чиишто промени се детектирани на преминот од XVIII во XIX век.[78] Карактеристика на првата схема е фронталната, вкочанета става на архангел Михаил којшто е стапнат на телото на богатиот, мечот во неговата десна и свитокот во неговата лева рака. Во "осовременото" иконографско решение архангелот го губи свитокот, а во неговата лева рака е грешната душа на богатиот, ѓаволите имаат ќесиња со пари на појасот и (еден од нив) свиток со испишан текст за прокажувањето на сребroљубецот, потем сцената е цела испишана со текст од библиската предлошка, а се јавуваат и проширени решенија со претстава на Праведните мерила. Така, во втората фаза сцената ја добива својата изворна книжевна физиономија и од апстрактна прокоба на грешниот станува прецизна осуда на алчноста кон парите и богатењето. Науката осознава дека за осовременување на иконографијата биле значајни два чинителя: новите социјално-буржоаски раслојувања и појава на многу "сребroљупци", што црквата недвојбено сакала да го осуди, како и продорот на западноевропската наративно-сугестивна иконографија на истата тема преку гравурите што стигнале на Света Гора и оттаму се дисперзирале на православниот Балканот.[79] Следејќи ги вака систематизираните иконографски анализи, сцената на проскомидијалната врата во Кучевишкиот манастир е зачеток на

---

[78] Сп. Е. Попова, Зографът Христо Димитров от Самоков, София 2001, 177-180. За влијанието на западните обрасци (пр. Гвидо Рени) врз иконографијата на оваа сцена со литература, в. Е. Генова, Модели и пътища за модернизиране на църковната живопис в българските земи от втората половина на XVIII и XIX век, Историческо бъдеще 2, София 2001, 65-66.

[79] Сп. D. Papastratos, Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665-1899, Athens 1990, 192-197, pl. 195-196, pl. 199-200.

новото решение при што свитокот со текстот кој не е произлезен од библиската предлошка, туку е општ поучен текст, како и самиот општ натпис на сцената се ретро-елементи исходувани од традиционалната иконографија.

Стилската анализа покажува недоветен пристап во реализацијата на композицијата, грубо до карикарурално решение на ликот и позата/скратувањето на архангелската фигура, јаки потскликувања со црна боја на фацијалните елементи, непречистен колорит и компензација со наивна декоративност. Ако на ова се додадат крупните грешки во натписите (пр: **АРАХАѢЕЛЬ МИХАЛЬ**), недоветниот ракопис/дуктус, а згора на сето и несоодветата димензија на вратата во однос на широчината на отворот, тогаш може да се извлече заклучокот дека ова дело изворно не припаѓало на кучевишкиот манастир и не може да се поврза со ниту едно иконописано дело кое денес се наоѓа во црквата или, пак, потекнува од неа.

По својата необичност прави впечаток фигурата, насликана во левиот долен агол, која (како да) излегува од вратата на зградата во заднината. И покрај малите димензии на фигурата, со сигурност може да се согледа нејзиниот профан, темен костум и предметот што го држи во левата раката. Нејзината положба, свртена спротивно од настанот, не комуницира со фокусот на случката. Може да се постават две претпоставки за разузнување на оваа невообичаена епизода, имено, дека е таа дел од лаичката придружба којашто вообичаено во XIX век се вклучува во сцената крај покојниот богаташ, или, пак, дека се работи за автопортретна претстава.[80]

---

[80] Автопортретните сликарски појави се познати уште во дваесеттите години на XIX век во Македонија, што е посведочено со автопортретот на зографот Теодосие од Велес (сп. К. Балабанов, Галерија на икони, Штип 1988², 33, сл. 9; А. Николовски, Уметноста на XIX век во Македонија, Културно наследство IX, Скопје 1984, 10), при што треба да се напомене дека се работи за јасен вотивен контекст на претставениот лик/автопортрет. Од друга страна пак, познато е дека во периодот на Преродбата, веќе од 40-тите години, почнува вклучување на автопортретни претстави во сакралното сликарство, како што е тоа случај со автопортретот изработен од Захарие Зограф од Самоковската школа во живописот на црквата Св. Никола во Бачовскиот манастир, како и со останатите негови четири автопортрети меѓу кои и еден на штафелај, сп. K. Paskaleva, Bulgarian Icons Through the Cinturies, Sofia 1987, 70-71 (особено заб. 216).

Црковниот мобилијар

Во наосот на кучевишките Св. Архангели се наоѓа добро сочуван црковен мебел (мобилијар). Тој се состои од игуменски стол, шестострана певница и шестострана масичка/сталак за нафорница. Сите три предмата се интарзирани и на нив нема натписи. Во старата историографија на манастирот предметите на црковниот мобилијар само се евидентирани,[81] а пак во поновата наука тие се поопстојно научно обработени.[82]

Игуменскиот стол претставува најрепрезентативно парче од мобилијарот. Неговата висина е 163 цм., должина 67 цм., а ширина 54 цм. Изработен е од костеново дрво, а украсен со коскена интарзија. Орнаментот на грбниот наслон се состои од доминантна шестокрака ѕвезда со шест розети поставени меѓу нејзините краци. Овој орнамент е изработен на горниот дел од наслонот кој има карактеристична форма на тричетвртини од круг. Под него има четири помали шестокраки ѕвезди во комбинација со интарзирани ѕвездички. Подолу доаѓа низа од токарени столпчиња, а под нив уште едно дрвено пано на кое има три шестокраки ѕвезди и мали ѕвездички околу нив, поврзани со мали розети и тријаголници. Орнаментите се повторуваат и на наслоните за рацете. На горниот дел од грбниот наслон има токарени столпчиња поставени во три нивоа,[83] од кои повеќето претставуваат современа реконструкција. Столот е поставен пред југозападниот столбец.[84]

Шестостраната певница, денес сместена во северната конха, е висока 110 цм. со пречник од 52 цм. Страните на

---

[81] Ј. Хаџи-Васиљевиќ, Скопје и његова околина, Скопје 1930, 449.

[82] Истражувањата на В. Хан сè уште се основна литература за мобилијарот: В. Хан, Интарзија на подручју Пећке патријаршије (XVI-XVIII вијек), Нови Сад 1966, 46-47.

[83] Горното ниво т.е. завршетокот на овие столпчиња е многу сличен на престолот на Богородица насликана во конхата на апсидата.

[84] Г. Суботиќ ја доведува оваа местоположба на столот со претставата на св. Сава: Г. Суботић, Лик светог Саве у Кучевишту из времена спаљивања његових моштију, Зборник радова са Међународног скупа "Свети Сава у српској историји и традицији", Београд 1998, 282. Интересно е да се напомене дека столот, поради големата висчина, покрива голем дел од фигурата на светителот.

певницата се состојат од пет правоаголни плочи поврзани со вглавени коскени токарени столпчиња. Орнаментот се повторува на сите шест страни и е сочинет од поголеми шестокраки ѕвезди и хексагони, покриени со мозаична маркетерија од коска, сребро, дрво и рожина од чапункари.

Шестостраниот сталак за нафорница е висок 81 цм. со пречник од 41 цм. Тој има пет правоаголни паноа поврзани со коскени токарени столпчиња. На секој од паноата има шестокрака ѕвезда околу која има по четири ромбоидни украси. На горната и долната плоча има мрежа од мали интарзирани ѕвезди. Орнаментот на сталакот е поскромен од оној на певницата и е без маркетиран декор.

Компаративните анализи покажуваат дека кучевишкиот игуменски стол е стилски/декоративно близок на интарзираниот стол од црквата св. Прохор Пчински, а дека фината мозаична маркетерија на певницата со употреба на рожина е од т.н. certosina тип, чиешто потекло е шпанско-италијанско, а се забележува дури од втората половина на XVI век на подрачјето на Србија и Македонија, особено при изработка на ситни предмети како што се пекторалните крстови и енколпиите.[85] Според периодот на продорот на Балканот на оваа техника, наречена мозаична маркетерија, која е непозната за турската интарзија, како и според компаративните анализи и формата на завршетокот на наслонот на столот во тричетвртен круг, изразено е мислењето дека трите стилски блиски предмети од мебелот во кучевишките Св. Архангели припаѓаат на втората половина на XVI век.[86] Нивната нарачка би можела да биде "стеснета" на перодот околу 1591/92 година, време на изработка на наосното сликарство и првиот иконостас.

[85] В. Хан, н.д., 46.
[86] Исто, 47.

ЗАВРШНИ РАЗГЛЕДУВАЊА

ЗА СЛИКАРСТВОТО ВО НАОСОТ

Завршните разгледи за целокупното сликарство во кучевишката црква посветена на Св. Архангели опфаќаат осврт на три негови компоненти и нивните особености: тематско-иконографските, натписните и стилските. Во заокружениот осврт на сликарството во наосот ги сумираме тематско-иконографските особености на куполната и олтарската програма, потем на четирите циклусни целини, поединечните сцени, како и пророчките фигури на столпците и на светителите во првата зона.

Тематско-иконографски особености

Сцените и претставите во наосот и олтарот на кучевишките Св. Архангели се организирани во тематски целини кои ја имаат својата традиционална востановеност и место во sидното сликарство. Сепак, кучевишкиот репертоар бележи повеќе тематски реткости и бројни иконографски посебности.

Олтарската програма е стандардно сочинета од литургиски теми, чиишто продлабочени иконографски анализи откриваат специфичности на ликовниот склоп на целината.

Во Поклонувањето на архиереите на Христос-Агнец, се чини, постои логика во изборот на архиереите. Освен вообичаените претстави на св. Василиј Велики и св. Јован Златоуст, во кучевишкото Поклонение се вклучени и архиереи, чиишто именител е борбата против ересите. Тројца од нив се учесници на Првиот екуменски собор (св. Атанасиј, св. Спиридон Чудотворец, св. Ахил), двајца се поврзани со Првиот цариградски собор (св. Силвестер, св. Григориј Богослов), еден е учесник на Ефескиот собор (св. Кирил), а еден се прославил како бранител на иконите и чистата христолошка вера, спротивставувајќи се на иконоборечката политика на Лав III (св. Андреј Критски).[1] Сепак, не треба да се исклучи можноста за механичко преземање на

[1] Сп. Ch. Walter, Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982, 87, 105; Istiot, L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine, Paris 1970, 103, 128, 136, 117, 145 (n. 126), 256; .S. Šarkić, Pravne i politi ke ideje u Isto nom rimskom carstvu, Beograd 1984, 31-36 (за св. Атанасиј); 87, 105 (за св. Спиридон).

прикажаните црковни отци од страна на зографите од видени/постари ансамбли.[2]

Во изборот на архиереите, претставени во допојасја, може да се согледа истата идеја како и во изборот на црковните отци во Поклонението. Станува, имено, збор за црковни поглавари, возглавници на ортодоксијата, тесно поврзани со отпорот против еретичките движења, пред сè аријанството (св. Ипатиј, св. Амвросиј, св. Епифаниј Кипарски) и монофизитизмот (св. Дионисиј Ареопагит).[3]

Во изборот на архиереи треба да се потенцира и присуството на св. Ахил, натписан како св. Архиелие, чиајшто претстава го дополнува неговиот богат поствизантиски портретен корпус.[4] Вниманието го привлекува и допојасјето на св. Климент. И покрај големите типолошки отстапки, сепак не треба да се отфрли претпоставката дека во ликот на кучевишкиот св. Климент би можела да се препознае идејата за вклучување на охридскиот прелат во архиерејскиот избор. Претпоставката е втемелена на неколку аргументи. Прво: науката потврдува дека неговите типолошки обележја не се следат доследно во доцниот среден век, така што во XVII-XVIII век неговиот лик во рамките на Седмочислениците е сосем поинаков од т.н. охридска редакција;[5] второ: науката покажува дека неговите претстави вон од охридскиот регион/јадро во периодот од XV до XVII век најчесто се сликаат во олтарскиот простор во втората зона/фриз во ѓаконикон или протезисот, а поретко меѓу групата стоечки архиереи од Поклонувањето на Агнецот;[6] трето: присуството на

---

[2] Користејќи помлади примери ги посочуваме црквите во Вица и Монодендри во кои е направен сличен избор на архиереи. Имено, покрај стандардните, насликани се и светите Силвестер, Спиридон и Ахил во Вица, а пак Андреј, Спиридон и Власиј во Монодендри при што особено прави впечаток честата застапеност на св. Спиридон, општо кај линотопските мајстори: А. Τουρτα, н.д., 135–136. Во манастирот Журче (1617), на сосем исклучително место, во темето на сводот околу Пантократорот, насликани се архиерејски допојасја, од кои сите осуммина се знаменити борци против ересите и втемелувачи на ортодоксијата (лични белешки).

[3] Сп. Ch. Walter, L'iconographie des conciles, 246-248; Одабрана документа Васиљенских сабора, Београд 1993, 7-10 (со литература); Th. Ware, The Church of the Seven Councils, vo: Istiot, The Orthodox Church, London 1997, 18-40.

[4] Ц. Грозданов, Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис, Зборник за средновековна уметоност на Музејот на Македонија, 3, Скопје 2001, 26.

[5] Сп. Ц. Грозданов, Портретите на светителите од Македонија од IX до XVIII век, Скопје 1983, 115-116; В. уште: А. Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991, 186-187.

[6] Ц. Грозданов, Портретите, 92.

св. Ахил во истиот простор на соседниот столбец; четврто: натписот крај светителскиот лик е испишан на домашен/народен говор и гласи Климентие. Од оваа теза би можела да произлезе и претпоставката дека авторот не бил опитен во оликотворувањето на традиционалните портретни белези на св. Климент Охридски.

Во однос на кучевишкото решение на Причестувањето на апостолите, каде што Христос е облечен во сакос, треба да се издвои епизодата со Јуда којшто е насликан крајно реалистично, дури сосем натурално, како дословно во млаз го повраќа светото причесно. Во сите други примери,[7] вклучувајќи ги и оние на подрачјето на Македонија (Стрезовце, Св. Никола Ореоечки), Јуда е насликан како заминува или го врти грбот на останатиот дел од апостолската поворка, построена да прими причест од Христовата рака. Покрај сознанијата дека епизодата со "заминувањето" на Јуда од апостолската поворка датира од крајот на XII век,[8] сепак не треба да се пренебрегне дека во поствизантиското sидно сликарство таа е најрано присутна во Причестувањето на апостолите во интерпретација на т.н. костурска работилница од крајот на XV век.[9]

Интересен и без паралели меѓу достапните истовидни претстави е приказот на Арие со лаичка темна шапка на главата, кој - поставен во самото цокле, е вообичаен дел од сцената Визијата на св. Петар Александриски.

Поствоскресните случки/сцени, Вечерата во Емаус и Христовото јавување на мироносиците, како и Жртвата Аврамова се дел од стандардниот евхаристичен контекст на олтарот. Но, "отворајќи" го репертоарот на втората зона во наосот каде што се насликани сцени од Христовите дела, чуда и параболи со сцените од Цветниот триод, тогаш се спознава богословската логика дека токму со двете поствоскресни сцени, колку што дозволувал расположивиот простор, е направено идејно-тематско заокружување на целината чијашто основа се (илустрациите на) литургиските одломки/перикопи, и која догматски, па дури и логично, се заокружува со поствоскресните јавувања, кои

---

[7] Сп. А. Τουρτα, н.д., 60-61; (со примери); M.M.Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe aprés la chute de Byzance (1450-1600), Athénes 1989, 176; Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων. Ζωγρα φικη, Ιωαννινα 1993, πιν. 13.

[8] В. A.H.S. Magaw, Twelfth Century Frescoes in Cyprus, Actes du XIIe Congres International des Etudes Byzantines, Belgrade 1964, 257, pl. 1 (за Причестувањето на апостолите во Асину).

[9] Сп. Б. Живковић, Поганово, цртежи фресака (текст: Г. Суботић), Београд 1995, ск. 17.

претставуваат завршна фаза од земното битствување на отелотворената Реч.[10]

Богатата *куполна програма* претставува продолжеток на византиската традиција од времето на Палеолозите. Замисленият небесен свет и дом Божји, чуван од ангели кои без престанок му служат и во кој без престанок Бог служи, предвестен од пророците, а наговестен во генезата на старозаветните патријарси - Христови предци, приближен е кон земниот свет преку мачeничката група(ција). Изборот на пророци и нивните текстови е поврзан со предвестувањето на Второто Христово доаѓање, што хеортолошки се толкува како алузија на пасхалната ноќ (воскресение). Претставувањето на дванаесетте синови на Јаков, чијашто библиско-историска улога е дефинирана во Стариот Завет преку нивната патријаршиска функција, е поврзано со идејата да се оликотвори праобразот на Христос-свештеник и ја истакнува мистичната зададеност на оваа компонента на неговата мисија. Логиката на претставување токму/само на овие личности ја наоѓаме во идејата за симболично поврзување на архиерејската со небеската литургија, воспоставена и водена од Христос-архиерej. Потребата да се исполни со живопис целиот, наглсено издолжен тамбур, е искористена осмислено за сликање на целина којашто сосем се вклопува во идејната тематика на кучевишката купола. Единствена исклучителна тематска целина во кучевишката купола е претставата на Четириесеттемина севастиски маченици во редуцирана/изборна редакција, што претставува ретка појава во византиското ѕидно сликарство,[11] а според достапните сознанија е уникатна во поствизантиското монументално сликарство. Со овие маченички бисти заокружена е основната идејна траекторија на програмата во кучевишката купола. Евангелистите, пак, на пандантифите, насликани без Премудроста и симболите, го следат традиционалниот сведен модал на нивно прикажување. Тие, на вообичаен начин, ги пишуваат своите книги свртени кон најстарите Христови образи, Ризата и Керамидата, со што симболиката и местоположбата на Неракотворените Христови ликови станува очигледна.

---

[10] Сп. А. Серафимова, Слики на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир (1591.), Зборник за средновековна уметност, н.с. 2, Скопје 1996, 179-196.

[11] Познато е дека во наосот на манастирот Земен е насликан избор од овие маченици, кои се поставени над првата зона, меѓу други светителски бисти: И.М. Ђорђевић, Зидно сликарство српске властеле, Београд 1994, 168-169 (со постара литература).

Релјефниот нимб на Пантократорот е елемент што заслужува поопстојно компаративно "набљудување". Имено, позлатените орнаментирани штуко-нимбови научно се детектирани најрано во XIII век и тоа на икони, за кои е изразено мислењето дека се "преземени од несочувани престолнички примероци изработени во дворските ателјеа".[12] Науката го бележи нивниот континуитет во доцниот среден век и во иконописот и во живописот, при што треба да се напомене опсервацијата дека овие нимбови се почести на критските икони,[13] како и во sидното сликарство каде што, според научите согледби, работеле критски воспитаници.[14] Треба да се се нотира дека овој тип на ореоли се присутни и во sидното сликарство на Линотопјаните, секогаш со сличен орнамет бележит по испакнатите топчиња.[15] Штукатурните ореоли со геометриски или флорални орнаменти се среќаваат и на подрачјето на Македонија, што според објавените податоци е ретка појава.[16] Збирните анализи покажуваат дека овие ореоли во sидното сликарство ги истакнуваат фигурите на Пантократорот, потем на популарните светители кои имаат скоропомошничка улога и оние на патронот.

Во наосот се насликани петнаесет *пророци на столпите* со отворени свитоци на кои е испишан авторски текст. Со цел да се пронајде поврзувачка идеја произлезена од текстовите на пророчките свитоци, треба да се напомене дека во избраните цитати се забележува посредно или непосредно наговестување на Христовото второ доаѓање, што е едновремено и спомен на

---

[12] Најстарите примери се наоѓаат во кипарската иконо-колекција: D. Talbot Rice, Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds, JÖB 21, Wien-Graz 1972, 269 и понатаму. Меѓу најстарите примери е и штуко-нимбот од претставата на Христос на иконата од 1262/3 година од Охридската колекција: В.Ј. Ѓурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, сл. 2.

[13] Сп. М. Ασπρα–Βαρδαβακη, Μεταβυζαντινη ικονα του Αγιου Δημητριου στο Βυζαντινο Μουσ ειο, ΔΧΑΕ Δ/ΙΓ, Αθηνα 1988, 116–117.

[14] За примерит во Филантропинон, Варлаам, Преображение во Велчишта и параклисот на Св. Никола во Лавра, в. М. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Η Μονη των Φιλανθρωπηνων και η πρω τη φαση τησ μεταβυζαντινησ ζωγραφικησ (Διδακτορικη διατριβι), Αθηνα 1983, 96.

[15] Такви ореоли имаат претставите на Пантократорот во Монодендри, Вица, Клидоња и Патерон, а се среќаваат и на светителите во цел раст или на оние во допојасје на сликаните фризови, сп. А. Τουρτα, н.д., 176-177.

[16] Такви ореоли се среќаваат на иконите од Карпинскиот иконостас (З. Расолкоска Николовска, Иконостас Карпинског манастира, ЗЛУ 16, Нови Сад 1980, сл.3-6), како и на оние од Ореоечкиот манастир (М.М.Машиќ, Иконостасот од Ореоечкиот манастир Св. Никола, Тематски зборник на трудови: Икони, иконопис, иконостас, иконографија, 1, Скопје 1996, 34, сл. 3-5), а сосем ретко во sидното сликарство (Истата, Манастирот Св. Никола Ореоечки, Културно наследство XIV-XV, Скопје 1990, 11).

воскресниот и вознесниот ден.[17] Во оваа смисла слична е и пораката на текстовите на свитоците на пророците во тамбурот, но таму идејата е многу појасна. Двајцата пророци со исто име - Захариј, се поврзани со сцени од Великите празници: помладиот со Вознесението, а постариот со Благовештението. Исто така, сосем е обмислена местоположбата и свитокот на Арон и Јаков. Имено, Арон има свиток на кој е испишан текст кој се однесува на принесување на жртва во (старо)заветниот Шатор/Скинија, согласно со Божјите упатства соопштени преку Мојсеј. Жезолот во неговата рака, испишаната порака на свитокот и местото на коешто е искажана, претставуваат префигурација на Богородица односно на отелотворениот Логос.[18] Претставата на Арон е идејно поврзана со претставата на Богородица насликана во темето на западниот лак како дел од сцената Скалилата на Јаков. Местоположбата на праотецот и пророк Јаков е, исто така, обмислено избрана. Имено, Текстот на неговиот свиток е во идејна врска со Скалилата. Јасно се согледува и следењето на традиционалното панданство во поставувањето на некои пророци (Давид и Сломон, Арон и Мојсеј, Захариј младиот и постариот).

Сцените од циклусот *Велики празници* се особено податни за иконографски анализи поради нагласената наративност. Илустрациите на евангелските текстови се богато надградени со епизоди од апокрифно или книжевно потекло. Сепак, со својата проширена иконографија предничат Крштевањето, Влегувањето во Ерусалим, Распетието (за жал, многу избледено) и Успението. Поради ретките детали особено значајни за компаративни анализи се и сцените Благовештение, Раѓање и Сретение.

На кучевишката сцена Благовештение треба да се издвојат: поставувањето на фигурите една наспроти друга (од внатрешната страна на источниот пар столпци), што се среќава ретко во уметноста,[19] стоечката поставеност на Богородица, што е важна за компаративите проследи,[20] како и кулисната заднина, особено

---

[17] Сп. Л. Мирковиќ, Хеортологија, Београд 1961, 197.

[18] За жезолот како Аронова визија на Богородица, в. Д. Панић-Г. Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975, 77.

[19] Како редок пример треба да се посочи претставата во Лавра, сп. G.Millet, Monuments de l'Athos, I (les peintures), Paris 1927, 119. 4-5.

[20] На посочените примери во поглавјето: Велики празници (заб. 4), треба да се додадат и светогорските примери во Лавра, Ксенофон и Св. Георгиј (манастир на апостолот Павле): G. Millet, Athos, 119. 4-5, 182. 1-2, 190.1.

куполната градба, која би можела да ја претставува црквата/домот на Божјата Реч која се споменува во предлошката.

Од сцената Раѓање, фрагменарно сочувана, прави впечаток аранжманот на ангелската група, поставена во левиот горен агол на сцената, во која последниот ангел од левата страна е претставен во профил. Токму овој аранжман на ангелската група е нотиран во спомениците од XVI и XVII век на поширока територија во континентална Грција.[21]

Сретението има блиски иконографски паралели во истовидната сцена во црквите од т.н. охридска сликарска школа и во оние, дела на линотопските зографи, поради: парниот распоред на фигурите, Христос во мајчините раце, просторната одреденост на сцената со чесна трпеза со положена книга, профетскиот став на Ана и кулисите во заднината.[22]

Иконографијата на Крштевањето по својата екстензивна схема се вбројува меѓу најнаративните решенија не само меѓу сцените од кучевишките Велики празници, туку и пошироко во поствизантискиот период.

Епизодата со проповедта на св. Јован Крстител е многу редка во поствизантиските интерпретации на Крштевањето.[23] И ликот на Старецот на деновите е исклучително редок во доцносредновековното сликарство.[24] Покрај персонификациите на Јордан и морето, во кучевишкото Крштевање фигурално е претставен и изворот на Јордан, што спаѓа исто така меѓу сосем ретките сценски детали кои можат да се согледаат на некои истоимени претстави од опусот на т.н. костурска работилница од крајот на XV век, потем на делата на јоанинската работилница веројатно стационирана во манастирот Филантропинон, како и на малобројни други истовидни примери.[25] Деталот со плочата на

---

[21] Обележјата на линотопската иконографија на Раѓањето вклучувајќи ја и ангелската група, поткрепено со примерите во Тирнавос, Загора и Дриовуно, се детектирани во јоанинската работилница (Филантропинон) и се објаснети како оттаму-преземени решенија: A. Τουρτα, н.д., 74. Сп. и: Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 77, πιν. 425.

[22] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, ск. 33, сл. 42, сл. 49, сл. 53; A. Τουρτα, н.д., 76-77.

[23] Може да се посочат претставите во трпезаријата на манастирот Дионисиј (сп. G. Millet, Athos, 174), како и онаа во егзонартексот на Грачаница (сп. С. Петковиќ, Сликарство спољашње припрате Грачанице, во: Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, сл. 6), но обете се работени според кажувањата на Лука и Марко.

[24] Сп. Исто, сл. 6.

[25] Сп. Б. Живковиќ, Поганово, ск. 21; Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 109, πιν. 447; G. Millet, Athos, 258. 1 (Св. Никола-Лавра). На примерите во Филантропинон и Диљос изворите

која е поставен Христос и од која излегуваат змијолики суштества е застапен на образецот по кој работат мајсторите на т.н. охридска сликарска школа, како и оние во Јаонина, а поретко се среќава на Света Гора.[26] Наоѓаме исто така мал број поствизантиски аналогии за епизодата со крштевање на народот, меѓу кои и оние од јоанинската споменична група.[27]

Сценатa Преображение не е насликана во согласност со нејзиното хронолошко место/диспозиција. Таа е сега сосем уништена, но од малиот сочуван фрагмент без дилеми се работи за таворската случка која во кучевишкиот наос има големи димензии и го исполнува целиот јужен дел на западниот свод. Познато е дека во византискиот период Преображението во некои споменици е поставено на западниот ѕид, а такви примери се забележени, додуша ретки, и во поствизантиската ѕидна декорација, од кои ги издвојуваме оние од т.н. охридска сликарска школа поради бројноста и поради големите димензии на Преобажението кое начесто го исполнува целиот западен тимпанон.[28]

Стандардната иконографија на Влегувањето во Ерусалим е проширена со пролошката епизода во која е илустрирано доведувањето на белото осле. Ретките примери со оваа епизода во поствизантиските претстави на оваа тема, ги наоѓаме во образецот по кој работат сликарите на т.н. охридска школа, потем на оние од јоанинската работилница и линотопските мајстори.[29]

се песонифицирани преку две човечки глави од кои излегува/извира вода, а пак во параклисот на Св. Никола во Лавра изворите се оликотворени преку две фигури кои излеваат вода од стомни..

[26] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 7 (Годивје), ск. 33 (Долгаец), ск. 42 (Велестово); Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 109, πιν. 447; G. Millet, Athos, 172.3 (Ксенофон). Други примери, в. кај: П. Костовска, Симболично значење на претставата на Христовото крштевање во црквата Св. Никола во Варош, кај Прилеп, Balcanoslavica 26-27, Prilep 1999-2000, 43 (особено: заб. 15).

[27] Сп. Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 109, πιν. 447; С. Петковић, Спољашња припрата Грачанице, сл. 6. Истата епизода е илустрирана во долниот лев агол на Крштевањето во манастирот Журче (сопствена документација).

[28] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 35 (Долгаец), ск. 44 (Велестово), ск. 51 (Лешани), ск. 80 (Лескоец), ск. 115 (Матка). За други примери в. уште: С.Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 67.

[29] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 79 (Лескоец); В. М. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Μονη των Φιλανθρωπηνων, 134–42 (за примерите во Филантропинон, Диљос, Варлаам, Анапавса и Св Никола-Лавра); А. Τουρτα, н.д., 79-81 (за примерите од Вица, Монодендри и Дриовуно).

Во епската иконографија на Успението заслужуваат посебно внимание неколку елементи. Христос е поставен фронтално во мандорла со прекршен лак во која се впишани четворица ангели, од кои двајата предни се свеќоносци, а оние над нив имаат прекриени раце. Ова се елементи кои се карактеристични за светогорското вообличување на Успението.[30] Кружната мандорла/медаљон во кој е впишана Богородица која се вознесува, произлегува од првите проширени илустрации на темата, а се забележува во мал број споменици кои се современи на кучевишкото сликарство.[31] И отсуството на жени околу одарот е карактеристика која ја согледуваме на мал број истовидни сцени од достапниот компаративен материјал.[32] Редок детаљ од епизодата со отсекувањето на рацете на еретикот, кој е претставен во преден план меѓу два свеќника, е поместувањето на архангел Михаил меѓу десната група.[33]

Некои сцени се придружени од пророци кои држат свитоци со соодветни текстови. Такви се Благовештението (Захариј), Распетието (Захариј помладиот и уште еден непознат), Симнувањето во пеколот (Осија) и Вознесението (уште еднаш со текстот на пророк Захариј).

Од особена важност е издвоено да ја нагласиме частотата на споредбеното посочување на предлошките на т.н. охридска сликарска школа на која упатуваат иконографските скенирања на посочените сцени.

Циклусот на *Христовите маки и страдања* илустриран во 16 сцени спаѓа меѓу најопширните во современите ансамбли на Балканот. Во редоследноста на случките е следена нарацијата во евангелието на Лука. Наклонетоста кон раскажувањата на

---

[30] М. Хацидакис смета дека овие елементи се преземени од италокритските икони на оваа тема, пред се посочувајќи ги Андреја и Никола Рицо(с): М. Χατζηδακησ, Ο κρητικοσ ζωγρα φοσ Θεοφανησ. Ι τελευταια φαση τησ τεχνησ του στισ τοιχογραφιεσ τησ Μονησ Σταυρονικητα, Αγ. Οροσ 1986, 67 (сп. и пр. во Лавра, Ставроникита, Дионисиј и Дохиар) .

[31] Љ. Шево овој елемент го согледува во спомениците во кои работеле грчки мајстори, при тоа посочувајќи го Кучевиште (?), Хопово и Ломница: Љ. Шево, н.д., 109.

[32] Беседата на Јован Солунски зборува за "верниот народ, мажи и жени", кои достоинствено ја оплакувале Богородица, сп., L. Wratislaw Mitrovic – N. Okunev, n.d., 156. Тие отсусвуваат во Вица и Монодендри: А. Τουρτα, н.д., εικ. 48 α–β.

[33] Аналогиите ги наоѓаме во Нова Митрополија во Несебр, Вуково, како и во Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево: Г.Геров, Класицизиращото направление в балканското изкуство од XVI век. Стенописите од Новата митрополия в Несебър, Проблеми на изкуството, кн. 2, София 1991, 28; Е. Флорева, Средновековни стенописи. Вуково 1598, София 1987, сл. 52 на стр. 86.

случките кај Лука се огледа и во користење на обрасци произлезени од верзиите на случките од неговото евангелие. Некои од сцените се делумно оштетени (Тајната вечера, Исмевањето, Патот на Голгота), а пак некои скоро целосно (Договорот на Јуда со Евреите, Предавството на Јуда, Качување на крстот). Освен завршните насликани во олтарскиот простор, композициите имаат наративна иконографска форма. Особените елементи во иконографијата на карактеристичните решенија (Миењето на рацете, Патот на Голгота, темите поврзани со Јуда), претставуваат поствизантиско проширување на традиционалната иконографија.

Молитвата во Гетсиманската Гора има збиена иконографска форма во која Христос е претставен само еднаш во молитвен став и насликан во горниот дел на композицијата пред собраниот плашт. Христовата молитва ја споменуваат сите евангелисти со тоа што само во текстот на Лука (XXII, 41-44) не е нагласено повеќекратното Христово молитвено обраќање.

Договорот на Јуда со Евреите (?) е сцена која е многу оштетена. Познато е дека таа не е често сликана ниту во византискиот,[34] ниту пак во поствизантискиот период, поради што нејзиното присуство во спомениците/делата на т.н. охридска сликарска школа станува интересно за појдовни анализи.[35] Заедничко за сите познати сцени се нивните сосем мали димензии, наспроти доминантната големина на кучевишкиот примерок. Имено, според оценката за широчината на сцената, при што отежителна околност е оштетувањето и на следната сцена, како и според импозантноста на тронот со висок полукружен наслон на кој седат две фигури чии делови од калците и облеката покажуваат идентичност со оние на Ана и Кајафа, во кучевишкиот наос била насликана сцена во која е прикажано Јудиното договарање со Евреите, која според впечатливите димензии и претпоставената иконографија е без паралели во sидното сликарство од XV-XVII век.

Кучевишката сцена на Петровото одрекување е реализирана според описот на Лука (XXII, 54-62), кој единствено прецизно го

---

[34] Сп. A. Frolow, L'argent de parure dans des fresques serbes du Moyen Age, REB XXIV, Paris 1966, 293-307 (особено: 302-304). В. уште: A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Sofia 1928, 193 (Земен).

[35] Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, ск. 80 (Лескоец), ск. 111 (Матка).

споменува Петровото седење "во круг околу огнот со оние кои на предавството беа биле". За нејзината иконографска анализа се значајни: кружната клупа во предниот план на која седат две фигури, едната со долго копје во рацете и другата со полна војничка спрема, како и деталот со откриената десна нога на апостолот, кој се обидува да се стопли крај огнот. Схемата, токму во оваа форма, ја среќаваме во споменичните групи на таканаречените охридска и костурска школа од XV век.[36]

Судењето кај Ана и Кајафа е насликано по Одрекувањето на Петар што значи дека е следен редоследот на случувањата според Лука. Воедно, иконографската анализа на кучевишкото Судење кај Ана и Кајафа, укажува дека образецот е заснован на раскажувањето на истиот евангелски текст (Лук., XXII, 63-71). Еврејските/Фарисејските свештеници седнати на клупа со висок полукружен наслон и со испишан свиток пред нив,[37] го дочекуваат Христос приведен од слуга и туркан од гардист-копјеносец.[38] Од достапниот компаративен материјал, наоѓаме дека аналогна на глобалната иконографска схема на кучевишкото Судење кај Ана и Кајафа во која се обединети горе-посочените елеменети, е онаа од Поганово.[39]

Поврзаноста на пророкот Данило кој во профетски став е насликан наспроти сцената на Христовото судење кај Ана и Кајафа е потврдена со текстот на неговиот свиток.[40]

Особено податни за анализа се сцените Смртта на Јуда и Јуда во пеколот. Смртта на Јуда е тема која е многу почеста во поствизантиското монументално сликарство, отколку во византиското. Топографијата на спомениците и иконографските анализи укажуваат на два битни момента. Прво, темата е

---

[36] Сп. Исто, ск. 78; С. Радојчић, Једна сликарска школа из друге половине XV века, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 89; М. Χατζιδακησ – Δ. Σοφιανοσ, Το Μεγαλο Μετεωρο. Ιστορια και τεξνη, Αθη να 1990, εικ. 79; Б. Живковић, Поганово, ск. 24.

[37] На сцената во Анапавса и Лавра се забележуваат истите елементи: свештениците седнати на клупа со висок полукружен наслон и со свиток пред нив; схемата на истата сцена во Ставроникита има обратен тек, од лево кон десно, а свитокот е изоставен (сп. М. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, 79).

[38] За гардистот-копјеносец кој го турка Христос пред себе, како "стандарден елемент во јоанинско-еписткиот иконографија на Судењето кај Пилат и Патот на Голгота", в. М. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Μονη των Φιλανθρωπηνων, 88.

[39] Сп. Б. Живковић, Поганово, ск. 25. Истата схема се среќава и во Дриовуно, што А. Турта го поврзува со образецот од Поганово: А. Τουρτα, н.д., 103.

[40] Даниловата книга метафорично го најавува хаосот и погромите до воспосавувањето на Божјото царство; токму Даниловите пророчки зборови ги изговорил Христос пред Кајафа (Мат., XXVI, 64), сп. Biblijski priru nik. Mala enciklopedija, Zagreb 1989, 435.

заеднички именител на спомениците, дела на таканаречените охридска и костурска сликарска школа од XV век.[41] Второ, библиската историја за крајот на Јуда е третирана преку две случувања/сцени, што зборува за ист, заеднички образец на оваа тема, применуван во споменатите споменични групи.[42] Во XVI век темата се проширува со воведување на илустрацијата на Јуда во пеколот. Овој момент, напоменат и во евангелието, ја има својата книжевна подлога во хомилијата на св. Јован Златоуст во која се говори за "среброљубието кое дури и Христовиот ученик го беше кутнало во амбисот на пороците до поропаста во пеколот",[43] што сметаме дека е текстуална предлошка за поствизантиската тематска новина во која Јуда се претставува во пеколот. Увидот во релевантната литература и илустрации покажува дека посочената епизода преовладува во sидното сликарство во континентална Грција, особено Епир,[44] а дека ја заобиколува Света Гора и подрачјето на Пеќската патријаршија. Во кучевишкиот наос двете случки поврзани со крајот на Јуда, насликани една под друга, сочинуваат иста сцена која ја следи иконографската схема на епирските sидни илустрации на истата тема, која во основа е веќе видена на споменатите дела од XV век во охридската диецеза.

Исмевањето на Христос е сместено меѓу двете судења, кај Ана и Кајафа и она кај Пилат, што значи дека и во овој случај е почитуван следот на настаните од евангелието на Лука (XXIII, 11-12). Изборот на учесниците кои го исмеваат Христос е важен детаљ во иконографијата на сцената. Оттука, на кучевишкиот примерок прави впечаток присуството на двајцата старешини на Јудеја. Од канонските евангелија само Јован (XIX, 2-7) дава основа за присуство на јудејски свештеници меѓу насобраниот народ. Момчето кое држи шамивчиња играјќи во предниот дел на

---

[41] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 71 (Баница), ск. 80 (Лескоец), ск. 87 (Драгалевци), ск. 112 (Матка); С. Радојчиќ, Једна сликарска школа, 100; M.M.Garidis, n.d., pl. 92 (Чучер); Б. Живковиќ, Поганово, ск. 27. В. уште и: Σ. Πελεκανηδισ, Καστορια I, Αθηναι 1953, εικ. 169β (Св. Никола του Μεγαλειου).

[42] Дионисиј од Фурна во XVIII век препорачува една слика со две епизоди: Denys de Fourna, n.d., 105-106.

[43] Сп. С. Кесиќ-Ристиќ, Циклус Христових страдања, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, заб. 40.

[44] Μ. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Μονη των Φιλανθρωπηνων, 87, πιν. 56α–β; Γ.Γ. Γουναρησ, н.д., εικ. 45β; A.Stavropoulou-Makri, Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, pl. 76; Истата, Προτεσ ειδησεισ γαι τοιχογ ραφιεσ του 16ου αιωνα στον Αγιο Δημητριου Βετζιστασ, Ηπιροτικη Χρονικα 24, Ιωαννινα 1982, εικ. 178; А. Тоурта, н.д., 120-122 (со примери од XVII век).

сцената е уште еден значаен елемент на кучевишкото решение. Обете поединости, еврејските старешини и момчето кое игра меѓу малата група насобрани луѓе, ги наоѓаме во решението на Исмевањето повторно на т.н. костурска работилница од XV век.[45] Треба да се одбележи и необичниот прекршен, секако дрвен дувачки инструмент.[46]

Наспроти почестото претставувањето на сцената Камшикување Христова во католоконите на Света Гора, во континентална Грција и Романија,[47] таа е ретка на централниот балкански простор во XVI и XVII век. Имено, позната е само една sидна слика на Камшикувањето и тоа повторно во скопската област, во црквата Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево.[48]

Наоѓаме дека посебноста на кучевишката претстава на Камшикувањето е Христовата поставеност на столбот, свртен нанапред полуфронтално. Аналогната поставеност на Христовото тело на столбот ја наоѓаме во два ансамбла од XVII век кои се дела на линотопската сликарска група.[49] Оваа поставеност на Христос е интересна дотолку повеќе што потсетува на традиционалната иконографија на св. Севастијан, тема која во науката се објаснува како еден од прифатените "италијанизми" во поствизантиско време. Токму во втората половина на XVI век се забележува впечатлив продор на карактеристичниот лик на св. Севастиван и тоа токму во црквите на просторот на Епир, Тесалија и јужна

---

[45] Сп. Б. Живковиќ, Поганово, ск. 25.

[46] Двајцата свирачи во Исмевањето во малата црква во манастирот Струпетски во северна Бугарија (крај на XVI век), држат многу слични прекршени свирала (сп. M.M. Garidis, n.d., pl. 45), како впрочем и оние на истоимената сцена во Вица и Монодендри (сп. А. Τουρτα, н.д., εικ. 58α, εικ. 59). Постои мислење дека потеклото на овие дувачки инструменти треба да се бара на Запад (сп. М. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Μονη των Φιλανθρωπηνων, 94, заб. 649). Според нашето мислење, пак, втемелено на референтни истражувања, се работи за источно потекло на дувачки инструмент во S-форма; ова прекршено метално "дувало" е преттеча на цугтромбонот и е еден од најстарите дувачки инструменти кој имал своја примена во религиозниот и војничкиот живот на старите народи, в. Б. Цимревски, Претставите на музичките инструменти на фреските и дрворезите во Македонија, Македонски фолклор, год. IX, бр. 13, Скопје 1976, 158.

[47] За примерите од Филантропинон и Диљос, в. М. Αχειμαστου–Ποταμιανου, Μονη των Φιλαν θρωπηνων, 102. За примерите во Тирнавос и Дриовуно, в. А. Τουρτα, н.д., 200, 205-206. Романските примери од Козја и Фагареш ги посочува: С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 72 (особено: заб. 30). В. уште: А. Сковран, Фреске манастира Завале, Наше старине VI, Сарајево 1959, 52, 58.

[48] Сп. .Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 72-73.

[49] Се работи за црквите во Дриовуно и Тирнавос, за чии илустрации на посочената сцена А. Турта смета дека имаат западни влијанија внесени преку бакрописите: А. Τουρτα, н.д., 206, 221 (особено: заб. 1702, заб. 1770).

Македонија.[50] Ако потеклото на Камшикувањето во византиската уметност се поврзе со Цариград, при што е одредена схемата за Христово претставување од грбната страна, тогаш извориштето на новата поставеност на неговото тело на столбот, треба да се поврзе со западни влијанија кои во овој случај преку иконографијата на миланскиот маченик св. Севастијан, посредно влијаеле на "преуредувањето" на иконографијата на сцената со камшикувањето на Христос.

Кучевишкото решение на Миењето на рацете ги соединува иконографските белези на темата од XIV век,[51] како што се судскиот трон со висок наслон со мастилница и свиток, како и слугите, од кои едниот сипа вода во садот, а другиот е гласник на Пилатовата жена, со новите елементи или поствизантиски иконографски додавки преку присуството на Ана и Кајафа во судницата. Кучевишката схема ја толкуваме како симбиоза меѓу две случувања, Судењето кај Ана и Кајафа и Миењето на рацете на Пилат, во која преку издвојувањето на Пилат, секогаш поставен странично, се нагласени ликовите на осудувачите. Во оваа форма сцената е најрано забележена во крајот на XV век, во делата на костурска работилница.[52] Таа го бележи својот "слаб" континуитет во XVI век,[53] но во XVII век надвладува во изборот на тематскиот образец за Судењето кај Пилат во спомениците од линотопскиот сликарски круг.[54] Сумирајќи го достапниот компаративен материјал, најсеверниот "пристап" на овој образец е Романија,[55] а пак "непристап" или целосно отсуство е на Света Гора.

---

[50] За Смртта со стрелање на св. Севастијан заврзан за столб во ансамблите на Диљос, Варлаам, Преображение-Метеори и св. Димитриј-Палатиција, в. Исто, 188 (со коментар и литература). В. уште: M.M. Garidis, n.d., 239 (за сцената во Св. Јован Претеча во Бобошчица).

[51] С. Радојчић, Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, ЗРВИ XII, Београд 1971, 293-312.

[52] За истовидните илустрации во Св. Димитриј-Бобошево, Матка, Поганово, Преображение-Метеори, в. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 313; Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 111; Б. Живковиќ, Поганово, ск. 25. В. уште: A. Τουρτα, н.д., 107 (особено: заб. 703).

[53] Истовидната sидна слика во Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево не била предмет на научен третман.

[54] Сп. A. Τουρτα, н.д., 107 (за примерите во Св. Атанасиј-Загора, Преображение-Дриовуно, Св. Богородица на архонтот Апостолакис); Љ. Шево, н.д., 112; С. Петковиќ, Свети Спас во Штип, Зборник на Штипскиот Музеј II, Штип 1961, 87; О. Миличиќ - С. Пејиќ, Манастир Пустиња, Братство Манастира Пустиња 2001, сл. ? (страниците не се пагинирани); Д. Каменова, Стенописите на Искрецкия манастир, София 1984, сл. 25. Истовидна е и иконографијата на сцената во Журче.

[55] Сп. A. Τουρτα, н.д., 107 (особено: заб. 707).

Највпечатлив иконографски елемент на претставата на Патото на Голгота е присуството на Пилат и кавалкадата. Поствизантискиот континуитет на овој образец во кој меѓу коњаниците е вклучен и Пилат, понекогаш со свитокот токму во неговите раце, го согледуваме во делата од XV век реализирани на подрачјето на Охридската архиепископија.[56] Освен претставата на Пилат, Патот на Голгота во кучевишкиот наос го привлекува научното внимание со 3 елементи: (1) Христос е приведуван од слуги,[57] (2) третиот од групата е копјеносец којшто го турка Христос со едната рака,[58] и (3) последниот коњаник е знаменосец којшто токму излегува од портикот.[59] Во изнаоѓање на иконографски паралели на кучевишкото решение, со несомнено нагласување на примената на посоченият костурски образец, треба да се посочат двете решенија од црквите Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево и онаа од Шишевскиот манастир, кои се и просторно блиски на Кучевишкиот манастир. Во обата примера коњаничката група е идентично решена, вклучувајќи го и Евреинот-коњаник со свиток/плочка во рацете, како и последната фигура на коњаник-знаменосец којшто е "впишан" во портик.

Сцените на голготските случувања по Распетието се оштетени. Според сочуваниот фрагмент на сцената која е насликана по Патот на Гогота, на кој се препознаваат крстот (без фрагменти од Христовата претстава) и скалилата, може да се заклучи дека е илустриран моментот пред Христовото качување на крстот. Остатоците не даваат можност за иконографски проследи.

Претставувањето на Поделбата на плаштот има неколку особеност. Првата се однесува на нејзината местоположба, насликана како засебна сцена на северниот дел во олтарот.

---

[56] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 70 (Баница), ск. 79 (Лескоец), ск. 86 (Драгалевци), ск. 112 (Матка).

[57] Во Рилево еден од луѓето што носат крст на плеќите има иденстична капа како и оној којшто го приведува Христос на кучевишкиот примерок (теренски белешки).

[58] Деталот е споменат како карактеристика на т.н. епирски образец (сп. М. Αχειμαστου–Ποτα μιανου, Μονη των Φιλανθρωπηνων, 91), но мора да се спомене дека се среќава и во византискиот период, како на пример во истата сцена во Св. Никола во Варош, сп. Уметничкото богатство на Македонија, Скопје 1974, сл. на стр. 167 . Во нашиот случај копјеносецот е истиот оној којшто стои зад Христос, туркајќи го кон старешините во сцената Судењето кај Ана и Кајафа.

[59] Такви се и решенијата во манастирот Филантропинон и Велчишта, сп: М. Αχειμαστου–По ταμιανου, Μονη των Φιλανθρωπηνων,εικ. 45β, εικ. 46α; A. Stavropoulou-Makri, Transfiguration - Veltsista, pl. 22-23.

Другите особеноста се однесуваат на изборот на трите фигури кои го раздираат Христовиот плашт облечени на еврејски начин, како и на инструментите што при тоа ги користат: ножици и ченгел. Првиот поствизантиски бран на користење на предлошката за визуелизација на Поделбата на плаштот како одделна сцена вон од традиционалното вметнување во Распетието, го детектираме во јадрото на охридската црква.[60] Ножиците се среќаваат и во средновековното претставување на случката,[61] а во доцниот среден век се регистрирани (само) на истовидните сцени во Преображение-Метеори и Св. Димитриј-Палатицијa.[62] Ченгелот како и претставата токму на Евреи кои го раздираат Христовиот плашт нема аналогии во познатите истовидни претстави. Во однос на просторната диспозиција на сцената може да се додаде и тезата дека таа не е случајна. Насликана во втората зона токму над Визијата на св. Петар Александриски, таа го илустрира истиот чин на сквернавење/раздирање на Христовата риза.

Во тематското изобилие на кучевишките Св. Архангели спаѓаат и петте сцени од *Цветниот триод* (Неверувањето на Тома, Преполовувањето на празниците, Исцеление на раслабениот, Христос и Самарјанката и Исцеление на слепороденият), изборот од пет случки од *Христовите дела и чуда* (Свадбата во Кана, Исцеление на болниот од водена болест и Изгонувањето на трговците), како и двете поствоскресни јавувања (Вечерата во Емаус и Христовото јавување на мириносиците). Заедничкиот именител што ги здружува овие сцени во една идејно-тематска целина е литургискиот обред.[63] Имено, сите се оформени под влијание на богослужението и илустрираат евангелски текстови, кои се читаат на неделните/празничните служби. Во секоја од случките тематскиот стожер е Христос што ја одредува и нивната временска врска на ритуално ниво во црковната година. Сите сцени се насликани во втората зона во наосот и олтарскиот простор. Само Јавувањето на мироносиците,

---

[60] Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 79 (Лескоец); Б. Живковиќ, Поганово, ск. 27. За истото, издвоено претставување на поделбата на плаштот во Преображение-Метеори и Св. Димитриј-Палатицијa, в. А. Τουρτα, н.д., 184. В. уште: С. Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 80, заб. 60 (црквата во Смедерево).

[61] На пример во Лесново, сп. С. Габелиќ, Манастир Лесново, Београд 1998, сл. 30.

[62] Сп. М. Χατζιδακησ – Δ. Σοφιανοσ, Μετεωρο, εικ. 139; А. Τουρτα, н.д., 184.

[63] За здружувањето на трите циклуси во една тематска целост, в. А.Серафимова, Слики на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир (1591.), Зборник за средновековна уметност, н.с. 2, Скопје 1996, 179-196 (со литература).

веројатно поради просторниот теснец, се наоѓа во третата зона над нишата во ѓаконикoнот.

Компаративните анализи покажуваат дека во XVI и XVII век сцените од Цветниот триод, некаде појаснети и со натписно означување на постпасхалните недели, "втопени" во Делата и чудата и идејно-литургиски поврзани со Поствоскресните јавувања, се обележја на светогорските ансамбли (Лавра, Дионисиј, Кутлумиш, Дохиар), а се среќаваат почесто во sидното сликарство на подрачјето на континентална Грција, Бугарија и на подрачјето на Паќската партијаршија.[64] Но, на подрачјето на Македонија сосем е мал бројот на спомениците во кои овој циклус, обединет со Цветниот триод и Јавувањата, има' позначителен обем, како што е тоа случај со Сливничкиот и Шишевскиот манастир.

Во наосот на Кучевишкиот манастир изобразениот литургиски календар почнува со илустрациите на перикопите кои се читаат во Педесетницата според Цветниот триод.[65] Томината недела е втора според службите на Цветниот триод, означена со сликата на Томиното неверување. До неа се поредени илустрациите на другите недели: четвртата - на раслабениот, петтата - на Самарјанката и шестата - недела на слепиот. Меѓу сцените, според литургискиот след е изоставена сликата на светите жени-мироносици, трета по Пасха.[66] Изоставањето може да се објасни со тоа што таа веќе двапати била ликовно обработена во црквата: еднаш, меѓу Великите празници (Мироносици на гробот) и уште еднаш, во олтарот (Христовото јавување на мироносиците). Sидните слики на четирите случки по Пасха се означени со натписи по имињата на неделите. Во богослужбениот календар, во среда на четвртата седмица на раслабениот се благденува симболичното спојување на Пасха со

---

[64] Сп. G.Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siecle d'apres les monuments de Mistra de la Macedoine et du Mont Athos, Paris 1960², 34-37; М.Αχειμαστου Ποταμια νου, Μονη των Φιλανθρωπηνων, 55-60; Г. Геров, Цъкълът по утрените евангелия в стенописите на Роженския манастир, Изкуство 9-10, Год. XL, София 1990, 20-23; С.Петковић, Зидно сликарство 1557-1614, 96-99; Истиот, Манастир Света Тројица код Пљеваља, Београд 1974, 59-60; Г.Суботић, Зидно сликарство Светог Јована у Јашуњи (1), Лесковачки зборник XXVII, Лесковац 1987, 30-31.

[65] Сп. Настолная книга дла свещено-церковно служителей, Составил: С.В.Булгаковъ, Харъков 1900, 585-596.

[66] Исто, 589-590.

Педесетницата.[67] Така, сцената Преполовување на празниците е насликана во северната конха, точно наспроти Исцелението на раслабениот. Сосем сигурно уште две сцени од Делата и чудата припаѓаат на календарот од педесетницата. Имено, во првата или Пасхална седмица,[68] во среда се говори текстот по Јован за истерувањето на трговците од храм, а пак во понеделник од втората седмица се чита лекцијата од истиот автор за чудото во Кана Галилејска. Другите сцени на Христовата јавна дејност во наосот на кучевишките Св. Архангели не се поврзани со Пендикостарот. Но, традиционалното сместување на болниот од водена болест меѓу настаните од Педесетницата, инаку лекција од богослужбата на седумнаесеттата недела по Духовден, наведува на размислување за постоење на стара цветнотриодна проповед за Христовото рушење на саботниот култ во која е цитирана можеби токму случката за ова саботно чудо на Христовиот пат кон Ерусалим.[69] Двете исцеленија за кои проповеда Лука, на прокажаните од лепра и на бесниот кога Христос ги праќа бесовите на крдар свињи, според богослужбениот календар ликовно ја претставуваат дваесетиседмата и дваесетитретата недела по Духовден.[70] Идејно-тематското заокружување на целината е сторено со изборот на две литургиски перикопи кои припаѓаат на поствоскресните случувања. Така, преку Вечерата во Емаус и Христовото јавување на мироносиците симболично е означен крајниот дел од Христовото земно делување.[71]

За разлика од тематиската целина втемелена на литургиското обединување на сцените, иконографијата на секоја одделно не претставува интересно поле за разработка. Сведени на неопходните елементи за нагледно осмислување на евенгелските чудотворни (лечебни, проповедни, евхаристични) случки, малобројни се сцените со особен иконографски пристап. Тука во прв ред спаѓаат сцените Свадбата во Кана и Томиното неверување. Схемите на обете сцени биле "омилени" во Епир во првата половина на XVI век.

---

[67] G.Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siecle d'apres les monuments de Mistra de la Macedoine et du Mont Athos, Paris 1960², 34.

[68] За лекциите/литургијата во текот на Пасхалната седмица, в. Настолная книга, 581-584.

[69] За сликањето на ова чудо меѓу литургиските сцени од Педесетницата во византиското сликарство, в. Th.Gouma-Peterson, Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in the Palaeologan Program of 1303, DOP 32, Washington 1978, 211.

[70] С. Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 96.

[71] Сп. G.Millet, Recherches, 53-55.

Наспроти строгата традиционалност на схемата на Свадбата во Кана актуелна во XV и XVI век, која е именител и на светогорските примероци,[72] на кучевишката ѕидна слика се препознаваат содржини сродни на епирскиот образец. Тоа се: Христовото отсуство од богатата трпеза, званиците кои наздравуваат, карактеристичните капи,[73] неспорното присуство на невестата и неизвесната местоположба на младоженецот,[74] гостинот со луле којшто го прави истиот гест како да јаде со нож, слугата којшто преточува вино од "кожен мев" и, на крајот, куполната градба во заднината (на нашата слика - две), која има ребреста калота со цик-цак кима.[75] Од заокружувањето на анализите ја извлекуваме констатацијата дека Свадбата во Кана, на начинот на којшто е оликотворена во кучевишкиот наос, е само варирање на истата нова-стара ликовна форм(ул)а на настанот, која се среќава од Долихи (1515), преку Филантропинон, сé до Вица.[76] Реалистичните предмети на преполнетата маса на Свадбата во Кана е детаљ, којшто е научно третиран како еден од "италијанизмите" во поствизантиското сликарство.[77]

Во иконографијата на Томиното неверување од особена важност за споредбените анализи се следните елементи: енергичниот став на Христос во светол химатион, Тома којшто исчекорува од левата група, насликан во профил, Петар -

---

[72] Сп. Г.Суботиќ, Охридската сликарска школа, ск. 86 (Св. Никола Болнички); С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 153; G.Millet, Athos, 143.1 (Лавра), 164.1 (Кутлумуш), 202.1 (Дионисиј), 228.1 (Дохиар). Сп. уште и: M.M.Garidis, n.d., pl. 18 (Св. Никола Анапавса).

[73] Особено треба да се посочат решенијата од линотопскиот споменичен круг: капата на поканетиот, седнат десно од невестата во Вица и капите на присутните на Свадбата во Дриовуно. А.Турта, споредувајќи ги со оние од Хопово (кои, патем, воопшто не им сличат) ги смета за "западни" (Α.Τουρτα, n.d., 95).

[74] Проблемот за поставеноста/отсуството на младоженецот го воочила: Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Μονη των Φυλανθρωπηνων, 56–57. На кучевишката Свадба во Кана не е докрај јасно кој е младоженецот и дали е тој воопшто присутен. Указот на рацете на невестата кон средовечниот човек, поставен централно, може да наведе на помислата дека е тој избраникот, но треба да се има во вид и влијанието на фолклорот во смисла на почитување на "првиот сведок" (Исто, заб. 69).

[75] Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Μονη των Φυλανθρωπηνων, πιν. 27; Α.Τουρτα, н.д., πιν. 27β (Вица), πιν. 128α (Дриовуно).

[76] М.Ахимасту-Потамијану, укажувајќи на низата преземени елементи од старата иконографија, ја посочува досега најстарата примена на овој новостар образец во црквата Преображение во Долихи (1515), и воедно дава мноштво истовидни примери, сп. Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Μονη των Φιλανθρωπηνων, 56–58. В. уште и: Α.Τουρτα, н.д., 94-95 (со примери).

[77] Сп. A.Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 350. В. уште: С.Петковиќ, Зидно сликарство 1557-1614, 153.

предводник на десната група, со карактеристичен став на рацете, како и сликаната архитектонска кулиса (троделен портик, странично засводен, со издигнат централен забат). Токму преку овие елементи може да се следи заеднички/близок иконографски јазик меѓу останатите симетрични решенија. Во низа споменици во Епир и во Тесалија схемата на Томиното неверување е сродна на кучевишката,[78] но бездруго треба да се издвои нејзината впечатлива сличност со онаа на "линотопјаните",[79] но и со некои цркви во Бугарија.[80] Оттука, резимирајќи, констатираме дека сите карактеристични обележја на кучевишкото Томино неверување може да се согледаат од Миртија (1539), преку Јоанина и Монодендри, сé до Несебр.[81]

За издвојување се и светогорските иконографски паралели на ретката сцена Исцеление на бесовите на крдар свињи,[82] како и строгиот традиционализам согледан во схемите на сцените: Исцелението на десеттемина лепрозни и Исцелението на болниот од водена болест, [83] и поствоскресните Вечерата во Емаус и Јавувањето на мироносиците.[84]

Компаративните согледувања усмеруваат на неколку сознанија/заклучоци за иконографијата на презентираните литургиски перикопи, меѓу кои како клучно го издвојуваме согледувањето на "импорти" на иконографијата на некои сцени.

Двете сцени, *Воспоставувањето на светите икони* и *Издигнувањето на честиот крст*, кои произлегуваат од канонарите на Посниот триод како нивни оскени случки,

---

[78] Во Епир и Тесалија сосем е блиско применетото решание во спомениците во Миртија, Филантропинон (1542.), Варлаам, Св. Никола-Крапси, Завордас, сп. M.M.Garidis, n.d., pl. 179; Μ.Αχειμαστου Ποταμιανου, Μονη των Φιλανθρωπηνων , 174, πιν. 75β; A.Stavropoulou-Makri, Transfiguration - Veltsista, 144, pl. 36a.

[79] Сличноста оди до детали како на пример претставата на Лука со тонзура и идентично осмислената архитектонска кулиса на сцените во Вица и Тирнавос, но пред сé во Монодендри, сп. Α.Τουρτα, н.д., πιν. 13, πιν. 66. Авторката смета дека најраната епирска сцена во која е применета оваа схема е онаа од Миртија (сп. M.M.Garidis, n.d., pl. 179).

[80] Според достапните фото-материјали очигледна е сродноста со иконографијата на сцената од Нова Митрополија во Несебр (сп. Г. Геров, Класицизиращото направление в балканското изкуство од XVI век. Стенописите од Новата митрополия в Несебър, Проблеми на изкуството, кн. 2, София 1991, сл. на стр. 22); (особено) онаа од Монодендри е нивна подоцнежна реплика.

[81] Сп. Α.Τουρτα, н.д., 118-120; Г.Геров, Класицизиращото направление, 23.

[82] Ја издвојуваме сцената во Ксенофон (сп. G.Millet, Athos, 177.4), но поради иконографските паралели ја посочуваме и онаа во костурската црква Св. Јован Богослов Μαυριωτισσης (сп. Σ.Πελεκανιδης, Καστορια, πιν. 212β).

[83] В. поглавје: Христови чуда дела и параболи и Цветниот триод, заб. 51, заб. 62-66.

[84] В. поглавје: Програмата во олтарот.

претставуваат тематски раритет од општо поствизантиско значење.[85] Обете сцени се доста оштетени, особено онаа која го илустрира триумфот на крстот.

Иконографската схема на Воспоставувањето на светите икони е сведена на литургискиот обред пред иконата на Богородица со Христос. Текот на церемонијата со поставеност на патријархот Методиј Цариградски на левата страна на сцената, а царицата Теодора на десната во композициска одреденост која во основа е симетрична, ја има својата најблиска паралела во подоцнежната истоимена претстава во костурската црква Св. Никола на архонтисата Теологина.[86] Останатите познати сцени во балканскиот регион (Преображение-Метеори, Филантропинон и Хопово)[87] имаат обратен редослед на поставување на клучните фигури и поинаква општа артикулација на просторот во однос на клучите фигури на патријархот, царицата и нејзиниот син. Згора на тоа, светогорското решение на сцената вклучувајќи ги и посочените на Балканот, со исклучок на Хопово, ја имаат дополната со епизодата во која монашкиот хор ја принесува иконата на Христос на што е присутна и св. Теодосија која во раката исто така држи Христова икона.[88]

Сцената Издигнувањето на чесниот крст е многу оштетена. Нејзината иконографија може да се анализира преку достапниот компаративен материјал. Имено, на сцената е претставено издигнувањето на крстот што се случувало во Св. Софија во Цариград на благденеувањето на 14 септември. На сцената присуствуваат епископот Макариј, којшто го подигнува крстот во присуство на царицата Елена. На левата страна се претставени двајца архиереи, а пак десната група е сосем уништена.

Кучевишкото Издигнувањето на чесниот крст може да се дефинира како сосем традиционално решение на сцената. Таа не отстапува од ликовните решенија на случката во sидните ансамбли

---

[85] Оваа тема во општите, синтетички осврти на поствизантиското sидно сликарсво е поместена во поглавјето за репертоарските особености во sидното сликарство на XVI век; M.M.Garidis, n.d., 166.

[86] Сп. Σ. Πελεκανηδισ, Καστορια, εικ. 250α.

[87] Сп. Μ. Χατζιδακησ – Δ. Σοφιανοσ, Μετεωρο, 117; Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, πιν. 129; М. Милошевић - О. Милановић, Црква Светог Николе манастира Новог Хопова, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 258.

[88] Сп. G.Millet, Athos, 131.2, 228.1; Μ. Χατζηδακησ, Θεοφανησ, 44, 52, 81, πιν. 122.

од XVI и XVII век на Балканот.[89] Сцената го прикажува моментот на издигнувањето на чесниот крст, а не и на неговото пронаоѓање. Во Кучевиште е "употребен" стариот византиски иконографски модел, познат од илустрираните ракописи уште во X век, а следен и во sидните календарски презентации на сцената.[90]

Одејќи подлабоко во иконографските особености на кучевишката сцена, интересот го предизвикуваат двајцата архиереи насликани на левата страна, за кои би можело да се претпостави дека се работи за претставите на св. Андреј Кристки[91] и св. Јован Златоуст,[92] преземени по пат на автоматизам при оликотворување на темата според традиционалниот образец. Градбата, насликана во левиот горен агол можеби треба да се идентификува со Вознесението Христово, трибродната црква што царицата Елена заповедала да биде подигнала на Голгота по пронаоѓањето на крстот, што семиолошки би претставувало реминисценција на случката за пронаоѓањето на крстот на 6 март 326 година. Дали на сцената бил насликан и царот Константин, кого го среќаваме на монументалните менолози од XIV век, не може со сигурност да се каже, поради големата оштетеност на десната страна на кучевишката sидна слика.

За разлика од застапеноста на двете поснотриодни теми во

---

[89] Опширно за сцената и за пренесување на образецот во Тесалија (Преображение-Метеори, Русану-Метеори, Варлаам-Метеори, Дусикон, Каламбака) и Епир (Филантропинон), в. кај: Π. Βοκοτοπουλοσ, Η Ευρεσι και Υψωση του τιμιου σταυρου στην κρητικη ζωγραφικη, Αντιφωνο ν (Αφιερωμα στον καθηγητη Ν.ς. Δρανδακη), Θεσσαλονικη 1994, 260–264. За сцената во Хопово и Темска, в. М. Милошевић - О. Милановић, Црква Светог Николе манастира Новог Хопова, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 258; Н. Павловић, Манастир Темска, Смедерево 1966, 63. Иконографска анализа на истоимената сцена во Св. Петка Самарџиска во Софија, во Раѓањето Христово во Арбанаси и на опковот на Черепишкото евангелие, в: З. Ждраков, Сцената Въздвижение на кръста и датиране на стенописите от църквата "Св. Петка Самарджийска" в София, Изкуство 2, София 1990, 40-45.

[90] Сп. K. Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago 1971, 294; П. Мијовић, Менолог, Београд 1973, 260, 287, сл. 19, сл. 119; С. Кесић-Ристић - Д. Војводић, Менолог, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 379.

[91] В. З. Ждраков, н.д., 40-41 (со примери и литература). Изворите прецизно сведочат дека св. Андреј Критски лично го донел во Константинопол своето дело Великиот Канон, како и Житието на св. Марија Египетска од патријархот Софрониј; обете дела биле вклучени во Великопостната служба, сп. Л. Мирковић, Хеортологија, 146-161.

[92] Познато е дека во илустрирање на сцената во старите псалтири (Лондонски, Киевски), еден од страничните епископи е означен како св. Јован Златоуст (сп. A. Cutler, Liturgocal Strata in Marginal Psalters, DOP 34-35, Washington 1980/81, 23.), којшто е автор на Слова за крстот кои, меѓу другите сродни текстови се читаат во петокот на средокрсната седмица со што завршува протоколот на крстопоклонувањето (сп. Настолная книга дла свещено-церковно служителей, Составил: С.В.Булгаковъ, Харъков 1900, 521-522; Л. Мирковић, Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве, Београд 1961, 151-152).

делата на критските мајстори и во католиконите на Света Гора,[93] тие се ретки во ансамблите на централниот балкански простор, што во науката се објаснува како "импорт донесен од недомородните (грчки) мајстори".[94]

Скалилата на Јаков во кучевишкиот наос, претставени и поставени сосем во духот на старата традиција,[95] се директно поврзани со сцената Успение на Богородица, а индиректно со сцените од Посниот триод, од кои Издигнувањето на чесниот крст е насликано во истиот западен травеј. Идејата да се постави тезата за посредна врска меѓу Скалилата на Јаков и Посниот триод произлегува од темата Скалилата на Јован Лествичник, која, познато е, настанала како инспирација од старозаветниот текст, кого што и книжевно и идејно го "клишира".[96] Овој текст му обезбедил место на авторот, синајскиот игумен Јован (VII век), во црковниот календар меѓу екуменските анахорети, како и посебен ден во типиците што го протоколираат т.н. Посен триод. Имено, уште во XIV век бил канонизиран денот/службата на св. Јован Лествичник точно на средина на Великиот пост со што се завршува крстопоклоната (четвртата) седмица.[97] Имајќи го пред вид сознанието дека припратата сè уште не била насликана, во западниот травеј во којшто идејната супстанца ја носи доминантното Успение, старозаветната префигурација на Богородица преку Скалилата на Јаков заедно со пораките на свитоците на пророците Јаков и Арон, целосно темаски/содржински соодветствува.

И од направените анализи на претставените *поединечни светители* во првата зона се издвојуваат неколку согледувања.

---

[93] Сп. П. Вокотопоулос, Η Ευρεσι και Υψωση, 257–265; А. Σταυροπουλου–Μακρη, Η Ευρεσι και Υψωση του Τιμιου Σταυρου σε τριπτυχο του Κλονζα, Αντιφωνον (Αφιερωμα στον καθηγητη Ν.ς. Δρανδακη), Θεσσαλονικη 1994, 475–485. В. уште и: М. Χατζιδακησ, Εικονεσ κρητικησ σχολησ, Αθηνα 1983, 31–32.

[94] Сп. Сп. N. Kyriakoudis, Les artistes grecs qui ont participe a la peinture murale des regions sous la juridiction du Patriarcat de Pe pendant sa renovation (1557-1690), Balkan Studies 24/2, Thessaloniki 1983, 501-504; S. Petković, Iconographic Similarities and Differences between Serbian and Greek Painting from the Middle of the Fifteenth to the End of the Seventeenth Centuries, Ευφροσυνων αφιερωμα στον Μ. Χατζιδακη, Αθηνα 1992, 520.

[95] За местоположбата на Богородичините префигурации во византиските споменици и за нивната основна идеја да ги воведат очите и мислите во наосните и олтарските теми, в. кај: Б. Тодиќ, Грачаница.Сликарство, Београд-Приштина 1988, 187 и понатаму.

[96] Сп. Х.Г. Бек, Путеви рановизантијске књижевности, (Предговор: Д. Богрaдовиќ), Београд 1967, 34-35.

[97] Сп. Л. Мирковиќ, Хеортологија, Београд 1961, 153-154.

Покрај екуменските монашки претстави кои соодветствуваат на манастирските цркви, како што била оваа, меѓу избраните светители, во обете конхи доминираат свети воини. Деисисот не е претставен, а пак само св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат имаат карактеристични велмошки костуми.

Меѓу монашките претстави се издвојува фигурата на монахот Дионисиј за којшто претпоставуваме дека е претстава на основачот на познатиот светогорски манастир,[98] што би била исклучителна претстава во поствизантиското сликарство.

Меѓу стоечките претстави се вклучени и тројцата светители од династијата на Немањиќите, св. Симеон, св. Сава и св. Стефан Дечански поставени во центарот на наосот, на западниот пар столпци и свртени кон олтарот. И покрај скорешната научна обработка на овие портрети и констатацијата на истражувачите дека тие добиле особено угледно место,[99] сепак досега не е поврзана нивната местоположба со претставата на св. Никола. Наоѓаме дека нивното карактеристично место во кучевишкиот наос не е случајно и дека треба да се поврзе со првично дефинираното, усталено место на претставата на св. Никола крај иконостасот. Потем било одредено местото на св. Стефан Дечански кој јасно укажува со левата рака кон својот легендарен заштитник,[100] а пак до него, на фронтално место на северозападниот столбец е поставен св. Симеон Немања, токму наспроти св. Никола, којшто, познато е дека ја уживал почитта и славата на прв заштитник на основачот на династијата.[101] Изборот

---

[98] Сп. Жития на светиите, изд.: Синодално издателство, София 1974, 306-307; Јеромонах Хризостом Столић-Хиландарац, Православни светачник месецослов, Т. I, сеп.-јун., Београд 1988, 516.

[99] Г. Суботиќ го доведува во врска местото на сликање на св. Сава со местото на игуменскиот стол ("престолот на св. Сава"): Г. Суботић, Лик светог Саве у Кучевишту из времена спаљивања његових моштију, Зборник радова са Међународног скупа "Свети Сава у српској историји и традицији", Београд 1998, 282. Но, познато е дека поставеноста на овие светители на западниот пар столпци е ретка во средниот век, а исклучителна во доцниот среден век, при што во соодветната литература ги наоѓаме примерите од Псача (сп. Ц. Грозданов, Свети Симеон Немања и свети Сава у сликарској тематици у Македонији (XIV-XVII век), во: Стафан Немања - Свети Симеон Мироточиви, Београд 2000, 324), и од Архангелскиот собор во Кремљ (сп. С. Петковић, Свети Сава Српски у старом руском, румунском и бугарском сликарству, во: Сава Немањић - Свети Сава, Београд 1979, 362).

[100] Сп. Григирије Цамблак - Житије краља Стефана Дечанског, во: Старе српске биографије, 212, 220-221; В.Ј.Ђурић, Икона светог краља Стефана Дечанског, Београд 1985, 20-22, 24.

[101] За исклучителното почитување на Симеон Немања кон св. Никола, прв говори неговиот син и биограф Стефан Првовенчаниот, кој на прво место ја споменува улогата и духовното водство на св. Никола врз неговиот татко, а дури потем го споменува св. Георгиј, што е нагласено и кај Доментијан, сп. Списи светога Саве и Стевана Првовенчаног (превео: Л.

на местото на св. Симеон, потоа, го одредил и местото на сликање на портретот на св. Сава, така поставувајќи го во лесно согледливо, вообичаено панданство. Треба да се напомене дека во литературата се забележени неколку видни слики на подрачјето на Бугарија на кои св. Симеон и св. Сава се претставени крај св. Никола.[102] Воедно треба да се одбележи и отсуството на тонзурата на св. Сава која, според компаративните анализи, е карактеристична за "неговото претставување вон од татковината".[103]

Во приземната зона како дел од темаските особености на репертоарот на кучевишкиот наос треба да се вброи и *крстот со криптограми*, насликан токму во јужната певница. Според бројот на знаците од тајнописот тој е најголемиот, "најрасприкажаниот" досега познати крст со криптограми во доцносредновековна Македонија, а малобројни се и оние кои му се рамни и вон од ова подрачје и време. Клучот за расчитување на криптограмите го наоѓаме во упатството на Пеќската патријаршија за ваков тип на крстови, кое благодарение на автентичниот препис на истражувачот и патописец И. Јастребов стигнало до наши дни.[104]

Согласно традицијата, во јужната певница, на сосем соодветно место предвидено за хорот, фрескоживописани се шест т.н. вечерни пофални псалми (ψαλμοι εσπερινοι), поредени според деновите во неделата. Тие го сочинуваат *прокименот* на редовните вечерни служби во текот на целата седмица, цитирани во **Прокімени всеѣ сєдмицы** на православниот Часослов.[105] Споредено со целосниот седмичен прокименски редослед, се забележува дека има скратување на прокимените по денови и изоставање на поголем дел од стиховите што се говорат/следат по оние што се пеат, како и тоа дека недостасува оној за саботната вечер. Се чини

Мирковиќ), Београд 1939, 175, 179. Местото на св. Никола е неслучајно истакнато веќе во Богородичината црква во Студеница, сп. В.Ј. Ѓурић, Свети Сава и сликарство његовог доба, во: Сава Немањић - Свети Сава, Београд 1979, 248 (особено: заб. 17, заб. 23).

[102] Сп. С. Петковић, Лик светог Саве Српског у бугарској уметности XVI и XVII века, во: Четиристо година од спаљивања моштију светог Саве, Београд 1997, 233-234. Авторот при тоа напоменува дека поводот за ова "здружување е нејасен и дека евентуално може да се објасни со желбата да се поврзат двајцата архиереи - св. сава Српски и св. Никола Мирликиски" (сп. Исто, 233).

[103] Сп. С. Петковић, Свети Сава Српски у старом руском, 366-367, 369, 376.

[104] И.Јастребов, Податци за историју српске цркве, Београд 1879, 89-90.

[105] Според: **Часословь во оупотрєбленїє Сты҃ѣ Православныѣ Церкве восточнагѡ вѣроисповѣданїѣ, вь Бѣлградѣ ѦѠѯѦ лѣто** (1871), ρξ–ρξα (стр. 160-161)

дека причините за ова произлегуваат (само) од лошо испланираниот простор во допрозорникот.

Живописот во кучевишкиот наос е неспорно темаски разноврсен со многубројни иконографски особености. Генералните гледишта би можеле да се сортираат во три алинеи.
(1) Наративниот пристап е носечка карактеристика на сцените од Великите празници и Страдањата.
(1.а) Страдањата по бројот на сцени се вбројува меѓу најопширните во поствизанткото сликарство на Балканот.
(2) Цветниот триод и поснотриодните сцени Поставување на светите икони и Издигнување на чесниот крст се раритети во современото видно сликарсво во централниот Балкан.
(3.а) Збирните сознанија покажуваат дека иконографијата на сцените од Великите празници и Страдањата во својот наративен опсег има дистинктивни елементи чијашто (во најголем број случаи) првична позната појавност се лоцира во XV век во кругот на Охридската архиепископија на потегот Охрид - Костур.
(3.б) Иконографските елементи на сцените од Христовите чуда и дела заедно со Цветниот триод, како и Поставување на светите икони и Издигнување на чесниот крст ги согледуваме во јужните делови на Балканот, поточно во Епир и Тесалија.

Натписи

За прецизно анализирање на натписниот материјал[106] во кучевишкиот наос, вклучувајќи го и олтаскиот простор, ги проследуваме поодделно во сите тематски целини соодветните текстови (легенди на сцените, светителите, свитоците).

Ктиторскиот натпис е испишан на старо-словенски јазик. Сочуваните делови/зборови покажуваат коректна ортографија на текстот со употреба на надредни знаци и лигатури.

Во олтарскиот простор натписите се пишувани на црковно-словенски, со исклучок на неколку кои се испишани на црковно-грчки јазик. Имено, црковно-грчки се натписите на сцените:

[106] Во консултација со проф. д-р Димитар Пандев од Филолошкиот факултет.

Причестување на апостолите и Јавување на мироносиците, како и текстовите во Визијата на св. Петар Александриски и свитокот на св. Атанасиј Александриски во Литургијата на архиереите. На свитокот на св. Григориј Богослов се чини дека е направена грчко-словенска комбинација на почетните зборови од воведната молитва од (чинот на) литургијата на верните.[107] На сцената Христово јавување на мироносиците несоодветно на текстуалната прелошка/цитат стои Μη μου απτου, натпис кој одговара на Христовото јавување на Марија Магдалена.

Сите натписи во куполата се црковно-грчки со исклучок на легендите на дванаесетте синови на Јаков кои се испишани на старословенски јазик. Освртот на натписите во овој дел на црквата е сосредоточен на анализата на пророчките текстови на свитоците. Имено, старозаветните текстови, забележени како цитати на свитоците на пророците во куполата се испишани според упатствата на сликарскиот прирачник. Во некој од текстовите, особено на оние во рацете на Авдиј и Осија, се забележува отстапување од изворниот цитат, а следење на наводот и јазичната транскрипција во Ерминијата.[108] Ова ја поткрепува тезата за континуитетот на старата пракса во испишување на текстовите. Имено, сликарите воопшти не ги проверувале библиските цитати, туку ги препишивале од нивните прирачници.

Во однос на натписите на имињата на пророците на столпците треба да се каже дека се сите на словенски. Имињата на Елисеј и Еремија се испишани со почетна буква Є, што не е карактеристика на рашката правописна редакција која, овие имиња ги почнува со ЈЕ (Іѥ). Само петмина од петнаесеттемина пророци имаат текстови испишани на црковногрчки јазик, додека останатите се на старословенски. Треба да се одбележи дека местото на сликање/поставеност на споменатите пет пророка е малку видливо; тие се наоѓаат во внатрешните, неосветлени делови на столпците, кои се вон од погледот. Освен оној на пророкот Исаиј, другите текстови се со слободни адаптации на познатиот/избраниот цитат.

Сите сцени од Великите празници имаат црковно-словенски натписи. Свитоците на пророците Захариј (оној соодветен на

[107] Се работи за грчко-словенска комбинација на почетните зборви од првата молитва на верните: "Благодарност тебе Господи, Боже сила", сп. Л. Мирковић, Православна литургика (први, посебни део), Београд 1982, 80.
[108] Сп. Denys de Fourna, n.d., 261, 289.

Вознесението), пророчицата Ана (Крштевање) и ангелите (Вознесение) се исто така на црковно-словенски јазик. Текстови на црковно-грчки јазик има пророк Захариј, младолик и голобрад, вклучен во сцената Распетие и поставен високо во северниот тимпанот. Претпоставка е дека и другиот пророк во истата сцена, сега сосем уништен, имал свиток испишан на црковно-грчки јазик. Пророкот Осија има свиток испипишан на црковно-грчки јазик кој се однесува на Симнувањето во пеколот; тој е насликан на источната страна на североисточниот столбец, што значи дека не е видлив од наосот/верниците. И двајцата поети во Успението држат свитоци со грчки текст од кои само оној на Јован Дамаскин е читлив.

Сите сцени од Страдањата се натписани на старословенски јазик освен оние со Јуда во пеколот, Камшикувањето на Христос и Симнувањето од крстот, кои имаат црковно-грчки натписи.

Сцените од Христовите дела, чуда и параболи имаат старословенски натписи, при што во соодветното поглавје го нотиравме името на сцените означени по неделите од Цветниот триод. Од оваа тематска целост прави впечаток натписот на сцената Истерување на трговците од храм, на која пишува Μεσυπεντικοστη, што всушност се однесува на соседната сцена која е правилно означена со црковно-словенски натпис.

Во однос на натписите на поединечните светители треба да се потенцира дека нивните имиња се напишани на старословенски јазик, а пак текстовите на монашките свитоци и на оној во раката на архистратиг Михаил се на црковно-грчки. Вториве, во основа го следат упатството кое го наоѓаме во Ерминијата на Дионисиј од Фурна, но имаат многу пропусти (слогови, зборови, членови).

Во однос, пак, на правописот на неделните прокимени треба да се забележи дека скоро редовно зборовите завршуваат на согласка без испишување на ь (ѯслышит, поженет, господ, пасет, прѣдвѣрит). Ова е еден од елементите на дијалектизмите својствени за скопскиот регион, а забележени во натписите и пред XVI век. Изоставените букви се чести што може да се објасни со брзината на испишување на текстот наложена од фрескотехниката. Брзината веројатно била причина и за грешките од кои највпечатливи се оние во кои буквата ѯ е заменета со х (пр.: с⟨х⟩дї, ⟨х⟩слыши).

Натписите во кои се повторуваат истите грешки и чиишто дуктус е идентичен, јасно упатуваат на констатацијата дека се испишувани од иста рака. Оттука извлекуваме заклучок дека текстот на вечерните прокимени во јужата певница, крсните/криптограмски знаци и ктиторскиот натпис се дела на ист испишувач. Посебноста во пишување на некои букви (х, ѕ, ѣ, в, ѥ, ѫ), се забележува и на натисот на гредата на иконостасниот крст, имајќи ја при тоа во вид различната техничка постапка. Наизглед краснописен, овој натпис ја оддава раката која се колеба околу големите и малите букви и прави буквени (ц/ч, т/г) и јазични "хибриди" (блиготовенаго). На овој испишувач би го додале и оној кој го испишал текстос околу Христос/мандорлата на 148. Псалм (1-6) на иконата Хвалите Господа.[109] Треба да се спомене дека во науката, според епиграфско-јазичните карактеристики ктиторскиот натпис во наосот е поврзан со натписот на плаштеницата од црквата Св. Петка во Побужје (1589/90).[110]

Општите заклучоци од анализата на натписите се дека старословенските текстови се преовладувачки. Црковно-грчките текстови се среќаваат на помалку видливите места во црквата, во олтарскиот простор, куполата и во (прилично темниот) западен травеј. Најкоректно, согласно упатствата во светогорската Ерминија, се испишани натписите во куполата. За разлика од нив, натписите на монашките свитоци имаат многу скратувања и "извитоперувања", така што причинува тешкотија и нивното транскрибирање во коректна/целосна форма.

Поставени пошироко во рамките на едновремените поствизаниски споменици, кога има осека на писмени зографи, двојазичните натписи во наосот на Св. Архангели во Кучевиште покажуваат дека авторите вешто користеле или преземале обрасци или следеле упатства кои (во најголем дел) им биле познати.

---

[109] В. поглавје: Иконата Хвалите Господа

[110] Сп. Г.Суботић, Из епиграфске грађе поствизантиског доба. Свети Јован Претеча у Јашуњи; Свети Арханђели код Кучевишта, Саопштења, XX-XXI, Београд 1988/89, 88-89.

Стилски карактеристики

За заокружување на научните сознанија за фреско-живописот во наосот на кучевишките Св. Архангели и формирање на став за насликаниот материјал, незаобиколен е освртот на уметничките вредности на ликовниот јазик. Применивајќи ја при тоа дедуктивната метода, ќе се движиме од општите согледби кон обид за извлекување на посебностите.

Појдовна точка во овие анализи претставуваат согледувањата кои се наметнуваат на прв поглед, комбинирани со научната емпирија произлезена од соодветните проучувања. Имено, големината на црквата со нејзините sидни платна веднаш ја наметнува мислата дека во живописувањето учествувале повеќе сликари. Но, веднаш треба и да се забележи дека живописот во целина е доста воедначен, како во однос на линијата/цртежот, така и во однос на бојата. Содржините на насликаното, пак, зборуваат за тоа дека се работи за мајстори кои вешто се справиле со сликаниот материјал при што не смее да се занемари улогата на ктиторот, презвитерот Никола. Навлегувајќи подлабоко во првичните согледувања, констатираме две основни стилски тежнеења. Првото е тежнеењето кон монументализирање на формите, кои имаат нагласен волумен, а второто условно го нарекуваме маниризиран монументализам. Првата насока е јасно согледлива на претставите во куполата, особено на Пантократорот и пророците, потем на претставувањето на темите во источниот (Вознесение) и западниот свод (Старец на деновите и Богородица), како и на претставата на Богородица на престол во конхата на апсидата. Во сценската интерпретација, пак, фигурите се издолжени, елегантни, но и овде со впечатлив пластицитет. Фигурите во првата зона го надоместуваат истиснувањето на масата со впечаток на формален монументализам постигнат преку скоро природни димензии. Оттука, констатираме дека првичниот впечаток на стилска унисоност произлегува всушност од компатибилноста на споменатите насоки, што се вклопува во неопалеологовскиот стил согледан во репрезентативните споменици на времето.

Разврската на нијансите на сликарските постапка, а со тоа и разврската на присуството на различните сликарски "раце" ја

извлекуваме од анализата на фигуралните претстави, архитектонските елементи и пејзажот.

Најподатни за анализа се фигурите од првата зона, како и оние насликани во олтарскиот простор, но и поедичените (пророчки) претстави на столпците и другите делови од наосот. Овие светители во скоро природната височина (163 цм.) имаат издолжени пропорции во кои главата се содржи десет пати во телото. [111] Оттука, сепак не може да се пренебрегне впечатокот дека главата е прилично мала. Фигурите на св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат и на св. Никола се уште поиздолжени; главата се содржи 10,5 пати во телото. Сите прикажани физиономии во основа се сведуваат на два схематизирани типа, и тоа тип/лик на старец и тип/лик на млад светител. Ситните очи, лачните веѓи, правиот и правилен нос и сосем малата уста се заеднички карактеристики на обата типа. Сите физиономии имаат нагласени подочници и очни капаци колористички решени со маслинести нијанси. Икнарнатот на краевите е затемнет без нијанисрање, а пак на-места е потсликан со светол окер што хроматски треба(ло) да ги нагласи испакнатите делови на лицата. На лицата се забележуваат исто така и тенки бели линии што се нанесени околу очите и носот, а кај голобрадите светители и околу устата. Овие линии се понагасени кај старите светителски претстави со што е потенцирана нивната мисловност и возраст. Осветлените делови на инкарнатот понекогаш се решени со белина во форма на дамка (св. Спиридон, св. Силвестер). Косата на младите светители е еднолично прикажана. Таа има секогаш брановидна контура; кај светите војници таа има изглед што одговара на описите на косата кај св. Георгиј. Косата кај постарите светители е решена на три начина: (1) кадри, еднолчно стилизирани во прамени; (2) внимателно извлечени тенки прамени на подолга коса и прамен на темето; (3) фризура која изгледа како капа, најчеста кај средовечните светители со костенлива коса (св. Василиј Велики, св. Стефан).

Во поединечното анализирање на некои светителски физиономии се забележува поинаква постапка од посечната или

---

[111] Колку за споредба, стандардите на класиката поместени и во светогосткиот прирачник подразбираат седум глави во висина на фигурата, а пак проучувањето на т.н. ренесансен приод во добата на Палеолозите укажуваат на праксата на сликање на 7,5 глави во висина на машката фигура, в. Г. Бабиќ, Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 201 (особено заб. 61).

доминантната. Имено, без оглед на возраста, некои светителски лица се карактеристично дефинирани со непрекината темна линија која ја следи формата на јаболкцата, но продолжува до краевите на усните така оставајќи впечаток на неприродна разделеност на лицето од всечени лузни. Ако се посочат светителите кои "поседуваат" вакви лица (св. Јован Златоуст, св. Атанасиј Александриски, ѓаконот Герман, св. Ефрем Сириски, св. Ефтимиј, св. Константин Велики, св. св. Кузман и Дамјан ...), тогаш може да се заклучи дека оваа постапка е применета на светителите во олтарскиот простор, како и на оние во западниот травеј, поточно на западниот ѕид во наосот и на западната страна на западниот пар столпци.

Посебен осврт заслужуваат и пророците во тамбурот. Без исклучок се работи за претстави со негувани, убави лица со крупни очи кои го истакнуваат погледот и со карактеристична "V" линија меѓу веѓите во коренот на носот. Ако се спореди сликарската постапка со онаа што веќе ја истакнавме како доминантна, тогаш ќе се согледа дека физиономскиот тип се повторува, потсликувањето на инкарнатот е идентично, а начинот на решавање на косата е само формално (форма-боја) поинаков. Ако овие фигури се споредат со другите пророци насликани на столпците и на горните ѕидни партии, ќе се согледаат суштински разлики. Кај нив цртежот е доминантен и со него е осмислена контурата на лицата. Особеност претставува линијата која ја повторува формата на веѓите и се наоѓа веднаш над нив, во долниот дел на челото (Осија, Данило, Давид, Соломон). Истата постапка е видлива и на претставата на Богородица во конхата на апсидата. И покрај оштетувањата на лицата, сепак може да се каже дека некои пророци делуваат како насликани набрзина и недоработени (Соломон, Еремиј, Исаиј, Наум).

Ликовната обработка на облеките има две носечки карактеристики: нагласен графицистички пристап и (исто така) нагласен контраст меѓу светлите и темните површини. Во колоритичкото фланкирање на наборите на кое посебно се инсистира, видлив е секој потег на раката/четката. Прекршувањата се геометриски стилизирани и наместа остри. Драпирањето на пророчките бели химатиони, кои ја следат формата на нивните атлетски тела, е изведено со синкасти, црвеникави и жолтеникави тонови. Христовиот химатион,

најчесто син, се "набира" со потемно-сина боја, а рабовите се извлечени со тенки златно-жолти линии, при што прави впечаток внимателноста со која е тоа сторено во Вознесението, но и на ангелските претстави во Скалилата на Јаков. Светителските одежди во првата зона се орнаментирани. Така, на плаштовите на светите војници има дискретни цветови, насликани и на предната страна и на поставата која се назира. Овратникот е секогаш украсен со геометриски и/или флорален орнамент, а пак (по)работ на плаштот е опшиен со бисери. Понекогаш, овратниот украс е повторен во широка лента на долниот дел од фустанот (св. Кузман, св. Дамјан, св. Јаков Персиски). Особеност на прикажаните ткаенини (одежди, велуми) е јазолот. Тој е најчестиот начин на кој наметките се врзани на светителските претстави. Јазолот се среќава и на завесите кои ги затвораат прозорските окна на сликаната архитектура. Вториот начин на кој наметките стојат на светителските тела е прикажување на самата фигура како ја придржува наметката, начин којшто често се повторува во сценскиот приказ на светителите (Тајната вечара, Миење на нозете, Судењата ...).

Сумирајќи ги согледувањата за начинот на ликовното вообликување на драпериите ги издвојуваме сродните решанија нотирани кај мајсторите од Линотопи. Не само деталите како што се дезенираноста на ткаенините со цветови, туку и изборот на боите и графицизмот во ликовната постапка, како и идентичноста во облеклата на еврејските претстави е сродна на оние во т.н. линотопски споменичен круг. Посебно издвојувајќи ги претставите на светите Теодори, св. Меркуриј, св. Нестор(иј), св. Трифун и св. Јаков Персиски, ја акцентираме нивната неоспорна сличност со претставата на патронот св. Димитриј во Палатиција; идентични се дури и цик-цак прекршивањата на надворешните рабовите/контури на наметката, како и цветовидните украси.[112]

Архитектонските кулиси веќе на прв поглед го привлекуваат вниманието поради честотата со која тие ги исполнуваат сцените и поради разновидните форми. Базилики, куполни градби, портици, кули со мноштво терасести, каскадни нивоа, настрешници потпрени на столбови со гроздести капители, сите насликани во низа, така имитирајќи градски анбиент, се повторуваат еднолично

[112] Сп. А. Τουρτα, Οι ναοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991, εικ. 10, εικ. 57, εικ. 109α.

исполнувајќи го дури секој слободен простор. Колоритот на архитектонските форми е светол но непречистен, со жолти или зелени додавки. Задолжителен елемент на градбите се завесите кои го покриваат или затвораат секој отвор (врата, прозорец). Тие се редовно решени со цинобер или во нијанса на пурпур. Дополнително усложнување на целиот амбиент претставуваат и префрлените велуми на покривите на градбите. Велумите, колористички решени во истиот цинобер како и покривите, ја реметат јасноста на архитектонскиот амбиент.

Вниманието го привлекува куполната градба со цик-цак кима (Свадбата во Кана), која не е честа во современото сликарство, а е забележена како особена во некои епирски споменици.[113] Општо земено архитектонските градби се ирealни, плошно насликани и често поставени во сцените сосем конфузно. Токму затоа се издвојуваат сцените од Великит празници во кои е успешно решен односот фигура-архитектура, постигнувајќи визуелен ефект на рамнотежа и внатрешен склад (Влегувањето во Ерусалим, Сретението, Лазаревото воскресение). Во однос на архитектонската наративност, во науката е веќе нотирано дека во спомениците - дела на т.н. костурска работилница од крајот на XV век (Св. Никита, Преображение-Метеори, Трескавец, Поганово) "се забележува истото слободно толкување на просторот во кој дејствието се одвива на истиот начин на којшто тоа е решено во сцените во кучевишките Св. Архангели."[114]

Sидната преграда како заднинска кулиса се среќава во сцените од Христовите судења и другите ерусалимски случувања од Страдањата. Обоен вообичаено сиво, sидот во заднината и овде ја има својата традиционална функција да ги нагласи носителите на дејствието. Со sидната преграда се назначени ентериерните амбиенти, а во нив се забележува добро решена композициска структура во која фигурите сигурно стојат во просторот, а целината е хармонично, најчесто симетрично поставена (пр. Судењето кај Ана и Кајафа).

---

[113] Сп. М. Ахеимастоυ–Поταμιανоυ, Η Μονη των Φιλανθρωπηνων και η πρωτη φαση τησ μετα βυζαντινησ ζωγραφικησ (Διδακτορικη διατριβι), Αθηνα 1983, 78, еик. 27; А. Тоυρта, н.д., еик. 52 (Вица), еик. 128 (Дриовуно).

[114] Г. Суботић, Лик светог Саве у Кучевишту из времена спаљивања његових моштију, Зборник радова са Међународног научног скупа "Свети Сава у српској историји и традицији", Београд 1998, 286-287.

Сликаниот мебел во сцените, поставен пред рамната преграда, "добива" волумен. Ова особено се однесува на масивните клупи со полукружен наслон (Судењата) кои имаат пастозен намаз во кафеава боја освежен со тенки, прави белузлави и жолтеникави линии со што е имитирана структурата на дрвото. Токарените столпчиња со кои се расчленети некои тронови, на пример Богородичиниот во конхата и Пилатовиот во Миењето на рацете, се одраз на современот тренд во изработката на мобилијарот.

Пејзажот како композициски елемент е многу редок. Тој најчесто ја дополнува архитектурата. Во сцените во кои тој е неопходна рамка, пејзажот е сведен на скудна вегетација нанесена на брдестиот предел сочинета од ниски грмушки и дрвца. Централниот рид со своите контури го наведува погледот во средиштето на случката. Тој е ликовно оформен со окерни нијанси. Во средниот план има црвеникави/теракотни ридја, а пак оние сосем во заднината се темно-костенливи. Во некои сцени од Страдањата (Молитва во Маслиновата Гора, Патот на Голгота), како и во Чудата (Исцеление на прокажаните) има широки намази/ленти од светло-жолта боја кои тргнуваат од врвот и прецизно ја следат косината на ридот. Истиот пристап го забележуваме во некои сцени во Рилево и Журче.

Заднината во првата зона е решена во две бои, зелена и сина. Со зелената ликовно се соопштува тлото, а пак со сината се исполнува две третини од неодредениот простотор како заднински фон. Обете бои, лишени од (обид за) полихромност, се без прскања и нијанирања/валери. Мандорлите, медаљоните и насликаните лаци од првата зона имаат по три концентрични круга, насликани со светло-сини тонови во кои се чувствува непречистен бел пигмент.

Цртежот, третиран во целина, е дискретен, а бојата е нанесена во дебели намази. Така, линијата е во функција на бојата. Доминантни бои во целиот ансамбл се окерот, зелената, теракотната и сината. Само наместа циноберот и златно-жолтите потсликувања или акценти ја нарушуваат смиреноста, но и монотоноста на хроматските тонови.

Во стилскиот осврт треба да се истакнат уште две поединости: острото засекување во предниот план на платформата на која се случува сцената (Влегувањето во

Ерусалим, Исцеление на болниот од водена болест, Изгонувањето на трговците од храм), како и мноштвото секојдневни предмети поставени на трпезите (Тајната вечера, Свадбата во Кана).

Острото засекување на предниот план на сцената остава впечаток како случката да се одвива пред понор или на подиум. Ликовноста на илузијата на бина на која се одвива настанот, особено честа во готското сликарство, во науката се третира како еден од неспорните "италијанизми" кој може да се детектира уште во делата на костурските мајстори од XV век.[115] Глобалните сознанија за поствизантиското sидно сликарство упатуваат на тоа дека овој елемент или пристап во композицискатa поставка не бил чест и во науката се оценува како импорт "донесен во централниот балкански простор преку грчки мајстори".[116] Во оваа смисла би ги додале и сцените (Страдања) од блиската црква Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево.

***

Познато е дека тешко може да се зборува за разврстување на сликарските раце во поствизаниските споменици кога зографите здружени во групи, а можеби и школувани во иста работилница, заеднички создавале повеќе сликарски целини. Овој обид се покажал неблагодарен и за овој тип на заклучоци за сликарите/делата од византискиот период, а често се покажал и како невозможен.[117] Правејќи обид во оваа насока за сликарите во наосот на кучевишките Св. Архангели можеме да ги издвоиме веќе посочените искази.

Врвните дела ги наоѓаме во куполната програма, на сводовите на наосот и олтарскиот простор, во изведбата на највисоките делови на црквата каде што се насликани Великите празници, Параболата за гумното и двете сцени од Посниот триод, како и во илустрациите на Страдањата, особено оние кои се целосно сочувани (западен sид). Жените кои ги капат своите деца во Крштевањето, еврејската група и апостолите во Влегувањето во Ерусалим, собраните луѓе во Параболата за гумното, а особено

---

[115] За италијанското потекло на пејзажниот подиум, чијшто источник се старохристијанските мозаици, како и за неговата (пост)византиска транскрипција уште во почетокот на XV век во костурскиот Св. Никола, в. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 352.

[116] Сп. S. Petković, Iconographic Similarities and Differences, 522.

[117] Речит пример е сликарството во Св. Андреја на Матка каде што во авторскиот натпис стои и името на монахот Григориј, но неговите дела и учество не може со сигурност да се издвојат од делата на главниот мајстор, митриполитот Јован од Зрзе: В.Ј. Ѓурић, Радионица митрополита Јована зографа, Зограф 3, Београд 1969, 22-23.

ангелиските претстави во Скалилата на Јаков и Вознесението, како и Старецот на деновите и Пантократорот, зборуваат за сликар, кого го одредуваме како главен/доминантен во групата, чијшто талент, и цртачки и сликарски, е непорекно голем. Тој знае врвно ликовно да го осмисли движењето и при тоа соодветно да го проследи со скратувања на на телото/масата. Неговата постапка е минуциозна, а со истенченоста на чувството за боја ја совладува тесната хроматска гама која ја дефинира целината. Во смисла на компаративен материјал, веќе ја посочивме иконата Хвалите Господа.[118]

Сосем друга сликарска изведба детектираме во втората зона (Христовите чуда и дела и Посвоскресните јавувања). Поскромната вредност/талент на овој зограф се аргументира со проблемите при структурирање на целината и при доработка на фигурите. Исто така и неговиот непречистен колорит делува недообмислено. Свадбата во Кана претставува негов врв во овој ансамбл. Оваа сложена тема и нејзината изведба укажуваат дека не смее да се потцени искуството на овој зограф. Нему му ја припишуваме и изведбата на пророците на столпците.

Карактеристичното физиономско дефинирање на некои светители, се чини, ја открива раката уште на еден зограф којшто го наслинал олтаскиот простор (главно источниот ѕид) и претставите (главно монаси) во првата зона на западниот ѕид во наосот. Неговиот нагласен графицизам го издвојува од целината. Линијата ги нагрдува неговите претстави, а не ретко дава и деформираност на целиот лик (св. Јован Златоуст, св. Атанасиј Александриски, св. св. Константин и Елена).

Заокружувајќи ја тезата за присуство на три зографски раце во живописувањето на наосот на кучевишките Св. Архангели, ја нагласуваме работата на главниот мајстор, која благодарение на доминантниот удел и квалитет, супериорно ја одредува високата уметничка вредност на целината.

[118] В. погравје: Иконата Хвалите Господа.

Атрибуција

Со ликовниот јазик и тематско-иконографските особености sидното сликарство во кучевишките Св. Архангели не припаѓа на кругот на познати фреско-целини од крајот на XVI век. Немајќи директен компаративен материјал, ги следиме патоказниците произлезени од длабинските тематски и иконографски анализи. Тие укажуваат на паралели, во најголем број случаи, со делата на костурската работилница од XV век, потем со делата од т.н. охридска сликарска школа од истиот век, како и со некои од линотопската спомнична група од XVI-XVII век. Голем дел од карактеристичната иконографија на Великите празници (Раѓањето со ангелската група, Сретението, Крштевањето, Преображението, Влегувањето во Ерусалим), дел од сцените на Страдањата (случките со Јуда, Трикратното одрекување на апостол Петар, Исмевањето, Судењето кај Пилат во присуство на Ана и Кајафа, Патот на Голгота, Поделбата на Христовиот плашт), како и ставата на Јуда во Причестувањето и штуко-ореолот на Христос Пантократор во темето на куполата, се селектираните флагрантни примери за поставување на тезата за недомицилното потекло на зографите кои го насликале наосот. На ова треба да се додадат и сцените, во науката именувани како светогорски теми, Воспоставување на св. икони и Издигнување на чесниот крст, како и композициските елементи на сечење на предниот план добивајќи илузија на подиум и доминацијата на сликаната архитектура. Згора на сè, двојазичните натписи, на грчки и словенски, ја утврдуваат нашата теза. Од сите посочени паралели за горните индикативни елементи, најчесто е споменувањето на Лескоец и Матка (охридска сликарска школа), Поганово и Преобажение-Метеори (костурска работилница) и Палатиција, Дриовуно и Тирнавос (линотопска споменична група). Тоа недвосмислено укажува на Охридската архиепископија и ликовната традиција на нејзината територија на која се темели окосниот дел на наобразбата на зографската група на кучевишкиот наос.

Познато е дека по турските заземања, во 40-тите години на XV век охридската црква станува најдинамичниот сподвижник во сликарството од општо балканско значење. Директно поттикнат од неа тргнува бран на сликарска активност, ширејќи се од нејзиното потесно градско јадро и непосредното соседство, кон југ, исток и север. Во сите цркви е забележена сведената претстава на св. Тројца на сводот. Ова сликарство се темели на охридските примери од XIV век, и на оние создадени до средината на XV век во Костур, Првопрестолната митрополија на Охридската архиепископија. Вообичаеното име за оваа споменична група од XV век - Охридска школа - е одредено не само од местоположбата на најголмиот број на делата, туку и од претпоставеното потекло на мајсторите и седиштето на нивните работилници.[119] Ова уметничко "ретро" не е воедначено во сликарски поглед. Делата на овие мајстори, имено, имаат различен квалитет, а вредносната амплитуда оди од примитивен конзервативизам (Лешани, Долгаец, Баница), до солиден ликовен традиционализам и тематска комплексност (Матка).

Во почетокот на 80-тите се појавува нова генерација талентирани сликари коишто уште повеќе го прошируваат дијаметарот на своето делување. Во литературата вообичаено за нив се користи терминот костурска школа/работилница.[120] Тоа што нивните дела се засновани на постарото костурско sидно сликарство, претпоставува дека Костур(ско) е нивното матично јадро. Во сликарството на група споменици на подрачјето на Македонија, Епир, Тесалија и Бугарија, воочени се сложени програмски целини и карактеристични иконографски обележја. Уште еден поврзувачки елемент се високите уметнички вредности на нивните дела кои се дефинирани како стилска еклектика составена од византиски (палеологовски) базис, и надградба од реалистични (готски) и ориентални влијанија кои имале и иконографски одраз.

---

[119] Обемна студија: Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа, passim. Со поновите научни истражувања проширен е споменичниот круг кој се припишува на оваа "школа" со дела во кичевско-бродскиот крај: М.М. Машниќ, Прилози за три малку познати споменици од кичевско-бродскиот крај од поствизантискиот период, Културно наследство 16/1989, Скопје 1993, 96-119.

[120] С. Радојчиќ, Једна сликарска школа из друге половине XV века, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 69-103.

Во последниве години тезите за охридската сликарска школа и костурската работилница доживуваат квалитативни дополни, но и вклучување на размисли за значајното прашање дали е можно да се стави реска граница помеѓу охридското и костурското средиште. За нас е особено интересно гледиштето за непостоење на прецизна одделеност на двата центра при што е дадена превага на уметничката оставнина на Охрид како традиционален регионален Пијемонт.[121]

Третата споменична група која е често споменувана во нашиот компаративен материјал, таканаречена линотопска, врзана е за активноста на зографите од селото Линотопи на планината Грамос, близу Костур. Името го добила според зографските потписи кои биле најчесто проследени со името на селото како место на нивното потекло.[122] Најстарото натписно спомнување на авторското име (Никола) и името на селото Линотопи потекнува од 1569 година и се наоѓа во црквата Св. Димитриј во селото Палатиција близу Верија.[123] Од новите сознанија недвосмислено произлегуваат неколу заклучоци. Имено, оваа зографска група имала повеке-децениска/-генерациска голема активност на многу широк балкански простор, дека делата се хетерогени во стилска и квалитативна смисла и дека во голем број случаи авторите не ги оставале своите потписи.[124] Сликата за Линотопјаните е дополнета и со сознанијата дека биле "вешти и продуктивни иконописци".[125] Во овој контекст незаобиколно е

---

[121] Сп. V. Popovska-Korobar, The Icon of Jesus Christ the Seviour and the Question of Continuity of Ohrid Painting School from the 15th C, Изкуство 33-34, София 1996, 34-38. Според авторката овој стилски круг го сочинуваат фреските во Преображение во Метеори (1483), Св. Никита кај Скопје (1483/84), Трескавец кај Прилеп (околу 1485), Св. Никола на монахињата Евпраксија (1486), дел од живописот во Св. Никола на архонтисата Теологина и во Св. Богородица Расиотиса (крај на XV век), трите во Костур, манастирот Харлау во Молдавија (1492), Кремиковци кај Софија (1493), Поганово кај Ниш (1499), како и иконата со престава на Христос во бел химатион (Музеј на Македонија), сликарството во црквата Св. Петка во Брајчино на Преспа и иконата на архангел Михаил во црквата Св. Богородица во Борје (Албанија), сите компаративно датирани меѓу 1480-85 година.

[122] Основна студија: А. Τουρτα, н.д., passim.

[123] Сп. A. Tourta, The Painters from Linotopi (Greece) and the Serbian Church, ЗЛУ 27-28, Нови Сад 1994, 319-325. Авторката ја поставува тезата дека Никола е еден од "ретките грчки зографи кои учествувале во учествувале во живописувањето на црквите по Обновата на Пеќската патријаршија."

[124] Разврстување на нивното творештво во Македонија и пошироко во централнобалканскиот регион прави: М.М. Машниќ, Црквата Свети Димитрија во Жван и нејзиното место во сликарството на доцниот среден век, Културно наследство 19-20-21, Скопје 1996, 193-216 (со постара литература).

[125] А. Τουρτα, Εικονεσ ζωγραφων απο το Λινοτοπι (16οσ–17οσ αιωνασ). Νεα στοιχεια και διαπι

спомнувањето на еден од водечките сликари во своето време, четвртата деценија на XVI век, чиешто име е Јован зограф. Тој е автор на живописот на Топличкиот манастир, на престолните икони за топличкиот иконостас, како и на иконописните дела во Слепчанскиот манастир Продром. Натписот во медаљон на издигнатата рамка од иконата Христос Спасител открива вредни податоци за потеклото на Јован, син на попот Теодор од Грамоста (грч. Γραμμοστα, слов. Грамушта), село во костурската област коешто е во непосредно соседство на селото Линотопи.[126]

Прашањето кое во последно време особено се поставува во научните кругови е врската меѓу костурската работилница и линотопската споменична група, или уште попрецизно поставено, прашањето би се свело на изнаоѓање на едукативниот центар на Линотопјаните со оглед на тоа дека селската занаетчиско-еснафска средина не би можела да биде школски центар кадарен да квалификува вешти зографи со неспорна теолошка наобразба, какви што има меѓу нив. За одговор на ово прашање особено е значајно откривањето на врвните дела на споменатиот зограф Јован за кој е искажано мислењето дека произлегол од костурскиот сликарски круг каде што се оформил како сликар. Уште во постарата литература, пак, фреско-живописот во Поганово, еден од најзначајните експоненти на костурската работилница, е објаснет како дело на претпоставен анонимен линотопски мајстор со костурска наобразба.[127] Оваа теза загатнува една нова размисла за генерациско акумилирање на уметноста од XV век и за нов начин на сликарско размислување и интегрирање, осмислен и созреан во Костур(ско). Во прилог на оваа теза одат и новите комплетни прегледи на костурското сликарство од XIV век, кои укажуваат на јака творечка средина во која функционирале работилници со "особен израз, широка иконографска програма и живи идеи."[128] Во деликатните години на преминот од XIV во XV век, во Костур, којшто без отпор ја прифатил турската власт и, така, обезбедил порелаксирани услови, се јавува нов уметнички бран, придвижен од ателјеа кои

στωσεισ για τη δραστηριοτητα του, ΔΧΑΕ Τ. 22, Αθηνα 2001, 341–355.

[126] Сп. М.М. Машниќ, Јован зограф и неговата уметничка активност, Културно наследство 22-23, Скопје 1997, 68-87.

[127] Б. Живковиќ, Поганово (текст: Г. Суботиќ), 5.

[128] Г. Суботиќ, Костурска сликарска школа, Глас CCCLXXXIV Српске академије наука и уметности, Одељење историјских наука, књ. 10, Београд 1998, 118-127.

брзо се престроиле во новите услови. Ретроспективните тенденции на овие сликари, кои не биле само со потекло од градот, а за кои се знае дека биле и билингвино воспитани, се темелат на костурските дела од првата половина на XIV век. За угледот на овие костурски работилници зборува и тоа што ним им се обраќала многубројна клиентела од целиот балкански простор. Останува отворено прашањето за тоа колку културно-уметничката супремација на Костур од XVI-XVIII век созревала и се осмислувала via Охрид (?).

Во овој сликарски круг го одредуваме потеклото, пред се образовно, на сликарите на кучевишкиот наос, кои спаѓаат меѓу најталентираната и школувана зографска постава на своето време.

ЗА СЛИКАРСТВОТО ВО ПРИПРАТАТА

Следејќи го распоредот и поставеноста на сцените во припратата, ја резимираме студијата со извлекување на темаските и иконографските особености на сводната програма и петте големи тематски целини, како и поединечните светители и сцени во првата зона.

Тематско-иконографски особености

Сводната декорација на припратата на Кучевишкиот манастир, работена во духот на традиционалните поставки, од иконографски аспект е интересна само поради еден детаљ: изрезот на фустанот на Богородица. Имено, фустанот има вертикален изрез кој е идентичен на оној на Богородичината претстава во апсидата од постариот живопис (XIV век) во охридската Богородица Болничка, за што е искажано мислењето дека "се среќава во современата женска благородничка носија работена под западни влијанија".[129] Натписот Саваот и испишувањето на песната Достојно ест претставуваат исклучителна појава во

[129] Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство, 145.

современото сликарство. Тие, како и претставата на Хрситос Ангел на великиот совет го објаснуваат патронално-литургискиот концепт на сводната програма. Достојно ест, песна чиешто авторство легендарно се поврзува со архангел Гаврил, се пее во рамките на Канонот на евхаристијата, но идејната логика за нејзино поместување на сводот е исходувана од празничната литургија посветена на архангел Гаврил, кога таа се пее на почетокот на малото повечерје, што ќе рече ден пред празникот (13 јули). Господ Саваот се повикува во трпоарот со којшто почнуваат молитвите на епиклезата во Евхарисичниот канон, но истото трисвето славословје кое го пејат серафимите со другите небески сили, се среќава и во списите кои го опишуваат Архангелскиот собор што уследил по падот на Сатаната. Претставата, пак, на Христос Ангел на великиот совет се поврзува со Соборот на ангелите. Оваа сцена е насликана централно, на западниот тимпанон како дел од патроналниот циклус и е во непосредна близина на Ангелот на великиот совет. Врската помеѓу Соборот на ангелите и оваа претстава се објаснува со визија на Исаиј за идното овоплотување на Бог-Логос (= Христос Ангел), кое повеќекратно се пее во богослужбениот протокол вклопено во тропарите за трисветото славословје.

Архангелскиот циклус во кучевишката припрата е уште една тематска ексклузивност во доцносредновековното sидно сликарство во Македонија. Тој, впрочем, се вбројува меѓу поретко илустрирните во овој период и на поширока територија. Кучевишкиот Циклус на архангелите го сочинуваат петнаесет сцени, што веднаш го вбројуваат во обемните презентации на јавувањата, чудата и алегориско-симболичките архангелски сцени. Во нашиот случај овој циклус има патронален предзнак.

Почетната сцена во циклусот, Падот на Сотона, е многукратно особен. Иконографските анализи упатуваат, од можните четири, токму на цитати од Лука (X, 18) и Откровението Јованово (XII, 7-9) како текстуални предлошки на оваа сцена.[130] Клучната особеност е претставата на архангел Михаил меѓу два ангела во сегмент од небо под небеските порти. Овој елемент асоцира на збиеното композициско јадро на Ангелскиот собор, што ја чини оваа сцена блиска варијанта до светогорската

[130] J.P.Rohland, Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr, Leiden 1977, 60-74, 110-114.

композитна редакција.[131] Втората значајна поединост е ангелскиот пар во возлет кон небото. Според достапниот компаративен материјал, иконографска паралела на оваа епизода наоѓаме во истоимената сцена на сараевската икона од 1723/24 година, на која е разработен мотивот со круната.[132]

Сцената Соборот на ангелите е поставена во средината на западниот тимпанон, базирана на книжевни творби засновани на кажувањата на *Исаиј (VI, 3)*. Ова решение во многу се совпаѓа со схемата на оваа композиција на лесновската икона од 1626 година.[133] Заеднички им се централната доминантна поставеност на архистратигот, како и распоредот на четворицата ангели облечени во свечени далматики и со скиптри во рацете. Сосем слични решенија наоѓаме на Крит во XIV и XV век.[134]

Откриваме дека, според иконографската осмисла енигматичната сцена на северниот дел во западниот тимпанон е илустрација на случката за исцелението на детето опседнато од демони, според описот во Проповедта за чудата на архистратиг Михаил која му се припишува на познатиот византиски историчар и философ Михаил Псел (1018-1078).[135] Имено, Псел беседи за петнаесет чуда коишто архистратигот ги направил во и околу капелата која била дел од манастирки комплекс посветен на Богородица. Архангелското чудо се состои во излекувањето на едно момче опседнато од демони на што присуствувале и неговите родители. Со силовито движење на исцелителниот жезол јаките конвулзии на момчето веднаш стивнале, тоа се исправило сосема изцелено, а како благодарност и знак за вечна Божја посветеност родителите го оставиле сина си да служи во манастирот. Оваа сцена е досега единствената позната во уметноста на средниот и доцниот среден век.

Она што следната сцена од Архангелскиот циклус Колежот на Асирците, ја чини единствена се лаичките (цивилните) облеки

---

[131] Сп. S.Gabelić, The Fall of Satan in Byzantine and Post-Byzantine Art, Зограф 23, Београд 1993-94, fig. 13-14.

[132] Isto, fig. 24.

[133] Сп. V. Popovska-Korobar, Catalogue of the Icons, vo: The Art of the Icon, Krakow 2000, No. 16.

[134] Σ.Κουκιαρησ, Τα θαυματα - εμφανισεισ των αγγελων και αρχαγγελων, 71, πιν. 16β (во Канданод, 1327/28), 87, πιν.29β (во Епископијата на Педијадос, XIV век), 93, πιν.36γ (во Камилијана , 1440).

[135] Michael Psellus, Εισ τα θαυματα του αρχιστρατηγου Μιχαιλ, ed.E.Kurtz-F.Drexl, Michaellis Pselli scripta minora, I, Milano 1936, 120-141 (особено 129-130).

на убиените Асирци. Сликаната содржина е проширена со царот Езекиј, споменат и во натписот.

Двете наредни сцени работени според кажувањата на пророкот Данило, Трите момчиња во огнената печка и Ангелот го принесува Авакум кај Данило, немаат иконографски елементи податни за посебна анализа. Сепак, во во втората посочена сцена би издвоиле два детала: подвиените опашки на лавовите, детаљ кој се среќава во постарата уметност, како и единствениот детаљ, авторскиот свитокот (додуша неиспишан) во раката на пророк Данило.

Следната сцена на јужниот ѕид, Чудото во Хона е една од најилустрираните теми во овој циклус. На кучевишкиот наративен примерок, спореден со соодветното иконографско клише, се издвојуваат следните елементи: војничкиот костум на архангелот, проскинетичната поза на Архип претставен без ореол, паганите со лопати и други алатки во рацете и допојасјето на архангелот во лунетата на црквата. Претставувањето на архангел Михаил во војничка облека е поретко и, што е особено важно, се среќава на повеќе претстави од XIV и XV век на Крит и Кипар.[136] Во однос, пак, на клечечката поза на Архип согледано е дека таа станува почесто решение на фигурата на црковникот во добата на Палеолозите и (оттаму) особено во поствизантискиот период на Балканот. Во овој период сцената станува почесто сликана и вон од циклусот, при што треба да се нагласи дека помеѓу XIII и XVI век таа е задолжителна во споменичната изведба на циклусот на Крит и Кипар.[137] Интересно е, што истите споменици се издвојуваат и од анализите на претставата на Архип без ореол. Според достапните истражувања "варијабилниот" иконографски елемент - паганската група со алатите за копање, го наоѓаме само на Крит, на повеќе примери од XIV и XV век, но решен како група во акција, а не како на кучевишкиот пример како група која набљудува по извршеното злодело. Во науката досега најмалку му е обрнато внимание на делаљот со лунетната претстава на архангел Михаил на храмот и оттаму и малобројниот компаративен материјал од кој, во оваа смисла, треба да се укаже на сцената во критската црква на архангел Михаил во Камиљана

---

[136] Сп. Σ.Κουκιαρησ, н.д., πιν. κ. 19α, πιν. κ. 22α, πιν. κ. 28β, πιν. κ. 32β, πιν. κ. 36β, πιν. κ. 37ε.

[137] Исто. В. уште: S.Gabelić, The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus, Зограф 20, Београд 1989,101-102.

(1440) и онаа на иконата од Народниот музеј во Белград (почеток на XVI век).[138]

Двете последни сцени на јужниот ѕид исто така произлегуваат од легендарен текст што го обзнанува чудото на архангел Михаил на Света Гора, во манастирот Дохијар.

Досегашните истражувања на Чудото од Дохијар не даваат воедначени и прецизни интерпретации за соодветните илустрациите во кучевишката припрата. Имено, како попатни примери за тематскиот блок втемелен на митот за дохијарското чудо, сцените од кучевишките Св. Архангели се идентификувани различно, како две (Фрлање на момчето во море и Транслација во манастирот Дохијар),[139] или три (првата неименувана и без опис, потем Транслација на момчето до Дохијар и Разоткривање на грешните монаси).[140] Обете ѕидни слики се поставени во сликана рамка. Идентификување на сцените произлегува од внимателната анализа на текстуалната прелошка, во нашиот случај: Крнинскиот Дамаскин.[141] Во првата сцена за дохијарското чудо е визуелизирано Среќавањето на Неофит со монасите по нивното злодело точно откако пареклесијархот му соопштил за појавувањето на момчето во дохијарската црква. Енигматичниот придружник на Неофит би бил токму пареклесијархот, за кого што текстот дава имплицитна можност да присуствувал на средбата. Спред досегашниот проучен материјал на оваа тема, кучевишката концепција е единствена меѓу илустрациите на дохијарското чудо. Веднаш до сцената-пролог е насликан и епилогот на случката. Имено, сцената го регистрира мигот на разоткривањето на гревот на монасите кога Неофит придружуван од монаси им го покажува живото момче со каменот околу врат положено на одарот на дохијарскиот храм. Особеноста на кучевишкото решение се состои во композитноста на схемата. Уникатното проширување на сцената Ангелите го пренесуваат момчето од море в манастир со епизодата на разоткривање на грешните монаси е уште понеобично и поради тоа што за мистичната транслација на момчето текстот нагласува дека била

---

[138] Сп. С. Габелић, Цилкус арханђела у византиској уметности, Београд 1991, црт. 61; Istata, The Iconography of the Miracle at Chonae, n. 12.

[139] Ј. Радовановић, Једно чудо арханђела Михаила у Леснову, ЗЛУ 10, Нови Сад 1974, 54.

[140] G. Gerov, An Iconographical Theme from Mount Athos and its Spread in the Bulgarian Lands: The Miracle of the Archangels at Docheiariou, Cyrillomethodianum XI, Thessalonique 1987, 220, 222.

[141] Сп. П.Хр.Илиевски, Крнински Дамаскин, 483-488 (стр. рак. л.242а-244б).

без сведоци, и само сведочена од момчето. Блиска на кучевишкото решение е sидната слика на разоткривањето на грешните монаси од Дохијар (1568) и онаа на сараевската икона насликана од Рафаило Димитријевиќ (1723/24).[142] Најконцизниот заклучок за илустрациите на Дохијарското чудо во кучевишкиот Архангелски циклус е дека случката е илустрирана во две сцени; втората е илустриран најпрепознатливиот иконографски мотив на темата: спасувањето на момчето од морето од страна на двајцата ангели. Со тоа се ревидираат поранешните толкувања на оваа sидна слика. Анализите укажуваат дека предлошка за обете илустрации на дохијарското чудо била поновата верзија на легендата, онаа од дамаскините.

Следната сцена Жртвата Аврамова е оликотворена сосем традиционално, следејќи го сожетото иконографско реќение.

Со компаративните анализи на схемата на Јавувањето на архангел Михаил на врачот Валаам се издвојуваат два елемента кои се поретки во иконографијата на оваа тема: претставата на Валаам како замавнува со стап по животното едновремено затегнувајќи ги уздите (слично на приказот на лесновската икона), и војничката облека на архангел Михаил. Така, на искажаното мислење дека постојат само три примери со архангелот како војник (Атина, Лесново, Саханој),[143] треба да се додаде и овој од кучевишката припрата.

Старозаветната случка за јавувањата на архангелот и Прорекнувањето на раѓањето на Самсон на Маној и неговата жена е единствена досега позната во архангелски тематска контекст. Претскажувачката функција на ангелот што во себе ја содржи и благовештенската порака посебно е обработена во коптските легенди, датирани помеѓу IV и VII век.[144]

За најчесто илустрираната сцена во Архангелскиот циклус: Архангел Михаил му се јавува на Исус Навин треба да се подвлече нејзината традиционална иконографија збогатена/изменета со карактеристично решение на sидините на Ерихон и со благородничката облека на Исус Навин. Sидините ги има и на сцената на лесновската икона од 1626 година, чија композициска структура е несомнено преземена од постарата истоимена фреско-

---

[142] Сп. G. Gerov, n.d., ill. 3; С.Ракић, Иконе Босне и Херцеговине, Београд 1998, сл. на стр. 136.
[143] С. Габелић, Цилкус арханђела, 72.
[144] J. P. Rohland, Der Erzengel Michael, 75-85.

слика во наосот (околу 1346). Оваа сцена е единствениот досега познат пример на кој Исус Навин не е облечен во војничка облека. Овој детаљ го пренебрегнува текстот, но со оглед на несомнената богословска упатеност на авторот на Архангелскиот циклус од кучевишката припрата, се чини дека се работи за обмислена идеја да се нагласи пресудноста на Божјата волја во заземањето на Ерихон, а не војничката улога на Исус.

На следната сцена, според натписот Жртвата на Гедеон, всушност е прикажано Јавувањето на архангел Михаил на Гедеон. И покрај кошницата со месото и лебовите, во Кучевиште ликовно е акцентиран моментот на јавувањето и бодрењето (*Суд. VI, 12, 16*), а не жртвата кога би требало да биде претставен ангелот како со својот жезол ја спалува принесената жртва во зделата. И кучевишкиот пример оди во прилог на констатацијата дека во доцниот среден век схемата на Архангелското јавување на Гедеон станува многу слична на она со Исус Навин.

На последната сцена илустрирано е Јавувањето на архангел Михаил на царот Давид. Со намара да се прецизира точниот старозаветен пасус којшто е овде илустриран, треба да се издвојат неколку елементи: претставата на Давид како цар во сериозна возраст, неговото каратеристично свртување кон ангелот, со очигледен израз на страв, како и предупредувачкото исукување на ангелскиот меч. Мигот на јавувањето на ангелот илустриран во кучевишката сцена е оној при покајувањето на Давид, но без претставата на неговиот советник, пророкот Натан (*II Сам. XII, 1-10*). Така, единствено оваа редуцирана иконографија отстапува од раскажувачкиот приод на авторот. Токму поради отсуството на Натан, ова решение засега нема истовидни ликовни паралели.

Заедничка карактеристика на поголем број од сцените на Архангелскиот циклус во кучевишката припрата е наративноста т.е. илустративноста. Во циклусот се вклучени само старозаветни и легендарни казанија за бесплотните, обмислено тематски поделени на двата соседни ѕида. Имено, чудата се насликани на јужниот, а јавувањата на северниот ѕид. Почетокот на овој патронален циклус е на западниот тимпанон. Оваа поделба, досега незабележена во споменичната изведба на овој циклус, станува носечка карактеристика на кучевишкиот циклус. Тој го чијашто архангелска тематска целина е многукратно полезна за нејзиното осознавање долж поствизантиско време и простор.

Научното компаративно "вештачење" на *Богородичиниот акатист* наметнува неколку значајни сознанија кои се веќе публикувани,[145] но и потенцирани во соодветното поглавје на овој труд. Глобално проследен, тој е сосем традиционален со сценски схеми веќе видени во времето на Палеолозите. Според својата иконографска уникатност се издвојува само сцената на 7 кондак каде што свидетели на младенецот во рацете на Богородица се само свети жени. Во однос на старите решенија, кучевишките се најблиски на оние кои се реализирани на потегот Охрид (Перивлепта) - Скопје (Марков манастир). Констатацијата ја извлекуваме токму врз основа на решенијата на сцените/строфите чијашто средновековната иконографија е најмногу варирачка: 7 икос, 8 икос, 8 кондак, 9 икос и 9 кондак, 10 кондак, 11 икос и 11 кондак и 12 икос и 12 кондак.

Византиската аналогија на схемата на 7. икос ја наоѓаме во охридската Св. Богородица Перивлепта.[146] За разлика од Охрид, во Кучевиште полукругот на божествената светлина е илустриран како небесен сегмент, а во него Христос се појавува како Емануел. На сите сочувани sидни слики на овој икос во Македонија (Полошко, Сливница, слепчанскиот Св. Никола)[147] се претставени само апостолите како сведоци на доѓањето на Творецот, што е всушност поттип на моделот од Перивлепта, којшто своите најтесни аналогии во XVII век, според достапните податоци, ги има во параклисот на манастирот Варлаам во Метеори.[148] Сите светогорски решенија на овој икос се аналогни на кучевишкото. Особено треба да се издвојат она во Лавра и Дохиар поради истиот избор на светители (апостоли, архиереи, монаси, маченици), при што дури и забрадениот монах на левата страна има идентична поза.[149]

---

[145] В кај: А. Серафимова, Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист во припратата на кучевишките Свети Архангели, Зборник за средновековна уметност 3, Скопје 2001, 156-183.

[146] Сп. Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство во XIV век, Охрид 1980, ск. 31.

[147] Сп. Ј.Николић, Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Сливничком манастиру, Зограф 16, Београд 1985, 68; Н.Митревски, Акатистот на Пресвета Богородица во припратата на црквата "Свети Ѓорѓи" во Полошкиот манастир, Пелагонитиса 1, Битола 1996, 51.

[148] Μ.Ασπρα–Βαρδαβακη, Οι μικρογραφιεσ του Ακαθιστου στον Κωδικα Гарретт 13,Принцетон, Αθηναι 1992, 73.

[149] G.Millet, Athos, 102.1 (трпезарија, Хиландар), 146.1 (трпезарија, Лавра), 240.2 (трпазарија, Дохиар).

Особеност на кучевишката сцена што го илустрира 8. икос, е единечната Христова фигура на престол, како и архиерејската група која му пристапува од десната страна. Првиот елемент, единечна Христова фигура на престол, е веќе виден во минијатурите и е всушност најконцизната слика на поетско-догматската метафора,[150] којашто своето иконографско заокружување го добива во охридската Перивлепта.[151] Охридската иконографија е само попрецизно преточување на текстот во слика за двојната Христова природа. Во однос, пак, на архиерејската група треба да се посочат решенијата од скопскиот круг на цркви, она постарото од Марковиот манастир, како и оние од припратите на Воведение кучевишко и на Андреаш.[152]

Врз основа на сочуваниот истовиден материјал во Македонија од доцниот среден век, заеднички именител на решенијата на 8. кондак е седечката Христова престава. Имено, истата варијанта на Христос Женик, прикажан на престол, ја има во кучевишките Св. Архангели, Полошко и Андреаш. Оваа концепција е всушност повторување на иконографското јадро од Перивлепта и Марковиот манастир.[153] Патем, да истакнеме дека во другите истоимени теми реализирани во sидното сликарство во Македонија, сцената или не е сочувана (Воведение-Кучевиште) или, пак, воопшто не била претставена (Сливница).

Анализите на кучевишкото решение на 9. икос недвосмислено упатуваат на тоа дека е тоа "веќе видено" во охридската Перивлепта.[154] Треба да се напомене дека сцената е на ист начин оликотворене во трпезариите на Лавра и Дохиар.[155]

Следејќи ја визаниската иконографска доминанта, 9. кондак во повеќето поствизаниски Акатистни циклуси е илустриран како

---

[150] T. Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des Hymmes Liturgiques a Byzance, Cah Arch XXII, Paris MCMLXXII, fig.17.

[151] В. Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство, 127.

[152] Сп. Л. Мирковиќ-Ж.Татиќ, Марков манастир, сл.47; Ј.Николиќ-Новаковиќ, Илустрацијата на Акатистот на Богородица во црквата Воведение Богородичино (Св.Спас) во Кучевиште, Културно наследство 16, Скопје 1993, сл.8. Клучната особеност на схемата во Андреаш се состои во изборот исклучиво на архиереи во долниот/земниот дел поставени од обете страни на исправениот Христос Емануел кој над себе го има својот небески изобраз од типот Женик во сеглемнт од небо.

[153] За особеното решение од Перивлепта со преглед на другите иконографски реШенија, в. Ц. Грозданов, Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, Зборник Светозара Радојчиќ, Београд 1969, 44.

[154] Сп. Ц. Грозданов, Охридското sидно сликарство, ск. 31.

[155] G. Millet, Athos, 142.2, 236.2.

Симнување во адот,[156] на кои треба да се приклучат и сцените од Полошко и прилепско Слепче.[157] Сепак, кучевишкиот примерок според сожетоста на схемата има најблиски аналогии со светогорските решенија, особено со она во Дохиар.[158]

Според изборот на небеските сили и светите епископи симетрично поставени околу Христос, иконографијата на 10. кондак ја реплицира иконографијата од Марковиот манастир, која, како што е познато, е скоро истоветна со онаа од Минхенскиот псалтир.[159] Поствизантискиот дискурс на оваа сцена ја одредува светогорската редакција како поттип на моделот од Марковиот манастир односно Кучевиште, особено поради несиметричната осмисла на схемата во која интрониранатa Христова претстава меѓу ангели (лево) и архиереи (десно) е поставена на левата страна на сцената; само во Дохиар не се вклучени небеските сили (ангелите).[160] Во поствизантиското разнообразие на оваа илустрација спаѓаат и двете необични решенија на подрачјето на Охридската архиепископија, во припратата на Полошкиот манастир и прилепско Слепче.[161]

Кучевишкото решение на 11. икос со сите свои елементи, тричетвртна поставеност на Богородица со Христос и пештерата со лаици, е повторување на схемата од Перивлепта со исклучок на мандорлата која овде нема форма на пламен.[162] Во доцниот среден век овој образец го бележи својот продор на широка територија.

Со компаративните анализи на 11. кондак е констатирана сличност на кучевишкото решение со историодната сцена во светогорските Акатистни целини, како и неговото втемелување на охридската редакција во Перивлепта. Она што е особено во нашиот примерок, тоа се двете монашки претстави од десната страна, кои се идентични на грешните монаси во Дохиарското

---

[156] Преглед на аналогни решенија со соодветна литература дава: С. Пејић, Црква Богородичиног Успења у Мртвици. Сликарство, Саопштења XX-XXI, Београд 1988/89, заб.81.
[157] Сп. Н.Митревски, н.д., 52-53.
[158] Сп. G.Millet, Athos, 236.2.
[159] Сп. Ц.Грозданов, Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру, Зограф 9, Београд 1978, 39, сл. 4.
[160] G. Millet, Athos, 103.2 (трпезарија, Хиландар), 146.2 (трпезарија, Лавра), 238.2 (трпезарија, Дохиар). В. уште и решението од Мртвица: С.Пејић, н.д., 126.
[161] Во Св.Никола сцената го претставува Недреманото око, а во полошки Св.Георгиј Христос е во ромбоидна мандорла, а крај него фигури во пештера: Н.Митревски, н.д., 53.
[162] Сп. Ц. Грозданов, Илустрација химни, 47.

чудо во кучевишкиот Архангелски циклус.[163] Овој обазецот со претстава на монах од десната страна се среќава и во припратата на соседната црква Воведение во селото Кучевиште.[164]

Од бројниот компаративен материјал за кучевишката схема на 12. икос со иконата на Богородица Одигитрија, по својата схематска сличност се издвојува решението во (егзо)нартексот на блиската црква Воведение во селото Кучевиште.

Следејќи го модел со претстава на Богородица (а не нејзината икона), како илустрација на 12. кондак, од компаративно значење за кучевишкото решение е поттипот/варијантата со исправена Богородичина претстава со малиот Христос во имаго клипеата, кое ги има своите најблиски паралели, според достапниот материјал, во светогорските трпезарии, а пак подалечните - во схемите на 12. кондак каде што Богородица е без Христос, во кои спаѓа и онаа од (егзо)нартексот на кучевишка мирска црква.[165]

Од анализите на кои се втемелени и горните резимирани искази произлегува дека во однос на старите решенија, кучевишките се најблиски до оние кои се реализирани на потегот Охрид (Перивлепта) - Скопје (Марков манастир), при што треба да се додаде и фактот дека 10. кондак во Перивлепта не е сочувана, а пак во однос на решението на 12. икос токму иконата на Богородица покажува дека не е следено решението од Перивлепта, ами она од Марковиот манастир. Разликите во однос на старите обрасци произлегуваат од збиената/концизната иконографија на целиот кучевишки Акатист, што би можело да се дефинира како помалку експлицитна оликотвореност на нашето решение во однос на старите урнеци, пред сé оние во Перивлепта. Посочената констатација е најочигледна во сцените од т.н. догматски дел (особено: 8. икос). Во овој контекст, алинеја која мора да се извлече е проширената ликовна обработка на 4. икос (Раѓање) и 6. кондак (Сретение) од т.н. историски дел кои впечатливо отсапуваат од концизноста на схемите на останатите сцени. Компаративните анализи недвосмислено упатуваат на

---

[163] Сп. А.Серафимова, Архангелскиот циклус во припратата на кучевишките Свети Архангели, Жива Антика, 49/1-2, Скопје 1999, сл.7.а-б.

[164] Сп. Ј.Николиќ-Новаковиќ, Илустрацијата на Акатистот на Богородица во црквата Воведение Богородичино (Св.Спас) во Кучевиште, Културно наследство 16, Скопје 1993, сл.8.

[165] Илустрациите на 12. икос и 12. кондак во црквата Воведение во селото Кучевиште в. кај: Исто.

истоимените празнични сцени од охридската споменична група од XV век како нивни (можни) ликовни предлошки.

Во однос на современите ликовни презентации на Богородичиниот акатист, збирните сознанија од споредбените анализи на поствизантиските решенија покажуваат дека кучевишкиот Акатист е најблизок до светогорските примероци, коишто во науката се третираат како засебна група обединета со заедничи иконографски решенија.[166] Алинеја која во овој контекст мора да се извлече е особената сродност на кучевишкото решение со она во Дохиар, произлезено од анализите на специфичностите во деталите на 7. икос, 8. кондак, (особено) 9. кондак, 10. икос, 11. кондак. Само 10. кондак во чијашто илустрација во Дохиар не се вклучени небеските сили (нема ангели) е исклуок од посочените сцени кои претставуваат најблиски иконографски паралели на соодветните кучевишки схеми.

Во однос, пак, на современите ликовни презентации на Богородичиниот акатист во Македонија, треба да се издвои решението на Акатистот во соседната црква Воведение во селото Кучевиште каде што, од релативно малиот сочуван материјал, аналогни се решенијата на 8. икос, 11. кондак, 12. икос и 12. кондак. Особено ја потемцираме сличноста на 11. кондак во овие две припрати при што во кучевишките Св. Архангели има две монашки претстави на десната страна, а пак во соседната црква Воведение во селото Кучевиште само една.

Од компаративните анализи произлегува основниот заклучок дека циклусот на *Екуменските собори* има сосем традиционална иконографија која е збогатена со долги и прецизни натписи кои ја дообјаснуваат сцената. Заклучокот го изведуваме од Споредбите со истовидните доцносредновековни презентации на пошироко подрачје во кои Соборите се контекстуално дополнети со соодветни пропратни сцени како што се Визијата на св. Петар Александриски, Чудото на св. Спиридон и Чудото на св. Ефимија.[167] Сцените се еднолични и со строга симетрична

---

[166] За иконографските паралели меѓу охридската редакција на Акатистот од XIV век и оние во светогорските споменици од XVI век, в. А. Серафимова, Иконографски дискурс: Претставувањето на Богородичиниот акатист во Св. Богородица во Охрид и во манастирите на Света Гора, во: Апстракти на Меѓународниот симпозиум: "Културата и уметноста на Охрид и христијанството" , Охрид (1-3 октомври) 2000, 12-13.

[167] Веќе потенцираме дека овие сцени се ретки на подрачјето на Пеќската патријаршија, но често застапени во Екименските собори на подрачјето на Св. Гора, Романија, Русија и Бугарија. В. заб. 10-11.

концепција. Царот е секогаш поставен во центарот на сцената, насликан на престол кој е издвоен од полукружната клупа на којашто се седнати четворица свети архиереи, по двајца од обете страни на царот. На сцените кои ги претставуваат првите чатири Екуменски собори прикажан е и дипутот. Диспутот, пак, како посебна сцена/рамка недостасува во трите последни композиции кои го прикажуваат Петтиот, Шестиот и Седмиот екуменски собор. Сите три сцени се насликани на северниот ѕид и во нив дискусијата меѓу правоверните и еретиците е вклучена во рамката во која е претставено заседавањето на трибуналот на чело со царот. Оваа збиена и според научните согледби архаична иконографска схема, се должи на просторниот недостиг.

Посебна вредност во циклусот се испишаните текстови на сцените кои точно ја опишуваат случката и јасно зборуваат за упатеноста во настанот. Особено е значајно споменувањето на духоборците во Вториот екуменски собор, епитетот "мал" (помлад) крај името на царот Теодосиј II во Третиот собор, како и споменувањето на хулниците на Богородица во истиот натпис, потем точното посочување на предводниците на монофизитизмот Евтих и Диоскор, анатемисани на Халкидонскиот собор, апострофирање на еретичкото (монотелитско) учење на патријарсите Сергиј и Пир и нивната осуда на Шестиот собор, и посочувањето на "злословните иконоборци" како причина за расправата на Седмиот собор.

Разгледувана глобално, сложената концепција на кучевишкиот *Страшен суд* е работена во духот на традиционалниот наративен модел. Старите решенија, не се копирани или схематично реплицирани, туку се третирани креативно, при што во однос на иконографијата се забележуваат поедноставување или надградување на мотивите. Анализите на т.н. догматски дел/оска покажуваат дека најинтересен, дистинктивен мотив е Животворниот крст, "проследен" од претставата на Приготвениот престол без вообичаениот приказ на крстот. Животворниот крст како посебен мотив е исклучителна појава, без парлели меѓу историските поствизантиски теми. Во однос на двете дидактични компоненти на темата - Рајот и Пеколот, треба да се издвојат неколку поединости. Кучевишката претстава на Рајот е интересна поради неколку елементи: поставеноста на Петар, со клуч во раката, кон Павле и

претставата на ѓаконот крај него, цвеќето во Богородичината рака и четирите реки. Потеклото на сите посочени елементи, науката го наоѓа во западната уметност и ја одредува средината на XVI век како време на нивен продор во православната уметност, широко на Балканот.[168] Иако работени сосем во согласност со старите стандарди, претставите на хоровите на праведните се интересни како компаративен материјал за понатамошните тематски истражувања. Имено, првенците на одделни групи со карактеристичните типолошки белези (Арон и двата цара, св. Василиј Велики - предводник на отците, еден монах со ќулафка - прв од преподобните, св. Марија Египетска...), ги наоѓаме во идентична поставеност, според достапниот матаријал, само уште на сливничката претстава. Ликовната обработка на Пеколот е впечатливо лапидарна. Мотивот е сумарно третиран, а изоставени се иднивидуалните и колективните маки. Огнената река е сведена само на најважните елементи без претстави во владетелска, велмошка или црковна облека. Причините за изоставањето на индивидуалните и колективните маки би можеле да се согледаат во програмската осмисла на просторот. Имено, Страшниот суд не се спушта до нивото на соклето, така што првата зона со дефинирана концепција ја зазела најчестата просторна можност (=место) да се реализираат, дури и селективно, овие два мотива, што е впрочем случај и со Сливница и со Зрзе.[169]

Новата редакција на Страшниот суд, нотирана во XVI век, може јасно да се согледа и во кучевишката композициска структура преку претставите на сиромавите, Четирите царства, Мојсеј и групата Евреи и Турци и рајските реки. Мотивот со сиромавите не прави впечаток по бројноста, но треба да се одбележи реалистичноста во претставувањето на питачите на северната страна, како и карактерситично вкрстените раце на сиромавите поставени на јужната страна, во функција на

---

[168] За клучевите во раката на апостол Петар в. кај: D. Mouriki, An Unusual Representations of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, Δ/Η, Αθηνα 1975/76, 157-164 (опширно, со примери и литература). За западното потекло на цветот во раката на Богородица, како и за присуството на овој детаљ во романскиот истовиден темаски корпус, преку примерот од Тутин, в. Д. Симић-Лазар, Иконографија Страшног суда, 174. Други примери во Костур, в. кај: Μ.Π.Παϊσιδου, Οι τοιχογραφιεσ του 17ου αιωνα τησ Καστοριασ, 196 , 197, 200. Од личните сознанија ги приклучуваме и примерите во Благовештение Кабларско и Сливница.

[169] Во манастирот Зрзе на ова место е Царскиот деизис , како впрочем и во Сливница каде што јасно се гледа дека долниот дел од пеколната страна во кој се наѕираат фигури, бил покриен со нов живопис во 1644/45 година.

молитвено обраќање кон Судијата, што може да се согледа и во северната фигура во Сливница. Во контекст на Четирите царства треба да се каже дека во кучевишкиот нартекс, меѓу повеќето животни "расфрлени" во просторот, во иста линија се поставени: лавот под Навукодоносор, мечката под Пор (?), кучешка претстава која асоцира на волк, под Кир и леопард, насликан крај Александар Велики. Ова наведува на помислата дека постои врска меѓу претставените царства и (накои од) насликаните животни како нивни алузии според Даниловата визија. Бездруго најинтересен е мотивот со Мојсеј и групата позади него составена од претстави на Евреи и Турци. Во отсуството на фигури во турска облека во сликањето на овој мотив на подрачјата под турска окупација (Србија, Бугарија, Грција), може да се насети предострожноста на ктиторите/зографите кон окупаторската власт. Од друга страна, пак, примерите во Перивлепта, манастирот Зрзе, како и посочениот во Костур, во Св. Никола на архонтисата Теологина, покажуваат дека епизодата во која се вклучени Турци се сликала (само) на подрачјето на Охридската архиепископија, што продрело во граничните области кон Пеќската патријаршија, за што кучевишкиот пример е непорекна потврда. Посочените сцени/мотиви и елементи на новата редакција на Страшниот суд и нивниот продор во балканските области, науката го поврзува со Света Гора, со исклучок на претставите на иноверниците (Турци и др.), како и претставите на рајските реки.[170] Од новините кои би ја зацелиле (нај)наративната верзија на Страшниот суд во XVI-XVII век, недостигаат само претставите на мудрите и неразумните девојки[171] и Даниловиот сон.[172]

---

[170] За политичките околности кон средината на XVI век и за блиските врски меѓу Охрид и Молдавија за време на архиепископот Прохор, што би можело да биде и примарен "линк" за преземање на новините, в. Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 52 (со литература)

[171] Параболата за мудрите и неразумните девојки, вклопена во Страшниот суд уште во XIII век, и сместувана во есхатолошки контекст во византискиот период (сп. Б. Тодиќ, Грачаница, 158-159), станува омилен детаљ во/крај бедемите на Рајот во иновираната концепција на темата по средината на XVI век (сп. Ц. Грозданов, Страшниот суд во црквата Свети Климент, 55).

[172] Иако поновата наука ја идентификува сцената на Даниловиот сон во рамките на византиските презентации на Страшниот суд (сп. Ј. Радовановиќ, Иконографија фресака, 27-63), таа сепак се вбројува во доцносредновековните "дополни" на темата (сп. Н.В. Покровский, Страшный суд, 4-5).

Кучевишкиот Страшен суд се приклучува на малата група сложени, наративни претстави на оваа тема во Македонија (Перивлепта, Сливница, Зрзе). Анализите упатуваат на заклучокот дека во оваа ликовна варијанта нагласка добила догматската суштина на композицијата преку нејзиниот семиоптички "носач", издвоената претстава на Животворниот крст. Со упростената форма на Рајот и Пеколот, дидактичниот дел од темата добил сведена визуелизирана форма.

Лозата Есеева е единствената претстава на Христовата генеалогија во Македонија во доцниот среден век. Нејзиниот сложен костур е сочинет од орнаментален растителен преплет на акатантусова лоза, во која се обединети 88 поединечни фигури и 22 сцени. Таа е составена од 7 верикални низови, со нагласена средишна родословска линија, чија почетна точка вообичаено е претставата на Есеј, а пак крајната/исходна точка е Христос, претставен на врвот на Лозата. Оваа верикала содржи 6 старозавенти праведници и цареви, Христови предци по тело. Над нив, а под Христовата престава, вообичаено се наоѓа Богородица. Лево и десно од средишната композициона оска, структуирани се по три ниски од ликови и сцени, диференцирани со стилизирани лозови ластари, кои ги врамуваат и формираат медаљони. Меѓу медаљоните има поединечни фигури во цел раст. Лозата по хоризонтала е развиена во 8 зони/низови.

Вон од овие генеалошки хоризонтали на дното на Лозата, а како дел од основниот лозов ластар, насликани се 11 антички мудреци. Тие, иако се вклучени во преплетот и обиколени со ластарите од лозата, без библиско-историска генеалошка поврзаност со Христос, не се дел на Лозата, ами нејзин предтекст и продромска подлога.[173] Со исклучок на шестата, последна фигура на јужниот дел од ѕидот која е сосем уништена, и четирите фигури со тешко читливи натписи, со сигурност ги идентификуваме претставите на Платон, Аристотел, Гален, Сибила, Плутарх и Сократ.

Бројката на единечни ликови во и вон од медаљоните во една хоризонтална зона варира меѓу 13 (од трета до седма зона), 12 (осма зона) и 11 (деветта зона).

---

[173] Сп. Д.Медаковић, Претставе античких философа и Сибила у живопису Богородице Љевишке, ЗРВИ 6, Београд 1960, 43-55; И.Дуйчев, Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис, София 1978, 35-39. В. Уште и: В.Ј.Ђурић, Икона о хиротонији грачаничког митрополита Никанора, ЗЛУ 27-28, Нови Сад 1991-92, 302-306.

Изборот на поединечни фигури покажува дека живописецот како предлошка го користел Христовото родословие од Првата глава на евангелието по Матеј, но стриктно не се придржувал на неговиот редослед. Сепак, на неколку места еден крај или над друг се насликани неколку генеалошки пара (татко-син). Некои од Христовите предци не се прикажани (Фарес, Зара, Вооз, Раав, Овид, Јоаким, Елијаким), додека некои пак биле повеќекратно сликани (Агав, Илија, Езекиил?, Салатиил?). Тоа што некои ликови не можат да бидат препознаени се должи на сосем погрешно испишаните имиња коишто, општо земено, содржат многу грешки. Од друга страна, пак, унифицираноста на прикажаните поединечни претстави без статусни инсигнии не овозможува нивно сталешко разврстување (праведници, патријарси, цареви).

Компаративните анализи покажуваат дека во кучевишката Лоза Есеева се вклучени и две сцени кои се научно осознаени како поствизантиска новина во ликовноста на темата: Проколнувањето на Ерусалим и Визијата на царицата Савска. Со научните согледувања е утврдено дека иконографијата на сцената Проколнувањето на Ерусалим е многу разновидна,[174] така што во нашиот случај пронаоѓањето на потеклото на натписот на сцената (Софоний, I, 13), беше клучниот и крунскиот аргумент. Во иконографијата на кучевишкиот примерок треба да се нагласи присуството на, според текстот, избраните луѓе, кои се поставени пред Христос крај бедемите. Споредено со достапниот истовиден материјал, вклучувањето на оваа група претставува единствен иконографски елемент на сцената. Наспроти ова, иконографијата на Визијата на царицата Савска е прилично воедначена.[175] Иконографска константа на сцената претставува самата царица со нејзината орантна седечка става. За разлика од сите достапни илустрации на оваа сцена, во Кучевште не е претставено никакво седало/трон под царицата. Варирачки елемент, пак, на сцената е изгледот на градот или тврдината, која во Кучевиште како и во Воронец има форма на кула.[176]

Во однос на необичната иконографија треба да се издвојат неколку сценски решенија. Се работи, всушност, за сцените:

---

[174] О.Томић, Лоза Јесејева у манастиру Морача, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, Табла XIV.4-7.
[175] Сп. Исто, 117.
[176] Сп. M.A.Musicescu-S.Ulea, Vorone , Bucarest 1969, pl.33.

Сретение, Вознесение, претставите на тројцата мудреци како и веќе споменатото решение со "групата избрани" во сцената Проколнувањето на Ерусалим. Во однос на Сретението, отсуството на Богородица, а присуството на Јосиф е првата интересна поединост, а втората е приказот на молитвата на Симеон позната како "Сега го отпуштам ..." (Лука, II, 29). Молитвената става на Симеон Богопримец, оттука, ја издвојуваме како особен елемент/епизода на сценското решение.

Во сцената означена според натписот како Вознесение, споредувајќи ја со другите насликани во Лозата, прави впечаток необичната иконографија во нејзиниот горен дел. Имено, претставата на Емануел и Божјата рака сугерираат илустрација на старозаветната Најава за Второто Христово даоѓање (Наум, II,14; Осиј, VI,1). Во тој случај непознатата фигура десно крај сцената би можела да биде претстава на Осиј или Наум. Од компаративниот материјал кој ја поткрепува нашата теза ја издвојуваме претставата во Св. Апостоли во Солун каде што овој текст добил слична иконографија со претстава на Христос и Старецот на деновите впишани во небески сегменти; во трпезаријата на Лавра, пак, во горниот дел се поставени две попрсја на Христос Емануел, а пак во Воронец и Молдовица горниот сценски дел е сличен на посочениот во Солун.[177]

Претставувањето на магите е многу ретко во илустрирањето на Раѓањето во рамките на Лозата. Нивното сликање во засебен медаљон, како што е тоа случај со кучевишката Лоза, претставува исклучителна појава.

Во кучевишката Лоза се издвојуваат според својата реткост или уникатност и сцените: Софониј и Христос Емануел, Ангелот му ја (по)дава небеската мана на Мојсеј и Архангелскиот собор.

Текстот за прикажаната претстава на Софониј со Христос Емануел го наоѓаме во пророчката книга на Софониј во која се зборува за Денот на гневот (Софониј, I,1-18), чијашто преносна порака е најавата за проколнувањето на Ерусалим. Во пророштвото како порака Господова посредно е спомената и царицата Савска (III,10). Оттука произлегува дека изборот на местото на оваа сцена не е случајно. Над неа, имено, е Проколнивањето на Ерусалим и (над него) Визијата на царицата Савска. Од иконографски аспект сцената на Софониј и Христос

[177] Сп. О.Томиќ, н.д., 106, Т.XI.4,6; G.Millet, Athos, 151.3; M.A.Musicescu-S.Ulea, n.d., pl.33.

претставува транскрипција на Божјиот разговор во ликовна форма на пророчка визија, вообичаено поврзана со Воскресението, [178] така што аргументирано сметаме дека оваа сцена ја оликотворува Визијата на Софониј.

Иконографијата на сцената Ангелот му ја (по)дава небеската мана на Мојсеј е сосем идентична како и илустрацијата на Предавањето на книгата со законите на Мојсеј, која е вообичаена на ова место во поствизантиските претстави на Лозата. Многу почеста во западната уметност, како илустрација на паѓањето или собирањето на маната од небото, или нејзино сохранување во златниот сад,[179] оваа старозаветна тема е сосем исклучителна во источнохристијанската уметност.[180]

Се чини дека идејната логика за вклучувањето на Архангелскиот собор во Лозата е нивната заедничка старозаветна предлошка (Исаиј), како и посветата на црквата на светите Архангели, кои добиле и патронски циклус.

Оваа единствена тема е насликана на површина од 35м² и е непореклив афирматор на квалитетите на нејзиниот автор.

Рапоредот и иконографијата на *поединечните претстави и сцени* во припратата на кучевишките Св. Архангели ги следат принципите кои со векови биле почитувани во православната уметност по примерот на обрасците создадени во Цариград или во другите големи центри на Византија. Се работи, всушност, за репертоарот на првата зона и за светителите насликани допојасно. Во рамките на вообичаените програмски стандарди, Деизисот и св. Јован Богослов се директно поврзани со претстава на Старшниот суд. Се работи за визуелизација на застапништвото, во првиот, и авторство, во вториот случај. Сложената престава на архангел Михаил во нишата ја проширува основната идеја со своите функции на патрон, чувар-апотропеј и психостас/-помп. Од сето ова произлегува дека стоечките светители претставени под Страшниот суд, Деизисот и св. Јован Богослов, ја заокружуваат поширокатa идејно-програмска целина реализирана на источниот ѕид во кучевишкиот нартекс, на која треба да се придружи и претставата во патроналната ниша.

---

[178] Сп. Н.Бркић, Технологија сликарства и вајарства и иконографија, Београд 1984, 180.

[179] G.Schiller, Iconography of Christian Art, Vol.1, London 1971, 117.

[180] Според приложената скица, без обработка во текстот, се чини дека оваа сцена е претставена и во нартексот на црквата Раѓање Христово во Арбанаси: Л.Прашков, Цьрквата "Рождество Христово" в Арбанаси, София 1979, сх.74.

Критериумот или, поточно, идејната логика во однос на изборот на монашките претстави не бил поврзан со нивниот менолошки след. Она што во изборот прави впечаток, тоа се светите монаси кои биле особено почитувани и сликани на Света Гора, а се атипични или ретки во поствизантиските ансамбли во Македонија и пошироко. Тоа се пред сé св. Атанасиј Атонски, св. Герасим, св. Ефросин, карактеристичен за трпезариите, и секако св. Давид Солунски. Сите посочени се особени поради нивното "портретирање" во цел раст во големите светогорски манастири. Но, компаративните согледувања укажуваат дека нивните ликови не сличат на истоимените светогорски претстави. Отсустото на водечките претставници на отшелничкото подвизување, а избирањето на најзначајните покровители на општожителското монаштво е во согласност со манастирскиот карактер на црквата/нартексот. Во нартексниот избор на монаси се вклучени и тројца кои веќе биле насликани во западниот травеј на наосот. Се работи за св. Арсениј Велики, св. Сава Осветениот и св. Теодосиј Општожител.

Во однос на светителите претставени допојасно, веднаш паѓа во очи доминантноста на светите лекари. Од 32-те бисти, дури 8 се претстави на свети лекари. Се работи за: св. Козма и Дамјан, св. Кир, св. Јован, св. Пантелејмон, св. Ермолај, св. Талалеј и св. Трифун. Во зографското упатство/Ерминија сите се поместено во поглавјето за сликање на бесребрениците.[181] Ако на овие се додадат и претставите на св. Козма и Дамјан и св. Пантелејмон, веќе насликани во цел раст во наосот на црквата, станува уште попотенцирана идејата за лечебна молитва оликотворена преку светите заштитници на здравјето. Во критериумот при изборот и распоредувањето на светителските бисти лесно се воочува принципот на заедничко сликање на сострадалниците или пак светители чиишто помен се врши истиот ден. Покрај споменатата група(ција) лекари, таков е случајот и со светите Петозарни маченици, потем со св. Кирик и Јулита, св. Мина, Викетиј и Виктор, сите исто така допојасно претставени во наосот. Со осмисла на хагиографско или календарско поврзување треба да се посочат и претставите на св. Сергеј и Вакх, св. Мина, Ермоген и Евграф, потем св. Гуриј, Самон и Авив, како и св. Прокл и Илариј. Треба да се издвои и идејниот контекст, во кучевишкиот нартекс

[181] Сп. Denys de Fourna, n.d., 161-162.

изразем преку панданство, меѓу св. Трифун и св. Талалеј што е нотиран кај проучувачите на костурското сликарство од XVII век. Следејќи ја посочената (глобална) концепциска логика која не е осмислена менолошки т.е. во која нема поредување на светителите во континуитет според црковниот календар, може со извесни резерви да се претпостави и фигурата на св. Панкратиј, фригиец како и св. Трифун крај него, којшто би бил единствен идентификуван светител чијашто "памјат" не припаѓа на православниот календар. Трагајќи по општата концепциска одредница во изборот на светителите насликани допојасно, се доаѓа до заклучокот дека сите живееле во раниот IV век, со исклучок на св. Трифун и неговиот пандан св. Талалеј, чиешто делување актите го одредуваат во втората половина на III век.

Од тематско-иконографските проследи на програмата на кучевишката припрата, која патем забележуваме дека ја има истата репертоарска концепција на големите светогорски трпезарии, ги извлекуваме следните клучни сознанија:

(1) Сводната програма има јасна литургиска предлошка, чијашто обмисленост е директно поврзана со светите Архангели, патроните на црквата.

(2.а) Архангелскиот циклус има единствена концепција поради тоа што чудата се насликани на јужниот, а јавувањата на северниот ѕид.

(2.б) Чудото во Дохијар е најзначајната/индикативната сцена во Архангелскиот циклус. Нејзината светогорска изворност е научно неспорна и како случка и како сцена.

(3) Акатистот е најблизок до светогорските примероци, коишто во науката се третираат како засебна група обединета со заедничи иконографски решенија.

(3.а) Од погоре-посочените генерални иконографски паралели, кучевишките решенија на 7. икос, 8. кондак, а особено на 9. кондак, 10. икос, 11. кондак се најблиски на соодветните во Дохиар.

(4) Екуменските собори се најстереотипниот циклус во нартексот, во однос на традиционалната иконографија на сите негови сцени.

(5) Развиената форма на оликотворување на Страшниот суд го подржува светогорскиот "шаблон".

(5.а) Во претставувањето на Страшниот суд исклучителна и доминантна е претставата/пораката на Животворниот крст.

(6.а) Првата зона на Лозата Есеева е сосем иста со онаа во Лавра.
6.б) Десната вертикала (до централната) на Лозата е идентична со онаа во Воронец.
(7.а) Светите монаси во првата зона, св. Атанасиј Атонски, св. Герасим, св. Ефросин и св. Давид Солунски, се особено почитувани и сликани на Света Гора, а се атипични или ретки во поствизантиските ансамбли на Балканот.
(7.б) Во втората зона на допојасни светители доминираат светите лекари, во галерија која брои осум претстави.

Натписи

Сите натписи во припратата се испишани на црковнословенски јазик. Веднаш паѓа во очи опширноста во натпишувањето на сцените од Екуменските собори и Богородичиниот акатист, а особено податен за јазични анализи е текстот на песната Достојно ест испишан околу медаљонот на Богородица на сводот. Имено, калиграфски испишаниот текст на Достојно ест е изменет или, поточно, транскрибиран поради тоа што почнува со директно обраќање на Богородица, во второ лице еднина, по што следат зборовите/епитетите соодветно деклинирани (ДОСТОИНО ЄСИ ꙗКО ВЛИСТИНѮ БЛѦЖИТИТЄ ...). Се забележува дека Ѣ е заменето со Є, а наместо буквата ѱ е употребена архаичната форма ЖТ за истиот глас. Особеното ракописување на буквата Ж се забележува и на сцените од Архангелскиот циклус и на оние кои ги илустрираат Екуменските собори. За целиот натписен корпис е карактеристична недоследноста во употребата на буквите Ꙁ-Н, Ч-Ꙋ, Ѯ-ОѰ-Ѱ.

Инсистирањето на употребата на црковнословенскиот јазик се огледа на претсавата на Страшниот суд. Иако во сцената нема многу натписи, сепак ретките особено оние кои претежно, скоро вообичаено се испишуваат на црковногрчки го имаат својот словенски еквивалент. Така, на пример зборот Рај ја има словенската форма со грчки дифтонг за буквата И (ꙖѦЄІ), а пак групите на праведните се означени со словенскиот еквивалент ЛІКЬ на зборот χοροσ, кој го согледуваме и во Воронец, каде што

зборот е употребен и во означувањето на групите на иноверниците позади Мојсеј.[182] Овој натпис/збор се среќава и на сливничкиот примерок.

Од целокупниот сликан материјал во припратата, Лозата Есеева содржи најмногу натписни или јазични пропусти и грешки. Некои пророчки имиња или имања на предци се толку неточно напишани (ПЄРДѢ, ИѠИИСНОИ, ИТѠАЛЛМѦ), така што тоа го оневозможува идентификувањето на односните фигури. Други, пак, се сосем неправилно напишани. Поради нивната извитопреност не може со сигурност да се каже за кој светител се работи (ХИММѦ, СѦЛ..ТѦИ, ЄNОСЬ, ѦАТѦТНѦ). Во соодветното поглавје на нашата студија нивната идентификација е проследена со прашалници. Од друга страна, пак, судејќи според натписите, некои претстави биле повеќекратно сликани (Агав, Илија, Езекиил, Салатиил).

Правописни, но и материјални грешки се согледуваат и во легендите на стоечките светители , како и на оние насликани допојасно, при што треба да се издвои примерот со (претпоставениот) монах Герасим, потпишан како Герман, дубиозите во натпишувањето на св. Ефросин, потем св. Мина, Ермоген и Евграф, потпишани како Минадие, Сермогие и Евгафие, па св. Зосима, во натписот означен како Зазом.

Збирниот заклучок за натписнатата граѓа во кучевишката припрата е дека наголем број на пропусти се направени легендите на првата зона и бистите, како и во Лозата Есеева. Остатокот натписи се главно коректни. Во науката е познато дека натписни грешки се регистрирани и во најучените сликариски ансамбли на XIV век.[183] Поновите истражувања ја загатнуваат тезата за постоење на посебен пишувач-калиграф, како член на зографското ателје,[184] што можеби било поприсутно/попотребно во доцниот среден век кога генерално опаѓа квалитетот и ученоста на зографскиот кадар. Ако постоела таква поделба при сликањето на кучевишкиот нартекс, тогаш пишувачот не секогаш успешно се снашол во именувањето на сцените и фигурите во сложениот ликовен материјал.

---

[182] Сп. A. Dumitrescu, n.d., 123-124.

[183] Сп. М. Марковић, Појединачне фигуре светитеља, 249.

[184] Сп. В. Поповска-Коробар, Кон атрибуцијата на живописот во црката на Слимничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност, н.с. бр. 2, Скопје 1996, 231.

Стилски карактеристики

Стилската анализа на ова сликарство нужно почнува од доминацијата на цртежот. Линијата, коректна и сигурна, секогаш теракотно-црвена, е основниот/препознатлив стилски елемент. Линијата ги исцртува светителските глави и одежди, ги извлекува контурите на лицата и косата. Токму затоа, поради доследниот графицизам, сликаната целост делува воедначено.

Втора обединувачка карактеристика на целиот ликовен ансамбл во припратата е колоритот. Тој е студен и монотон, што дава извесна безживотноста и сувоста на насликаниот материјал. Доминираат теракотно-црвената, жолто-окерните тонови и сивилото.

Инкарнатот е обработен со светло-жолт окер со нагласени сенки на краевите на лицата и над/околу очите. Острите затемнувања се изведени со костенливи и зеленикави тонови. Постапката на моделирање на ликовите е сосема јасна: бојата е "надвладеана" од цртежот. Освен лицата и рацете, сето останато е површински, плитко моделирано. Секоја слика станува графички знак; тврдата пластична изразност е "носачот" на нејзината ликовност. Целта на целокупната изложена постапка е да се вообличат сцени во кои владее ред и спокој, поддржан, а на-места и нагласен со студената гама. Во овој склоп, пејзажот и архитектурата во заднината се доживуваат како применета геометрија.

Ридовите се извишуваат стрмо; с'ртовите се линеарно фланкирани, а пак врвовите - остро засечени. Ридот во предниот план секогаш е оформен со непречистен зеленикав тон, во кој се препознаваат и жолтиот и синиот пигмент. Ридовите, пак, во задина секогаш имаат боја на тула. Намазот е пастозен, изведен во широки пафти, сивкасто-бели, нагласено хроматски непречистени. Најподатни за анализа на пејзажната заднина се сцените од Архангелскиот циклус во кој најголем дел од избраните слички се одвиваат токму во тој амбиент.

Архитектурата, како заднински елемент преовладува во сценските прикази. Општ впечаток е дека кулисите, со

нереалистични форми и ликовно реализирани сосем површински, изгледаат како заднински параван. Најчесто параванот е сочинет од една куполна градба која е централно посавена и се наоѓа токму зад носителот на дејството во сцената, и две странично поставени зданија кои сугерираат двобродна форма. Страничните објекти се косо поставени и ортогонално проектирани. Над градбите се протега бел велум на којшто има сини декоративни линии. Често, зад градбите се наѕира ѕидна преграда со сивкаста боја. Опишаниот амбиентален фон е заеднички елемент на сите сцени на Екуменските собори.

Орнаментираното сокле е исполнето со разнобојни ромбови, небрижно изведени со брановидни и прекршени линии.

Од горе-посоченото произлегува заклучокот за стилската воедначеност на фреско-живописот во припратата. Таа е втемелена на доминантниот графицизам и унифицираните колористички вредности.

Но, внимателното споредбено набљудувањена на одделни композициски склопови и фигури покажува дека во сликањето на целината зеле учество, според нашите согледувања, тројца зографи. Тежнеењето кон пластицитет при вообличувањето на фигурите го согледуваме како дистинктивна карактеристика на сликарот којшто ги наслинал Акатистот, Архангелскиот циклус и сводната програма. Неговите фигури се јадри, со облеки што сугерираат волумен на телото што го прекриваат. Овој мајстор е вешт осмислувач на композицијата со фигури кои се артикулирано поставени во просторот и, при тоа, решени во соодветни скратувања (пр. ангелските фигури во Архангеслкиот циклус). Како посебно успешна, од сликарски аспект, треба да се издвои сводната програма. На истата рака склони сме да му ја припишеме и изведбата на двете сцени од првата зона: Св. Георгиј го убива аждерот и Св. Димитриј го убива цатот Калојан. За разлика од овој сликар, оној којшто ги работел сцените на Старшниот суд и Лозата Есеева, се приклонува кон схематизирање на формите без чувство за облагородување, доработка и особен/нов израз. Сложеноста на овие теми и многубројноста на фигурите во нив можеби биле пресудни авторот на овие целини да работи брзо на свежиот малтер при што некои сценски елементи се само грубо фланкирани, делувајќи недоработено. Третата сликарска рака ја поврзуваме со

оликотворувањето на Екуменските собори и на светителите од првата зона. Именителна констатација е дека сликарот често не ги следел стандардите во типологизирањето на светителите и дека прибегнувал кон шаблони, особено видливи во допојасјата, при што одбирал еден од четирите стандардизирани типови на физиономии: голобрадо момче, младич со кратка брада и мустаќи, брадест средовечен човек и белокос брадест старец. Едноличната типологија на монасите ја согледуваме и на лицата на учесниците на Екуменските собори. Имено, нивна заедничка карактеристика се графицизмот/стилизацијата, некогаш и со декоративни тенденции, во вообличување на косата на светителите како и карактеристичното раздвојување на брадата со патец на средината извлечен со темен окер.

Атрибуција

Од нашите компаративни анализи кои се темелат на стилските и тематско-иконографските заеднички белези, произлегува дека сликарската работилница од кучевишката припрата имала богат творечки итинерер.

Поредувајќи ги хронолошки веќе објавените согледувања,[185] активноста на оваа работилница пред нејзиното доаѓање во Кучевиште ја согледуваме на обновата на живописот на манастирската црква Св. Никола Шишевски (1630). Споредувањето на истоимените фигурални претстави од првата зона ја чинат предложената теза дури и очебијна. Особено упатни за анализирање се споредбите на Деисисот, потоа свети Пахомиј и ангелот, претставите на мачениците (во Кучевишкиот манастир во допојасја, а во Шишевскиот - во цел раст), и особено на светите врачи, како и ликовите на архиереите од кучевишките Екуменски собори со архиереиските бисти во Шишевскиот олтар. Всушност, се работи за еднообразно, дури монотоно повторување на истиот тип на светителско лице. Заедничкиот елемент е схематизираната типологија. Орнаментираното сокле е скоро идентично; исто така

[185] А. Серафимова, Прилог кон проучувањата на една сликарска работилница од 30-тите на 17 век, Културно наследство 24-25, Скопје 1999, 47-73.

и ракописниот манир од натписите, коишто и во кучевишката припрата се без исклучок старословенски.

Податок повеќе кој посредно ја поткрепува претпоставката за присуството на иста работилница произлегува од пишаните извори коишто соопштуваат за особената грижа на скопскиот митрополит Симеон за Кучевишкиот манастир. Имено, одамна се евидентирани записите во еден минеј и во злато-опточено евангелие, каде што е запишано "повеланието лично на митрополит Симеон Скопски овие свети книги да бидат приложени на манастирот Свети Архангели Кучевишки".[186] Митрополитот Симеон, посочен во шишевскиот натпис како актуелен високопреосвештеник, непорекливо бил споменат и во несочуваниот дел од натписот во кучевишката припрата; неизвесно е точно во кое својство.

Уште еден аргумент згора на предложената атрибуција е согледувањето за преземање на тематски избор од постарото сликарство во наосот на Кучевишкиот манастир (1591) и негово реплицирање во редуциран обем, поради (по)тесниот простор, во припратата на Шишевскиот манастир. Така, освен вообичаените Страдања, ликовно се обработени и Цветниот триод и избор од Делата и чудата, теми кои се ретки во истодобното сликарство во Македонија. Совпаѓањата се непобитни и во архиереискиот избор во обата олтари; токму се повторуваат оние првосвештеници што поретко се сликаат, во Св. Никола во допојасје, а во Архангели поставени на столбците: св.Силвестер, св.Ипатиј, св.Ахил, св.Дионисиј. Дека совпаѓањата не се случајни потврдува и тијарата на св.Силвестер и натписот на св.Ахил (ꙗрхилѥ).

Трагата за активноста на оваа работилница, по нејзиното делување во Скопската митрополија, насочува кон јадрото на Пеќската патријаршија, во црквата Свети Апостоли. Во 1633/34 година, на повик на самиот патријарх Пајсиј сликарите требале да го обноват старото оштетено сликарство (1300) и соодветно да го дополнат затекнатиот тематско-сценски поредок.[187]

---

[186] Сп.: Ј.Хаџи Васиљевић, Скопље и његова околина, Скопље 1930, 450-451.

[187] Од богатата литература за овој црковен комплекс треба да се издвојат: S.Petković, Das Partiarchat von Peć, Beograd 1982, 16 (првото научно валоризирање на сликарството од 17 век); В.Ђурић, С.Ћирковић, В.Кораћ, Пећка патријаршија, Београд 1990 (целосна монографска акрибија); Р.Зарић, Фреске у средњем травеју цркве Светих Апостола у Пећи, Саопштења XXV, Београд 1993, 55-70 (единствена/темелна монографска студија за пеќските Св.Апостоли).

Историзмот и строгите мерила во Патријаршијата, просветеното око на партијархот и специфичноста на прифатената (и реставраторска) работа, биле пресудни за досегнатата зрелост на творечкиот развоен лак на оваа работилница. Линијата е помалку доминантна особено кај стоечките светители; резултатот е: премин од тврда пластичност во меко и плитко моделирање.

Илустративни за напредокот и "извлеченият" максимум, за што бездруго бил заслужен самиот патријарх, се споредбите на историодните сцени и претстави во трите споменати ансамбли: Трите еврејски момчиња во огнената печка и Христос Старец на деновите. Уште позначајна за атрибуцијата е големата блискост, стилска и иконографска, помеѓу Кучевиште и Пеќ. Акатистните сцени се скоро идентични; разликите се само во позадинскиот декор. Реставрираните членови на династијата на Немањиќите во првата зона на јужниот ѕид во западниот травеј во Св. Апостоли, по својата схематичност се истоветни со императорските претстави од Екуменските собори во кучевишката припрата. Фигурите со карактеристични капи со крзнен обод ги согледуваме во кучевишкиот Акатист, во Успението/Опелото на архиепископот Сава II во аркосолијата и во Патот на Голгота, обете во пеќските Апостоли. Доминантната сликарска рака од Кучевиште ја препознаваме и во Свети Апостоли, но се чини дека неа не треба да ѝ се припишат пеќскиот Акатист и Опелото на Сава II; тие се дела крута занаетска (помошничка ?) рака.

Според досегашните сознанија, овчарско-кабларските споменици живописани од 30-тите до 50-тите на XVII век, се најпродуктивната фаза во делувањето на оваа работилница.[188] Прв во веригата, и од хронолошки причини, е манастирот Благовештение, под Каблар, на левата страна од Морава. Црквата била живописана во годината 1632,[189] Тематско-иконографските

---

[188] Најголема заслуга за реконструирањето на работата на оваа сликарска група на подрачјето на Србија бездруго му припаѓа на Р.Станиќ: Р.Станић, Прилог познавању сликарске делатности у Овчарско-кабларским манастирима, Зборник радова Народног музеја, XII, Чачак 1982, 13-20; Истиот, Зидно сликарство у околини Студенице, Саопштења XV, Београд 1983, 176-178; Истиот, Неке историјско-уметничке особености манастира Никоља под Кабларом, Гласник Друштва конзерватора Србије, 14, Београд 1990, 14 (сите со постара литература). В. уште: В.Ј.Ђурић во: Пећка патријаршија, Београд 1990, 296-298; Р.Зарић, Фреске у средњем травеју цркве Светих Апостола у Пећи, Саопштења XXV, Београд 1993, 67.1111

[189] Во натписот на северниот ѕид, на пиластерот кој го одвојува припратниот од наосниот дел, забележени се две години, од создавањето на светот (З.Р.М.Г. = 7143 т.е. 1635) и од

идентичности и стилските совпаѓања тесно го поврзуваат ова сликарство со фреските во припратата во манастирот Никоље Кабларско и со оние во наосот (без олтарот) во манастирот Јежевица, близу Чачак, сите живописани (според натписните податоци) во 1637 година.[190] Нема никакви сомневање дека Страшниот суд насликан на западната фасада на благовештенската црква е дело на истата работилница, на што би требало да се додадат и фасадните сцени (јужен ѕид на припратата) од житието на св.Никола во Никоље.

Живописот во Благовештение Кабларско, Никоље и Јежевица е особено податен за обид за разврстување на анонимните сликарски раце во оваа работилница. Токму споредбените анализи со кучевишката припрата и св.Никола Шишевски упатуваат на согледбите дека работата на шишевскиот мајстор - крут во линијата, но (сепак) добар занаетчија кој не "греши" во композициските поставки - може да се препознае во првата зона во припратата на Јешевица, како и во Никоље на преостанатите фасадни сцени од животот на св.Никола.[191] Другата, поистенчена мајсторска рака го вообличува ликовниот репертоар на куполниот и поткуполниот простор на шишевската припрата; така исцело и ѕидните слики на Страдањата. Токму овој зограф ја презема доминантната улога во исликувањето на кучевишката припрата и пеќските Св.Апостоли. "Нов" сликар, впечатливо поинаков од другите поради "барокно" заобленине (по)скратени фигури со тешки облеки и нагласен обид за пластичен ефект, препознаваме во некои претстави од првата зона во припратата во Благовештение (архангел Гаврил, Јаков Перски, Симеон Немања, Св. Сава), како и во сите сцени од Апокрифниот живот на Богородица во Никоље. Во недостог на целовит, монографски научен зафат одделно за секој споменат споменик, кој секако би ја уточнил бројката на зографи во оваа работилница, останува впечатокот дека ракописот на тројца од нив е сепак најдистинктивен.

Христовото раѓање (од 9 мај до 27 јуни 1632). И покрај поинаквите гледишта, се чини дека сепак треба да се прифати точноста на втората посочена година (1632), сп.: С.Душанић, Р.Николић, Овчарско кабларски манастири, Овчар Бања - Београд 1978, 14.

[190] Сп.: Р.Станић, Прилог познавању сликарске делатности у Овчарско-кабларским манастирима, 17-20; Истиот, Неке историјско-уметничке особености манастира Никоља под Кабларом, 14 (со постара литература).

[191] Дури и позадината на единечните стоечки фигури под троделниот сликан лак секогаш е иста - четворобојна: сина, жолта, зелена и најдолу - црвена.

Исцрпно поткрепено со аргументи е и атрибуирањето на лунетната претстава на храмовата посвета, св.Тројца над западниот влез во припратата на најубавиот храм на Овчар и Каблар, наречен Мала Света Гора,[192] како и сликарството на малата црква Сретение во Милиќи кај Студеница;[193] дури и дуктусот на буквите е истиот (пред сé) од Св.Никола Шишевски, а би ја нагласиле и сличноста помеѓу сретенските и шишевските маченички допојасја. Сепак, овој мајстор не треба да се поистовети со шишевскиот.

Во науката е направен уште еден аналитичен обид за проширување на творечкиот круг на оваа работилница. Имено, кажано е дека на мајсторите кои се сродни на ломничките, поименично познати, и на оние од манастирот Пустиња, исто така потпишани, како и оние од храмот на Св.Мина во селото Штава кај Куршумлија (сите во Србија), треба да им се припишат и sидните слики во црквата Св.Апостоли во Пеќската патријаршија, во Благовештение Руденичко, куполната декорација во Марковата црква крај Ваљево, припратата во Шаторња крај Крагуевац, како и живописот во црквата Св.Тројца во Горна Каменица.[194] Бездруго во работилницата имало повеќе (од тројца) сликари и бездруго биле со невоедначена вредност/дарба; (само) така предложената атрибуција станува допустлива при што внимателната компаративна проценка би ја одредила оваа гранка од работилничката активност како "Б"-продукција, а мајсторите - далеку од првиот "ешалон" огледан во творештвото на Св.Апостоли. Според достапните податоци и документација "наивата" од Благовештение Руденичко,[195] би ја одрерило едната, а занаетски спретното/педантното, но схематизирано и хроматски безживотно, сликарство во Ломница,[196] Пустиња[197] и Штава, [198] би

---

[192] Напоменато е дека и во цртежот и во моделирањето овие фрески чинат единство со оние од Благовештение и никољската припрата, сп.: Р.Станић, Прилог познавању сликарске делатности у Овчарско-кабларским манастирима, 9-11.

[193] В.: Р.Станић, Зидно сликарство у околини Студенице, 176-178.

[194] Констатирајќи ја стилската невоедначеност и квалификувајќи ги како "мајстори со сериозна занаетска спремност, но со скудни уметнички амбиции", С.Петковиќ (в.: Српска уметност у XVI и XVII веку, Београд 1995, 149-153) им го припишува и копирањето на Минхенскиот псалтир и дечанската икона св.Никола на игуменот Диомидиј.

[195] Р.Љубинковић, Благовештење руденичко. Средњевековне цркве и манастири у Централној Србији, во Археолошки споменици и налазишта у Србији, II, Централна Србија, Археолошки институт САН, 3, Београд 1956, 180-185.

[196] За сликарството на двајцата Јовани, Никола и Георгиј, сп.: С.Петковић, Време настанка и зидна декорацијау Ломници, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 168-171.

било патоказник на другата насока на оваа (по сé ценејќи) бројна работилница.

Нашите сознанија, пак, ја продолжуваат веригата на творештвото на првиот круг/ешалон на оваа работилница, со фреско-живописот во Св.Никола во селото Радишани крај Скопје, и во припратата на црквата Сретение во фрушкогорското село Крушедол (Србија). Фреско-живописот во радишанската црква е дело на истиот или првиот соработник на мајсторот од кучевишката припрата. Крунскиот доказ е најдобро сочуваната претстава во конхата која е идентична "копија" на Богородица во темето на сводот во припратата на кучевишките Св. Архангели. Оттаму датирањето на овој живопис би требало да биде околу 1631 година.

Според натписот живописот во припратата на крушедолското Сретение е изработен во 1633/34 година.[199] Фреските, поставени на нечист тробоен фон, се монотоно колорирани, теракотно-црвено и окерно-зелено. Инкарнатот е нешто поуспешно моделиран, особено во светителскиот фриз. Фигурите во фризот се безпрекорни во цртежот, но формите се уситнети под "ударот" на линијата. Учинокот како да е сведен (само) на украсување. Овој мајстор е всушност одличен цртач: силуетите добиваат обличје со вцртување на секоја линија; линиите се сечат под остри и прави агли; косата и брадата се решени со извлекување на дебели потези со четката. Линијата е доминантна, но не нападна. Склоноста кон орнамент е нагласена, но чувството за украс - секогаш одмерено. Зародишот на оваа сликарска постапка го забележуваме во Благовештение Кабларско, а потем и во пеќските Св. Апостоли. Крушедолските претстави на мачениците во медаљони и украсата меѓу нив се врвот на ракописот на овој сликар, сроден (но, не ист) со благовештенско-никољската група и секако член/воспитаник на работилницата.

---

[197] Основна документација за живописот дава: Л.Мирковић, Пустиња. Средњевековне цркве и манастири у Западној Србији, во: Археолошки споменици и налазишта у Србији, I, Западна Србија, Археолошки институт САН, 2, Београд 1953, 98-99.

[198] За двајцата потпишани зографи и нивните вредности, в. кај: С.Петковић, Легенда о светом Мини у цркви села Штаве, Старинар, н.с. XX, Београд 1969, (особено) 280-281.

[199] Целосна научна акрибија, но без атрибуција кај: С.Петковић, Зидне слике цркве Сретења у селу Крушедолу, Зборник Народног музеја, XV-2 (Историја уметности), Београд MCMXCIV, 85-90.

Во сумарниот итинерер на работилницата која ја декорирала припратата на кучевишките Св. Архангели, се издвојува делата во скопската област како први, веќе познатите во овчарско-кабларската област како најбројни и оние во Фрушка Гора, како најсеверни коти во нејзиното делување.

ЗА ИКОНОСТАСОТ И ИКОНИТЕ

Нашите согледби за кучевишкиот иконостас може да се сортираат во неколку точки:

1. Иконостасниот крст (1592) е најстар крст од стилско-копаничарскиот тип на којшто припаѓаат десеттина иконостасни крстови. На кучевишкиот иконостасен крст треба да му се придружи и стилски и временски оној, од Марковиот манастир, денес во Галеријата на икони на Музејот ма Македонија.
2. Двете крила на царските двери се работени истовремено, но сосем сигурно од двајца иконописци. Претставата на Богородица со далеку повисоки ликовни вредности, стои на истата стилска линија со авторот на иконите на крстот. Треба да се исклучи можноста за иста сликарска рака, но не и помислата за заедничко место на наобразба на овие двајца автори. Стилските компаративни проследи го поместуваат ова дело, дверите, кон крајот на XVI век.
3. Двете наддверија (Деисис и Гостољубие Аврамово), кои се наоѓаат во Етнографскиот Музеј во Белград, потем деисисниот чин, чијашто локација денес е непозната, како и престолната икона со Архангелскиот собор од депото на ГЗЗСК, се дела на иста работилница, на која треба да им се придружат и иконите од царските двери од Марковиот манастир. Делувањето на оваа работилница треба да се лоцира временски на преминот од XVI во XVII век, а просторно - во скопскиот регион.
4. Престолните икони припаѓаат на XIX век. Тие се дела на двајца автори. Имено, иконите со Христос Седржител и Богородица со Христос се дела на ист сликар, додека пак онаа со претставата на архангел Михаил има друго авторство. Но, обата претпоставени

автори се блиски (или можеби воспитаници) на ликовните начела на Самоковската сликарска школа.

5. Деисисниот чин и наддверијата, како и претставата на Христос св. Риза се непотпишани дела на "Дамјан Зограф од Крушево", а времето на нивната изработка, годината 1846, го читаме крај претставата на Богородица во Чинот. Овој зограф е еден од најактивните во скопскиот регион во периодот меѓу 1843 до 1847/8 година. Аналогиите и името на зографот го наоѓаме на иконите во соседните цркви на кучевишката, и тоа во црквата посветена на Воведението (Св. Спас) во самото село Кучевиште, во Побушкиот манастир, во селската црква Св. Петка исто така во Побужје, во црквата Св. Спас во селото Добри Дол, како и во документацијата на стручните институции, каде што наидовме и на престолните икони од Св. Пантелејмон во Нерези, кои (според нашите видувања) се врв на сликарското умеење на зографот Дамјан од Крушево.

ИЛУСТРАЦИИ

Список на илустрации

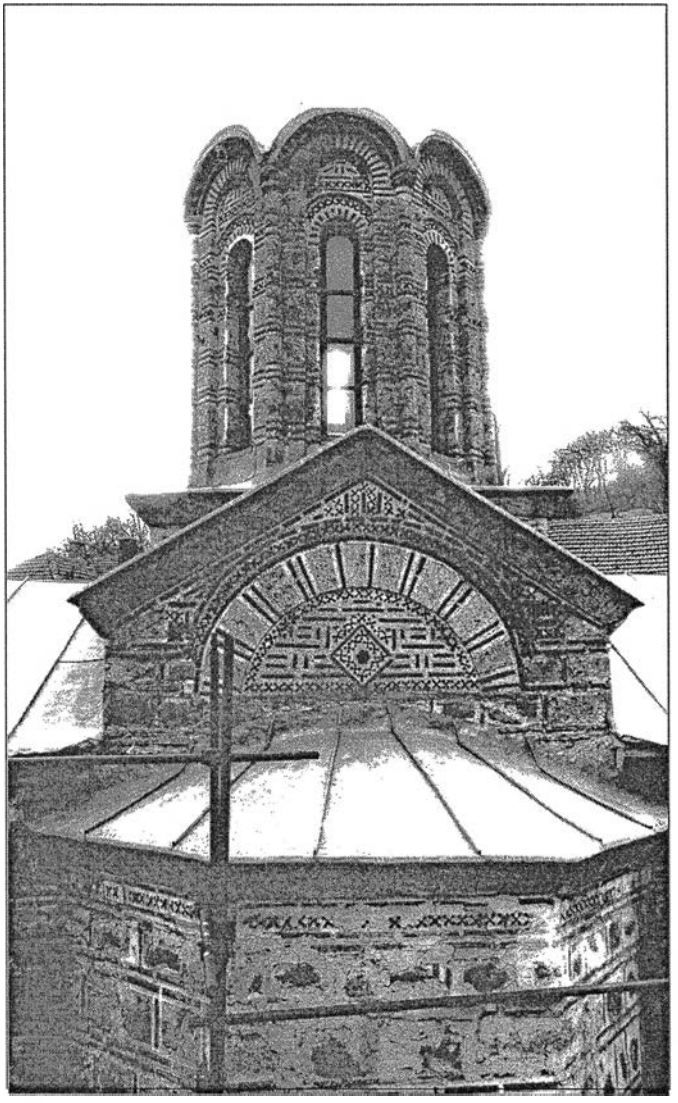
1. Црквата Свети Архангели, купола, источна страна
2. Црквата Свети Архангели, надворешен изглед, југоисточен агол
3. Ктиторски натпис, наос, западен ѕид
4. Калк на натписот на гредата под иконостасниот крст
5. Службата на архиереите на Христос Агнец (детаљ), апсида
6. Службата на архиереите на Христос Агнец (детаљ), апсида
7. Причестување на апостолите, апсида
8. Причестување на апостолите (детаљ), апсида
9. Визијата на св. Петар Александриски, протезис
10. Арие во пеколот (детаљ), протезис
11. Св. Ахил Лариски, олтар, североисточен столбец, источна страна
12. Св. Климентие (?), олтар, југоисточен столбец, јужна страна
13. Христово јавување на мироносиците, олтарски простор, источен ѕид
14. Христово јавување на мироносиците, скица
15. Христос Пантократор, купола
16. Божествена литургија (детаљ), купола
17. Божествена литургија (детаљ), купола
18. Допојасја на ангели, купола
19. Пророк Агеј, тамбур
20. Пророк Јоил, тамбур
21. Праведните Јуда, Завулон и Венјамин, купола, подножје на тамбурот
22. Праведните Дан, Нефталим и Гад, купола, подножје на тамбурот
23. Мачениците св. Исихиј и св. Ефатисихиј (?),купола, подножје на тамбурот
24. Св. Рудон и непознат маченик, купола, подножје на тамбурот
25. Евангелистот Јован, југоисточен пандантиф

26. Пророк Еремиј (?), наос, југозападен столбец, источна страна
27. Пророк Арон, наос, северозападен столбец, источна страна
28. Крштевање Христово (детаљ), наос, јужен тимпанон
29. Крштевање Христово, наос, јужен тимпанон
30. Влегувањето во Ерусалим (детаљ), западен тимопанон
31. Влегувањето во Ерусалим, западен тимопанон
32. Христово вознесение на небото (детаљ), олтарски простор, свод
33. Христово вознесение на небото, олтарски простор, свод
34. Успение на Богородица, наос, западен sид
35. Судењето на Христос кај Ана и Кајафа, наос, западен sид
36. Судењето на Христос кај Пилат, наос, северен sид
37. Бесењето на Јуда, наос, северен sид
38. Прокажаниот Јуда во пеколот, наос, северен sид
39. Христово камшикување, наос, северен sид
40. Вечерата во Емаус и Поделба на облеката Христова, олтар, северен sид
41. Томиното неверство, наос, јужна певница
42. Христос и Самарјанката, наос, јужна певница
43. Свадбата во Кана Галилејска, детаљ, скица
44. Свадбата во Кана Галилејска, наос, југозападен агол
45. Исцеление на бесниот (детаљ), скица
46. Исцеление на бесниот (детаљ), наос, сверен sид
47. Парабола на гумното, (детаљ) западен тимпанон
48. Парабола на гумното, западен тимпанон
49. Воспоставување на иконите (детаљ), наос, северна певница
50. Воспоставување на иконите (детаљ), наос, северна певница
51. Воспоставување на иконите, скица
52. Издигнување на чесниот крст, (скица) северен дел на западен свод,
52.а Архангелски собор, наос, јужен sид
53. Св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат и св. Никола, наос, северна певница

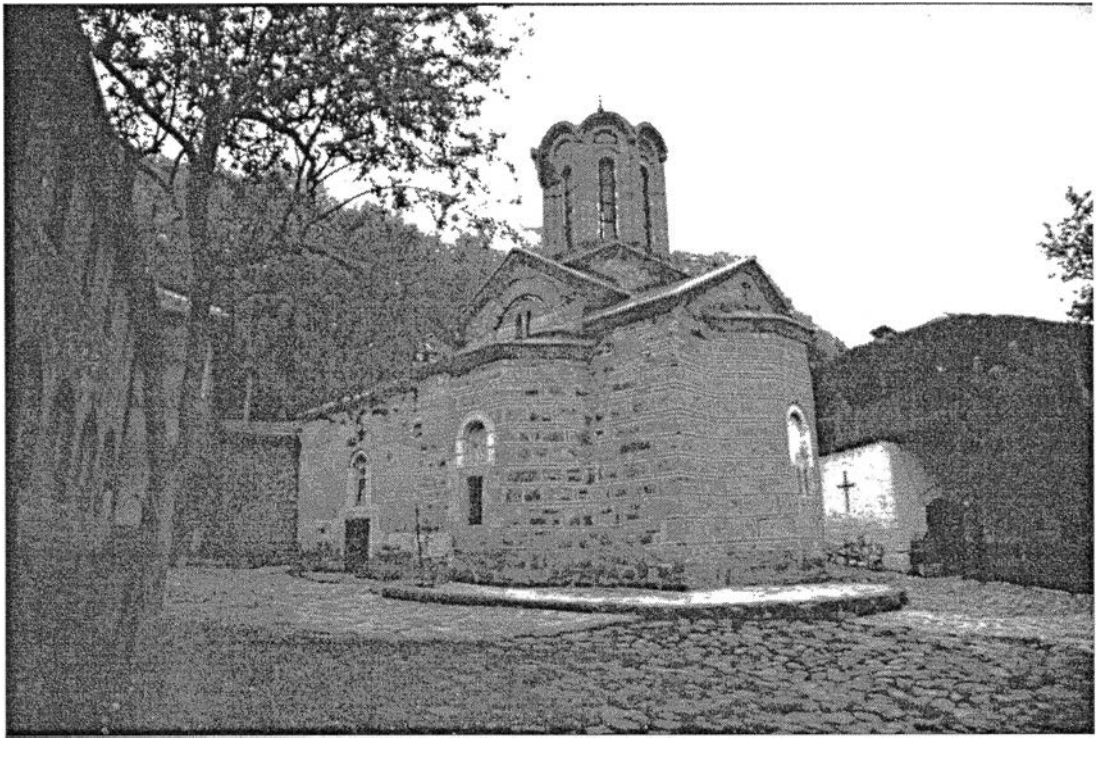
54. Св. Сава Српски, наос, југозападен столбец, источна страна
55. Св. Стефан Дечански, наос, северозападен столбец, јужна страна
56. Св. Симеон Немања, наос, северозападен столбец, источна страна
57. Крст со криптограми, јужна певница
58. Натпис, наос, јужната певница
59. Богородица во медаљон и текстот од песната "Достојно ест", припрата, свод
60. Христос Старец на деновите, припрата, свод
61. Христос Ангел на Великиот совет, припрата, свод
62. Архангелски циклус: Падот на Сотона, припрата, западен тимпанон
63. Архангелски циклус: Соборот на ангелите, припрата, западен тимпанон
64. Архангелски циклус: Исцеление на детето опседнато од демони (скица), припрата, западен тимпанон
65. Архангелски циклус: Исцеление на детето опседнато од демони
66. Архангелски циклус: Колежот на Асирците и Трите момчиња во огнената печка, припрата, јужен sид
67. Архангелски циклус: Данило во лавовската пештера и принесувањето на Авакум и Чудото во Хона, припрата, јужен sид
68. Архангелски циклус: Чудото во Дохијар: Средба на Неофит со злодејните монаси и Пренесувањето на момчето од море в манастир и разоткривање на злоделото, припрата, јужен sид
69. Архангелски циклус: Жртвата Аврамова и Јавувањето на архангел Михаил на врачот Валаам, припрата, северен sид
70. Прорекнувањето на раѓањето на Самсон на Маној и неговата жена и Архангел Михаил му се јавува на Исус Навин, припрата, северен sид
71. Архангелски циклус: Јавувањето на архангел Михаил на Гедеон и Јавувањето на архангел Михаил на царот Давид, припрата, северен sид

72. Богородичин акатист: 1. икос и 1. кондак, припрата, јужен ѕид
73. Богородичин акатист: 2. икос и 2. кондак, припрата, јужн ѕид
74. Богородичин акатист: 3. икос и 3. кондак, припрата, јужен ѕид
75. Богородичин акатист: 4. икос и 4. кондак, припрата, западен ѕид
76. Богородичин акатист: 5. икос и 5. кондак, припрата, западен ѕид
77. Рапоред на сцените на Богородичиниот акатист на северниот ѕид
78. Богородичин акатист: 6. икос и 6. кондак (долу), 7. икос, 7. кондак и 8. икос (горе), припрата, северен ѕид
79. Богородичин акатист: 8. кондак и 9. икос (горе), 11. икос и 11. кондак (долу), припрата, северен ѕид
80. Богородичин акатист: 9. кондак, 10. икос и 10. кондак (горе), 12. икос и 12. кондак (долу), припрата, северен ѕид
81. Првиот екуменски собор, припрата, јужен ѕид
82. Вториот екуменски собор, припрата, јужен ѕид
83. Третиот екуменски собор, припрата, јужен ѕид
84. Четвртиот екуменски собор, припрата, јужен ѕид
85. Петтиот екуменски собор, припрата, северен ѕид
86. Шестиот екуменски собор, припрата, северен ѕид
87. Седмиот екуменски собор, припрата, северен ѕид
88. Страшен суд: Приготвен прстол и Животоносен крст, припрата, источен ѕид
89. Страшен суд, припрата, источен ѕид
89.а Страшен суд (десен дел), припрата, источен ѕид
90. Страшен суд (лев дел), припрата, источен ѕид
91. Страшен суд: Мерење на душите, припрата, источен ѕид
92. Страшен суд (десен долен дел), припрата, источен ѕид
93. Лозата Есеева, припрата, западен ѕид
94. Скица на Лозата Есеева
95. Лозата Есеева (фрагмент), припрата, западен ѕид
96. Лозата Есеева (фрагмент), припрата, западен ѕид
97. Деизис (фрагмент), припрата, јужен дел на источен ѕид

98. Богородица на престол меѓу двајца ангели и св. Јован Богослов (I зона) и св. Мина Египетски, св. Прокл и Илариј и св. Агапон ? (фриз од допојасја), припрата, северен дел на источен ѕид
99. Св. Давид Солунски, св. Атанасиј Атонски, св. Теодосиј Општожител и св. Сава Осветениот, припрата, јужен ѕид
100. Св Пахомиј и Божјиот ангел и св. Зосима ја причестува св. Марија Египетска, припрата, јужен ѕид
101. Св. Ефросин, св. Герасим ? и св. Арсениј Велики, припрата, северен ѕид
102. Св. Димитриј го убива царот Калојан, припрата, северен ѕид
103. Св. Георгиј го убива аждерот и ја спасува принцезата, припрата, северен ѕид
104. Иконостас, денешен изглед
105. Иконостасен крст
106. Царски двери
107. Христос Седржител, иконостас, престолна икона
108. Богородица со Христос, иконостас, престолна икона
109. Архангел Михаил, иконостас, престолна икона
110. Св. Јован Претеча, иконостас, престолна икона
111. Деисис со апостолите (централен дел), иконостас
112. Евангелист св. Јован Богослов, евангелист св. Матеја и апостол Јаков, иконостас, епистил
113. Евангелист св. Марко и апостол Симеон, иконостас, епистил
114. Архангел Гаврил, иконостас, наддверие
115. Архангел Михаил, иконостас, наддверие
116. Архангел Михаил ја вади душата на богатиот, иконостас, врата на проскомидија

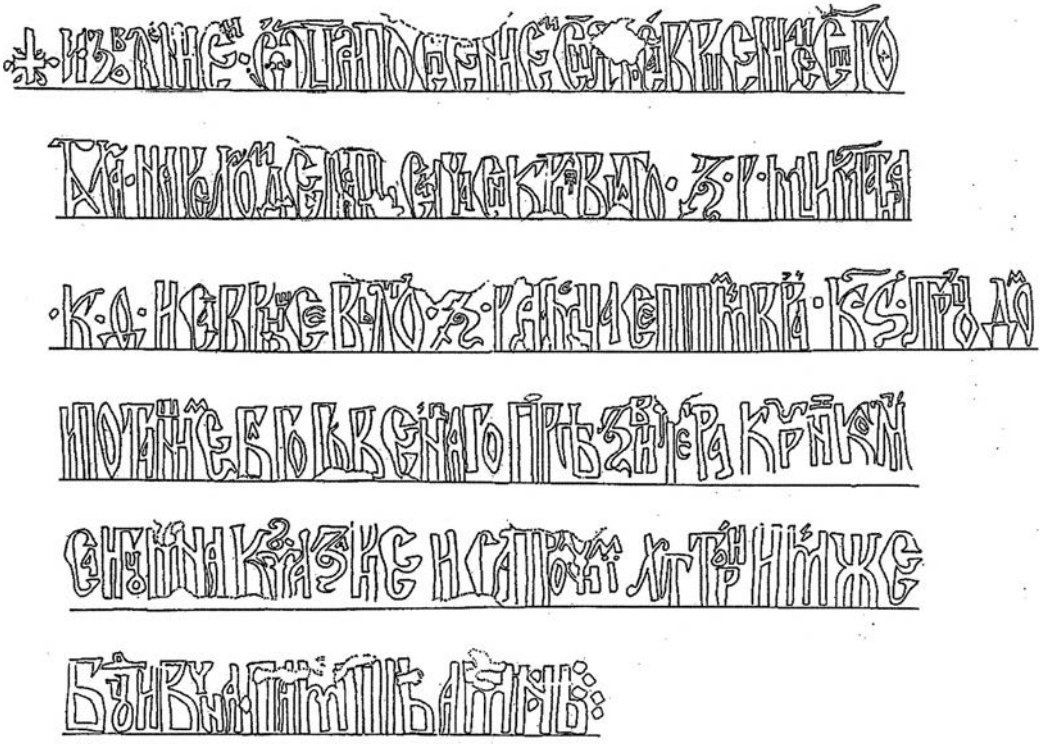


1

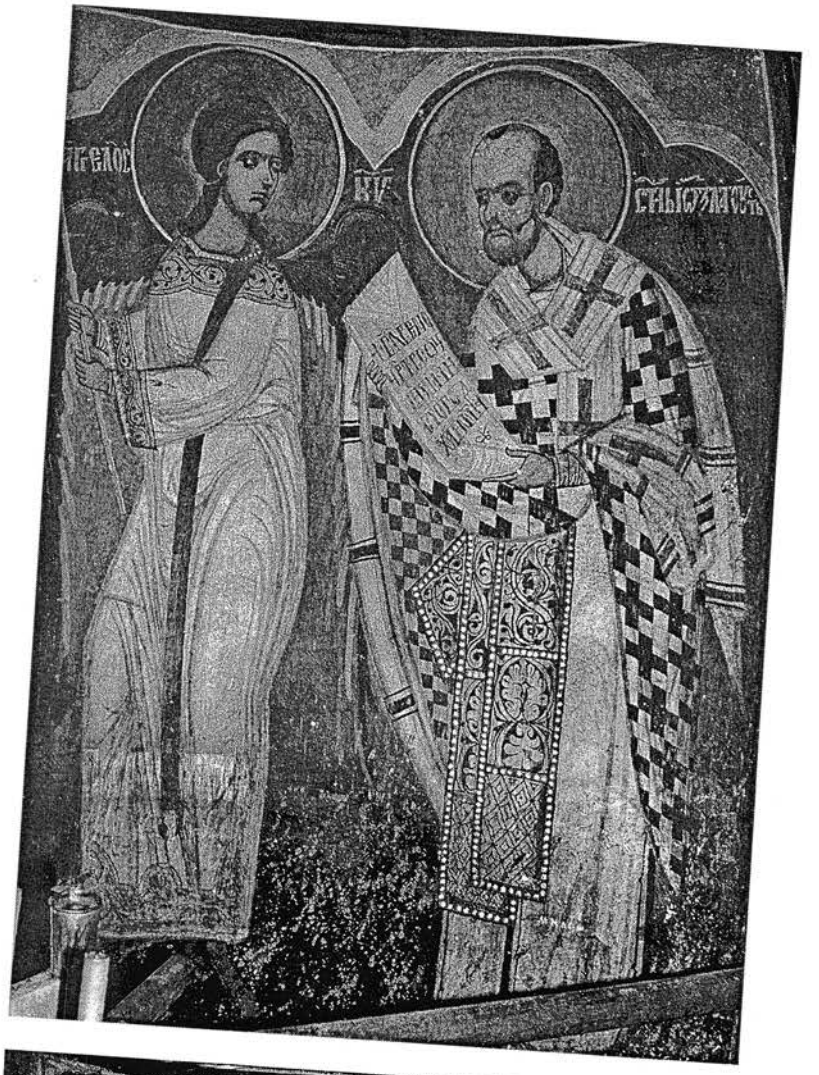


2

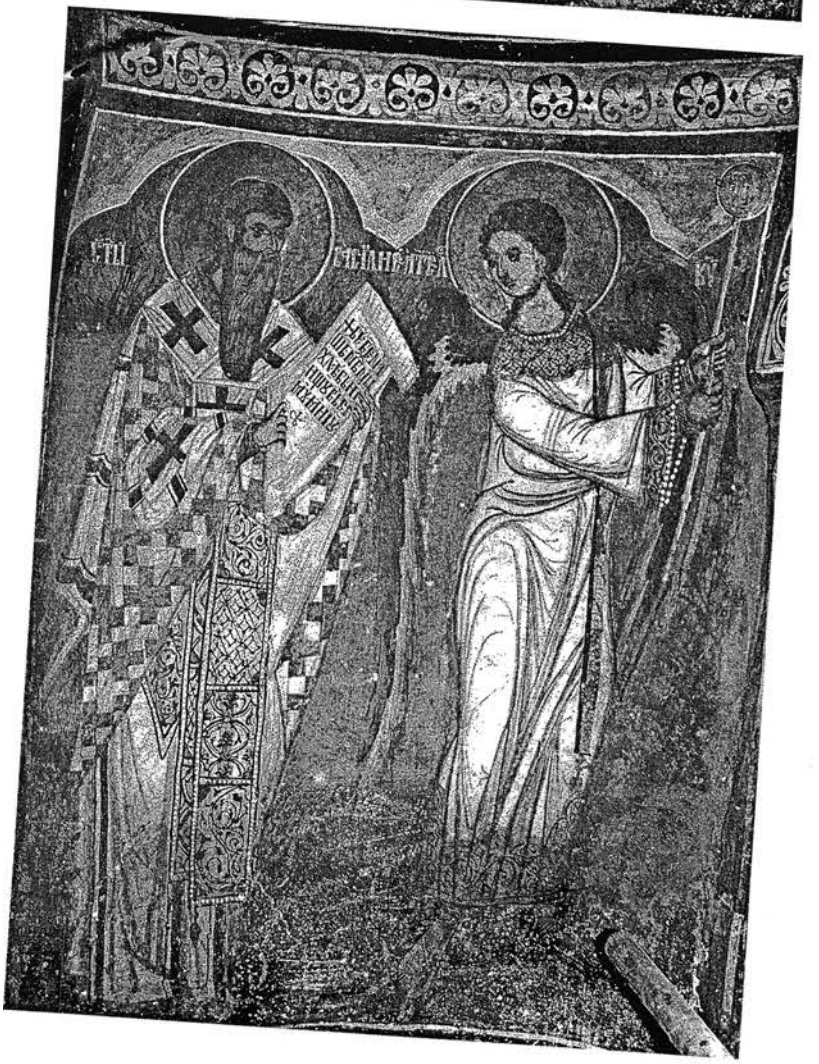
3



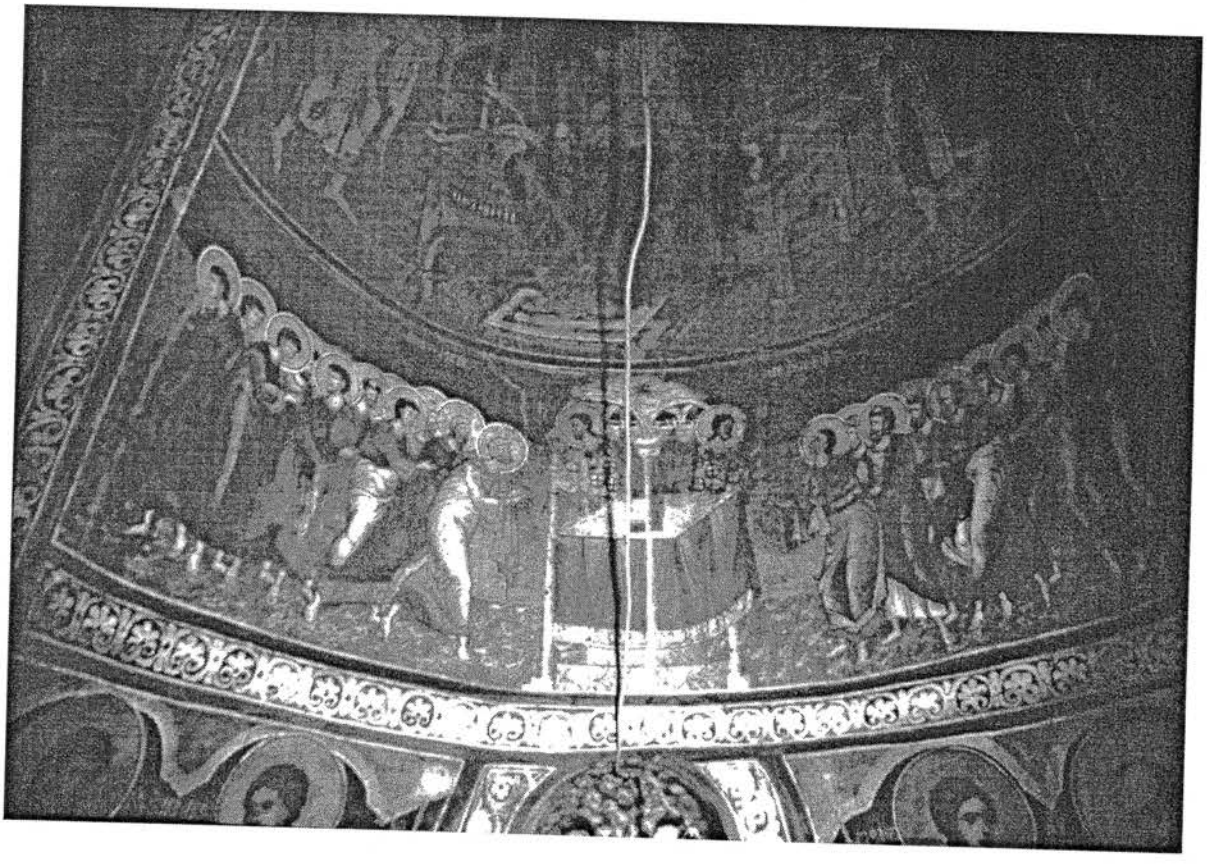
4



5

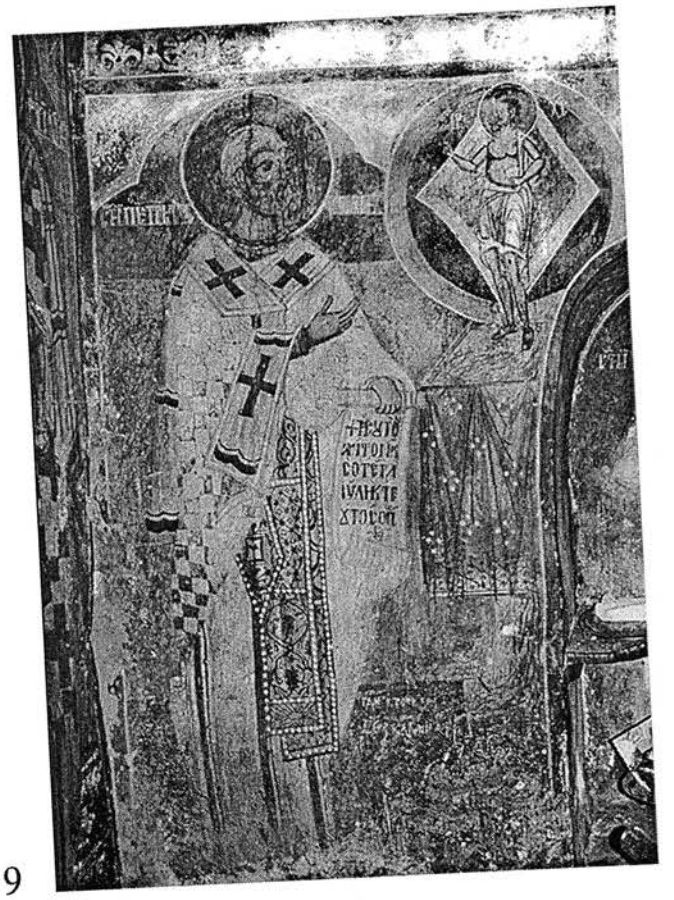


6



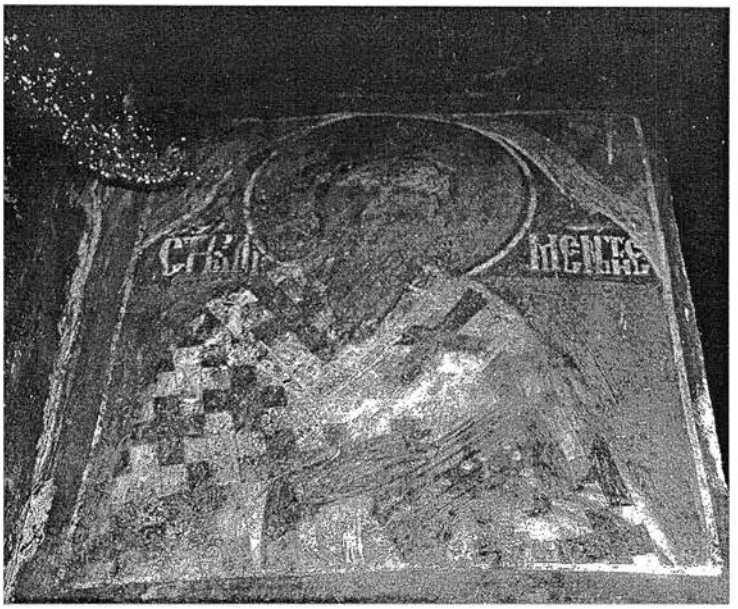
7

8



9

10



12

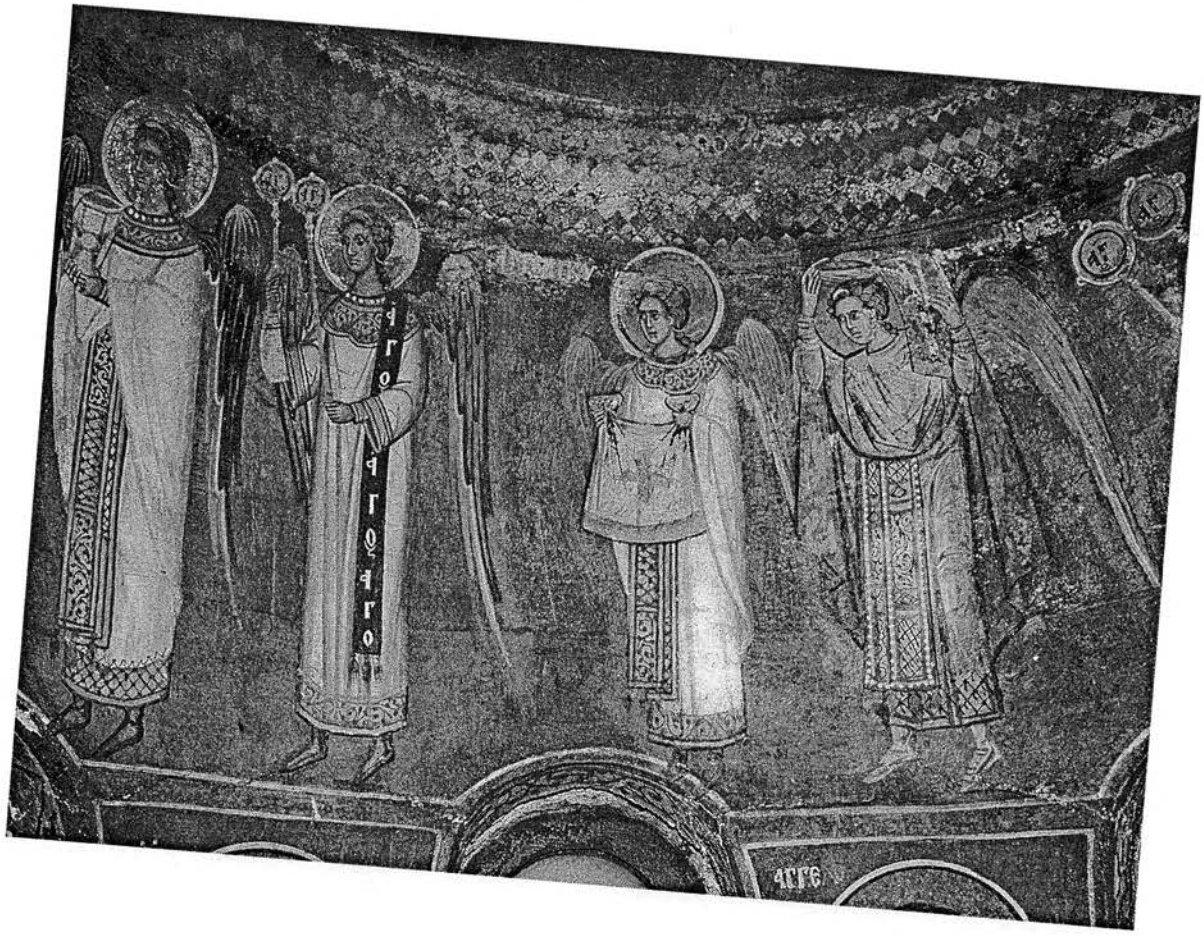
11

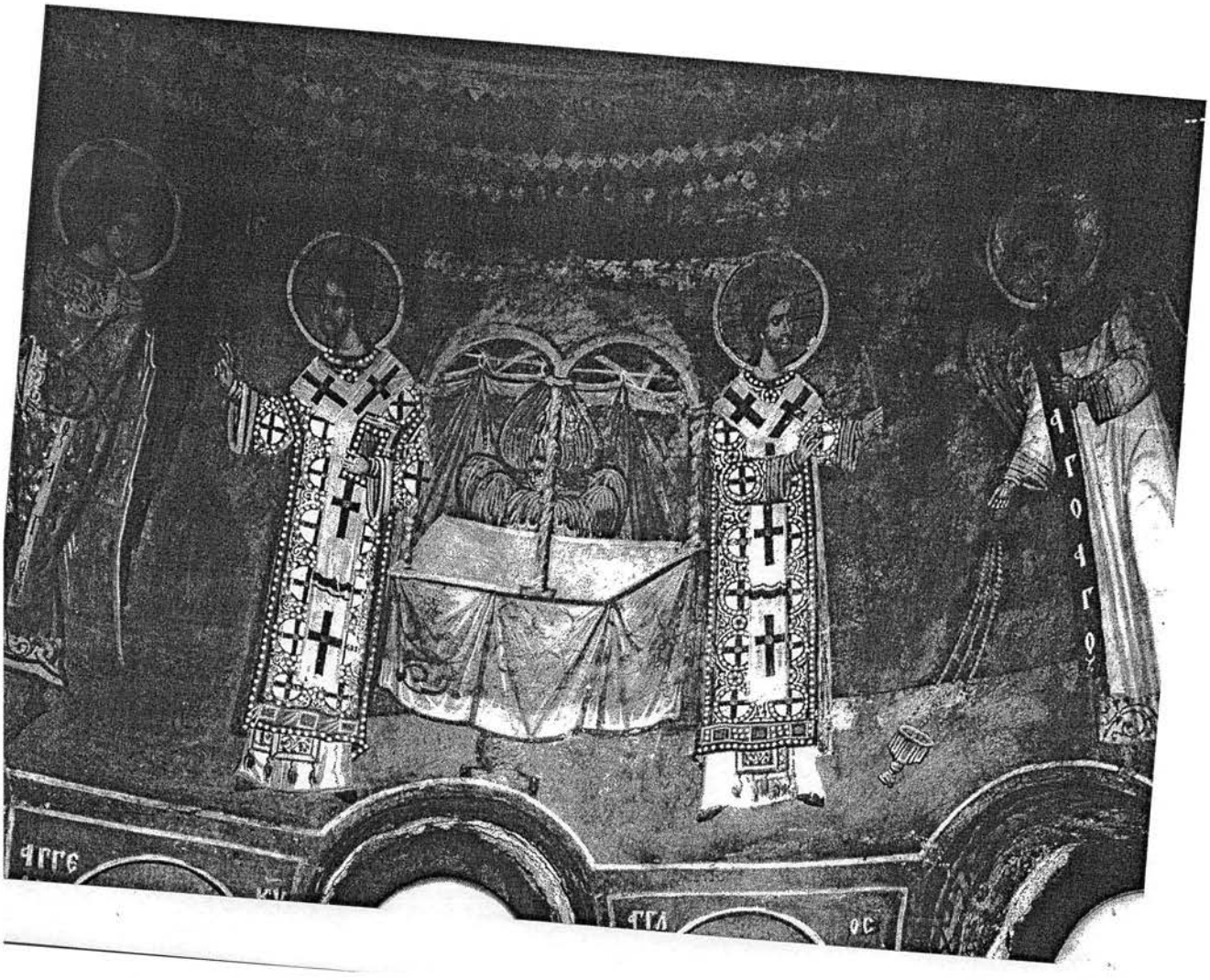
14

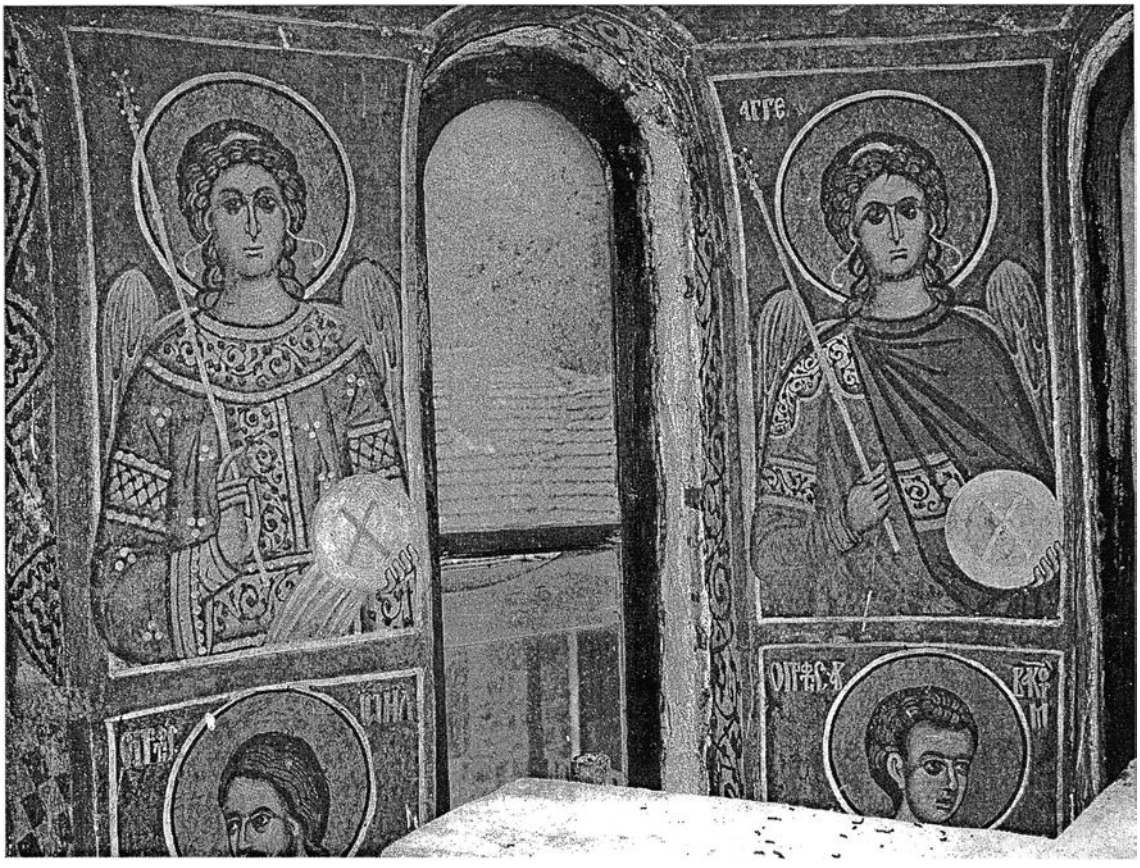
13

15

16

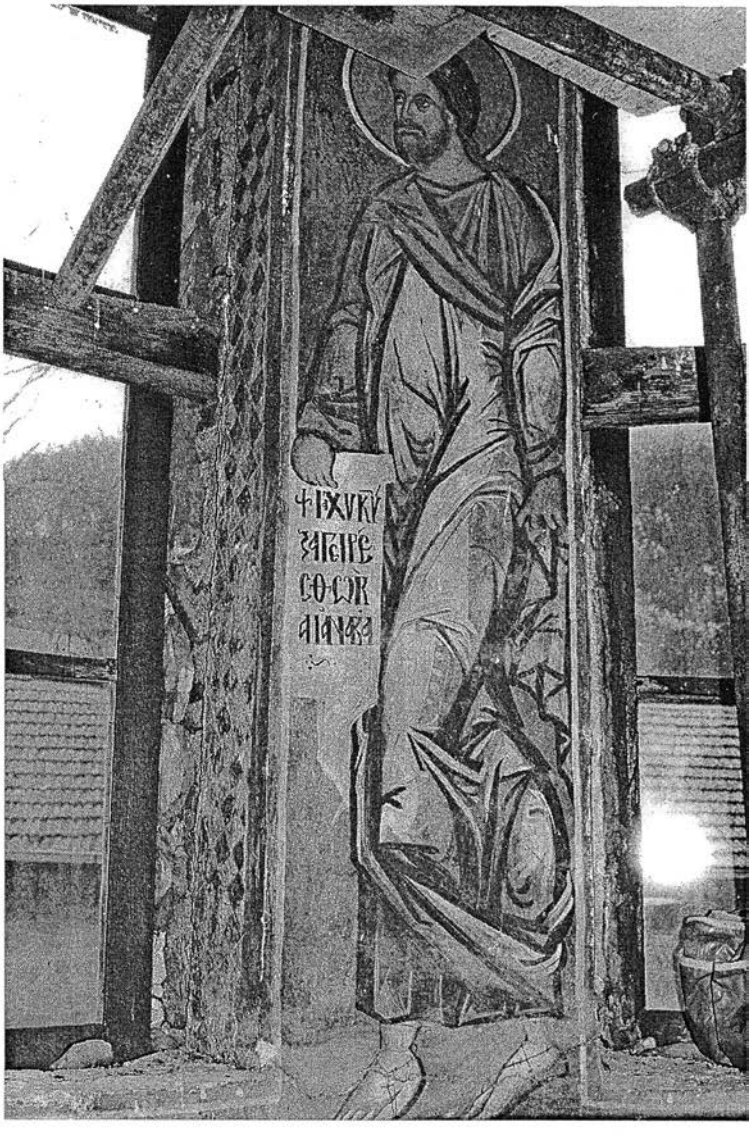






18

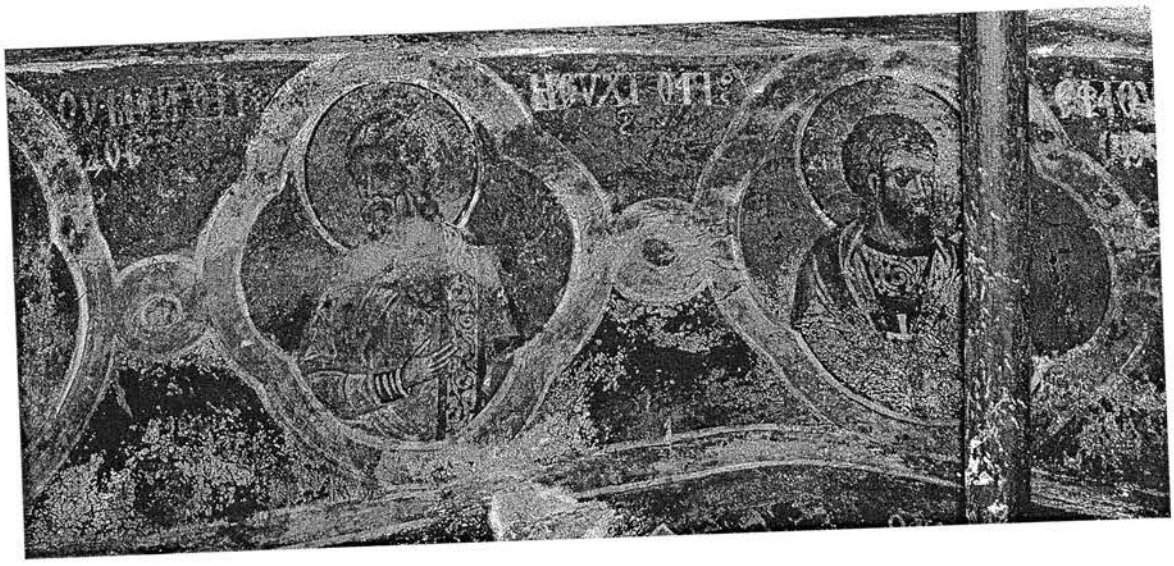
19



20

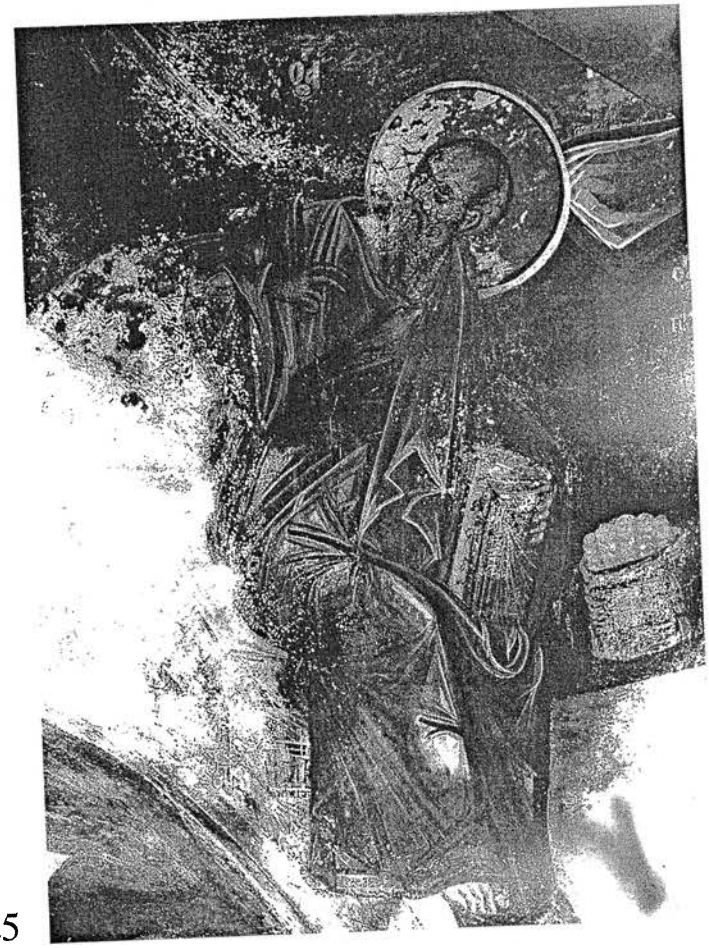
21

22

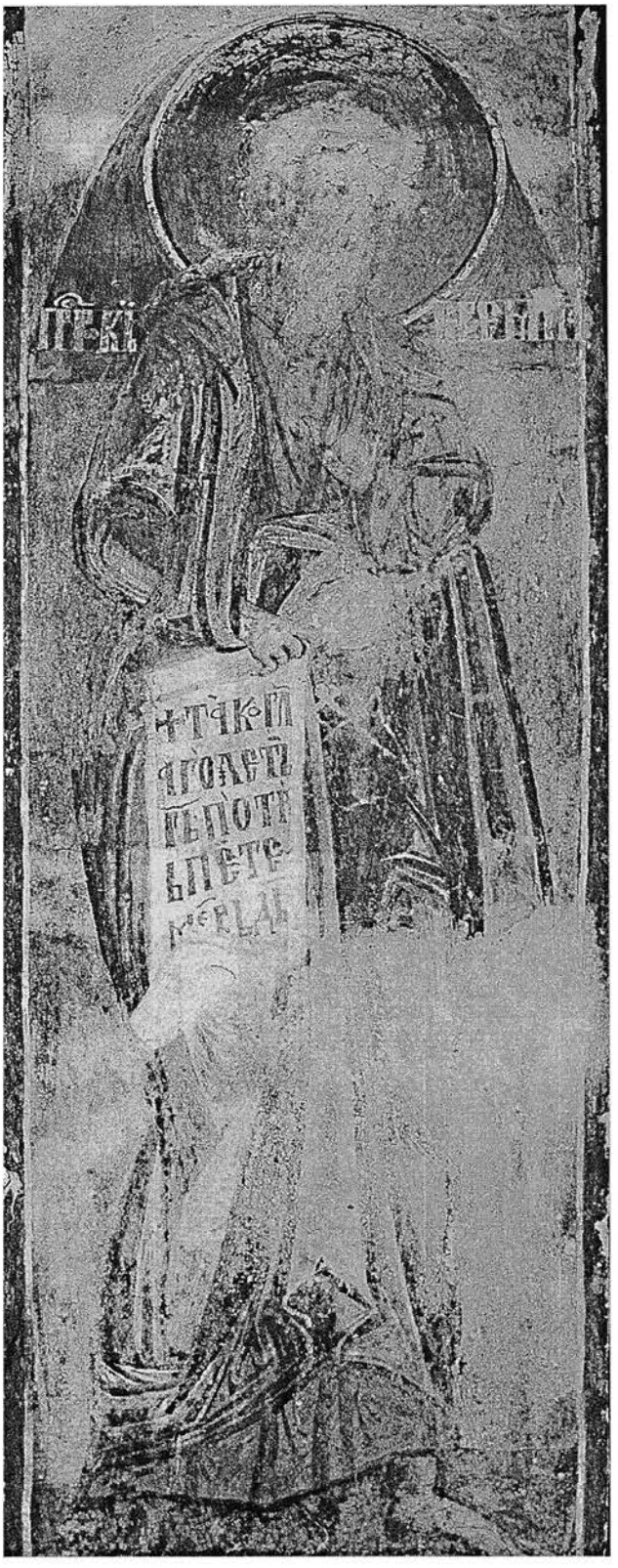


23

24



25

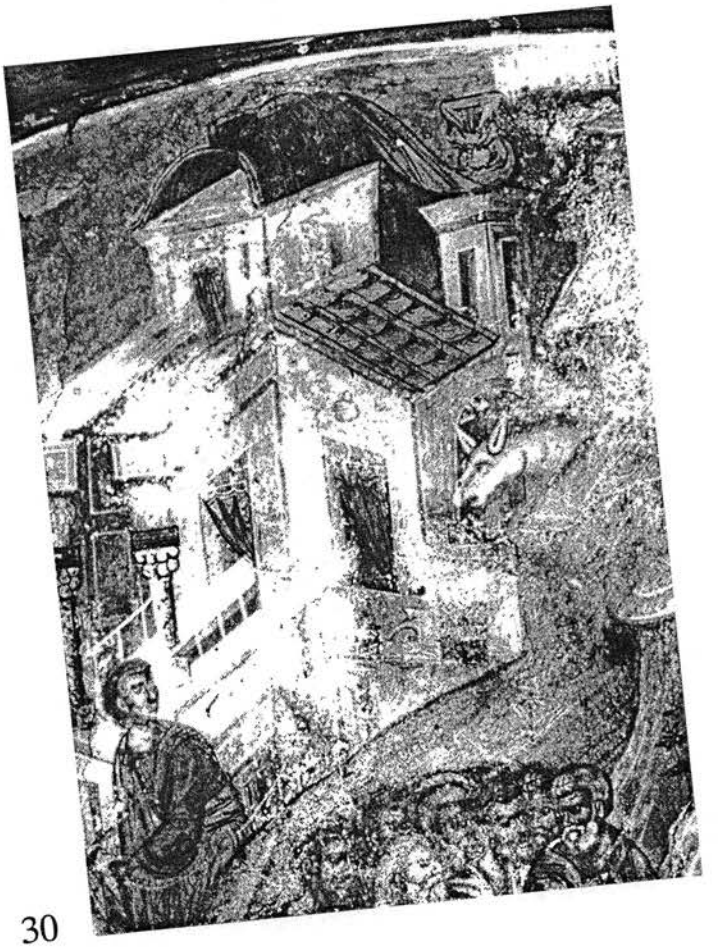


26

27

28

29

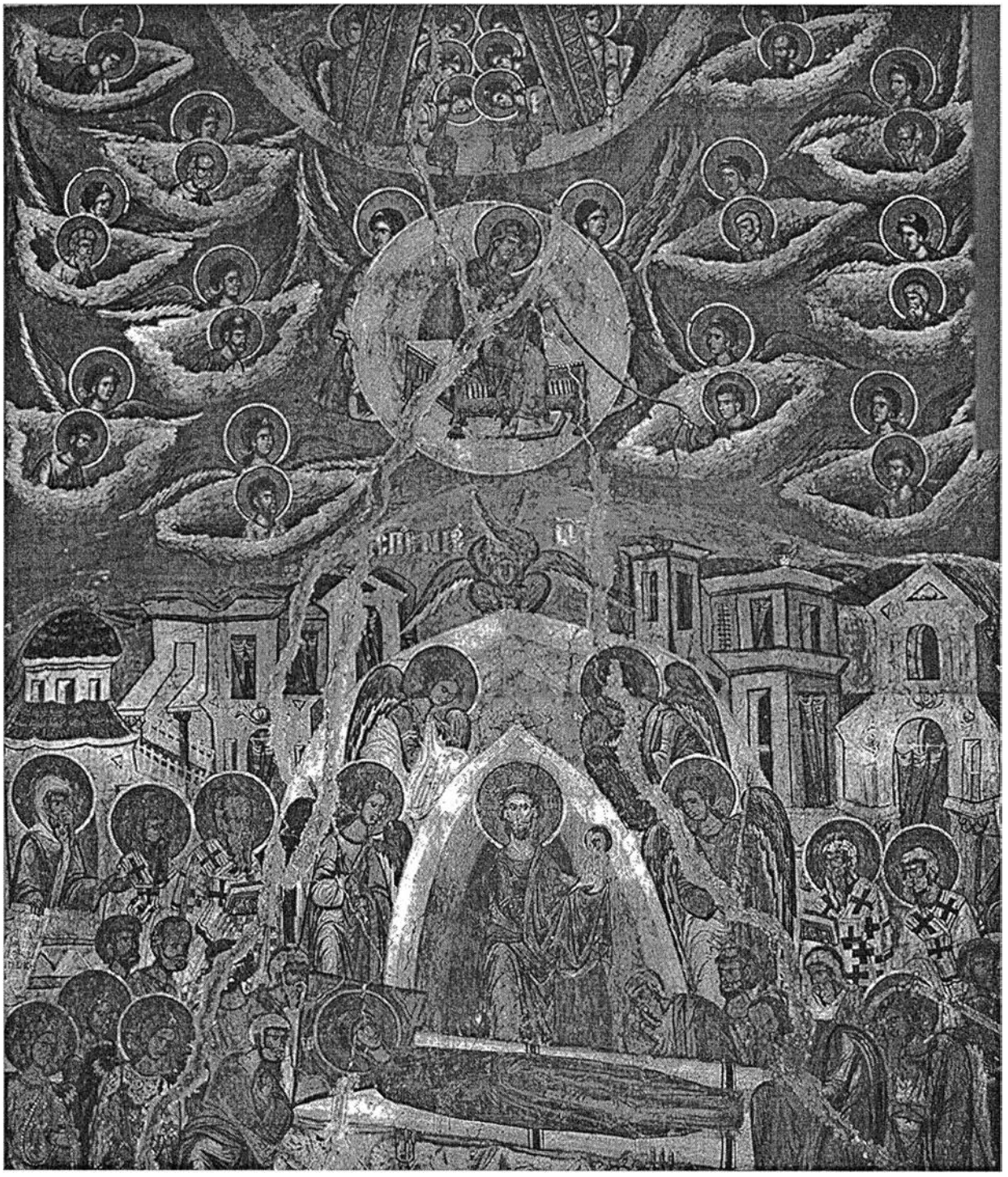


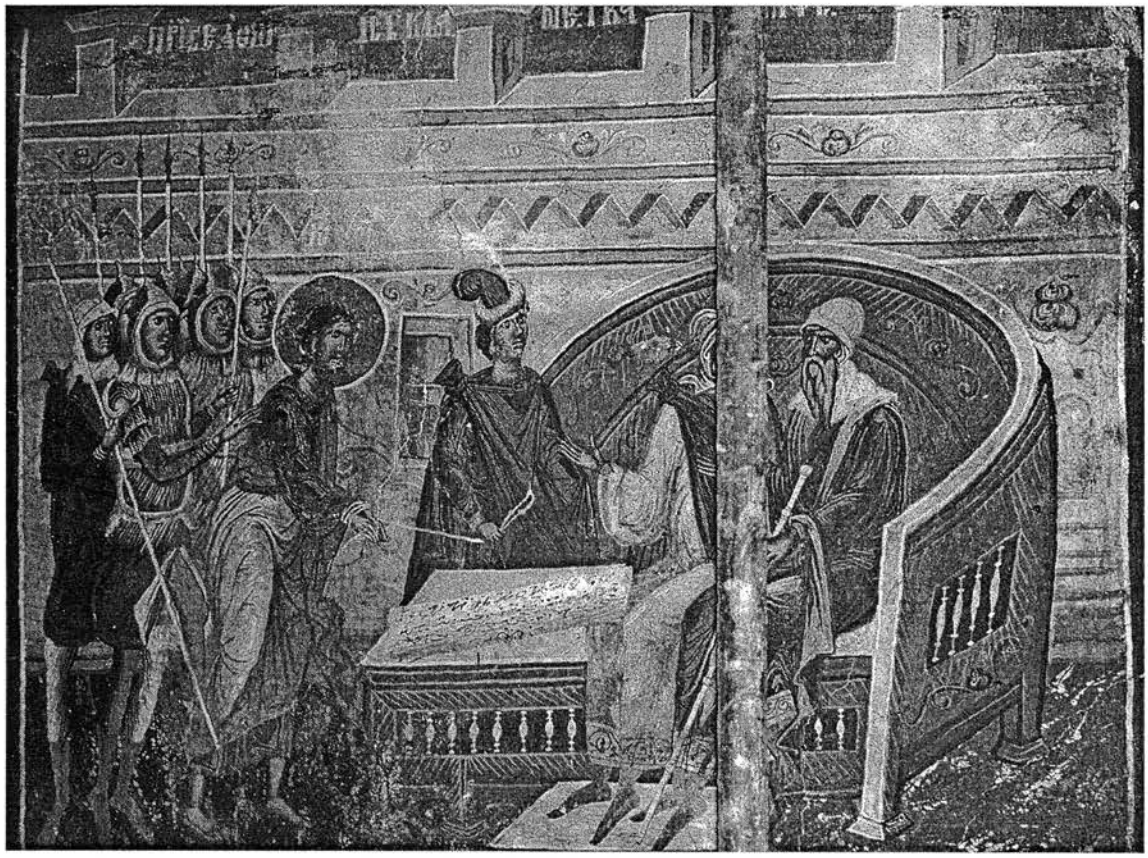
30

31

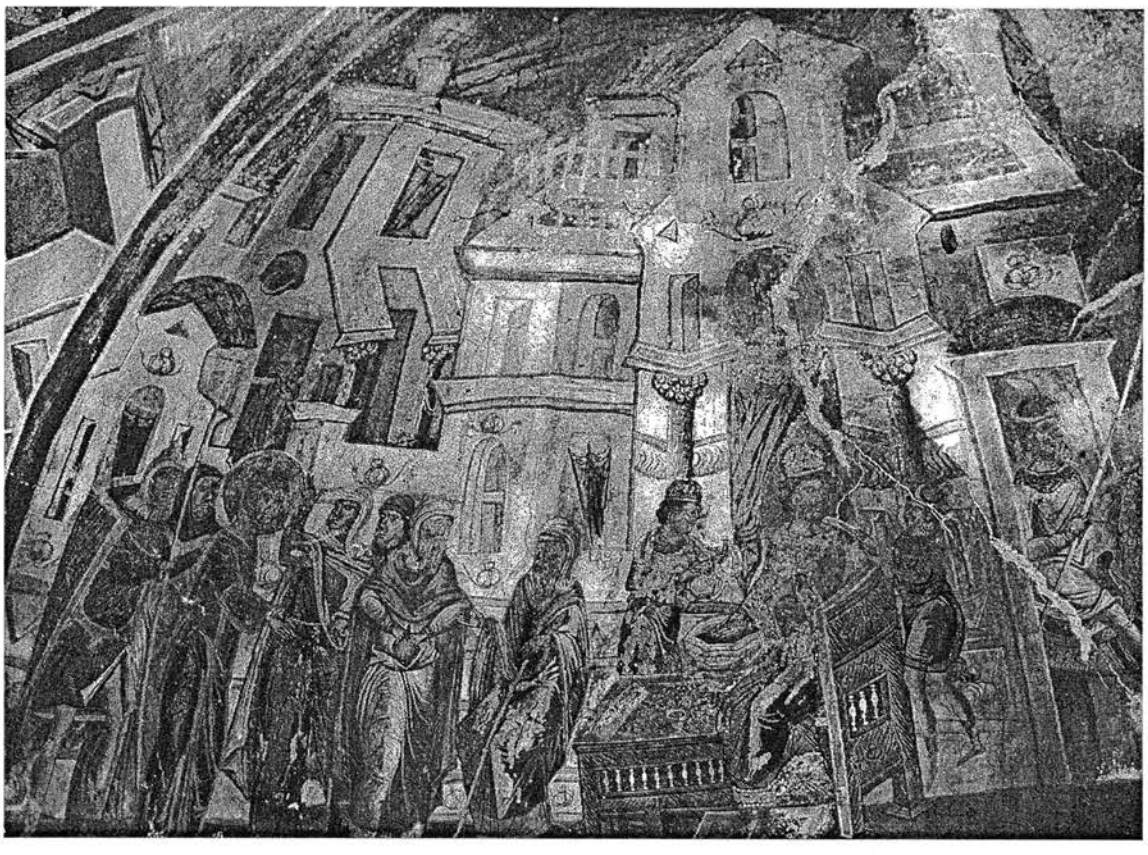
32

33





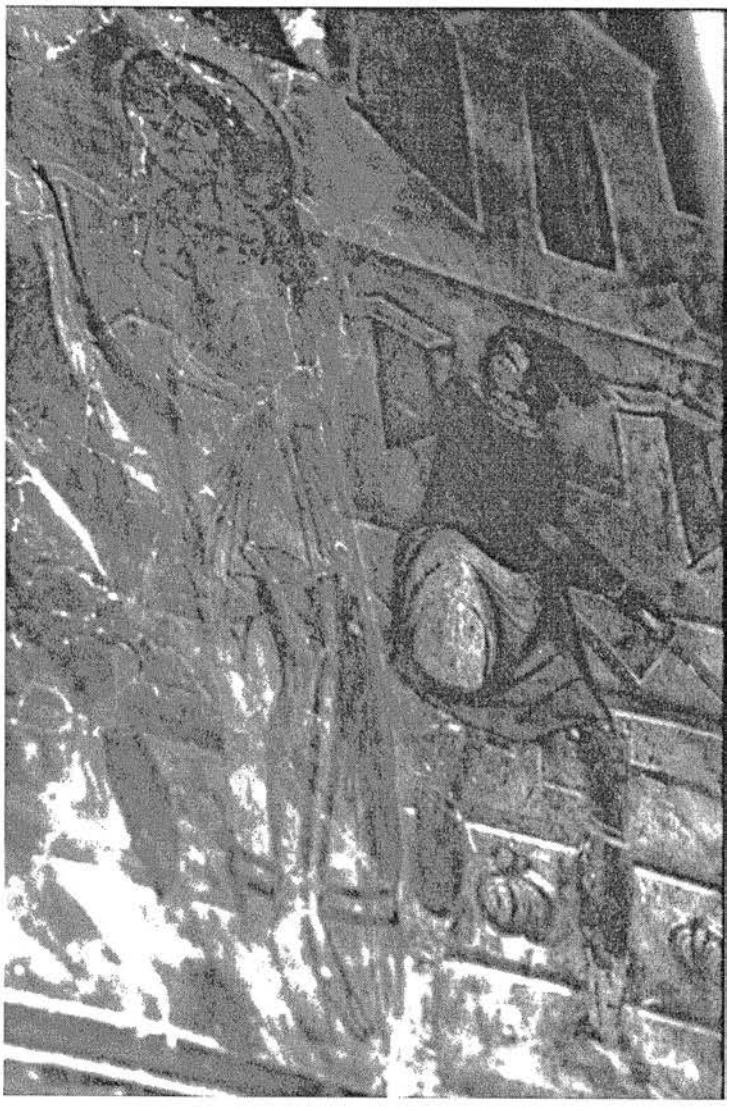
35



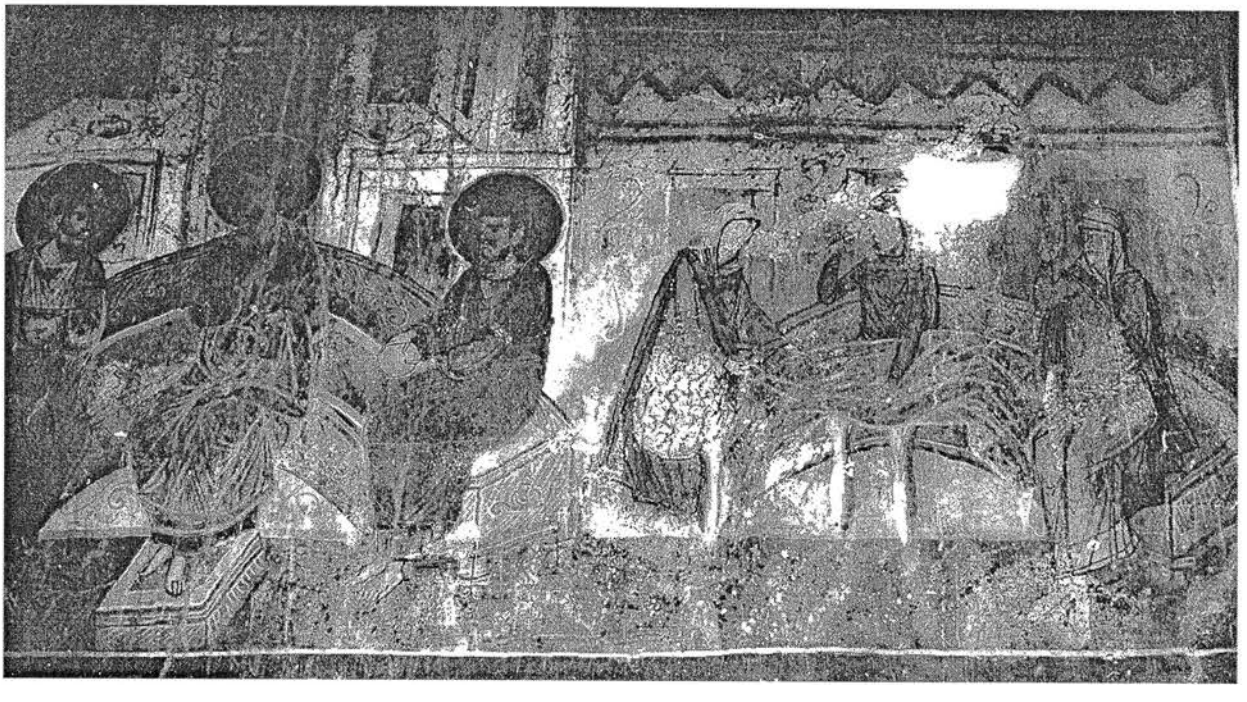
36

37

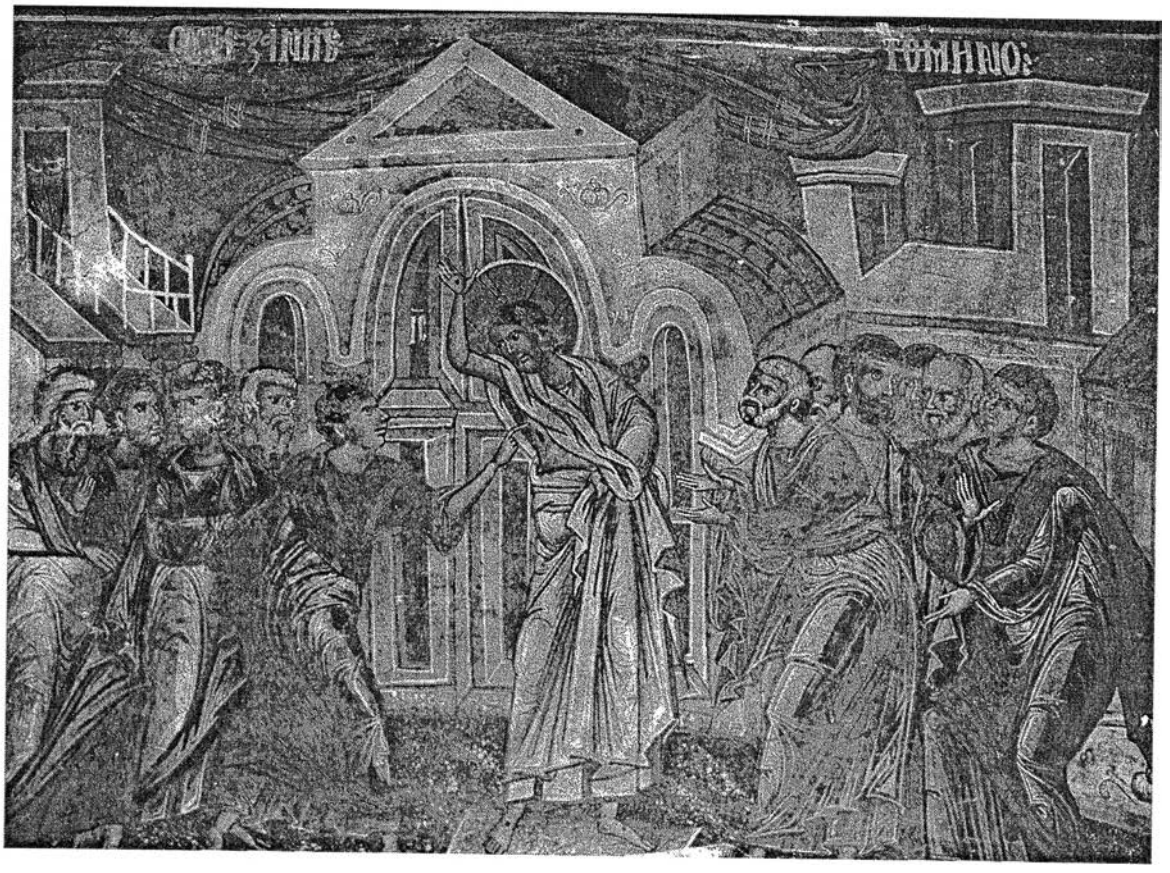
38



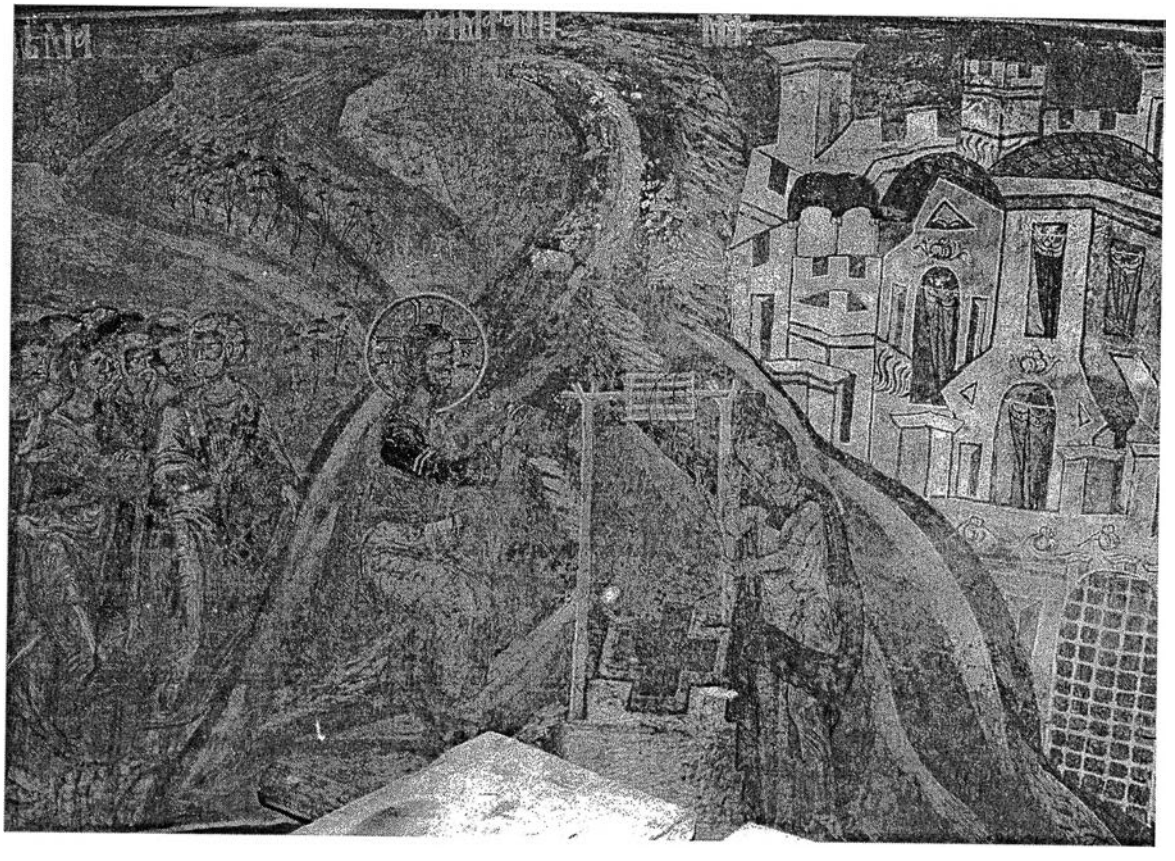
39



40

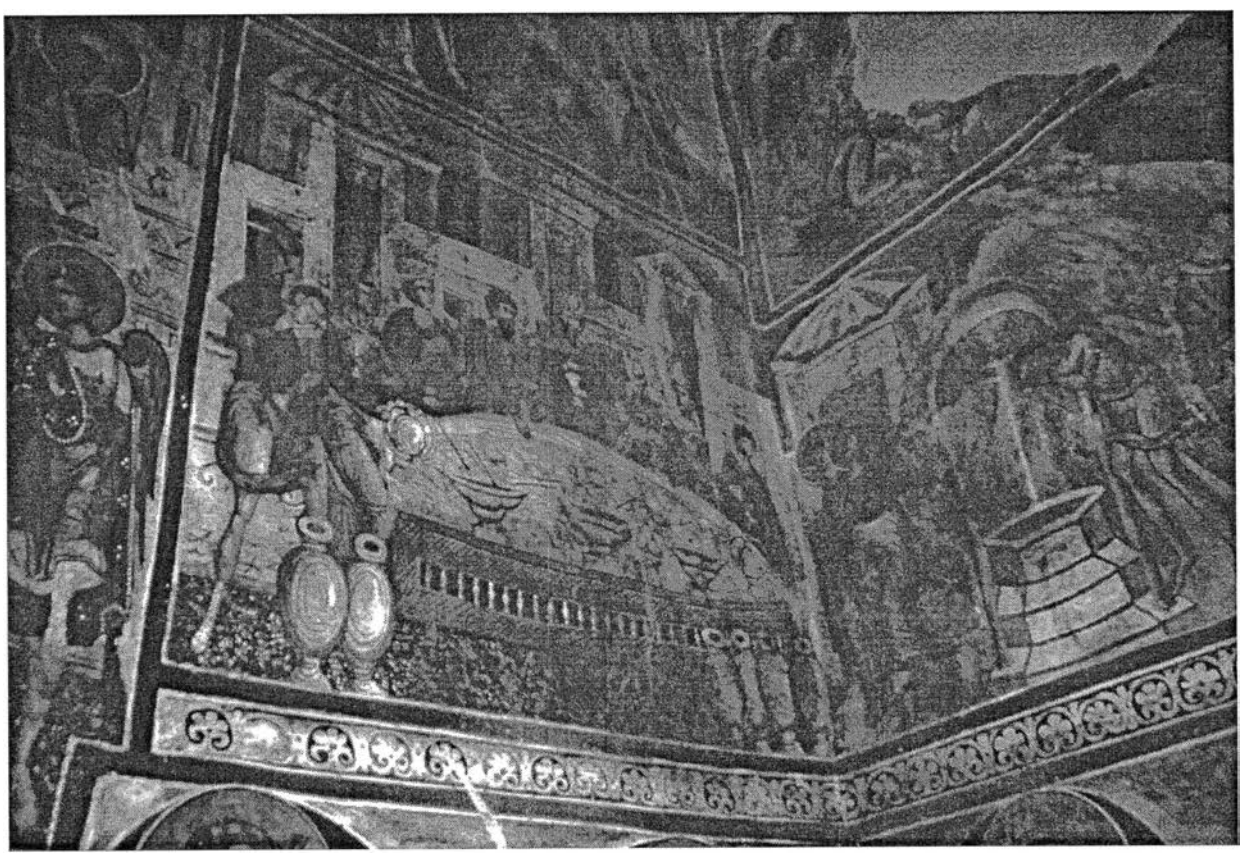


41



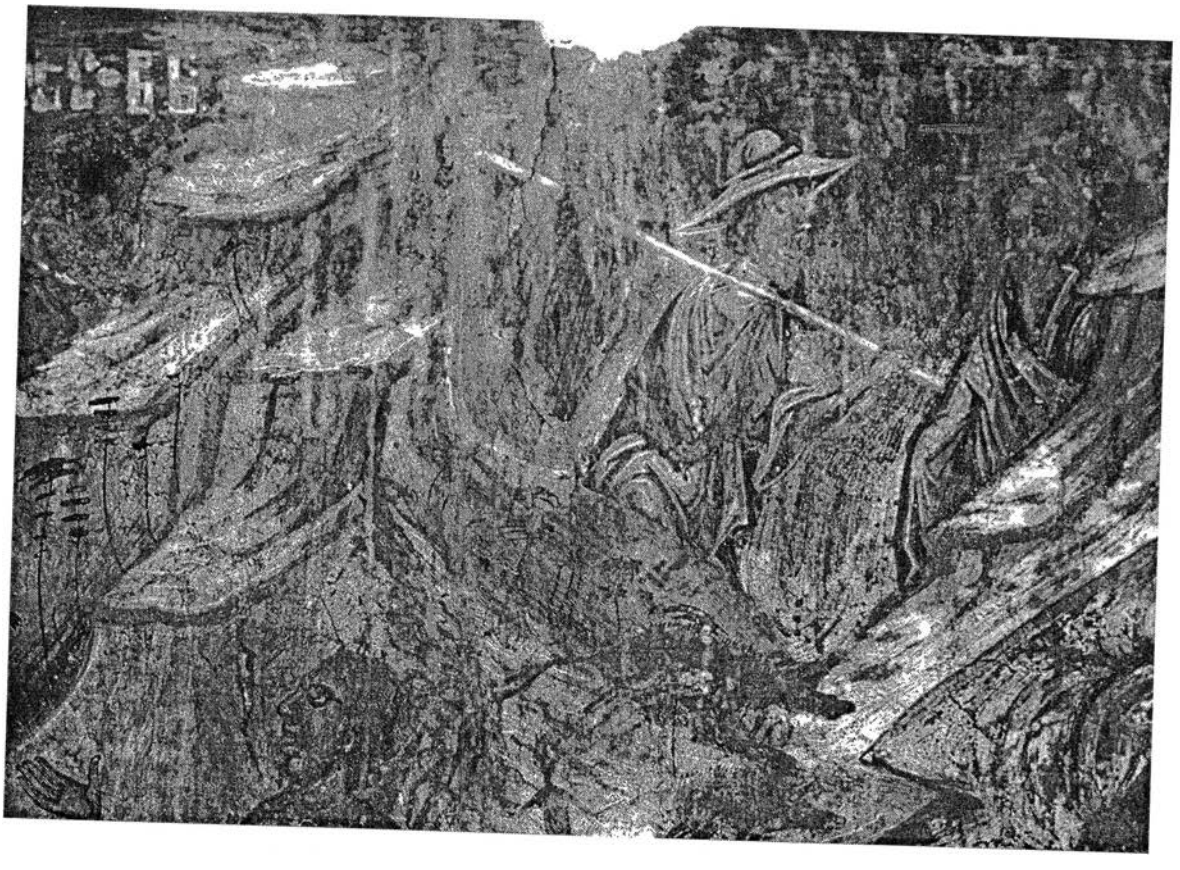
42

43



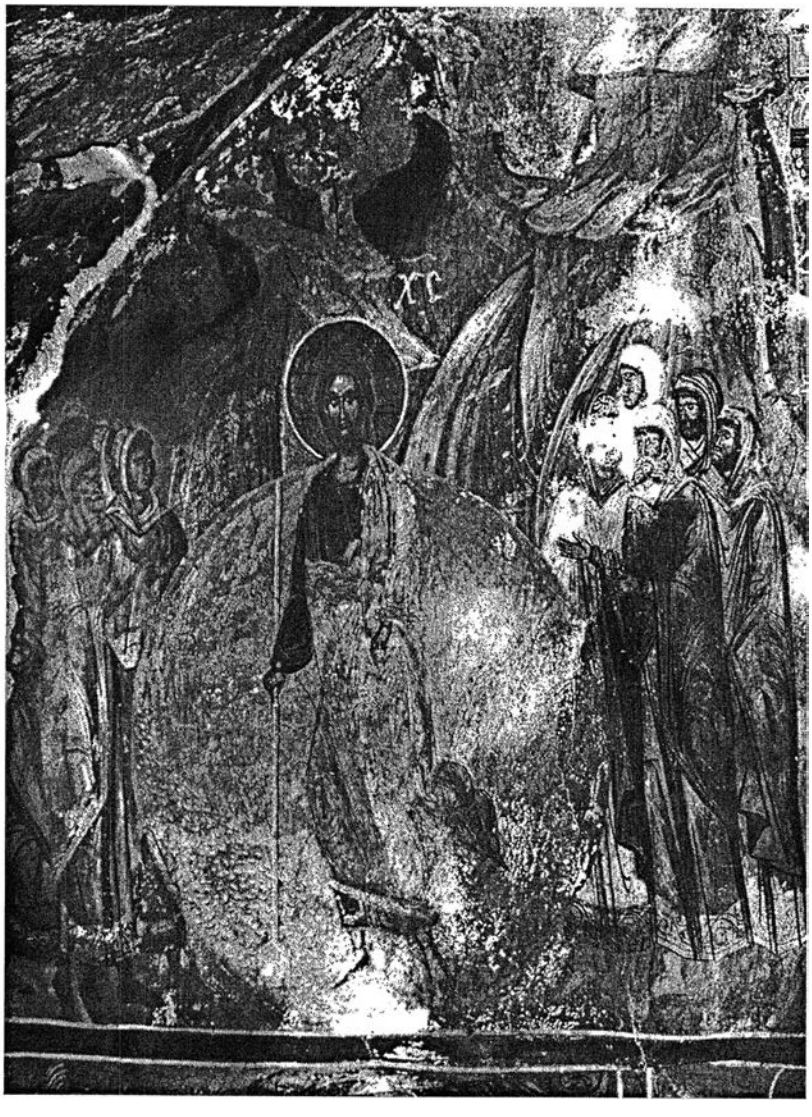
44

45

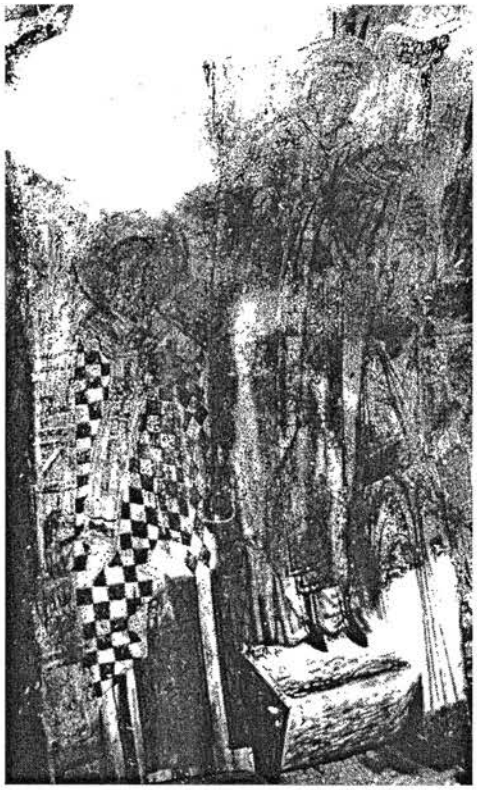


46

47



48

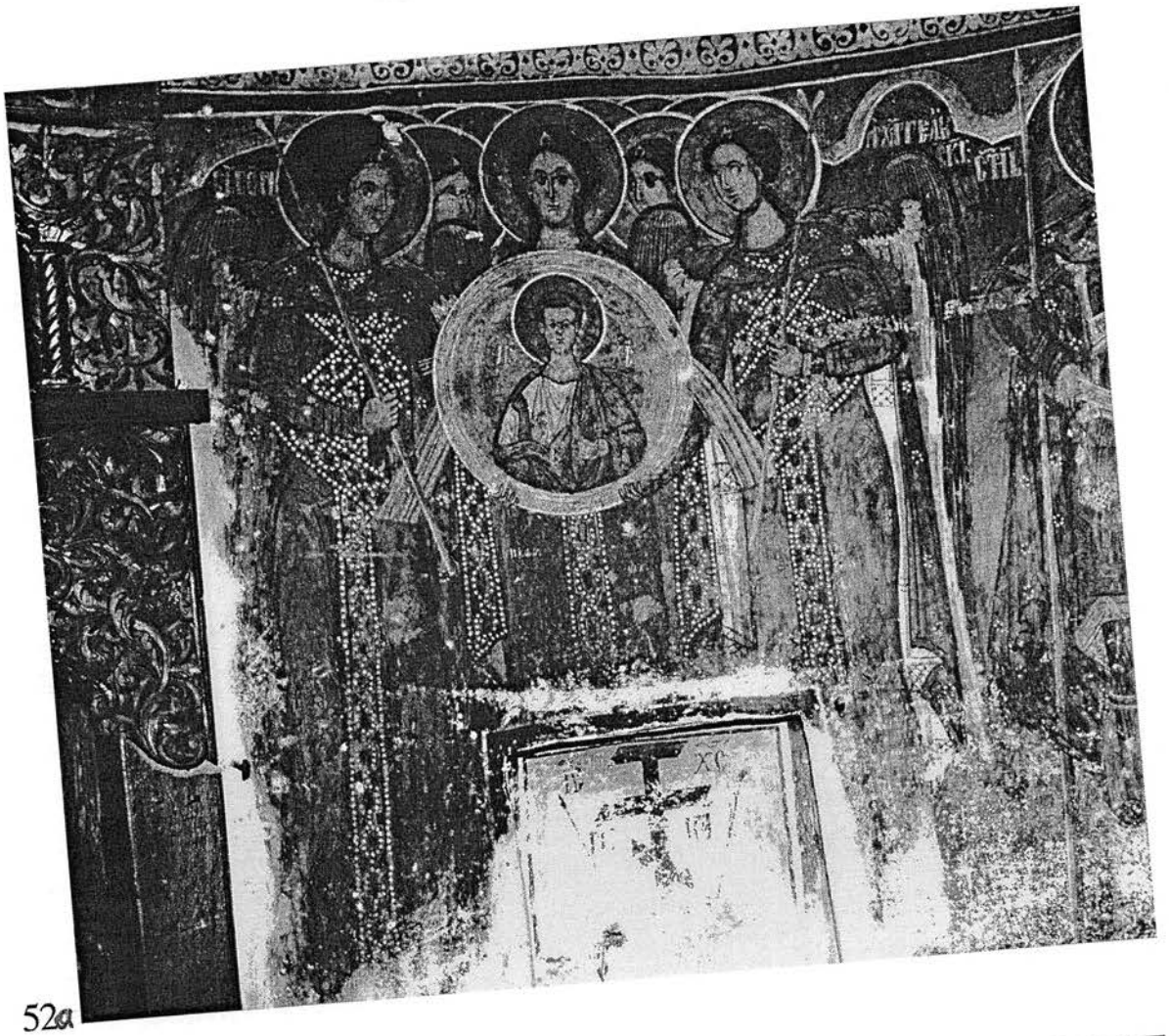


49

50

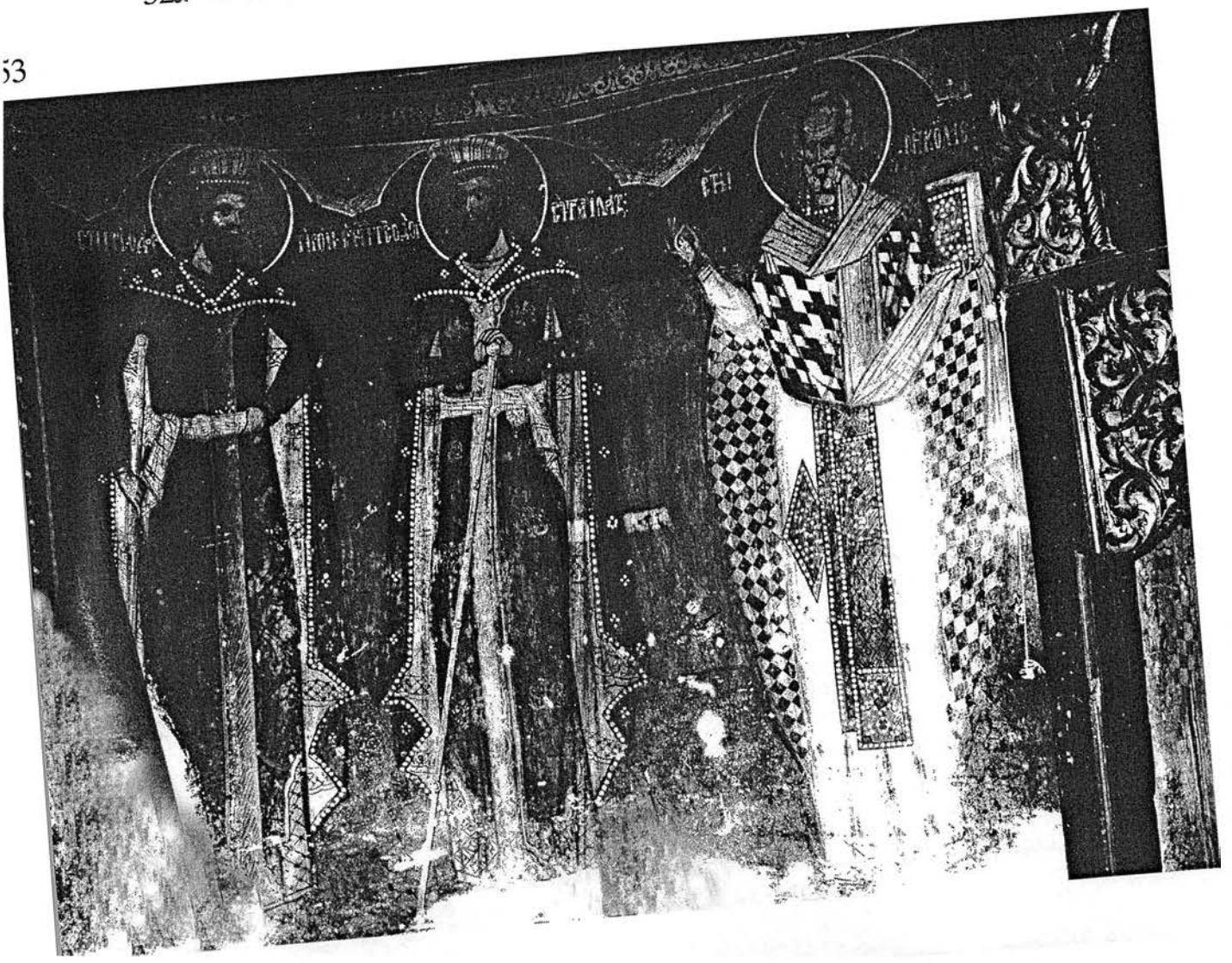
51

52

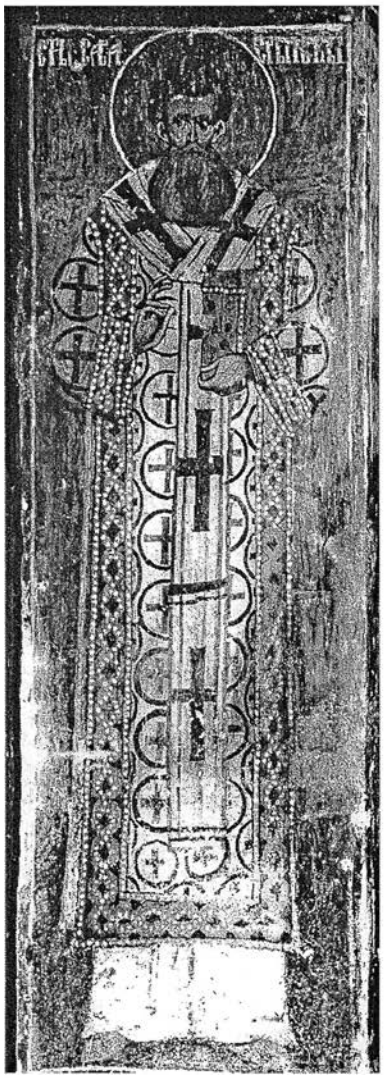


52a

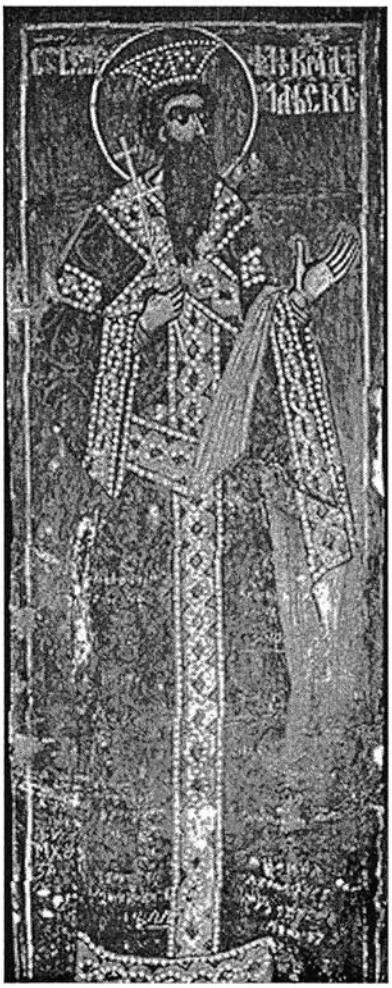
53



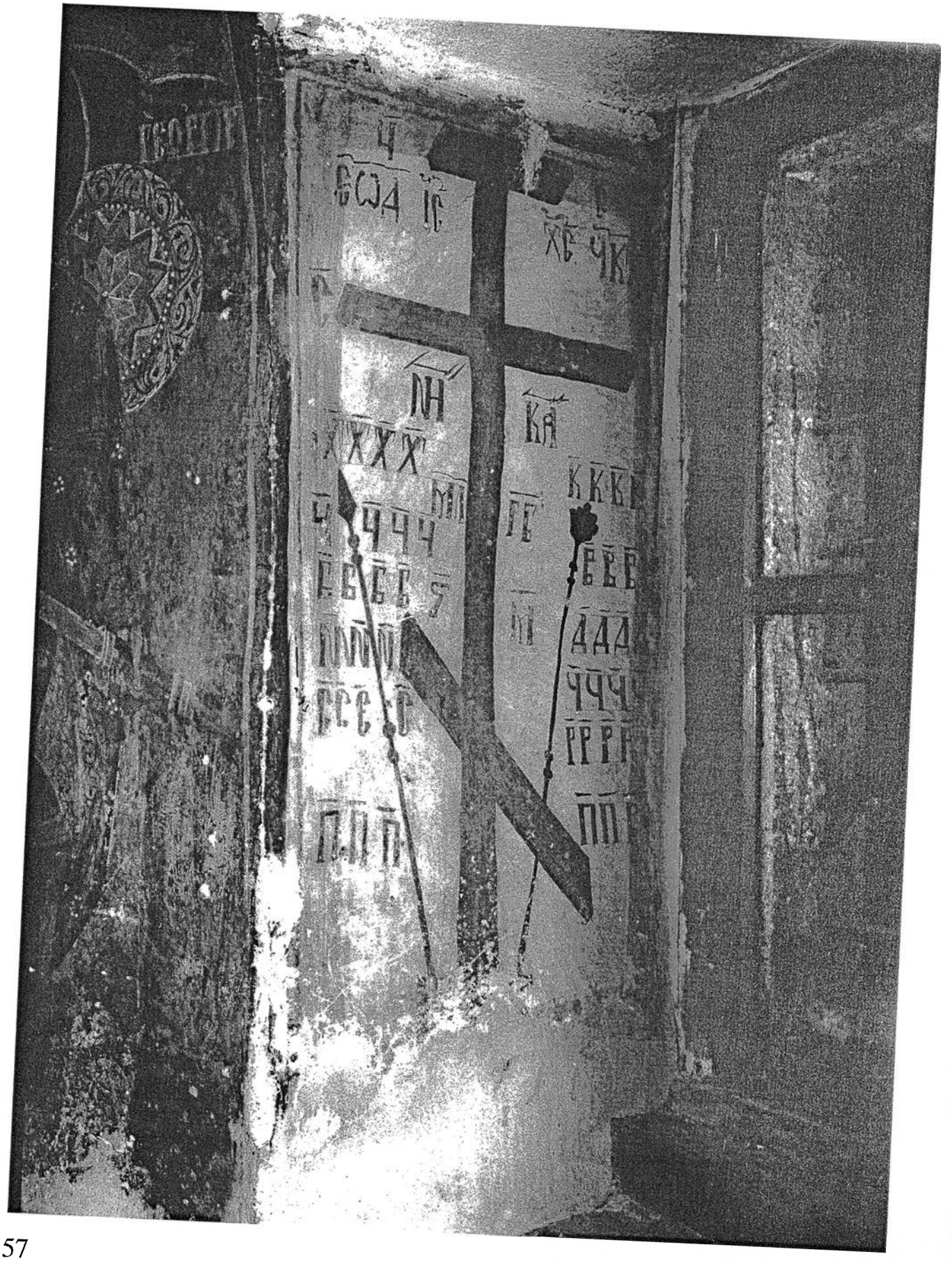
54



55



56



59

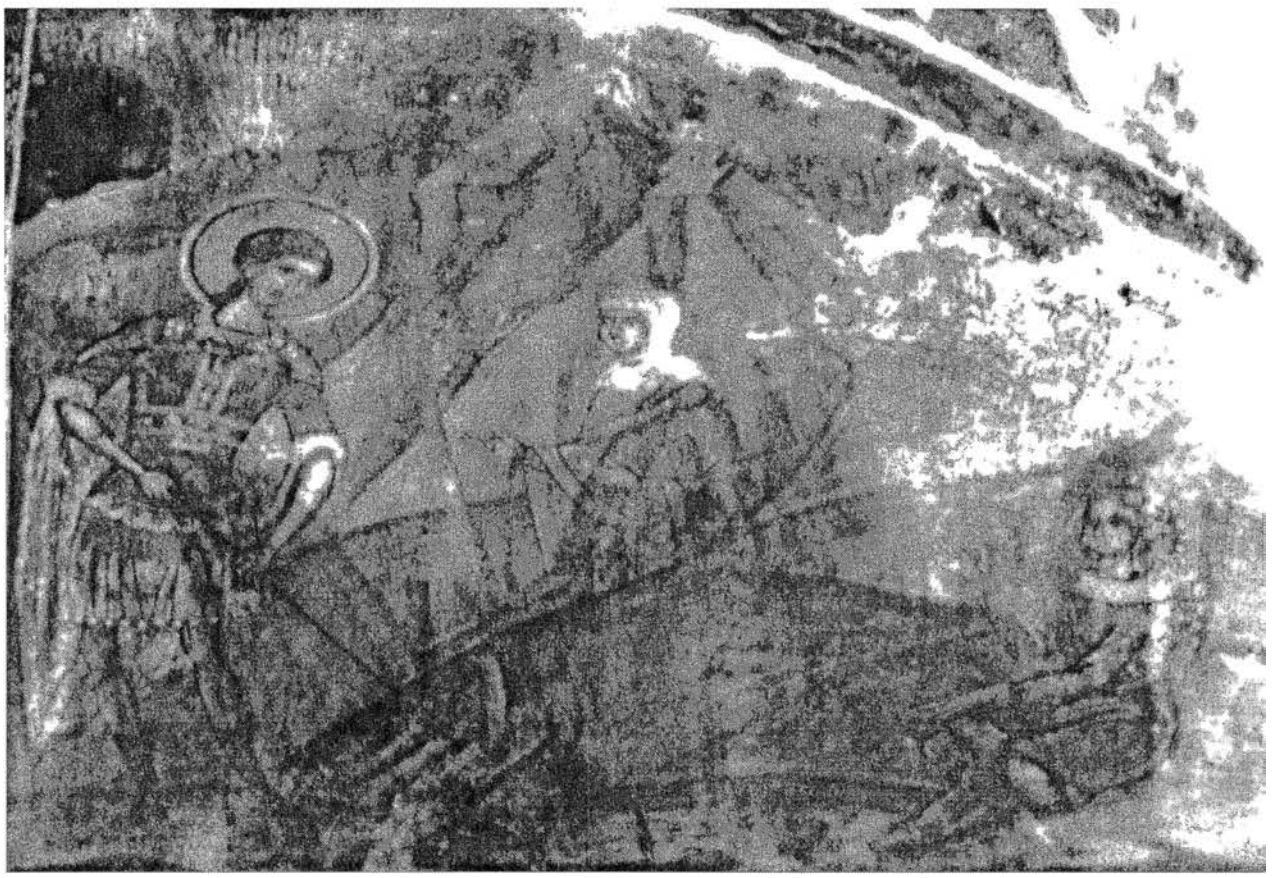
60

61

62

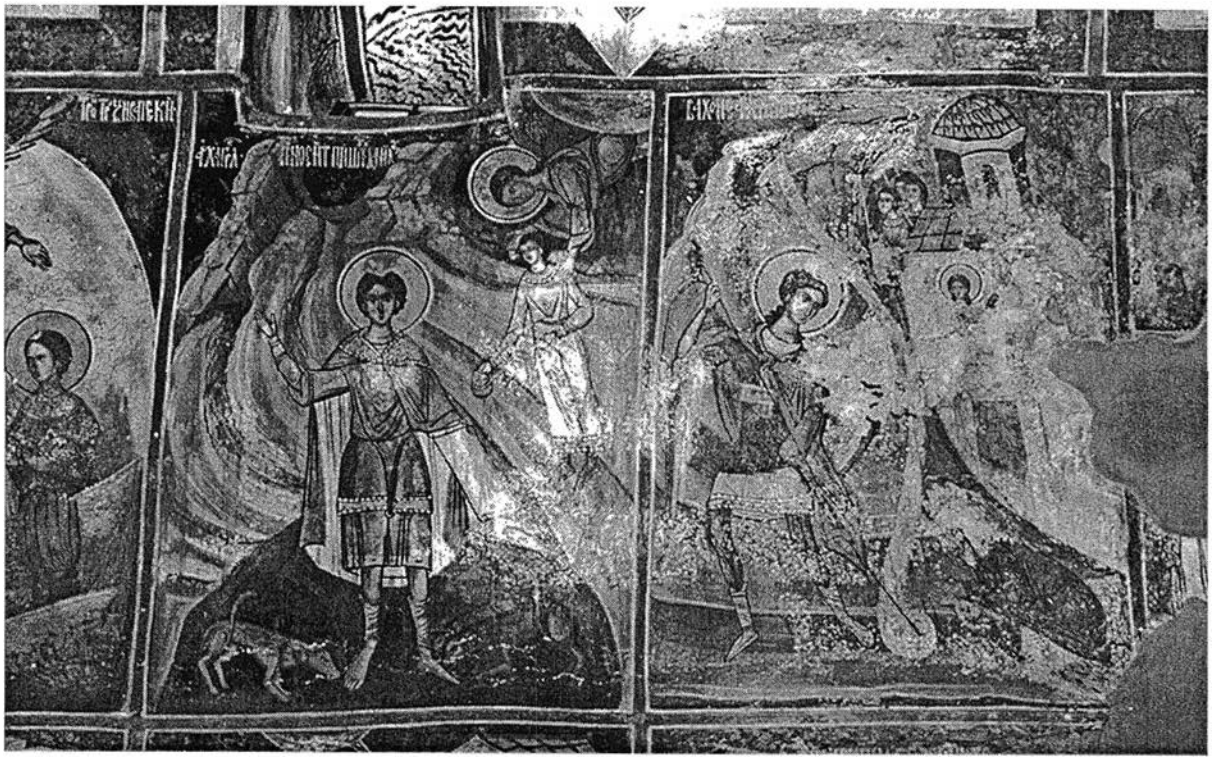
63

64



65

66

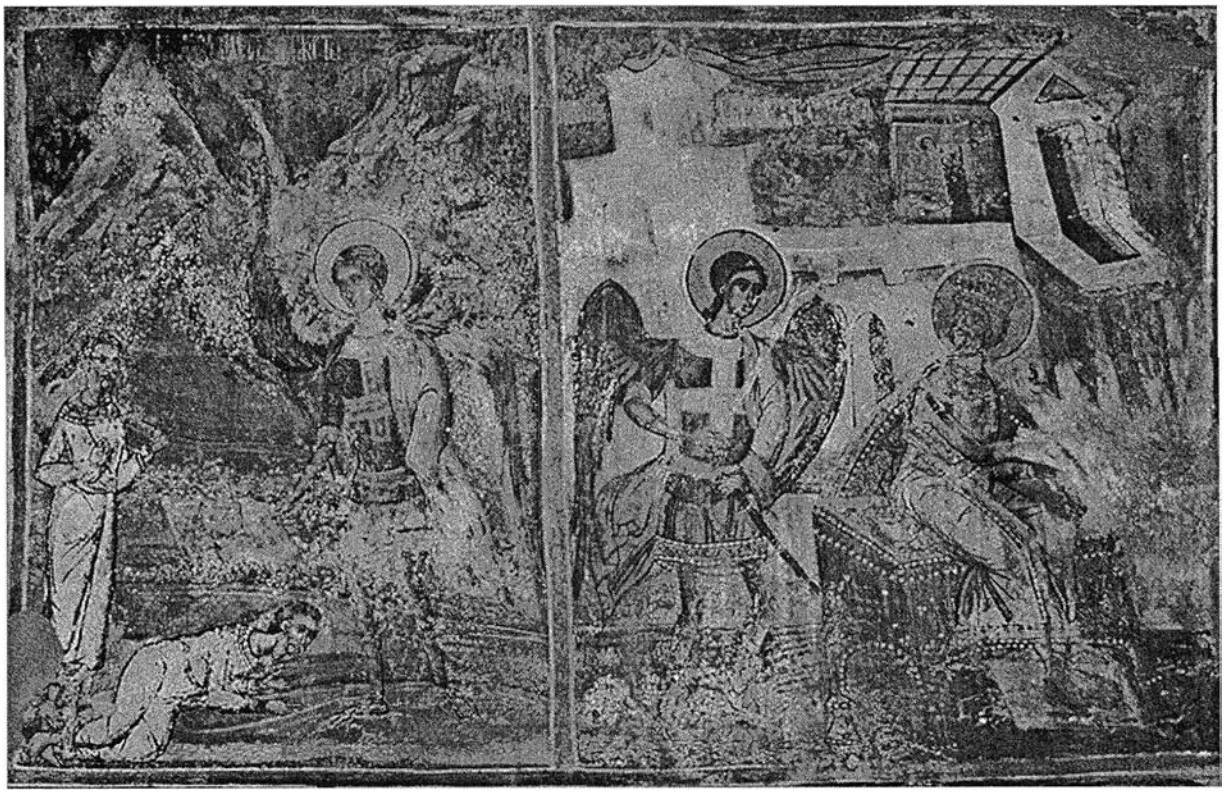


67

68

69

70



71

72

73

74

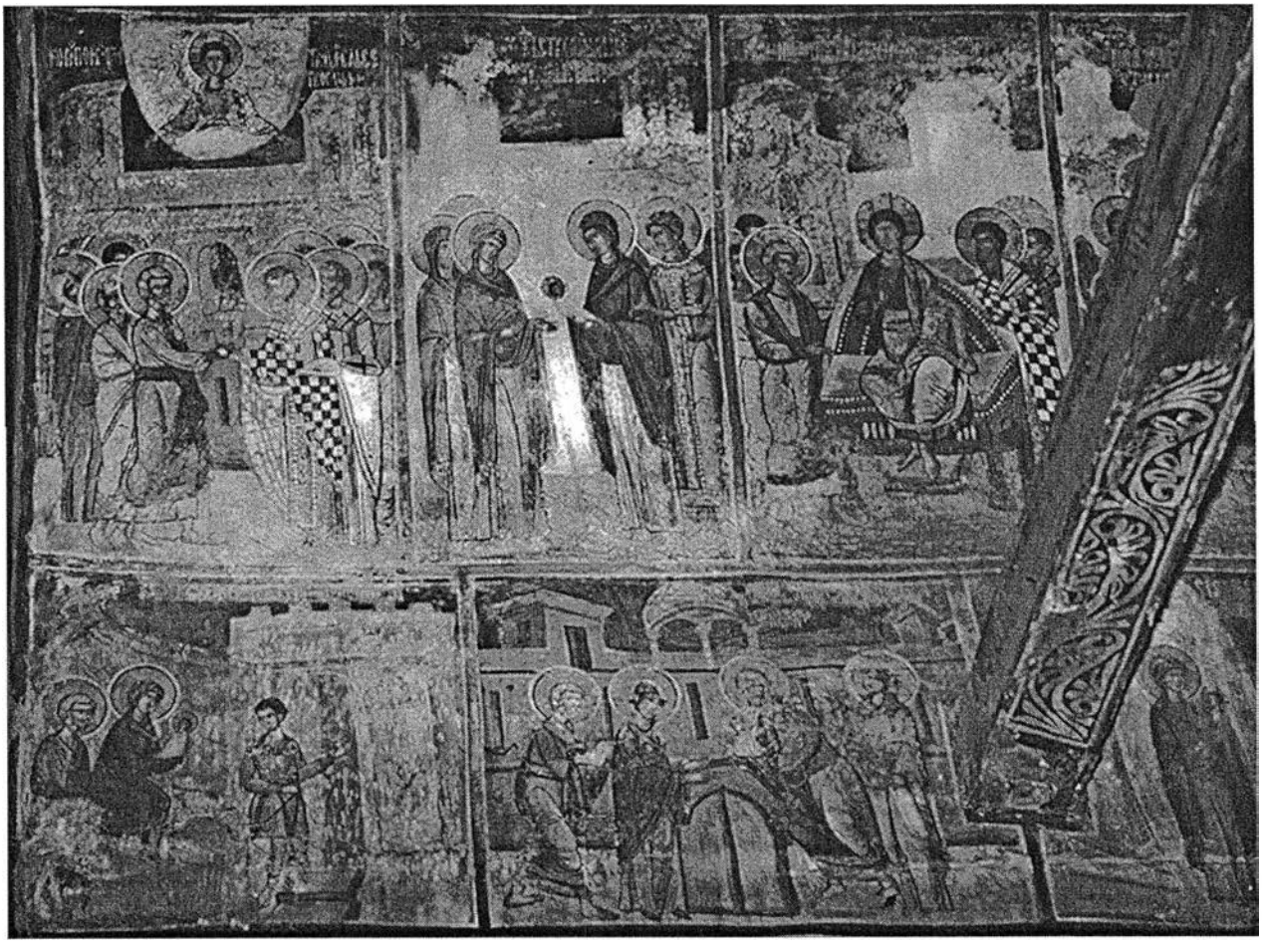
75

76

7. и	7. к	8. и	8. к	9. и	9. к	10. и	10. к

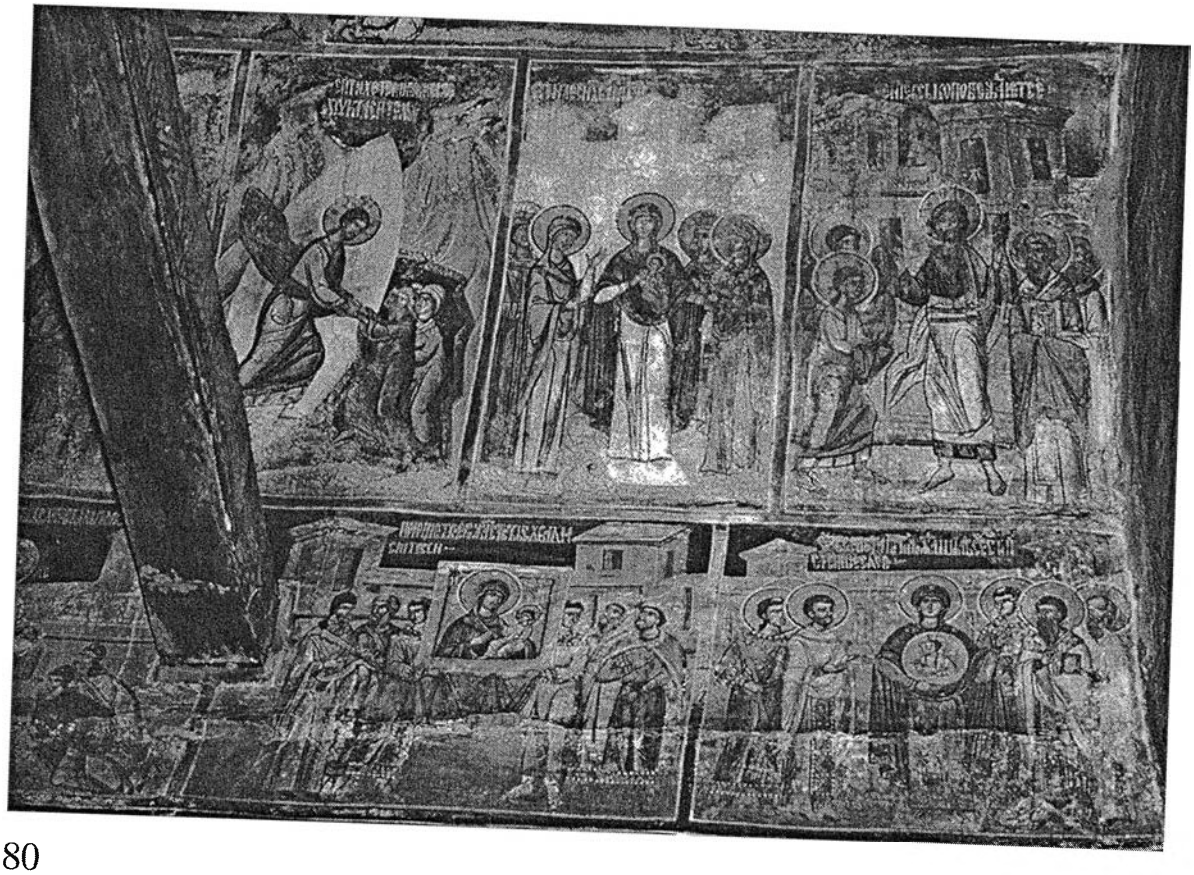
6. и	6. к	11. и	11. к	12. и	12. к

77

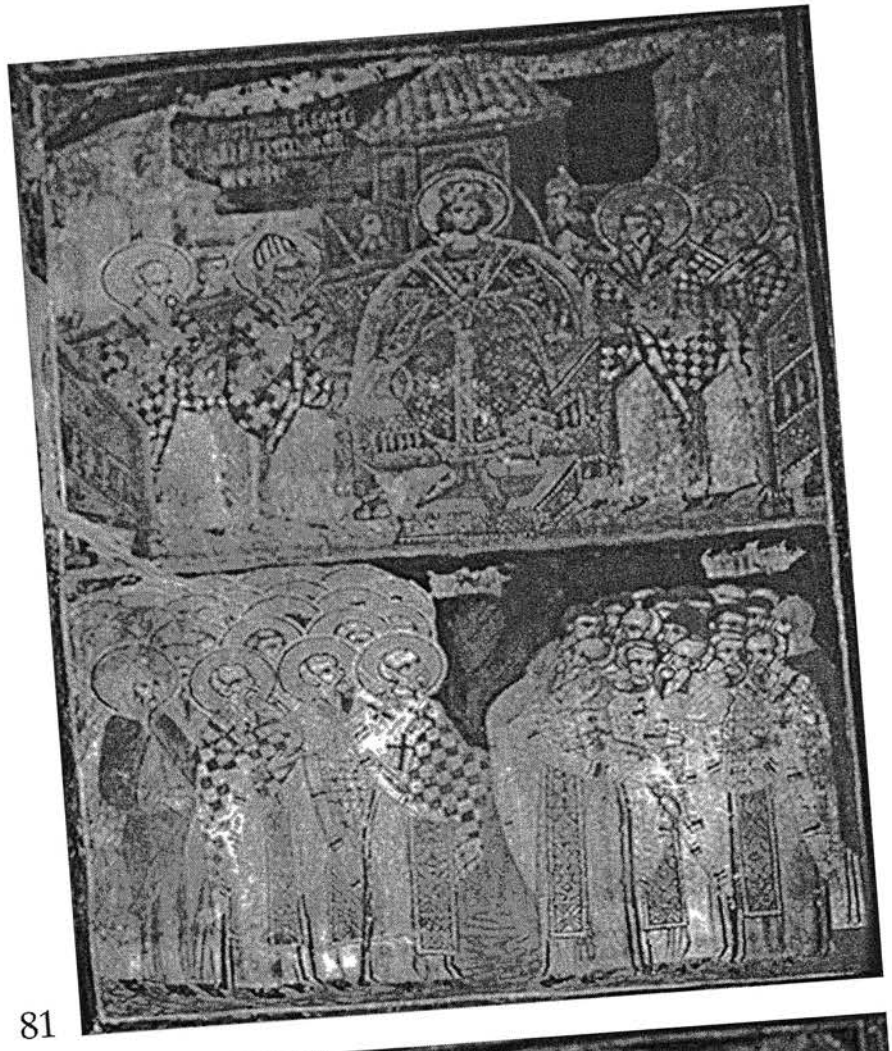


78

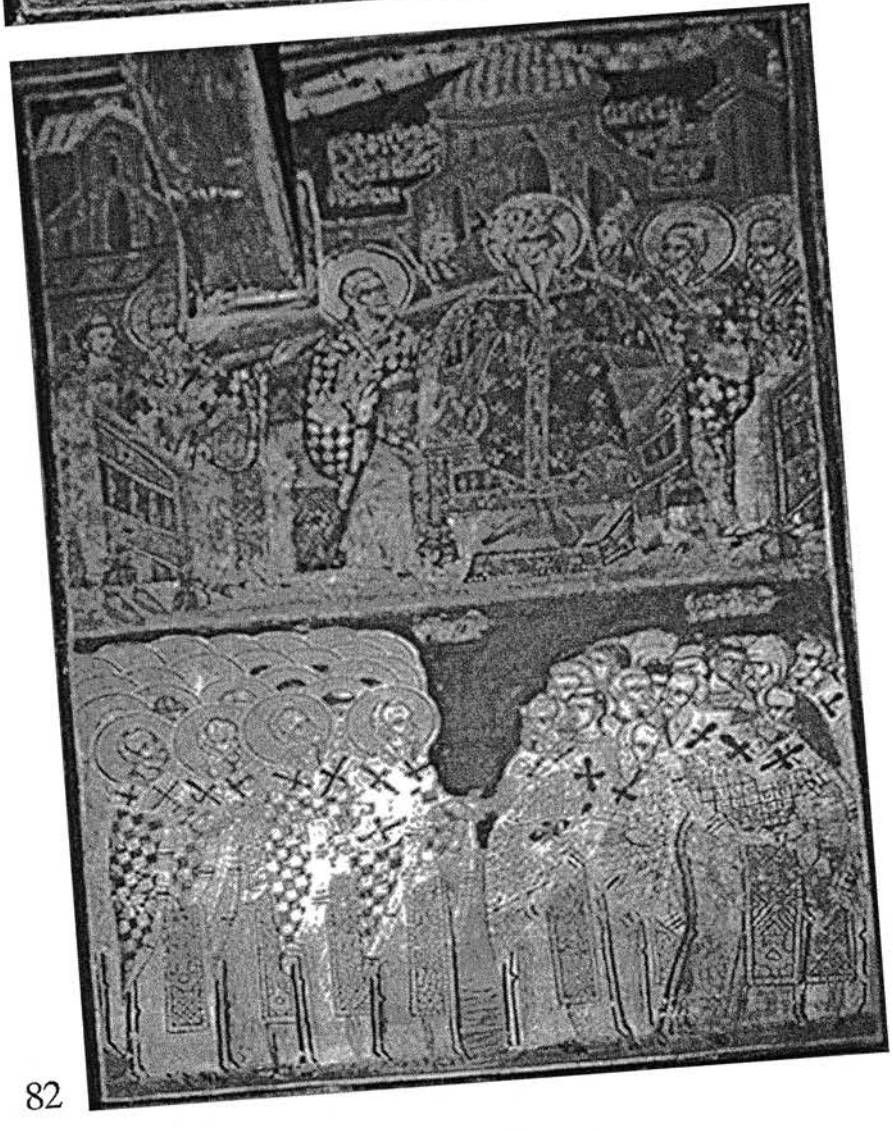
79



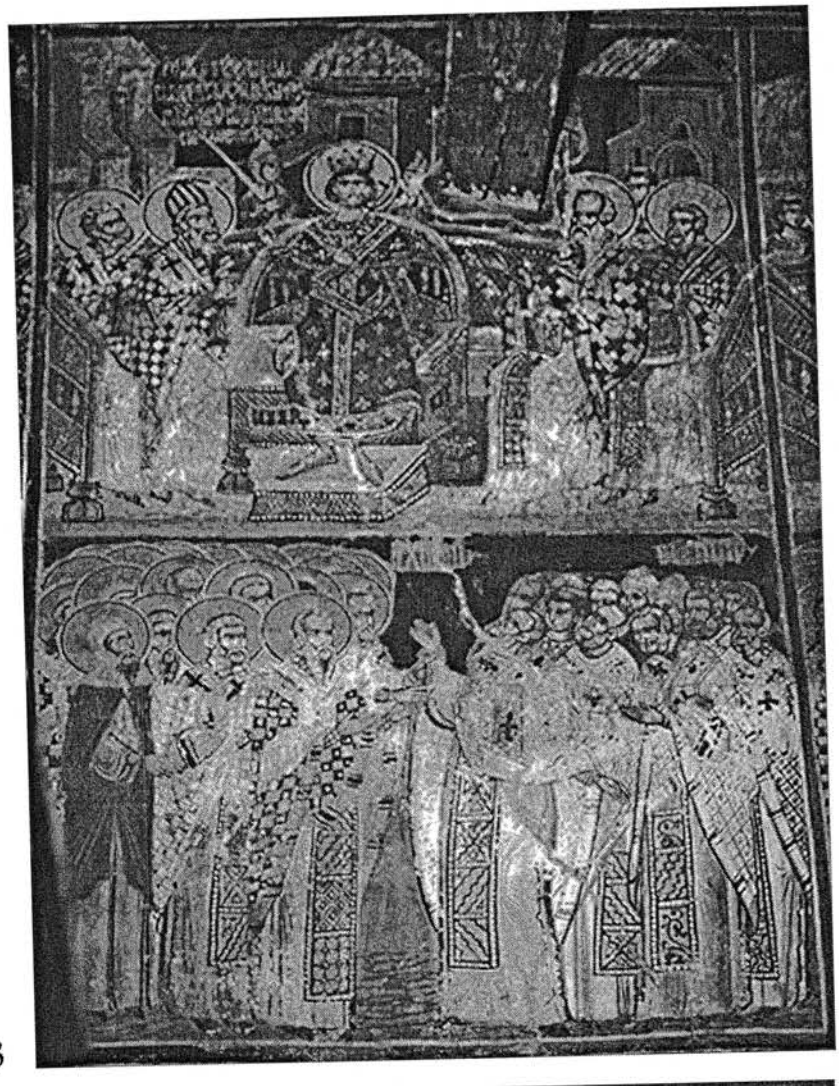
80



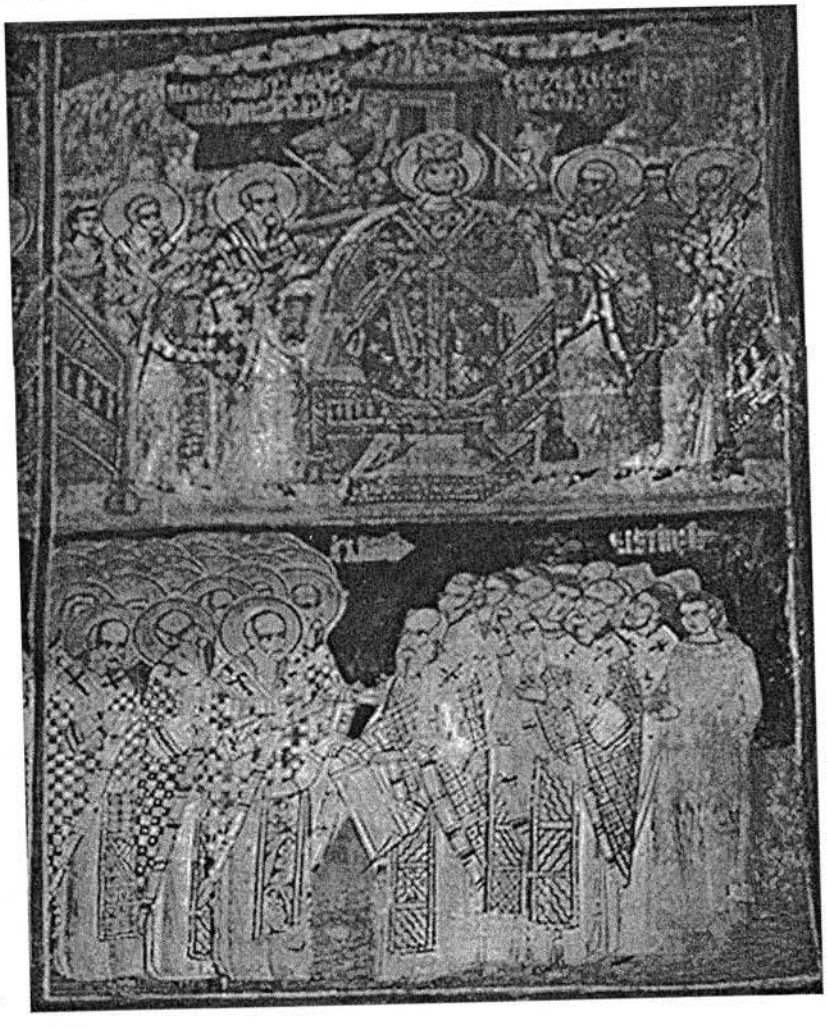
81



82



83



84

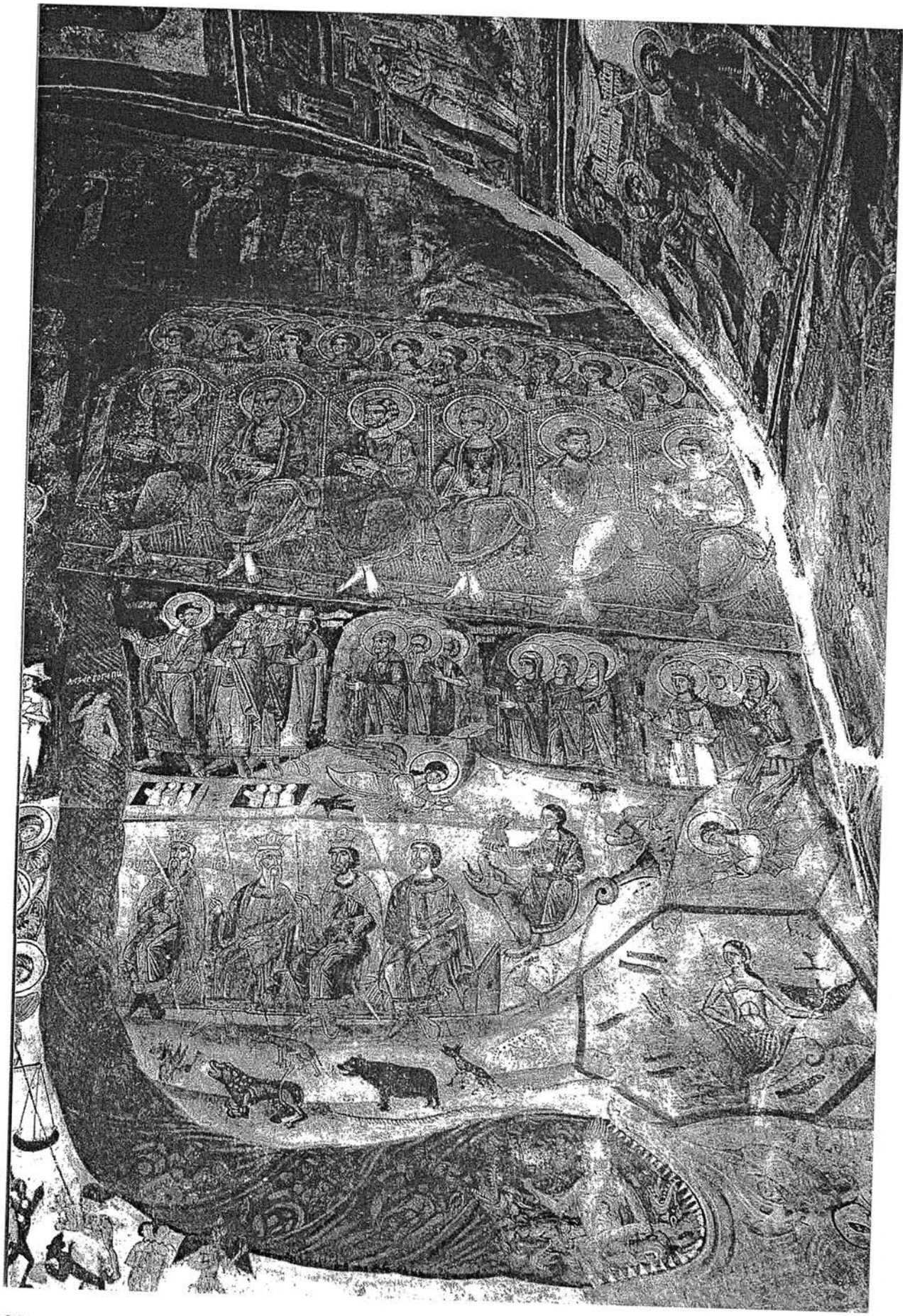
85

86

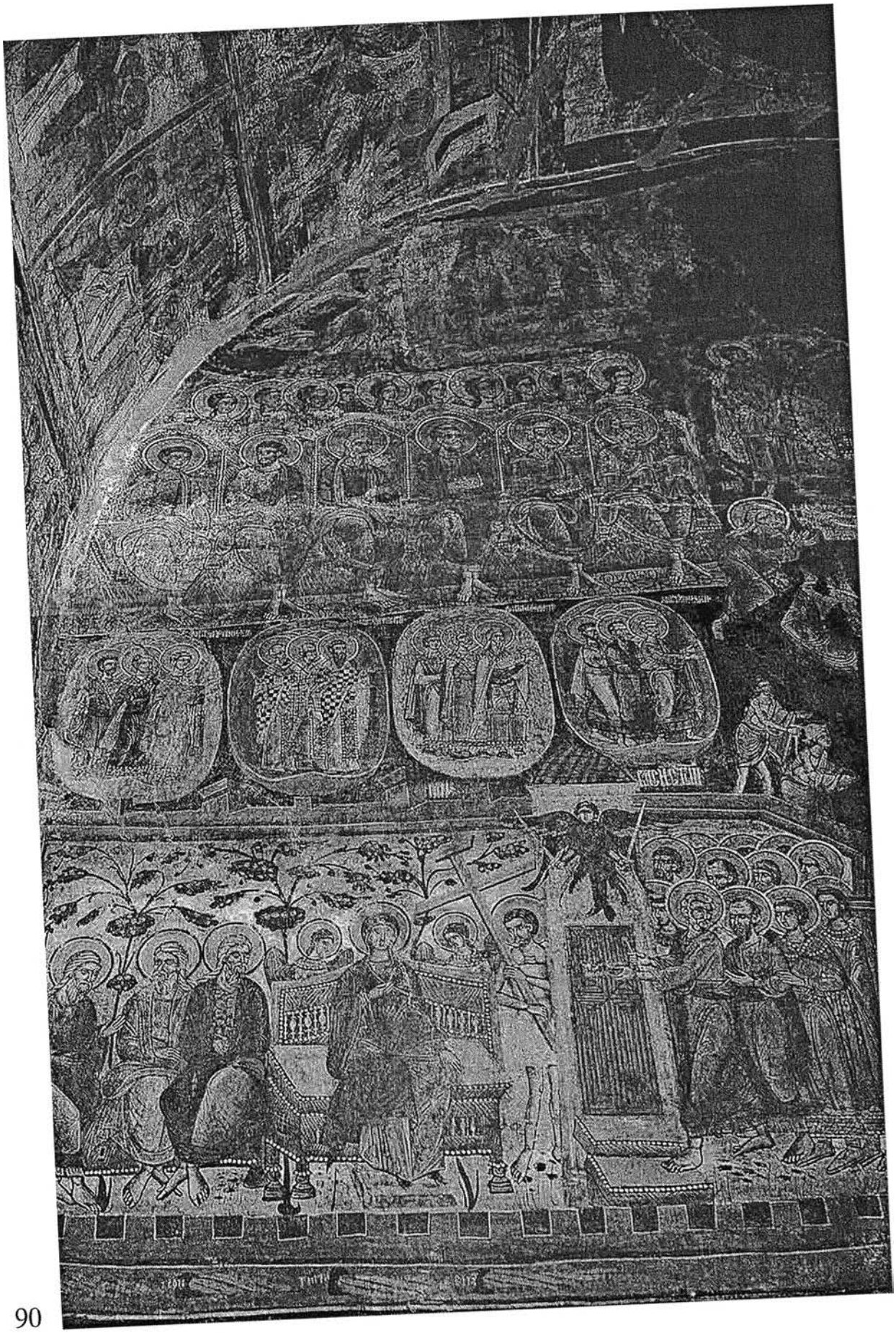
87

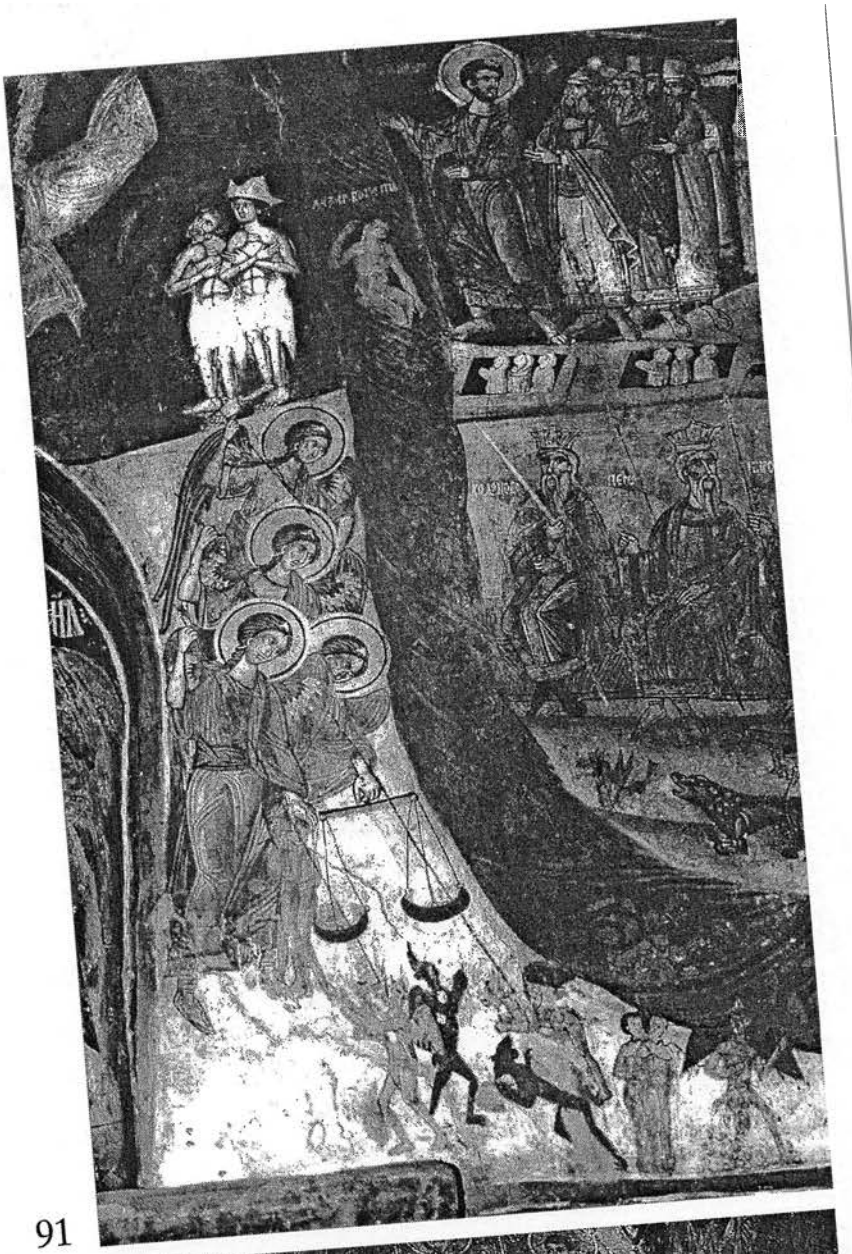
68

88



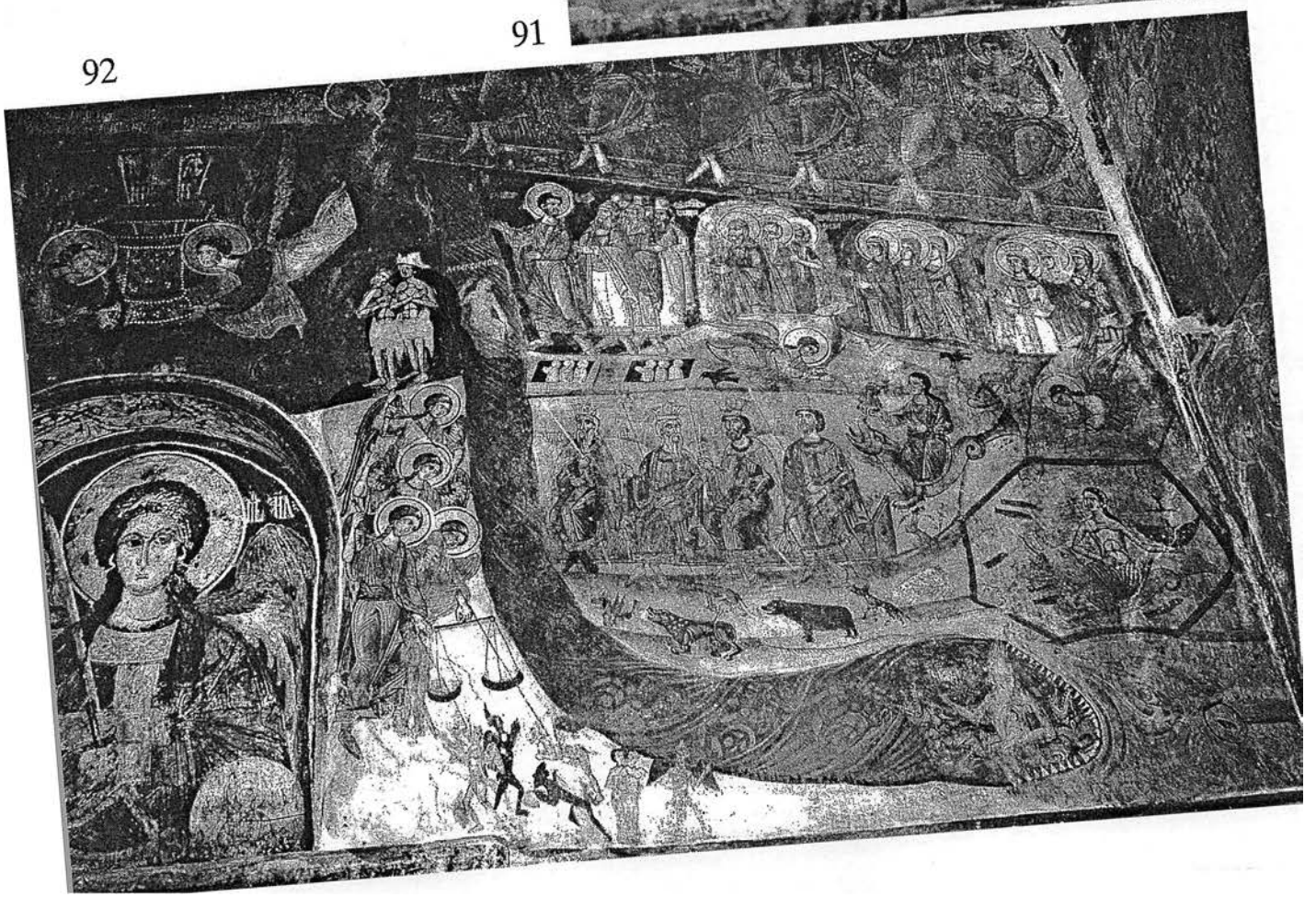
89 a

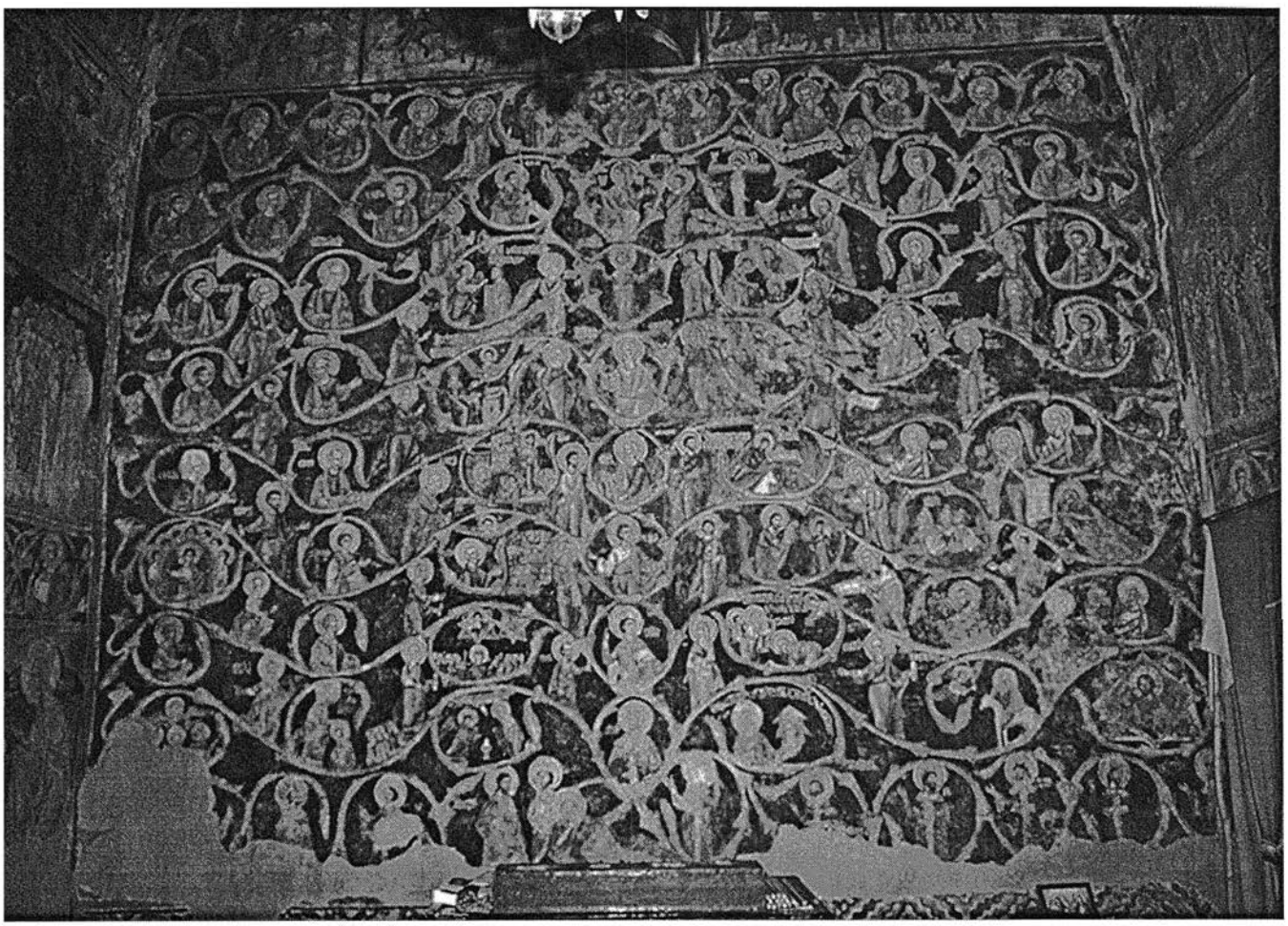


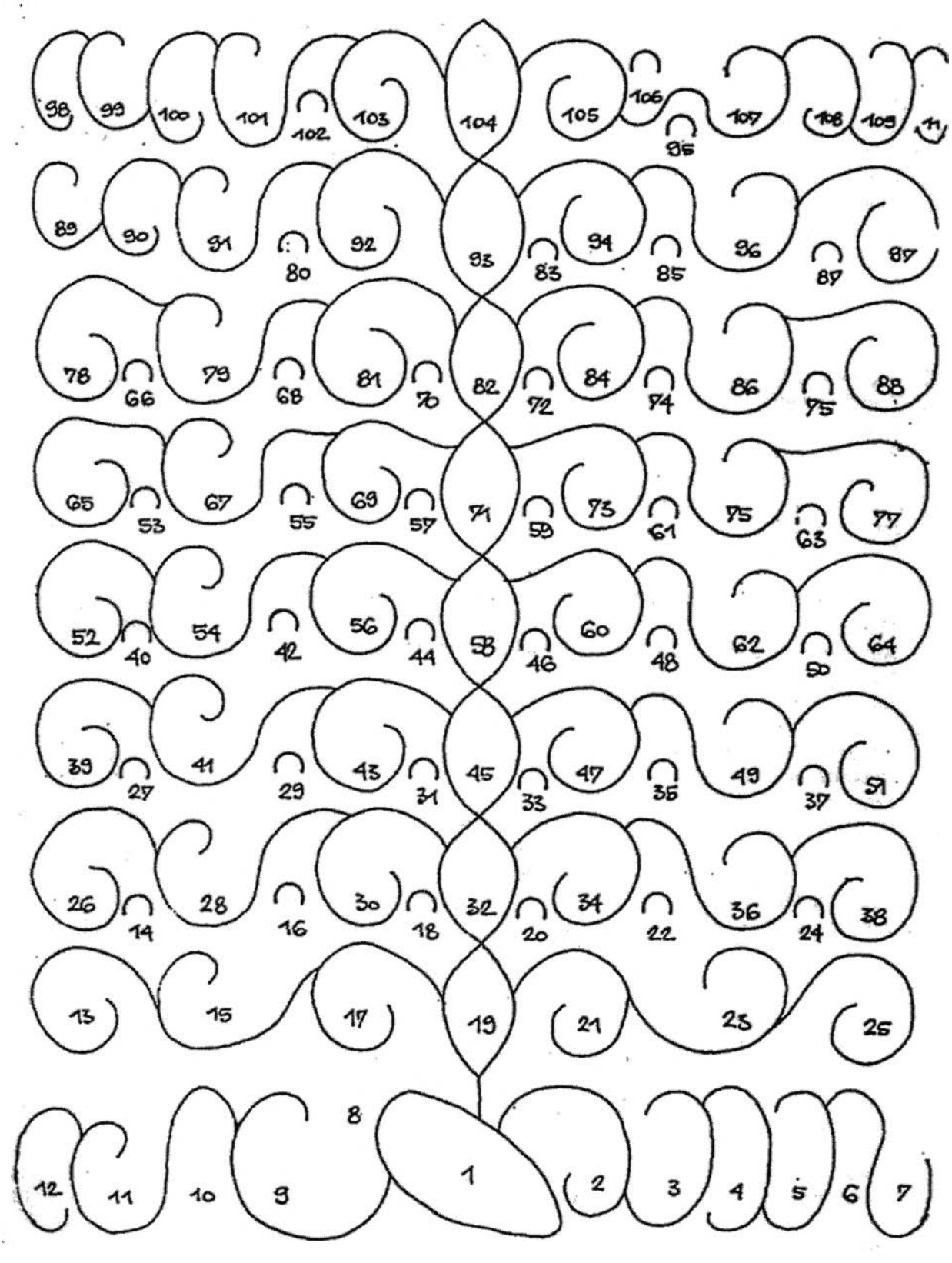


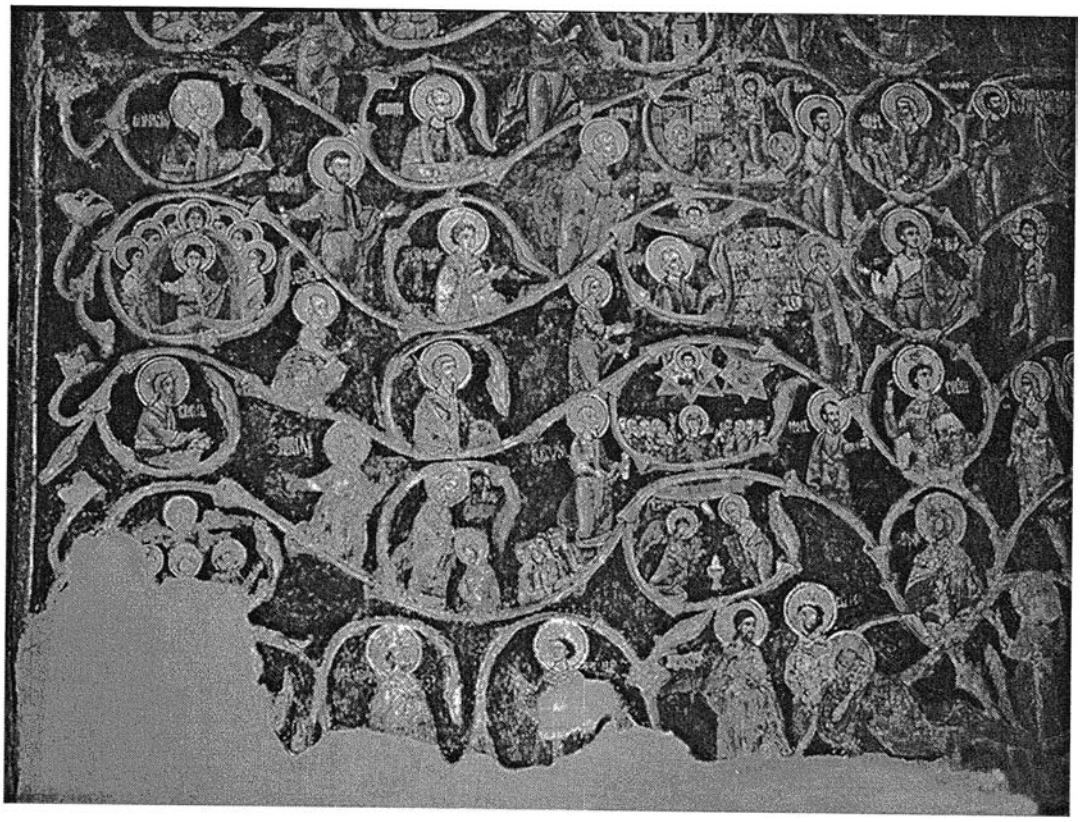
91

92



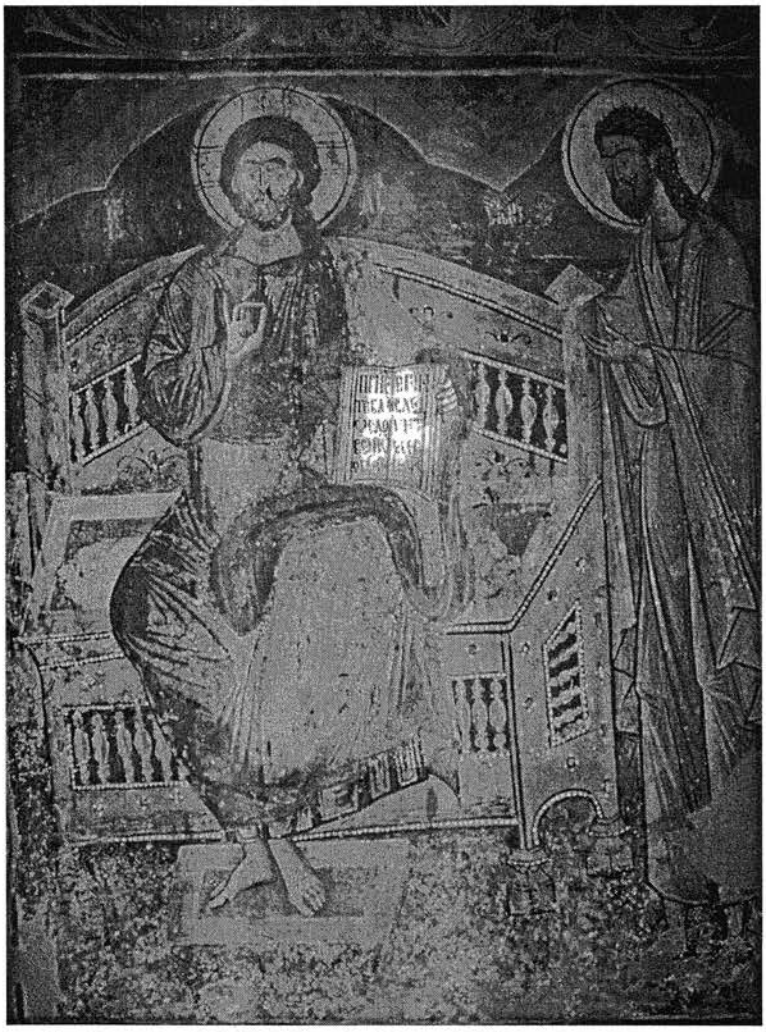



98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 11
95
89 90 91 92 93 94 96 97
80 83 85 87
78 79 81 82 84 86 88
66 68 70 72 74 75
65 67 69 71 73 75 77
53 55 57 59 61 63
52 54 56 58 60 62 64
40 42 44 46 48 50
39 41 43 45 47 49 51
27 29 31 33 35 37
26 28 30 32 34 36 38
14 16 18 20 22 24
13 15 17 19 21 23 25
8
12 11 10 9 1 2 3 4 5 6 7

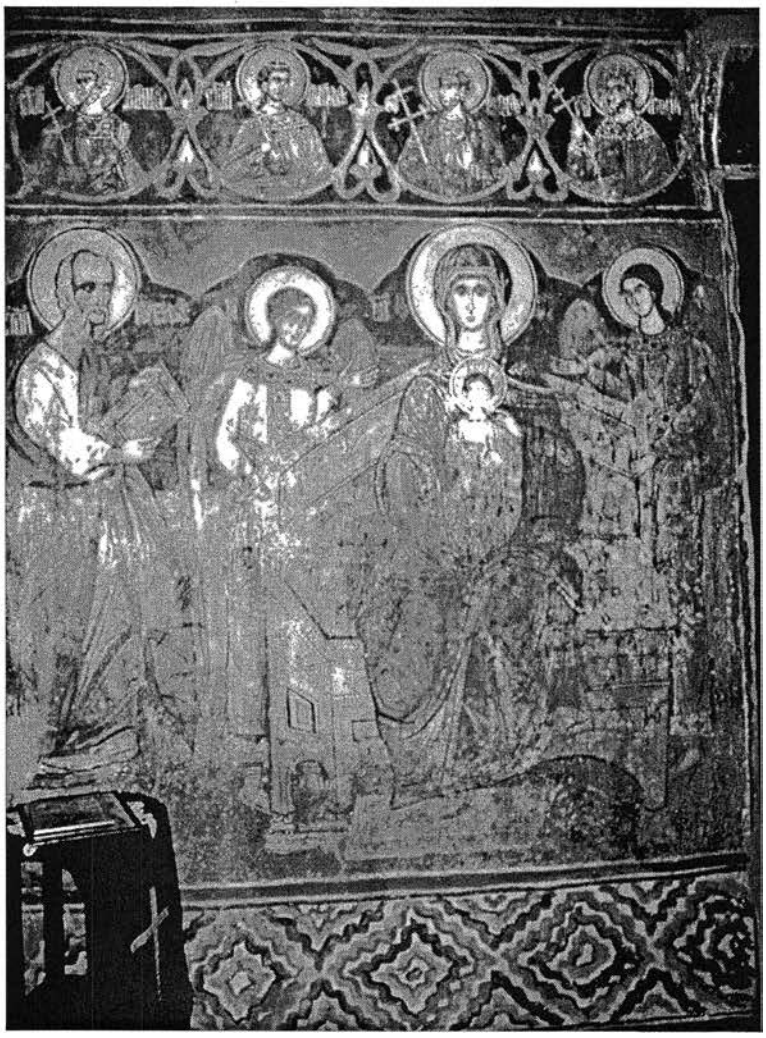


95

96



97

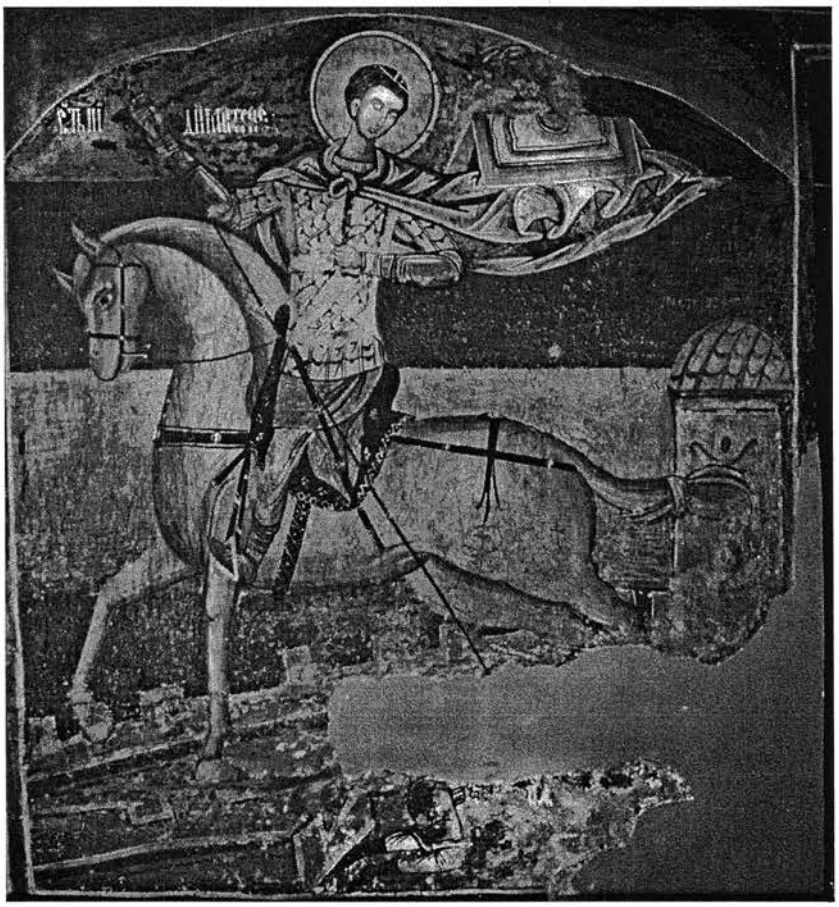


98

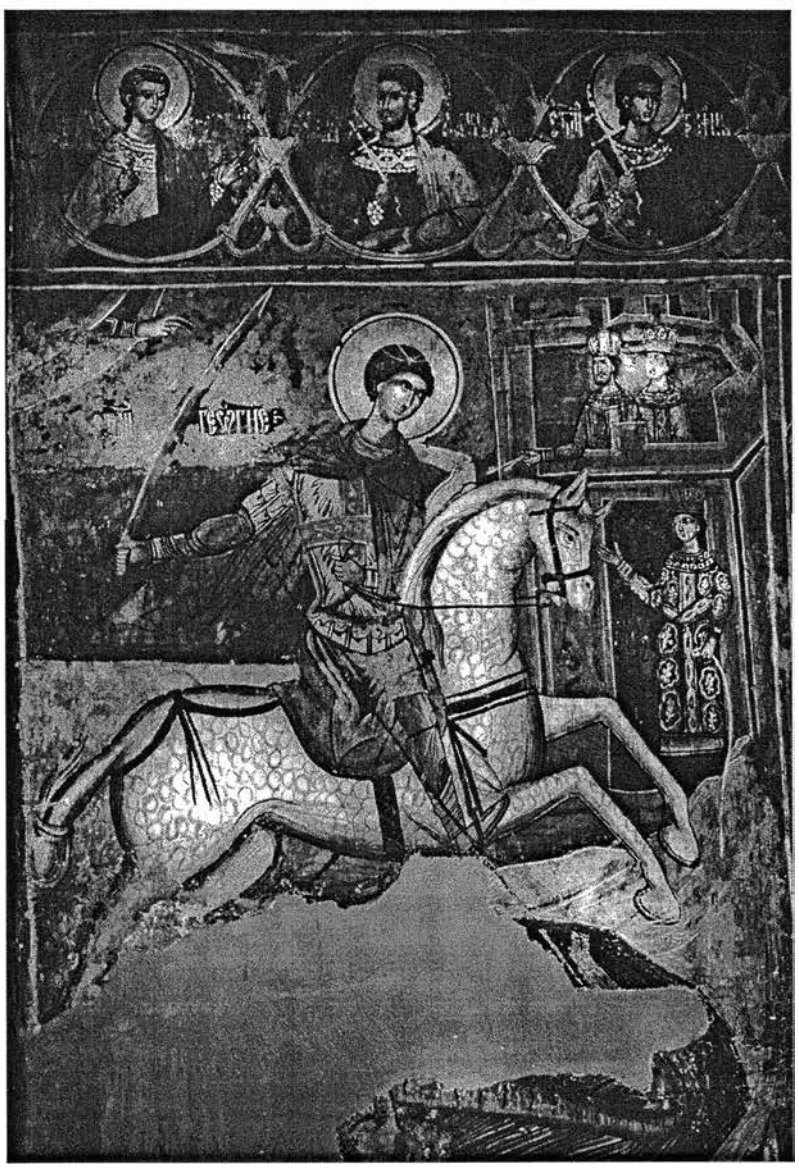
99

100

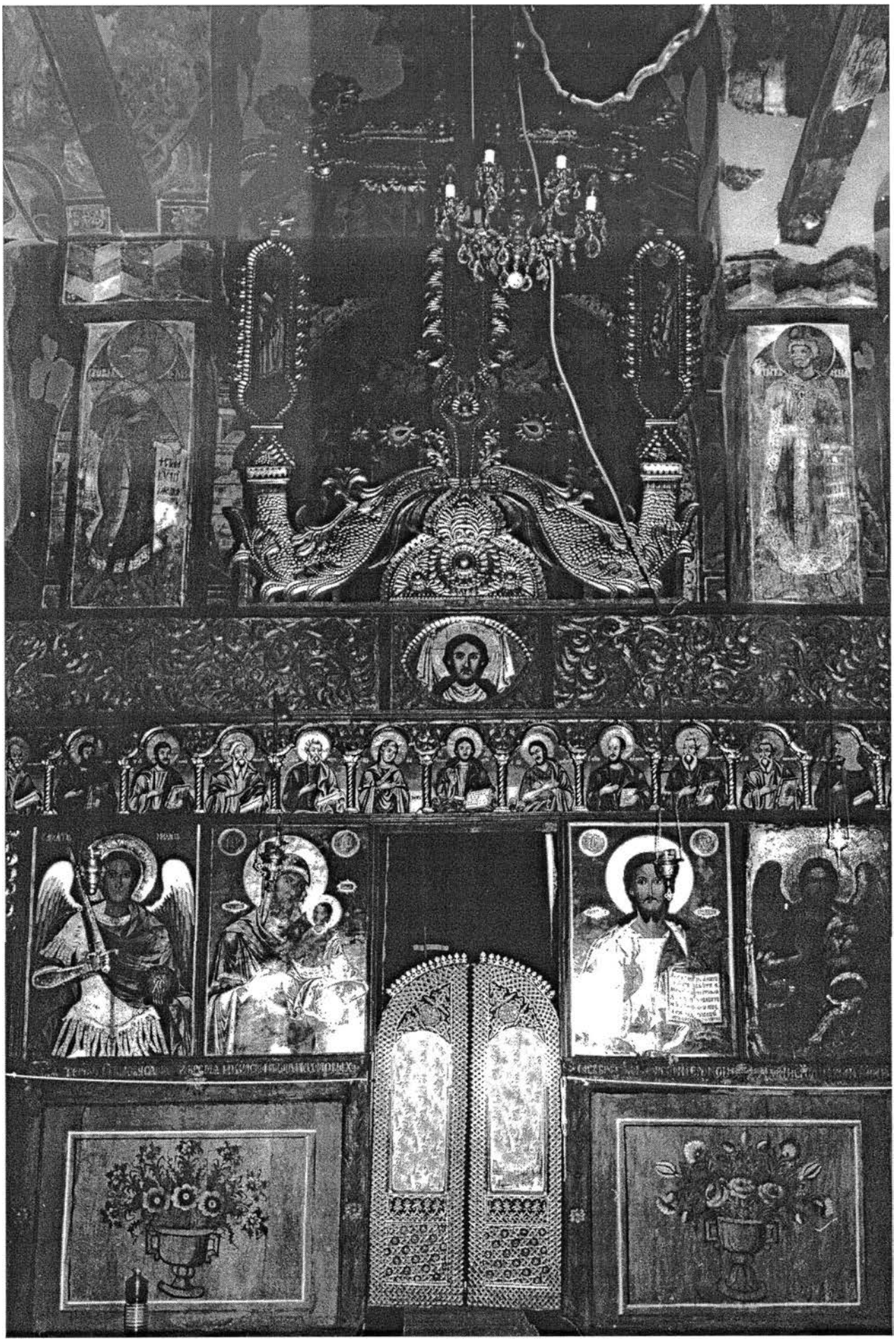
101

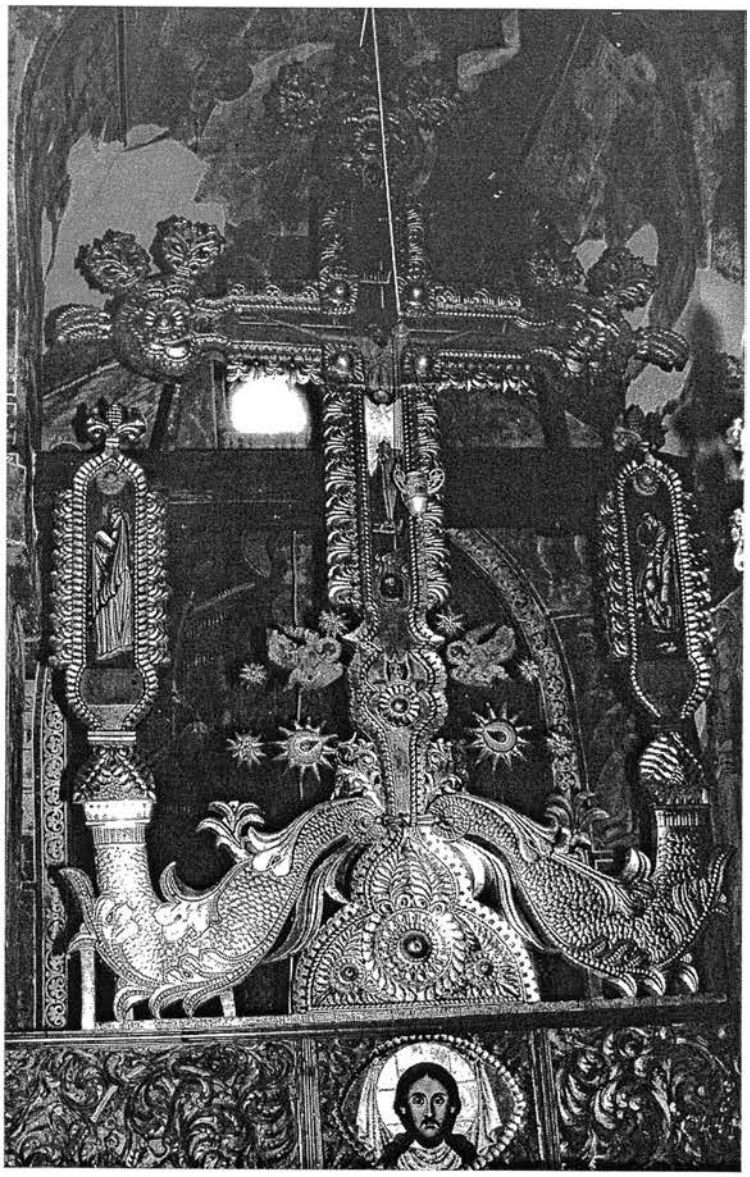


102

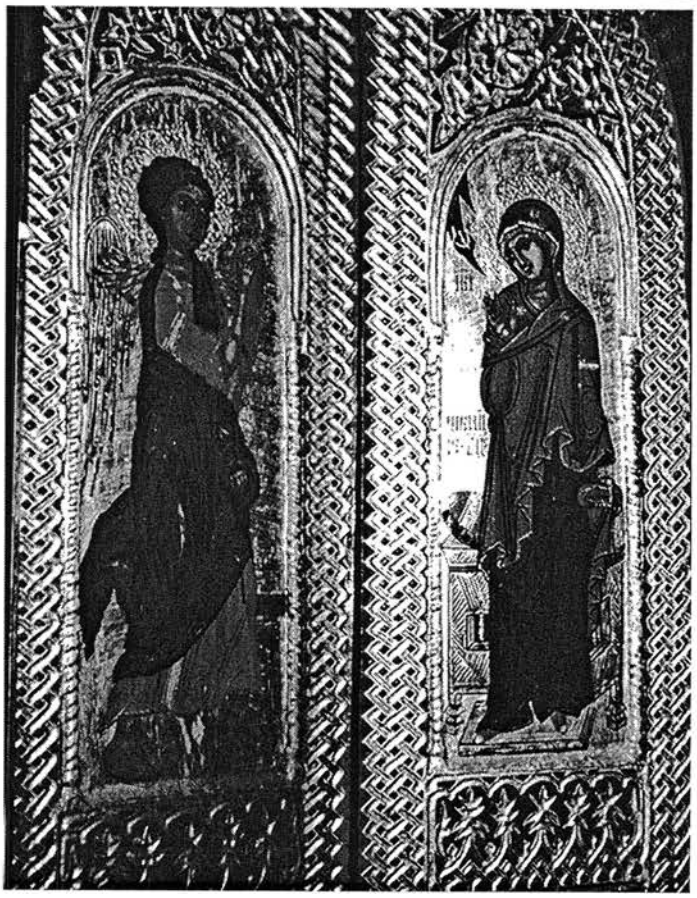


103

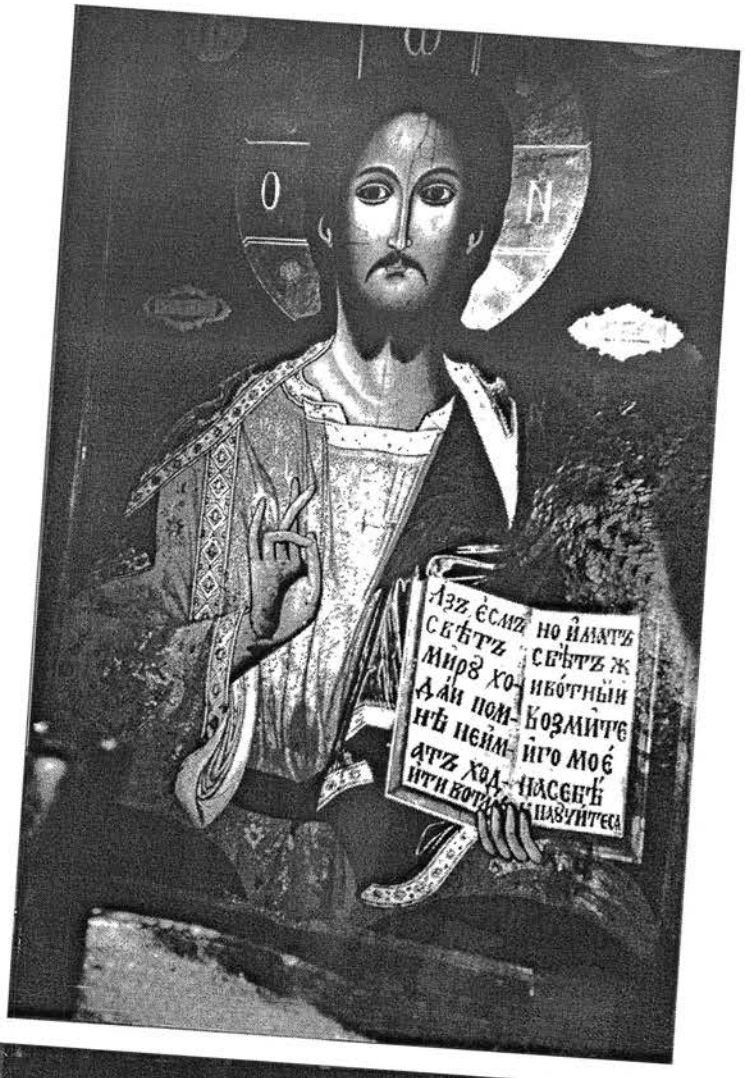




105



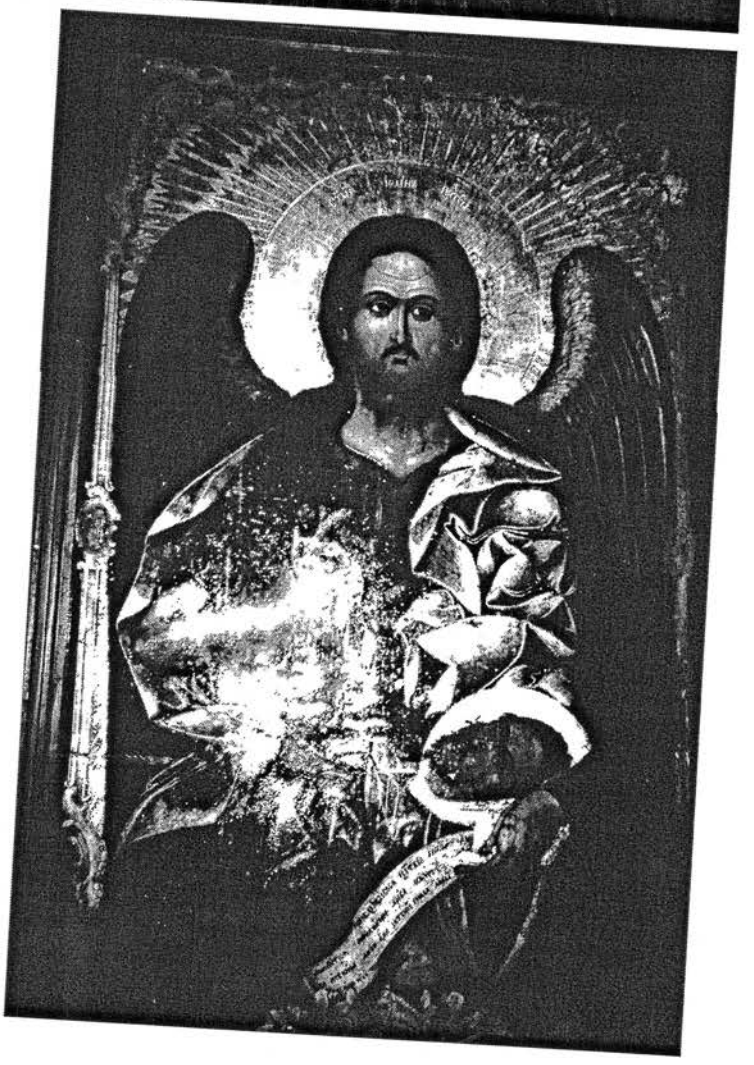
106


Азъ єсмь
но имать
свѣтъ
свѣтъ ж
иботный
Козмите
ниго моє
насѣтѣ
мирѣ хо-
дяй пом-
нѣ нейм-
атъ ход-
ити вотъ
навуитеся

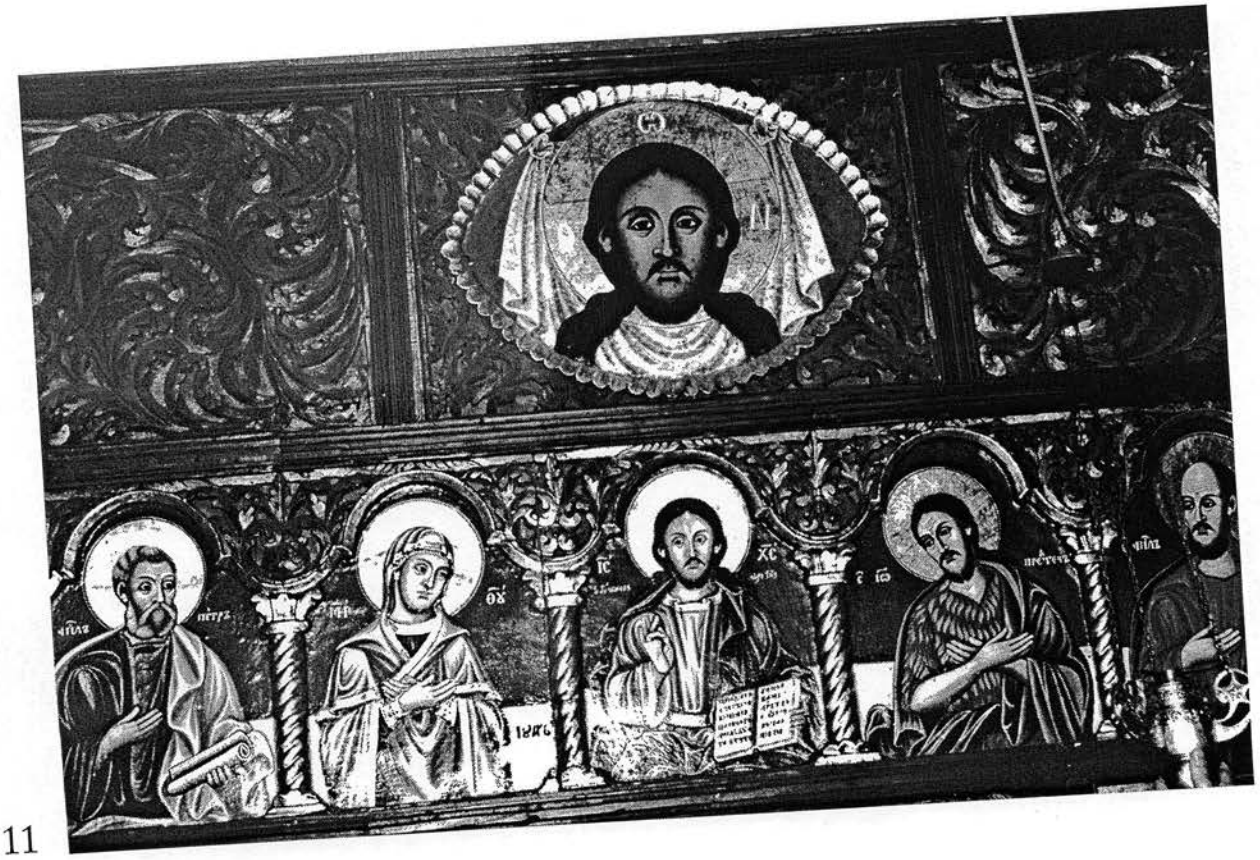
107

108

109



110



111

112

113

114

115