

АНЕТА СЕРАФИМОВА
Философски факултет
Скопје

УДК 75.052.033.2(497.7)
7.046.3:75.052.033.2

АРХАНГЕЛСКИОТ ЦИКЛУС ВО ПРИПРАТАТА НА КУЧЕВИШКИТЕ СВЕТИ АРХАНГЕЛИ

Abstract: The Cycle of Archangels is a theme rarely encountered in the Easter Christian art from 11th through to 18th centuries. This Cycle is illustrated in 15 scenes in the narthex (1630/1631) of the Ss. Archangels Church of the Kučevište Monastery, which makes it one of the most comprehensive Cycle in art in general. It is researched in this article for the first time. All of the scenes, some of which are a thematic rarity/uniqueness, have been identified on the basis of the texts they are found on. The very peculiar/enigmatic scene depicting the Archangel miraculous healing has also been identified. Namely, this scene is based on the sermon text attributed to Michael Psellus describing the healing of an adolescent boy obsessed by Deamons. The usage of the sc. *Damascens* texts rather than the menology literature in the depiction of the Miracle of Docheiariou, illustrated in two scenes, has also been precisely defined. The Cycle, analysed in a broader Balkan context, contains a very significant and rare iconographic and thematic features.

Малобројна и драгоценa е научната литература за Архангелскиот циклус во византиската уметност¹. Со исклучок на (по)некоја тематска студија, таа сосема недостига за пост-византискиот архангелски ликовен корпус. Ексклузивноста на оваа целина лежи и во нејзиното поретко прикажување. Во фреско-живописот на Македонија познати се само два средновековни Архангелски циклуса, во Лесново² и Матејче³. На ова исто подрачје во доцниот Среден век скоро едновременно биле создадени уште две архангелски целини, едната на маргините на лесновската икона од 1626 година и другата, од 1630/31 година во припратата на црквата Св. Архангели на Кучевишкиот манастир близу Скопје.

¹ Основна литература: Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ – ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΙ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ ΣΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΩΝ, ΑΘΗΝΑ – ΓΙΑΝΝΙΝΑ* 1989; С. Габелић, *Циклус архангела у византиској уметности*, Београд 1991 (со постара литература).

² С. Габелић, *Манасџир Лесново*, Београд 1998, 94 (со литература).

³ Е. Димитрова, „Архангелскиот циклус во факониконот на црквата Света Богородица во Матејче“, *Културен живот* 2/96, Скопје 1996, 50-51 (со литература).

Сидната ликовна интерпретација на архангелската историја во кучевишката припрата досега не била предмет на поопстоен научен интерес. Овој Циклус на архангелите го сочинуваат петнаесет сцени, што веднаш го вбројуваат во обемните презентации на јавувањата, чудата и алегориско-символичките архангелски сцени воопшто во византиската и поствизантиската уметност. 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 Сотона 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 сè 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 гарда⁴.

Пагош на Соџона (сл. 1) 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. 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 сегментот од небо од којшто се струполуваат четири ангелски претстави, насликани се тројца ангели од кои средниот е бездруго архангел Михаил, идентификуван според карактеристичните војнички 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 сè 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

⁴ Детална анализа на изворите и на нивните символички 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.

неа пет претстави на силуети на демони изведени со црвена боја. Една од нив е доминантна според димензиите. На сидната слика нема натпис.

Научните анализи на оваа сцена во контекст на Архангелскиот циклус издвојуваат неколку сознанија⁵, 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 Пантелеон⁷. Во календарскиот третман Падот на Сотона е претходница и повод за прославата на Соборот на ангелите бладенуван на 8 ноември, додека во Пофалбата редоследот е обратен⁸. Анализите укажуваат и на тоа дека оваа тема има неунифицирана иконографска схема и во однос на опшата 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 век⁹ и во илуминација од крајот на X век¹⁰, на континуирано во византискиот и поствизантискиот

⁵ Исцрпна студија прави: S. Gabelić, „The Fall of Satan in Byzantine and Post-Byzantine Art“, *Зоџраф* 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. Кирил и Методиј; најобемната дополнета редакција, почната во Новгород, а завршена во Москва во 1552 година, ја направил серускиот митрополит Макариј, според кого и се именува како Макариевски великија минеј чети (според Е. Голубинский, *Исторія русской церкви*, томъ II, Москва 1900, 742–752), в. кај: Ј. Радовановиу, „Једно чудо арханџела Михаила у Леснову“, ЗЛУ 10, Нови Сад 1974, заб. 5 на стр. 50.

⁷ Најважните списи/извори за историјата на ангелите, пред сè на архистратиг Михаил, се оние од Пантелеон, факон 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. Габелић, „Циклус Арханџела“, 31–36.

⁸ *Великија минеј четѝи* (=ВМЧ), новембръ, дни 1–12, Собранныя всеросійскимъ митрополитомъ Макариемъ, Санктпетербугъ 1887, 255–256; S. Gabelić, „The Fall of Satan“, 67–68.

⁹ Се работи за релјефната претстава од доврзаникот на влезот на манастирот Алахан, во науката именувана како Ангелот-победоносец (триумфатор): N. et. J.-M.Tierry, „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.

период, во сцената е задолжителна претставата на архангелот Михаил.

Токму поаѓајќи од најстарите сочувани претстави, и особено следејќи ги библиските предлошки на списите и нивното оликоптурување, јасно се препознаваат две иконографски „сценарија“: триумфално, хронолошки далеку постаро и преземено од древната тема цар-триумфатор, и воинствено/борбено¹¹. 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 век¹². 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 Саманаилово¹³. Колку што е познато, во поствизантиско време овој мотив го има (само) уште на две иконописни 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 Димитријевиќ¹⁴.

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 Га-

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 (*ТА 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).

¹⁴ Во науката е искажано мислење дека сцената на лесновската икона од 1626 година е прекопирана од истоимената сидна слика во наосот на Лесново: С. Габелић, *Циклус Архангела*, 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.

волот/злото (чудовиштето/маскеронот на подземјето), од една страна, и од друга со реткото прикажување на темата и во овој циклус¹⁵.

Истражувањата на оваа сцена во поствизантскиот 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 ангелите¹⁶. Регистрираната светогорска редакција на оваа содржина го прикажува триумфот на Христос и ангелските чинови околу него над Сотона (=Луцифер) и одметнатите¹⁷. Симбиозата е заснована на поствизантските книжевни извори, пред сè Дамаскините кои без друго се рефлектирале и на Дионисијевиот прирачник¹⁸. Според истражувањата, своевидната најава/пролог на подоцнежното спојување на двата настана во иста сцена се случила во XIV век¹⁹, кога веќе и ликовно јасно се прецизира идејата за архангелите како извршители на Божјата наредба и сотирачи на Сотона(та) и одметниците²⁰.

¹⁵ На Сотона(та) терминологски, 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 Kahrrie 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 B. kaj: 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 сидовите во трпезаријата на Хиландар каде што е насликан токму Ангелскиот собор поставен/разделен на три површини (сп. З. Кајмаковић, *Георѓиј Митрофановић*, Сарајево-Загреб 1977, 122–123, сл. 106), дава сугестија за можниот изглед на сега веќе многу оштетената истоимена сцена во факониконот на Матенче, при што особената иконографија на примерот од XIV век би бил образец за јадрото на подоцнежната светогорска тематско-иконграфска симбиоза. Сосема ретка во 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, *Крински Дамаскин*, Скопје 1972, 451–452; Deny de Fournia, 18, 86.

¹⁹ Спојувањето е забележано 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 струполуваат демоните во челуста на Адот: S. Gabelić, „The Fall of Satan“, 70, fig. 16.

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 редакција²². Во прилог на оваа теза оди и барокната верзија на светогорската редакција, согледана на романската истоимена икона по потекло од Trgoviste (крај на XVIII век), која е иконографски сосема блиска на кучевишката сидна слика²³. Од друга страна, пак, втората значајна поединост, ангелскиот пар во возлет кон небото, (единствено) потсетува на карактеристичниот пар во истоимената сцена, но со разработка на мотивот со круната, од сараевската икона од 1723/24 година²⁴.

Сцената *Соборот на анџелиите* (сл. 2) 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 медалјонот 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 наметки. На самиот лев и десен раб на сцената поставени се уште два ангела, облечени најсвечено во споредба со останатите: во пурпурни царски далматики со богато украсени лороси и со сини наметки. Сите ангели имаат жезла во рацете. На сцената не е испишан натпис.

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.

²⁴ Сп. S. Gabelić, „The Fall of Satan“, fig. 12.

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 ноември²⁵, во веќе споменатата контекстуална целина со Падот на Сотона, што го оправдува и „паралелизмот“ во обработка на обете сцени во науката²⁶. Сепак, двете таканаречени алегориски ангелски теми во византискиот период се насликани заедно само во два манастира, Лесново и Матејче²⁷. Најстарите примери на Соборот, но вон од Архангелскиот циклус, сочувани во иконопис и илуминација, се датирани во XI век²⁸. Во рамките на циклусот, пак, случката се појавува релативно доцна, со сигурност од половината на XIII век²⁹, и набргу станува една од најомилените сцени.

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 осмислувањето на иконографската формула на Соборот³⁰. Особеност на кучевишката сцена, во оваа смисла, претставува централната поставеност на ангелот со медалјонот во рацете. Прави впе-

²⁵ *ВМЧ*, нов. 1–12, 256.

²⁶ Искрпна студија прави: Г. И. Вздорнов, „ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ“, *Византийский временник* 32, Москва 1971, 157–183.

²⁷ С. Габелић, *Манастир Лесново*, 94.

²⁸ Се работи за познатата минејна икона од Синај (сп. Г.–М. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *EIKONES THS MONH SINA*, В', Αθήνα 1958, 121–123), како и за минијатурата (fol. 123v) 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 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 сè 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 символика/порака; за научните разминувања и сопствената аргументација в. кај: Г. И. Вздорнов, „ΣΥΝΑΞΙΣ“, 164, 174, заб. 77; С. Габелић, *Циклус арханџела*, 57–58, заб. 17.

чаток 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 сидни-слики уште во XIV и XV век, од каде што влегува и во иконографскиот речник на помладите критски мајстори³¹. Омиленоста на претставата на архангел Михаил, особено неговата коњаничка фигура, кај критските сликари е веќе нотирана кај проучувачите³².

Она што секако треба да биде нагласено е совпаѓањето на кучевишката со схемата на оваа композиција на лесновската икона од 1626 година³³. Заеднички им се централната доминантност на претпоставениот архистратиг, на иконата скоро сосема скриен од нагласените димензии на медалјонот на Христос 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 сцената³⁴.

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

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 честото олицетворување на архангел Михаил како коњаник кај Криќаните е забележено од: С. Габелић, *Циклус архангела*, 56, 80–81. За популарноста на архистратигот во критското сликарство: М. Chatzidakis, *Icones de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellenique de Venise*, Venice 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 (К. Balabanov, *Ikone iz Makedonija*, (katalog), Zagreb 1987, kat. 45), се наоѓа во Музејот на Македонија (Инв. бр. 178).

³⁴ Се работи за иконата која му е атрибуирана на зографот Симеон од Арденица (XVII век): *Trésors d'art albanais* (catalogue), Nice 1993, No. 46 на стр. 87.

фиксиран моментот кога архангелот со жезол-копје пробо-дува 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 претста-вува нејзината идентификација³⁵. Схематската концепција вед-наш асоцира на сцена во која ликовно се опишува лечебна/чудодејна акција на архангелот. Меѓу пишаните извори кои беседат за архангелската историја најнеобична по својата структурираност и раскажувачка насоченост е Проповедта за чудата на архистратиг Михаил која му се припишува на позна-тиот византиски историчар и философ Михаил Псел (1018–1078). Псел беседи за „чудата за кои помалку се знае ... (не-кои 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 импера-тор 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 истерувал демоните и хтонските сили од опседнатите, чиешто исцелени тела потем ги закрилувал архангелот за вечни дни³⁶.

Според иконографската осмисла енигматичната сцена во западниот тимпанон на кучевишката припрата е всушност при-лично доследна илустрација на *Исцеление на дејшето ојсег-нашо од демони* (сл. 3–4). 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 гужа поради поматениот ум на младото им дете, сториле многу за да го спасат, но колку што тие се обидуваале да му помогнат на сина си, толку демо-нот појќе напаѓал. Тие, кутрите, сетне прибегнале кон послед-ното сидро, па го принесле детето на архистратигот. Тој го до-

³⁵ Ја искажувам својата длабока благодарност до архимандрид отец Силас Кукјарис за посочената лиретаура и помошта во идентификацијата на сцената.

³⁶ Michael Psellus, „ΕΙΣ ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΣΤΡΑΤΗΓΟΥ ΜΙΧΑΗΛ“, ed. E. Kurtz–F. Drexl, *Michaelis Pselli scripta minora*, I, Milano 1936, 120–141; осврт на ова претпоставено дело на Псел со толкување на приказот од: F. Helkin, во: *Analecta Bollandiana* LV (1937), 404–407, в. кај: С. Габелић, *Циклус Арханђела*, 32–33.

прел според Божјата схова и момчето кое кутнато се превиткувало 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 стадо³⁷. Така, според расказот за оваа случка, сидната слика го илустрира исцелението на детето кое се случило во ридовите околу архангелскиот храм на Богородичиниот манастир во присуство на неговите родители.

На јужниот сид, 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 (**ΑΡΧΑΓΓΕΛΙΩΒΙ ΣΕ ЦΑΡΥ ΕΖΕΚΙΥ**) и индикативен за одгатнување на содржината на илустрацијата. Се работи за *Колежот на Асирциите* (сл. 5.а) втемелен на две, скоро идентични старозаветни казнија (*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.

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 ангелите³⁸.

Сцената е ретка не само во Архангелскиот циклус, ами и воопшто во византиската уметност, а нејзината заокружена иконографска дефинираност се одредува во XI век³⁹. Позната е и нејзината застапеност меѓу Богородичините префигурации, при што во науката е споменат и пишаниот извор со којшто е

³⁷ Michael Psellus, ΕΙΣ ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΣΤΡΑΤΗΓΟΥ ΜΙΧΑΗΛ, 129–130. За прецизното одгатнување на оваа случка/текст им должам благодарност на професорките, д-р Елена Колева и Даница Чадиовска.

³⁸ Анализа на улогата и идентификација на архангел Михаил во оваа случка, обработена во бројни списи посветени на неговиот култ, педантно спочил: J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael*, 12–14 (особено п. 15).

³⁹ С. Габелић, *Циклус архангела*, 90.

посведочено илустрирањето на оваа сцена уште во IV/V век на една енкаустична икона⁴⁰.

Анализите на иконографијата на сцената укажуваат на неколку константи: претстава на архистратиг Михаил, група декапитирани војници и сидини на Ерусалим во заднинскиот план. Она што ја чини единствена претставата на кучевишкиот Колеж на Асирците, тоа се лаичките/цивилните облекувања 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 историски претстави, за кои (попатно) е искажано мислење дека се побројни, секако дека ќе бидат нов/драгоцен компаративен материјал⁴¹.

На втората сцена на јужниот сид (и-з) се претставени *Тријте момчиња во огнената пещка* (сл. 5.б) што лесно се идентификува и според нејзината стандардна иконографија и овде следена, и според вообичаениот натпис: ТРИ ОТРОЦИ ВО(А) ПЕШИ. 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.

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 Сè 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, *Сџарине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 73), без сомнение треба да се идентификува како Колежот на Асирците. Потврда за тоа се и сочуваниите остатоци, претстава на архангелот (лево) и градски бедеми во заднината, како и веќе нотираниот повторување на темите и иконографијата на Архангелскиот циклус на иконата со оние од наосниот живопис на Лесновскиот манастир (С. Габелић, *Циклус Архангела*, 53), од што би следело очекувањето темата која веќе била насликава во Лесново (С. Габелић, *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. Ракић, н.д., 132), поради копнениот сценски амбиент, отсуството на темнокожи претстави (на Арабјаните) и поради приказот на главите кои се тркалаат (= колеж).

Текстот е преточен во слика уште во старохристијанско доба кога едновременно се зародува и култот на трите еврејски момчиња⁴². Во науката, исто така, се укажува на различните места на нејзиното сликање во сакралните споменици исходуван 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 чин⁴³. Темата се појавува во Архангелскиот циклус уште во неговиот зародиш, веќе во XI век⁴⁴. Новите сознанија, пак, ја негираат старата теза за отсуство на сцената на Крит. Имено, оваа илустрација е застапена и во кратките критски архангелски целини од XIV и XV век⁴⁵. 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 момчињата⁴⁶. Во таа смисла кучевишката сцена во потполност го следи стандардот.

Следната сцена на јужниот сид е исто така лесно препознатлива. Илустриран е старозаветен текст повторно од книгата на Данило (XIV, 33–39) кој зборува како *анџелот го ѝринесува Авакум кај Данило* (сл. 6.а) што, впрочем, е соопштено и во натписот: **ΑΡΧΑΓΓΕΛ ΠΡΙΝΟΣΙΤ ΠΙΣΤΥ(Ι)Υ ΔΑΝΙΛΥ**. Данило, облечен во персиска одежда и со фригиска капа, е поставен фронтално со десна рака во указ кон небото

⁴² За примерите во катакомбите, на саркофазите и лампите каде што сцената е симбол 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/1, 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 символика/местоположба). Во прилог на пополнување на сознанијата за поствизантиско 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* 24–25, Скопје 1999, 48–49.

⁴⁴ Сп. С. Габелић, *Циклус Арханџела*, 87.

⁴⁵ Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ – ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΙ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ*, 84 (во с. Арадена), 88 (Ορθος Αγ. Βασίλειου), 94 (во с. Авге-ники).

⁴⁶ Сп. С. Габелић, *Циклус Арханџела*, 87–88 (особено заб. 129).

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 старо-заветниот 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 тема⁴⁷. Вон од архангелскиот контекст и оваа тема има повеќеслојна символика 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 символ на беспорочното зачетие и случките по него („загради уста лавовска“ = обвинувањата од Јосиф/мудреците), како и на Христовото воскресение⁴⁸.

И оваа текстуална предлошка е визуелизирана веќе во XI век во еден од првите сочувани Циклуси на архангелите⁴⁹, но сепак не спаѓа меѓу честите илустрации во византискиот/поствизантискиот период⁵⁰. Токму затоа двете сцени на оваа тема од доцниот среден век во Македонија, кучевишката и онаа на лесновската икона од 1626 година⁵¹, 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 умет-

⁴⁷ Толкувани како символ на победата над смртта, посочени се повеќе примери во катакомби и на лампи кај: J. Réau, *Iconographie*, II/1, 402–403. Истражувања за иконографијата на сцената во ранохристијанската и византиската уметност прават: М. Татић-Ћурић, „Данило меѓу лавовима – један примерак Новгородске сликарске школе XV века“, *Зборник радова Народног музеја II*, Београд 1959, 157–158; С. Кукјарис, „Две претставе чуда архангела Михаила у манастиру Светих Архангела у Прилепу“, *Зограф* 12, Београд 1981, 56.

⁴⁸ J. Réau, *Iconographie*, II/1, 402–403; М. Татић-Ћурић, „Данило меѓу лавовима“, 158–159.

⁴⁹ Во Монте Гаргано (1076): С. Габелић, *Циклус Архангела*, 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 архангелските 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.

ност⁵², како и поради единствениот детаљ, авторскиот свитокот (додуша неиспишан) во раката на пророк Данило. Обата детали укажуваат на веќе нотираната наклонетост на сликарот кон илустративност/наративност.

Следната сцена на јужниот сид, *Чудошто во Хона* (ΒΑ ΧΟΝΕ ΑΡΧΑΓΓΕΛ...) 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 водовртеж и понорница од разбеснетата река, така предосетувајќи 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 Хона⁵³, се следи уште од XI век⁵⁴. Веќе во XII век има пишани документи дека Црквата ја празнува/слави

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 Ноне детално се осврнува: S. Gabeliç, „The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus“, *Зограф* 20, Београд 1989, 95–97. Авторката, врз основа на приложената литература и натписната граѓа на најраните прикази на сцената, заклучува дека привично терминот бил именичен герундив од глаголот *χωνεύω* со значење изитрена/прозрена/осушена 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 легенди 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, чиешто остатоци биле видливи сè до 1881 година, а потоа на нејзините рушевини била подигната џамија, в. кај: J. P. Rohland, *Erzengel Michael*, 3–7 (со лите-ратура).

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 вариантите 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.Суботић, „Пећинска црква арханџела Михаила код Струге“, *ЗФФ VIII/2*, Београд 1964, 306–310 (во контекст на сидната слика во посочената црква го аргументира својот став за престолничко менолошко осмислување на илустрацијата на хонската легенда, в. особено: 307–309).

моќта на архангел Михаил според хонското чудо на ден 6 септември⁵⁵. Така, освен нејзиното менолошко претставување⁵⁶, сцената се слика и како илустрација на 93. псалм⁵⁷, потоа самостојно, најчесто поврзано со храмовата посвета⁵⁸, 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 дел⁵⁹, во моментот како го забодува својот жезол правејќи водовртеж од разбеснетиот речен млаз⁶⁰, додека просмонарот Архип, претставен десно, како монах и со ореол⁶¹, молитвено му се обраќа на архангелот⁶². Задолжителна е и претставата на централната сакрална градба⁶³, а пак паганите се дополнителна компонента, ненужна за идејното заокружување на целината⁶⁴.

⁵⁵ Нејзиниот најстар сочуван словенски превод датира во средината на XVI век: *ВМЧ*, сент 1–13, Санктпетербургв 1868, 283–306.

⁵⁶ П. Мијовиќ, *Менолоџ*, 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 иновение/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 војнички 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. Суботић, „Пејинска 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 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. Ксингипос издвојува три иконографските варијанти посочувајќи неколку средно-византиски примери: А. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, „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, „Пејинска 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.

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 Пејската патријаршија (1565)⁶⁶, на морачката икона насликана од зографот Страхина 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 Кофину⁶⁸. 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 Пејската 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 век таа е задолжителна на Крит и Кипар⁶⁹. 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

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 Пејске патријаршије и њиховим сликарима“, *Саопштиња XVI*, Београд 1984, 57, сл. 6.

⁶⁷ С. Габелић, „Четири фреске из циклуса арханџела Михаила у Леснову“, *Зограф* 7, Београд 1977, 63, заб. 4344, сл. 5.

⁶⁸ За критските примери од Какодики (1387), Принес (1410), Камилана (1440) и за оној од Богородичината црква крај кипарскиот Когину, в. S. Gabelić, „The Iconography of the Miracle at Chonae“, n. 24.

⁶⁹ Донесувајќи драгоцените синтетички податоци за деталот со Архиповата проскинетична поза С. Габелић 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. κ. 36β (Камилана), 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 Пејската патријаршија во XVI и XVII век и нејзината симболична порака за Божјото бдење (=заштита) над манастирите, в.: С. Петковић, *Зидно сликарство на Југослуж Пејске патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 93.

⁷⁰ S. Gabelić, „The Iconography of the Miracle at Chonae“, 101.

акција⁷¹, 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 Камилјана (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 наклонетост кон нарација.

Двете последни сцени на јужниот сид исто така произлегуваат од легендарен текст што го обзнанува *чудошо на арханџел Михаил на Света Гора, во манастирош Дохијар* (сл. 7.а-б). На првата сцена, насликана до Чудото во Хона, се претставени сидини 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 наметки (светла и темна), а пак десно се насликани тројца монаси со кулавки 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 *КАЈА* Во фокусот на следната сцена е пренесувањето на момчето од страна на архангелскиот пар. Се препознава камен во рацете на момчето. 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 момчето со ангелите. Натписот е подобро читлив: *АРХАНГЕЛ ПРИ(Н)ЕСС ИНГ(?)РИИ СЪТ МОРЕ ВА МАНАСТИР*.

Содржината на легендата – сиже на илустрациите, заслужува поопстојно разгледување што би помогнало во прецизното идентификување на речениците/пасажите кои се оликотворени во кучевишката сидна слика на случката од Дохи-

⁷¹ Сп. Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ – ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΙ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ* ΠΠΝ. κ.19α (Какодики) πιν. κ.30α (Ливадја), πιν. κ.35β (Меса Лаконија), и најверојатно: πιν. κ.35δ (Малатирос). В. уште примери кај: С. Габелић, *Циклус Арханџела*, црт. 58 (Саракина), црт. 62 (Платанистаса). Епизодата со паганите насликани како го копаат новото речно корито ја има и во старото сликарство во Македонија: на лесновската сидна слика (околу 1346), сп.: Исто, црт.57.

⁷² Исто, црт. 61.

⁷³ Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ – ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΙ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ*, πιν./σεл. 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.

јар. Календарското одбележување на ова архангелско чудо-дејствие е на 6 септември кога воедно е и празнувањето на хонското случување. Менолошкиот текст поместен во „минејните читанки“ се смета за постара верзија на легендата⁷⁴, 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 созидал мала црква посветувајќи му ја на св. Никола, која била ограбена и запалена од Сарацените. 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 велмож 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 сидини наоколу. Но, тогаш не му достигале парите и црквата останала неживописана. Божјата волја сакала на островот Луг, метох на Дохијар, на којшто имало пирг/столб со енигматичен текст на него („Кој ќе ме удри на врвот со големо богатство 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 ослободат од момчето и да го грабнат златото; го кутнале в море врзувајќи му го тешкиот камен околу вратот. Токму тогаш се случило чудо: архангелскиот пар го извлекол момчето и го пренел и принел на чесната трпеза во Дохијар. Утредента момчето 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 пре-

⁷⁴ ВМЧ, сент. 1–13, 295–299.

⁷⁵ П. Хр. Илиевски, *Крнински Дамаскин*, 483–488 (стр. рак. л.242а–244б).

дупредата. 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 златото, Архангелите го спасуваат момчето, Пареклесијархот му соопштува на игуменот за момчето во црквата, Разоткривање на гревот на монасите и Враќање на златото⁷⁷. Научните согледувања покажуваат дека јатката на чудото, спасувањето на момчето од морето, сцена не случајно издвоена во просторот на нишата во католиконот на Дохијар, станува модел кој бил повторуван во доцниот Среден век кога и целиот текст добива во популарност⁷⁸. Уште повеќе, во некои споменици ликовното раскажување на дохијарското чудо е развиено во мини-циклус, но ниту еден

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. Радовановиќ, „Једно чудо архангела 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 Архангела*, заб. 223 на стр. 111.

⁷⁷ B. G. Gerov, „An Iconographical Theme from Mount Athos and its Spread in the Bulgarian Lands: The Miracle of the Archangels at Docheiariou“, *Cyrillic-methodianum* XI, Thessalonique 1987, 220–221.

⁷⁸ Познати се илустрациите од манастирот Пива (1604–1606) (С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке џаџијаришије*, 199), од црквата на Раѓањето Христово во Арбанаси (1632–1649) (Л. Прашков, *Цркваиџа „Рождество Христово“ в Арбанаси*, София 1979, 60), во јарославската црква Св. Никола Надеин (1641), како и во црквите на романските манастири Plavičani и Topolnita (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 Архангела*, 112, прт.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.

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 именувана 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 транслација⁸⁰.

Досегашните истражувања на Чудото од Дохијар не даваат воедначени и прецизни интерпретации за соодветните илустрации 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 опис, потем Носење/транслација на момчето до Дохијар и Разоткривање на безбожните монаси)⁸².

Обете сидни 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 сидини 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 богатство. Првата и третата можност се исклучени поради отсуството на индикативните елементи како што е момчето, во првиот случај, и богатството во рацете на монасите при третата нивна средба. Значи се работи токму за *среќавањето на Неофит со монасите во нивното злодело* (сл. 7.а) точно откако пареклесијархот му

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 момчето, Момчето на чесната трпеза во Дохијар, Изгонувањето на монасите, в. С. Ракић, н.д., 137, сл. на стр. 136.

⁸⁰ Deny de Fourn, 175.

⁸¹ Ј. Радовановић, „Једно чудо архангела Михаила“, 54.

⁸² С. Габелић, *Циклус Архангела*, 112 (повикувајќи се на Г. Геров); G. Gerov, „An Iconographical Theme from Mount Athos“, 220, 222.

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. Според 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 случка/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 *Ангелиџе го ѝренесуваат момчето од море в манастир* (сл. 7.б), како што впрочем и стои во натписот, со епизодата на разоткривање на грешните монаси е уште понеобично и поради тоа што за мистичната translација на момчето текстот нагласува дека била без сведоци, и само сведочена од момчето⁸³. Блиска на кучевишкото решение е сидната 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 изказ/пасаж. Кучевишкиот зограф, повторно наративно расположен, го илустрирал дохијарското чудо во две сцени. Спојната/клучната случка фиксирана преку двајцата ангели кои го земаат 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 дамаскините⁸⁶.

Првата сцена од запад кон исток од шестте на северниот сид е *Жртвајша Аврамова (ЖРТВА ЈВРАМИ)* (сл. 8.а) која ја има својата вообичаена иконографија произлезена од старозаветниот текст (*Посл, XXII, 10–14*). Аврам е насликан во предниот план во момент на сопреното жртвување на синот (тогаш единец) Исак, натовареното магаре е поставено крај

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. Ракић, н.д., 137, сл. на стр. 136.

⁸⁶ Сп. П. Хр. Илиевски, *Крнински Дамаскин*, 483–488 (стр. рак. л.242а–244б).

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 гласник⁸⁷.

Оваа сцена со својата симболика е една од најслоевитите во источно-христијанската уметност⁸⁸. 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 символ на крстот, а пак овенот – на жртвеното јагне (= Христос). Во функција на визуелно толкување на евхаристијата, Жртвата Аврамова вообичаено се слика во олтарскиот простор, додека како старозаветна префигурација, таа најчесто се поставува, меѓу другите сцени, во припратите и на фасадите⁸⁹. 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 век⁹¹. Во Архангелскиот циклус оваа сцена ликовно е вообличена уште од неговото најстаро прикажување, во XI век, но за одбележување е нејзиното ретко приклучување во архангелската тематска целина⁹².

Кучевишката Жртва Аврамова доследно го следи традиционалното решение дури и во однос на деталите (врзаните раце на Исак и по сè судејќи, ножот во рацете на татко му), додека грмушката во која што се запретал овенот, поради оштетувањата на фреската, не може со точност да се лоцира.

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/L, 134–137.

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 grecque des sermons de saint Ephrem le Syrien“, *Cah Arch* XIII, Paris 1962, 36, fig. 6–7.

⁹² С. Габелић, *Циклус Арханђела*, 67–68.

Десно до Жртвата Аврамова е визуелизирано *Јавувањето на архангел Михаил на претскажувачот/заштатот Валаам* (сл. 8.6) потврдено и со натписот: **ΙΑΒΙ ΓΕ ΑΡΧΑΓΓΕΛ ΒΑΛΑΜ(Υ)**. 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 претскажувачот и тој го изрекот пророштвото за спасение на „свездата 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, едновременно затегајќи му ги уздите со левата рака. Животното исплашено се спрепнува пред појавата на архангелот во војничка облека и (најверојатно) со извлечен меч. Валаам во проскинетичен став е повторно насликан во предниот план што го илустрира моментот на препознавање на Божјиот пратеник и спознавање на неговата предупредба 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 генеалогичката на Христос во Лозата Есеева⁹³. 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 отсуство во критските и кипарските споменици⁹⁴. Нејзиното сликање на Родос, според поновите сознанија, е податок којшто заслужува да биде издвоен⁹⁵.

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

⁹³ В. кај: В. Милановић, „Старозаветне теме и Лоза Јесејева“, во: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 221–222. В. уште: С. Петковић, *Арије*, ед. Југославија, Београд 1965, V, сл. 8.

⁹⁴ Сп. С. Габелић, *Циклус архангела*, 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).

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 едновременно затегнувајќи ги уздите⁹⁶, и војничката облека на архангел Михаил⁹⁷.

Трета сцена на северниот сид (3-и) е илустриција на уште една старозаветна случка за јавувањата на архангелот – Божји пратеник. Натписот, поради голема избледеност, е тешко читлив, но се назираат првите букви: **ΙΑΒΛΕ(ΝΙΕ)** ... Архитектонска кулиса во форма на преграден сид ја дели оваа сидна 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 е соодветна на иконографската матрица на благовештенските сцени. Имено, илустрирано е *Прорекнувањето на раѓањето на Самсон на Маној и неговата жена* (сл. 9.а). 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 сопругници молитвено застаnale пред него (*Судии, XIII, 11–14*). Ова случка/сцена од кучевишкиот Архангелски циклус според досегашните проучувања е единствена бидејќи сè уште не е познат ниту еден ликовен корелат во архангелски тематска контекст. Толку повеќе зачудува нејзиното посочување во Ерминијата на Дионисиј од Фурна⁹⁸. Претскажувачката функција на ангелот што во себе ја содржи и благовештенската порака посебно јасно е осве-

⁹⁶ Интересно е што токму на овој начин е решена претставата на Валаам во Лесново, сп.: С. Габелић, *Манасџир 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. Габелић, *Циклус арханџела*, 72), треба да се додаде и овој во кучевишкиот нартекс.

⁹⁸ Случката е посочена меѓу архангелските 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 Fourn, 60. 174; N. Brkić, *Tehnologija slikarstva i vajarstva i ikonografija*, Beograd 1984, 164, 255.

дочена во коптските легенди, кои се сочувани во поголем број и се датирани помеѓу IV и VII век⁹⁹.

Во средината на северниот сид се наоѓа и најчесто илустрираната сцена во Архангелскиот циклус: *Архангел Михаил му се јавува на Исус Навин* (сл. 96). Од натписот е сочуван само мал дел од крајот: ... **НАВИНЪ**. 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 обраќање кон ангелот. За издвојување е благородничката облека на Исус Навин со карактеристична капа на главата. На сидната 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, препознавајќи 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 све-

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 поврзана со цели еснафи (бродарски, ратарски...), в. кај: J. P. Rohland, n.d., 75–85.

дува/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 притоа постоејќи како издвоена сцена или меѓу старозаветните теми ¹⁰¹. Сцената е вообликувана во сите сликарски техники, а поради благувањето 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,

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, n.d., 50–59 (посебно за егзегезата на Ис. 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 подвижите/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. Ѓурић, „Нови Исус Навин“, Зограф 14, Београд 1983, 5–9.

¹⁰¹ За фасадната сцена на северната црква во манастирот Св. Лука на Фокида и за развојноста на иконографијата: Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, „Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ ΤΟΥ ΝΑΥΝ 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 сидните 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 Архангела*, 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 темат-

треба да се одбележат две поединости, едната како дополна, а другата како отстапка/невообичаеност на стандардниот образец. Дополната се состои во проширување на клишетото со сидините на градот Ерихон лоциран во заднинскиот план на десната страна. Овој дел од фреската е многу оштетен, но сепак воочлив. Сидините 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 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 Исус¹⁰⁸.

На следната сцена, според натписот Жртвата на Гедеон (... ГЕДЕОНЪРЪ ... ЖЪРТВА), е прикажано *јавувањето на архангел Михаил на Гедеон* (сл. 10.а) 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

ски 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 Архангела*, црт.41; К. Balabanov, *Ikone iz Makedonije*, kat. (sl.) 45.

¹⁰⁸ Ова посредно произлегува од текстот, што е и нагласено кај многу негови интерпретатори, почнувајќи од Ориген. С. Габелиќ (*Циклус Архангела*, 81) го издвојува иконографското решение исцело 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.

во поткрепувањето на Геден од страна на ангелот да го преземе водството во одбрана на Израел од разулавените Мадјанци, бедуински номади кои во бројни полудиви хорди напаѓале од исток и загосподарувале сè, јавајќи ги своите исто така здивени деви. И покрај кошницата со месото и левовите, во Кучевиште ликовно е акцентиран моментот на јавувањето и бодрењето (Суд. VI, 12, 16), а не жртвата кога, според упатствата во зографскиот прирачник¹⁰⁹, би требало да биде претставен ангелот како со својот жезол ја спалува принесената жртва во зделата.

Олиотворувањето на случките врзани за Геден 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/садот е старозаветен праобраз на Божјата мајка, а пак сликањето на жртвата ја има симболиката врзана за евхаристијата¹¹⁰. Овој старозаветен текст е ретко илустриран во рамките на Архангелскиот циклус при што е забележано дека во поствизантискиот период претставувањето на јавувањето на ангелот и бодрењето на Геден јасно се издвојува од иконографијата на сцената со руното Геденово¹¹¹. И кучевишкиот пример оди во прилог на нотраната сличност на доцносредновековната схемата на Архангелското јавување на Геден со она на Исус Навин.

На следната, последна архангелска сцена илустрирано е *јавувањето на архангел Михаил на царот Давид* (АРХАНГЕЛ МИХАИЛ НА ЦАРОУ ДАВИДУ) (сл. 10.6). 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 прер 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 Пантелеон¹¹². Истражувањата покажуваат дека

¹⁰⁹ Deny de Fourn, 59, 175.

¹¹⁰ J. Réau, *Iconographie*, III, 230–232; J. Радовановић, „Руно Геденово у српском средњовековном сликарству“, *Зограф* 5, Београд 1974, 38–43; С. Кукјарис, „Две претставе чуда архангела Михаила у манастиру Светих архангела у Прилепу“, *Зограф* 12, Београд 1981, 54–55.

¹¹¹ С. Габелић, *Циклус Архангела*, 82–84.

¹¹² ВМЧ, 1–12, 260, 261.

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 сè 31 (32) и 50 (51) псалм во кои се опеваат покајанието како прошка на гревовите и (моќта на) исповедта на грешникот-покајник.¹¹³ Карактеристично е и нејзиното ретко претставување во ѕидното сликарство и тоа во евхаристично-символичен контекст, поставена во непосредна близина на олтарот, и во христијанско-историски контекст кога персонификацијата на мудроста е идејниот именител којшто оваа сцена ја поврзува со Вселенските собори на кои Премудроста (= целосна идејно-духовна симбиоза Христос-Црква) е крунскиот осмислувач на правоверните екуменски одлуки¹¹⁴.

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 теми¹¹⁵.

Нема никакво сомнение дека во кучевишката припрата е претставено Јавувањето на ангелот на Давид, впрочем потврдено и со натписот, но се поставува прашањето за тоа кој пасус точно е овде илустриран: оној кој раскажува за бодрењето на ангелот пред Давидовата битка со Голијат или пак за ангелското јавување како предупредување и прекор за сторениот 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 одмината возраст, што не произлегува од старозаветниот текст што се однесува на бојот пред воцарувањето на младиот Давид. Ценејќи ја очигледната богословска упатеноста 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

¹¹³ Sp. J. Réau, *Iconographie*, II/I, 254–281 (особено стр. 261, 276–277); С. Радојчић, „Фреска Покајања Давидовог у охридској Св. Софији“, *Стирарина*, н.с. IX–X, Београд 1959, 133–136.

¹¹⁴ Ц. Грозданов, *Охридскиот ѕидно сликарство од XIV век*, Скопје 1980, 73–75 (со литература).

¹¹⁵ Sp. С. Габелић, *Циклус Архангела*, 84–86; Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, *ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΙ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ*, 93 (црквата Архангел Михаил близу градот Св. Никола на Крит, 1431–32).

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 на Натан), ангелот ја понесува заокружената символика/метафора на прекорот на Натан и покајанието на Давид за сторениот грев со убиството на Уриј Хетеин и (пре)земањето на неговата жена Витсавеја. Потврда за олицетворувањето на овој цитат (*II Сам. XII, 1-10*) се воочува и во поставеноста на царот Давид, неговото карактеристично свртување кон ангелот, ненадејно и со очигледа вџашеност/страв, како и во предупредувачкото исукување на ангелскиот меч. Така, единствено оваа редуцирана/збиена иконографска осмисленост отстапува од согледаниот раскажувачки приод на авторот.

Резимирајќи ги анализите на Архангелскиот циклус во припратата на кучевишките Св.Архангели сам по себе се наметнува заклучокот за многукратно особена иконографска концепција согледана скоро во сите 15 сцени. Од таа полнота полезна за понатамошните истражувања на поствизантиските тематски целини посветени на архангелите потребно е да се издвојат неколку поединости.

Клучната особеност на Падот на Сотона, претставата на архангел Михаил меѓу два ангела во сегмент од небо, непогрекно сличен на збиеното јадро на Соборот на ангелите, ја чини оваа сцена, според досегашните сознанија, прв поствизантиски предвест на светогорската композитна редакција составена од темата за сотирањето на злото (Падот) и онаа за триумфот на доброто (Соборот). Треба да се издвои и блискоста на схемата на Соборот на ангелите, како и илустративноста на Хонското чудо со истоимените критски решенија. Поради лаичките/цивилните облекувања на егзекутираните, единствена е и претставата на Колежот на Асирците. Во иконографските особености спаѓа и концепцијата на Јавувањето на ангелот на Валаам. Сцената е често сликана во Архангелскиот циклус, но познати се само три претстави на архангелот во војничка облека; кучевишката би била четврта воопшто регистрирана и во сценското претставување вон од архангелскиот контекст. И следниот елемент е поврзан со облеката, овој пат на Исус Навин. Имено, тоа е единствениот досега познат пример на кој тој носи лаичка/благородничка, а не војничка облека. И Покајанието на Давид без присуството на Натан засега нема ликовни паралели.

Во кучевишката архангелска целина од тематски аспект вниманието го привлекуваат три содржини: Исцеление на де-

тето опседнато со демони (според раскажувањето на Михаил Псел), Прорекнувањето за раѓањето на Самсон на Маној и неговата жена и Дохијарското чудо. Според досегашните проучувања првите две сцени немаат познат ликовен корелат во архангелски тематска контекст. Дохијарското чудо, пак, визуелизирано во две сцени (Среќавањето на Неофит со монасите по нивното злодело и Ангелите го пренесуваат момчето од море в манастир со епизодата на разоткривање на грешните монаси) според досегашниот проучен материјал на оваа тема е уникатно по својата концепција. Анализите укажуваат дека предлошка за илустрациите биле раскажувањата за чудото поместени во дамаскините. Патем, не смее да се пренебрегне неспорното светогорско извориште на оваа тема.

Единствената рака која го реализирала овој циклус ја оддава сериозната богословска упатеност на авторот. Во духот/манирот на значајните сликари на своето време, кога талентот (почнал да) скудева, авторот на Архангелскиот циклус во кучевишката припрата, избирајќи само старозаветни и легендарни казанија за бесплотните, обмислено тематски ги поделил сцените на двата соседни сида, поставувајќи ги чудата на јужниот, а јавувањата на северниот сид, распоред/поделба досега незабележена воопшто во споменичната изведба на овој циклус. Тој го одредил западниот тимпанон за почеток на својот ликовен расказ за патронот на Кучевишкиот манастир чијашто архангелска тематска целина е многукратно полезна за нејзиното осознавање долж поствизантиско време/простор.

SUMMARY

Aneta Serafimova: THE CYCLE OF THE ARCHANGELS IN THE NARTHEX OF THE Ss. ARCHANGELS CHURCH AT THE KUČEVIŠTE MONASTERY

Scholar/scientific literature on the Cycle of Archangels in the Byzantine art is scanty and very precious. Except some thematic studies, there is completely lack of analyses on the post-Byzantine visualization of this Cycle. The exclusivity of this entity also lies in its rare presentation. In the wall-painting in Macedonia, only two Medieval Cycles of Archangels are known, in the monasteries of Lesnovo and Matejče (see: n. 2-3). During the late Medieval period only two more Cycles were created in this area: one on the margins of the Lesnovo icon (1626) and other in the narthex of the Ss. Archangels Church (1630/31) of the Kučevište Monastery nearby Skopje.

So far the wall-painted interpretation of the Archangels history in the Kučevište narthex hasn't been subject of persistent scientific interest. This Cycle

of Archangels consists of 15 scenes, fact which enlisted it in the comprehensive presentations of the Cycle of Archangels in the Byzantine and post-Byzantine art in general. According to the established standard it includes in the appearances, the miracles and the allegoric/symbolic Archangels scenes. Six illustrations are painted each on the north and south down parts of the vault; three more scenes are set up on the west tympan.

The *Fall of Satan* (ill.1) is painted on the south part of the west tympan. The Kučević example is specific in many ways. Iconographic analyses refer to the very quotes (amongst four) from *Luca* (X, 18) and *John's Revelation* (XII, 7-9) as textual patterns of these scenes. The key feature is presentation of Michael between two angels in part of the skies under the Heaven's Door. This element suggests a concise composition core of the Assembly of the Archangels, which makes this scene close to the post-Byzantine Athonic compiled version (= the Fall + the Assembly) (see: n.16-20, 22-23). A pair of angels flying to the skies is the second important element (see: n.24).

The *Assembly of the Angels* (ill.2), a scene set in the middle of the west tympan, is based upon the narration of the prophet *Isaiah* (VI, 3). This wall-picture resembles in great extent the scheme of the same composition on the Lesnovo icon (1626) (see: n.33-34). What they have in common is the central, dominant setting of the archistrategos as well as the arrangement of the four angels dressed in ceremonial *dalmatikas* garment with scepters in their hands. Very similar arrangements can be found on Crete in 14th and 15th centuries (see: n.31).

According to the iconographic contrivance, the enigmatic scene on the north part of the west tympan is an illustration of the *Healing of the adult obsessed by Daemons* (ill.3-4), according to the description of the event in the Sermon on Miracles of Archistrategos Michael, which is attributed to the famous Byzantine historian and philosopher Michael Psellus (1018-1078). Psellus narrates about the fifteen miracles that were executed by the Archistrategos in/ around the chapel dedicated to him in a Monastery of Holy Mother of God. The illustration of this miracle, completely inspired by the textual source, depicts the healing of a young man obsessed by Daemons, which was attended/witnessed by his parents. By strong movement of the healing scepter, the boy's violent convulsions mitigated immediately. He was completely cured and the parents left his son to serve to the monastery as a token of gratitude and eternal pious dedication. The scene is the only one known in the Medieval and late Medieval Ages so far (see: n. 36–37).

The first scene depicted on the south part (e-w) the *Angel smiting the Assyrians before Jerusalem* (ill.5.a) (АРХАНГЕЛ ІАВН СЕ ЦАРҮ ЄЗЕКІҮ) illustrates another Old Testament theme (*II Book of Kings*, XIX, 35; *Isaiah* XXXVII, 36). What makes the Kučević composition unique are the layman/civil clothes of slaughtered Assyrians. The scheme has been extended with the presentation of the King Hezekiah, who is mentioned in the inscription as well (see: n.41).

The following scene on the south wall (e-w), the *Three Hebrews in furnace* (ill.5b) (ТРИ ОТРОЦИ В(А) ПЕКИ) has the usual iconographic form which makes it „different“ from the other Archangels scenes in the Kučević narthex full of narrative details/additions. Namely, the scheme completely derives from the text of Daniel (*I, 7; III, 12–28*).

The following scene on the south wall, also based on the Daniel's Book (XIV, 33–39), depicts the *Angel carrying Habakkuk to Daniel* (ill.6a) (АРХАНГЕЛ ПРИНОСИТ ПИЩҮ(І)Ү ДАНИЛУ). Comparative analyses of this iconography with the researched/announced examples show that the Kučević

scheme is specific because of the lions' tails which are folded down, a detail already seen in the older examples (see: n.52), and because of the unique detail, an author's scroll (although unwritten) in the prophet Daniel's hand.

The following scene on the south wall, the *Miracle at Chonae* (ill.6b) (ВА ХОНЕ АРХАНГЕЛА ...) is one of the most frequently illustrated themes in this Cycle based on (probably) the most popular legend of Archangel Michael. Comparing the Kučevište scene with its iconographic cliché, the following elements can be singled out: the Archangel military uniform, the kneeling pose of the sexton Archippus painted without halo, the pagans with shovels and other tools in their hands and the Archangel bust in the façade niche of the church. The depiction of Archangel Michael in a military uniform is rare and what is specifically important, it is found on many examples on Crete executed in the 14th and the 15th centuries and also in the Cofinu village on Cyprus (see: n.65–68). The kneeling pose of Archippus has been depicted more frequently during the Paleologian period and particularly in the Balkans in the post-Byzantine period. It is also remarked that in this (post-Byzantine) period, this scene became very popular and often (even obligatory) painted out of (beyond ?) the Cycle of Archangels context on Crete and Cyprus especially between the 13th and 16th centuries (see: n.69). It is also scholarly noted that the presentation of Archippus without halo is found in the same Cretan and Cypriot monuments during the (same) period mentioned above which makes this iconographic scheme topographically distinguished (see: n.70). According to available studies, the „variable“ iconographic element - a pagan group with digging tools, is found only on Crete on many examples dated in the 14th and 15th century, but arranged/depicted as a group in action (see: n.71). In spite of this, the pagans in the Kučevište example are realized as a „watching“ group waiting for result after the commitment of the sinful action. The science has so far paid less attention to a detail with the depiction of Archangel Michael in the niche on the temple façade. Hence the scarce comparative material which, in this sense, should point to the scene in the Cretan church of Archangel Michael in Kamiliana (1440), and to the one on the icon in the National Museum in Belgrade (early 16th century) (see: n.72-73). The both elements/details pointed out above (the pagans and the depiction of Archangel Michael in the façade niche) completely correspond with the textual pattern.

The last two scenes on the south wall also derive from the legendary text that reveals the *Miracle at Docheiariou*. Research of the Docheiariou theme that have been made so far give neither uniform nor precise interpretations of corresponding illustrations in the Kučevište narthex. Namely, the visualization of this legend in Ss. Archangels of Kučevište has been differently identified by the scholars; some of them have found two events/scenes (the Throwing of the boy in the sea and the Miraculous translation of the boy at Docheiariou) and others have detected three different events/scenes (the first unnamed and descriptionless, then the Miraculous translation of the boy at Docheiariou and the Exposure of the faithless monks) that illustrate the complex story on Docheiariou Miracle (see: n.81-82). There is no doubt that there are two wall-pictures of the Docheiariou legend in the Kučevište narthex both of them framed and inscribed. The inscription on the first scene is hardly damaged (КАЗА...?), but it is almost completely preserved on the other one (АРХАНГЕЛА, ПРИ(Н)ЕСЕ ИИГ(?)РИА СЪТ МОРЕ ВЪ МАНАСТИР). Our identification is based on the profound reading of the 16th century text of Macedonia sc. *Damascen of Krnino* as a direct literary source/pattern for the two scenes in the Kučevište narthex (see: n.75, 86). In the first illustration of the Miracle at Docheiariou is visualized

the meeting of the abbot Neophyte (probably in the presence of the sexton) with the faithless monks (ill.7.a), exactly after the sexton informed Neophyte about the miraculous appearance of the boy in the Docheiariou temple. According to the text the enigmatic escorter of Neophyte might be the (no-named) sexton himself who (the text gives implicit possibility) attended the meeting/encounter. It seems that there is no other known illustration of this/very part of the story on the Miracle at Docheiariou in the art in general. Next to this „prologue“ scene is depicted the „epilogue“ scene/event. By this scene should usually be depicted the moment of the exposure of the faithless monks when Neophyte, accompanied by monks, shows them the alive boy with a rock round his neck laid on the altar at the temple. The specific feature of the Kučevište scheme is its symbiotic/combined iconography. The unique combination between the **saving the boy by the Archangels** and the **exposure of the faithless monks** (ill.7.b) is even more unusual because the text emphasizes that the mystical/miraculous translation was unwitnessed and testified just by the boy himself. Close to the Kučevište „arrangement“ is a wall-picture of the exposure of the faithless monks in the *katholikon* of the Docheiariou Monastery (1568) and the one on the icon of Archangel Michael with the Cycle of Archangels on the margins painted by Rafailo Dimitrijević (1723/24) (see: n.84-85). Summarizing our research we would like to stress again that the Kučevište painter illustrated the Docheiariou Miracle in two scenes. In the second scene, the most recognizable iconographic motif of the theme: saving the boy by two angels is illustrated. The previous interpretation of this illustration as two scenes (in one/same frame) can not be accepted. This extended iconography completely corresponds with the narrative approach of the painter that is present almost in all scenes. By our analyses the pattern for both illustrations of the Miracle was not the older menologies version of the Docheiariou legend, but exactly the newer one retell in the sc. *Damascins* (see: n.86).

The famous Old Testament illustration (Genesis, XXII, 10-14) of *Abraham's sacrifice* (ill.8.a) (ЖЪРТВА АВРААМ) is painted as a first (w-e) on the north wall of the narthex. The scene consistently follows the traditional iconography even in details such as Isaac's tied hands and (probably) a knife in his father's hands.

The *Angel appearing to Balaam* (ill.8.b) (ЯВЪ СЪ АРХАНГЕЛЪ ВАЛААМЪ(У)) is visualized next to the Abraham's Sacrifice. It is painted the very moment when a she-donkey, disturbed by the appearance of the angel, slightly lifts the front legs kneeling on the rear ones, which is precisely described in the 27th verse of the Chapter 22 in the IV Book of Moses. This scheme has two other elements that are rare in the iconography of this theme: depiction of Balaam punching the animal with a rod and tightening the reins, and the military uniform of Archangel Michael (see: n.96-97).

The third scene on the north wall is another Old Testament scene on the appearing of Archangel: the *Annunciation of Samson to Manoah and his wife* (ill.9.a) (ЯВЛЪ(НИЕ)...). The annunciation to Manoah's unnamed wife happened in her home (Judges, XIII, 2-5) in the absence of her husband. The text further says that in the second appearing when the conversation between Manoah and the angel started, the both spouses stood up in front of him in a praying position (Judges XIII, 11-14). This very scene is the only one known in the Archangels thematic corpus so far. It has to be noted that especially the Coptic legends on Archangels (4th – 6th C.) refer to the (Arch)angel's foretelling annunciating function (see: n. 99).

The most frequently illustrated scene in the Cycle of Archangels the *Angel appearing to Joshua* (ill.9.b) (... НАВИНЪ) is situated in the middle of the north wall. The Kučevište scheme is basically traditional, but two details should be paid special attention on: the fortification of Jericho and the noble clothes of Joshua. The town-walls are also found on the icon from Lesnovo (1626), whose compositional structure is undoubtedly taken over from an older fresco in the naos of the Monastery of Lesnovo (c/a. 1346) (see: n.107). This scene is the only one so far known example where Joshua is not military uniformed. This detail overlooks the text, but having in mind the undoubtfull theological knowledge of the author/painter of the Cycle of Archangels in the Kučevište narthex, it seems that this detail is deeply conscious "solution" to emphasize that it was not the military power of Joshua that had seized Jericho, but the very power of the God's will (see: n.108).

The following scene, according to the inscription: the Gideon's sacrifice (... ГЕДЕОНЪ... ЖЪРТВЪ), actually depicts the *Angel appearing to Gideon* (ill.10.a). Despite the basket full of meat and loafs (= sacrifice), the moment of angel appearing and encouraging Gideon is emphasized in Kučevište (Judges, VI, 12, 16). On the other hand, regarding to the iconographic standard the scene of the sacrifice includes depiction of the angel in the moment of burning Gideon's offering (see: n.109). The Kučeviste scheme also favours the scholar statement that in the late Medieval Ages the iconography of the Angel appearing to Gideon became very similar to the scheme of the Angel appearing to Joshua (see: n.111).

The last scene depicts the *Angel appearing to David* (ill.10.b) (АРХАНГЕЛА ІАВИ СЪ ДАВІДУ ЦАРҮ). Having in mind an idea to define precisely the accurate/very paragraph/verses of the Old Testament which is illustrated here, one should single out several elements: the depiction of old aged David as a tsar, his face (turning to the angel) with the apparent expression of fear, as well as warnful pulling out of the angel's sword. The angel's appearing illustrated in the Kučevište fixes the moment of Nathan's rebuke to David, but without depiction of his advisor, the prophet Nathan (II Sam., XII, 1–10). So, only this one reduced iconography differs from the narrative approach of the painter. It is the absence of Nathan that makes this scheme unique among others known.

The author, creator of the Cycle of Archangels in the Kučevište narthex whose narrative/illustrative approach is obvious, „radiates“ serious theological reference/knowledge. Choosing only Old Testament and legendary themes on the angels history, he divided thematically the scenes into the two opposite walls, depicting the miracles on the south wall, and the appearances on the north one. Such a division hasn't been remarked in the wall-painted representations of this Cycle. He chose the west tympan as the beginning place of his illustrated story about the patron of the Monastery of Kučevište. This Archangels thematic entity reveals important data for the future researches of the Cycle development/changes during the post-Byzantine period.