

Константиин Петров

ДЕКОРАТИВНА ПЛАСТИКА ВО МАКЕДОНИЈА ВО XI И XII ВЕК

Извадок од првиот дел од докторската дисертација

*„Декоративна пластика во Македонија од XI до XIV век“.**

Проучувањето на декоративната пластика во Македонија од овој период досега не било обавено и тоа претставува празнина чија што важност не може да се одрече. Би можело да се претпостави дека причината што не е испитана оваа материја стои во фактот дека и други прашања во архитектурата и живописот чекале на свое решавање. Меѓутоа, сегашната положба е изменета, со новите придонеси за архитектурата и живописот, и веќе може да се пристапи кон проучувањето на декоративната пластика.

Потребно е да се објасни дека повремениот интерес што досега го покажале извесни учени за македонската декоративна пластика, само укажал на нејзиното постоење оставајќи нерешени па и нестворени низа прашања и проблеми. Се разбира дека таквото повремено и делумно интересирање за пластиката и не можело да се впушти во обид за генетска, иконографска или стилска анализа, ниту да пристапи кон одредување местото на декоративната пластика во однос на другите уметнички форми и во рамките на македонската и големиот опус на византиската уметност.

Познат е патот што го поминала декоративната пластика, стар колку и тој на архитектурата и живописот. Во сите историски периоди декоративната пластика била неизбежен пратител на архитектурата, и што е далеку поважно, честопати самата архитектура, во некои стилски раздели, се разликувала токму по декоративната пластика. Од ваквата стварна вредност на декоративната пластика произлегува и нејзиното значење во одредувањето на стилот и временските периоди во развитокот на уметноста. Оваа битност декоративната пластика ја задржала и во средните векови, од кое време е и македонската пластика што ја проучив.

*) Одбранета 1958 година. Овде се внесени и некои нови податоци.

Една од најстарите целини на декоративна пластика и во исто време една меѓу најзачуваните е олтарната преграда во

св. Софија во Охрид

Досегашните проучувачи на св. Софија често се занимавале со проблемите на архитектурата на црквата, со нејзината основа, елевација и реконструкција и со проблемите за карактерот и хронологијата на живописот. Но за нејзината декоративна пластика досега не бил објавен одделен труд, иако таа била споменувана во општите разложувања на другите проблеми¹⁾.

Деловите на декоративната пластика во св. Софија од XI век се од олтарната преграда, некогаш поставена на западниот раб на издигнатиот презвитериум. При делумното уривање на црквата, пред крајот на XIV век²⁾, или при нејзиното конвертирање во џамија, од XV век натаму³⁾, олтарната преграда била во голем дел урната и растурена. Од некогашната целина сега се зачувани два плутеја во подот на презвитериумот⁴⁾, потоа во протезисот и партерот од нартексот петте столпчиња, двата горни дела од колонките и еден капител, а над северната врата и дел од космитисот⁵⁾.

Димензиите на зачуваните делови и подните отвори и пасови во работ на презвитериумот даваат можност да се реконструира изгледот на олтарната преграда (сл. 1). Распоредот на кружните, тесни и недлабоки, отвори во олтарниот стилобат ја укажува хоризонталната диспозиција на деловите. Во тие отвори биле поставени и залиени со олово клиновите од столпчињата и според тој индикатор се реконструирани местата на четирите столпчиња. Довратниците кај две од нив го определуваат нивното средишно место. Интерколумниите меѓу двата пара столпчиња се достапно широки за да бидат поставени плутеите и да биде истовремено овозможено реконструирањето на бордирите и рам-

¹⁾ Н. П. Кондаковъ, Македонија, Археологическое путешествие, С. Петербургъ 1909, 231. О. М. Dalton, Byzantine art and archeology, Oxford 1911, Index I general. B. Filow, Die Altbulgarische Kunst, Bern 1919, p. 12, 13, 14, f. 9—13, pl. III. G. Millet, Remarques sur les sculptures byzantines, Bulletin de correspondance hellénique, VII—VIII, Paris 1921, p. 212. М. Злоковић, Старе цркве у областима Преспе и Охрида, Старинар 1924—1925, Београд 1925. К. Миятевъ, Българското изкуство през IX и X векъ, България 1000 години, София 1930, 180. Ђ. М. Зиси, св. Софија у Охриду, Старинар VI, Београд 1931, 123. Ф. Месенсел, Византиски споменици, Споменица двадесетпетогодишњице ослобођења Јужне Србије, Скопље 1937, 351. Ђ. Бошковић, Основи средњевековне архитектуре, Београд 1947, стр. 97, 99. В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 233. И. Н. Стојковић, Прилог проучавању византиске скулптуре од 10 до 12 века из Македоније и Србије, Зборник радова САН XLIX, Византолошки институт 4, Београд 1956. Ђ. Бошковић, Архитектура средњег века, Београд 1957, стр. 97.

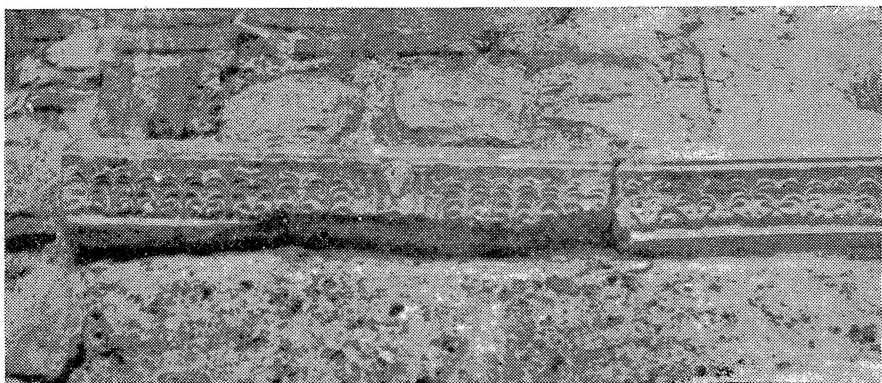
²⁾ Д. Коцо, Црквата св. Софија во Охрид, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, Скопје 1949, 344.

³⁾ В. Петковић, о. с., 233.

⁴⁾ Ф. Месенсел, о. с., стр. 351.

⁵⁾ 1937 година столпчињата биле во север. кораб, Ф. Месенсел, о. с., стр. 351,

ките што се пресечени. За реконструкција на вертикалните димензии споможува зачуваната октогонална колонка, којашто се спојува со четвртото столпче, и којашто на вратот го има зачувано и анулусот со плочеста профилација. Зачуваниот капител совршено се спојува со октогоналниот анулус. На вака проверениот начин добиената височина од 247 см. послужи како основа на космитисот.



Сл. 2 — Фриз всидан над северната врата во св. Софија во Охрид.

Мерењата што ги извршив покажаа дека на космитисот од олтарната преграда би можеле да му припаѓаат двата дела од фризон всидан над северната врата на прквата (сл. 2). Интеренсниот детаљ, свечката фигура дополу, меѓу низата од петлисни палмети, е сосема растриена и не позволява анализа и наспоредувања. Но и покрај тоа нејзиниот значај како најстара фигурална претстава во македонската пластика не е намален.

И. Н. Стојковиќ⁶⁾ изразува јасно тврдење дека вој фриз бил рамка од икона, додавајќи дека не би можело да се погоди нејзиното првобитно место. Ова прашање е сега окончателно разрешено во реконструкцијата, но тврдењето дека фризон бил рамка на икона е неприфатливо не само поради отсуство на потврдни аргументи, ами особено заради спротивни факти добиени при испитувањето.

Профилот, имено, на овој фриз (двата дела) е невообичаен за рамка на икона, а поради косата декорирана површина, наведена напред за 45 степени, е почест кај хоризонтални архитрави. Кај таквите високо кренати архитрави скулпторот тежи, со посредство на подесувањето на аголот на декорираната површина, да му овозможи на гледачот ортогонално набљудување на декорацијата. Таков е случајот со космитисот од олтарната преграда и со архитравот од stucco декорацијата во Нерези.

⁶⁾ И. Н. Стојковиќ, о. с., стр. 174.

Присуството на овој факт ја намалува можноста овие два дела од фризот да биде поставени и отстранени а уште помалку од долна страна на икона. На тврдењето на И. Н. Стојковиќ уште повеќе се противставува и умесното прашање, како би биле споени аглите на деловите, бидејќи се четирите краја на двата дела сега рамно пресечени, без косини со 45 и 135 степени какви што се неопходни при претпоставка на споени агли.



Сл. 3 — Плоча од олтарната преграда на св. Софија во Охрид

Горниот профил на фризот поставува кон споменатото прашање уште еден проблем. Разликата меѓу надворешниот и внатрешниот плочест трохилус е 6 см., а при претпоставка на странично поставен фриз за икона би излегол на видело зад трохилусот а пред сидот еден широк воопшто необработен појас од фризот, што не би се сложувал со естетската концепција на целината.

Ако, пак, се разгледа и последната преостаната можност, двата фрагменти од фризот да биде поставени само хоризонтално над некоја икона, ќе се констатира дека ваквата можност е имагинарна. Имено, фрагментите симетрично мерени, од средината на светечкото попрсје, би биле долги 306 см. најмалку, а таква широка икона во св. Софија не само што не е откриена, туку досега не била ни претпоставена.

При реконструирањето на овие два дела од фризот се раководев од нивната должина којашто упатува на претпоставката за еден космитис,

Натаму ја зедев во обзир закосената декорисана површина, којашто исто така сугерира космитис. На крајот, и стилските одлики на декоративниот мотив како и техниката на изведувањето се сосема во духот на декорацијата од столпчињата на олтарната преграда, а од значење е дека профилот овозможува стегнато прицврстување на космитисот.

Реконструирањето на распоредот на столпчињата од олтарната преграда на протезисот и дијакониконот е изведено врз диспозицијата на вдлабнатините, коишто овде не се кружни. Постоењето на едно од овие столпчиња поможува да се претпостават исти облици и димензии на сите столпчиња, октогоналните колонки и капителите а според тоа и нивото на космитисот. Другите вдлабнатини во стилобатот веројатно произлегуваат од накнадни поправки (сл. 1), на какви што црквата била подложена се до ново време.

Преминувајќи кон натамошното проучување треба само да се припомни добро познатиот факт дека пластичното декорирање го има веќе на олтарните прегради на рановизантиските базилики, што може да се следи во спомениците и во Македонија, во Стоби, Паликура, Хераклеја Линкестис и Суводол. Сосем е разбирливо оттука што декоративната пластика била подоцна изобразувана и на олтарните прегради на црквите современи на св. Софија или блиски на нејзиното време, на пример Килисе Џами во Цариград, во св. Лука во Фокида, во Лавра на Атос и во Малата Митрополија — *Παναγία Γοργυπιό* — во Атина⁷⁾.

Од интерес е да се спомене дека и во Италија има знатен број цркви чии олтарни прегради се од близок тип како во св. Софија⁸⁾. Но треба да се подвлече дека постои извесна разлика во декоративната пластика меѓу современите споменици и св. Софија. Додека е во св. Софија олтарната преграда, речиси, единствено место со декоративна пластика, во другите цркви современи на св. Софија, особено во оние од поголемите управни и културни центри, во Византија и во сферата на византиската уметност, архитектите создале поголем избор на места за декорација⁹⁾. Наспоредувајќи ја, од друга страна, декоративната пластика на св. Софија, што ги надминува трите нејзе современи базилики во епископскиот центар Костур, во св. Стефан, во Анаргии и *Μονὴ τῶν Ταξιάρχων*¹⁰⁾ може да се заклучи следново. И во Македонија деко-

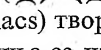
⁷⁾ G. Millet, Recherches au Mont Athos, Bulletin de correspondance hellénique, I, II, Paris 1905, p. 72; Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1925, p. 456; L. Bréhier, L'art byzantin, Paris 1924, p. 190—197.

⁸⁾ Во св. Марко во Венеција, 1071 година, во Santa Maria in Valle Porclaneta, од XII век, во San Pietro in Alba Fucense, од XII век, и во Santa Ioana in Argentella, од XII век. Се според E. Agostinoni, Italia artistica, Bergamo 1908, N. 23, p. 69. Натаму според E. Bertaux, L'art dans L'Italie méridionale, Paris 1904, I, p. 76—79, f. 12. 16, 17, 18, p. 161, p. 556, f. 252. E. Agostinoni, N. 39, p. 109—117, N. 21, p. 25, 32. W. de Grûneisen, Sainte Marie Antique, Rome 1911, p. 460, f. 360.

⁹⁾ Такви други места обично биле внатре: капители, корнизи, емпорски парапети, плочи од фијалата и амвонот, а однадвор прозорски капители, корнизи, линети, надвратници и довратници.

¹⁰⁾ Σ. Πελεκανίδης, Καστοριά I, Θεσσαλονίκη 1953, T. 41/β.

ративната пластика е негувана уметничка форма, наспроти евентуалната претпоставка дека внатрешниот распоред и конструкција, а уште повеќе хроматскиот ефект на мешаниот градежен материјал на фасадите и живописот внатре би ја исклучувале по замисла. Сепак, треба да се одбележи дека декоративната пластика е изведувана во редуциран обем и со помали уметнички претензии, токму така како што тоа Ch. Diehl го оценил „... la sculpture ne tient qu'une place secondaire dans le décoration de l'edifice.”¹¹⁾.

Иако по основна замисла многу блиска, содржината на декорацијата на двата плутеја од презвитериумот не е еднаква. Првата плоча (сл. 3)¹²⁾ е декорирана со траки со пресек м (), коишто сплетувајќи се во затворени циклуси (плéγμα, entrelacs) творат три поголеми и шест помали кружни медалјони, во чии полиња се изобразени симболични знаци и фигури. Ова врамување на симболични знаци со сплетови од траки е познат мотив во старохристијанските и рановизантиските



Сл 4 — Плоча од олтарната преграда на св. Софија во Охрид.

¹¹⁾ Ch. Diehl, L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide, Paris 1889, p. 24.

¹²⁾ Фотографијата на плочата е објавена од Ф. Меџесцел, о. с., стр. 352,

мозаици¹³), но во спомениците од X—XI век главна карактеристика станува траката м и таа зазема често најголем дел од декорираната површина¹⁴).

Во релефот на оваа плоча композиционата замисла има видлива намера да го сосредоточи вниманието на однапред одредениот мотив, на којшто скулпторот му дал медалјон со поголеми димензии отколку на крејните два¹⁵). Другите слободни површини на плочата натаму му одредувале на скулпторот да предаде во дисконтинуирана ритмичност со посредство на изварирани димензии, по три медалјони во вертикални и хоризонтални зони. Содржинската доминанта на композицијата е во централниот медалјон, каде што еден во добра мера веристички претставен орел држи со нозете стилизирана змија. Мотивот е една христијанска илустрација антиципирана и далеку назад во претхристијанските уметности¹⁶), од кои што преминува и во уметноста на рана

¹³) Сплетени медалјони во Santa Constanza (според L. Bréhier, *La décoration byzantine*, Paris, s. a., pl. I). Во камената пластика на надвратникот од Behio (според C. de Vogüé, *Syrie centrale, Architecture civile et religieuse du I^{er} au VII^e siècle*, Paris 1865—1877, pl. 137). Во фреските во Baouit, во Горен Египет (според Ch. Diehl, *Manuel...*, f. 21). Во мозаиците во базиликата S. Apollinare Nuovo во Равена и во базиликата во Пореч (според Ch. Errard, *L'art byzantin*, III, IV, Paris s. a.). Во камената пластика во Царичин Град (според Ђ. М. Зиси, *Искапувања на Царичину Граду*, 1949—1952 године, Старианар III—IV, Београд 1955, сл. 29, 52) и во Хекаклеја Линкестис (според М. Грбић, *Откопувања у Хераклеји Линкестис код Битоља*, Уметнички преглед 1939, стр. 232).

¹⁴) Таков е случајот со една плоча од св. Марко во Венеција и со една плоча од фијалата во Лавра на Атос (O. M. Dalton, o. c., f. 97; Ch. Diehl, *Manuel...*, f. 214). Плутеите од солунската црква Theotokos, што сега се најдуваат во св. Марко во Венеција, имаат кружни медалјони од траки со пресек m (C. Boito, *La basilica di San Marco in Venezia, Venezia 1881*, f. 10—13). Праксата да се изобразуваат симболични знаци сред медалјони од траки е вонредно стара, и се среќава доста често порано, како што се гледа од примерите, но дури од X век започнува да се употребува во декоративната пластика траката со карактеристичниот пресек, што го означувам со m.

¹⁵) Во Далмација има плутеи од исто време, од св. Спас кај Книн, со еднакви медалјони (Музеј хрватских старина, Сплит).

¹⁶) Најстарите основи на мотивот орел со змија имаат можеби врска со митот за херојот Етана, од асировавилонската митологија, кој по совет на Шамаш отишол во планина каде што се водела борба меѓу орелот и змијата (F. Guirand, *Mythologie générale*, Paris 1935, p. 58, 59). Најстарите грчки монети од Сифнос прикажуваат орел во борба со змија. Слична таква сцена е претставена и на една античка гема (Paulys *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, II, A. 1, 508, 521, (Keller, *Tiere d. klas. Altert.*; Hübner, Bd. V, p. 1904, XX, 48, 49)). На еден античен бронзен диск орелот, како птица на сонцето, држи змија а над него е главата на Зевс (F. Cumont, *Etudes syriennes*, Paris 1917, p. 60). За скулптираната претстава на орел и змија на одарот на кој било спалено телото на Хефестион, војсководецот на Александар, има и детален опис (Диодор, XVII, 115). . . „κατὰ δὲ τὴν ἐκφλόγων ἀετοῦς διαπεταχθὼς τὰς πτέρυγας . . . παρὰ δὲ τὰς βάσεις δράκοντος ἀφορῶντος τοὺς ἀετοῦς“. . . близу до нивните пламења орли со раширени крила. . . и во нивната база змии што гледаат кон орлите (F. Cumont, o. c., p. 73). Инаку симболичното претставување на орелот сам е познато и многу почесто во сите уметности од предантичните култури и низ антиката и зрелиот среден век. Третирајќи ги претпоставките на другите учени за египетско, хетитско или вавилноско потекло на орелот во декорацијата, F. Cumont (o. c., p. 109—118) заклучува дека неговото јавување во декорацијата има многу стар источен карактер. На една сумерска стела, од почетокот на III милениум (F. Guirand,

о. с., р. 52) божеството Нин-Жирсу го држи во левата рака својот амблем орелот. Крилатиот гениј од барелефот на палатата на Саргон, од VIII век пред н. е., има глава на орел (F. Guirand, о. с., р. 57). На многу надгробни споменици во паганскиот Хиераполис во Сирија е претставен орел (F. Cumont, о. с., f. 10, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 21, 23, 24 и 25) со симболично значење на птица на бесмртноста и на сонето. Орелот станува атрибут за Зевс и Јупитер (Paulys, о. с., I, 1, 373; Cagn. I, р. 467). Змијата, пак, е предмет на култ кај старите народи (Paulys, II, A, 1, 508) и често е изобразена на римските монети (H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain*, Paris—Londres 1880—1892, I, 53, 64, 92, II, 147, 271, 389, III, 107, 186, IV, 264, 268). Во христијанската симболика подоцна змијата го претставува гревовпадението и смртноста и го симболизира фаволот и лошото (H. Detzel, *Christliche Ikonographie*, I, Freiburg im Breisgau 1894, р. 29). Во римскиот период орелот бил и знак на легионерите (Cagn. р. 343) и чест мотив на римските монети (H. Cohen, о. с., I, 2, 17, 45, 46, 66, 97, 140, 479, 513, II, 100, 102, 142, 208, 304, 366, 379, 381, III, 11, 414, IV, 31, VI, 2, 71, 409). Орелот е често изобразуван на гробниците од периодот на императорскиот Рим (W. Altmann, *Die Römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905, 2, 25, 111, 152). Кон оваа категорија споменици спаѓа секако една надгробна плоча од Археолошкиот музеј во Сплит донесена од Салона и можеби од I век, со орел со раширени крила во тимпанот (No 14-D). Во ниска пластика орел е претставен и на неколку глинени римски *lucernae* (H. Menzel, *Antike Lampen*, Mainz 1954, f. 27/22; O. Waldhauer, *Die antike Tonlampen*, K. Ermitage, St. Petersburg 1914, pl. 18, 167; H. B. Walters, *Catalogue of the Greek and Roman lamps in the British Museum*, London 1914, 135, No 886, f. 177.). Орелот преминува постепено и во касноримските и византиските изобразувања. A. Solovjev (*Les emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves*, *Seminarium Kondakovianum*, Praha 1935) на стр. 129 пишува: „On doit souligner que Byzance hérita de Rome l'usage des aigles à une tête, comme un des emblèmes du pouvoir impérial”. Во филдишните релефни композиции орелот е често претставен на консулскиот скиптар. Таков е на диптихонот од филдиш на консулот Boetius, од Рим 487 год. (L. v. Sybel, *Christliche Antike*, Marburg 1909, II, р. 232, f. 70), на плочата од филдиш на консулот Антемиус, од Цариград 515 год. (R. Delbrueck, *Die Consular-diptichen und verwandte Denkmäler*, Stud. z. spätant. Kunst, Berlin 1929, II, No 17, р. 121, pl. 17), на плочата од филдиш на консулот Анастасиус, од Цариград 517 год. (W. Meyer, 2 *antike Elfenbeintafeln d. K. Staatsbibl. in München* 1879, No 14) и на една копија од филдишната плоча од IX—X век на консулот Маркус (A. Darcel et A. Basilewsky, *La collection Basilewsky*, Paris 1874, No 47). На филдишните релефи орлите со кренати крила стојат и на балдахините над цариците: на царскиот диптихон, околу 500 год. (P. Toesca, *Storia dell' arte italiana I*, Turin 1927, р. 246, f. 145) и на царскиот диптихон од филдиш, во Цариград околу 500 год. (R. Delbrueck, о. с., No 52, р. 205, pl. 52). На византиските монети орелот е изобразен само неколку пати и тоа во пораните периоди, на монетите на Зенон, Тибериј и Маврикиј Тибериј. По Хераклиј орелот веќе не може да се сретне на византиските монети (J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, Paris 1862, pl. VIII, 3, 4, 5, XXIII, 1, XXIV, 19, XXV, 10, 26). Нешто малку подоцна орелот продолжува да се јавува во сигилографијата, но ретко. Таков има на печатот на *βασιλικὸς πρωτοσπαθᾶριος καὶ στρατηγὸς Ἑλλάδος* (J. N. Svoronos, Πῶς Ἐννεῖδη, р. 38; A. Heisenberg, *Aus der Geschichte*, р. 14—15). A. Solovjev, о. с., на стр. 130 пишува: „Les bas-reliefs conservent plus longtemps la tradition de l'aigle monocéphale”. Таков орел има на гробот на протоспатариос Григориј, од 1071 година во Китаја (L. Texier, *Tombeaux du moyen âge à Kutayah*, *Revue archéologique*, Paris 1844, р. 320). Такви се и едноглавите орли на надгробните плочи на Александар Комнен Филантропен и на императорот Алексиј I Комнен (-1118), во манастирот Памакариста кај Цариград (R. Schweigger, *Ein neue Reyssbeschreibung aus Deutschland nach Constantinopel und Jerusalem*, Nürnberg 1608, р. 121). На Балканот има извесен број споменици со претстава на орел. На еден голем капител од епископската базилика во Стоби има четири орли со раширени крила (Б. Сарија, Нови наласци у епископској цркви у Стобима, Гласник СНД XIII, Скопље 1933, стр. 21, сл. 20). Натаму, во централното поле на една од емпорските плочи, од епископската базилика, во Стоби, е изобразен орел со поткренати крила (Р. Егер, Градска црква у Стобима, Гласник СНД V, Скопље 1929, сл. 32). Мала пластична претстава на орел има и на пиластарскиот оплатен капител, на абакусот во еден кружен медаљон, од епископ-

Византија и зрелиот среден век¹⁷). Сепак, изгледа, дека во спомениците од XI век не се најдува така често мотивот на орел со змија¹⁸).

Крстовите во медаљоните лево и десно од орелот имаат облици блиски на варијантите 4 и 6¹⁹). Анонимниот скулптор покажал умешност во разместувањето на останатите симболи и декоративни елементи. Воден од намерата да ја избегне монотоноста на повторувањето, тој ги сместил во првата хоризонтална зона шестокраката розета со хексагонален рам, во помалиот медаљон петокраката звезда (πεντάλφξ, πεντάγραμμος, penthacle) со мал круг среде и пупка, а во третиот медаљон дванаесеткрачна розета. Скулпторот ја постигнува разновидноста поставувајќи ги во третата зона истите симболи но во поинаков распоред отколку во првата. Внесена е и една друга смислена разновидност: пентаграмата во долната зона е нормално поставена со врвот нагоре, а во горната зона наопаку со врвот надолу.

Секако е од интерес да се објасни што зборува присуството на симболичните знаци во декорацијата. Шестокраката розета како стар симбол на сонце била изобразувана уште во предантичните периоди,

ската базилика (Р. Егер, о. с., сл. 41). Во Солун орел има во пластиката на амвонот од V век (R. Garrucci, *Storia dell' arte christiana*, Prato 1872—1880, pl. 426, f. 1), и четири орли на капителот од св. Димитри од V век (Ch. Diehl, *Manuel...*, I, f. 63), а во Пореч четири орли на капителот од базиликата од VI век (O. M. Dalton, о. с., . 20). Нешто подоцна сам орел е претставен и во пластиката во Лавра (W. Schlumberger, *Basille II, le tueur de Bulgares*, p. 189). Иста таква претстава има и во пластиката во Хиландар и во базиликата San Paolo fuori le mura (W. Schlumberger, *Zoë et Theodora*, p. 460, 489, 689). Во христијанската иконографија орелот сам го симболизира и евангелистот Јован, во смисла на птица што со својот лет се стреми кон сонцето, а го симболизира и Христос, односно еден период од неговиот живот: „Natus ut homo, operatus ut leo, immolatus ut vitulus, volavit ut aquila” (H. Detzel, о. с., p. 35). Во Апокалипсата VIII—13, орелот се споменува како Христов симбол (В. Барсов, *Сборникъ статей къ назидателному чтению деяній св. Апостоловъ и Апокалиписиса, Симбирскъ 1894*, стр. 599).

¹⁷) Еден од орлите на капителот од епископската базилика во Стоби (Б. Сарија, о. с., стр. 21) е претставен обвиткан со змија. Во истата базилика е на еден фрагмент претставена птица со змија во канците (Р. Егер, о. с., стр. 33, сл. 56). Мотивот на орел со змија го продолжува својот пат во изобразувањето и подоцна. Занимлива е композицијата со двата орли и двете подадени змиски глави на плочата од олтарот на св. Анастасиј (околу 1104 година) во сплитската крстилница. Дури подоцна ќе се сретне мотивот на орел и змија во Рашка, во пластиката на западниот портал на Студеница (А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, Београд 1953*, сл. 72). Доста подоцна во Македонија е изобразен орел со змија во дрвената резба на вратата од св. Никола Болнички во Охрид, од XIV век (Н. П. Кондаков, *Македонија...*, стр. 236). Два орла и две змии има во пластиката над северното пендере во Каленик, од 1417 година, (А. Дероко, о. с., сл. 349). На крајот може да се заклучи, сумирајќи ги симболичните значења на орелот и змијата во христијанството, дека оваа сцена на орел со змија в канци значи победа на Христовото учење за вечност над грехопадението.

¹⁸) За овој период О. М. Dalton, о. с., p. 707, го цитира само орелот од плочата во св. Софија, според П. Н. Милоков, *Христијанския древностий западной Македоний*, Извѣстия РАИК, 1899, пл. XXVI.

¹⁹) Според објавените проучувања, К. Петров, *Стауроредорација во Коњух*, *Зборник на Археолошкиот музеј, II, Скопје 1958*, каде што може да се следи развитокот на некои облици на крстови од римскиот период до среден век.

а со апотропејско значење во хеленистичката уметност и особено во времето на рана Византија и зрелиот среден век²⁰).

Обидот на Е. Weigand²¹) да и одрече на шестокраката розета вредност на симболично значење и да ја сведе на ниво на обичен орнамент, не води кон вистинско разрешување на прашањето. Секако дека не може да се смета за случај што се шестокраки розети ставени над двете капи на диоскурите на една римска монета²²), како што не можат да бидат третирали само како декоративна орнаментарија и двете шестокраки розети над главите на Трајан и Плотина, на друга римска монета²³). Најблиската претпоставка за вака поставените розети е дека се употребени со цел да ги предварди личностите од лошо, бидејќи присуството на шестокраката розета има такво дејство²⁴). И фактот дека шестокраката розета е поставена на челото на импост капителот од Дутли, на

²⁰) Kaj R. P. Greg (On the Meaning and Origin of the Fylfot and Swastika, *Archaeologia*, vol. 48, 2, London 1885, pl. XXI, Solar Symbols) е прикажана шестокраката розета меѓу другите најстари источни симболи на сонце. Шестокраката розета се изобразува подоцна во широк временски период на бројни споменици и објекти. Еден таков пример се најдува на керамичен фрагмент од Демир Капија, изгледа хеленистички, каде што е среде двоен круг изобразена пластична шестокрака розета. Шестокрака розета е поставена во фронтонот на една војничка стела, донесена од Гардун од Сињско поле во Археолошкиот музеј во Сплит (бр. 411 и 694-а) и приближно датирана во првата половина на I век (*Bulletin*, VIII, 126). Уште подоцна пластичната шестокрака розета е претставена на каменити надвратник во Behio во Сирија (*C. de Vogüé* o. c., pl. 137). Шестокраката розета е двапати изобразена на јонскиот импост капител од Троекрсти кај Прилеп, од V век (И. Н. Стојковиќ, *Јонски импост-капители из Македоније и Србије*, Зборник радова XXI, Византолошког института САН, Београд 1952, стр. 173), и на друг еден јонски импост капител од исто време од Витолишта, Мариово (И. Н. Стојковиќ, *Јонски* . . . , стр. 174). Во криптата во св. Марко во Венеција, на една плоча со трака m, има во два медалјона шестокрака розета (*C. Voito*, o. c., f. 15). На еден плутеј од црквата Theotokos, што сега се наоѓа во црквата св. Марко во Венеција, има шестокрака розета која и по хексагоналната рамка е наполно идентична со розетата од плочата во св. Софија (*C. Voito*, o. c., f. 12). Шестокраката розета е претставена на една олтарна плоча вградена во една чешма во Цариград, што според карактерот на декорацијата би можела да се датира во XI век. На еден друг взидан фрагмент има изобразено уште една шестокрака розета, која е секако стара како претходната (J. Ebersolt, *Constantinople byzantin et les voyageurs du Levant*, Paris 1919; f. 57). Изобразувањето на шестокраката розета продолжува и многу подоцна. Такви има на страничниот портал на романичната црква S. Cecilia од XIII век во Cagliari, и на западниот портал на романичната црква од 1265 година во Pistoia (*C. Ricci*, *Romanische Baukunst in Italien*, Stuttgart 1925, f. 83, 89). Такава има во XIV век на еден јонски импост капител од Дутли (*C. Бобчев*, Две старинни прѣкви въ околността на гр. Серѣ, *Известия БАН*, 7, 1919—1920, 55, сл. 38). Освен шестокраката розета често се јавува во декорацијата и шестолисниот цвет и затоа е потребно да се подвлече разликата. Шестокраката розета има симболично значење а шестолисниот цвет е декоративен детаљ без какво и да е симболично значење. Инаку и шестокраката розета и шестолисниот цвет се јавуваат понекогаш еднододруго во декорацијата. Во мозаикот во јужниот кораб на базиликата во Пореч (*Ch. Errard*, o. c., III, pl. XI). се во сплетени медалјони и шестокраки розети, кои што се идентични со оние од св. Софија, и шестолисни цветови, кај кои е видлив флорниот организам.

²¹) E. Weigand, *Das Theodosioskloster*, *Byzantinische Zeitschrift* 23, 1914, Leipzig, 211 sqq.

²²) H. Cohen, *Description* . . . , I, 55, 12.

²³) *Ibidem*, II, 246, 1.

²⁴) *Enc. Italiana*, XXX, Salomone, p. 550.

место на кое најчесто се поставува знак со симболична вредност, е доволно да наведе на помисла дека шестокраката розета и во св. Софија е ставена со иста цел, а не само како орнаментален детаљ. Можеби и бројот на краковите (... *omnis in misura et numero* ...) е од значење во објаснувањето на шестокраката розета, кога се знае дека и Христовиот монограм има шест краци, а бројот шест е сврзан и со шесте дни на творењето на светот и шесте дела на добродетелта²⁵). Инаку, E. Weigand секако има повеќе право во тврдењето дека шестокраката розета не може да се поврзе со една одредена временска епоха.

Дванаесеткрачната розета со свиткани кракови изобразена на двата дијагонални медалјони има вонредно стари почетоци и продолжува да биде интерпретирана и во пластиката на спомениците од XI век²⁶).

Одделен интерес претставува секако и пентаграмата којашто е на плочата изобразена двапати. Пентаграмата не се употребува често во декорацијата, но сепак се среќава и во касноримските и во рановизантиските споменици и во периодот на зрелиот среден век²⁷).

²⁵) H. Detzel, o. c., p. 46.

²⁶) Би можело да се претпостави дека е нејзиниот прототип поврзан со свастиката (*tetrakyma*, *crux gammata*) која што се јавила уште во декорацијата во Троја (L. Bréhier, *L'art chrétien*, Paris 1928, p. 31) и кај Пелазгите (R. P. Greg, o. c., p. 297). Во таквата форма со мали модификации свастиката се образува и често и на голема распространетост кај источните народи (R. P. Greg, o. c., pl. XX). Несомнено е дека овој декоративен елемент, ако се суди по дванаестичниот индекс е во врска со асирскиот бројчан систем, и го должи својот прототип на источните преткласични цивилизации. Во кружни медалјони од сплетови, на две плочи од долните делови на трифората од катихуменот во Лавра, се поставени дванаесткрачни розети со свиткани кракови (G. Millet, *Recherches*... , p. 91, pl. III; H. П. Кондаков, *Македонија*... , сл. 16).

²⁷) Одбележувам неколку споменици од IV до XIII век кај кои се јавува пентаграмата. На источниот ѕид на Диоклецијановата палата, од почетокот на IV век, има на две места врежани класарски знакови и меѓу нив две пентаграми чии алфи се пресекуваат (C. Fisković, *Prilog proučavanju i zaštiti Dioklecijanove palače u Splitu*, Rad JAZU 279, Zagreb 1950, p. 9, 12). Ф. Месеснел (*Старохришћанска базилика у Суводолу код Битоља, Годишњак Музеја Јужне Србије, Скопје 1940, сл. 11, стр. 77*) пишува дека меѓу најчестите пластични знаци на тулите од базиликата во Суводол се крст и пентаграма. Кај тој пример треба да се приспомни дека според диспозицијата на долниот крак на крстот пентаграмата е поставена наопаку како во св. Софија. Во мозаикот во св. Софија во Цариград има изобразено четири пентаграми (O. M. Dalton, o. c., f. 206). На еден фрагмент од Блажена Госпа од дрншки Градац, од VIII—IX век, има трикрачна пенталфа (F. Radić, *Graditeljski uresni i nadpisni ulomci hrvatsko-bizantinskog sloga sa crkve Bl. Gospe u drniškom Gradcu*, *Starohrvatska prosvjeta*, IV, (3, 4, сл. 10). Пентаграмата се интерпретира во декоративната пластика и доста подоцна. На еден плутеј од црквата Теотокос, што се наоѓа во црквата св. Марко во Венеција, има во два кружни медалјони изобразени две пентаграми (C. Voito, o. c. f. 13). Една пентаграма со импозантни димензии и е изобразена во крстилицата во Сплит. Во XIII век една транзена на западната фасада на романичната катедрала во Crema е пробиена во вид на пентаграма (C. Ricci, o. c. f., 22). Во Македонија пентаграмата ја има дури и во XIV век, на аверсот на еден динарит од Скопје (J. Петровић, *Лепота нашиот старог новца, Уметнички преглед, Београд 1938, стр. 309*). Треба да биде споменато дека и пентаграмата во извесни случаи може да има апотропејска вредност (Enc. Italiana, XXX, Salomone 550), и дека може да има врска и со нејзината нумеричка основа (H. Detzel, o. c., p. 45).

Стилските одлики на оваа пластика во добра мерка зависат од односот со техниката на скулптирањето, којашто е поинаква од онаа во V и VI век. Во XI век се прилично заменети цизелирната техника од V век и ажурната изведба од VI век со начин на плитко скулптирање, навлезен во употребата уште од крајот на VII век²⁸⁾.

За прашањето на техниките во средновековната византиска пластика не постојат еднакви мислења. A. Runciman вели дека освен цизелирната, ажурната и плитката техника, кон X век се проширил и четвртиот начин на скулптирање — *champlevé*.

H. Martin²⁹⁾, меѓутоа, разликува во средновековната византиска пластика само три техники: *trépan*, *ajour* и *champlevé*. Јас сметам дека и A. Runciman и H. Martin имаат донекаде право со своите тврдења, но дека не успеале во потполност да го опфатат и докрај решат прашањето. Имено, во периодот од V до XIV век во Византија и следователно во Македонија има објекти скулптирани сукцесивно во сите техники како што ги разврстуваат A. Runciman и H. Martin. Овој факт го сметам за доволен за да се оформи мислење дека во македонската, односно византиската пластика во периодот од V до XIV век, се во сменуванa употреба пет скулпторски техники: цизелирна, *ajour*, *trépan*, плитка и *champlevé*. Од овие само техниката *champlevé* е исклучиво сама, како најчесто и плитката, додека техниката *trépan* се здружува понекогаш со техниките на цизелирање и ажурење.

Иако овие високи технички елементи не се сите присутни во декоративната пластика во св. Софија, естетската концепција претставува вредност што зафаќа свое место во историјата на уметноста. Кај првата плоча се секава, дури може и егзактно да се измери, дека скулпторот приготвил разработен цртеж за декорацијата и дека така ги добил сигурните линии, особено кај сплетовите, шестокраката розета и дванаесетрачната розета. Но оваа точност е кај змијата изоставена, покрај, тоа што е обликот на змијата прилагоден кон рамката во една сумарна стилизација. Орелот е многу погрижливо претставен, макар што по реалистичноста заостанува од некои орли во пластиката од VI век. Минималното моделирање на средишниот мотив, и покрај екскавирањето на фонот, не овозможило висока пластичност, а таква интенција овде скулпторот и не можел да има затоа што таквата невоједначеност би ја нарушувала прифатената техника на низок и рамен релеф. Бидејќи не постои длабинско диференцирање, може да се претпостави дека скулпторот сметал на светлински ефекти за подвлекување на детаљите, што ги доработува, како што е случај со перјето на орелот. Овој начин има секако врска со третманот од VI век кога и хроматските разлики биле репродуцирани со пластични изрази (дагините очи на паунските опашки). Скулпторот во оваа пластика не бара ни нови линии ни нови форми, и токму ова повторување на линиите и облиците доаѓа во испитувањето како добродошла основа врз која со повеќе сигурност може

²⁸⁾ A. Runciman, *La civilisation byzantine*, Paris 1934) trad. J. L.) p. 281, 282, 283.

²⁹⁾ H. Martin, *L'art byzantin*, Paris 1930, p. 32.

да се изгради претпоставката за хронолошката припадност на декорацијата во XI век.

Втората плоча (сл. 4)³⁰⁾ е идентична со претходната и по замислата на композицијата и по изведувањето. И овде осум траки со карактеристичниот пресек м, творат во затворени сплетови шест помали и еден средишен голем кружен медаљон. На оваа плоча смислената композиција повеќе доаѓа до израз со засилената важност на средишната сцена, во поголем медаљон развиен за сметка на елиминираниите медаљони горе и долу. Видливо е дека скулпотрот ја избегнал стереотипноста со изменување на схемата во која малите медаљони делуваат како декоративни бордири.

Средишниот мотив на орел кој со канците грабнал зајак е такуѓере стар и се среќава веќе во декоративните сцени на јонската керамика³¹⁾. Нешто подоцна мотивот го има во римската пластика³²⁾, а во покасните периоди е често изобразуван во византиската декорација во Византија и надвор од неа³³⁾.

³⁰⁾ Фотографијата на оваа плоча прв ја објавил Н. П. Кондаковъ, о. с., сл. 159, а 10 години подоцна и B. Filow, *Die Altbulgarische...*, f. 10.

³¹⁾ *Catalogue des vases antiques du Louvre*, Paris 1899, II, pl. 52, E. 609, p. 536, 537; E. Pottier, *Bulletin de corresp. h.*, XVI, Paris 1892; O. Washburn, *Jahrbuch des K. d. archäol.*, Berlin 1906.

³²⁾ Орелот со грабнат зајак е поставен како акротерија на една надгробна плоча од Салона (бр. 81—A, 34-D), CIL-III-2030.

³³⁾ Ваквата претстава се среќава на повеќе споменици. Во Империскиот музеј во Цариград, на една плоча од VI век, среде квадрат од трака со пресек m е изобразен орел со грабнат зајак (G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, II, Constantinople 1912, p. 511). Оваа сцена е претставена и на една плоча во Лавра на Атос (G. Millet, *Histoire de l'art*, A. Michel, I, 1, p. 153; Н. П. Кондаковъ, *Памятники христианского искусства на Атоне*, С. Петербург 1902, сл. 16; H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athoskloestern*, p. 41). Во Атинскиот музеј има една плоча со ист таков мотив (G. Millet, *Byzantinische Zeitschrift*, I, 1892, p. 648). Сцена на орел што граба зајак е изобразена и во пластиката на Мала Митрополија во Атина (K. Michel und A. Struck, *Die Mittelbyzantinischen Kirchen Athens*, *Athenische Mitteil. d. Deutsch. Archäol. Inst.* XXXI, Athen 1906, p. 303). Иста таква сцена има и на еден барелјеф во музејот во Халкис). Σπ. Λαμβρου, 'Ο δικέφαλος ἀετὸς τοῦ Βυζαντίου, Νέος Ἑλληνομνημῶν, I-VI, Athen 1909, p. 460. *Comptes rendus du Congrès international d'Archéologie classique*, 2^{me} session, Le Caire 1909, p. 264). Надвор од Византија оваа сцена е изобразена во Аквилеја, на северниот брег на Јадран (G. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, I, Roma 1907, p. 335, f. 442). Сцената кога орел граба зајак не е изобразувана само во декоративната пластика, неа ја има и во декорацијата на ракохристијанските ткаенини (R. Forrer, *Die fruehchristlichen Alterthuemer aus dem Graeberfelde von Achmim—Panopolis*, pl. XVIII, p. 1). Во XII век сцената кога орел граба зајак е претставена и во илустрациите на ракописни книги, како во Мирославовото евангелие сл. 20 (Ј. Мирковић, *Мирослављево јеванђеље*, Археолошки институт САН, I, Београд 1950), Блиската по идеја сцена кога голема птица граба помало животно може да се следи уште од Месопотамија (на цилиндричните печати. A. Solovjev, *Les emblèmes...*, p. 120; W. H. Ward, *The seal cylindres of West Asia*, Washington 1910, f. 56—75) и низ целиот среден век. Во Santa Maria Assunta во Torcello има на парапетните плочи и сцени како орел граба еленче или риба (Ch. Errard, о. с., III, pl. X). Инаку на еден релјеф од Имperiјалниот музеј во Цариград, од VIII—IX век, е изобразена и сцената како куче граба зајак (G. Mendel, о. с., p. 492). Сцената кога орел граба зајак секако ја симболизира победата на христијанската мисла над нетрајниот човечки земен живот.

За одбележување е дека. Н. Кондаков³⁴⁾ го смета орелот од оваа сцена за византиски хералдички орел. Ова тврдење, меѓутоа, веќе не може да се задржи, бидејќи прашањето за византиските хералдички амблеми го изјаснил А. Соловјев³⁵⁾. Едноглавниот орел (*aigle monocéphale*), притоа уште со зајак в канци, не треба да се поистоветува со двоглавиот орел кој што е хералдички амблем (*τὸς ἀετὸς διπλοῦς*³⁶⁾).

Распоредот на симболичните знаци во медаљоните е изведен како и кај првата плоча. Во четирите аголни медаљони се крстови од варијанта 4, а во средните два медаљони по две здружени овални алки, декоративен мотив кој е доста стар и често изобразуван³⁷⁾. Заедничката особеност на двете плочи да имаат многу симболични знаци, се должи на неменливоста на традиционалната схема, прифатена и порано во пластиката во VI век и продолжена и во другите споменици од X и XI век.

Од столпчињата што ги двоеле и ги придржувале плочите од олтарната преграда се останати само пет³⁸⁾. Нивната одлика што се декорирани само од една страна не може да послужи за некое типско

³⁴⁾ Н. П. Кондаковъ, Македонія. . . , стр. 231.

³⁵⁾ A. Sолоjev, Les emblèmes. . .

³⁶⁾ Ibidem, p. 133.

³⁷⁾ Здружени овални алки има во подниот мозаик на една римска зграда во Нарона (J. Marović, Novi i neobjavljeni nalazi iz Narone, Vijesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, XLIV, Split 1952, T. X), потоа во мозаикот од зградата што била до теменикот на Диоклецијановиот мавзолеј (С. Fisković, Rad 279, sl. 84). Овој мотив продолжува да се изобразува и во VI век и го има во мозаикот во базиликата во Пореч (D. H. Leclercq, Manuel d'archéologie chrétienne, Paris 1907, f. 221), потоа во подниот мозаик во базиликата во Марушинац во Солин (L. Bulić, Scavi nell'antico cimitero christiano da Marušinac a Salona, durante l'a. 1898, Bulletino XXII, Spalato 1899, T. V), и во подниот мозаик на basilica urbana во Солин (F. Bulić, Scavi nella basilica episcopalis urbana a Salona, durante gli a. 1903 e 1904, Bulletino XXVII, Spalato 1904, T. XII), Алките се изобразени подоцна на еден плутеј од S. Sabina во Рим од IX век (С. Ricci, o. c., f. 158). Здружени алки има и на плочата од олтарната преграда на црквата S. Abondio во Como, чие датирање се става од IX до XI век (J. Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen entwicklung, München 1924, p. 668, pl. 370/2). Здружените алки, некои од нив со лекеста форма, составени од три траки, се релативно чест мотив во пластиката на далматинските споменици од IX до XI век. Такви има на еден фрагмент од црквичката св. Лука на Уздолје кај Книн. (F. Radić, Ruševine crkvice sv. Luke na Uzdolju kod Knina sa pisanom uspomonom hrvatskoga kneza Mutimira, St. prosvj., I/2, Knin 1895, стр. 76); на едно олтарно столпче од св. Марија на Бискупја кај Книн (F. Radić, Nekoliko ulomaka lezena pluteja vratnih pragova i lukova sa starohrvatske bazilike S. Marije u Biskupiji kod Knina, St. prosvj., I/3, Knin 1895, VI, стр. 166); на еден бифорен капител од Бискупја (F. Radić, Pločaste nadstupine sa srednjih stupčica dvostrukih prozora (bifora) starohrvatskih zvonika, St. prosvj., IV, Knin 1898, стр. 24, 25); на еден плутеј од црквата во Горњи Кољани кај Врлика (F. Radić, Ostanci starinske crkve i groblja u Gornjim Koljanima kod Vrljke, St. prosvj., VI, 3, 3, Knin 1890, sl. 26); на еден фрагмент од црквичката св. Миховил во Невигани на Папман (F. Radić, Ostanci starohrvatske crkvice S. Mihovila u Nevidjanima na otoku Pašmanu, St. prosvj., VI, 3, 4, IX). На една паранетна плоча од солунската црква Теотокос од XI век, сега во св. Марко во Венеција, изобразени се две сплетени овални алки во два кружни медаљони (С. Voito, o. c., f. 13). Бидејќи ваквиот мотив се среќава и во профана зграда, би можело да се претпостави дека нема религиозно симболично значење, ами е употребуван како орнаментален елемент.

³⁸⁾ Фотографиите на четирите столпчиња се објавени 1919 и 1930 година (B. Filow, Die Altbulgarische. . . , f. 9; К. Миятев, Българското изкуство. . . , сл. 48).

или хронолошко разврстување, бидејќи декорирањето во различните периоди не се изведува по усталени схеми. Иако нивната декорација по суштината на елементите меѓусебно се разликува, сепак кај три столпчиња има блискост во концепцијата на целината.

Кај првото столпче (сл. 5) целата декорација е поставена во пет сплетени медалјони од двојна врвца. Порано, при објаснувањето на декорацијата на плочите се приспомна какво големо значење имаат сплетовите како удел во декорацијата од најраните христијански периоди, и затоа не зачува што декорација од близок карактер се среќава на столпчињата од олтарната преграда во VI век во Коњух³⁹). Осмолисниот стилизиран цвет, честата појава во декорацијата⁴⁰), што го исполнува средниот медалјон, е повторен и погоре но овде веќе значително реалистично претставен, како и во четвртиот медалјон во вид на осмокрака звезда. Останатите два медалјона, вториот и петтиот, се исполнети со комбинација на шестокрака розета и шестолистен цвет, какви што подоцна ќе бидат изобразени во пластиката во Нерези. Осумте трапезоидални полиња, меѓу медалјоните и рамката, се исполнети со мали петлистни палмети, како на фризот реконструиран за космитис, прилагодени кон обликот на површината, додека се највисоките помали полиња декорирани со едноставни срцолисти со тролистни палметки⁴¹). Симетрично-

³⁹) С. Радојчић, Црква у Коњуху, Зборник радова ХХI, Византолошки институт САН, Београд 1952, сл. 30. Идентична медалјонска декорација со шестокраки розети има и олтарното столпче бр. IX од св. Марија на Бискупија кај Книн од IX век (F. Radić, *Nekoliko...*, str. 166).

⁴⁰) Осмолисниот цвет се изобразува веќе од римскиот период. Од тоа време се ниските пластични претстави на неколкуте римски *lucernae* (H. Menzel, o. c., f. 19/16, 47/15; O. Waldhauer, D. a. Tonlampen. . ., pl. 19, 202; F. Fremersdorf, *Römische Bildlampen*, Bonn u. Leipzig 1922, p. 74, f. 72). Мотивот на осмолистен цвет е доминантен и на консулските облеку на Анастасиј и Магнус (изобразени на релјефни плочи од филдиш од почетокот на VI век; R. Delbrueck, *Die Consulardiptichen*. . ., No 21, p. 131, f. 21; H. Peirce et R. Tyler, *L'art byzantin*, Paris 1932—1934, II, f. 33). Во Сирија мотивот на осмолистен цвет го има во пластика на надвратникот на рановизантискиот храм во Behio (C. de Vogüé, o. c., pl. 137). Овој мотив го има и во Персија во еден ахеменидски орнамент (A. Gayet, *L'art persan*, Paris 1895, p. 202, 306). Мотивот на осмолистен цвет е репродуциран и во подоцните векови. Во криптата во св. Марко во Венеција изобразени се два осмолисни цвета во два кружни медалјони (C. Voito, o. c., f. 15). На двете крајни плочи од трифората на катихуменот во Лавра, осумте аголни полиња околу ромбовите се исполнети со осмолисни цветови (G. Millet, *Recherches*. . ., pl. III, 1). Осмолисниот цвет е изобразен и на еден фрагмент во Кирк-чешме (J. Ebersolt, *Constantinople*. . ., f. 57). Досега не е дадено објаснение на значењето на осмолисниот цвет во христијанската декорација, но неговата нумеричка врска потсеќава на осумте блаженства и осумте пеколни казни (според стихот на Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier 1855, p., 272 *Vermes et tenebrae, flagellum, frigus et ignis, Daemonis aspectus, scelerum confusio, luctus*).

⁴¹) Срцолистите се изобразуваат во декорацијата уште на касноантичните и ранохристијанските *lucernae*, како што е на пример една сириско-палестинска (F. Miltner, *Forschungen in Ephesos*, B. IV, H. 2., *Das Coemeterium der Sieben Schläfer*, Wien 1937, 102, 44). Во VI век декорирањето со срцолисти го има на релјефни плочи од филдиш во Цариград (W. Meyer, *2a. Elfenbeintafeln*. . ., № 30). Срцолисти со палмети има на еден корниз од Преслав од IX—X век (К. Шкорпиљ, *Паметници отъ столицата Преславъ*, България 1000 години, София 1930, T. XXXIV, сл. 3). Декорацијата на срцолисти е употребена и на еден фрагмент од црквата св. Спас кај Книн, веројатно од XI век (Музеј Хрватских старина, Сплит). Во Италија на една архиволта во св. Никола во

ста на декорацијата на ова столпче, како и на другите, не побудува толку внимание, колку преисполнетоста со декоративни детали што ги ползува сите места, по која особеност столпчињата се издвојуваат од плочите. Оваа особеност секако не дава право за тврдење дека скулптирањето на плочите е од два мајстора, но побудува таква мисла, не само заради умножените детали во декорацијата на столпчињата, ами и заради попрецизниот цртеж и беспогрешните синусоиди на линиите. Плитко екскавираната пластика на столпчињата има издигнати површини со заострени бридови што доаѓаат до полн израз при странична светлина, и може да се смета за сигурно дека скулпторот сметал со ваков светлински ефект.

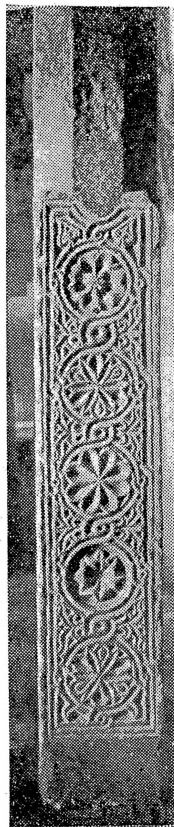
На второто и третото столпче, што според недекорираниите довртки⁴²⁾ биле поставени северно и јужно од вратите (сл. 6 и 7), сместени се во седум кружни медаљони од сплетови на троврвца стилизирани осмолисни цветови, осмокраки розети и шестокраки звезди. По замисла и одликите на техниката оваа целина се поврзува со првото столпче, но е очигледен помалку сигурен цртеж што дава на места не многу правилна линија.

Кај четвртото столпче (сл. 8) целата декорација е затворена со една бордира од астрагали што се модификација на античниот тип. Античните астрагали, со олеае долги колку две *lentes*, со раздалеченост во која се гледа и крајот на нишето, се модифицирани во олеае големи колку четири или пет *lentes*, нераздалечени и со забени краеве. Оваа особеност наведува на помисла дека од автентичните антични релјефи, во чија декорација има астрагали, скулпторот на св. Софија го дели посредување на други подоцни и модифицирани примери, што започнуваат од ранохристијанската декорација и продолжуваат до зрелиот среден век⁴³⁾ и

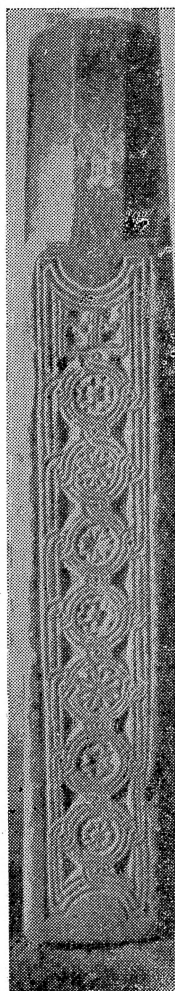
Бари од XI век (E. Bertaux, o. c. f. 260). Во XII век срцелистите го красат космитисот на олтарната преграда во Нерези. Срцелистите се повторуваат во два фриза на еден архитрав во Кахрие-Цами (Th. Smit, *Известия РАИК*, XI, 1906, T. 83, 94; Ch. Diehl, *Etudes Byzantines*, p. 416, 417; D. Pulgher, *Anciennes églises byzantines de Constantinople*, p. 31; E. Freshfield, *Notes on the church now called the Mosque of the Kalenders at Constantinople*, *Archaeologia*, LV, p. 2, London 1897, pl. XXXV).

⁴²⁾ И вратите во св. Никола во Ватопеди имаат недекорирани довртки (Н. П. Кондаков, *Памятники*, ..., сл. 19).

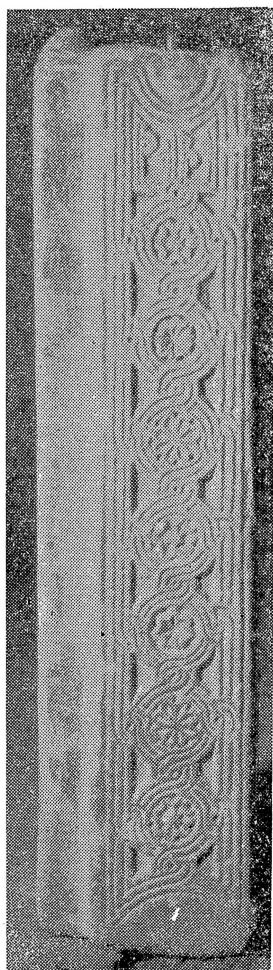
⁴³⁾ Бордирата од астрагали многу често е поставувана во ранохристијанската декорација. Таква има во катакомбата *Coemeterium Christianum* од IV век, над една Орантес (H. Detzel, o. c., I, f. 53). Бордирата од астрагали е често застапувана и на рановизантиските плочи од филдиш од V и VI век. На диптихонот на Пробус од 406 година во Рим (E. Capps, *An ivory pyxis in the Museo sacro*, *Art Bulletin* IX, 1926, 1927, f. 1); на еден царски диптихон од околу 500 година (L. v. Sybel, *Christliche Antike*, f. 72); на една плоча со ловна сцена од првата половина на V век (R. Delbrueck, o. c. f. 60); на еден консулски диптихон од околу 400 година (P. Toesca, *Storia*, ..., f. 195); на ажурна филдишна плоча од V век (H. Peirce, o. c., f. 120); на еден петделен филдиш од почетокот на V век (A. C. Soper, *The italo-gallic School of early christ. art*, *Art Bulletin* XX, 1938, 21); на друг еден петделен филдиш од VI век (J. Strzygowski, *L'ancien art chrétien de Syrie*, f. 44). Во декоративната пластика од ова време ги има во архиволтите на св. Софија од Цариград (O. M. Dalton, o. c., f. 435) и во транзените од S. Apollinare Nuovo (Ch. Diehl, *Manuel*, f. 90). Астрагалите ги има потоа и во дрвената резба на вратите од S. Sabina од VI век (Ch. Diehl, *Manuel*, f. 139). Во X век астрагалите стануваат и бордира на филдишните плочи (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano I, II, 1901,



Сл. 5 — Столпче од олтарната преграда на св. Софија во Охрид.



Сл. 6 — Столпче од олтарната преграда на св. Софија во Охрид.



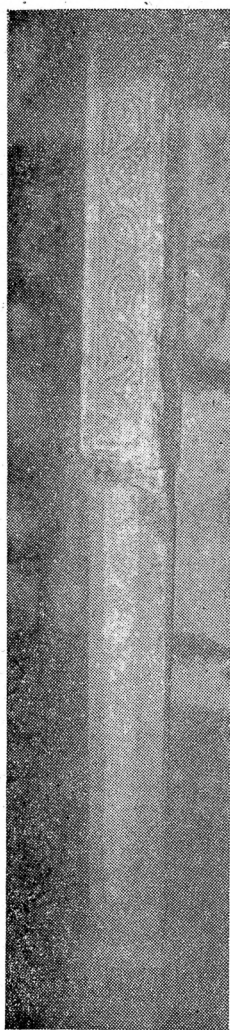
Сл. 7 — Столпче од олтарната преграда на св. Софија во Охрид.



Сл. 8 — Столпче од олтарната преграда на св. Софија во Охрид.



Сл. 9 — Столпче од олтарната преградана св. Софија во Охрид.



Сл. 10—Осмострана колонка од олтарната преграда на св. Софија во Охрид.

подоцна. Внатрешната декорација на столпчето од синусоиден ластар со тролисни палмети⁴⁴⁾ канелирани среде е сместена во втора рамка од два торуси и еден трохилус. Исканелираниот крст во горниот дел⁴⁵⁾ од правоаголникот близок е по контури на варијантата 4. Техниката на изведувањето е сигурна, но прецизноста на синусоидите не е како на првата плоча и затоа се превојните линии со нееднакви лакови.

Кај петото столпче (сл. 9) средишниот мотив е врамен со празна бордира а врвот на декорацијата го зазема крст близок на варијантата 4, со долниот крак разлистен во две тролисни палмети⁴⁶⁾. Под крстот се

1902, 386), а такви продолжуваат и во XI век во северна Италија (H. Graeven, *Entstelte Consulardiptichen*, Röm. Mitteilungen, 7, 1892, № 42). На овој период му припаѓаат и астрагалите на плочата од амвонот на црквата во Torcello (O. M. Dalton, o. c., f. 450). Во Македонија астрагали се изобразувани во живописот на св. Климент во Охрид, како бордира меѓу сликаните мермерни плочи и фризот со фигури.

⁴⁴⁾ Од 377 година е една порта во Диоген од Хас, во централна Сирија, со синусоиден ластар во надвратниот корниз (*Bulletino di archeologia christiana*, Roma 1881, T. XII, pl. X). Ластар со тролисна палмета е изведен како рамка на еден саркофаг од San Apollinare in Classe (Ch. Diehl, *Ravenne*, Paris 1928, p. 90). Долните делови од двете столпчиња околу дверите во св. Никола во Ватопеди имаат ластар со петлисни палмети (H. П. Кондаков, *Памятники*, . . ., сл. 19, стр. 44). Ластар со полупалмети има на фрагменти од иконостасот од Влахерна во Арта (G. Millet, *L'ancien art serbe*, Les églises, Paris 1919, f. 153).

⁴⁵⁾ M. Abramčić, *Bareljef Sv. Jurja (?) u Žrnovnici*, St. prosvjeta, II/1, sl. 2, 1927, објавува три олтарни столпчиња од околината на Сплит, од IX—XII век, со крстови горе.

⁴⁶⁾ Разлистениот крст се појавува во христијанската декорација многу порано од декоративната пластика во св. Софија. Јавувањето на овој облик крст изгледа треба да се бара во врската со преданието според кое Христовиот крст бил направен од живото дрво (F. Kampers, *Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi in ihren vornehmsten Quellen*, und in ihren hervorstechendsten Typen, Köln 1897, p. 89, 97, 141), од едно гранче што со себе го зел прататкото Адам (според *Legenda aurea*). Ваков разлистен крст се најдува уште во катакомбите (B. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903). Подоцна ваков крст има и во црквата св. Сергие и Вахс од VI век во Цариград (D. T. Rice, *The leaved cross*, Edinburgh s. a., p. 76). Ваков облик на крст има во капелата во Baouit (рановизантиски период во Египет — според V. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, I, III, Le Caire 1904—1916, pl. X). Од исто време се разлистените крстови во црквите св. Василиј и св. Стефан во Кападокија (G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925, III, pl. 155, 158). Интересно е дека ваков облик на крст се среќава дури и во Кина на една стела од 981 година во Си Нган Фу (D. T. Rice, o. c., p. 76). Во нашата земја овој облик го има на една плоча од Котор од IX или X век (P. Šerović, *Boka kroz vjekove*, J. Straža, 1935, br. 2, 3). Разлистениот крст ќе биде поставен и на капителот од олтарната колонка во XII век во Нерези. Од исто време се можеби и крстовите во Ерменија, на порталите во Гавра и Никорцминда (J. Baltrušaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris 1931, pl. XXVI, XCI) и во Мпен (J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien 1918, f. 38). Расцветани крстови, само од поинаков тип, има во манастирот Влатадон во Солун, во Лавра и на еден саркофаг од манастирот Влахернон во Арта (Α. Ὁράνδος, *Ἀρχαῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, B. 1936, f. 30, 31). Ваков крст има и на една сполија на Старата митрополија (P. Orsi, *Le chiese basiliane della Calabria*, Firenze 1929, f. 2, p. 245). Во XII век разлистен крст има и во Студеница, на надвратникот на северниот портал. Модифициран облик на разлистен крст има во тимпанот над порталот на црквата во Вајсберг од 1214 година (A. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, Esslingen a. N. 1907, f. 22), потоа во тимпанот на црквата во Schwäbisch—Halle (G. Dehio—Bezold, K. B. A., *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 167, 1—7, I, VIII, Stuttgart 1884—1901, V, 356). Неколку вакви разлистени крстови се јавуваат и на монетите на Михаил Шишман во третата деценија на

срцолисти, изведени горните четири од три траки а петтиот, најдолниот, од две. Интересно е дека се во сите пет срцолисти петлисни палмети разновидни по стилизација, појава за којашто и при најшироко испитување не можеа да се најдат аналогии. Инаку срцолистот во македонската пластика ќе се јави уште неколку пати. За одбележување е дека во XIV век срцолистот со палметка е повторуван елемент на металните опкови на некои икони⁴⁷⁾. Техниката на скулптирањето и на ова столпче е еднаква како кај претходните, но цртежот дал несигурни синусоидни линии.

Од осмостраните колонки, што продолжувале до космитисот се останати само две (сл. 10) и малите делови од столпчињата. Испитувањата покажаа дека обликот на колонките не може да служи за хронолошко или територијално категоризирање, бидејќи само во рановизантискиот период има повеќе кружни колонки, додека во подоцниот среден век има и кружни и октогонални и квадратни колонки⁴⁸⁾.

Од капителите е само еден зачуван (сл. 11), за останатите може само да се претпоставува дека биле еднакви со зачуваниот. Капителот има облик што се среќава во византиската декорација во X век⁴⁹⁾, со ехинус декорација што е издвоена со основа прилагодена кон октогоналната форма на колонката. На четирите fascies изведен е во плитко скулптирање по еден срцолист со петлисна палмета на среде и тролисна палметна стилизација на аглите што одат до непрофилираниот абакус.

Двајца проучувачи⁵⁰⁾ веќе и посветиле внимание на скулптираната арка взида на над еден од северните прозорци на црквата. Ф. Месеснел смета дека оваа скулптирана арка е од VIII или IX век заради плетерниот орнамент и симболичните пауни. Ова негово мислење го коригира И. Н. Стојковиќ со претпоставка дека е арката современа на Нерези или на олтарната преграда на св. Софија. Навистина проблемот за точното датирање на оваа арка не може да биде разрешен само според стилските одлики на нејзината пластика. Но секако дека претпоставената реконструкција (сл. 12) на арката како рамка на иконата на јужниот столбец, која му припаѓа на слојот живопис од XI век, ја доближува оваа скулптирана арка временски кон олтарната преграда.

Едно од непоткренатите прашања за камениот намештај на црквата св. Софија од XI век, надрева да биде отворено сега. Точно е дека нема податоци што би фрлиле нешто светлина на прашањето за постоењето на стариот амвон, но е сосем приежливо да се претпостави дека

XIII век (Н. Мушмов, Монетите и печатите на българските царе, София 1924, стр. 102, 103, сл. 72—78). Во рашките споменици ваков облик на крст се среќава во црквата во Дањ (А. Дероко, Старијар, V, стр. 142, сл. 12), а потоа и на северниот портал на Дечани (В. Петковиќ и Ѓ. Бошковиќ, Манастир Дечани, СКА, I, Београд 1941, 169). Една модификација на разлистен крст се јавува во Македонија во XIV век во Лесново.

⁴⁷⁾ Такви има во полето околу рамената на Христос на иконата Христос Душеспасител од св. Климент, потоа во бордирните медалјони на иконата Богородица Перивлепос од св. Климент и во тесната бордира крај сцените од животот на Христос од големата икона на Христос во св. Климент.

⁴⁸⁾ L. Bréhier, *Les églises byzantines*, Paris 1912, p. 34.

⁴⁹⁾ J. Strzygowski, *Nea Moni auf Chios*, *Byzantinische Zeitschrift*, V, , p. 146.

⁵⁰⁾ Ф. Месеснел, Охрид, Скопје 1934, стр. 30—31, сл. стр. 34; И. Н. Стојковиќ, прилог проучавању . . . , стр. 173, 174, сл. 13.

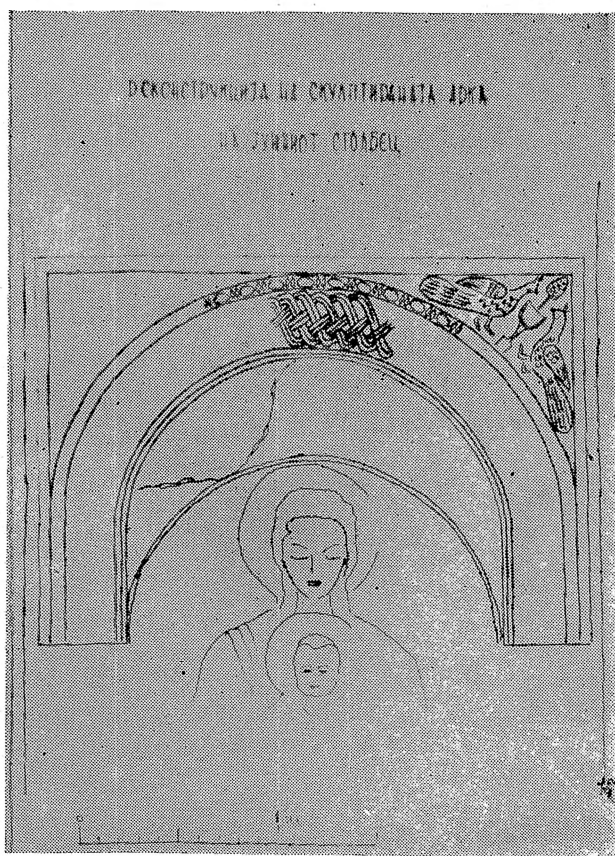
св. Софија како катедрална црква имала амвон во периодот меѓу 1036 и 1317 година. И разбирливо, амвон поставен истовремено кога и останатата камена пластика во црквата, односно современ на олтарната преграда. Дека за ваква претпоставка има извесни основи ќе послужи анализата на двете делумично потсечени и поткршени плочи во јужната страна на скалата на мимбарот. Овие плочи коишто досега не биле ни објавени, ни објаснети во смисла на нивната хронологија и припаѓање на скулптурни ансамбли, претпоставувам дека можеле да бидат дел од постариот амвон, пред амвонот на архиепископ Григориј.



Сл. 11— Капител од олтарната преграда на св. Софија во Охрид.

Ваквата претпоставка ја поткрепуваат испитувањата на мотивиката и димензиите. Првата плоча (сл. 13) е пресечена и поткусена од три страни, со бордира и медаљони затворени во четири циклуси од трака со пресек м, исто како и големите плочи од олтарната преграда (сл. 3 и 4). На големите плочи има навистина, повеќе медаљони, по 9 и 7, а на оваа плоча само 5, но тоа се должи на помалите димензии. Распоредот

на медаљоните е по замисла еднаков како кај плочите од олтарната преграда, како што се и симболичните знаци што ги исполнуваат медаљоните. Во првиот медаљон лево е крстот со облик од варијанта 1⁵¹⁾, на двостапален постамент со кружни перли на краиштата. Во средниот медаљон е крст од варијанта 4, на постамент идентичен со тој од крсто-



Сл. 12 — Реконструкција на арката од северниот прозорец на св. Софија во Охрид.

вите во двата медаљони на првата плоча од олтарната преграда (сл. 3). Во двата помали медаљони, горе и долу, има шестокраки розети сместени во хексагонални полинија, по концепција еднакви со розетите на првата плоча (сл. 3), а во крајниот медаљон десно е осмолестен цвет. Според оваа очигледна блискост не може да се одрече заклучокот дека и замислата и изведбата и мотивите се заеднички со плочите од олтарната преграда.

⁵¹⁾ К. Петров, о. с., 33,

Според бордирите, профилот на лисјата и третманот на паунската опашка, кон групата на пластиката на олтарната преграда припаѓа и еден друг фрагмент од плоча (сл. 14). Овие две плочи се според сите одлики од XI век и се современи на олтарната преграда, но тие не припаѓаат на олтарната преграда поради своите помали димензии. Првата од овие



Сл. 13 — Плоча од скалата на мимбарот во св. Софија во Охрид.

две плочи според реконструираниите димензии имала 112×79 см., додека големите плочи од олтарната преграда имаат 148×102 см., а помалите од протезисот и дијакониконот имаат според реконструкцијата 102×60 см. Заради ваквите димензии овие две плочи од скалата на мимбарот не можат да бидат поставени во реконструкцијата на олтарната преграда и би требало да му припаѓаат на некој друг скулптиран ансамбл. Не постојат, навистина, никакви податоци за нивното атрибуирање во ваква смисла, но најблиска претпоставка би била дека тие би можеле да му припаѓаат на амвонот од XI век. Кон ова треба да се додаде дека меѓу фрагментите во протезисот се најдува и дел од столпче, продолжено во скршена октогонална колонка (сл. 15), кое можеби исто така му припаѓало на постариот амвон,

Сите овие проучувања фрлаат достатно светлина за да можат да се постават извесни заклучоци за одликите на оваа декоративна пластика. Пред сè, може да се изнесе мислата дека, иако од XI век досега е позната само декоративната пластика од св. Софија, би можело врз таа основа да се претпостават одликите на декоративната пластика во Македонија



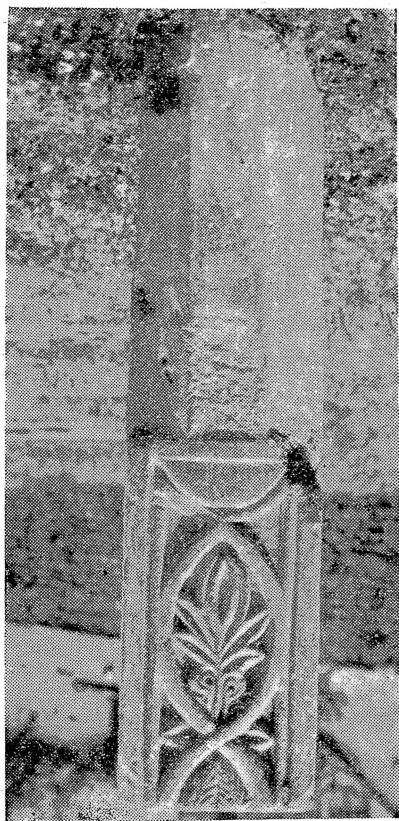
Сл. 14 — Плоча од скалата на мимбарот во св. Софија во Охрид.

од XI век поинтегрално. Односно, би можело да се очекува дека, ако биде откриена декоративна пластика од овој период, таа предимно би содржела одлики од пластиката на св. Софија, односно пластиката со вакви одлики би требало да припаѓа на XI век.

Во продолжение потребно е да се укаже на досега неутврдените одлики. Првата особеност што веднаш паѓа в очи, е отсуство на издвоен рам околу декорираната површина. Во многу цркви од VI век⁵²⁾ и плочите од олтарната преграда и плочите од оградата на галеријата имаат нагласен рам кој со изразита профилација од два или три торуси и трохилуси се спушта до касетата со декорација. Во црквите од XI век тоа

⁵²⁾ Во Епископската базилика во Стоби (Б. Сарија, о. с., сл. 11, 12, 13, 14, 15; Р. Егер, о. с., сл. 30, 31, 32, 33, 34), потоа во базиликата во Суводол (Ф. Месеснел, Старохришћанска базилика. . ., сл. 29, 30, 31, 32, 33), во ротондата во Коњух (С. Радојчић, о. с., сл. 31, 39) и во базиликата во Хераклеја (М. Грбић, Откопавања у Хераклеји, Уметнички преглед, Београд 1938, стр. 351).

веќе не е во концепцијата. Во XI век⁵³) плочите имаат, како и во св. Софија, рам што е во една рамнина со декорацијата од касетата, а од неа е одделен само со една тесна канелура, што спаѓа веќе во комплексот на декорацијата.



Сл. 15 — Фрагмент од столпче од св. Софија во Охрид.

Втората одлика е доминантност на сплетови од траки, најчесто во кружни форми. Траката е одлика, како што е речено, и во св. Марко и во Лавра, но кај овие два споменици има од траката сплетови и во

⁵³) Таков е случајот со плочите од св. Марко во Венеција (O. M. Dalton, *Byzantine art.* . . , f. 97), со плочите од фиалата на Лавра на Атос (Ch. Diehl, o. c. , f. 214) и со плочите од трифората на катихуменот на св. Лука во Фокида (G. Millet, *Recherches.* . . p. 91, pl. III, 1). Не е познато кога токму и по каков пат дошле плутеите од солунската црква Теотокос (Казанцилар — Џами), датирана според еден натпис во 1028 година (L. Bréhier, *L'art byzantin*, Paris, 1924, p. 192), во црквата св. Марко во Венеција, но сите пет плутеи покажуваат дека декорацијата не е издвоена видливо од височината на рамката и дека рамот по концепција не е нагласен (C. Voïto, o. c. , f. 10—13).

ромбична композиција. Она, пак, што би можело да се смета како локален елемент во декорацијата на св. Софија е отсуството на ромбична композициона схема, пореткото изобразување на фауна и почестото употребување на симболични знаци.

Сопоставувајќи ги ваквите анализи може да се направи следниот заклучок по однос на стилот. Карактеристиките на целината и на детаљите на декоративната пластика во св. Софија од XI век се резултирани од трајните уметнички врски меѓу архиепископското седиште во Охрид со византиските центри Цариград и Солун. Од врски какви што постоеле и меѓу Цариград и Солун, Венеција, некои градови во Јужна Италија и градовите во Грција и другите византиски провинции.

По однос на стилот К. Мијатев⁵⁴⁾ искажува тврдење, дека овој релеф од св. Софија смета повеќе на пластичен отколку на колористичен ефект. Таквото тврдење, меѓутоа, тешко би можело да се аргументира и да се задржи заради следното. Иако оваа пластика од XI век не може стилски да се поистоветува со техниката *champlevé*, која што има исклучиво колористички ефект, таа е сепак плитка и сосема го исклучува диференцирањето на пластични планови. Минималната раздалеченост меѓу ниските издадени тесни површини напред и рамниот фон, неполн сантиметар поназад, не овозможува прв, втор и трет план на релеф, ниту пак пластичност и волуминозност со длабочински димензии. Заради тоа не може да биде прифатено тврдењето на К. Мијатев, дека релефите од св. Софија сметаат повеќе на пластичен ефект, ами напротив дека релефите од св. Софија се скулптирани со намера да ползуваат светлински ефекти⁵⁵⁾.

По однос на мотивските врски, К. Мијатев тврди, во продолжение, дека орнаментаријата на оваа пластика е позајмена од хеленистичката ризница. Иако ова тврдење има свои основи изгледа дека не би можело да се прифати во потполност, заради едноставната причина што е хеленистичката орнаментарија една од средните етапи во развојниот пат на постарите орнаменти и нема потреба оваа посредничка улога издвоено да се истакнува повеќе од другите поранешни или понови фази во развојниот врвез⁵⁶⁾.

Изгледа, натаму, дека и другото тврдење на К. Мијатев⁵⁷⁾ дека во декоративната пластика во св. Софија има орнаменти кои укажуваат на сириско-арапска уметност, не може да биде прифатено. Имено, во декоративната пластика на св. Софија не може да се констатира ни еден

⁵⁴⁾ К. Мијатев, о. с., стр. 180.

⁵⁵⁾ За дообјаснување е потребно да се додаде констатацијата дека ако оваа декоративна пластика би се фотографирала при директна ортогонална светлина, релефот би бил сведен на вредност на сликана орнаментарија. И дури кога светлинскиот извор се најдува од страни се добива полниот и правиот впечаток на релеф, макар што е плиток, со овој проблем и практично сум бил суочен.

⁵⁶⁾ Хеленистичката уметност не е креатор ни директен влијател на орнаментаријата во св. Софија. Што хеленистичката уметност примила извесни орнаментални елементи од антиката — или предантични — ги предала на уметноста на Рим и натаму на Византија, би можело да се оцени само како една од посредничките улоги, но не да и се дава предно место.

⁵⁷⁾ К. Мијатев, о. с., стр. 180.

орнаментален елемент што би бил исклучива креација на исламската сириско-арапска уметност, додека има елементи што сириско-арапската уметност ги презела од уметничкото наследство на претходната културна епоха, предавајќи ги посреднички на други уметности⁵⁸).

Заслужува внимание и мислењето за стилот на оваа пластика што го дава Ѓ. Бошковиќ⁵⁹). Тој, имено пишува „... доколку навистина потекнуваат (се мисли на фрагментите) од ова време, тие секако во потполност му припаѓаат на византискиот начин на работа и сфаќање...“ Секако дека Ѓ. Бошковиќ со ваквата формулација не го разрешил конечно прашањето за стилот на оваа пластика, а донекаде со првата реченица од формулацијата внесува извесна недоволна јасност.

Проблемот за времето на кое му припаѓа оваа декоративна пластика досега не е решаван. Повеќето учени преминуваат преку потребата да дадат едно категорично датирање, прекутно прифаќајќи ја претпоставката дека е пластичната декорација еднородна со црквата, но без навлегување во суштината на аргументите.

Колку малку сериозно внимание му било посветено на хронологијата, и колку датирањето на оваа декоративна пластика било порано тешко, сведочи оцената на Ф. Месеснел⁶⁰). Тој пишува дека „... две плочи со старински шарби и симболи се наоѓаат во подот на олтарот“. Јасно е дека со така неодредено мислење Ф. Месеснел не направил некаков чекор напред во разрешување на прашањето за хронологијата.

Појасен во оваа смисла е Ѓ. Бошковиќ⁶¹), којшто пластичната декорација од св. Софија ја смета од крајот на X или почетокот на XI век, додавајќи во нота дека има веројатност дека е и од XII век. Ваквото мислење е во склад со прифатливата претпоставка, дека големата катедрална базилика, „... une église de premier rang...“ како што вели G. Millet⁶²), требало да има олтарна преграда, односно презвитериумот да бил одделен од наосот. Дотолку повеќе што веќе било вообичаено поставување на олтарни прегради за обавување на литургијата⁶³).

Наспроти извесната несигурност во датирањето и денес уште стои како прифатлив објавениот од Du Cange текст, дека црквата св.

⁵⁸) Оние малку елементи од пластиката на св. Софија од XI век што можат да се најдат и во арапската уметност (на пример срцелист со тролисна палмета и синусоидниот ластар, во мошејата на калифот Ел Хакем во Каиро — според *Les rapports de Comité de conservation des monuments de l'art arabe, Le Caire, t. 24, 1908*), биле познати и во други преарапски уметности, така што никако не може да бидат издвоени како мотиви со исклучив сириско-арапски карактер.

⁵⁹) Ѓ. Бошковиќ, *Основи...*, стр. 97. Истото мислење е повторено и 10 години подоцна во изменетото и дополнетото издание, стр. 132.

⁶⁰) Ф. Месеснел, *Византиски споменици...*, стр. 351.

⁶¹) Ѓ. Бошковиќ, *Основи...*, стр. 97. Истото мислење е повторено и 10 години подоцна во изменетото и дополнетото издание, 132.

⁶²) G. Millet, *L'école...*, p. 41.

⁶³) Пишувајќи општо за внатрешниот распоред на базиликите од VI век Ch. Diehl, *Manuel...*, p. 175 вели: „Le bema est séparé de la nef par une clôture qui deviendra l'iconostase...“.

Софија ја соградил хартофилаксот Леон⁶⁴). Во врска со ваквиот податок би било и наместо прашањето, да ли хартофилаксот Леон, како охридски архиепископ, откако изградил и живописал една катедрала, би позволил таа да остане без олтарна преграда, препуштајќи тоа да го направи некој негов следбеник подоцна? Секако разбирливо е прва претпоставка да биде дека е олтарната преграда направена истовремено со црквата во првата половина на XI век.

Оваа претпоставка ја поткрепуваат сериозно и стилските одлики на декоративната пластика. Меѓу нив е најнапред присуството на траката со пресек м, којашто се среќава исклучиво во спомениците од X и XI век. Во случаите кога траката со пресек м исклучиво ретко може да се сретне и во декоративната пластика на спомениците од XII век, тогаш таа има второстепено значење како декорација од внатрешната страна, што сведочи дека е во период на напуштање. Предимноста на употребата на траката со пресек м во X и XI век сочи кон датирање на декоративната пластика од црквата св. Софија во тој период, а ако тоа се сложува со претпоставката за градењето на црквата во првата половина на XI век, нема спротивни причини тоа да не биде прифатено. Втората одлика би била ненагласениот рам околу касетата, карактеристика што е тесно поврзана со декоративната пластика на византиските споменици од X и XI век. На крајот не треба да биде занемарен и фактот на плитко скулптирање како бродерија, што ја одликува пластиката на X и XI век. Сите овие установени одлики сочат кон едно датирање кое треба да се бара во XI век.

Досега не било направено аналитично наспоредување меѓу камената, декоративна пластика во св. Софија и елементите на нејзината фреско декорација, што би ги разјаснило развојните линии на двете декоративни форми во XI век. Познато е дека меѓу декоративната пластика и мозаиците (фрески има многу помалку) во црквите од VI век постојат односи на заемност, односно многу од употребените декоративни елементи се заеднички и за пластиката и за мозаиците. Освен тоа, и во декоративната пластика и во мозаиците провејува една претхристијанска профана струја, што понекогаш е толку доминантна што на декорацијата и дава друг карактер. Сето тоа значи дека патиштата на концепционо-уметничкиот развојот на пластичната и пиктуралната декорација во VI век одат блиску еден до друг.

Со декоративната пластика од XI век тоа не е случај и ни една од сцените од живописот не е употребена во декоративната пластика. Освен тоа, а ова е секако многу важно, и во концепцијата постојат сосема спротивни основи. Живописот се развива со сите својства на една полна сликарска уметност, со пртеж, колорит, третмани и со наративно нарастување на сцени, а сето тоа во нераскинлива зависност од религиозните

⁶⁴) Според текстот објавен од Du Cange, *Familiae augustae Byzantinae*, I, p. 174—175 и од H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig 1902, p. 6—7, и редактиран превод од Ѓ. Ивановъ, *Български старини изъ Македония*, София 1931, стр. 566 (Λέων πρῶτος ἐκ Ῥωμαίων χαρτοφύλαξ τῆς μεγάλης ἐκκλησίας. ὁ κτίσας τὴν κατὰ ἐκκλησίαν ἐπὶ ὀνόματι τῆς ἁγίας τοῦ Θεοῦ Σοφίας).

сфаќања на времето. На пластиката од XI век немаат влијание современите религиозни разбирања, програми и промени. Пластиката врви по пат кој е, речиси, сосема издвоен од религиозната строгост и кој е наполно друг од патот на живописот. Скулпторот не е ни најмалку повлијаен од сликарските детали, што можеле да му послужат при изборот на скулптираните елементи. Од ова има отстапување само еднаш: архиволтата близу до северниот ѕид во долниот нартекс на св. Софија е живописана со низа срцолисти и таков мотив е на едно од олтарните столпчиња.

Но ако резултатите од наспоредувањето со живописот во св. Софија од XI век не се позитивни, постои можност да се направи наспоредување со зачуваните останки од мозаичниот под во Велуса од 1080 година. Во Велуса има под кубето мозаично квадратно поле, во кое широки траки прават сплетени кружни медалјони, идентично по замисла и дури по облик со главните плочи од св. Софија⁶⁵⁾.

Досега не биле вршени испитувања за да се одговори на прашањето: дали декоративната пластика од XI век има врски со пластиката од VI век и каков е нивниот карактер. Испитувањата што ги извршив во оваа смисла дадоа позитивен одговор. Меѓу камената декоративна пластика од XI век и пластиката од рановизантискиот период, од V и VI век, постои врска. Кон ова треба да се додаде дека, иако во XI век се јавуваат извесни отстапувања од основните форми на олтарните прегради и отстапувања што ја карактеризираат пластиката на XI век, тие се многукратно нападени со позајмувања на декоративни елементи што се содржани во рановизантиската пластика. Преку рановизантиската пластика во св. Софија се интерпретирани и декоративни елементи пренесени од постарите претхристијански цивилизации. Како и во други споменици во оддалечените византиски провинции и во св. Софија продолжуваат да трајат некои декоративни форми, за да бидат пренесувани и подоцна. O. Dalton на јасен начин ја прецизира мислата за траењето на мотивите, коишто еднаш воспоставени ги надживуваат сите политички промени и бидуваат пренесувани се додека нивното потекло не биде заборавено⁶⁶⁾. Се разбира дека со тек на времето мотивите доживуваат и модифицирања и развиток на вариетети, но основната линија останува. Едно објективно мислење за мотивите во византиската декоративна пластика што го дава G. Millet⁶⁷⁾ е од значење дури и за хронолошки заклучоци: „Les marbriers byzantins ont toujours interprété les trois éléments fondamentaux de la sculpture ornementale: l'animal, la feuille et la ligne. Mais suivant les époques, ils donnent à l'un ou à l'autre la première place”.

По сето ова сосема наместо би било да се постави и прашање од ваков карактер: да ли постоеле објективни можности и од рановизантиските споменици во Македонија да се пренесуваат форми и мотиви по директен пат во декоративната пластика во XI век. Одговор на ваквото прашање би била претпоставка во позитивна смисла. Иако нема многу

⁶⁵⁾ Ж. Татић, Два остатка византиске архитектуре у Струмичком крају, Гласник СНД III, Скопје 1928, сл. 14.

⁶⁶⁾ O. M. Dalton, Byzantine art. . . , p. 687, 688.

⁶⁷⁾ G. Millet, L'ancien art. . . , p. 143.

податоци за состојбата на рановизантиските базилики во XI век, сепак може да се разбере следново. Според грамотата на Василиј II од 1025 година, охридските архиепископи раководеле извесен број епископии во Македонија каде што, меѓу другото, се грижеле и за востановувањето на црквите. Некои од седиштата на тие епископии биле во некогашните рановизантиски населби. Заради тоа не би била сосема туѓа претпоставката, дека рановизантиските базилики, макар и урнати, не биле во XI век наполно покриени со земја, и барем делови од разновидната декоративна пластика останале на површина. Возможно е натаму да се претпостави дека била востановена и некаква импровизација од базиликите, со материјалот што се најдувал тука на место. Дека ваквите претпоставки се умесни и не без основа, може да се потврди со сумирањето на неколкуте спорадични, и неупотребени во оваа смисла, факти.

Познато е, на пример, дека базиликата во Суводол била „... поправена во раниот среден век“⁶⁸⁾. Исто така се знае дека на дваесет метра северно од базиликата е откопан средновековен гроб⁶⁹⁾. Овие два факта ѝ даваат основа на претпоставката дека во средните векови продолжил животот во оваа населба, на местото кое веќе било рановизантиски и поранешен локалитет. Во вакви услови не е невозможна хипотезата дека новите жители можеле да дојдат во допир со уметничките достигнувања на рановизантиската цивилизација, како што рановизантиските жители на оваа населба дошле во допир со постарите антични скулптури и ги употребиле секундарно.

Во извесна смисла положбата е слична и во Стоби, кое како топоним последен пат се споменува 1014 година при борбите на Самуила со Василиј II⁷⁰⁾, а тоа несомнено води кон мисла дека тука во средните векови имало населба. Оваа претпоставка ја потврдува наодот на гроб во базиликата за крштевање, со монети од XIII и XIV век⁷¹⁾. При последните ископувања во Стоби, во црквата за крштевање се откриени уште неколку средновековни гробови⁷²⁾. Тие се на таква длабочина над рановизантиската базилика, што е несомнено дека животот во оваа населба, на ова место, ги видоизменил надворешните одлики, но не бил прекинат и траел и во средните векови. Врз основа на ова може да се претпостави, дека постоела можност делови од зградите со декоративна пластика во Стоби да биле видливи на површината на земјата. Таквите можеби и биле на површина ако послужиле во декорирањето на црквата Богородица во Дреново во XIV век, кога се употребени и капители и колони од некоја голема градба⁷³⁾. Инаку, како многу важно треба да се припомним, дека оваа пластика не можела да биде откопувана во средните

⁶⁸⁾ Ф. Месеснел, Старохришћанска базилика..., стр. 83.

⁶⁹⁾ Ibidem, стр. 95, 96.

⁷⁰⁾ Б. Сарија, Истражувања у Стобима, Гласник СНД V, Скопје 1929, стр. 11; Στῦβελον кај Кедрин.

⁷¹⁾ Ј. Петровић, Српско средњевековно благо у Стобима, Уметнички преглед, Београд 1940, стр. 109.

⁷²⁾ Според извештајот за ископувањата во Стоби за 1955 и 1956 год.

⁷³⁾ Ѓ. Бошковић, Основи..., стр. 100.

векови, бидејќи во Душаново време, а можеби и порано, постоела строга писмена забрана за раскопување на прквишта⁷⁴⁾.

Во овој однос и положбата во Демир Капија, е во слични околности. Во Демир Капија освен антична фрагментарија е откриена и една рановизантиска базилика, во која се констатирани поправувања во средните векови⁷⁵⁾. Утврдено е, натаму, дека околу самата базилика постоела некропола со мноштво средновековни гробови⁷⁶⁾. Просек (τὸν Πρόσχωρον), денешна Демир Капија, во грамотата на Василиј II од 1019 година, е споменат како место во кое мегленскиот епископ имал право на клирици и парици⁷⁷⁾. Сè ова несомнено сведочи за една населба чиј живот продолжил и во средните векови, што можеби дало основа за воспоставување на врска меѓу уметноста на рана Византија и средните векови.

Од натписите што се делумно публикуирани за населбата Коњух, е видливо дека континуитетот на животот таму не бил прекинуван од III до XIV век⁷⁸⁾, кога е Коњух последен пат споменат во едно дубровачко писмо⁷⁹⁾, а тоа наведува на претпоставка дека и овде во средните векови продолжил интензивниот живот.

На крајот треба да се потсети на утврдениот факт, дека под темелите на св. Софија во Охрид се пронајдени делови од темели на две постари згради, можеби од базиликата на првите охридски епископи⁸⁰⁾. Ова дава право да се претпостави дека при зидањето на сегашната базилика можеби биле користени фрагменти од декоративната пластика од катедралата на рановизантискиот Лихнидос⁸¹⁾. Взданите фрагменти од антична пластика во партерот на ексонартексот потврдуваат дека во извесни облици постоела и можност за врска меѓу античната уметност со подоцните култури.

Според вака сумираните податоци може да се заклучи дека постоеле објективни можности и директно од рановизантиските споменици во Македонија да влијаела разновидноста на мотивите во декоративната пластика во XI век. Но треба да се подвлече дека постоела далеку поголема веројатност, овие влијанија да се примени со посредство на рановизантиските споменици, соградени и декорирани во оние области на Византија, каде што уметничкиот континуитет не бил прекинуван⁸²⁾.

⁷⁴⁾ Според забраните во Матије Властара Синтагмат, ед. Ст. Нов., Бгд. 1907, 276.

⁷⁵⁾ Според резултатите од ископувањата во 1953 година.

⁷⁶⁾ Според резултатите од ископувањата во 1953 година.

⁷⁷⁾ И. Ивановъ, о. с., стр. 551.

⁷⁸⁾ С. Радојчић, о. с., стр. 148.

⁷⁹⁾ J. Tadić, *Litterae et commissiones Ragusinae*, I, SAN 1935, 462—463, 400.

⁸⁰⁾ D. Koco, *Novi podaci o svetoj Sofiji*, *Archaeologia Jugoslavica*, II, 1956, Beograd.

⁸¹⁾ Капител со еднозона пластична декорација е откопан на длабочина од околу 70 см. јужно од црквата (според фото архивата на Заводот за заштита на културните споменици на Македонија).

⁸²⁾ Досегашното отсуство на наоди во словенската прапостојбина, не позволява да се претпостави некакво прасловенско влијание врз македонската пластика. Не е исклучено подоцна да се дојде и до такви податоци, иако теориите на Л. Нидерле (за штедењето на преселничкото население, за ставањето самц на урни над гробови и за сиромашна култура) како и на К. Мијатев (за култура на дрвени предмети) ја намалуваат можноста за тоа.

Наспоредувањата со декоративната пластика во спомениците од X и XI век наведуваат на заклучок дека декоративната пластика во Македонија, односно во св. Софија е еднаква по концепција и основни форми со пластиката на спомениците во сферата на византиските уметнички влијанија. Во некои земји на Балканот, во овој период, има дури и идентични диспозиции на мотиви или компонирање на основни форми. Така, на пример, на византиската црква од околу 1000 година, во Месопотамо јужно од Аргирокастро во Албанија, и припаѓа еден капител потполно идентичен со капителот од олтарната преграда на св. Софија⁸³). Така исто и декоративната пластика во Далмација, што во крајот на X и XI век врви по исти патишта по кои и целата византиска пластика во тоа време — можеби со малку рустицирани и провинцијални интерпретации како и во Македонија — покажува и византиски карактер⁸⁴). Рамката на преградните плутеи е без профилирација⁸⁵), а има и многу исти мотиви застапени во далматинските споменици⁸⁶) како во св. Софија.

Но и покрај ова е потребно да се додаде дека декоративната пластика во св. Софија и во поголемите центри по естетска и уметничка месаура не стојат на иста височина. Поголемиот избор на мотиви овозможува кај другите споменици поразновидна композиција, додека во исто време совршенството на цртежот и на линијата е константна и при покомплицирани стилизации, вегетација, животни и дури сцени со животни. Така е во Лавра, во св. Марко, на Торчело, во Килисе Џами и Малата

⁸³) L. Ugolini, *Albania antica, ricerche archeologiche*, I, Roma—Milano 1927, pl. LXXXI. Според декорацијата, во горната зона на ехинусот на овој капител, со срцолост од тритрачни линии, според третманот со ниска пластика и острите бридови идентичноста е потполна. На истиот капител е во техника *champlevé*, но со испаднат *pigellum*, изведен во горната зона сплет од синусоидни ластари околу средишен различен крст, додека се во абакусот праволиниски и шаблонизирани акантуси.

⁸⁴) Ф. Радиќ на повеќе места го одредува стилскиот карактер како хрватско-византиски. F. Radić, *Razvaline crkve S. Stjepana u Dubrovniku, Starohrvatska prosvjeta*, III/1, Knin 1897, str. 24, „... razdoblje hrvatsko-bizantinskoga sloga od IX do početka XI vijeka...“. F. Radić, *Nadstupine*, str. 26, „... hrvatsko-bizantinski slog od VIII do XI vijeka...“. F. Radić, *Graditeljski urešni i nadpisni ulomci hrvatsko-bizantinskoga sloga sa crkve Bl. Gospe u Drniškom Gradcu (Starohrvatska provjeta, IV/3, 4).*

⁸⁵) L. Jelić, *Contributo*... , p. 76.

⁸⁶) На довратникот на јужната врата, во св. Ловре во Задар од XI век има пластичен ластар со тролисна палмета (според F. Radić, *St. prosvjeta*, I, str. 191), вонредно сличен на декорацијата од четвртото столпче од св. Софија. Низа на плетенки со кружни медалјони има во цоклот и во горниот корниз на септумските плочи од S. Domenica во Задар од IX—XI век (според F. Radić, *ibidem*), какви што има на првите септумски плочи во св. Софија; на истите септумски плочи се претставени и мотивите на орел и осмолестен цвет. Медалјони од септумски плочи има на надвратникот во св. Барбара во Трогир од XI (според М. Васиќ, *Архитектура и скулптура у Далмацији, Београд 1922*, сл. 80). Ластар со тролисна палмета и медалјони од сплетови има на надвратникот од црквата св. Крст во Нин од IX век (М. Васиќ, сл. 108). Преградата во капелата св. Мартин од IX век во Сплит, над Porta Aurea, има столпчиња со квадратен пресек, што преминуваат како и оние во св. Софија во осмострани колонки. Предната страна на тие столпчиња ги краси ластар со тролисна палмета. На една плоча во крстилницата во Сплит е споменатата Центаграма во централното поле, и двата орли и двете змиски глави што се подаваат. Ова наспоредување ако и не укажува на уметничките врски меѓу Македонија и Далмација, доаѓа несомнено како потврда за врските на Македонија и Далмација со Византија.

Митрополија⁸⁷⁾. Во црквата св. Лука покрај бројна, разновидна и технички совршена декоративна пластика има и траги од полихромија: капителите од олтарната преграда биле со позлата на син фон⁸⁸⁾.

Во светлината на ваквите услови на распростирање на византиските влијанија можеби можело да се отвори и досега непоткренатото прашање за потеклото на изведувачот на декоративната пластика во св. Софија. На ова прашање би можело засега да се одговори само со една претпоставка заснована на логична дедукција на познатите факти. Според нив може да се претпостави дека во Македонија егзистирале домашни мајстори скулптори во времето околу V—VI век. Ваквата претпоставка е умесна затоа што постојат многубројни споменици со честа декоративна пластика од тој период, чии детали се досега и проучувани и објавени од знатен број учени⁸⁹⁾. Поради тоа е сосема прифатливо да се смета дека за ваква честа работа не било згодно постојано да бидат повикувани мајстори од другаде, ами се развиле месни уметнички мајсторски работилници за да ги задоволуваат перманентните нарачувања.

Овие мајсторски работилници го продолжиле својот живот можеби негде до средината на VI век, се дури имало порачувачи и нарачувања. Потоа во изменетите општествени услови тие постепено нестанувале а нивните мајстори се растуриле таму каде што уште постоеле нормални услови за нивната работа и живот. Досегашните проучувања во Македонија не открија споменици со декоративна пластика од VIII, IX и X век. Врз базата на ваква констатација можеби може да се заклучи дека во овој период во Македонија не постоеле услови за егзистирање и развивање на домашни мајсторски работилници. Таква е можеби положбата и во крајот на X и самиот почеток на XI век, во времето на големите политички промени. Но бидејќи градителската традиција во Македонија немала прекини од крајот на IX век до XI век, може да се претпостави дека извесен број мајстори што обработувале камени архитектонски делови стекнале извесно искуство и во декоративното пластично обработување на камен. Според ова не би можело да се одрече дека постоела можност и некој домашен мајстор да учествувал во сработувањето на пластичната декорација во св. Софија.

На крајот на разгледувањето на пластиката од св. Софија треба да биде одговорено и на прашањето за датирањето на досега необјавената плитка декоративна пластика изведена на источните страни на двата капители од трифората меѓу наосот и нартексот⁹⁰⁾.

⁸⁷⁾ Ch. Diehl, Manuel. ..., f. 214, 215, 213, 211, 212; O. M. Dalton, Byzantine. ..., f. 98, 96, 97; Ѓ. Бошковић, Светогорски манастир, Уметнички преглед, 1939, II, Београд, стр. 272.

⁸⁸⁾ L. Bréhier, Les églises byzantines, Paris 1912, p. 34.

⁸⁹⁾ Капители, импости и септумски плочи од епископската базилика во Стоби, септумски плочи од базиликата во Паликура, плутејот од базиликата во Хераклеја Линкестис, плутеите од базиликата во Суводол, и плутеите, септумските и амвонските фрагменти од ротондата во Коњух.

⁹⁰⁾ Декорацијата на овие капители, во форма на импости поставени над кружни колонки, се гледа од наосот доста слабо, бидејќи е трифората висока. Фотографирањето е изведено од тесниот неограден симс од источната страна на трифората.

На јужниот капител (сл. 16) е изобразена вегетабилна стилизација, во која од тесна шишка веднаш како чаша се прошируваат две полупалмети околу копјестиот лист среде. Стилизацијата е изведена од три напоредни траки како на второто, третото и петтото столпче од олтарната преграда. Распоредот на стилизираните делови на вегетацијата е симетричен. Скулптирањето е изведено во плитка техника колку кај столпчињата од олтарната преграда. Линијата е доста вешта и слободна, а цртежот има само симетрична диспозиција а не и симетрични димензии.



Сл. 16 — Капител од трифората меѓу наосот и нартексот во св. Софија во Охрид.

На северниот капител (сл. 17) декорацијата е посложена. Тука од средината на фасциесот се крева една шишка од која погоре се делат два ластари со листести завршетоци. Сред нив како цвет е поместен разлистен крст со краишта од петлисни палмети, кои се потенцирани во толкава мера што крстот речиси сосема го загубува својот карактер. Целата стилизација е изведена од две траки како на првото и четвртото столпче и капителот од олтарната преграда. И овде е распоредот на стилизираните половици симетричен, но овде се и димензиите на двете половици еднакви, наедно со грижлив и поточен цртеж, отколку кај јужното столпче. Скулптирањето е и овде плитко но со осетно доработување на детаљите,

Несомнено дека едно од најважните прашања кај оваа пластика е нејзиното датирање. За утврдување на тоа би можело да се тргне од претпоставката дека декоративната пластика во св. Софија може да биде поделена само на две временски издвоени групи: една пластика од XI век и друга од почетокот на XIV век. Според ваквото поделување, пак, декоративната пластика од трифората би можела да се постави или во XI или XIV век. Во натамошното разгледување да се види најнапред кои се бариерите што ја оневозможуваат претпоставката за датирање на пластиката од трифората во почетокот на XIV век, и потоа кои се елементите што укажуваат на датирање во XI век.



Сл. 17 — Капител од трифората меѓу наосот и нартексот во с. Софија во Охрид.

Да се констатира, најнапред, дека капителите од трибилоните на катот на ексонартексот имаат декоративна пластика — којашто досега не е објавена а јас ќе ја прикажам во прегледот на пластиката во XIV век — што не е завршена потполно. Оттука би произлегол заклучокот

дека би било неприфатливо да се мисли дека архиепископот Григориј би допуштил недовршени места на својата доградба за да нарача друго декорирање, како капителите од трифората, што би ги завршил. Ова наведува на претпоставка дека условите за декорирање на трифората во XIV век биле непогодни и претпоставеното датирање на трифората во XIV век би требало да се напушти.

Кон ова треба да се додаде дека разликата во техниката на скулптирањето на трифората ја одделува од пластиката на XIV век, бидејќи техниката *champlevé* е ислучива за амвоот и капителите од трибилоните. Кај овие ансамбли или во целост или делумно се зачувала и емајлната паста — *nigellum* — за пополнување. Бидејќи пак плитката техника на пластиката од трифората нема ништо зедничко со *champlevé*, таа бездруго треба да се оддели од пластиката *champlevé* од XIV век.

Според ваквото издвојување преостанува можноста декоративната пластика од трифората да се датира заедно со групата пластика од XI век, за која претпоставка зборуваат елементите што ја поврзуваат оваа пластика со олтарната преграда. Трифората има функционалност тесно поврзана со потребата за осветлување на западниот дел на централниот кораб, бидејќи за останатите делови на црквата постоеле други можности за осветлување. Оттука е умесен заклучокот дека е градена многу пред Григоријевиот ексонартекс и заедно со храмот од XI век, и според тоа требало да има сооднос и со декоративната пластика од XI век. И пластиката од трифората и го има тој сооднос со еднородното плитко скулптирање, што го има на столпчињата од олтарната преграда, а и во декоративните детали на три и две траки, кој им е заеднички елемент. Заради тоа сметам дека е прифатлива претпоставката за датирањето на пластиката од трифората во XI век.

Во временскиот интервал меѓу пластикана на св. Софија и Нерези има извесни зачувани делови од ансамбли или фрагменти, како што е скулптирана иконка на св. Јован Теолог од Демир Капија, и како неидентифицираните капители од Охрид, чии што стилски карактеристики се поврзуваат со стилските вредности на пластиката од односниот период. Но нивната малубројност и фрагментираност не се погодни за воопштени заклучоци.

Затоа пак, во расветлувањето на извесни прашања од декоративната пластика на XII век значајно место зазема

св. Пантелејмон во Нерези

Добро познато е дека овој споменик е досега испитуван од бројни учени, и макар што за него нема потполна монографија, во некои од општите прикази за архитектурата и живописот нашле место и кратките осврти на декоративната пластика⁹¹⁾. Во овие осврти постарите проу-

⁹¹⁾ П. Н. Милуковъ, Християнския древностей. . . , стр. 125; Н. П. Кондаковъ, Македонія. . . , стр. 175, 176; G. Millet, L'ancien art. . . , p. 145, 146, f. 152; В. Иванова, Стари църкви и манастири въ българските земи (IV—XII в), Годишникъ на Народния музей — София за 1922—1925 година, София 1926, стр. 513; Н. Окунев, Манастир у селу Нерези, Јужни преглед, Скопје 1927, стр. 50, 52; N. Okunev, Manastir u selu

чувачи се обиделе да дадат претпоставки за времето и за припаѓањето на деловите од декоративната пластика кон амвон и цибориум. Подоцните проучувачи направиле обид да ревидираат некои тврдења и да ја реконструираат олтарната преграда. Никој од нив, меѓутоа, не направил потполна мотивска анализа и стилско испитување, за да ги објасни врските на нерешката пластика и нејзиното место во ширењето на влијанијата во византиската скулптура.

Мислењата на П. Миљуков и Н. Кондаков дека јужната плоча од олтарната преграда му припаѓала на амвонот, и на Н. Кондаков дека стукто арката му припаѓала на цибориумот се веќе исправени со реконструкцијата што ја има поставено Н. Окунев. До објавените истражувања на Н. Окунев во 1929 година важеле уште резултатите од П. Миљуков и Н. Кондаков, заради тоа и не зачудува толку многу што В. Иванова⁹²⁾ во 1926 година уште ги повторува неточните тврдења на П. Миљуков и Н. Кондаков. Но е необјасниво врз основа на какви аргументи В. Петковиќ⁹³⁾ цели 19 години по втората реконструкција смета дека се зачувани фрагменти од првобитниот амвон, при што В. Петковиќ мисли на јужната плоча од олтарната преграда. Во реконструкциите оваа плоча точно совпаѓа, и заради тоа може да се смета како сигурно дека навистина и припаѓала на олтарната преграда, како и другата северна парапетна плоча од која се најдени помалку фрагменти. При ова може да се претпостави дека во малиот простор не би можело да има место за амвон со плочи чии димензии се така големи (85×95 см.).

Пред да се пријде кон разрешување на стилските и хронолошките прашања, потребно е да се утврди која е вистинската декоративна пластика што и припаѓа на црквата св. Пантелејмон, бидејќи има мислења коишто и неавтентичната пластика ја сметаат од црквата. Збор отанува за еден импост капител за кој Ѓ. Бошковиќ и И. Н. Стојковиќ⁹⁴⁾ сметаат дека ѝ припаѓа на црквата св. Пантелејмон. Положбата, меѓутоа, со тој импост капител стои поинаку. Тој не може да ѝ припаѓа на декорацијата на црквата бидејќи во конструкцијата на црквата не постои никаква колона на којашто овој капител би можел да биде поставен. Ѓ. Бошковиќ смета дека импост капителот можел да му припаѓа на нартексот. Меѓутоа, во нартексот нема ни доволно простор ни колона за таков капител, а досега не е направена реконструкција на постариот

Nerezi, Slavia, Prag 1929, стр. 603—609; Ф. Месеснел, Како да се сачува и обнови црква св. Пантелејмона из 12. века код села Нерези, Гласник СНД V, Скопје 1929, стр. 304; Ф. Месеснел, Најстарији слој фресака у Нерезима, Гласник СНД VII—VIII, Скопје 1930, стр. 121; Ѓ. Бошковиќ, Извештаји и кратке белешке са путовања, Старијар VI, Београд 1931, стр. 182, 183; Ѓ. Бошковиќ, Архитектонски извештаји, Гласник СНД XI, Скопје 1932, стр. 221—223; И. Снџаров, История на Охридската архиепископија-патриаршија, II, София 1932, стр. 457; Ф. Месеснел, Византиски споменици..., стр. 349; Ѓ. Бошковиќ, Основи..., стр. 99; В. Петковиќ, Преглед црковних споменика..., стр. 210.

⁹²⁾ В. Иванова, Стари цркви..., стр. 513.

⁹³⁾ В. Петковиќ, Преглед..., стр. 210.

⁹⁴⁾ Ѓ. Бошковиќ, Основи..., стр. 99; И. Николајевиќ—Стојковиќ, Прилог..., стр. 17; И. Н. Стојковиќ, Јонски..., стр. 178; Ѓ. Бошковиќ, Архитектура..., стр. 134.

нартекс во којашто би имало место за колона и капител. Иако И. Н. Стојковиќ безрезервно смета дека импост капителот е од 1164 година, од XII век, сепак не може а да не ги одбележи видливите блискости на овој импост капител со постарите капители, оние од VI век. Потребно е уште да се приспомни дека И. Н. Стојковиќ за датирањето на импост капителот го цитира С. Радојчиќ⁹⁵), иако токму цитираниот автор, поради тоа што не е сигурен во датирањето на овој импост капител, поставува зад XII век знак на прашање.

Треба да се доизјасни, во продолжение, дека импост капителот е од манастирот⁹⁶), а не од црквата за којашто исклучиво важи годината на натписот. За разрешување на прашањето може да се помисли и на можноста овој импост капител да и припаѓал на некоја друга, можеби постара зграда. Претпоставката за постојее на постара зграда може да се потпре најнапред на мислењето на Ф. Месеснел⁹⁷), дека местото на манастирот било и порано посветено на култ, уште во паганско време, а потоа може да се потпре и на наодот на античен релјеф со натпис⁹⁸). На крајот и мислењето на И. Снегаров⁹⁹), дека е црквата преправена од Алексиј Комнен, и мислењето на Ф. Месеснел¹⁰⁰) за широкото значење на зборот *ἐκκλησιάρχης*, во смисла на поправање, одат во прилог на таква претпоставка. Но за поставеното прашање е важно дека тврдењето на Ѓ. Бошковиќ и И. Н. Стојковиќ според кое импост капителот му припаѓал на црквата св. Пантелејмон, односно на декоративната пластика од XII век, е недоволно уверливо.

Автентичната декоративна пластика во св. Пантелејмон во Нерези од XII век била изведена само на две места: на олтарната преграда и на рамките на источните фреско икони. Значи на еднакви места како во св. Софија, но не и како во некои современи цркви во Цариград и на Атос¹⁰¹), каде што декоративната пластика е изведена на повеќе разновидни места.

Причината за малиот избор пластично декорирани места не треба да се бара во фактот што е Нерези манастирска црква, бидејќи и во св. Лука во Фокида, што е манастирска црква, и во Кахрие-Цами, што е црква на манастирот Кхора, има поразновидна декоративна пластика на повеќе места. Причината би можела повеќе да се најде во традицијата можеби, во црквите во Македонија да има помалку декоративна пластика, а можеби и во фактот што е Нерези манастирска црква во пооддалечена византиска провинција и секако манастир од вотивен карактер в планина.

⁹⁵) С. Радојчиќ, Старине црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, стр. 82.

⁹⁶) Ibidem.

⁹⁷) Ф. Месеснел, Византиски..., стр. 348.

⁹⁸) Н. Вулић, Антички споменици наше земље, Споменик LXXI, Београд 1931, 571.

⁹⁹) И. Снегаровъ, История..., стр. 456.

¹⁰⁰) Ф. Месеснел, Најстарији..., стр. 121.

¹⁰¹) L. Bréhier, L'art byzantin, p. 190—198; како спомениците Кахрие Цами (крај на XI—XII век), Пантократор (1126 год.) во Цариград и Хиландар (1197 г.),

Иако во зачуваната црква олтарната преграда не дотрајала до ова време цела, сепак од фрагментите што се дочувале Н. Окунев¹⁰²⁾ успеал да направи потполна реконструкција со верна диспозиција на деловите. Ѓ. Бошковиќ ја смета оваа реконструкција за недоволно точна¹⁰³⁾, но и обновата на олтарната преграда и на стукото арката во 1931 година, што стручно ја надгледувал Ѓ. Бошковиќ, не е правилно изведена и тоа Ѓ. Бошковиќ го одбележува¹⁰⁴⁾.

Времето кога била олтарната преграда делумно уништена не може да се утврди, затоа што не постојат никакви податоци. Само за северната стукото арка може да се претпостави дека била уништена пред последното живописување во XIX век¹⁰⁵⁾. Ваквата претпоставка се опира донекаде на фактот, дека сцената Христово крштевање од тоа најново живописување цела го зазема зидот на просторот каде што е сега поставена обновената арка.

До проучувањето на Н. Окунев во 1926 година, пред стариот иконостас стоел друг висок дрвен иконостас, поставен во 80-тите години од минатото столетие¹⁰⁶⁾. Дури по тргнувањето на страна на тој дрвен иконостас Н. Окунев ги пронашол фрагментите од камената олтарна преграда и од стукото арката¹⁰⁷⁾.

Јужната парапетна плоча била откриена на нејзиното првобитно место (сл. 18) и објавена од Н. Окунев¹⁰⁸⁾. Познатата симетрична поделба на предната страна на оваа плоча во 16 правоаголни полиња¹⁰⁹⁾ од непрекината двочлена врвца дава можност за вклучување на многу мотиви во декорацијата.

¹⁰²⁾ Н. Окунев, Алтарная преграда XII века в Нерезь, *Seminarium Kondakovianum*, III, Prag 1929, tab. IV.

¹⁰³⁾ Ѓ. Бошковиќ, Извештаји и кратке белешке..., стр. 182.

¹⁰⁴⁾ Ѓ. Бошковиќ, Архитектонски извештаји, стр. 222, 223; Gj. Bošković, La restauration récente de l'iconostasse à l'église de Nerezi, *Seminarium Kondakovianum* VI, Praha 1933, p. 157.

¹⁰⁵⁾ В. Петковиќ, Преглед..., стр. 210. Може да се претпостави само дека тоа уништување станало истовремено со паѓањето на сводот од нартексот и некои горни делови од наосот. Ф. Месеснел, Како да се сачува..., стр. 299, претпоставува врз основа на датирањето на додадениот живопис, дека уривањето станало во XV или XVI век.

¹⁰⁶⁾ Н. Окунев, Алтарная..., стр. 7.

¹⁰⁷⁾ Ibidem, стр. 21. Во реставрираната олтарна преграда беа поставени 1931 година и старите најдени делови: космитисот и двете средишни столпчиња. Јужната плоча и некои делови од северната плоча и од бочната плоча се сега во Куршумли Ан. Фрагментот од страничното столпче, што го објавил Ѓ. Бошковиќ веќе е загубено. Порано северната средна колонка била цела, а од јужната недостигало 14 см., но по одењето на Н. Окунев, необјасниво зошто бил докршен горниот дел (Н. Окунев, Алтарная..., стр. 8). Сега се двете средишни столпчиња на место.

¹⁰⁸⁾ Н. Окунев, Алтарная..., стр. 10, ја нашол јужната плоча на место.

¹⁰⁹⁾ Начинот на разделувањето на декорираната површина со правоаголници или квадрати се среќава кај повеќе постари средновековни споменици, од кои да бидат неколку споменати. На овој начин е распоредена декорацијата на амвонот на Агнелус во Равена, каде што се во хоризонтални низови од правоаголници изобразени исти животни (според G. T. Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, Milano 1908, f. 46, 138.). Ваков распоред има и на плочите од базиликата S. Pietro во Toscanella од IX век, и на релефите во миланската базилика св. Амброзиј (според G. T. Rivoira, *Le origini*..., f. 139, 290). Вакво распределување во полиња има и на плочата од,



Сл. 18 — Предната страна на јужната плоча од олтарната преграда во св. Пантелејмон во Нерези,

Четири птици изобразени во првата хоризонтална зона имаат движења од една животна функција, што инаку не се среќава како честа уметничка интерпретација. И затоа на скулпторот не може да му се одрече дека живо ја предал реалистичната замисла. Нему му биле познати честите птичји ставови кога со клун си ги чистат поткренатите нозе од камчиња или трња, како на двата крајни правоаголници. На скулпторот му биле познати и ставовите на птици што со свиткани вратови со ги чистат крилјата, што ги изобразил во двата средни правоаголници. Иако карактеристиките на видот на изобразените птици не се наеднаш јасни, по уочувањето на нивните конституциони одлики може да се заклучи дека се гулаби, птици со христијанска симболика¹¹⁰).

Уште повеќе разновидност во претставите има во вториот ред на правоаголниците. Скулптираните зајаци, во крајните два правоагол-

јужниот фронтон во црквата Панагија Горгопико, во Атина од XI век (K. Michel, *Die Mittelbyzantinische* . . . , XXXI). Во пластиката на далматинските споменици од IX—XI век, мотивот на правоаголник од двојни сплетови е често застапен како исклучив. Ова е одбележено на два фрагменти од плутеи од локалитетот Бискупија кај Книн, потоа на еден фрагмент од плутеј од книнската црква св. Спас, на еден фрагмент од Сопот кај Бенковац близу Задар, и на еден плутеј од Невиѓане на островот Пашман (во Музеј Хрватских старина — Сплит). Во дрншики Градац има два фрагменти од плутеи симетрично поделени со тритрачни правоаголници, од VIII—IX век (F. Radić, *Graditeljski* . . . , sl. 7, 10). Во олтарната преграда во црквата св. Никола во Ватопеди има плоча, јужно од вдерите, која е поделена во правоаголни полиња од сплетови (Н. П. Кондаковъ, *Памятники* . . . , сл. 19).

¹¹⁰ Веќе од почетоците на христијанската уметност, од катакомбите, гулабот е честа претстава. Гулабот е исцртан со минимум на една тула во св. Присцила, каде што е најден и мермерен фрагмент со два гулаби. Гулабите се изобразени и во св. Домицила (B. Wilpert, *Insbrucker Zeitschrift für katolische Theologie* 1888, p. 173). Гулабите се радо претставувани во мозаиците од IV, V и VI век (R. Kraus, *Roma sottogotica*, p. 239). Од подоцниот период, од XII век, има во Британскиот музеј еден шпански ракопис со гулаби што летаат и натпис *Animae interfectorum* (H. Detzel, *Christliche* . . . , p. 19). Во Нерези во фрескираната сцена Среќење, од XII век, старецот Симеон држи гулаби в раце. Гулабот има многу изварирани значења во христијанската иконографија и декорација. Уште старите црквени писатели, Августин, Тертулијан, Хијероним и Кипријан го сметаат гулабот за претстава на светиот дух (M. Kreuser, *Schriftlicher Kirchenbau*, II, p. 227, f.). Гулабот се смета како симбол на христијанската идеја. Гулабот уште при Ное бил весник на спасувањето. Христос го означил гулабот како симбол на христијанската безазленост (по Матеј X—16). Гулабот е птица без лутина „*palumbus sine fel*“ и го симболизира божјиот и небескиот мир (*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, F. Carbol et H. Leclercq, Paris 1913, Colombe, p. 2205). Во ранохристијанските времиња бил и претсва на апостолите. Гулабот што лета го симболизира и Христовото вознесување на небо. Гулабот ги симболизира душите на мачениците и светците. Гулабот е симбол на душите ослободени од вечната смрт (*Dictionnaire*, Col., p. 2205), потоа симбол на избавената душа „*Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium; laqueus contritus est et nos liberati sumus*“ (псалм 124, 7), (H. Detzel, *Christliche* . . . , p. 17, 18, 19). Во извесни случаи гулабот ги симболизира душите на умрените (B. Wilpert, *Principennfragen*, p. 79), и од друга страна душите на убиените „*Animae interfectorum*“ (Откр. Јованово VI, 9), (H. Detzel, *Christliche* . . . , p. 19). Кое од овие значења е употребено кај симболичните гулаби на нерешката плоча е тешко да се определи точно. Но бидејќи е гулабот претставен обично во лет кога ги симболизира душите на мачениците, светците, вознесувањето и светиот дух, овде во мирување може да се претпостави дека симболизира христијанска идеја.

ници, што со назад свртени глави штрбаат гроздаци¹¹¹) од надвиснатата лоза, се вонредно реалистични. Тој впечаток го засилува не само ставот на зајациите со гроздаците в уста, ами и нивната влакнеста брада и предни нозе како и кусото опавче а можеби и детаљот на распушениот ластар. Скулпторот понекаде ѝ концесионира на схемата, како на пример кај гулабот од вториот правоаголник којшто не можел во таков став да биде претставен цел, та за да биде задржана еднаква димензија на претставите му е изоставен поголем дел од опашката. Иако со неизразита јасност во третиот правоаголник, според раширените крилја, опашка и канци претставил орел во хералдички став. Третата и четвртата зона скулпторот ја употребил за несимболични декоративни детаљи: листови, розети, двојни осомкраки звезди¹¹²), двојни шестокраки розети, освен кај вториот правоаголник од четвртиот ред со симболичната шестокрака розета.

Декорацијата на другата страна на плочата се разликува од предната и по замисла и по изведба (сл. 19). Овде е исклучива доминанта траката со пресек м, којашто во неколку бесконечни сплетови твори еден поголем средишен медаљон, четири помали кружни превои и во кошињата четири витки. Главниот мотив во големиот медаљон, крст

¹¹¹) Мотивот на зајак претставен во моментот кога јаде нешто е релативно стар во христијанските изобразувања. Таков мотив има во пластиката на епископската базилика во Стоби (Р. Егер, Градска црква. . . , стр. 33, сл. 55). Зајак претставен во момент кога јаде грозје има на саркофагот на архиепископ Теодор од Равена од VI век (A. Venturi, Storia, I, p. 225, f. 213). На еден фрагмент од саркофагот од Дардани од VI век, пак е изобразен зајак што јаде грозје (O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Berlin 1909, p. 21, f. 35). Во Империјалниот музеј во Цариград била изложена плоча, од урнатините на еден византиски манастир од Тасос од VI век, на којашто е претставен зајак во скокање. Во истата збирка на еден фрагмент од правоаголна плоча од VI век е претставен зајак како јаде младица. Пак во истата зборка, на една скулптирана плоча од VII—XI век, биле изобразени две зајачиња како пијат вода (симболична претстава на напојување со водата на животот), (G. Mendel, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, I, II, Constantinople 1912, II, p. 481, 512, 492). Во релефот на една плоча од св. Ѓорѓи од Солун од V век, макар и доста невешто, е изобразен зајак којшто со глава свртена назад јаде гроздак (Н. П. Кондаковъ, Македонија. . . , сл. 28). Два зајака се скулптирани и на една парапетна плоча од Santa Maria Assunta на Торчело (Ch. Errard, L'art. . . , IV, pl. VII). Еден зајак над двоглав орел, во одделно поле, е претставен на монетите од Амида од 1280 година (St. Lane Poole, Catalogue of the Oriental Coins in the British Museum, III, No 346—354). Во христијанската иконографија зајакот е симбол на многу поими: на непостојаноста на човечкиот живот, на опрез и будност. Трите зајаци во розетата на катедралата во Падерборн, што како да се движат во круг, го означуваат светото тројство и вечноста (H. Detzel, Christliche. . . , p. 38). Зајакот е честопати и симбол на човек прогонет од гревови (Organ für christliche Kunst 1872, p. 241). За примерот на зајак што јаде гроздак на нерешката плоча, би можело да се претпостави дека го симболизира нетрајниот човечки живот на земјата во допир со животните радости и гревови.

¹¹²) Двојни звезди има на еден плутеј од IX век во Castro San Angello во Рим (C. Ricci, Romanische Baukunst in Italien, Stuttgart 1925, f. 59).



Сл. 19 — Внатрешната страна на јужната плоча од олтарната преграда
во св. Пантелејмон во Нерези.

со две пречки, се среќава и во други споменици¹¹³⁾, а некаде и таков поставен на три степени¹¹⁴⁾. Празната површина околу крстот е уметно исполнета со ластари а во горниот и долниот медалјон со петлисни палмети¹¹⁵⁾. Целата оваа втора страна има точно пропорционирани делови, но се забележува дека е пластичноста тврда а линиите со остри рабови, па дури и со една грешка во изведувањето.

Северната парапетна плоча не се дочекувала цела ами во фрагменти. Предната страна на плочата (сл. 20) била исто како и јужната поделена во 16 правоаголни полиња со двочлена врвца. Поради големата фрагментираност не е можно да се разбере со какви мотиви биле декорирани првиот и вториот хоризонтални редови на правоаголници, но може според еден зачуван фрагмент да се утврди разликата на детаљите во третата и четвртата зона, каде што се кружна и шестокрака розета. Опачината на северната плоча е докорирана исто како опачината од јужната плоча, со таа разлика што во северната плоча нема палмети во малите медалјони.

Порано во текстот е направен кус осврт на аналогиите за правоаголните полиња, како начин за делење на декоративните површини. Сега може да се одбележи и заклучок по однос на развитокот на мотивот правоаголник и растењето на неговото значење во декорацијата. Додека во Стоби¹¹⁶⁾ овој мотив служи само како спореден декоративен елемент, и има соодветно место како бордира околу симболичниот средишен мотив, во Нерези мотивот на правоаголник се развива како самостојна декорација и единствен декоративен елемент кој потполно ги исклучува сите други. И не само тоа, ами и нешто позначајно. Естетските разбирања од 1050 тите години, од св. Софија видно се измениле за стотте поминати години. Тие позволиле декорацијата од траки со пресек м, да стане второстепена. Затоа и може да се најде декорација со трака м на внатрешната опачната страна во Нерези. Сето тоа е доволно да се

¹¹³⁾ На поголемата парапетна плоча во Лавра, во пластиката се претставени крстови под аркади. Двата леви се речиси идентични со крстовите на нерешките плочи, и по типот со две пречки и по карактеристичниот пресек на траката m, и по палметните ластари од страна (O. M. Dalton, Byzantine... , f. 98). Крстови со две пречки има и на парапетните плочи, веројатно од XII век во солунскиот манастир Влатадон, и на еден саркофаг во манастирот Влахернон во Арта (Orlandos, Arhaion... , сл. 30, 31). Потоа ги има во старата Митрополија во Мистра (P. Orsi, Le chiese... , f. 2). Ваков облик на крст ќе биде употребен подоцна во декорацијата на Студеница, а како видеоизменета варијанта и во призренски св. Арангели.

¹¹⁴⁾ Степенест постамент под крст има во една капела во Baouit (V. Clédat, Le monastère... , f. 60). Подоцна таков постамент има во Хиландар (G. Millet, L' Ancien art... , f. 166). И на еден саркофаг во Пек (M. Васић, Жича и Лазарица, Београд 1928, сл. 172).

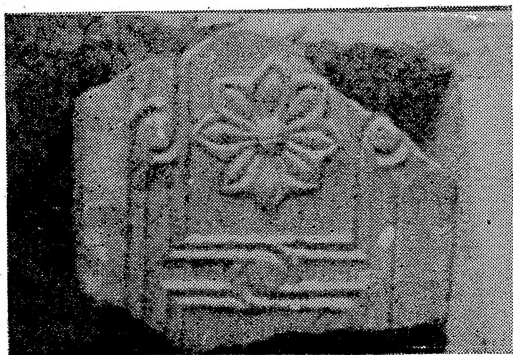
¹¹⁵⁾ Палметите како декоративен елемент се јавуваат веќе во класичната уметност. Тие се поставени во фриз што ја урамува централната декорација на еден сатрапски саркофаг од Хамди Беј во Сирија, што се наоѓал во Империјалниот музеј во Цариград (G. Mendel, Catalogue... , I, 37, 40, 41, 43), и секако позајмени од постарите уметности коишто репродуцирале детаљи од флората. Оттогај наваму палметите се јавуваат честопати во декоративната пластика на сите уметности во композиции каде што превладуваат стилизираните елементи.

¹¹⁶⁾ Б. Сарија, Нови наласци... , сл. 15.

направи заклучок, дека декорацијата со траката М е од втората половина на XII век во напуштање, и нејзиното јавување во подоцните споменици во Македонија не треба да се очекува.



Сл. 20 — Фрагмент од северната плоча од олтарната преграда на св. Пантелејмон во Нерези.



Сл. 21 — Фрагмент од една од бочните плочи од олтарната преграда во св. Пантелејмон во Нерези.

Од бочните потесни плочи е пронајден само еден фрагмент (сл. 21), но тој бил достатен да се реконструира замислата на декорацијата. Просторот овде позволувал само еден вертикален фриз со четири правоаголници, и во таков еден била поставена флористичка стилизација.

Иако е еден ист мотив понекаде застапен и два пати, разделувањето во одделни полиња делува така што не се секава повторувањето, но во исто време нема ни мотивски поврзана целина. Новината на интерпретирањот функционален став кај птиците сугерира реалистичност, што се секава и наспроти извесните шаблонски доработувања на нозе, перја, очи и лисја. Иако најголемиот дел од животните и мотивите имаат христијански симболични значења, отсуството на директни христијански симболи на лицето на плочата е уочливо, спроти инаку реткиот облик на крст на опачината.

И незадлабочена анализа на композирањето на деловите во декорацијата може да запази впечатлива симетричност. Четири по четири правоаголници во хоризонтални и вертикални низови, и повторени кружни спојници меѓу нив, несомнено наметнуваат таква мисла. Но тоа се провлекува и во мотивите што ги декорираат полињата. Иако се животните во своите правоаголници самостојни, тие се конфронтирани две по две во иста диспозиција, а тоа е донекаде зачувано и во стилизациите и симболите. Овој композиционен ритам од предната страна на плочите, го заменува на опачната страна смисленото парцелирање со цел да се привлече вниманието на средиштето, со сгук согоната со две пречки. Декорацијата и на лицето и на опачината е изведена во техника на плитко скулптирање што смета на светлинските ефекти затоа што нема пластична издиференцираност.

Едно наспоредување на плочите од Нерези со св. Софија ќе покаже и доста блискости а и многу разидувања, што природно ги двојат овие две пластики, дела на два века, а што всушност кај Нерези можат да бидат сметани за белези на развитокот на декоративната пластика во XII век.

Плочите во Нерези веќе го немаат издолжениот облик како плочите од св. Софија или оние постарите, од VI век. Плочите од Нерези се дури и за 10 см. повисоки од должината. Овие димензии секако се резултат на замислата и во помала прквa сепак да бидат поставени четири столпчиња и четири плочи. Инаку, просторот од средишната колонка до бочниот ѕид токму би одговарал на една издолжена плоча, каква што овде не е поставена. Одликата на плочите од св. Софија, нискиот ненагласен рам, продолжува без измени во Нерези и на лицето и на опачината на плочите. Но во Нерези се за разлика главните средишни плочи декорирани од двете страни. И треба да се подвлече, како значаен факт, дека и на декорирањето на опачината му е посветено грижливо внимание. Дури кога би се правела наспоредба, би се констатирало дека декоративната пластика на опачината на нерешките плочи во смисла на избор ги достига и ги надминува едноставните крстови од опачината на плочите во Суводол, Коњух и Стоби¹⁷⁾.

¹⁷⁾ Ф. Месеснел, *Старохристијанска...*, сл. 33; С. Радојчић, *Црква у Коњуху*, стр. 162; Б. Сарија, *Нови наласци*, стр. 19.

Конструкцијата на столпчињата е во рамките на прифатената традиција, но во декорацијата се секава проев на рафинирани естетски разбирања. Столпчињата имаат квадратен пресек преминувајќи угоре во осмострана колонка, која завршува кај средишните столпчиња со проширен а во крајните со тесен кубичен капител. Преминот во осмо- страни колонки не е еднаков кај средишните и страничните столпчиња. Остриот премин кај средишните столпчиња (сл. 22) е замаскиран со полукупи, а кај страничните (сл. 23) нешто повисоко е изведен благ премин со коса површина. Колонките немаат анулус, а над капител- ниот ехинус има незабележлив абакус. До средишните столпчиња, кон дверите, од истиот блок се исклесани доврзници, што горе завршу- ваат со скамилум и крушколика кугла.

На предните страни на двете средишни столпчиња сред ниски рамки се изобразени плетенки од четири тричлени врвци¹¹⁸⁾, завршу- вајќи горе со по еден надолу свртен акантусов лист. Три врвци, но не во плетенка, има во декорацијата на петтото столпче од олтарната преграда на св. Софија, а во арката што ја реконструирав за јужниот столбец на св. Софија плетенка од четири тричлени врвци. Од плиткиот акантус угоре колонките се декорирани со плетенка од три тричлени врвци, со мотив којшто е познат во претхристијанската декорација и којшто многу се употребува во христијанската декоративна пластика од раните периоди до средните векови¹¹⁹⁾. Страничните столпчиња имале брановиден ластар со трилисни палмети¹²⁰⁾, а колонките витка од две тричлени врвци.

Капителите на средишните столпчиња со стилизираните акан- тусови листови на аглите¹²¹⁾, се разликуваат од капителите на странич- ните столпчиња со инцизиран крст, што има долен крак разлистен во две четворолисни палмети. Значајно е дека се и тесните површини на

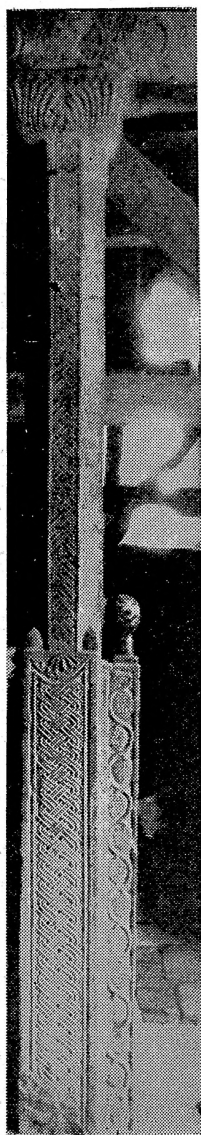
¹¹⁸⁾ Н. Окуневъ, Алтарная... стр. 8, смета погрешно дека е плетенката со- ставена само од три тричлени врвци; тие се всушност четири тричлени врвци.

¹¹⁹⁾ Плетенката е позната како фриз во долниот дел на таканаречениот Алек- садров саркофаг, што бил во Империјалниот музеј во Цариград (G. Mendel, Cata- logue... I, p. 183). Во VI век, на еден капител од San Vitale во Равена има плетенка од една врвца (O. M. Dalton, Byzantine art... f. 67). На два капители од VI век од Каирскиот музеј има веќе плетенка од двечлена врвца (O. M. Dalton, Byzantine art... f. 18, 68). Плетенка од тричлена врвца има на цибориумот од IX век во San Apollinare in Classe (Ch. Errard, L'art... III, pl. I; G. T. Rivoira, Le origini... f. 55). Во Santa Maria Assunta на Торчело има плетенка од четири тричлени врвци на еден релеф на Каирс (O. M. Dalton, Byzantine art... f. 91), а на амвонот плетенка од три тричлени врвци (O. M. Dalton, Byzantine art... f. 450). Плетенка од четири три- члени врвци има и на фрагменти од декоративната пластика од Влахерна во Арта (G. Millet, L'ancien art... f. 153). Плетенката продолжува да живее како декоративен елемент и долго по времето кога престанува да се изобразува често во камената или стукто пластика. Таква наоѓаме во тесната бордира, составена од три двечлени траки, на иконата св. Никола од св. Климент.

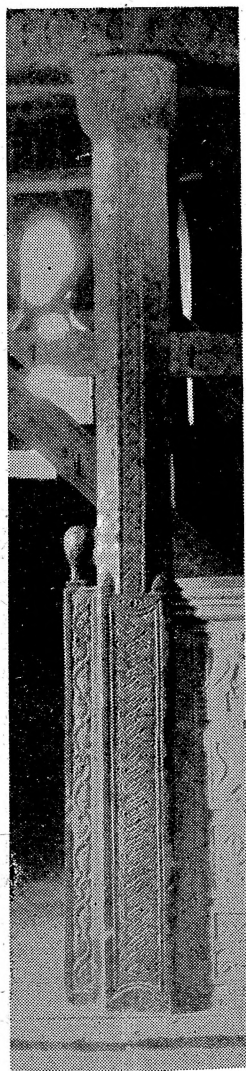
¹²⁰⁾ Според реконструкцијата на Ѓ. Бошковић, Архитектонски извештаји... , сл. 15.

¹²¹⁾ Овие акантуси го имаат типичниот источен облик *acanthus spinosus* со трнесте краишта, за разлика од западниот облик на *acanthus mollis* со заоблени краишта (според мислењата на Н. Кондаков и J. Strzygowski, Н. П. Кондаковъ, Археологи- ческое путешествие по Сирии и Палестинѣ, Санкт-Петербургъ 1904, стр. 48).

довратниците декорирани со една брановидно свиткана гранка од лоза со лисја и гроздаци. Колку скулторот инвентивно ја избегнувал стереотипноста на симетријата се гледа токму на овие доворотници. Овие инаку не многу значајни декоративни места скулторот ги издиференцирал,



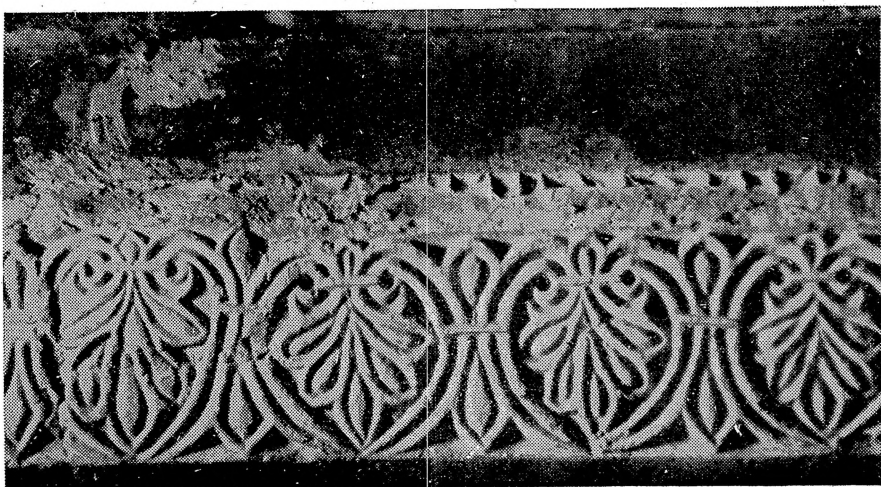
Сл. 22 — Средишни столпчиња од олтарната преграда во св. Пантелејмон во Нерези.



Сл. 23 — Странично столпче од олтарната преграда во св. Пантелејмон во Нерези.

изработувајќи ги инаку лисјата на северниот а поинаку лисјата на, јужниот довратник, на кој му додал уште и неколку тенки свиткани ластари. Лозовиот ластар во Нерези и по замисла и по изведба се издвојува од стилизираните облици на акантуси, палмети и слично, макар што е другаде во декоративната пластика како мотив употребуван и порано¹²²⁾.

Во Нерези е од еднакво значење и камениот архитрав (сл. 24), наведен напред за 30°, декориран со срцолисти со седмолисни палмети. Карактеристична одлика на овој мотив, досега незабележана, е присуството на двојна спона што ги стега и ги држи заедно срцолистите. Ова спојување на мотивските делови со спони е стара појава позната уште во римската и касноримската декоративна пластика¹²³⁾, што про-



Сл. 24 — Дел од космитисот на олтарната преграда во св. Пантелејмон во Нерези.

¹²²⁾ Мотивот на реалистично скулптирана лоза со лисја и гроздаци го има во IV век пред н. е. во фризот под тимпанонот на таканаречениот Мал саркофаг во, Империлалниот музеј во Цариград (G. Mendel, Catalogue..., I, p. 203). Лозов ластар со реалистични лисја има на еден барелеф во San Apollinare Nuovo (Ch. Diehl, Ravenna, p. 90). Мотивот на лоза со гроздаци е изведен и на довратникот на влезот во една гробница од VI век кај Назарет во Палестина (H. Swoboda, Felsengraeber Palestina's und Katakomben, Römische Quartalschrift, Rom 1890, p. 321 — 323). Вакви реалистични мотиви има на скулптирани икони во Цариград (J. Strzygowski, Die Altbyzantinische Plastik der Blütezeit, Byzantinische Zeitschrift, I, Leipzig 1892, pl. I, П — 1, 2).

¹²³⁾ Ластарите од довратникот на крстилницата во Сплит се стегнати со двојни спони. Ластарите од декорацијата на довратникот на јужната врата од катедралата во Сплит се стегнати со бадемовидни спони. Околу 400-та година е датиран филдишниот диптихон на Rufius Probianus, од градската библиотека во Рим, каде што се петлисните палмени од бордирите стегнати со спојници (W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, No 62).

должува во византиските споменици во Византија и надвор¹²⁴). Ова спојување е една од одликите на мотивите во Нерези и се повторува кај стилизираните ластари на стукто арката.

Од северната и јужната страна на олтарната преграда постоеле две, современи на олтарната преграда, стукто арки што ги вграмувале фреско иконите на Богородица со Христос (северно) и патронот св. Пантелејмон (јужно) (сл. 25). Од северната арка не е пронајдено повеќе, освен фрагмент од двојниот капител. Но затоа е јужната стукто арка најдена доста зачувана¹²⁵); недостигаат само двојните колони од долниот дел на арката¹²⁶).



Сл. 25 — Јужна стукто арка од св. Пантелејмон во Нерези.

Не треба подвлекување познатиот факт дека глиптираниот, инцизираниот или вајаниот стукто има дамнешна примена веќе од прет-

¹²⁴) Срцелистите од декорацијата на плочата и еден фрагмент од книнската црква св. Спас се пристегнати со двојни спони исто како и ластарите од доворотикот од Santa Maria Assunta на Торчело (Ch. Errard, *L'art byzantin*, IV, pl. X). Ластарите што го украсуваат порталот од црквата св. Никола кај Леце од 1180 година се пристегнати со тројни спојници (E. Bertaux, *L'art...*, f. 197). Спојници што стегаат срцелисти се претставени на една плоча од Колочеп (J. С. Максимовић, *О средњовековној скулптури Боке Которске*, Споменик САН, СП, Београд 1953, сл. 5). На ист начин е пристегната и ластарната бордира околу мозаиците во Сан Марко во Венеција, оние од XIII век (Ch. Diehl, *Manuel...*, f. 257, 258). Срцелистите од еден архитрав во Кахрие-Дами, од раниот XIV век, имаат три спони (O. M. Dalton, *Byzantine art...*, f. 94).

¹²⁵) Н. П. Кондаковъ, *Македонија...*, стр. 176 и G. Millet, *L'ancien art...*, p. 145, 146, сметаат дека стукто арката му припаѓа на некогашниот цбориум.

¹²⁶) Н. Окуневъ, *Алтарная...*, стр. 9.

христијанската и ранохристијанската декорација¹²⁷). Такуѓере и во византиските згради од VI до XI век (и натаму), во Византија и надвор, меѓу останатата декоративна пластика, има доста делови на глиптирана стук декорација¹²⁸). Како фактор во формирањето на влијанијата секако не треба да биде изгубено од предвид, можеби и за Нерези, дека и св. Лука во Фокида има доста стук декорација¹²⁹).

Тежината на стук арката била некогаш поставена на две двојни колони, што се опирале на две сосем едноставни камени консолички во западниот зид на дијакониконот (односно протезисот), во висина на горниот раб на плутеите. Од овие главни колони не е зачуван дури ни фрагмент, но и покрај тоа Н. Окунев смета дека овие двојни колони биле преку средината врзани во јазел, да да биде намален впечатокот на нивната издолженост¹³⁰). Од друга страна, пак, Н. Окунев во реконструкцијата ги претставил колонките не во јазел а во вкрстување¹³¹). За ваквата претпоставка не само што Н. Окунев немал податоци ами ни трагите што колонките ги оставиле на зидот, и коишто пред обновата можеле да се видат, не pozwолуваат да се претпостави ниту јазел, ниту вкрстување. Двете двојни пирамидални капителчиња украсени со акантусови лисја на аглите и со надупчен ехинус се зачувани. За фингиран носач на арката над двојните капители служат двата импости, декорирани со срцолисти со палмети, стегнати со спојници. Над импостите од надворешната страна две мали колонки со едноставни акантусови

¹²⁷) Стук декорацијата е употребувана уметничка форма во хеленистичките куќи. Изразито место зазема во Casa dei Grifi, откриена под домот на Домициан во Рим и во Villa della Farnesina на Тибар, од I век п. н. е. (P. Ducati, *L'arte classica*, Torino 1948, p. 551, 552, 564, 565, f. 708, 720, a, b, c). Таква декорација има и во Thermae Stabianae во Помпеи од I век п. н. е. (A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Die Kunst der Altertums, Leipzig 1923, f. 996). Подоцна стук декорацијата е применувана форма и во римските згради од императорскиот период, како на пример во подземното светилиште од I век кај Porta Maggiore во Рим (P. Ducati, *L'arte...*, p. 598, f. 758).

¹²⁸) Такви има во баптистериумот на Ортодоксите во Равена, во катедралата во Пореч и во San Vitale во Равена (L. Bréhier, *Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine*, „Nouvelles archives des Missions scientifiques“, nouvelle serie, 9, Paris 1913, p. 9; Ch. Diehl, *Manuel...*, p. 67, 191; Ch. Errard, *L'art...*, III, pl. VII, VIII). Стук декорација е најдена и при раскопувањето на дворецот во Ани (И. Орбели, Каталог Анијског музеја древностей, С. Петербург 1910, pl. I). Гипсени орнаменти се најдени и во Самара (Fr. Sarre, *Die Aufstellung der Ergebnisse des Ausgrabungen von Samarra im Kaiser Friedrich Museum*, „Berliner Museen“, *Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen*, XLXII, 5—6, Berlin 1922, f. 41—56). Секако за една од позначајните стук декорации, меѓу спомениците што му претходат на Нерези, треба да се смета онаа во црквата Santa Maria della Valle, од Cividale во Фриул. Еден доста висок релеф со шест женски фигури, облечени како византиски патрицијки, со ниша со флористички корнизи и архиволта на портата под релефот. Според мислењата на повеќето учени овој релеф е дело на византиски мајстори или од кругот на византискиот стил, а времето е широко определено од VIII до XII век (A. Venturi, *Storia...*, p. 127, f. 102; T. G. Jackson, *Dalmatia...*, p. 332; J. Strzygowski, *Das orientalische Italien*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, I, 1909, pl. XX; Ch. Diehl, *Manuel...*, p. 362).

¹²⁹) Schultz and Barnsley, *Church of St. Luke*, p. 26.

¹³⁰) Н. Окуневъ, *Алтарная...*, стр. 9.

¹³¹) Ibidem, tab. IV.

капителчиња, по облик блиски на капителите на средишните колонки од олтарната преграда, го прифаќаат напред наведениот корниз со срцелисти и палмети, со којшто е арката врамена од горната страна.

Од внатрешната страна над импостите започнува основата на троделната арка¹³²). Од двете бордири што го врамуваат трифолиумот, пошироката од четири тричлени врвци е веќе позната од олтарната преграда, а потесната ја сочинуваат астрагали. За ваквиот декоративен детаљ од столпчето во св. Софија објаснуваа порано воопшто. Но и овие астрагали во Нерези заслужуваат внимание заради две одлики. Астрагалите во Нерези се уште повеќе рустицизирани од оние во св. Софија. Во св. Софија олеае, макар што се издолжени, сеуште задржуваат овална форма. Овде во Нерези олеае добиле биконична форма. Вакви облици на олеае не се ретки и во друга декорација спомената порано, во времето околу X век. Но потребно е да се подвлече мислата дека иако овде има рустицизирање, тоа не е критериум за сите глиптирани делови, бидејќи на неколку места, понатаму, ќе биде одбележана скулпторовата инвентивност и во интерпретирањето. Скулпторот и во астрагалите дури, покажал самостојност на еден незабележив начин. Имено, тој наместо две ставал по три *lentes* меѓу олеае. Слобода којашто можел да си ја дозволи скулпторот затоа што бил временски оддалечен од античките оригинали што ги примал преку повеќе посредства.

Средишната сцена ја симболизира евхаристијата со два афронтирани фазани окружени со палмети. Треба да биде одбележано дека скулпторот овде направил видливо отстапување од традицијата, според која за претставување на евхаристијата се изобразувани пауни, заради нивното симболично значење¹³³). Поради што скулпторот поставил фазани наместо пауни, и да ли е тоа смислено отстапување или влијание, е тешко да се одговори.

Но затоа, пак, може да се одговори на прашањето дека ваков тип на олтарна преграда, што ги опфаќа со декоративна пластика и иконите на западната страна на протезисот и дијакониконот, не е нова концепција прв пат применета во Нерези. Таква слична конструкција имало во Календер-Хане Џами во Цариград од VII век¹³⁴). На тоа исто време му припаѓа и декоративната пластика околу фрескираната икона во св. Еремија во Египет¹³⁵). Нешто слично имало и во црквата Богородица во манастирот св. Лука во Фокида¹³⁶), а блиска по идеја декора-

¹³²) Н. Окуневъ, *Алтарная...*, стр. 14, смета дека троделната арка се јавува ретко во византиската скулптура, и затоа има ретки аналогии, на пример во црквата S. Pantaleo во Равело (A. Venturi, *Storia...*, f. 634).

¹³³) Паунот бил симбол на крштевање (H. Detzel, *Christliche...*, p. 31).

¹³⁴) Таму архитравот бил продолжен северно и јужно, и меѓу два размакнати пиластри може да се претпостави дека била икона (Ch. Diehl, *Manuel...*, I, p. 332; E. Freshfield, *Kalenders*, p. 433, 434, pl. XXIX, XXXII).

¹³⁵) Таа е откриена при ископувањето на манастирот св. Еремија во Сакара, VI—VII век во Египет (J. Quibell, *Excavations at Saqqara*, Cairo 1908 a. 1911).

¹³⁶) Целината претставува четириаголна рамка со корниз, двојни колони и капителчиња, што служела како рам за иконата која не е зачувана (O. Wulff, *Altchristliche Kunst*, p. 459, f. 389).

тивна пластика има и во Кахрие-Цами¹³⁷). Овие неколку споменици се достатни за мислење дека стукото арките во Нерези на тие места се наставување на една доста стара византиска традиција.

На прашањето дали и Нерези има удел во посредништвото кога овој тип на икони со скуптирани рамови поминал подоцна во Србија не би можело да се одговори. Но вредно е да се споменат аналогиите на овој тип во крајот на XII век во Студеница и во средината на XIII век во Сопокани¹³⁸). Декоративните конструкции од ваков тип продолжиле натаму во XIV век во Грција, каде што постоеле и постарите прототипови. Вакви примери има во почетокот на XIV век во Митрополијата во Мистра и во Перивлешта во втората половина на XIV век¹³⁹).

Прашањето за датирањето на оваа декоративна пластика во Нерези било веќе разгледувано од проучувачите и конечно изјаснето. Навистина имало и незасновани претпоставки, но тие биле напуштени по добивањето на резултатите од подоцните проучувања.

Еден од првите проучувачи П. Миљуков¹⁴⁰), уште 1899 година при едно обиколување на манастирот, ја определува декоративната пластика како постара од XII век. Н. Кондаков, пак,¹⁴¹) во 1909 година ја сметаше декоративната пластика (зборувајќи за цибориум и амвонска плоча) за дело од XII или XIII век.

Меѓутоа, проучувањата што ги направи Н. Окунев, и неговата реконструкција на олтарната преграда и стукото арката, потполно го доизјаснија прашањето за диспозицијата на деловите во олтарната преграда, како и лоцирањето на олтарната преграда на сегашно место. Овие истражувања му дозволија на Н. Окунев да ја утврди и врската меѓу декоративната пластика, особено од стукото арката, и живописот и зградата. И врз основа на спојот меѓу релефот и фреската на св. Пантелејмон Н. Окунев смета¹⁴²) дека релефот бил поставен на зидот едновременно со изведувањето на живописот. Н. Окунев додава, натаму, дека и карактерот на релефот и декоративните мотиви потполно ја потврдуваат претпоставката за неговото изведување во XII век. На стр. 15 од својот труд за олтарната преграда Н. Окунев дури го уточнува датирањето во втората половина на XII век. Тао значи дека декоративната пластика ја смета за современа на црквата, чие датирање е сигурно поставено во 1164 година, според натписот на надвратникот меѓу нартексот и наосот¹⁴³).

¹³⁷) Попрсјето на Хрисотс е вработено во четириаголен рам со акантуси и палмети (Кахрие-Цами, РАИК, Мюнхен 1906, pl. LXXVII).

¹³⁸) Во Студеница има останки од триаголни фронтончиња, кои некогаш биле над икони, опрени над колонки. Во Сопокани има во стукото декорацијата траги од некогашни рамки (Н. Окунев, Алтарная. . . , стр. 13).

¹³⁹) L. Bréhier, *Nouvelles. . .*, f. 56, 57, p. 21; G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 43, 45, 49, 50, 11; Н. Окунев, Алтарная. . . , p. 13.

¹⁴⁰) П. Н. Милюков, Христианский. . . , стр. 125.

¹⁴¹) Н. П. Кондаков, Македония. . . , стр. 175, 176.

¹⁴²) Н. Окунев, Алтарная. . . , стр. 9, 15).

¹⁴³) Натписот објавен од Н. П. Кондаков, Македония. . . , стр. 174.

По ова испитување и сите други проучувачи во потполност го прифатија датирањето на Н. Окунев. Ф. Месеснел¹⁴⁴⁾ иако не дава директно датирање на декоративната пластика изразено со бројки, посредно го аргументира датирањето со мислење дека е декоративната пластика на олтарната преграда и стукто арката направена токму за тоа место и таа функција. Ѓ. Бошковиќ¹⁴⁵⁾ посредно ја датира пластичната декорација како современа на црквата затоа што се гледа јасно дека „плочите се поставени во исто време кога е работен и живописот“. Со ваковото датирање се сложува и В. Петковиќ¹⁴⁶⁾, сметајќи ја декоративната пластика за првобитна. Од ваковото датирање не се разликува ни мислењето на Н. Мавродинов и И. Н. Стојковиќ¹⁴⁷⁾.

Се разбира дека за сите вакви датирања во XII век има полна основа, бидејќи димензиите на деловите на олтарната преграда се поклопуваат потполно со мерките на просторот определен за неа. Заради тоа може да се смета за сосем прифатлива претпоставката, дури и тврдењето, дека при довршувањето на зградата, или нешто малку подоцна¹⁴⁸⁾, била скулптирана и поставена олтарната преграда.

Испитувањето што го направив во овој правец не можеше да прибави уште нови докази од особено значење, но сепак беше уочен еден детал што оди во прилог на датирањето на декоративната пластика во XII век. Полукупите што се прилегнати кон две октогонални страни на средишните столпчиња, на преминот од квадратен пресек, се идентични со полукупите што ги има на предните страни на октогоналните менои на северните, источните и јужните бифори и трифори. Оваа идентичност на детал употребуван во иста зграда не може да има само случаен карактер. И затоа оваа идентичност дава право на претпоставка дека истиот мајстор ја работел декоративната пластика на олтарната преграда и меноите од пендерињата, што значи, секако, истовремено кога и зградата.

Н. Окунев не се внушил во објаснување на техниката на изведувањето. Но според Ѓ. Бошковиќ¹⁴⁹⁾, сета глиптика е изведена во „напалу пластичен материјал“. Изнесената претпоставка од Ѓ. Бошковиќ е неприфатлива затоа што наспорти неа стои сериозна причина според која декоративната пластика не можела да биде глиптирана во напалу пластична состојба. Сосема е добро познато дека иреверзибилната реакција, затврдувањето на гипсот трае три до пет минути, време кое не е ни оддалеку достатно за да може на големата површина приготвена за арката да се пренесе шаблонот од цртежот. Може да се претпостави дека до крајот на цртањето на схемата гипсот бил сосема затврднат, така што скулпторот при почетокот на глиптирањето веќе работел во

¹⁴⁴⁾ Ф. Месеснел, Како сачувати. . . , стр. 304.

¹⁴⁵⁾ Ѓ. Бошковиќ, Извештаји. . . , стр. 183.

¹⁴⁶⁾ В. Петковиќ, Преглед. . . , стр. 210.

¹⁴⁷⁾ И. Н. Стојковиќ, Прилог. . . , стр. 184.

¹⁴⁸⁾ Според претпоставките за поправање, Ф. Месеснел, Најстарији. . . , стр. 121.

¹⁴⁹⁾ Ѓ. Бошковиќ, Извештаји. . . , стр. 183; Истото мислење „... во чија мека површина е врежувана декорацијата...“ Ѓ. Бошковиќ го повторува 1957 година во Архитектура. . . , стр. 134, нота 19.

цврста материја се до крајот на изведувањето. За поголема темелност на испитувањето порверив дали е арката можеби работена дел по дел, за секој ден, како фреските. Но отсуството на нерамнини, отсуството на споеви и на разлики на нијанси во потполност ме увери дека целата површина бил излеана наеднаш.

Секако, поради неупатеност во суштината на прашањето В. Иванова, изразува мислење дека е стукто арката од камен¹⁵⁰⁾.

Стилот на пластиката на арката покажува изведба според рафинирана скица, особено во флористиката, кај којашто тече жива линија на грижливо глиптирање. Целата сцена најповеќе заради конституцијата на птиците делува реалистично, макар што овој впечаток го намалуваат круговите поставени во корењата на фазанските крилја и донекаде стилизирањето на вегетацијата околу птиците. Сред релативно подлабоко глиптираната вегетација непластичните облици на птиците би делувале плитко ако скулпторот не се обидеше да сугерира облици со извиени линии по телата. Иако е рељефот овде негдегоде подлабок од св. Софија, тој го задржува карактерот на ниска пластика кај која е светлинскиот ефект значаен.

Скулпторот се грижел да го избегне таму каде што можел, повторувањето со варирање во познатите декоративни елементи. И токму во ова ослободување на авторот од тесните рамки на традиционалната схема се гледа обезбедувањето на понатамошните развојни можности. Треба одделно да се одбележи, дека сите животни изобразени на плочата од олтарната преграда, скулпторот ги претставил во една спонтанa функција: чистење канца, чистење крило, јадење грозје, итн., за разлика од доста статичните птици во стукто арката. Сумарно контурирање кај првите и евидентното доработување на детаљите кај вторите остава впечаток на осетни разлики во третманот. Кон оваа стилска забелешка спаѓа и мислењето дека и строгата линија на *acanthus spinosus* од средишниот капител на олтарната преграда се издвојува од воедначениот мек тертман на вегетацијата и на олтарната преграда и на стукто арката.

Во анализата на стилот Н. Окунев¹⁵¹⁾ споредувајќи ја евхаристичната сцена од стукто арката, со исти сцени во пластиката на предмети од VI век во Сирија и Италија, констатира дека меѓу нерешката сцена и споредените примери стојат видни разлики. Според него, нерешката чаша не е претставена реално, лозата е претворена во палмети а птиците се изобразени орнаментално, додека во наспоредените примери од Дана, Равена и Максимијановиот стол се сите детаљи реални. Бидејќи Н. Окунев врз основа на ваквата констатација гради натаму далекусежни стилски заклучоци, сметам за потребно ваквото тврдење да биде проверено. Можеби би можело и да се прифати едно мислење дека сцената со фазаните има по некој детаљ со орнаментален карактер. Но е видливо дека во мноштвото други детаљи е зачуван реалистичниот карактер. Не би можело да се разбере инаку освен дека само на живата опсервација се должи реалистичното претставување на конституцијата на фаза-

¹⁵⁰⁾ В. Иванова, Стари цркви. . . , стр. 513.

¹⁵¹⁾ Н. Окуневъ, Алтарная. . . , стр. 15,

ните: снага, крилја, опашки, вратови, глави и канци. И заради тоа се птиците како фазани сосема уверливи и далеку пореалистични отколку птиците од Дана, што како пример ги приведува Н. Окунев, коишто се толку многу стилизационо поедноставени, што скулпторот сосема им ги изоставил крилјата а перата само ги навестил со една негрижлива спикулум линија. Лисјата пак, на истоит надвратник се повеќе платански отколку лозови лисја, а тоа што би требало да бидат гроздаци се нешто што потсекава на кукулички и јагоди а најмалку на гроздаци. Во вториот пример на Н. Окунев, на саркофагот на архиепископ Теодор од Равена, меѓу пауните нема никаква чаша ами Христов монограм во медаљон, каков што има и во третиот пример, на столот на Максимијан. Заради сето тоа сметам дека Н. Окунев не предлага прифатливо мислење кога смета дека стилизацијата, наспроти анализираните примери, е особено засилена само во Нерези¹⁵²).

Н. Окунев пишува, натаму, дека оваа стилизација и схематизација на елементите, земени од реалниот свет, се забележува во византиската скулптура особено во крајот на комненовскиот период. Од наспоредувањето во претходниот пасаж е јасно дека стилизацијата понекогаш е еднакво силно изразена во VI како и во XII век, и тоа во зависност од личните разбирања на уметникот. Дека е ова сериозно ќе потврди и следново. Уметникот од Нерези (значи од XII век, 21 година пред да згасне комненовската династија), претставил на довратникот лоза што не е стилизирана. Нерешкиот скулптор претставил на плутејот реалистичен зајак, во реалистична поза кога, и претпазливо и заплашено штрба грџе, што е на лицата и стварно над него. Натаму, нерешкиот скулптор ги претставил птиците во горната зона на плутеите не стилизирани и замрзнати, ами во животна функција. Заради сето ова е поприфатливо мислењето на Ch. Diehl¹⁵³), којшто смета дека и реализмот, што произлегува од реалистична опсервација, е еден од елементите на уметноста на ова време. Заради сето тоа Н. Окунев со малку право смета дека е стилизацијата посебна одлика на декоративната пластика од Нерези, и на таква констатација натаму да потпира други заклучоци.

Н. Окунев, понатаму, речиси нема основание да смета ни дека схематизацијата е одлика на Нерези, затоа што уметникот во Нерези, кога има можност, смислено бега од схематизацијата. Нерешкиот скулптор ова го покажува кога на косметисот од олтарната преграда и на корнизот на стукто арката не изобразил еднакви срцолисти. Едните се со една лушпа од овулус а другите со две лушпи. Едните се стегнати со спони а другите се слободни. Скулпторот, натаму, поставил дваесетина спојници, што ги стегаат ластарите и палметите од централната зона само во стукто декорацијата, а тоа не го сторил во корнизот на стукто арката и олтарниот архитрав. Нерешкиот скулптор на едниот довратник

¹⁵²) Н. Окунев не можел а да не го одбележи фактот дека J. Strzygowski (Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios I — 867—886—, Byzantinische Zeitschrift, III, 1894, pl. III, 2) укажал на еден релеф од рановизантискиот период во црквата Панагија во Тива, којшто има орнаментален карактер.

¹⁵³) Ch. Diehl, Manuel. . ., p. 409,

од дверите ставил лоза без ластар а на другиот лоза со ластари. Во, долните две зони на двете парапетни плочи изобразил различни мотиви. На стукто арката розетите на двете птици се различни. Дури и во палметите на левата и десната страна на стукто арката има разлика не само во нивната диспозиција ами и во големината и бројот на листовите. По сето ова не е тешко да се заклучи дека уметникот од Нерези се стреми, да е што послободен од скучените рамки на схемата.

Врската меѓу олтарната преграда и релефната стукто арка е несомнена. И Н. Окунев во фактот што се фреските правени до просторот што го заземаат арките наоѓа потврда дека арките и олтарната преграда се правени во исто време кога и живописот, а тоа значи околу 1164 год.

Наспоредувањата што често пати сум ги направил при разгледувањето на пластичните детали во Нерези, даваат право да се формулира и заклучок во ваква смисла. Декоративната пластика во Македонија од XII век, односно од Нерези, ги прифатува многуте декоративни елементи од пластиката на св. Софија а преку неа и од постарите цркви во Цариград, Солун и останатите области во Грција и од византиските цркви надвор од Византија.

За врската меѓу декоративната пластика и живописот може да се рече следново. Во живописната архитектура има малку места со обработени архитектонски делови. Местата каде што би требало да има декоративна пластика се во живописот толку упростени што се изоставени и капители, а наместо нив стојат делови што треба да бидат капители.

Само два од декоративните елементи на пластиката можат да се сретнат и во живописот. Во фреско цоклот од нартекост има два кружни медалјони со шестокраки розети, а во горната зона од живописот во апсидата има неколку кружни медалјони во чие средиште има срцолисти со палмети. Но тие палмети не се петлисни како во нерешката пластика, ами трислисни како во пластиката на св. Софија, И овде, на овој пример, се потврдува мислењето дека сликарот и скулпторот немале ни заеднички знаења, ни заеднички разбирања и заради тоа развитокот на живописот оди по сосема друг пат од оној на декоративната пластика. И тоа не само во фигуралната иконографија, пртеж и колорит, каде што е разидувањето потполно разбирливо, ами и во изборот на малите декоративни мотиви и орнаментарија, што би можеле да бидат заеднички.

За да се проследи донекаде развитокот на декоративната пластика на Балканот и нејзините врски во соседните уметнички области, се прави една споредба на стилските одлики и взаемност во XII век.

Во далматинските споменици од XII век декоративноста пластика има поинаква концепција и по намената и по внесените елементи од онаа во претходниот период. Поранешните декоративни мотиви со симболичен карактер или во врска со плетенката во голема мера се изоставени и превладуваат животински протоми, човечки ликови и фигури во стилот на романиката. Од друга страна и одликата да се намени декоративната пластика на надворешниот изглед на споменикот повеќе

доаѓа до израз¹⁵⁴). И во Зета, како во Далмација, декоративната пластика во XII век се издвојува од патиштата на византиската традиција и од нормите на пластиката од XI век. И овде декоративната пластика ја пренесува својата намена на надворешноста на црквите.

Според досегашните резултати на проучувањата декоративната пластика во ретките рашки споменици од XI век не беше позната. Но градењето на неколку цркви во XII век, во поинаквите политички и културни релации, даде прилика да се примени во некои од нив и оваа уметничка форма. Еден меѓу таквите споменици е Студеница од 1195 година. Веќе е споменато дека во Студеница се зачувал модифицираниот византиски тип на икона со релефна рамка. Но во останатата декоративна пластика постојат видливи разлики од концепцијата на македонската пластика. Македонската декоративна пластика во XII век, во Нерези, оди по развојните патишта на византиската декоративна пластика од VI до XI век. Рашката декоративна пластика, напротив, од своите почетоци се развива во сферата на западната романична концепција, каде што надворешната пластика хармонира и со материјалот и со детаљите на просторната елевација. Иако во елементите на декорацијата во Студеница има и некои заеднички детаљи со Нерези, сепак превладува животинскиот свет, и тоа не оној стварниот од Нерези, ами апокалиптични монструми, дипломорфни и полиморфни чудовишта. И што е исто така важно, превладуваат и човечки ликови и дури и цели фигури во групи и сцени, одлика која во византиската декоративна пластика зазема сосема скромно место. Сето ова е достатно да се заклучи дека освен извесни мотиви што се веќе заеднички за сите медитерански уметности, македонската и рашката декоративна пластика немаат во XII век повеќе заеднички одлики. Тие се развиваат по издвоени патишта и припаѓаат на два различни стила, византиски и романичен.

Кусиот заклучок би можел по оваа споредба, да се изрази на следниов начин. Нерешкиот скулптор ја продолжува во декоративната пластика од XII век, во општа стилска линија, традицијата на св. Софија, поврзувајќи се преку неа со постарите рановизантиски споменици а и со современите споменици од византиската стилска група. Поранешното стилско сходство со далматинската декоративна пластика се прекинува поради навлегувањето на новите романични концепции во далматинската пластика, со кои создава свој однос и декоративната пластика во Рашка.

¹⁵⁴) Во манифестирањето на ваквата концепција се поставени консолиите и живописните маскерони на порталот на св. Петар на Раб, од XI век (според L. Jelić, *Contributo* . . ., p. 83; F. Rački, *Documenta historiae Croatiae periodum antiquam spectantia*, Zagreb 1877, p. 56; W. Schleyel, *Arbe, Stadt und Insel*, Wiesbaden 1914, p. 130; T. G. Jackson, *Dalmatia* . . ., III, p. 234; Ć. Iveković, *Die Entwicklung der mitt. Baukunst in Dalmatien*, Wien 1910, p. 21). Во иста смисла е конструирана и разновидната фасада со колони, капители и консоли во св. Гризогоно во Задар од XII век (според T. G. Jackson, *Dalmatia* . . ., I, p. 289; U. M. de Villard, *L'architettura romanica in Dalmazia*, Milano 1910, p. 84; Ć. Iveković, *Die Entwicklung* . . ., p. 21; L. Jelić, *Contributo* . . ., p. 106).

RESUME

LA PLASTIQUE DECORATIVE EN MACEDOINE AU XI^e ET XII^e SIECLE

Extrait de la première partie de la thèse de doctorat:

„*La plastique décorative en Macédoine du XI^e au XIV^e siècle*”. 1958.

Avant de développer le sujet principale, l'auteur nous explique brièvement que, vu le grand nombre d'autres problèmes du domaine de l'architecture et de la peinture, la plastique décorative de cette époque en Macédoine ne fut point sérieusement étudiée. Vu l'importance de la plastique décorative pour la détermination des styles, elle est étudiée à présent dans des conditions plus favorables.

L'intégrité la plus ancienne et la plus importante de la plastique décorative de cette période est l'iconostasse de Ste Sophie, auquel l'auteur consacre une partie de sa dissertation. Cette iconostasse fut détruite lors de la démolition de l'église vers la fin du XIV^e siècle ou bien lors de sa transformation en mosquée au XV^e siècle. Ainsi, jusqu'à notre époque ont été conservés sur le pavé du presbytère, dans le transept et le narthex deux parapets, cinq petites colonnes, deux parties de colonnes et un chapiteau. Se basant sur les ouvertures de la bordure du presbytère et sur les dimensions des parties conservées, l'auteur fit la reconstruction de l'iconostasse, y comprenant également les parties de la frise au dessus de la porte septentrionale de l'église, fig. 1.

Par la suite l'auteur expose les résultats de l'analyse iconographique des scènes de l'aigle et du serpent et de l'aigle et du lapin ainsi que d'autres motifs symboliques dans la décoration, fig. 2—11. Il expose également les résultats des recherches sur les caractères relatifs au style de toutes les parties décorées de l'iconostasse reconstruite. Ensuite l'auteur éclaircit, d'abord, une supposition sur l'arc décoré d'une icône, fig. 12, puis l'hypothèse sur les parties de la plastique décorative de l'ancien ambon du XI^e siècle, fig. 13, 14 et 15.

Après de telles amples études, l'auteur apporte ses conclusions sur la plastique décorative de Ste Sophie pour la période du XI^e siècle. Ce sont l'encadrement non accentué autour de la décoration, ensuite l'absence du schéma rhomboidal aux parapets et le bas-relief qui est mis en valeur par l'effet de lumière. Dans cette partie de la thèse l'auteur fait une révision de quelques conclusions relatives au style, exposées antérieurement par d'autres auteurs et qui ne peuvent plus être admises.

Analysant l'évolution de la plastique décorative et de la peinture à Ste Sophie et de cette époque en général, l'auteur en déduit que la réciprocity précédente des motifs et du style entre la plastique et la peinture au VI^e siècle disparaît complètement au XI^e siècle. Au XI^e siècle, la peinture évoluant

vers le dessin, le coloris, et la scène composée se sépare complètement de la plastique. Il y a un nombre minime d'exceptions où l'on trouve le même motif décoratif dans la plastique et la peinture de Ste Sophie.

La question de la corrélation entre la plastique du XI^e siècle et celle du VI^e siècle obtient également une réponse. La plastique du XI^e siècle adopta quelques formes des iconostasses du VI^e siècle, modifiées à un certain point. D'autre part elle emprunta des éléments décoratifs de la plastique byzantine et par lesquels la plastique de Ste Sophie interprète des motifs des arts plus anciens.

La possibilité d'une influence directe des monuments byzantins en Macédoine sur la plastique de Ste Sophie fut également examinée. Cette possibilité est admissible en ce qui concerne les monuments à Souvodol auprès de Bitola, à Stobi, à Demir Kapija, à Konjuh et à Ohrid, où d'après des données vérifiées la vie continua et au Moyen Age. Des vestiges conservés de ces localités on peut déduire, qu'ils eurent une certaine influence sur le choix et la variété des motifs et des formes dans la décoration.

Les comparaisons dans la plastique du XI^e siècle peuvent confirmer une cohérence proche avec la plastique décorative des monuments en Dalmatie et en Albanie.

L'auteur consacre une attention spéciale à la fixation de la date de construction de l'iconostasse de Ste Sophie. Se basant sur les données connues et sur les éléments relatifs au style, l'auteur déduit que l'iconostasse date du XI^e siècle.

Examinant le problème de l'origine du réalisateur de la plastique décorative de Ste Sophie, l'auteur prétend qu'il est possible qu'un ouvrier-tailleur de pierre du pays ait pris part à la réalisation de cette oeuvre.

À la fin de son exposé sur la plastique de Ste Sophie, l'auteur mentionne une plastique peu connue du triphore, à l'étage entre la nef et le narthex, fig. 16 et 17, datant du XI^e siècle.

L'auteur mentionne également l'icone sculptée de St Jean le Théologue de Demir Kapija et les chapiteaux non identifiés de Ohrid, comme des plastiques conservées du XI^e et XII^e siècle. Il traite ensuite la plastique de St Pantéléimon à Nérézi.

Au début de son traité sur la plastique décorative de Nérézi, l'auteur fait une révision de toutes les opinions inexactes d'un petit nombre d'auteurs, qui attribuent à la plastique de Nérézi du XII^e siècle, un chapiteau qui de toute façon est plus ancien.

Par la suite, après avoir éclairci quelques circonstances sur la découverte de l'iconostasse et sur sa reconstruction précédente, l'auteur passe à l'analyse iconographique des motifs décoratifs et symboliques: colombes, lapins, rosettes hexagonales, crux coronata etc.

Comparant la plastique de Nérézi à celle de Ste Sophie, on trouve assez de points communs mais aussi beaucoup de divergences. Le plan de l'église St Pantéléimon imposa certaines modifications et les dalles de Nérézi n'ont plus une forme allongée comme à Ste Sophie et comme dans les églises datant d'avant le VI^e siècle. Les marques distinctives des dalles de Ste Sophie,

l'encadrement bas et non accentué continue sans changements, tandis que les dalles de Nérézi sont décorées des deux côtés fig. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26.

L'auteur a révisé également quelques suppositions inexactes sur la reconstruction de l'arc en stuc. Une place spéciale fut consacrée à l'étude du type de l'iconostasse aux arcs plastiquement décorés au dessus des icones latérales, ainsi qu'à l'influence de Nérézi à propager ce genre.

L'auteur fixe la date de construction de l'iconostasse de St Pantéleimon en 1164, c'est à dire un an ou deux, avant ou après, fondant son opinion sur la cohérence technique avec la peinture et les détails sculptés des fenêtres.

Par la suite l'auteur fait une révision radicale des différentes prétentions, non soutenues, sur le style de la plastique de Nérézi. Dans cette étude il exprime l'opinion, que la stylisation des motifs symboliques et décoratifs n'est pas accentuée seulement à Nérézi et ensuite que la stylisation et la schématisation ne sont point les marque distinctives exclusives à Nérézi, ce qui est évident suivant les comparaisons effectuées.

Comparant la plastique de Nérézi aux monuments en Dalmatie et à Raška datant du XIIe siècle, on constate une divergence complète des voies évolutives. La plastique en Dalmatie et la plastique à Raška se développent, en ce qui concerne les motifs et le style, sous l'influence de l'art romain, tandis que la plastique de Nérézi se développe suivant la plastique décorative byzantine.