

*Константин Петров*

## ДЕКОРАТИВНА ПЛАСТИКА НА СПОМЕНИЦИТЕ ОД XIV ВЕК ВО МАКЕДОНИЈА

Со првите редови во трудот „Декоративна пластика во Македонија во XI и XII век“\*\*) беа објаснети битните околности во кои заникнувало проучувањето на декоративната пластика во минатото, како и пречките за некогашното навремено необавување на таа важна задача за историјата на уметноста во Македонија. Тогаш, во почетокот на тој труд беа такугере расветлени и основните компоненти што во себе ги содржи пластиката како една од декоративните форми.

На крајот на тој труд, откако беа проучени ансамблиите и деталите од декоративната пластика во св. Софија во Охрид и св. Пантелејмон во Нерези, беше спомената и скулптираната иконка на св. Јован Теолог од Демир Капија и капителите од еден неидентифициран споменик од Охрид.

За декоративната пластика во периодот на XIII век досегашните испитувања на спомениците не дадоа нови податоци. Меѓутоа, декоративната пластика од XIV век во Македонија е застапена на далеку поголем број споменици отколку во претходниот период, иако понекогаш во ансамбли од помал обем или од помало значење. Но затоа во овој период има споменици со декоративна пластика вредна не само како зачувана целина ами и како стилска особеност, што претставува вистинска основа за одредување на ширењето и распростирањето на стиловите во македонската декоративна пластика.

Битните особености на декоративната пластика од XIV век и одликите што се евидентни ќе бидат резимирани на крајот по нивното разгледување, но е потребно веднаш да навестам дека оваа пластика од XIV век содржи видни стилски, иконографски, технички и наменски разлики што ја издвојуваат од декоративната пластика на XI и XII век.

Декоративната пластика во македонските споменици од XIV век започнува пак во св. Софија, со амвонот на архиепископ Григориј. Треба е да се приспомни дека при разгледувањето на ансамблиите на декоративната пластика од овој период ќе може да се констатира дека

\*\*) К. Петров, Декоративна пластика во Македонија во XI и XII век, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје, 14, Скопје 1962.

процесот на диминуирање на внатрешната декоративна пластика од почетокот и во текот на целиот XIV век е сè побрз, доаѓајќи до израз негде компромисно а негде непосредно и радикално. Но сепак првиот споменик, амвонот на архиепископ Григориј во св. Софија во Охрид, претставува токму спротивност на оваа особеност на декоративната пластика од XIV век, како објект од внатрешна декорација на каменен црквен намештај.

*Амвон на архиепископ Григориј во св. Софија во Охрид*

Би можело со доста увереност да се констатира дека амвонот на св. Софија од XIV век е пример на внатрешна декоративна пластика со беспрекорна уметничка замисла и изведување. Ако би се побарало објаснување зошто и наспроти загаснатите веќе потреби за внатрешна пластика во северните области на Македонија, бил овде изработен ваков амвон, такво објаснување може да се најде во постоењето на тесни политичко-територијални и културно-уметнички врски на Охрид со Византија. И сосема разбирливо што традициите за внатрешно декорирање, иако другаде можеби ослабени, биле задржани во Охрид, како и во други византиски провинции. Таа жива традиција се должела бездруго на важниот општествен регулатор — црквената организација поврзана со Цариград<sup>1)</sup>, што даваше нарачувања, секако најнапред и особено за соборната црква во Охрид.

Амвонот, сегашниот мимбар, досега не бил детално и одделно проучуван, иако извесен број учени објавиле некои фотографии, споменале по некој детал од конструкцијата или направиле некое бегло стилско наспоредување на декорацијата<sup>2)</sup>. Но досега никој сериозно не му посветил внимание на генетскиот пат на декоративните и стилските својства на ансамблот, ниту пак на можноста за негова реконструкција.

Деловите на амвонот се вградени во сегашниот мимбар. Балдахинот се опира на четири колонки, од кои предниот чифт двојни, среде вилетени во јазел, сл. 1. Врзувањето на две траки или две колонки во јазел не е нова форма првпат употребена во св. Софија на амвонот. Тој мотив е веќе претставен во живописот на црквата од XI век и не е необично да се претпостави извесно влијание во изборот на мотивите кај скулп-

<sup>1)</sup> Познато е дека од архиепископ Леон подоцна има осум архиепископи Грци на столот на охридската архиепископија (Лесн, Теодулос, Јоанис, Јанис, Теофилактос, Леон, Мугос, Михаил, Јоанис) (според Й. Ивановъ, Български старини изъ Македония, София 1931, стр. 566, 567).

<sup>2)</sup> П. Милоуковъ, Известия РАИК, 1899, 29, 89; Н. П. Кондаковъ, Македония, Археологическое путешествие, С. Петербургъ 1909, стр. 213; O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford 1911, p. 170; G. Millet, L'ancien art serbe, Les églises, Paris 1919, f. 156, 160; V. Filow, Die Altbulgarische Kunst, Bern 1919; 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, стр. 121; Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1925, p. 787; В. М. Зиси, Св. Софија у Охриду, Старинар VI, Београд 1931, стр. 123—125; Ф. Месеснел, Византиски споменици, Споменица двадесетпетгодишнице ослобођења Јужне Србије 1937, стр. 351.

торот на амвонот<sup>3)</sup>. Со прашањето, пак, какво е значењето на овој јазел во декорацијата на амвонот не се занимавал досега никој од проучувачите. А јазелот, наречен и *Heraklesknotten*<sup>4)</sup>, е познат и е во употреба како мотив далеку уште во претхристијанските епохи<sup>5)</sup>. Тој мотив, понатаму, влегува и во христијанската декорација во Византија и на Запад<sup>6)</sup>, можеби со еднакво или малку изменето апотропејско значење.

Двојните колонки имаат угоре вонредно интересно решение. Имено, тие не се наставени до капителот, затоа што се пред тоа споени со висок овален декориран анулус, над којшто продолжува само една колонка, која на кусо растојание прима капител, што е еднаков по конструкција како и кај задниот чифт колонки. Ваков тип капители нема узор наблизу ни по време ни по место, ни во византиската ни во романичната уметност. Аналогни облици за ваков вид

<sup>3)</sup> Во сцената Причестување на апостолите во вратата кај цибориумот, има двојна колонка преврзана среде со јазел.

<sup>4)</sup> Неколку автори го имаат ваквиот јазел наречено херакловски (A. Stephani, *Vasensammlung der k. Eremitage, C. rendus de la Commission Impériale archéologique pour l'année 1880, S. Peterburg 1882; M. Panofkas, Recherches sur les noms des vases grecs; B. Üssing, De nominibus vasorum; E. Migliarini, Annuario d. Inst. arch., XXIV*). Името е доведено во врска со текстот на Plinius (*Natur. Hist.*, 28, 63): ... *nodo Herculis*. . . Во *Rochers Lexicon*, I, 2, p. 2260 има објаснение дека херакловски јазел се наречувал јазелот на невестинскиот појас кој што имал апотропејска снага.

<sup>5)</sup> Јазелот го има на античните вази и во сликаната декорација и како форма на рачка (според K. Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terrakoten im k. k. österreichische Museum, Wien 1892, pl. VIII, f. 508; A. Stephani, Vasensammlung*. . . № 479, 612, 703, 951, 1016). На една грчка ваза ваков јазел е составен од змии (A. Stephani, *Vasensammlung*. . . № 1018). Во индиските легенди постојат фабулозни змии Nagas, и тие се во една претстава преплетени во неколку херакловски јазли (според F. Guinand, *Mythologie générale, Paris 1935, p. 314 f.*).

<sup>6)</sup> Во книгата со писма на Килијан, во Вирцбуршката универзитетска библиотека, има во минијатурите јажиња врзани во јазел што не е затегнат (според J. Reil, *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904, pl. V*). На филдшната плоча на Филоксен, од 525 година од Цариград, траките се врзани во два стегнати јазли (W. Meyer, *2 antike Elfenbeintafeln d. Kgl. Staatsbibliothek in München, 1879, № 26*). Во живописот на Курбиново од XI век има кај источната бифора три двојни колони, сите три среде врзани со јазел. Во една книга со минијатури од IX-XII век има двојни колони врзани во јазел (според O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Berlin 1909, p. 539*). Двојните колонки од декоративните слепи аркади на една плоча од Лавра се врзани во затегнати јазли (според O. M. Dalton, o. s., f. 98). Во Мирславовото евангелие двојни колонки врзани во херакловски јазел држат балдахин (С. Радојчиќ, *Старе српске минијатуре, Београд 1950, таб. VII, стр. 28*). Јазелот е изобразен на четири четворни колонки на западната фасада на романичната црква од XII век С. Микеле во Лука, и на повеќето колонки, дури и по два пати, на западната фасада на романичната црква С. Марија дела Пиеве од 1216 година во Арецо (според C. Ricci, *Romanische Baukunst in Italien, Stuttgart 1925, f. 94, 105*). Во XIV век херакловскиот јазел ќе се јави на неколку места во Македонија: во црквите во Старо и Младо Нагоричино, за кое понатаму ќе зборувам, и во колонките на дрвениот иконостас во Мали св. Врачи во Охрид. Во истиот тој период ваков јазел се изобразува и на Запад. Колонките од протироноот на катедралата во Тренто се врзани во стегнат јазел (Enc. It., *Colonna*, p. 847). Херакловски јазли има во XIV век и во Далмација: на камбанаријата од катедралата во Сплит, на првиот и вториот кат (M. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији, Београд 1922, сл. 218, стр. 229*), и на двојните колонки од порталот на катедралата во Корчула (С. Iveković, *Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Dalmatien, Wien 1910, XXI, 3*).



Сл. 1 — Предна двојна колонка од амвонот во св. Софија во Охрид.

капител можно е да се најдат само во пластиката на исламската уметност<sup>7)</sup>.

И сега се добро видливи закосените корнизи што спојуваат по еден преден и заден капител, сл. 2, декорирани со густ едноставен плетер, потоа декорираните паноа отстрани, сл. 3 и 4, и предното пано пробиеено со квадрифолиум<sup>8)</sup>, сл. 5, што се опираат на овие корнизи. Трите паноа се наткрилени со закосен корниз, сл. 6, над кој е пирамидалниот покрив со кугла.

Скулптирањето на декорацијата на балдахинот е изведено во техника *champlevé*, низок потполно рамен и загладен рељеф, чии вдлабнатини се исполнети со паста (*nigellum, nielle*).

Ако би се заклучувало само според св. Софија би можело да се рече дека техниката *champlevé* стига во Македонија со големо задоцнување, бидејќи во Грција, во Венеција и во Албанија се јавува на споменици 200

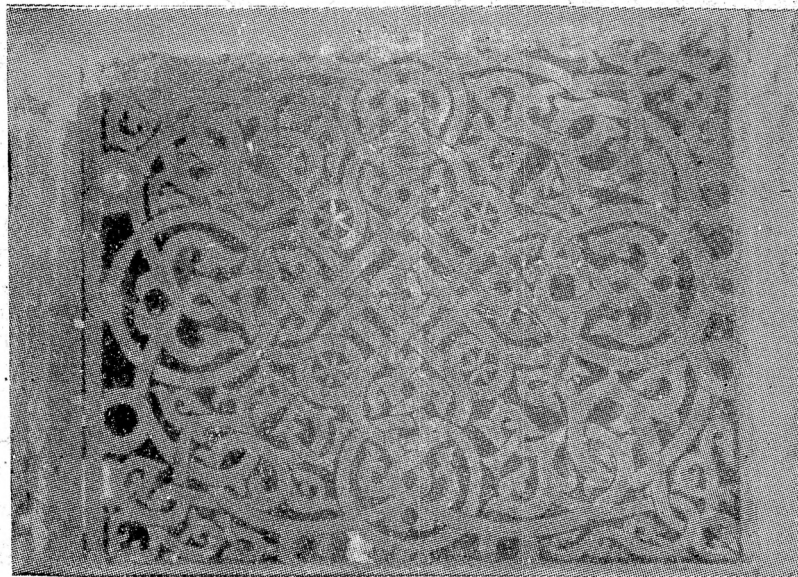
<sup>7)</sup> Во Каиро има во три згради кружни колони со капители како овие од св. Софија со незнатно поистурен кружен дел и абакус со кубичен капителски пресек (тие се по конструкција исти, но не се декорирани). Вакви облици на капители се наоѓаат во џамијата на калифот Ел Хакем, од крајот на X и почетокот на XI век (*Mosquée du Khalife el Hakem, Comité de conservation des monuments de l'art arabe, Le Caire 1908, XXIV, p. 132*). Вакви капители, понатаму има во мезидидот на емирот Ел Гиш, од 1104 година (*M. Berchem, Une mosquée du temps des Fatimides au Caire, Mémoires de l'Institut égyptien, II, Caire s. s.*) и во болницата Мауристан на султанот Калаун, од 1284 година (според *M. Pasha, Die Baugruppe des Sultans Qalaun in Kairo, Kolonialinstituts XLII, Hamburg 1919*). Освен тоа во Исфахан во Иран, во џамијата на султан Мухамед од 1310 година (според *M. Dieulafoi, Revue d'archéologie, 1886, p. 184*) има и октогонални капители, со инаку идентична волуменска конструкција. Обликот на кружни капители продолжува во Египет и во подоцните векови.

<sup>8)</sup> Тоа е повеќе форма која се доближува кон квадрифолиум, бидејќи средната арка нема цел а прекршен лак со спуштено теме. Овде е умесна претпоставката дека ваквиот елемент навесгува стилска врска со исламската уметност, затоа што таму можат да се најдат полифилози (со пет, седум, или повеќе арки). Такви има на минарето на големата џамија во Алеп од 1091 година (*M. Pasha, o. c., pl. 40*), потоа во Мансур џамијата во Кордова од 990 година (*E. Kühnel, Maurische Kunst, p. 17, pl. 9*), и во Чифте минаре во Шивас од 1272 година (*M. Berchem, o. c., 3*).

и 300 години порано<sup>9)</sup>. Но сепак треба да се остави место и на претпоставката за некој споменик со пластика во ваква техника, што бил можеби уништен и досега неоткриен.



Сл. 2 — Корниз над капителите од амвонот во св. Софија во Охрид.



Сл. 3 — Бочно пано од балдахинот на амвонот во св. Софија во Охрид.

<sup>9)</sup> Ch. Diehl, o. c., p. 651; L. Ugolini, *Albania antica, ricerche archeologiche I*, Roma-Milano 1927, f. 91.



Сл. 4 — Бочно пано од балдахинот на амвонот во св. Софија во Охрид.

Од друга страна би требало да се одбележи дека јавувањето на оваа скапа техника токму во овој период малку зачудува. Познато е, имено, дека меѓу основните одлики на уметноста од овој последен препород, од значење во насочување на уметноста се и поскупоцените средства на смалената по територија, екомска снага и потенцијални богатства, византиска империја. Прифатливо е затоа мислењето на Ch. Diehl и G. Millet<sup>10)</sup>, дека во овој период на византиската уметност во XIII и XIV век се изоставени скапоцените материјали и долгорочните декоративни техники. Техниката *champlevé* како скапа и долгорочна била можеби употребувана во помала мерка. И затоа може да се претпостави дека јавувањето на оваа луксузна техника во тоа време и во провинција се должи најверојатно на исклучивата желба на архиепископ Григориј.

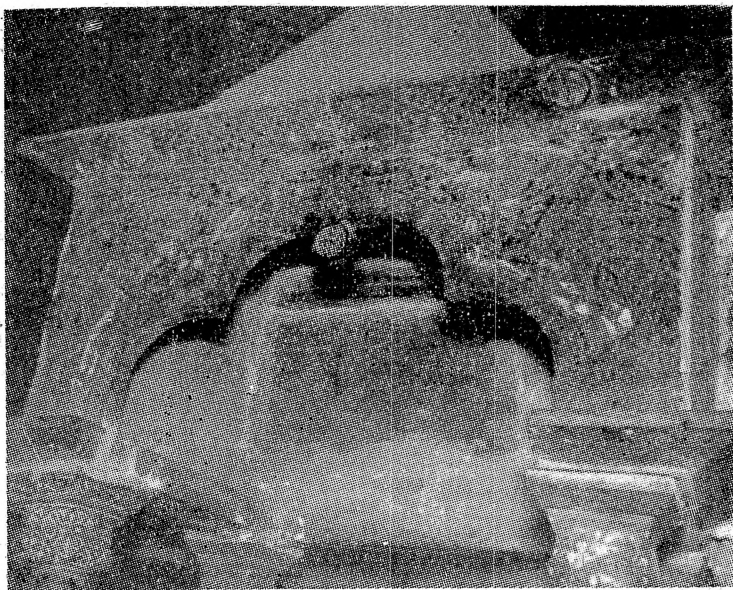
За генезата на техниката *champlevé* изгледа дека може да се прифати претпоставката дека е таа поврзана со сличната техника на металните предмети од сребро и злато, и тоа многу порано пред да влезе во употреба на предмети во христијанската епоха<sup>11)</sup>. Оваа, пак, техника на метал — *nielle* — им била позната подоцна и на византиските златари<sup>12)</sup>.

<sup>10)</sup> Ch. Diehl, o. c., p. 738, вели: „Le travail des matières riches, les techniques difficiles ou patientes, ivoires, émaux, orfèvrerie, sont abandonnés complètement”; G. Millet, *Art Byzantin*, dans A. Michel, *Histoire de l'art*, Paris 1905, 1908, II, 927.

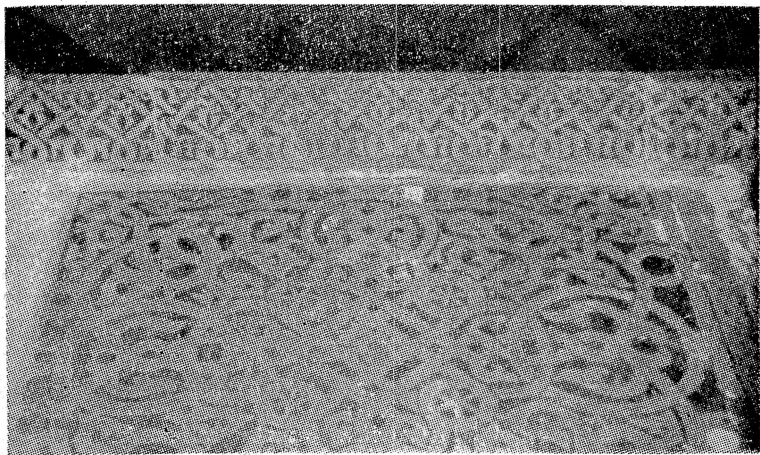
<sup>11)</sup> Не треба повторување познатиот факт дека Египтјаните, веќе ја употребувале техниката *nielle* од времето на седумнаесеттата династија (O. M. Dalton, o. c., p. 533); во оваа техника се изработени секирата и ножот на Амосис I (според A. Bissing, *Ein thebanischer Grabfund* и M. Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst*). Во Ермитаж во Ленинград имало грчки метални предмети во *nielle*, а таква техника им била позната и на Римјаните (O. M. Dalton, o. c., p. 533).

<sup>12)</sup> O. M. Dalton, o. c., p. 533. Константин Порфиrogenит опишувајќи ја капелата во Светата палата вели дека подот бил од масивно сребро декориран во *nielle*

Техниката nielle преминува и во камената декоративна пластика, подоцна наречена *champlevé*. Споменици со ваква декоративна пластика има повеќе и доста порано од св. Софија како што имам веќе споменато. Ваквата скулпторска техника е во употреба во св. Лука во Фокида, во св. Марко во Венеција, и во црквите во Месопотамо, во Дафни и во



Сл. 5 — Предно пано од балдахинот на амвонот во св. Софија во Охрид.



Сл. 6 — Корниз над паноата од балдахинот на амвонот во св. Софија во Охрид.

Епископи кај Волос<sup>13</sup>). Сите овие споменици се постари од амвонот на св. Софија, така што може да се претпостави дека можеби еден од нив послужил како узор, од кој уметникот на амвонот ја користел концепцијата и делум мотивите а можеби и техничкото знаење. G. Millet споменува<sup>14</sup>) и три посовремени споменици со декоративна пластика во техниката *champlevé*. Првиот е една селцукидска порта од XIII век во Конија, вториот пример од XIII век е во Порто Панагија во Тесалија, и од околу 1300 година се надвратниците меѓу ексонартексот и нартексот, како и меѓу нартексот и наосот, и преградите во Хиландар.

На Григориевiot амвон декоративниот мотив арабескно преплетената трака се повторува на сите четири капители, додека на анулусите над двојните колонки има плетер од двоцелена врвца. Густ плетер од неколку самостојни траки го исполнува закосениот корниз над капителите. Северниот голем рамен пано е декориран со арабескно испреплетена трака, којашто твори симетрично распоредени кружни и ромбични геометриски површини. Оправдана е претпоставката дека оваа трака со постепениите стеснувања може да претставува непрекинато долг ластар на растение што ползи. Од значење се натаму неколку детали што зборуваат дека скулпторот и покрај збиената мрежа на арабески настојувал да најде место за посредни христијански симболи. За оваа цел се во четири мали кружни полиња изобразени шестокраки розети (што имаат симболично значење, објаснето во трудот за декоративната пластика од XI и XII век). Јужното пано е исполнето со афронтирани пауни обградени со квадратни и правоаголни полиња.

Иако предното пано има четворолачна перфорација не може да се одрече извесно сходство со тролачната арка во Нерези. Од друга страна спуштеното теме од арката е многу интересното место во декорацијата, затоа што се токму тука абревириани, вонредно видливо и на смислено одбран начин, во кружен медаљон во техника *champlevé*, хиерархискиот чин и името на архиепископ Григориј.

Оваа појава и прашањето за сигнирање на името на донаторот заслужува несмалено внимание, бидејќи е познато дека таквото сигнирање не станувало случајно. Во византискиот живопис и мозаици постојат места каде што е ставено името или и хиерархискиот чин на дона-

(Le grand Palais de Constantinople et le livre des Cérémonies, Paris 1910; Ch. Diehl, o. c., p. 393). Во nielle техника бил декориран и еден тас на Јустиниан (O. M. Dalton o. c., p. 571). Ch. Diehl споменува еден крст од трезорот на Монца од 603 година, што бил исцртан во nielle на лист злато (Ch. Diehl, o. c., p. 307), а за кој се претпоставува дека бил донесен од медитеранскиот Исток (според Ch. Diehl, o. c., p. 312). O. Dalton споменува тасови од Керинија на Кипар, декорирани во nielle (според O. Dalton, A byzantine silver treasure from the district of Kerynia, Archaeologia LVII, I; O. Dalton, Catalogue of the early christiane antiquites of the British Museum), коишто заедно со некои други предмети се датирани во VI век (Ch. Diehl, o. c., p. 314), и атрибуирани според изработката на некоја сириска златарска работилница. Ch. Diehl споменува и прстења во Британскиот музеј, од V век, декорирани со низови медаљони изведени во техниката nielle (Ch. Diehl, o. c., p. 317).

<sup>13</sup>) Ch. Diehl, o. c., p. 651; O. Dalton, A byzantine silver treasure... p. 615, 617; L. Ugolini, Albania antica... f. LXXXI.

<sup>14</sup>) G. Millet, L'ancienne art serbe..., 146 f. 154.

торот, најчесто за објаснување крај портетите<sup>15</sup>). Но има случаи, надвор од Византија, кога и без портрети се ставаат имињата на ктиторите<sup>16</sup>). Познато е, натаму, дека постојат и иницијали на донатори во декоративната пластика како што е случајот со Јустинијан и Теодора во св. Софија во Цариград<sup>17</sup>). Но за овие иницијали треба да се претпостават исклучителните околности на ласкавото столнинско општество во VI век, кое што сакало и негувало вакви изрази на јавно почитување. Во зрелиот среден век одвај се познати византиски споменици каде што во декоративната пластика може да се сретне името на донаторот.

Би било тешко да се претпостави да ли ваквиот почеток на именување би значел наплив на нови разбирања и пракса што со време би станала почеста затоа што во Македонија овој случај не е повторен (седумнаесет години по овој прв пример престанува византиската власт во Охрид). Но оваа појава во Македонија и како прв пример се должи на општественото културно миље, коешто го овозможило растењето на никулците на индивидуализмот во поголемите византиски средишта. И не случајно ваквата културна средина, во исто време речиси, позволила да се издвојат личностите на Еutihиј и Михаил, на луѓе кои како раскрасувачи на храмовите и немале високо општествено и хиерархиско место. По објаснувањето во оваа смисла се чини дека архиепископ Григориј е со повеќе право свесен за важноста на својата личност, бидејќи тој не само што ја повторил абревијацијата на своето име и хиерархискиот чин на горниот корниз на балдахинот, туку тоа го сторил на најнепосреден начин и на фасадата на црквата под покривниот корниз. Ова ослободување од анонимноста изгледа дека постепено ќе ги зафаќа и земјите околу Византија, бидејќи се среќава кај донаторите и начувачите во Србија во почетокот на XIV век<sup>18</sup>). Во средината на XIV век и нешто подоцна во XV век има уште примери кога начувачите во Србија дале да бидат означени нивните имиња на фасадите на градбите или на плочи поставени на фасадите<sup>19</sup>).

<sup>15</sup>) Името на Максимијан во мозаичната сцена во Сан Витале (Du Sommergard, *Les arts du moyen âge*, Album 10 e, pl. 32, 112; C. Ricci, *Ravenna*, f. 99, 100), името на Еуфразиус во Поречката базилика (Ch. Diehl, *Justinien...*, f. 10—102). С. Радојчиќ, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопје 1934, споменува за повеќе имиња крај портрети на српски донатори велможи.

<sup>16</sup>) Во мозаикот на црквата S. Maria delle grazie, почеток на V век во Градо има повеќе ктитори (С. Радојчиќ, *Портрети...*, стр. 86).

<sup>17</sup>) Ch. Diehl, *о. с.*, p. 163.

<sup>18</sup>) Во Богородица Левишка во Призрен, од 1307 година, се на фасадата во тули изделкани натписите во кои стојат и имињата на крал Милутин и епископ Сава III (А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1953, сл. 206, стр. 161).

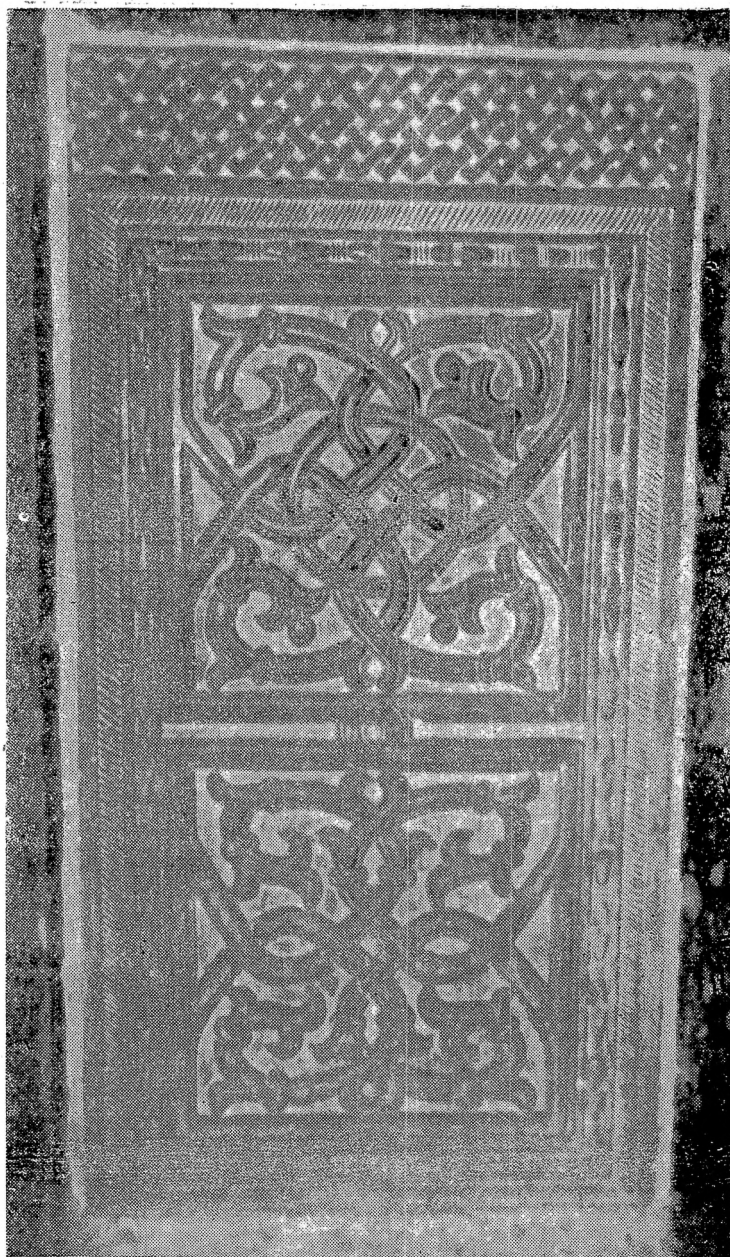
<sup>19</sup>) Има неколку начувачи што ги означиле имињата на своите градби (А. Дероко, *Средњовековни градови у Србији*, Црној Гори и Македонији, Београд 1950, 88—93): протосевастот Хреља на пиргот во Рилскиот манастир 1335 год., Ненад на град Копријан 1372 год., кнез Лазар на Раваница 1381 год., и деспот Гурѓе на Смедеревскиот град 1430 и 1448 год.

На амвонот целата површина на предната страна од балдахинот, меѓу квадрифолиумот и корнизот, е исполнета со ехаристичната сцена на пауни во стилизиран третман. Чашата е изоставена а пауните се некакви рашчекорени птици со снажни нозе и вратови и свиткани клунови во кои држат шишка од вегетацијата. За одбележување е дека во коренот на паунските криља е осмолистен цвет како и во основата од крилото на десниот фазан од стукто арката во Нерези. Скулпторот на амвонот не ги заборавил потребните атрибути за да им даде реалистичен основ на птиците и за да ги доближи до изгледот на пауни. Тој на главите им ги ставил својствените три тенки перца, но толку многу стилизирани што изгледаат како гротескна круна, а на опашните пера дагини окца. Овие дагини окца се стилска компонентна на пластично изразување на хроматските ефекти, што не се среќава, според досега откриените и испитаните споменици, во македонската декоративна пластика од VI век наваму. Особено реалистични детали се петте афионски шапурки, што зборува не само за факт дека афионот бил одгледуван како позната култура во тоа време во Македонија, ами што е далеку поважно сведочи за тоа дека уште од дамно време афионот бил вкмпониран во декорацијата како погоден симболичен мотив од земјоделието на ова поднебје. Пауните, меѓутоа, од јужното пано немаат детали со реалистична интенција и нивната стилизираност во сè е потполна.

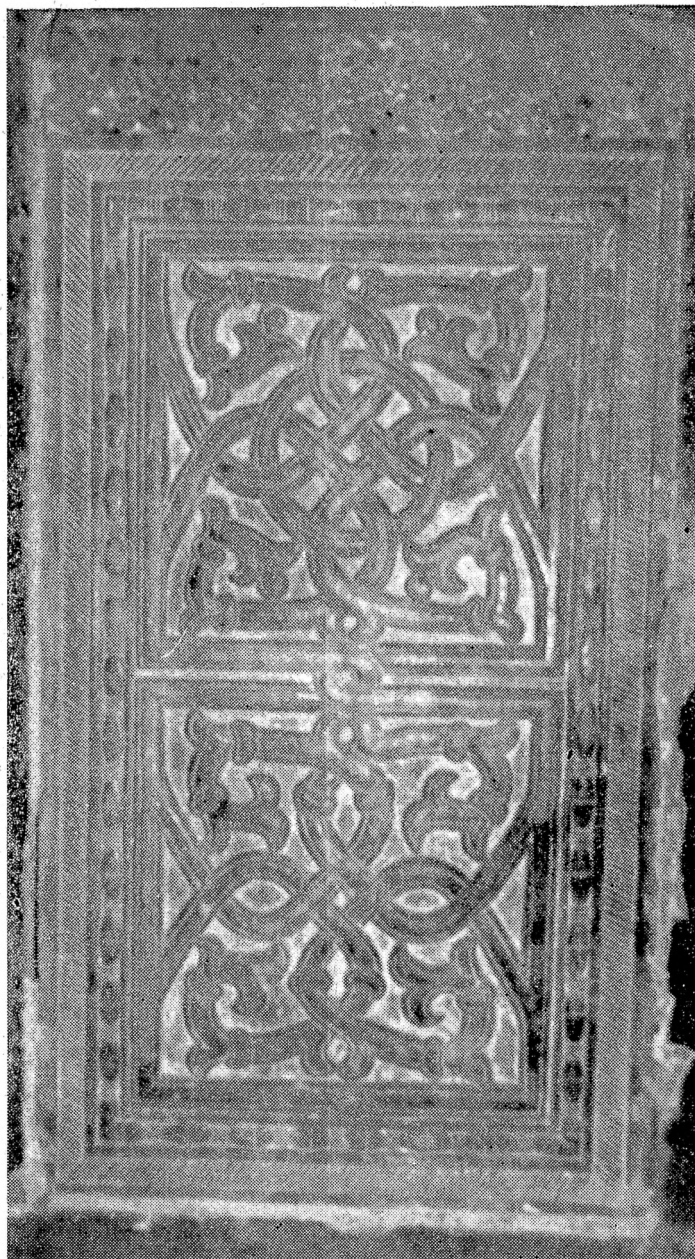
Плочите што се вездани во скалите на мимбарот не се досега поединечно објавени и проучувани.

Најдолната плоча вездана во северната страна на скалата на мимбарот, сл. 7, којашто има идентичен пандан на јужната страна, сл. 8, е едно правоаголно пано со три тесни бордири, од кои средната малку поширока е исполнета со коси недлабоки зарези. Повнатре е бордира со астрагали коишто наведуваат на две претпоставки: дека нивниот скулптор е далеку од антички оригинали или дека има многу слобода во варирањето со овој античен декоративен елемент. Имено, овие астрагали се разликуваат од оние од рамката на четвртото столпче во св. Софија: овие имаат по три *lentes* меѓу *oleae*, како во Нерези. Но овие имаат уште еден детал што ги двои и од Нерези: на средината на *oleae* има по три зарези како трохилуси и по два торуси. Значи, еден облик којшто нема никаква блискост со астрагалите во XI век, но облик кој и покрај трите *lentes* и биконичниот облик на *oleae* има зарези што можеле да настанат само во еволуирањето подоцна. Тоа е прилог кон мислењето дека е плочата помлада од Нерези, односно современа на амвонот. Површината сред астрагалниот правоаголен рам е поделена на два квадрати од сплетена трака, од којашто излегуваат по четири ластари. Тие се вкрстуваат и се завиткуваат арабескно како ластарите од страничните паноа на балдахинот.

Овде е умесно да се одбележи дека во декорацијата од XI век во св. Софија нема никакво арабескно сплетување на ластари, осем споменатиот брановиден ластар на четвртото столпче. Осем тоа ластарот на оваа плоча има спојници како прстења што на многу места го стегат поединечниот ластар, идентично како и ластарите на паноата.



Сл. 7 — Северна предна плоча од логата на амвонот во св. Софија во Охрид.



Сл. 8 — Јужна предна плоча од логата на амвонот во св. Софија во Охрид.

на амвонскиот балдахин. Вакви спојници нема воопшто во декоративната пластика во св. Софија од XI век, што значи дека оваа плоча не може да има никакви врски со декоративната пластика од XI век, и може да се претпостави дека му припаѓала на амвонот. Инаку веќе споменав порано дека и во Нерези има на повеќе места спојници. Горниот крај на плочата е, според сегашната позиција, декорирана со фриз од густ плетер на повеќе тесни траки, идентично по идеја, по димензија и по детали со плетерот на корнизот над капителите од балдахинот.

Втората, малку поголема плоча, што е вездана во северната страна на скалите погоре, сл. 9, има пандан на јужната страна, сл. 12. Оваа плоча има сега малку пониско пано од неговата прва мерка (дел од долната рамка е потсечец некогаш порано, без да може да се утврди кога). Целата декорирана површина е затворена во три тесни плитко профилирани плочести рамки. Внатре, веднаш потоа, започнува витка од тричлена врвца, којашто во непрекинато течење твори шест правоаголни полиња. Витките по идеја, место и димензии се исти со витките на предното пано, што одат како рамка околу квадрифолиумот и под горниот корниз. Вакви витки не се среќаваат во пластиката на св. Софија до XI век, а треба да се подвлече блискоста меѓу нив и оние на квадрифолиумот за да се нагласи нивната хомогеност. Во продолжување на витките излегуваат ластари од тричлен состав, што во симетрични арабескни сплетови го исполнуваат секое поле. Тие сплетови најчесто имаат идентични синусоидни преплетни мотиви, што дава право на помисла дека блискоста во декорацијата на двете плочи произлегува од една скулпторска рака. Ова, пак, уште потесно ги стега врските што постојат меѓу првата плоча, паноата и втората плоча.

Веднаш до овие плочи на северната и јужната страна се вздани потесни плочи, сл. 10 и 11. Нивните внатрешни пет правоаголници се врамени во непрекинатиот сплет на трака, како на нерешките плочи а од него излегуваат арабескно сплетени ластари. Ниеден декоративен детал од оваа плоча, ни тесната трака, ни ластарите во арабескно движење не се употребени во декоративната пластика од XI век, затоа што и не припаѓаат на тој период, а на амвонот од XIV век. Осем сето ова, фактот дека се овие тесни плочи исклесани од еден ист блок со двојните колонки, несомнено ги поврзува со капителите а преку нивната декорација и со паноата. Двата латински крста со издолжено стебло и рондирани краишта во средниот и горниот правоаголник, имаат облик кој во XI век не се среќава, додека во основата има доста заедничко со крстовите изобразени на опачините на плочите од олтарната преграда во Нерези. Над овие плочи вздани се, од северната и јужна страна, рамни тесни корнизи со плетер од тричлена врвца, сл. 13 и 14.

Наспоредните испитувања на изборот на мотивите и нивниот стил во оваа пластична декорација, даваат можност да се определи кон која декорација тие припаѓале. Инаку досега и не постоело изјаснето мислење околу одредувањето на нивната старост. Мислењето на Ф. Месеснел<sup>20)</sup> дека во скалите на мимбарот се вздани „разни постари

<sup>20)</sup> Ф. Месеснел, Византиски... , стр. 351,

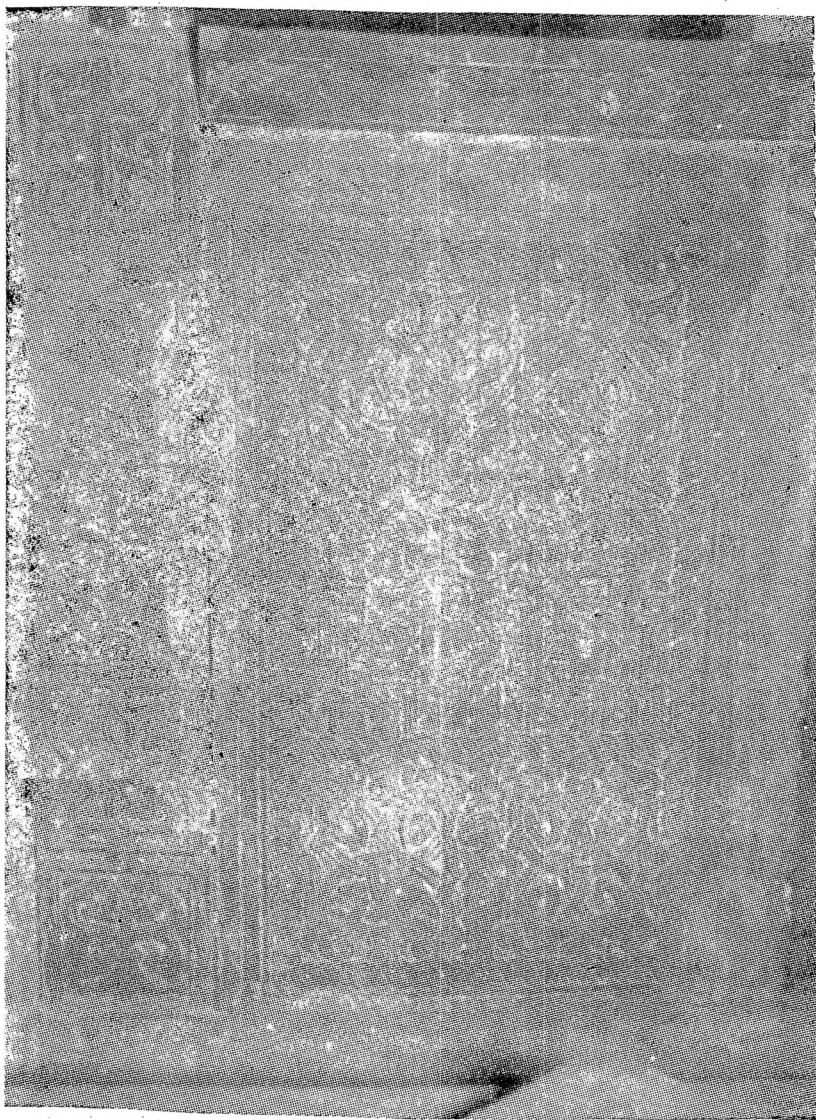
плочи со симболи и орнаменти”, не само што не придонесува за разјаснување на прашањето за староста на овие плочи, туку остава место за претпоставка дека сите плочи не се од еден ист ансамбл со формулацијата „разни постари плочи”. Уште помал придонес е мислењето



Сл. 9 — Бочна плоча од логата на амвонот во св. Софија во Охрид.

Сл. 10 — Плоча под двојната колонка од амвонот во св. Софија во Охрид.

на Ѓ. М. Зиси<sup>21</sup>), дека една од плочите на амвонот е секако постара и одговара на орнаментиката на Нерези а и на саркофагот од Пеќ, што е неприфатливо заради поврзување на споменик од XII со друг од XII—XIV век.



Сл. 11 — Плоча под двојната колонка од амвонот во св. Софија во Охрид.

Сл. 12 — Бочна плоча од логата на амвонот во св. Софија во Охрид.

<sup>21</sup>) Ѓ. М. Зиси, Св. Софија. . . , стр. 125.

Во заклучок по прашањето за датирањето на овие плочи смета дека порано одбележаните одлики доволно јасно ги одделуваат од декоративната пластика на XI век и ги поврзуваат со декорацијата



Сл. 13 — Корниз под колонките од амвонот во св. Софија во Охрид.



Сл. 14 — Корниз под колонките од амвонот во св. Софија во Охрид.

од 1317 година. При ова наспоредување не треба да биде запоставена и различноста во впечатокот што го прави декоративната пластика од XI и онаа од XIV век. Имено, при испитувањето станува јасно дека робушноста на формите и линиите и тука-таму појавената непрецизност во пластиката од олтарната преграда, не може никако да се поврзе и спои со одмерените линии на беспогрешно изведените хармонични форми во декорацијата на балдахинот и взиданите плочи.

За одредување припадноста кон амвонот на плочите од основата на мимбарот од примарно значење и е следниов факт. Во горната претплетна бордира од јужната плоча, сл. 8, е задржан голем дел од nigellum пастата, а во северната плоча, сл. 7, само негдегоде. Постојењето на овој нигелум сериозно послужува како основа врз којашто може да се претпостави дека овие две плочи биле исполнети со нигелум, идентично како и останалите делови од амвонот, кај кој нигелумот се зачувал. Фактот, пак, дека на северната плоча е зачувано помалку нигелум отколку на јужната, може да значи само тоа дека таков постоел и дека поради извесни дејства можел да испадне и сам или од немарно ишчукување. Бидејќи, пак, е предочена мотивската и стилската врска како и врската на техниката на изведувањето меѓу сите плочи, тоа може да се претпостави дека сите тие имале фон исплонет со нигелум и дека според тоа нивната припадност кон амвонот е несомнена.

Но не само техничките и стилските сродства и блискости на овие делови од мимбарот укажуваат кон заедничко време на изработување. Нивните димензии навестуваат можност да се направи еден обид за реконструкција на амвонот, што значи дека сите делови му припаѓаат на една целина и се од едно исто време. Реконструкцијата е изведена од постојните делови, плочи и фрагменти, сл. 15.

Основниот проблем во реконструирањето, височината на подот на лоѓата, односно аголот на искачувањето на скалите го решив со посредство на плочата од оградата на скалата, сега взидана во северната страна на мимбарот долу. На оваа плоча се зачувани двојните инцизирани канелури, коишто меѓу катетата и хипотенузата затвораат агол од 42°. Ова беше dostatно, поставувајќи ја хипотенузата вертикално до претпоставеното балустродно столпче, да се добие правецот на искачувањето на плочата и со тоа аголот на искачувањето на скалите. Другите оградни плочи, сега взидани во мимбарот, во скалата северно и јужно, ги имаат зачувано инцизираните канелури само на катетите. Изгледа дека краиштата со хипотенузата биле скусени при поправање за мимбарот, или можеби како поткршени биле зарамнети, но сепак бил зачуван истиот агол. Нивните широки рабови ги реконструирав според широчината на првата плоча и наставувајќи ги една до друга ја добив височината на подот на лоѓата од 2,50 м., височина нормална за големиот простор на катедралата. Поголемиот дел од црните плочи взидани сега во основата на мимбарот ги реконструирав како оплатни камења во основата на амвонот.

Проблемот за широчината на декорираната лоѓа го решив врз претходната реконструкција на предното пано на амвонот со квадрифолиум. Ова предно пано било во некоја прилика, можеби за мимбарот,

скусено од страните така што им биле пресечени и опашките и криљата на пауните и бордирата со витки. При реконструирањето на овие непостојни делови се доби пано со широчина од 150 см. За ова беше потребно да се размакнат двата дела од најгорниот корниз со медаљони, кои некогаш претставувале еден цел корниз, но биле скусени истовремено со предното пано. Според оваа основна широчина се поставени двојните колони со јазли исклесани монолитно со тесните плочи со пет правоаголници, и меѓу нив тесните плочи што се вездани најдолу во скалата на мимбарот. Над и под овие плочи се реконструирани корнизите, чии фрагменти стојат во една ниша во протезисот.

Северното пано е реконструирано со бордири коишто биле од три страни скусени, а според зачуваната четврта. Јужното пано е реконструирано и според цртеж на средиштето и според бордири како димензиите на северното. Поголемите, погоре вездани плочи се реконструирани без измени, бочно на издадениот преден дел на лоѓата.

Ако се разгледува прашањето за симетричноста кај амвонот воопшто ќе може да се констатира следното. Во конструкцијата и во декорацијата на лоѓата е проследена очевидна желба за симетрично диспонирање. Но во декоративните детали скулпторот не се држел строго за оваа замисла избегнувајќи ги тесните сфери на симетријата. Ова е особено видливо во слободно раздвижените ластари на паното со квадрифолиумот.

Концепцијата на изведувањето во сите делови покажува рутинираност и знаење до соворшенство. Цртежот што бил првата етапа кон исполнувањето на изведбата, макар комплициран и збиен делува хармонично, воедначено и точно. Линијата и на фауната и на флората и на орнаментаријата е одмерено мека: нигде не може да се најде непотребно кршење или извиткување. Во таа смисла оваа пластика претставува напредок споредувајќи ја со онаа од XI и XII век. Според разновидноста на мотивите и совршенството на техниката оваа декоративна пластика сосем се доближува до рамништето на пластиката во иста техника во св. Марко во Венеција. А според развиениот регистар на вариетети, би можело да се констатира дека пластиката во св. Софија ја задминува истоветната декорација во св. Марко во Венеција. За ова можеби постои и објаснувачка причина. Декорацијата *champlevé* во св. Марко е од XII век, и е нормално што за сто и повеќе години се разраснало искуството во работењето во оваа техника, така што во св. Софија се сеќава повеќе слобода во одбирањето на мотивите и нивното интерпретирање. Во врска со ова треба да се подвлече, како значаен факт, дека вештиот скулптор успеал со умешно шрафирање, со подесување на контурите на перата и синусоиди да сугерира како пластично моделирани извесни делови од паунските тела, иако се тие сосем рамни. Стилската искуственост треба да му се признае на скулпторот барем во таа смисла, што максимално ги развил и ги користувал порано строго одредените изразни средства.

На крајот на ова разгледување може да се заклучи дека во средновековните држави и области на Југославија, амвонот од св. Софија е

единствен и последен по време објект изведен во техниката *champlevé*<sup>22)</sup>. Инаку е сосема добро познат фактот дека *nigellum* ќе стане многу употребуваната смеса за пополнување фонот на дрвените резби во Македонија од XV век.

Принципот да се поместува декоративната пластика и на надворешни места на црквата осем на олтарната преграда, прифатен најшироко во западната романика и во Далмација и Рашка, не ѝ бил сосема туѓ и на византиската архитектура. Има знатен број споменици од X, XI или XII, XIII век во Византија, каде што декорирањето со пластика умерено ги ползува разновидните места на црквите. Во св. Лука, во св. Марко и во Хиландар овој принцип е оживотворуван порано, што во Македонија најдува свој израз дури во XIV век во св. Софија.

Први чекори во Македонија од ваква смисла се капителите од трибилоните во галеријата на ексонартексот од св. Софија. Бидејќи овие трибилони се во градежот на архиепископ Григориј, јасно е сосема дека се од 1317 година, но и техниката на скулптирањето на капителите на овие трибилони недвосмислено ги поврзува со амвонот. Двата капители од северниот трибилон се скулптирани и со мотиви од амвонот, сл. 16 и 17. Капителот од јужниот трибилон, сл. 18, има поинаков мотив, и макар што му е техниката на скулптирањето друга, тој сепак може да се смета за современ на северните капители поради местото на коешто е поставен и поради неговиот облик.

Принципот за декорирање на надворешните места се огледува и на колоните од партерот и галеријата на ексонартексот на архиепископ Григориј. Целината што овие колони ја чинаат заедно со фасадата е неразлучива. Од тој аспект G. Millet<sup>23)</sup> ја оценува лоѓата како византиска а Б. Филов<sup>24)</sup> како романична. Односно, секако како повторување или модалитет на византиски или романичен прототип. Всушност и едниот и другиот научник имаат право, бидејќи и едниот и другиот можеле да најдат примери на вакви лоѓи и на византиски и на романични градби. Но моја задача сега беше од општиот изглед да ја одделам само материјата на колоните, неа да ја подвргнам на испитување и така добиените податоци да послужат за заклучок.

При испитувањето насочено во вој правец утврдив дека капителот на првата северна колонка во најсеверната трифора, сл. 19, има идентичен облик со капителите од амвонот: кружен пресек, незабележливо стеснување угоре и силно излегување на горните рабови надвор. Ист ваков капител има и јужната колона од крајната јужна трифора, сл. 20. Овие два капители не се декорирани како оние од амвонот, но идентичниот облик е достатна сведоџба за претпоставка, дека и едниот и другите капители се дела од исти мајстори. Ова дотолку повеќе што

<sup>22)</sup> На северниот ѕид на Задарската катедрала има фриз со *nigellum* (според T. G. Jackson, *Dalmatia, the Quarnero and Istria with Cettigne*, vol. III, Oxford 1887, I, p. 278; M. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији*, Београд 1922, стр. 220).

<sup>23)</sup> G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 177.

<sup>24)</sup> B. Filow, *Die Altbulgarische Kunst*, Bern 1919, p. 22.

е прифатливо една скулпторска група да ја изведувала целата порачка на архиепископ Григориј.

Испитувањето ја потврдува поранешната констатација дека кружните капители имаат свои аналогии во исламската уметност. Без-друго дека е ова прв пат кога може да се утврди исламскиот елемент



Сл. 16 — Капител од северниот трибилон на катот од ексонартексот во св. Софија во Охрид.

во декоративната пластика со егзактно и конкретно наспоредување. Сличните поранешни навестувања беа главно тврдења засновани врз интуитивни основи а помалку врз наспоредбена опсервација на реални компоненти. Според оваа положба досега само кај овој објект може да се зборува за утврдено исламско влијание. Таквото влијание веќе



Сл. 17 — Капител од северниот трибилон на катот од ексонартексот во св. Софија во Охрид.



Сл. 18 — Капител од јужниот трибилон на катот од ексонартексот во св. Софија во Охрид.

поодамна го има уочено Ch. Diehl<sup>25)</sup> на надвратникот од Хиландар и во пластиката од Пантанаса, и тоа во извесна мерка го објаснува патот на исламското влијание до амвонот на св. Софија, којшто не е осамен пример на Балканот во ова време.



Сл. 19 — Северниот капител од колоната на катот од ексонартексот во св. Софија во Охрид.

Решеното прашање со претпоставка за единствената рака на изведувачот, дава натаму право да се помисли дека и едната и другата работа се можеби изведени во една кампања, можеби истата година, или една година порано или подоцна. Прашањето, пак, за времето кога се двете работи изведувани го разрешува годината во натписот со тули над галеријата на Григоријевиот ексонартекс: Μωυσις . . . Γρηγόριος Σηληνὴν ἐγεῖρας τὸν θεόγραφον νόμον ἔθνη τῶν Μουσῶν ἐκδιδάσκει πανσόφως ἐν ετε(ι) σωχε ἀπὸ Ἀδάμ<sup>26)</sup>.

<sup>25)</sup> Ch. Diehl, o. c., p. 787.

<sup>26)</sup> И. Снѣгаровъ, История на Охридската архиепископиа-патриаршия, София 1924, стр. 213.



Сл. 20 — Јужниот капител од колоната на катот од ексонартексот во св. Софија во Охрид.

*Поршални делови од неидентифициран споменик во Скопје*

Меѓу постарите објекти со надворешна декоративна пластика од првата половина на XIV век секако треба да се наредат фрагментите, сл. 21, 22, 23 и 24,<sup>27)</sup> што се најдени на неколку места во Скопје<sup>28)</sup>. Пред да се пријде кон анализата на овие фрагменти треба да се прифати претпоставката дека сите тие можеби му припаѓале на еден од уништените средновековни споменици од Скопје, затоа што фрагментите биле најдувани sukcesивно во Скопје и секако не биле донесени од некој, далечен споменик.

<sup>27)</sup> Фрагментите, сл. 21, 22, 23, 24 и 26, прв ги објавил G. Millet 1919 година (G. Millet, *L'ancien art serbe...*, f. 169—172). Таква била положбата пред 1912 година, кога фрагментите биле сместени во *Lusée turc* (на турски Илацие — денешна Учителска школа). 1935 година Р. Грујик (Р. Грујиќ, Скопска Митрополија, Споменица српско-православног храма саборног свете Богородице у Скопљу, Скопље 1935, сл. 18) ја објавил фотографијата на зачуваните фрагменти. Тогаш, 23 години по првото фотографирање, најголемата плоча бр. 170 веќе била сета фрагментирана, и недостасувале делови, а од неа биле зачувани само помалите фрагменти означени на мојата фотографија со бр. 2, 3, 4, 5, 6 и 7. Од фрагментот бр. 169 на G. Millet, чија што фотографија ја објавил С. Радојчиќ 1941 година (С. Радојчиќ, Старине црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, сл. стр. 16), бил откриен горниот дел. Бидејќи во

Р. Груиќ ги сметал фрагментите — односно малите фрагменти означени со бр. 2, 3, 4, 5, 6 и 7 — за делови од преградни плочи, несомнено мислејќи најмалку на две плочи, ако не и повеќе. Р. Груиќ, меѓутоа, немал никаква основа за вакво мислење, бидејќи сите шест фрагменти бр. 2, 3, 4, 5, 6 и 7 му припаѓаат на гоemiот фрагмент бр. 170, којшто го објавил G. Millet. Осем тоа Р. Груиќ грешел и во претпоставката дека се тоа воопшто фрагменти од преградни плочи, бидејќи на фотографијата на G. Millet се гледа јасно дека фрагментот бр. 169 е декориран и од лицевата и од бочната страна, и заради тоа оправдано се смета за оплата од портал што единствено би можел да биде.

Измерените димензии на најголемиот фрагмент бр. 170, пред докршувањето, односно кога го снимил G. Millet, одговараат само на портал а не на друго место. Бочната страна е декорирана и на фрагментот од Водениот пирг, сл. 25. Овој фрагмент несомнено припаѓал кон местото на левиот долен агол од фрагментот бр. 170 од G. Millet, бидејќи е според прекинатиот мотив негово целинско продолжување. Според тоа, значи, и фрагментот бр. 170 бил сигурно портална оплата. По ова може да се претпостави дека и фрагментите бр. 171 и 172 ѝ припаѓале на порталната оплата, како што претпоставуваат и G. Millet и И. Н. Стојковиќ.

Бочните страни на фрагментите бр. 169 и 170 биле декорирани нискорелефно со трилисни палмети во срцолести и ластари со полупалмети во малите меѓупростори; дел од една од тие палмети се гледа на аголот од фрагментот бр. 170, сл. 25. Лицевите страни на сите четири фрагменти се ново замислени. Рабовите на фрагментите започнуваат со низови од кругови со дупчиња среде (Kreis-Punktmuster). Овој нов декоративен елемент се јавува во македонската пластика прв и единствен пат овде. Инцизираните кругови и точки, што се сре-

периодот од 1919 до 1941 година не биле никако објавувани фотографиите на фрагментите 171 и 172 изгледа дека тие веќе бесповратно се изгубени и може да се смета дека не постојат. Денес 50 години подоцна од сите овие делови се зачувани самите фрагментите означени на фотографијата со бр. 2, 3 и 7. Осем нив во Водениот пирг на Скопското Кале беше взидан и фрагментот, сл. 25. И. Н. Стојковиќ е неточно информиран, кога на стр. 183 (И. Н. Стојковиќ, Прилог проучавању византиске скулптуре од 10 до 12 века из Македоније и Србије, Зборник радова САН XLIX, Визант. инст. 4, Београд 1956) тврди дека фрагментот бил взидан во „неодамна урнатиот таканаречен Воден пирг“. Пиргот, се разбира, не е урнат и е во иста состојба каков што го знам од 1930 година. Но взиданиот фрагмент е изваден и однесен, негде околу 1959 година, без да може да се утврди поточно. Како вредно сакам да одбележам дека пролетта 1956 година, испитувајќи ги деловите на Скопското Кале (за подоцна објавениот труд К. Петров, Најстарите делови на Скопското Кале, Гласник на Институтот за национална историја, II, 1, Скопје 1958), открив во северното платно на Трианголниот пирг, во подоцната поправка под тенок слој малтер, фрагмент од плоча со бордира од срцолести и палмети, кој можеби припаѓал на декоративната пластика на овој неидентифициран споменик.

<sup>28)</sup> Фактот дека е познато местото каде што биле чувани или взидани фрагментите не објаснува ништо за местото каде што претходно биле откопани или откриени. G. Millet на стр. 149 од својот труд само навестува за ова, велејќи дека овие фрагменти биле ископани пред неколку години, (односно пред 1912 година) но без да додаде на кое место.

каваат во пластиката на Рим<sup>29)</sup> и во доцната антика и ранохристијанскиот период<sup>30)</sup>, имаат секако само вредност на дополнителен декоративен детаљ со секундарно значење. По овие рабови започнува декора-



Сл. 21 — Фрагмент од порталот на неидентифицираниот споменик од Скопје.

<sup>29)</sup> Мотивот „Kreis-Punktmuster“ го има на две римски lucernae (O. Waldhauer, *Die antiken Tonlampen, Kaiserliche Ermitage, St. Peterburg 1914, pl. 30, 291*; H. Menzel, *Antike Lampen, Mainz 1954, pl. 46, 17*).

<sup>30)</sup> Мотивот „Kreis-Punktmuster“ го има на една малоазиска ранохристијанска lucerna (H. Menzel, o. c., pl. 80, 12), и на една ранохристијанска бронзена lucerna (H. Menzel, o. c., pl. 92, 5). Истиот мотив е претставен и на две плочи од филдип, една со претстава на нериди (W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und frühen Mittelalters, Mainz 1952, pl. 25, 75*), и друга со коњаник (H. Peirce et R. Tyler, *L'Art byzantin, Paris 1932—1934, II, pl. 155*).

цијата на бордири со трилисни палмети во срцолисти на едната и синусоиден ластер со полупалмети на другата страна. На секој срцолист и на секој завој од ластарот е пупка. Бордирите според срцолистот и судејќи според ластарот и пупката потсекаваат на декорацијата од столпчињата на св. Софија и Нерези, но овој факт не ќе може да биде употребен за датирање бидејќи тие детали уште повеќе потсекаваат на нешто подоцниот јужен портал од Лесново.



Сл. 22 — Фрагмент од порталот на неидентифицираниот споменик од Скопје.

Кај фрагментот бр. 169 бордирата со срцолести е поставена од лева страна а бордирата со синусоиден ластар од десната. Кај фрагментите бр. 170, 171 и 172 бордирите се поставени во обратен ред; тоа е бесомнено според диспозицијата на фрагментите како некогашни довратници во порталот. Според ова би можело да се претпостави, односно според бочно декорираните страни и распоредот на бордирите, дека фрагментот бр. 169 бил од левата и фрагментот бр. 170 заедно со фрагментите бр. 171 и 172 од десната страна на порталот.



Сл. 23 — Фрагмент од порталот на неидентифицираниот споменик од Скопје.



Сл. 24 — Фрагмент од порталот на неидентифицираниот споменик од Скопје.

Споменатите бордири ја обградуваат главната декорација од вертикални фризови поделени во квадратни полиња со тесни рабови со кругови и дупчиња. Во квадратите се поединечно изобразени животни, ретко по две, концепција блиска по идеја на Нерези, преку кој споменик се поврзува со еднаквите примери кај другите постари споменици.



Сл. 25 — Фрагмент од порталот на неидентифицираниот споменик од Скопје, откриен во Водениот пирг од Скопското кале.

Според конституцијата сите животни се неодредливи, дури и при добро познавањето на анималната анатомија, бидејќи имаат одлики на две или повеќе животни. Такви дипломорфни и полиморфни чудовишта можеле да бидат претставувани според Јовановата визија во Апокалипсата.

Во горниот квадрат на фрагментот бр. 169 е птица со паунски преден дел а со опашка и крила повеќе од орел. Птицата има глава свртена назад со спуштен клун во став како го чисти крилото, но ова е повеќе навестено отколку успешно претставено. Оваа епизода исполнета со пластични детали како што се доработените перја и вегетабилните

стилизации е сепак помалку уверлива од многу поедноставната но поредната претстава на јужната плоча од Нерези. Вториот и третиот квадрат надолу го исполнуваат две животни со тела на леопарди или пантери, но бездруго од апокалиптичен вид. Нивната одлика не се само долгите опашки, чии краеве се разлистуваат во палметни стилизации, ами повеќе чудно и гротескно извиените грбови и вратови. Оваа последна одлика е очигледно засилена кај животното во четвртиот најдолен квадрат.

Животното од првиот најгорен квадрат на фрагментот бр. 170 има осем споменатите и друга одлика која се забележува: невообичаена пропорција меѓу телото и малата глава. Иста ваква мала глава има и животното од вториот квадрат, коешто во борба со големата змија ја гризе змијата за врат, како што прави и змијата со него. Третиот квадрат е исполнет со едно, колку неочекувано толку и неповторено во друга декорација апокалиптично чудовиште. Од задниот дел на овој монструм, со змевска глава и криља и грифонски нозе, се двојат две тела со змевски глави, творејќи сите заедно композициона арабеска. Животното во четвртиот квадрат е и по конституција и по движења доста блиско на животното од четвртиот квадрат на фрагментот бр. 169. Во делот од петтиот квадрат е на единствено место поставена вегетабилна стилизација.

Птицата од делот на првиот квадрат на фрагментот бр. 171 е и по идеја и по изведба блиска на птицата од првиот квадрат на фрагментот бр. 169. Но се забележува дека птицата во фрагментот бр. 171 има спуштено крило, та поради тоа може да се претпостави дека не е претставена во моментот кога си чисти крило. Во вториот квадрат се поставени две животни со телесна конституција која што се доближува до онаа на животните од првиот и вториот квадрат на фрагментот бр. 170. Двете животни се симетрично поставени со свртени грбови но афронтирани глави што заемно си ги гризат врвовите на опашките. Секое од овие животни по својот став вонредно живо потсекава на разните лавови и други животни, така често интерпретирани во хералдиката на напреднатиот среден век и подоцна.

Во единствениот квадрат на фрагментот бр. 172 е претставен коњ раздвижен и поставен во дијагонала<sup>31)</sup>. Одликата во претставата на овој коњ, неговиот остар долг јазик, е оној симбол на огнот и сумпорот со кој што уништува апокалиптичниот коњ<sup>32)</sup>.

Во однос на стилскиот приод може да се констатира дека е стилизацијата на флористичките мотиви доста засилена, што во претставите на животните не би било забележливо, ако не беа подвитканите

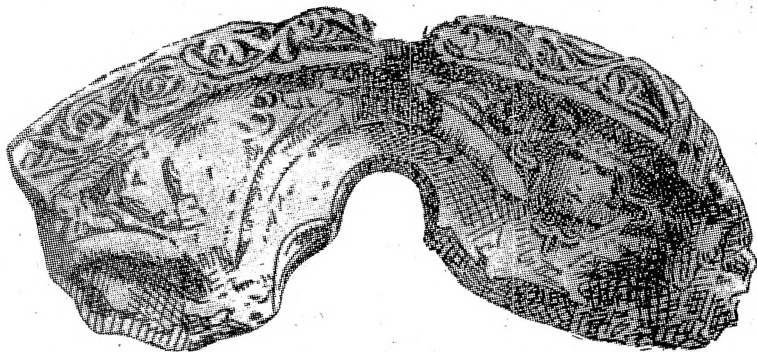
<sup>31)</sup> Обичниот коњ е во христијанската иконографија симбол на животниот врвеш на христијанин кого на крајот го чека победа. Со ваква симболична содржина коњот е често претставуван долго време: од надгробните споменици на првите христијани и низ целиот среден век (М. А. Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris 1877, p. 177). Инаку коњот е и апокалиптично животно (Откр. Јов. VI—2, 4, 8, IX—17, 19).

<sup>32)</sup> Во Апокалипсата е споменато чудовиште во облик на коњ којшто уништува со оган и сумпор од утробата (Откр. Јов. IX—17, 19).

опашки со разлистените краишта. Животните се уочливо контурирани, додека е кај повеќето изоставено додавањето на детали. Обидите на скулпторот да ги претстави сите животни во движечка функција и успеале а и претерале, бидејќи некои животни се интерпретирани во деформитет и став на гротеска. А така можеби тие делуваат и заради лонгитудиналната пропорционираност на некои делови на телата.

Во композицијата е очигледно дека скулпторот создал осамени епизоди и дека поради тоа целата декорација нема органска поврзаност. Инаку може да се претпостави дека во некои од уништените правоаголни полиња имало можеби и други животински фабули, како во вториот квадрат од фрагментот бр. 170. Останките од фрагментите позволуваат да се заклучи дека скулпторот не е раководен од симетричноста при диспонирањето на деталите. Овој принцип е уочлив во постојаното изменување на главната композициона линија во правоаголните полиња. Тоа, пак, открива автор кој бара слободни форми и линии во сакање да создаде разновиден и инвентивен свет на пластични претстави.

На прашањето за датирање на овие релјефи досега се обиделе да дадат одговор неколку научници. G. Millet смета дека овие фрагменти припаѓаат на XIV век. Во прилог на ова мислење G. Millet ја приведува тролачната арка на фрагментот бр. 173, сл. 26, најден заедно



Сл. 26 — Фрагмент од неидентифицираниот споменик од Скопје, според G. Millet.

со фрагментите 169—172<sup>33</sup>). G. Millet смета дека тролачниот облик, кој има пример и во Марков Манастир, јасно зборувал за времето од XIV век. Меѓутоа, јас сметам за потребно да додадам дека G. Millet превидел дека и стукто арката од Нерези е тролачна а временски далеку пред Марков Манастир и пред овој неидентифициран споменик. Тоа значи дека во Македонија постои тролачна арка и пред XIV век заради кое овој фактор не може никако да се земе во обзир за датирање на фрагментите. Стилскиот впечаток, меѓутоа, на G. Millet, според којшто фрагментите ги датира во XIV век го сметам за прифатлив. Мислењата

<sup>33</sup>) G. Millet, *L'ancien art serbe...*, f. 173.

на Р. Грујиќ и С. Радојчиќ за времето на скулптирањето на оваа декоративна пластика се движат кај XI—XII век.

Претпоставката на И. Н. Стојковиќ за датирањето на оваа пластика во XII век е објективно неприфатлива. И. Н. Стојковиќ вели дека покрај стилската анализа, против датирањето во XIV век донекаде зборува и околноста дека во Водениот пирг, кој се споменува уште во Милутиново време, бил најден взиан еден фрагмент. Меѓутоа, иако Водениот пирг се споменува во Милутиново време, што е инаку сосема добро познато, точно е дека никаде не се споменува дека е фрагментот взиан во Милутиново време, односно дека подоцна не се вршени поправки на Водениот пирг. При испитувањето на стварната положба утврдив дека фрагментот е вграден во Водениот пирг во масата на една голема поправка, чиј материјал има ист карактер каков што го има и материјалот од поправката во Триаголниот пирг. Кога точно се извршени овие поправки засега не може да се утврди, но додека реченото поради кое присуството на фрагментот во Водениот пирг не може да се користи за датирање. Од друга страна ако би се прифатило датирањето на фрагментите заради други аргументи во XIV век, тогаш би можело да се смета дека поправката на Водениот пирг е извршена по XIV век, штом е взиан фрагмент од декорација датирана во XIV век.

Сметам, инаку, дека и стилската анализа од И. Н. Стојковиќ, заснована само врз извесната еднаквост на стилизираните опашки кај животните од руските споменици од XII век е оскудна, недостатна и крајно несигурна основа за датирање. Порано во изложувањето ги истакнав разликите што ги двојат птиците во Нерези и во овие неидентифицирани фрагменти, што е очевидно при наспоредба, а што е решително овие споменици да ги раздели хронолошки а никако да ги поврзе, та заради тоа сметам дека е оваа паралела на И. Н. Стојковиќ неодржива. Пак порано на едно место, подвлеков дека постои идентичност меѓу бордирите на овие фрагменти и столпчињата од св. Софија и Нерези, но бидејќи такви бордири има и во VI и во IX век оваа аналогija не може да биде прворазредна основа за датирање.

Сега веќе можат да бидат средени и изложени запазувањата за особеностите на овие фрагменти, според кои можат да бидат датирани многу подоцна од олтарните прегради на св. Софија и Нерези, односно во XIV век, согласувајќи се со датирањето што го дал G. Millet.

Како важно кај овие фрагменти треба да биде уочено отсуството на декорација со карактеристичната трака со пресек m и плетерите. И бидејќи траката и плетерите се доминантни декоративни елементи во X, XI и XII век, не само во Македонија, ами и во повеќето современи споменици во Византија и во спомениците што и припаѓаат на византиската уметничка сфера, тоа ја зајакнува претпоставката дека овие фрагменти се помлади.

Има, натаму, уште една одлика којашто овие фрагменти ја носат а која ги определува како објекти помлади од св. Софија и Нерези. Тоа се правоаголните полиња. Овие правоаголни полиња, творени од двојна врвца или без неа, во Македонија имаат развиток со доста разлучиви фази. Во Стоби во VI век, со вакви бордирни полиња се украсени

доминантните средишни претстави. Во XII век овие правоаголници, како во Нерези, стануваат самостоен декоративен елемент. И уште подоцна, во XIV век, како на овие испитувани фрагменти, правоаголниците стануваат значаен и ценет мотив, којшто е дури опкружуван со бордири од други мотиви.

Постои уште една страна од развитокот на квадратните и правоаголните полиња, која оди во прилог на мислењето дека се овие фрагменти помлади од Нерези. Станува збор за мотивите што ги исполнуваат правоаголниците. Во Стоби правоаголниците од бордирата се исполнети со стилизирана вегетација. Во Нерези во тие правоаголници се покрај стилизациите од вегетација и симболи, поставени уште и животни. А кај овие фрагменти во напреднатиот развиток, ставени се само животни со ретки секундарни флорни стилизации. Според таквиот развиток овие фрагменти се помлади од Нерези и можат да бидат датирани во XIV век.

Не треба секако да биде занемарен и фактот дека овде станува збор за делови од портална декорација којашто е објективно и обилна и раскошна, а познато е дека ниеден наш споменик од XI<sup>34)</sup>, XII и XIII век нема таква упадлива декорација на надворешните делови, се до втората деценија на XIV век. Овој факт секако наведува на претпоставка дека времето кога настанала декорацијата на фрагментите треба да се бара некаде во првата поливина на XIV век. И токму овде е местото да се одбележи едно општо мислење на G. Millet<sup>35)</sup> за местата на кои византиските скулптори ја употребуваат декоративната пластика: „Ils emploient rarement la sculpture sur leurs façades. Ils en font un plus large usage à l'intérieur...". Приоѓајќи кон разматрување на сите делови на надворешна декорација а посебно на портали со став што го прифаќа мислењето на G. Millet, имав причина да претпоставам датирање на оваа портална декорација во XIV век.

Во прилог на ваква претпоставка зборува и еден мотивски елемент од несомнено значење. Тоа се претставите на чудовишта од Јовановата визија во Апокалипсата. Ѓ. Бошковиќ во иконографската анализа на Дечанската скулптура<sup>36)</sup> доста подробно се занимава со прашањето за влијанието на Апокалипсата врз западната скулптура, а преку неа и врз скулптурата на спомениците во Приморје и Рашка, поткрепувајќи ги ваквите свои тврдења со внушителен број примери и со мислењата на еминентните познавачи на ова прашање. За односот меѓу византиската уметност и Апокалипсата Ѓ. Бошковиќ заклучува поинаку. Тој вели: „Наспроти ова во Византија, се до XIV век, на учените црквени великодостојници им се чинеше Апокалипсата многу сомнителна. Со тоа може да се објасни нејзиното, речиси, потполно отсуство

<sup>34)</sup> Овде не го земам во обзир скулптираниот портал од црквата св. Анаргири во Костур, според чии детали G. Millet ја доближува црквата временски до XI век (G. Millet, *L'école...*, p. 22). Еднакво датирање за св. Анаргири во XI—X век дава и Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, I, *Θεσσαλονίκη* T. 41/β.

<sup>35)</sup> G. Millet, *L'ancien art serbe...*, p. 145.

<sup>36)</sup> В. Петковиќ и Ѓ. Бошковиќ, *Манастир Дечани*, СКА I, Београд 1941, 159—164.



речиси, цел милениум ги задлабочувала своите уметнички корени, и којашто само формално ја загубила својата државно-политичка основа дваесетина години пред обновувањето на оваа црква.

Но и покрај овие основни задржани услови, декоративната пластика во Старо Нагоричино прави видлив пресврт во изборот на местата на декорирањето, во деталите и во квалитетот. Пред се, основниот стремеж, кој произлегува од изменетата диспозиција на живописот во црквите од XIV век овде најдува свој израз. Имено, поради поставувањето на поголеми икони на олтарната преграда, обичната секогаш орнаментална или често симболична пластика, не можеше да отстои пред ширењето на уметнички издржаната, а религиозно далеку поважната вредност на иконите. И заради овие причини, декоративната пластика на олтарната преграда беше понегде по обем децимирана а по квалитет спуштена под нивото на уметничкото изискување; под изискувањето што беше формирано врз критериумот на уметнички разраснатиот живопис.

Израз на преориентацијата и пресвртоот во внатрешното декорирање во Старо Нагоричино се капителите над двете колони, северно и јужно од дверите на олтарната преграда. Овде започнува, макар што може да се оцени како недостатокно зналечки, да му се свртува внимание и на другите внатрешни места за декорирање. Тоа се капителите над колоните на кои се опира покривната тежина на нартексот. Оваа преориентација, натаму, донесува новини и во декорирањето на фасадата, и тогаш кога тоа нема врска со конструктивната цел. Треба на ова место да се одбележи, дека и во св. Софија од XI век и во Нерези (значи пред 270 и 160 години) има декоративна пластика како мено или бифорна колонка, но нивниот функционален значај е оној фактор што ги поставува на тие места. Во Старо Нагоричино не е таков случај. Ако тука навистина имаше потреба од функционална колонка во западната бифора, таквата колонка можеше да биде поставена недекорираниа како на некои места во св. Софија во XI век или во Нерези. Декорирана колонка, пак, како во Старо Нагоричино можеше да се постави само во XIV век, додавајќи како доста значајно, дека оваа скромна пластика е поставена токму на западната фасада, каде што требаше да добие свое место покрај превосходната бихромија на обилната керамодекорација. Може да се рече дека оваа пластика и не си изборила големо место, бидејќи најчесто при поручувањата останала незабележана. Но за ова разгледување е битно дека естетската концепција на нарачувачот, а секако и на изведувачот, застапува мисла дека пластиката е уметничка форма што треба да биде гледана однадвор.

Голем број учени во помали или поголеми трудови ја проучувале историјата, архитектурата или живописот на св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино, но малку од нив нашле по два три збора за да ја споменат олтарната преграда, пропуштајќи ја другата декорација, или ретко спомнувајќи ја другата пластика за да ја остават неспомената првата<sup>88)</sup>.

<sup>88)</sup> Н. П. Кондаковъ, Македонија... стр. 199, сл. 134; G. Millet, L'ancien art serbe, ..., f. 161, 162; П. Поповић, Прилог за студију старе српске црквене архитектуре,

Можеби е ова сторено вака, сметајќи дека пластиката и не заслужува особено внимание како уметничка форма, која е не само подредена ами и незабележлива крај превосходната архитектура и живопис, кои што се објективно во состојба да го претстават и споменикот и уметничките разбирања на тоа време. Но и пластиката во Старо Нагоричино го илустрира развитокот на декорацијата и има свое место во споменикот.

Од олтарната преграда само капителите од колонките северно и јужно од дверите се скулптирани. Колонките со квадратен пресек, кој угоре преминува во октогонален, завршуваат со анулус кој како кружна плоча со рондиран профил силно излегува надвор; еден облик што се среќава особено во романичната уметност<sup>39</sup>). Кубичните капители имаат ехинуси со незабележливо отстапување кон пирамидални. Олеандровиот лист<sup>40</sup>) што е исклесан на аглите на северниот капител, сл. 27, не е претставен во цела должина, ами само со горните четири петини, иако ја зафаќа притоа целата височина на ехинусот. Трилисната палмета на западната и јужната страна на фасциес има неправилен цртеж и е доста грубо исклесана како олеандровите лисја и абакусот со три торуси и два трохилуси.

Јужниот капител е поедноставен, сл. 28. Тој има на аглите и на фасциес по еден олеандров лист, со абакус идентичен како кај северниот капител. Но над јужниот капител е додадена една малку потесна плоча како скамилум. Тоа е секако сторено за израмнување на височината до космитисот, бидејќи целата димензија на колонката и капителот била недобро измерена и не достигала до космитисот. Неколкустапалната профилација на космитисот — со форми: плочи, торуси и трохилуси — ќе се повтори во ист распоред и димензии и кај потпрозорниот корниз на западната бифора.

Потребно е веднаш да се приспомни, дека изведувачот на живописот знаел каква разновидна и естетски измерена треба да биде декорацијата на олтарната преграда, и тоа го сторил во живопис. Но скулпторот работел според други узори и заради тоа капителите не се ускла-

Старианар I, Београд 1923, стр. 105; Љ. Бошковић, Архитектонски извештај, Гласник СНД XI, Скопје 1932, стр. 219; Н. Мавродинов, Археологични и художествено-исторични истражувања из Македонија, Македонски преглед, XIII, 2, Софија 1942, стр. 11; Љ. Бошковић, Основни средновековне архитектуре, Београд 1947, стр. 102; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српскога народа, Београд 1950, 206.

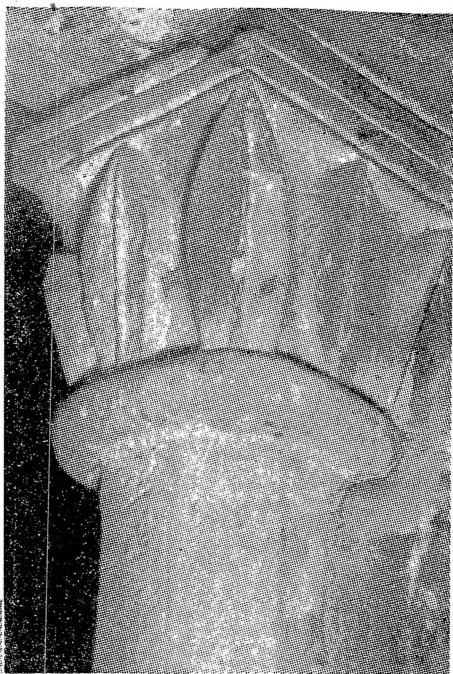
<sup>39</sup>) На сличен начин се силно излезени надвор анулусите на колонките од олтарната преграда во капелата св. Мартин над Porta Aurea во Сплит (С. Iveković, Gradjevinski i umetnički spomenici Dalmacije, Beograd 1928, III, таб. 18). Силно излезен анулус има и на секоја од многубројните колони во криптата на романичната катедрала во Gurk од 1174 година, во Австрија. Многу нагласен анулус — тордиран — има на друга колона од централниот кораб на истата црква и од нартексот (H. Kiehl, Der Dom zu Gurk, Leipzig s. a., f. 21, 35, 48).

<sup>40</sup>) Аналогии со олеандрови лисја тешко можат да се најдат, а и ретките такви како од атинскиот капител од II или I век п. н. е. (E. und R. Wurz, Die Entstehung der Säulenbasen des Altertums unter Berücksichtigung verwandter Kapitele, Heidelberg 1925, f. 297) се временски многу оддалечени и не можат да служат за узор. Инаку вака големи лисја имаат и капителите од олтарната преграда во капелата св. Мартин во Сплит.

дуваат ни според општиот естетски впечаток, ни според деталите со фингираните во живопис делови на олтарната преграда.

Другите декорирани објекти, капителите на двете колони од нартексот, не се еднакви. Нешто повеќе е декориран капителот од јужната страна, сл. 29, којшто има навестен анулус и во иста мерка сигнирани јонски волути, без ехинус кима и меѓуволутен фасциес. Капителот нема абакус и од истиот блок е продолжен пирамидален грубо делкан и недекориран импост капител.

Колонката во западната бифора, сл. 30, чини јасна целина со допозорниците што



Сл. 28 — Јужниот капител од олтарната преграда во св. Ѓорѓи во Старо Нагаоричино.

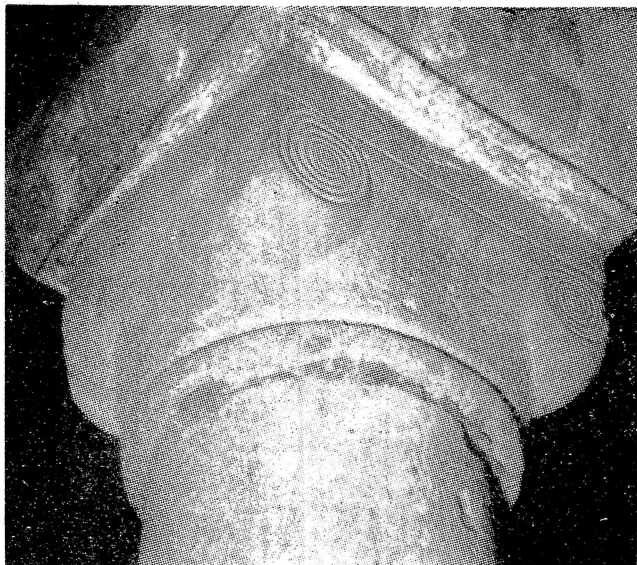


Сл. 27 — Северниот капител од олтарната преграда во св. Ѓорѓи во Старо Нагаоричино.

имаат еднаква профилација, со три торуси и два трохилуси долу и горе, како и базата и капителот од колонката, и како абакусите од капителите на олтарната преграда. Јазелот со кој е врзана средината на двојната колонка се разликува од јазелот на амвонот во св. Софија само по тоа што е свртен нашир. Може да се претпостави дека овој релефен јазел ќе укаже свое влијание во подоцната македонска декоративна пластика.

Колку наизглед сиромашна, оваа декоративна пластика има неколку одлики што треба да бидат уочени, токму заради тоа што постојат и при стварната оскудноост на висока општа

вредност. Тоа е во прв ред реалната претстава на олеандров лист, претстава која што е реална наспроти занаетската недораснатост на скулпторот. А натаму фактот дека наспроти видливата примитивна концепција и елементарна почетничка изведба, коменоклесарот ја сеќавал потребата да избегне од стереотипната схема, постигајќи го тоа во различноста на двата капители.



Сл. 29 — Јужниот капител од наосот во св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино.

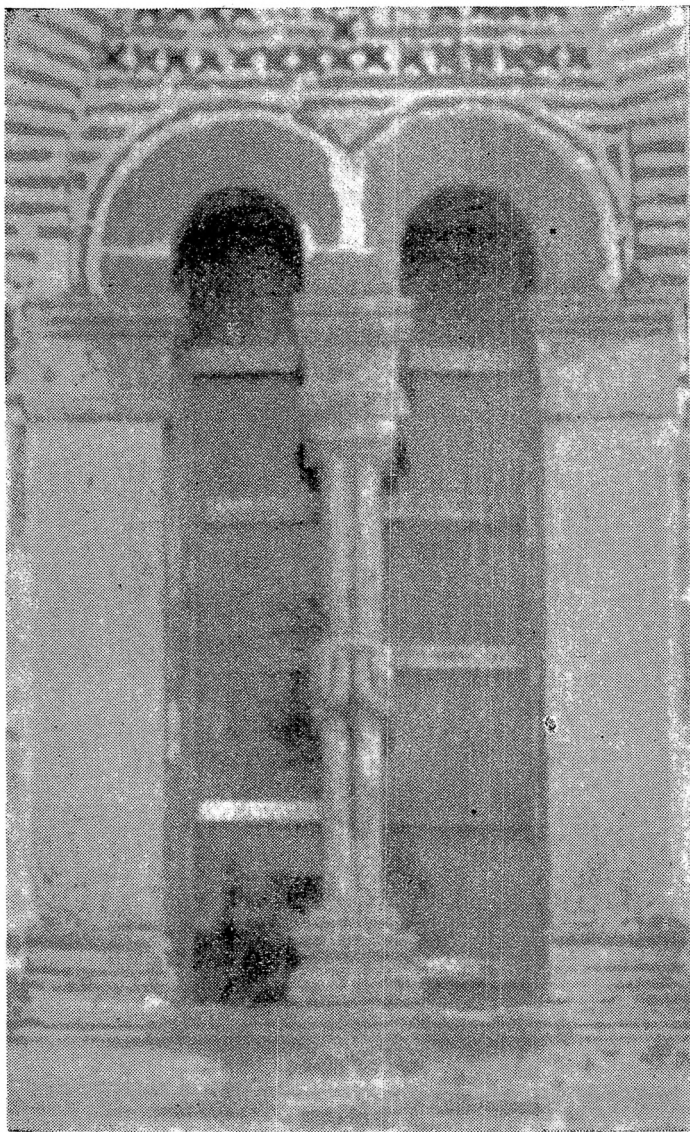
Вредноста на уметничките квалитети на живописот е секако вон од сомневање, и таа кај нас и по значај и по проученост зазема едно од предните места. Затоа беше потребно да се проучи односот меѓу сликаната и скулптираната декорација. Испитувањето утврди дека во живописот има неколку бордири исполнети со прецизни палмети, срцолести и рустикални астрагали<sup>41)</sup>, како и капители со потполна конструкција, макар што им е на декорацијата свртено помало внимание<sup>42)</sup>. Но тие облици ги нема во пластиката, осем еден исклучок кај капителот во сцената св. Ѓорѓи и царицата Александра пред Диоклецијана<sup>43)</sup>, којшто му е близок на скулптирањето.

<sup>41)</sup> П. Поповић и В. Петковић, Нагоричино, Псача, Каленић, СКА, Београд 1933, таб. XXXI, XXXII, XXXIII, XVI, XXIV, XIX.

<sup>42)</sup> Такви капители се во сцените од животите на Христос и св. Ѓорѓи (П. Поповић, В. Петковић, Нагоричино, Псача, Каленић. . . , таб. XIV, XV, XVII, XVIII, XXIV, XXVI и XXVIII; V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, Beograd 1930, f. 40, 42 43a.

<sup>43)</sup> П. Поповић и В. Петковић, Нагоричино, Псача, Каленић, таб. XXVII.

Проблемот за датирање на декоративната пластика, иако не исцрпно и во потполност, заинтересирал двајца учени. Првиот од нив Ѓ. Бошковиќ се обидува да ја определи колонката од западната бифора



Сл. 30 — Колонка од западната бифора во св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино.

како остаток од старата црква<sup>44</sup>), односно од XI век, а олтарната преграда да ја датира во XIV век<sup>45</sup>). За датирањето на олтарната преграда во XIV век Ѓ. Бошковиќ изразува апсолутно тврдење, потпрено на стилските одлики на преградата, според кои таа не може да и припаѓа на првобитната црква. Ваквото тврдење, по испитувањата што ги направив во стилски однос, го сметам за прифатливо и најбилско до вистинската хронологија. За колонката од бифората, меѓутоа, Ѓ. Бошковиќ нема аргументи, и заради тоа сметам дека неговото тврдење треба да биде подложено на ревидирање.

Веќе порано беше подвлечен фактот дека надворешната декоративна пластика на македонските споменици пред XIV век е толку ретка, што поставувањето на ваква декорирана колонка на фасадата би претставувало вистински редок исклучок. Осем тоа за временско одредување на колонката е од значење и нејзината врска со олтарната преграда. И базата и капителот од бифорната колонка, како и базите и капителите од допрозорниците, имаат профилација од три торуси и два трохилуси, еднакво како абакусите на двата капители од олтарната преграда. Не помало значење за разрешување на прашањето за врската има и профилацијата на потпрозорниот корниз еднаков како на олтарниот космитис. Треба да се додаде само дека е корнизот поставен опаку. Оваа очевидна идентичност на детали во пластиката на ист споменик несомнено ја потврдува врската и едновременоста на олтарната преграда и бифората. И бидејќи Ѓ. Бошковиќ смета, што е сосема прифатливо, дека е олтарната преграда од XIV век, овие врски ја затврдуваат претпоставката дека е и бифората од XIV век. Долголку повеќе што е бифората токму во онаа поправка изведена во XIV век.

Две години по првото тврдење дека е олтарната преграда од XIV век, Ѓ. Бошковиќ<sup>46</sup>) пишува дека изгледа оти олтарната преграда е од постарата црква. Но овој пат Ѓ. Бошковиќ не предложува за ваквото пишување никакви аргументи и објаснување за оваа нова претпоставка. Јас сметам дека по сето ова и вака створената положба една анализа сама се наметнува, за да се изјасни во потполност ова прашање. На зградата е јасно видливо дека бифората е вградена во горниот дел што е поправан од Милутин. Следејќи ја ваквата мисла бездруго се доаѓа до доста прифатлив заклучок дека тој горен дел треба да бил пред Милутиново време уништен. Во која мерка бил уништен покривот и колку долго време била целата внатрешност на нартексот и наосот изложена на запустување не е познато, но секако дека запустувањето имало лоши последици за зградата а уште повеќе за камената декора-

<sup>44</sup>) G. Bošković, Deux églises de Milutin, Staro Nagoričino et Gračanica, L'art byzantin chez les Slaves, Paris 1930, 204. Дословно стои: „Pourtant on utilisa les restes de la décoration de l'ancienne église. Ainsi que les autres fenêtres sont décorées surtout avec la céramique, la fenêtre geminée de l'Ouest est tout à fait différente; sa colonette est formée par huit boudins verticaux s'enlaçant au milieu en un noeud“.

<sup>45</sup>) G. Bošković, Deux églises... p. 206; таму вели дословно: „L'iconostasse, absolument authentique,... par son style, il n'appartient pas à l'église primitive, mais bien à celle de Milutin“.

<sup>46</sup>) B. Бошковић, Архитектонски извештаји... стр. 219.

ција. Заради тоа е сосема разбирливо што се уништени и скалите во југозападниот агол на црквата. И кога се гледа во светлината на стварните факти, дека и во зачуваната црква св. Софија во Охрид и во зачуваната црква во Нерези, не биле во целост зачувани олтарните прегради и другата декоративна пластика, тогаш би требало да се запраша дали има веројатност да се зачувала потполно негибната декоративната пластика во една разурната и запустена црква, од XI век до почетокот на XIV век, како што е св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино. Објективно согледувајќи ги околностите ваква веројатност има малку изгледи и затоа сметам дека првата претпоставка на Ѓ. Бошковиќ, во прилог на XIV век е прифатлива, дотолку повеќе што и другите стилски индикации одат во прилог на вакво датирање.

Мислењето на В. Петковиќ<sup>47)</sup>, дека во црквата е зачуван првобитниот зидан иконостас, не е јасно бидејќи е неизвесно на кое време се однесува. Имено, во некои цркви се поставени подоцни дрвени иконостаси и вообичаено е иконостасот што е постар од дрвениот да се смета за првобитен. Во овој случај кај В. Петковиќ терминот првобитен не одредува да ли се однесува за XI или XIV век.

Во прилог на датирањето на пластиката во XIV век оди уште една индикација. Несомнена е вистинската вредност на старата архитектурна елевација за чие изведување е употребен скап делкан камен<sup>48)</sup>. Заради тоа може да се претпостави дека во ваква црква би требало да биде изработена далеку побогата и поразновидна олтарна преграда отколку што е оваа сегашната со малку елементи. А ако и натаму би се стоело на становиштето дека е оваа олтарна преграда изработена во XI век, тогаш таа бездруго би требала да носи барем некои од одликите на пластиката од XI век. Меѓутоа, оваа декоративна пластика ни по концепција ни по детали не се доближува кон карактеристиките на постарата декорација, а е напротив сосема далеку.

Поширокото наспоредување со спомениците од блиските земји покажува, дека во XIV век и во Цариград и во Солун и во Грција има веќе споменици кај кои е значењето на пластиката на олтарните прегради нешто намалено. Одејќи по тој мисловен пат, ова редуцирање на пластиката на олтарната преграда во Старо Нагоричино треба да се сфати како едно ново разбирање кое ја зафаќа не само Византија туку и областите чии уметности гравитираат кон неа. А од друга страна со изведувањето на декоративната пластика и на други места во црквата а особено на фасадата, Старо Нагоричино се поврзува истовремено со разбирањата што длабоко навлеге во уметноста на Далмација, Зета и Рашка.

\* \* \*

Надворешната декоративна пластика на спомениците во Македонија продира постепено во исто време кога, како веќе што споменав,

<sup>47)</sup> В. Петковиќ, Преглед... стр. 204.

<sup>48)</sup> П. Поповиќ, Старо Нагоричино, Псача, Калениќ,..., стр. 2 смета дека техничката обработка на обновената зграда заостанува многу зад обработката на првобитната градба, бидејќи се на стариот дел било направено попрецизно и подобро.

сеуште се изведува внатрешна декоративна пластика во редуциран обем. Како што беше случај со св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино, внатрешна декоративна пластика има на олтарната преграда и во

*св. Атанасиј во Лешок*

За манастирската црква св. Атанасиј во Лешок, поточно за нејзината историографија, покажале интерес доста учени. Меѓутоа, во архитектурата, декоративната пластика и живописот не можеле да бидат направени испитувања, поради тоа што црквата била неоткопана. Таа задача ја обавил Р. Груиќ<sup>49)</sup>. Врз основа на неговите проучувања пластиката е спомената и подоцна<sup>50)</sup>.

Бидејќи декоративната пластика во св. Атанасиј во Лешок претставува стилски доста издвоен пример во македонската пластика, и дури во македонската уметност, потребно е да се утврди нејзиното право место меѓу другата пластика и да се оцени вредноста, како од аспект на влијанијата што можела да ги апсорбира, така и од гледиште на дифузираните одрази. За оваа цел би било потребно, според моја оценка, најнапред да се објаснат обидите за датирање на градењето на црквата, и тоа најповеќе заради околноста што тоа не е утврдено, а е од несомнено значење за стилските врски на пластиката.

Првиот проучувач Р. Груиќ не дал одделно мислење за датирање на црквата. Тој тоа не го сторил ни во некоја јасна хипотеза, задоволувајќи се само со една сугестивна конструкција земена од натписот на саркофагот на епископ Јоаникиј: „... в дни краља Милутина...“<sup>51)</sup>.

Во резимето, каде што авторот никако не можел да одмине да одбележи извесна хронологија, тој дал едно релативно широко и резервирано датирање за првата половина на XIV век<sup>52)</sup>. Но авторот при разгледувањето на деталите се впуштил во еден посреден заклучок кој за ова прашање не е без значење. Имено, авторот тврди дека камената олтарната преграда на црквата св. Атанасиј е од типот на средновековните иконостаси во Пеќ и Дечани<sup>53)</sup>. Разбирливо дека за ваквиот заклучок може да постои само едно дедуктивно толкување. За да може олтарната преграда од св. Атанасиј да му припаѓа на типот на Дечани треба да е несомнено помлада од Дечани, односно изработена подоцна, инаку односот на припаѓање на тип би можел да биде само обратен. Тоа значи дека според Р. Груиќ св. Атанасиј би можел да се датира по 1335 година, кога фра Вит наполно го завршил Дечани.

Всушност олтарната преграда во св. Атанасиј е само блиска според конструкцијата со олтарните прегради од XIV век воопшто, на кои секако им припаѓа и Дечани и сите други од XIV век. Инаку според

<sup>49)</sup> Р. Груиќ, Полошко-тетовска епархија и манастир Лешок, Гласник СНД XII, Скопје 1933; за пластиката на олтарната преграда и розетата, 58, 60.

<sup>50)</sup> Ѓ. Бошковиќ, Основи... , стр. 102, 103.

<sup>51)</sup> Р. Груиќ, Полошко-тетовска епархија... , стр. 54.

<sup>52)</sup> Ibidem, стр. 77.

<sup>53)</sup> Ibidem, стр. 60.

деталите на декорацијата олтарната преграда во св. Атанасиј не припаѓа на типот на Дечани затоа што содржи и такви декоративни детали какви што не можат да се најдат во Дечани. Во црквата, осем тоа, има и други скулптирани елементи што немаат узорни ни во Дечани ни во другите цркви од рашката стилска група што му претходат на Дечани.

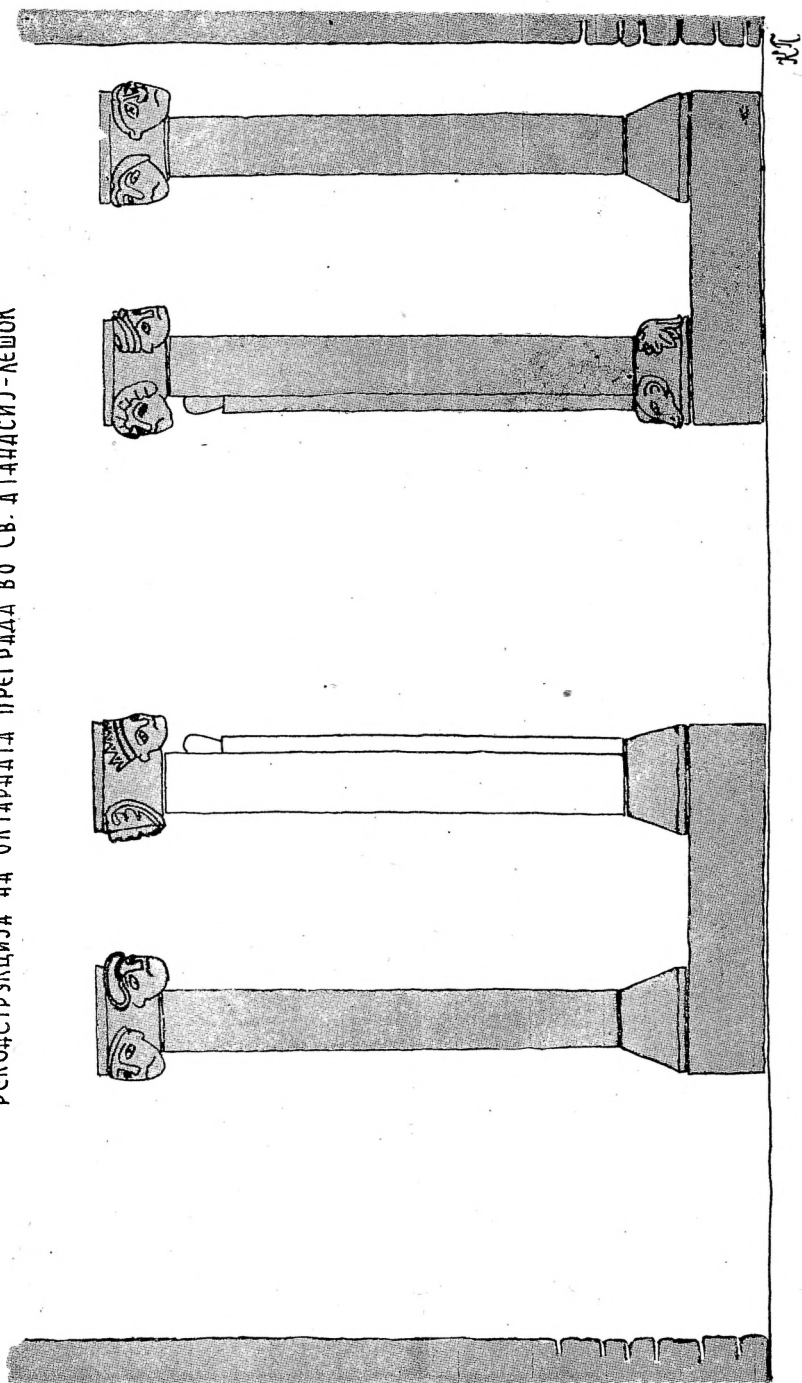
Треба да се приспомни уште дека натписот на саркофагот: „... азъ ероменаахъ антвниъ... начехъ си храма здати... въ дни краля мнлѣтина и втораго кр(а)ля с(ы)на моу ст(е)фана и третъего кр(а)ля с(ы)на моу д(у)ш(ан)е...“ сочи кон датирање и нешто подоцна. Претпоставка којашто бисе темелела само на текстот од натписот, би можела да биде дека црквата треба да била соградена меѓу 1320 и 1331 година. Ова мислење засновано врз логичното сопоставување на историските настани, ќе биде во натамошното разгледување потврдено и од резултатите на мотивската и стилската анализа, којашто во овој случај егзактно може да ги измери позитивните компоненти.

Олтарната преграда заедно со целата разурната зграда била откопана 1927 година. Откопувањето не било стручно, но пет години подоцна Р. Груиќ дал стручен приказ на резултатите. Околноста што биле пронајдени доста фрагменти од олтарната преграда му овозможила на Р. Груиќ да направи една реконструкција<sup>54</sup>), којашто има видни недостатоци што останале неисправени цели 29 години.

Еден меѓу првите и секако најважен недостаток е дека Р. Груиќ, наспроти фактот што нашол во црквата 4 цели капители, и нив ги објавил на сл. 21 во својата статија, во реконструкцијата поставил само три цели капители. Р. Груиќ, натаму, поставил во својата реконструкција, на крајното северно и јужно столпче полукапители, какви што воопшто не постоеле во црквата и какви што не се откриени и не се објавени. Во својата реконструкција Р. Груиќ отишол и понатаму во неразбирливи разработувања. За да ги направи споменатите полукапители, тој — необјасниво зошто — го преполовил првиот капител, сл. 31 од мојата подоцнешна реконструкција. Откако направил вакво нестварно реконструирање на капителите во полукапители, Р. Груиќ се нашол пред проблем да постави и пет столпчиња — односно три цели и две полустолпчиња — и тој такви внесол во својата реконструкција, иако биле откриени само три од четирите столпчиња. Одејќи во својата реконструкција удолу Р. Груиќ поставил под трите столпчиња и двете полустолпчиња и три бази и две полубази. Стварната положба, меѓутоа, била поинаква: најдени биле само 4 бази, што сосема одговара и на бројот на капителите и секако на бројот на столпчињата. Полубази воопшто не биле најдени во црквата, како што не биле откриени ни полукапители. Четирите бази што биле најдени, имаат облик којшто се разликува од оној што им го дава Р. Груиќ во реконструкцијата: тие имаат едноставни линии, без разновидно развиена профилирација.

<sup>54</sup>) Ibidem; сл. 19.

РЕКОНСТРУКЦИЈА НА ОЛТАРЦАТА ПРЕГРДА ВО СВ. АТАНАСИЈ-ЛЕШОК



Р. Груиќ, понатаму, направил необјасливи изменувања на некои димензии, што имало одраз и на целиот изглед на олтарната преграда. Имено, во реконструкцијата а и на стр. 28 во статијата на Р. Груиќ, должината на столпчињата изнесува 140 см. Стварната измерена должина на столпчињата, меѓутоа, изнесува 99,102 и 100 см. Од друга страна вистинската височина на столпчињата заедно со стилобатов базите и капителите изнесува 147 см., височина којашто не позволява поставување на космитис. Р. Груиќ конструирајќи имагинарна височина од 180 см., поставил во својата реконструкција и космитис. Меѓутоа, поставувањето на космитис на стварната височина на олтарната преграда, односно на капителите од 147 см. е невозможно бидејќи космитисот на таква височина би бил пречка за врвење. Од друга страна невозможна е реконструкцијата на космитис заради тоа што не можат да се најдат траги од зацврстувањето на космитисот на абакусите од капителите, што би укажувало за неговото постоење. И на крајот секако е од значење фактот дека при откопувањето не е најден никаков фрагмент од космитис.

Во мојата реконструкција, сл. 31, се употребени двата стилобати што постојат, четирите бази, четирите капители и трите столпчиња. Од трите столпчиња едното е од дверите а другото недостасува. Во мојата реконструкција се изоставени плочите од интерколумниите, бидејќи не се најдени делови од нив, а нема ни траги од нивното зацврстување ни во столпчињата ни во базите ни во стилобатите. Можеби има можност да се претпостави само дека во интерколумниите биле зацврстени завеси, за да се оддели светилиштето од другиот дел на наосот. Четирите капители, оние што и во 1927 година биле најдени, се поставени над четири столпчиња. Космитисот е изоставен бидејќи за таков во реконструкцијата не постојат функционални услови.

Во натамошниот текст на својот труд, Р. Груиќ сосема бегло споменал дел од скулптираните детали на четирите агли на капителите и базата, понекогаш давајќи им погрешно име, или неточно претставувајќи ги на реконструкцијата. Пред да пристапам кон нивното објаснување и анализа, ќе го свртам вниманието на колонките. Во овие колонки токму може добро да се проследи видливата метаморфоза низ која поминува олтарната преграда во времето на црквата св. Атанасиј. Имено, и малку порано како во Старо Нагоричино, колку да е материјалот поскромен а изведувањето попримитивно, скулпторот познавајќи ја старата византиска традиција зачувана во Св. софија и Нерези, се држи за неа и го одделува долниот тетрагонален дел од горниот октогонален дел на колонките. Лешочкиот скулптор, меѓутоа, ги конструирал целите столпчиња, од стопите до капителите, со воедначен квадратен пресек. Ова е достатно сигурен знак дека на столпчињата им е одземена декоративната улога, што порано ја имале со скулптирани детали. Овој случај прв кај македонските олтарни прегради може да се објасни како еден од степените во развитокот на олтарните прегради во Македонија, во смисла на постепено редуцирање на декорацијата на плочите и столпчињата.

Сите бази од преградата имаат еднаква конструкција осем третата што има скулптиран ехинус. Скулптираната глава на овен, на северозападниот агол на базата, сл. 32, е помала од другата слична на еден



Сл. 32 — Глава на овен на северозападната страна на третата база од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.

од капителите. Скулптирана овнешка глава е мотив што се среќава и во римската<sup>55)</sup> и во рановизантиската пластика<sup>56)</sup>. Овој декоративен мотив не најдува примена во декоративната пластика на подоцна Византија и во други македонски споменици, но затоа го има во романичните споменици<sup>57)</sup>. Подоцна од св. Атанасиј овој мотив е изобразен во Дечани<sup>58)</sup>. Символичната вредност на претставата на овнешка глава е објаснета во литературата<sup>59)</sup>. Мотивот што Р. Груиќ го прикажал во реконструкцијата на југозападниот агол на базата, како капак од школка,

<sup>55)</sup> Овнешка глава е мотив во бордирната декорација на една римска надгробна плоча од територијата на Скупи (сега во Лапидариумот во Скопје).

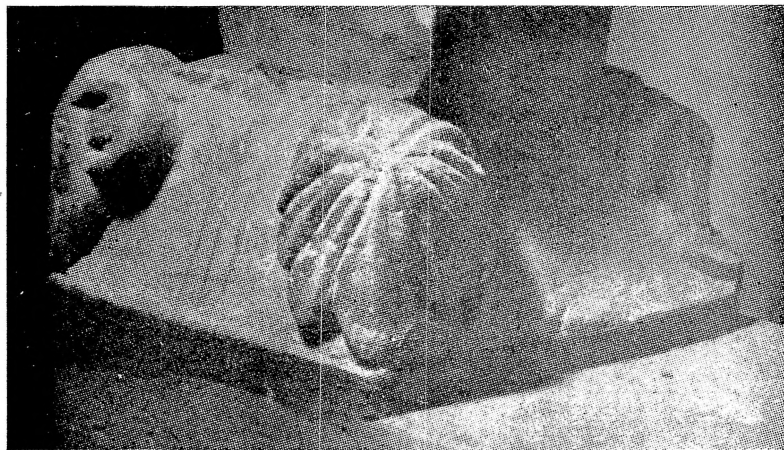
<sup>56)</sup> Овнешка глава е мотив на еден капитал од VI век во Лавра, и на друг еден капитал во Каирскиот музеј од V век (O. M. Dalton, *Byzantine art...* f. 103, 18).

<sup>57)</sup> Овнешка глава е мотив на една колонетна стопа од порталот на црквата С. Амброџо во Милано (G. Dehio-G. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 1—7, I, VIII, Stuttgart 1884—1901, pl. 302) и во Сан Челсо во Милано (M. A. Martigny, *Dictionnaire...*, p. 99).

<sup>58)</sup> Во Дечани на порталната конзола и на капителот од колонката на јужната бифора има мотив овнешка глава (B. Петковиќ и Љ. Бошковиќ, *Дечани...*, таб. XXXVI и XLIII).

<sup>59)</sup> Символиката на овенот се разликува од онаа на јагнето. Овенот е симбол на апостолите (Јов. XXI—16, 17), или на Христос што води кон заливот на спасението, или на Христос што го уништува демонот и непријателот (*in te inimicos nostros ventilabimus cornu*) (псалм XLIII—7), (M. A. Martigny, *Dictionnaire...*, p. 98, 99).

тоа е всушност акантусов лист со малку заоблени врвови, како западните претстави на типичен *acanthus mollis*, овде прилегнат околу аголот и свртен наопаку<sup>60)</sup>, сл. 33. На југоисточниот агол е скулптиран срцолост со палмета, во поголемиот дел фрагментиран, сл. 34, додека скулптираниот детаљ од североисточниот агол е сосема уништен.



Сл. 33 — *Acanthus mollis* на југозападната страна на третата база од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 34 — Фрагментиран срцолост на југоисточната страна на третата база од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.

<sup>60)</sup> Наопаку свртен и завиткан акантус има во чешките споменици од романи-



Сл. 35 — Глава на човек на северозападната страна на првиот северен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 36 — Глава на човек со капа на југозападната страна на првиот северен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.

Ова е прв случај во македонската декоративна пластика да се скулптира база од столпче со одбрани детали, и дури од внатрешната страна, случај којшто ќе се повтори малку подоцна уште еднаш, макар и далеку поскромно. Аналогии за ваквото декорирање на базите можат да се најдат и во пластиката на спомениците од европската романика<sup>61</sup>).

Сите капители се клесани од одделен блок жолтникав оникс, од каков што материјал се и трите столпчиња, четирите бази и двата стилобати<sup>62</sup>). Нивната конструкција е еднаква: ехинус со скулптирани англи и абакус.

Според редот во мојата реконструкција првиот северен капител ги има следниве скулптирани детали. На северозападниот агол е скулптирана глава на млад човек, со монголоидни образи и сериозно стегната уста, сл. 35. Човекот што е на југозападниот агол, со слични монголоидни образи и капа, сл. 36, е веќе претставен на сл. 20 во трудот на Р. Груиќ. На југоисточниот агол е глава на вол, со прилеgnати рогови, нагласени очи со оловни црнки и со фиксирани носници, уши и уста, сл. 37; мотив каков што може да се најде изобразуван од времето на антиката до рана Византија<sup>63</sup>). Школката, сл. 38, скулптирана на североисточниот агол на капителот, којашто Р. Груиќ ја сметал за палмета стилизирана во облик на школка, а во реконструкцијата ја претставил како палмета, е пак мотив којшто се среќава во римските и во романичните споменици<sup>64</sup>).

ката (G. Dehio-G. Bezold, K. V. A. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 1—7, I—III, Stuttgart 1884—1901, pl. 3022). Тој мотив го имаат и далматинските споменици, од каде што поминува и во рашките споменици (В. Петковиќ и Љ. Б., Дечани. . . , на три капители од олтарната преграда, таб. LXVII, на два капители од олтарната преграда на протезисот, таб. LXVIII, на капителот од олтарната преграда во капелата св. Димитри, таб. LXX, на столбецот на часната трпеза, таб. LXXI и на други капители внатре, таб. LVIII. Надвор го има на консолите од аркадните фризови, таб. LVI.

<sup>61</sup>) Стопата од колонетната рамка на западниот портал на црквата С. Амброџо во Милано има овнешка глава. Во Вестфалските споменици има често положени акантусови лисја во англите на стопите, а во чешките романични споменици завиткани акантуси (G. Dehio-G. B., o. c., pl. 302).

<sup>62</sup>) Во својата статија Р. Груиќ тврди дека столпчињата имаат светлосива боја.

<sup>63</sup>) Во светилиштето на Делос во Портикот на воловите има воловски протоми наместо капители (P. Ducati, L'arte classica, Torino 1948, f. 594). Воловските черепи (bucranii) ја декорираат Ara pacis augustae (E. Strong, La scultura romana da Augusto a Costantino, Firenze 1923, f. 25). Символиката на волот во христијанството е поврзана со евангелистот Лука а и со Христос: „Immolatus ut vitulus; vitulus moriendo“ (H. Detzel, Christliche Ikonographie, Freiburg im Breisgau 1894, p. 35).

<sup>64</sup>) Овој мотив романичните споменици можеле да го наследат и од римски споменици каде што се среќава. Споменувам неколку такви примери. Школка има на еден римски конвексен корниз донесен од Мири кај Каштел Стари во Археолошкиот музеј во Сплит (бр. 403—E). На една римска надгробна плоча донесена од Салона во Археолошкиот музеј во Сплит (бр. 4195-a) е изобразена школка како ваза за жртвена крв (Bulletin di archeologia e storia dalmata, XXXIX, 103 p.). Во Археолошкиот музеј во Сплит има обетки, од саркофагот на Атиа Валериа и Валериус Диненс од Салона, чиј облик е подобен на школки. Школката подоцна се изобразува во декоративната



Сл. 37 — Глава на вол на југоисточната страна на првиот северен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 38 — Школка од североисточниот агол на првиот северен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.

Вториот северен капител има на северозападниот агол скулптиран срцолест, сред којшто е петлисна палмета, сл. 39. На југозападниот агол е машката глава со круна, сл. 40, кај којашто има мали отстапувања од цртите на нормална физиономија. Деталите на југоисточниот агол се потполно искршени.

Наспроти главата со круна, на другата страна од дверите, на северозападниот агол на третиот капител е една глава — можеби женска — со нагласени веги и убаво средена коса, сл. 41. На југозападниот агол е скулптирана машка глава преврзана со турбан, сл. 42, секако лик на некој источњак. На југоисточниот агол е скулптирана стилизација на плод делумно искршен, сл. 43, а на североисточниот агол срцолест со петлисна палмета, сл. 44, идентичен како на вториот капител.

На северозападниот агол на четвртиот, најјужен капител е скулптирана машка глава, сл. 45, на југозападниот агол е скулптирана една гротескна глава со јаки вилицы, голем нос и силно истакнати очи, сл. 46. На југоисточниот агол е глава на овен, сл. 47, а на североисточниот скулптирана школка, сл. 48.

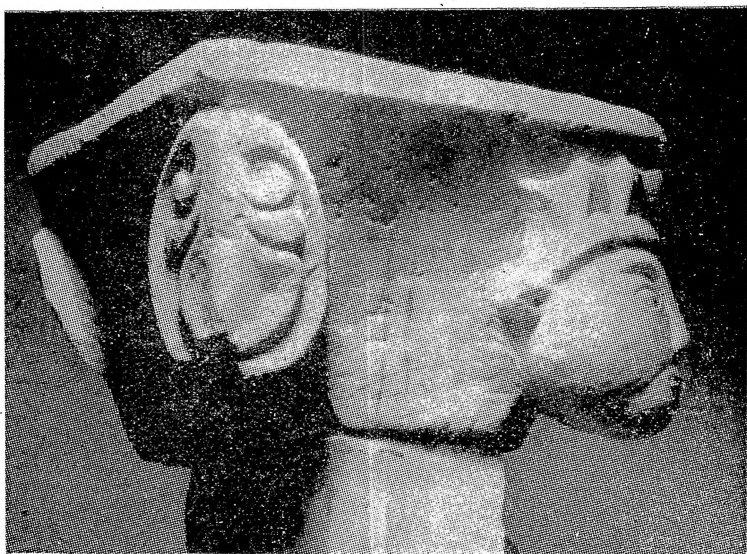
Веќе и конструкциониот облик на олтарната преграда од XIV век му ги одредува рамките на скулпторот, така што тој не може да претстави мотив во низа како целина. Но и на вака разделените капители низата на главите дава впечаток на целина. Овде во св. Атанасиј не може да се констатира непроменлив стилски приод туку алтернирање меѓу реалистични претстави и стилизации што го следи секој детаљ. Така, на пример, некои од главите се во извесна мерка реалистично претставени, други се стилизирани а трети толку нереални што поминуваат во гротескни физиономии.

Иако од разбирливи причини во другите декоративни пластики не можат да се најдат идентични глави со овие од св. Атанасиј, и заради тоа што авторот овде дал експресивни претстави, сепак има аналогии и меѓу постарите и поновите споменици. Глави на капители а и на други места се изобразуваат дури многу и пред римската уметност<sup>65</sup>), а потоа

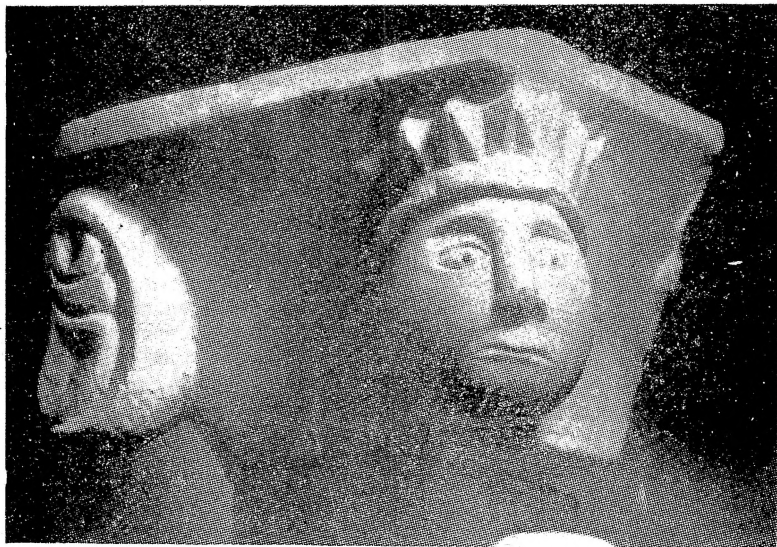
---

пластика на некои романични споменици во Италија. На пример во С. Амброџо во Милано (XI—XII век) каде што има школки на цибориумот како акротерии (С. Ricci, *Romanische Baukunst* . . . , f. 6). Потоа на внатрешниот капител на западната фасада во С. Мариа дела Пиаве во Арцео, од 1216 година (С. Ricci, *Romanische Baukunst* . . . , f. 107). Школката е изобразена и во пластиката на Дечани, на стопите на некои колони (В. Петковиќ и Ѕ. Б., Дечани. . . , таб. LXVI/1).

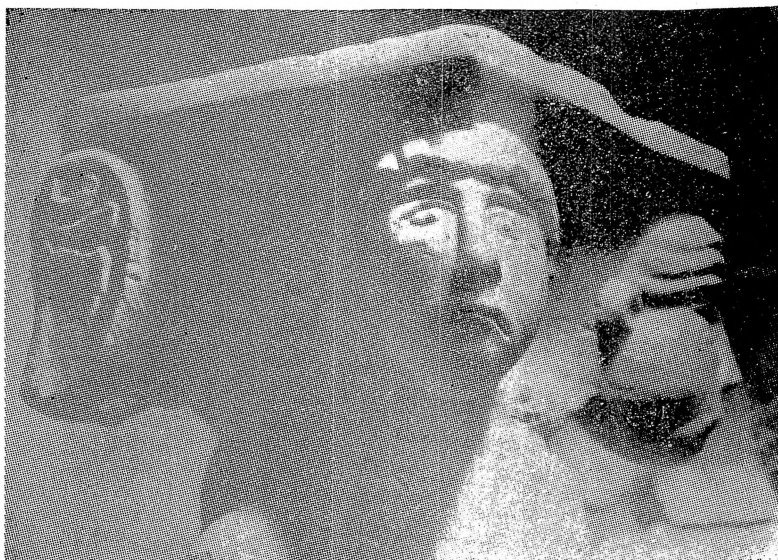
<sup>65</sup>) Во некои споменици во Египет има глави изобразени на капители. Така, на пример, на капител од првиот тебански период /2400—1580/, на повеќе капители во Дендра, и во неколку згради на остров Филе од Саитскиот период /700—525/ (G. Maspero, *Egypte, Paris s. a.*, f. 175, 420, 421, 430, 432, 441). Глава има на еден римски капител од Цеље (F. Stele, *Iz delatnosti Spomeničkog Ureda u Slovenačkoj; Starinar IV, Beograd, str. 59, sl. 1*). Глави на капители се изобразуваат и во касноримската уметност. Таков е случајот со венецот од периптерот на Диоклецијановиот мавзолеј во Сплит (С. Fisković, *Prilog proučavanju i zaštiti Dioklecijanove palače u Splitu, Rad Jugoslovenske AZU, Zagreb 1950, sl. 67*).



Сл. 39 — Срцелист на северозападниот агол на вториот северен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



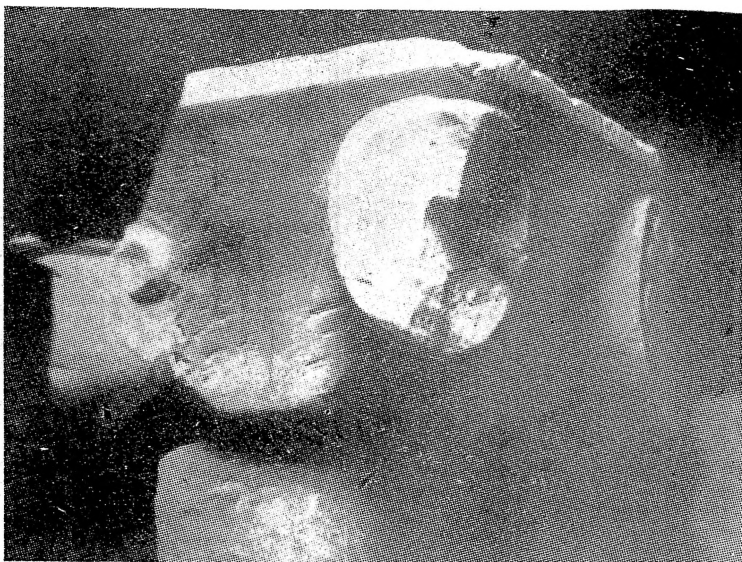
Сл. 40 — Глава со круна на југозападниот агол на вториот северен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 41 — Глава со средена коса на северозападниот агол на третиот јужен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



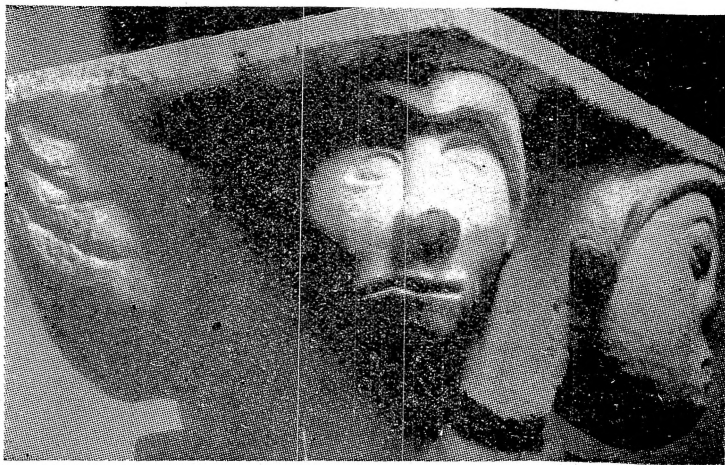
Сл. 42 — Глава со турбан на југозападниот агол на третиот јужен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 43 — Делумно искршен плод на југоистичниот агол на третиот јужен капител од олтарната преграда во св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 44 — Срцолист на североистичниот агол на третиот јужен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 45 — Глава на човек на северозападниот агол на четвртиот јужен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 46 — Гротескна глава на југозападниот агол на четвртиот јужен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 47 — Глава на овен на југоисточниот агол на четвртиот јужен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.



Сл. 48 — Школка на североисточниот агол на четвртиот јужен капител од олтарната преграда од св. Атанасиј во Лешок.

особено во романичната декоративна пластика<sup>66</sup>). Нив ги има многу и во внатрешната и надворешната пластика на Студеница и Дечани<sup>67</sup>).

Грижата на скулпторот да ја избегне симетричноста се гледа не само во издвојувањето на еден базис со скулптирани детали, ами и во разновидноста на елементите на капителите. Потребно е да се одбележи дека скулпторот не употребува никаква вегетација за да ги поврзе пластичните детали преку ехинус фасцијата, што порано била постојана компонента во македонската декоративна пластика.

Техниката на изведувачето далеку го задминува понешто само делското обликување од Старо Нагоричино. И по целинскиот изглед и по деталите е видно дека скулпторот ја владее техниката низ една сосредоточена изведба. Линијата на скулптираните глави е рутинирано извиена, творејќи површини како на слободна скулптура. Вака висок рељеф, како во св. Атанасиј, првпат се јавува во македонската пластика. И треба да се одбележи, како значајно, дека оваа појава не е пример на некој долг и постепен развиток, ами наеднаш прифатено разбирање и новоспроведен третман. Главите се моделирани со полна пластичност и волуминозност. Една особеност се забележува овде, особеност која се јавува пак првпат во македонската пластика. Скулпторот, имено, не е доволен од разбиената едноличност, постигната низ разновидни фигури, нему му пречи и самиот тесен рам на традиционалните облици, и изгледа пренебрегнувајќи ги уставените норми ги скулптира главите и другите детали во различни големини.

Во св. Атанасиј има зачувано од живописот сосем малку фрагменти, што биле пронајдени во шутот при ископувањето. Најдобро зачуваниот фрагмент покажува група чии глави имаат блискост по третманот со главите од Старо Нагоричино. Но никвакво испитување сега веќе не би било во состојба да констатира некаква врска со декоративната пластика.

<sup>66</sup>) Во катедралата во Мола ди Бари, на капителите од клаустрот во Арл и во црквата С. Мартин во Конигон (J. Baltrušaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane* Paris 1931, f. 511). Вакви глави има и во катедралата во Le Puy, а кај нас во Колеѓата во Котор (В. Петковиќ и Ђ. Б., Дечани. . . , стр. 187). Потоа во Италија во катедралите во Барлета и Битонто, па во црквите во Oloron, Cosn, La Charité-sur Loire и во Етоал (J. Baltrušaitis, *La stylistique*. . . , f. 449, 451, 453). Потоа во црквата S. Benigne во Дижон (R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, I, Paris 1929, f. 140), во La Celle-Bauère (L. Deshoulière, *Congres arch.*, XCIV, p. 151), и во св. Павле во Вормс (M. Hausenstein, *Romanische Bildneri*, München 1922, pl. 2). Повторно кај нас на еден капител во музејот во Задар (С. Iveković, *Gradjevinski*. . . , I, pl. 28). Во Трогирската катедрала има глави меѓу консолите во романичниот фриз на слепите аркади (С. Iveković, *Gradjevinski*. . . , III, tab. 9). Глави има и на аглите на еден капител од трифората на св. Трифун во Котор (J. С. Максимовиќ, *О средњевековној скулптури у Боки Которској*, Споменик САН, СП, 108—109, сл. 12), што имаат и блискост со главите од св. Атанасиј во Лешок. Глави има такуѓере и на капителите во Клаустрот на францисканците (М. Васић, *Архитектура*. . . , сл. 168, 170, 178).

<sup>67</sup>) Во Студеница на консолите под аркатурата на јужната фасада (G. Millet, *L'ancien art serbe*. . . , f. 75). Во Дечани се со глави декорирани консолите од аркадните фризови и извесен број капители и бази внатре во црквата (В. Петковиќ и Ђ. Б., Дечани. . . , таб. XXXIX, XLIV, XLIX, L, LI, LXII).

Големата градежна активност во Рашка во почетокот на XIV век, проследена со обилна декоративна пластика, не можела а да не се одрази на спомениците во Македонија, макар колку да била силна старата традиција. Одрозот бил силен заради створените еднакви политички, општествени и културно-уметнички услови во иста држава. Политички во северна Македонија владеел, во третата деценија на XIV век, ист онаков општествен систем со усталена феудална хиерахија како и во Рашка. Духовните и мирски велможи како најсилни економски експоненти по кралот, биле по кралот и најчестите нарачувачи. Еден од таквите е и јеромонахот Антониј, кој како велмож или велмошки син имал доста средства за црквата св. Атанасиј<sup>68</sup>). Во тогашната хиерархиска поврзаност е разбирливо што велможите покажувале желба да копираат извесни детали од велелепните кралски цркви, кои и по големите димензии и скапоцениот материјал и по бројната камена и фреско декорација биле привлечателен пример. И заради тоа би можела да се смета за нормална нивната грижа, градежните работи или декорирањето да ги изведуваат некои од мајсторите познати од други кралски градби.

За архитектурата на св. Атанасиј изгледа е вон од сомнение дека мајсторот бил со пречистени византиски разбирања, како за план така и за конструкција и зидање. Но за декорацијата, поради романичните елементи е најверојатна претпоставката дека мајсторот бил од некој приморски град што во натамошното изложување ќе биде и објаснето.

Треба да се подвлече дека макар колку да превладала романиката во концепцијата на пластиката, таа не успеала да го наложи и изобразувањето на фантастичните животни од Апокалипсата. Затоа и покрај тоа што е скулптурот грижлив романичен интерпретатор, се сеќава дека во својот избор на декоративни мотиви се сообразувал со разбирањата што секако доаѓале од нарачувачот. Ова треба да се должи на фактот дека нарачувачот е ортодоксен јеромонах, кај кого како и кај сите проминенти на источната црква живее недовербата кон текстот на Апокалипсата и нејзините чудовишни животни се до XIV век. А како што овде се гледа и во XIV век, наспроти многу честите илустрации на Апокалипсата во домените на подоцната романика. Според оваа одлика се разликува пластиката во св. Атанасиј не само од Студеница и Дечани и другите рашки споменици, ами и од спомениците во Далмација, од каде што се мотивите можеби пренесени од мајсторот скулптор. Ова отсуство на апокалиптичните животни може да се објасни како манифестирање на еден вид слаб отпор спрема сè повидливиот продор на романичното влијание во св. Атанасиј. Но овој отпор е само на оваа страна. Инаку може да се констатира дека во ортодоксната свест на нарачувачот станале промени, кога допуштил да направи принципиелни отстапки на друга страна. Имено, во македонската црквена пластика за првпат е направена концесија да се избора-

<sup>68</sup>) Р. Грујиќ, Полошко-тетовска епархија..., стр. 54.

зат несветечки глави, што во византиската пластика во сакралните споменици се среќава многу ретко<sup>69</sup>).

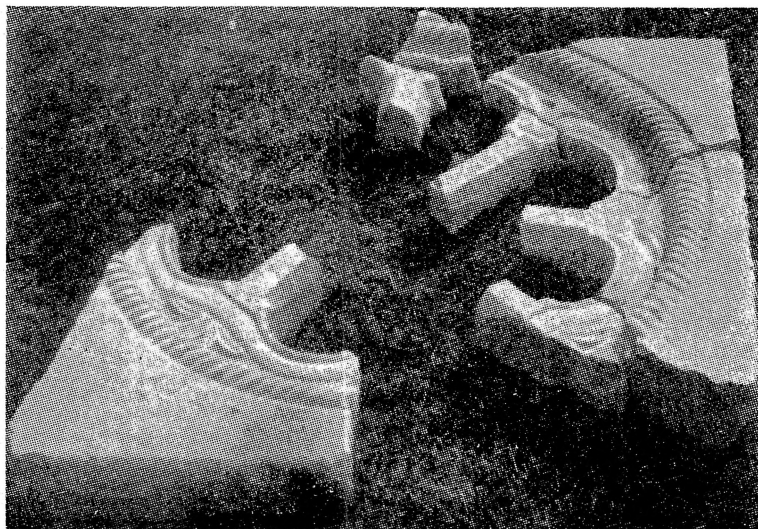
Декоративната пластика во св. Атанасиј, што носи некои од особеностите на романичната уметност, можеби не може да се смета за широко навлегување на романиката, јавена во македонската уметност дури во XIV век, доцна поради многуте посредници на различните територии. Не може да се смета за навлегување што ќе се проширува и продлабочува, бидејќи во архитектурниот план сврзан со ортодоксната литургија, во конструкцијата и во живописот не би можеле да се остварат промени за кусо време. А општопознат факт е дека во време кога романиката се јавува во Македонија, таа е во поранешните домени веќе заменета од друга уметност којашто повеќе одговарала на новите потреби на општеството. Но и покрај тоа, оваа пластика треба да биде евидентирана како присуство на романика во македонската уметност, дотолку позначајно што ќе се повтори уште неколку пати во XIV век, наоѓајќи негде повидлив негде поскромнен израз. Во историјата на уметноста овој факт не бил досега разгледуван во целина ниту му е дадено право место, токму заради неутврдените романични карактеристики во пластиката на другите македонски споменици.

Едно објективно проучување би се сложило со испитувачки резултати, коишто би зборувале дека еднакви детали на декоративната пластика можат да се најдат и во Студеница и во Дечани. Од тоа не би било далеку да се заклучи дека штом еден кралски споменик содржи декоративни елементи интерпретирани и во една мала монашка црква, дека можеби монашката црква ги копирала елементите од кралскиот споменик. За вакво тврдење би зборувале, наизглед, и причините од логички карактер, примерно, дека еден кралски споменик, многупати позначаен и побогато декориран, не би можел да оди со своите новини по една монашка црква. Потоа, дека на патот во освојување на терен на романичното стилско влијание Дечани е далеку поблизу, и би требало и порано да го сети ова влијание и да ги прими неговите разбирања. И на крајот, дека Дечани е територијално поблизу за св. Атанасиј во Лешок, отколку приморските цркви, од кои бил евентуално влијаен. Според сите вака средени причини, пластиката во св. Атанасиј би можела да се смета за производ на влијание од Дечани. Но два сериозни факта се противставуваат на ваква претпоставка. Првиот е споменатото датирање меѓу 1320 и 1331 година, според, кое Дечани е барем пет години помлада црква, а вториот факт еден пластичен детаљ.

Во западниот фронтон била взирана една транзена (106×90 см.), сл. 49, со исклесана зракаста розета, пробиена со десет листести отвори, со стилизирани палметки и торзија наоколу, што е веќе споменато во статијата на Р. Груик. Секако, корисно е да се разгледа прашањето на оваа транзена од еден досега нерасмотрен аспект. Имено, архитектот кој ја градел црквата како типична византиска куполна градба, се согласил да направи отстапка и да ја прилагоди западната фасада

<sup>69</sup>) „... L'image sculptée anathématisée par Jehovah". (S. Runciman, La civilisation byzantine, Paris 1934, p. 281).

кон една розета. Ова прилагодување е од значење, бидејќи византиското разбирање направило принципиелна отстапка на романичната уметност на едно видливо место. Треба да се одбележи уште дека ова прво поставување на отвор и розета на западната фасада на македонски споменик ќе се повтори уште еднаш во XIV век.



Сл. 49 — Фрагменти од розетната транзена од св. Атанасиј во Лешок.

Секако, далеку поголемо значење има констатацијата дека розета на западната фасада не е поставена ни на една од црквите во рашката стилска група, сè до св. Атанасиј. Заради ова може со основана сигурност да се тврди дека розетата не е влијание од Студеница или Дечани. Судејќи, пак, според романичната конструкција на розетата и сличните романични детали што се видливи во некои цркви во Приморје, може да се заклучи дека е во рамките на реалните можности розетата во св. Атанасиј да е приморско влијание<sup>70)</sup>. Натамошната претпоставка за

<sup>70)</sup> На Приморје првите облици на розетна транзена се јавуваат доста рано. Таква една со четири отвори и четири краци има на западната фасада на црквата св. Петар во Прико кај Омиш, од крајот на IX или почетокот на X век (F. Radić, *Starohrv. prosvj.*, II, str., 225, 230; L. Jelić, *Contributo alla storia d'arte in Dalmazia, supplemento al „Bulletino d'archeologia e storia dalmata“*, XXXV, 1912, Spalato, p. 295; С. Iveković, *Gradjevinski. . .*, III, sl. 41). Исти такви четворолисни розети има и на камбанариите на св. Никола и Госпа од Кармине во Трогир (С. Iveković, *Gradjevinski. . .*, III sl. 34). Четворолисна розета има на западната фасада и црквата св. Дух во Шкрип на остров Брач, од IX—XI век (F. Radić, *St. prosvj.*, II, str. 105—108; М. Васић, *Архитектура. . .*, стр. 61). Веќе посложени зракасти розети, блиски, по својата едноставна и ненатрупана површина, со св. Атанасиј има подоцната црква Санта Марија Инфунара Колефата во Котор, од почетокот на XIII век, на западната фасада (G. Gelcich, *Memorie storiche sulle Bocche di Cattaro*, Zara 1880, p. 41, 46; М.

патот на ова влијание оди преку мајсторот клесар, кој можеби порано работел во Приморјето или е Приморец, и кој можеби непосредно ги пренесол и пластичните детали на олтарната преграда. Прочистена оваа мисла би можела да добие ваква формулација: романичните елементи во декоративната пластика се, по сè изгледа, пренесени директно од Приморје, а не од Дечани.

Прашањето за романиката, како приморско или рашко влијание во св. Атанасиј не е првпат сега поставено. Тоа прашање го отворил уште во 1947 година Г. Бошковиќ<sup>71)</sup>, но не воопшто, и за концепцијата и отстапувањата на таа концепција, ами само за некои детали во пластиката. Развивајќи ја, меѓутоа, мислата како одговор на вака поставеното прашање, Г. Бошковиќ неодредливо се оддалечува. Тој, имено, започнувајќи со можноста мајсторите да се од Приморје, потполно ја ослабува оваа можност со завршното тврдење дека е поверојатно мајсторите да го изучиле својот занает на некое од градилиштата во Србија, можеби Бањска, Дечани или Призренски св. Аранѓели. А таквото тврдење е сосема неприфатливо по направените испитувања и изложувања во врска со розетната транзена.

\* \* \*

Градежната активност во Рашка, во почетокот на XIV век, се одразила потоа и во други споменици во Македонија, заради заедничките културно-уметнички услови кои, како и обично, се во зависност од политичките рамки. Еден феудален нарачувач, световната велмшска Даница, ја созидала во 1337 година<sup>72)</sup> црквата

*св. Никола во Љубојшен*

Во оваа црква најдува свој израз намерата потполно да се изостави пластиката на иконостасот, ако ваков заклучок може да се направи, бидејќи досегашните испитувања немаат откриено траги од камена олтарна преграда. Од друга страна овде е свртено вниманието на декорирањето на капителот од северозападниот столбец под куполата.

За одбележување е дека од повеќето учени што покажале интерес за историјата, архитектурата и живописот на овој споменик, само мал дел од нив му посветиле внимание на декоративната пластика<sup>73)</sup>.

Васић, Архитектура... стр. 38). Голема романична розета на западната фасада има и катедралата св. Анастасија во Задар, од втората половина на XIII век (Т. G. Jackson, Dalmatia... I, p. 267, 269; М. Васић, Архитектура... стр. 219).

<sup>71)</sup> Б. Бошковић, Основи... стр. 102, 103.

<sup>72)</sup> Љ. Стојановић, Записи, I, бр. 65; на надвратникот на црквата е натпис: **сѝзда се... трѹдомъ госпожде дѝнице... въ лѣт(о) .s.w.m.ѣ.**

<sup>73)</sup> Н. Окуневъ, Некогорија черти влиѝный въ срѣдновековномъ искустве южныхъ Славянъ, Сборникъ въ честь на В. Н. Златарски, Прага 1925; Ж. Татић, Архитектонски споменици у Скопској Црној Гори, Гласник СНД II, Скопје 1927, стр. 103; пишува за капителите. А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура... има цртеж на една страна од капителот, сл. 290.



Сл. 50 — Школка, крст и глава на овен на јужната страна на капителот од наосот во црквата св. Никола во Љуботен.



Сл. 51 — Стилизиран лист и стилизирана птица на северната страна на капителот од наосот во црквата св. Никола во Љуботен.

Декорираниот капител поставен на бигорен столбец, што нема анулус, е доста грубо делкан, со плиток абакус, сл. 50, 51. На неговата јужна страна е поставен на фасцијата латински крст, а на четирите агли глава на овен, школка<sup>74)</sup>, стилизирана птица и лист.

Во изведувањето на пластичните детали на капителот се сеќава видлива стилизација на овнешката глава со упростување на основните облици. Начинот на композирање без лози и ластари за поврзување на деталите овде, како и во св. Атанасиј, очигледно се издвојува од стилот на пластиката од XI, XII и почетокот на XIV век во Македонија. Но тоа не е единствената разлика која би можела да се запази меѓу пластиката од постарите споменици и оваа. Овде скулпторот нема потреба да води веќе сметка за светлосните ефекти како кај поранешната пластика. Уште од неидентифицираниот портал наваму, потоа во Старо Нагоричано, а во св. Атанасиј и овде особено, почнува да се сеќава едно видно повишување на релефот. И овде достигнува дотаму што деталите на пластиката излегуваат повеќе од половината на својот волумен над површината на фонот.

Техниката на изведувањето е посовршена од онаа во Старо Нагоричино, но е далеку од формите што ги постигнал скулпторот кај неидентифицираниот портал, во св. Атанасиј или на амвонот во св. Софија. Во деталите нема дотерување ами сирова експресивност, што е можеби израз на неискусен мајстор, иако понекаде, како во школката, се сеќава вештина на копирање. Но главно може да се констатира дека и покрај извесни почетнички несигурности е евидентна желбата за творечка слобода.

Испитувањето можеше да утврди дека оваа пластика нема блискости со живописот, којшто продолжува по истата развојна линија со иконографските и цртежно-колористичките особености на македонскиот живопис. На архитектурните претстави во фреско декорацијата има разновидна пластика, но и таа се разликува по мотиви од скулптираната пластика<sup>75)</sup>.

Секако не е без интерес фактот дека и при оваа необилна пластика се поставени извесни неточни стилски оценки, коишто бараат да бидат коригирани. Н. Окунев, на пример, смета дека стилизацијата на деталите на капителот е ерменска<sup>76)</sup>, додека Ж. Татиќ додава во заклучокот на една свој статија дека црквата не содржи ништо западно ами само источно<sup>77)</sup>.

Планот на црквата со диспозиција на деловите, општата концепција на просторната елевација, конструкцијата на сводовите и покривите, формите на надворешните површини, како и техниката на зидањето и бихромијата, не отстапуваат од прифатените и долго употребуваните византиски облици и норми, и во такво нешто Ж. Татиќ има право.

<sup>74)</sup> Ж. Татиќ, Архитектонски споменици. . . , стр. 103, за школката мисли дека е надолу свртен акантусов лист.

<sup>75)</sup> В. Петковиќ, Живопис цркве у Љуботену, Гласник СНД II, Скопје 1927, сл. 1, 2, 4, 5, 9 и 10.

<sup>76)</sup> Н. Окуневъ, Некотория черти. . . , стр. 243.

<sup>77)</sup> Ж. Татиќ, Архитектонски споменици. . . , стр. 108.

Но испитувањето на деталите на капителот наведува на инаква констатација бидејќи тоа зборува подруго. Веќе напред беше оцртан генетскиот пат на изобразувањето на овнешка глава како романичен елемент, а таков е случајот и со романичниот елемент школката. Заради тоа тешко може да се прифати тврдењето на Ж. Татиќ дека во црквата нема западни елементи. Од друга страна тврдењето на Н. Окунев за ерменска стилизација на деталите од капителот е непотходно при утврденото романично влијание. Сосема разбирливо дека при ваква положба е поприфатлива претпоставката дека љуботенскиот скулптор ги позајми романичните мотиви од некој близок и по време и по место споменик, како св. Атанасиј или можеби Дечани.

Оваа романична декоративна пластика досега не била стилски оценета во оваа смисла, и сега дури му се дава право место и на овој романичен експонент во македонската уметност. Пример кој што по трет пат се јавува во македонската декоративна пластика и ќе биде уште повторен во помали размери.

Иако наизглед не во рамките на ова разгледување, сепак е потребно да се кажат неколку збора и за големиот окулус, во западниот фронтон, што Ж. Татиќ го смета за источно влијание<sup>78)</sup>, а G. Millet најдува дека токму овој окулус го потсекава на латински ружи<sup>79)</sup>. Треба веднаш да се приспомни дека оклулусите што се среќаваат во македонските споменици од XIV век<sup>80)</sup> имаат одлика што ги одделува од окулусот во Љуботен: нивниот дијаметар никогаш не преминува 40 см., додека окулусот во Љуботен има 100 см. дијаметар. Кога на ова ќе се додаде дека Ж. Татиќ констатирал дека окулусот не бил зазидан и функционира како прозорец<sup>81)</sup>, тогаш има место да се претпостави транзена, можеби романична<sup>82)</sup>, од којашто не се најдени траги. Овој детаљ не е сам за себе особено важен, но неговата директна врска со романичната замисла на изведувачот е беспрона, и го потврдува карактерот и на

<sup>78)</sup> Ibidem, стр. 103.

<sup>79)</sup> G. Millet, *L'ancien art serbe*. . . , p. 114.

<sup>80)</sup> Мал окулус со транзена на северниот фронтон има во Марков Манастир; мали окулуси има во западниот и јужниот фронтон во св. Никола на Треска; мал окулус има во јужниот фронтон во св. Аранѓели во Кучевиште и мал окулус има во јужниот ѕид на св. Андреа на Треска.

<sup>81)</sup> Ж. Татиќ, *Архитектонски споменици*. . . , стр. 103.

<sup>82)</sup> За розелите воопшто кажано е неколку збора порано. Окулусите на романичните споменици започнуваат да се јавуваат доста рано. Нив ги има на повеќето романични споменици на западните фасади. На С. Пиетро во Павиа, од XIII век, на С. Микеле во Павиа, од XII век, С. Салваторе во Фиренца, од XIII век, на С. Фреддиано во Лука, од XII век, на С. Густо во Лука, од XII—XIV век, на катедралата во Трани од XII век, на св. Никола во Бари од XII век (С. Ricci, *Romanische Baukunst*. . . , f. 15, 19, 78, 92, 117, 205, 222). И во црквите на Приморје започнува да се поставува голем окулус како прозорец за осветлување, било на западната фасада, било на некое друго соодветно место. Таков голем западен окулус има црквата св. Криж, а потоа и катедралата на остров Раб (С. Iveković, *Gradjevinski*. . . , II, sl. 64, V, sl. 3). Трогирската катедрала има таков окулус над олтарната апсида (L. Jelić, *Contributo*. . . , p. 28; С. Iveković, *Dalmatiens Architektur und Plastik*, Wien 1910, I, pl. 8; М. Васић, *Архитектура*. . . , сл. 137). Помал окулус од ваков карактер има и црквата св. Иван во Стон од X век (F. Radić, *St. prosvj.*, IV, str. 144).

деталите од капителот а понатаму и карактерот на стилот од розетата на св. Атанасиј, укажувајќи истовремено воопштено на романичниот фактор во некои македонски споменици.

Прашањето за датирање на оваа пластика не било поставено од разбирливата причина, што столбецот и капителот се во нераскинлива врска со конструкцијата на црквата, за чие време на градење веројатно сведочи натписот од 1337 година.

Резултатите на досегашните проучувања доста јасно имаат укажано дека до крајот на XIV век во Македонија се градат цркви, чиј план, елевација и техника на градеж строго се темелат на продолжувањето на византиските архитектурни традиции. Но во декоративната пластика е возможно да се забележи постепено натамошно изменување на разбирањата. Макар што е пластиката понеобимна, така што не наведува на брзи заклучоци, таа и така скромна повоува да се следи патот на навлезените нови разбирања, секако во зависност од приемливоста на нарачувачот и изведувачот, и по однос на местата и по иконографскиот избор.

*св. арханѓели Гаврил и Михаил во Лесново*

Изменувањата на разбирањата навестени општо во претходната мисла се оучливи во Лесново. Таму не е декорирана внатрешноста на црквата и досега не се најдени траги од камена олтарна преграда. Но затоа, иако не обемно, посветено му е внимание на пластичното декорирање на црквената фасада. Надвор е свртена пластиката на капителот на источната бифора, и на надворешниот изглед му е наменета пластиката во северната трифора, а очигледно таков карактер има пластиката на јужниот портал<sup>83</sup>).

Секако дека меѓу овие е најзначајна пластиката од довратниците и надвратникот на јужниот портал, сл. 52. Но и вон од важноста на скулптираните детали и целината, порталот е значаен и како израз на концепцијата за поставување на декорацијата. Во Македонија споменав портал од неидентифицираниот споменик, сега овој од Лесново, и нешто подоцна таков ќе има во Марков Манастир. Ова се три споменика со декорација во разбирањата блиски и на рашките споменици што носат во себе вкомпонирани романични влијанија.

Деталите на пластиката на порталот се ластари со повторувана синусоидна линија, со пупка на секој завој и со бршленов лист и трилисна палмета во хемисферичните празнини, мотив, речиси, чест во Македонија при украсувањето на фризови. Во внатрешниот портален

<sup>83</sup>) Оваа зачувана пластика побудила интерес кај неколку учени. Кај G. Millet, *L'ancien art serbe...*, f. 163, е објавен скулптираниот портал; за капителот и двете релефни плочи пишува Ѓ. Бошковиќ, Белешке са путовања, Старинар VII, Београд 1932, стр. 93 (88), сл. 10 (45); Ѓ. Бошковиќ, Основи..., стр. 102; В. Петковиќ, Преглед..., стр. 170, пишува за релефниот грифон; И. Н. Стојковиќ, Прилог проучавању..., стр. 185.

фриз е синусоиден ластар со трилисни палмети. Релефот има рамна површина со воедначено плитко екскавирање, како да е приготвувано за нигелум, и според тоа потсеќава на првата техничка фаза на *champlevé*.



Сл. 52 — Јужниот портал во св. Араџели во Лесново.

Вториот детал, бифорниот капител е секако клуч во утврдувањето на стилската припадност на лесновската пластика. Фасцијата на капителот, со пирамидална форма, ја исполнува крст чиј долен дел се раздвојува во две угоре свиткани вегетативни стилизации, сл. 53<sup>84</sup>). Од северната страна на капителот е изобразен змеј, сл. 54,<sup>85</sup> а од јужната животно кое е според својот изглед блиско на лав, сл. 55. Од ова е очигледно дека во македонската декоративна пластика навлегува се поразновиден избор на апокалиптични животни. Змејот, инаку, рела-

<sup>84</sup>) Блиско на типот на разлистен крст за којшто е зборувано порано.

<sup>85</sup>) Како апокалиптично животно змејот е споменат во Откр. Јованово, XII—3, 7, 9, 14, 15, 16, XX—20.

тивно често се избазува во декоративната пластика, особено во романичните споменици во Италија<sup>86</sup>), а потоа и во спомениците во Далмација<sup>87</sup>) и во Рашка<sup>88</sup>). Лавот бидејќи не е изразито апокалиптично чудовиште може да се најде во ортодоксната декоративна пластика<sup>89</sup>). Во западната уметност, во периодот на романиката, има неброени примери



Сл. 53 — Крст од капителот на источната бифора во св. Арангели во Лесново.

<sup>86</sup>) На олтарната плоча во С. Ангело во Пианеле, од XII век; повеќе пати на западната фасада на С. Микеле во Павиа; на страничниот надвратник во С. Антимо во Сиена, од XIII век; на олтарот во S. Clemente di Casauria во Torre dei Passeri, од XII век. Потоа во една касета на бронзената порта на катедр. во Троиа, од XII век; на еден капител од С. Катерина во Галатина, од XIV век; во една касета од бронзената порта на катедр. во Равело, од XII век (C. Ricci, *Romanische Baukunst ...*, f. XXIX, 18, 102, 193, 238, 250).

<sup>87</sup>) Во окулусот на западната фасада на Трогирската катедрала, потоа на еден капител во Фрањевачкиот клаустер во Дубровник, и на еден капител од Задар, каде што е изобразено мноштво змевови (М. Васић, *Архитектура...*, сл. 139, 171, 214).

<sup>88</sup>) В. Петковиќ и Ѓ. Б., *Дечани...*, таб. XXIX, XL, XLV, XLIX.

<sup>89</sup>) М. А. Martigny, *Dictionnaire...*, лавот е уште во антиката сметан за симбол на снага и будност, поради неговата особина да спие со отворени очи. Поставувањето на лавовски скулптури пред портали е објаснето со таквото негово својство (*Alciat. Embl.*, V: *Est leo, sed custos, oculis quia dormit apertis; Templorum idcirco ponitur ante fores*). Христијанската уметност со изобразувањето на лавови го повторува и примерот на еврејската црква (Paralip. XXVIII, 177). Соломон според советот на татко му Давид нарачал златни и сребрени лавови за божиот храм. Вакво поставување на лавови пред храмови се среќава и во Византија.

каде што е лавот изобразен на консоли или како носач на колонети, но образувањето на рељефи е сепак поретко од овие претходни начини<sup>90</sup>). Вон од сомнение е дека и школките од аглите на капителот,



Сл. 54 — Змеј на северната страна на капителот од источната бифора во св. Аранѓели во Лесново.



Сл. 55 — Лав од јужната страна на капителот од источната бифора во св. Аранѓели во Лесново.

<sup>90</sup>) Во средновисок рељеф на порталот на Кастелвитаљи во Сполето од XII век, на еден капител од споменикот на Рајмондело дел Балцо, од XII век во Галатина, потоа на бронзената порта од катедралата во Равело, од XII век и на бронзената порта од катедралата во Монреале од XII век (С. Ricci, *Rommanische Baukunst...*, f. 116, 238, 251, 253).

што се романичен мотив на пластиката во Приморје и Рашка, јасно укажуваат на романичното влијание, што е секако важно за разјаснување на обемот на распространета на ова стилско влијание во овие области. Од друга страна не треба да биде изгубена од предвид и известната блискост на овој капител со романичниот капител од св. Никола во Љуботен.

Во северната трансептална трифора вздани се две релефни плочи: една со грифон, сл. 56, и друга со звезда, сл. 57. Претставата на грифон овде доаѓа како нова потврда за претпоставеното веќе навлегување на апокалиптични животни во нашата пластика, од романичната уметност со посредство на Приморје и Рашка<sup>91</sup>).

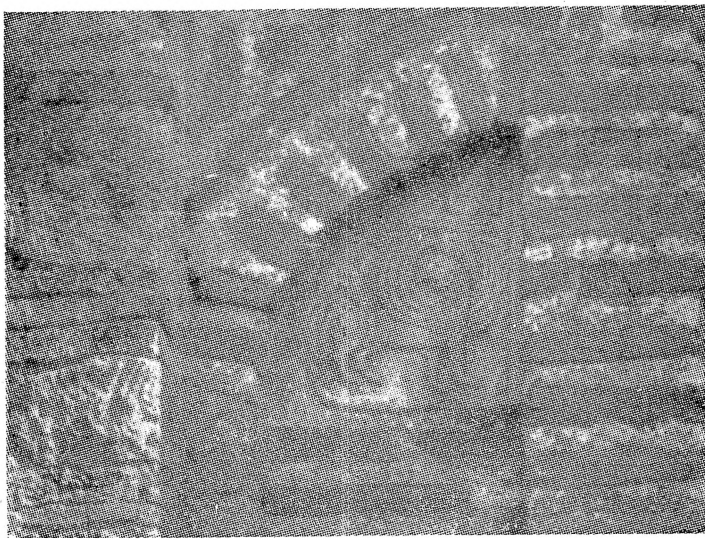
Со прашањето за датирање на оваа пластика не се занимавал ниеден проучувач целосно<sup>92</sup>), но јас сметам дека и порталот и капителот се современи на црквата, односно од 1341 година<sup>93</sup>), поради нивната конструктивна поврзаност со неа. Во прилог на ваквата претпоставка оди и фактот дека декорираните црквени портали, осем споменатиот во св. Анарѓири, се јавуваат во Македонија само во XIV век. За капителот ваквата претпоставка ја потврдува не само неговата блискост со капителот од св. Никола во Љуботен, којшто е од XIV век, ами и змебот и школките што се јавуваат во македонската пластика во XIV век. Тргнувајќи од истите заклучоци можат и плочите вздани во трифората, едната заради грифонот, да се сметаат за современи на црквата, односно од XIV век.

<sup>91</sup>) И пред романичните споменици грифонот е релативно доста често претставуван во римската пластика, и нешто порано во хеленистичката, од каде што римската пластика го прифатила. Вакви доцнохеленистички примери во Италија се во Casa dei Grifi, куќа под домот на Домицијан во Рим, и во Villa della Farnesina на Тибар (P. Ducati, *L'arte classica*, f. 708, 720), каде што се грифоните изобразени во стукто. Во римските споменици грифоните се изобразени (како исклучив мотив) во фризон на храмот на Антонио и Фаустина (II век) и на пиластерот од криптата С. Пиетро (XIII век) (E. Strong, *La scultura romana*...; pl. XLVII, f. 184). Од римските споменици во нашата земја споменувам само два-три примери. Грифон има на еден римски надгробен споменик донесен од Салона, сега во Археолошкиот музеј во Сплит (бр. 3-D и 4-D). Во Италија многу романични споменици имаат грифони во декоративната пластика. Меѓу позначајните заслужуваат да бидат споменати следниве: на западниот портал на црквата С. Феде во Кавањоло По, од XII век; на црквениот амвон на Isola S. Giulio Lago d'Orta, од XII век; на страничниот портал на катедралата во Генова, од XIII век, и на западната фасада на катедралата во Борго С. Донино, од XII век (C. Ricci, *Romanische Baukunst*...; f. 37, 40, 43, 52). Потоа можат да бидат споменати и грифоните на страничниот портал на црквата С. Антимо во Сиена, од XIII век; на западниот портал од катедралата во Руво, од XIII век, и на бронзената порта од катедралата во Монреале, од XII век (C. Ricci, *Romanische Baukunst*... f. 102, 211, 253). На Приморје грифонот е изобразен на еден капител од Францисканскиот клаустер во Дубровник (М. Васић, *Архитектура*...; сл. 173). Грифоните се честа изобразба и во декоративната пластика на Дечани (В. Петковић и Љ. Б., *Дечани*..., таб. XXXV, XXXVII, LX).

<sup>92</sup>) Сосема бегло И. Н. Стојковиќ (Прилог проучавању...; стр. 185) нафрлува дека бифорниот капител треба да се смета од 10—12 век.

<sup>93</sup>) Љ. Стојановић, о. с., I, бр. 71, во Лесново има натпис од 1341 година: *созда се и сѣврѣши се . . . вѣз лѣтѣ . . . С. W. M. Д.*

Во живописот има само една бордира, меѓу фризот на аскетите и арханџелите, од срцолисти и палмети, мотив кој е чест во македнската пластика во XI, XII и XIV век.



Сл. 56 — Грифон од источната страна на северната трансептална трифора во св. Аранџели во Лесново.



Сл. 57 — Звезда на западната страна на северната трансептална трифора во св. Аранџели во Лесново.

*Св. Димитрија — Марков Манастир*

Марков Манастир претставува значајна споменичка вредност, и за прашањата од историјата, архитектурата и живописот на црквата дале не мал придонес повеќе проучувачи. На декоративната пластика, меѓутоа, и посветиле мало внимание само неколку учени<sup>94)</sup>.

Декоративната пластика на Марков Манастир според своите одлики е поврзана со спомениците кај кои се сеќава романично влијание. Но во Марков Манастир, според особеностите на пластиката, не се оди напред во задлабочувањето на еднаш веќе уочената појава: редуцирање на декоративната пластика во црквата и нејзиното префрлање на фасадата. Не се оди во оваа смисла понатаму заради тоа што се сите споменици од првата половина на XIV век временски толку блиски, што тоа не дозволува разлики, за какви би било потребно време за узревање, што пак од друга страна оди според поголемата или помалата приемливост кај нарачувачот.

Внатрешната декоративна пластика е изведена на олтарната преграда, на стопите на двата западни чифта колони од наосот<sup>95)</sup>, а надворешната декорација на архитравот на западниот портал.

Олтарната преграда составена од две глатки парапетни плочи и четири колонки има космитис на кој му се и предната и задната страна закосени но не декорирани. Сите четири колонки се осмоствани и завршуваат горе со доста избочен анулус, со плочеста или рондирана профилација, за чиј романичен карактер е споменато порано. Четирите капители имаат форма долу прилагодена кон октогоналниот анулус а горе кон тетрагоналниот абакус.

Првиот северен капител, сл. 58, има ехинус декориран со наопаку поставени завиткани палмети, чии хелицес пресекувајќи се на фасциесот ги спојуваат палметните шишки на аглите. Овој мотив сосема малку модифициран ќе се повтори и на вториот северен и на четвртиот јужен капител. Мотивот секако има романично потекло, бидејќи се среќава во спомениците што се на територии и во време на доминантна ро-

<sup>94)</sup> Н. П. Кондаковъ, Македонија. . . , стр. 184; Л. Мирковић и Ж. Татић, Марков Манастир, Нови Сад, 1925; Л. Мирковић, Још нешто из Маркова Манастира код Скопља, Гласник СНД I, Скопје, стр. 303, 1925.

<sup>95)</sup> Изгледа дека и капителите на колоните биле скулптирани (но биле подоцна замалтерисани за фреско живописст), бидејќи и преку малтерот кај извесни од нив се сеќаваат нерамнините на скулптираните детали. Ова го има забележано Ж. Татић (Л. Мирковић и Ж. Татић, Марков. . . , стр. 14). Вакво замалтерисување на пластиката на капителите е единствен случај во Македонија и Л. Мирковиќ (Анђели и демони на капителима у цркви св. Димитрија Маркова Манастира код Скопља, Старинар VI, Београд 1931, стр. 3, 13) го објаснува со желбата на зографот да и даде место на претставата на ангелите кои го креваат црквениот покрив, за да се дигне евхаристиската жртва со молитвата на небо. Ж. Татић (Л. Мирковић и Ж. Татић, Марков. . . , стр. 24), меѓутоа, го објаснува замалтерисувањето со фактот дека самиот мајстор ѕидар не оставил место dostatно за фреско малтерот над капителот, и за да не виси горниот малтер, зографот бил принуден да го продолжи и над капителот, и потоа да го покрие со живопис.

маника<sup>86</sup>). Над пресекот на хелицес има круг (Doppelkreis). Нов облик за македонската пластика има абакусот составен од видно истордирано јаже и плочеста профилација, што преку една тесна косина се опира на јажето. Торзијата се јавува овде вторпат по св. Атанасиј, каде што беше внатрешна рамка на розетата. Инаку, торзијата што била изобразувана и во римската декорација<sup>87</sup>), е чест мотив во романичната декоративна пластика и како рамка и како детаљ на капители<sup>88</sup>).



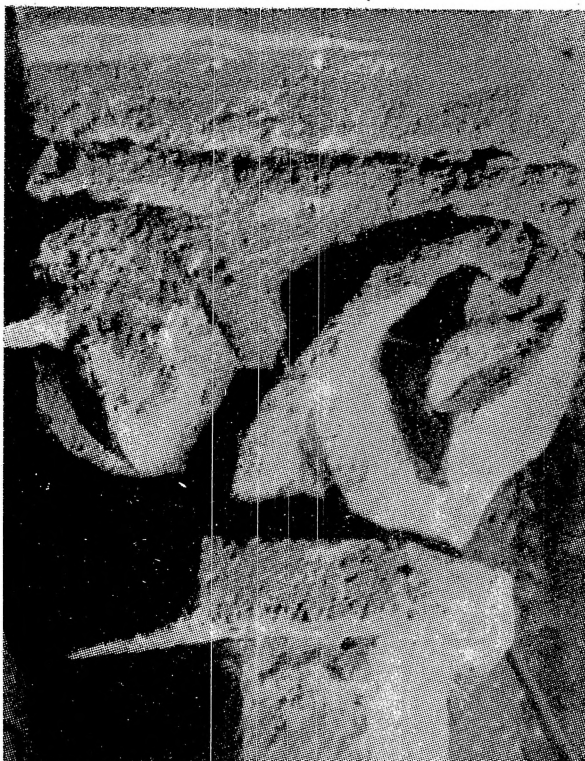
Сл. 58 — Првиот северен капител од олтарната преграда во св. Димитрија во Марков Манастир.

<sup>86</sup>) Идентичен мотив со вкрстени шишки на фасциесот има на еден капител од нартексот на романичната катедрала во Гурк во Австрија од 1174 година (H. Kiehl, *Der Dom zu Gurk, Leipzig, s. a., f. 48*). Мотив близок на овој има на еден од капителите на амвонот во романичната катедрала од XIII век во Caserta Vecchia (C. Ricci, *Romanische Baukunst...*, f. 243). Идентичен мотив се среќава на еден од капителите на црбориумот во св. Трифун во Котор (T. G. Jackson, *Dalmatia...*, IV, p. 45, f. 77), (M. Васиќ, *Архитектура...*, сл. 217). Во Дечани овој мотив го има на еден капител од олтарната преграда (В. Петковиќ и Љ. Б., *Дечани...*, таб. LXIX, 2).

<sup>87</sup>) Еден таков пример е и торзијата меѓу кордони од астрагали, на големата надгробна ваза во Археолошкиот музеј во Сплит, донесена од Салона и приближно датирана во I век.

<sup>88</sup>) Како рамка торзијата се јавува на некои романични згради во Италија. На пример, како рамка на портали и линети ја има на катедралата во Верона, од XII век; на катедралата во Генова, од XIII век; на катедралата во Борго С. Донино, од

Вториот северен капител, сл. 59, со ехинус потпрен на плочест анулус, има на аглите свиткани палметни листови, идентични по идеја и конструкција со оние на првиот капител, но овде погрубо изработени. Абакусот има профилација: плоча, трохилус, плоча. Третиот јужен капител, сл. 60, го опира својот ехинус на плочест нерондиран анулус,



Сл. 59 — Вториот северен капител од олтарната преграда во св. Димитрија во Марков Манастир.

XII век; на катедралата во Ферара, од XII век, и на црквата С. Марија ди Пицца во Анкона (С. Ricci, *Romanische Baukunst* . . . , f. 31, 45, 50, 72, 122). Како рамка околу розетна транзена торзијата е изобразена на катедралата во Модена, од XII век (С. Ricci, *Romanische Baukunst* . . . , f. 61). Торзијата се јавува како рамка и на споменици на Приморје: на јужниот портал на св. Трифун во Котор, на јужниот портал на Трогирската катедрала и на порталите на Задарската катедрала (М. Васић, *Архитектура* . . . , сл. 106, 131, 192 и 195). Торзија изобразена на капител над ехинусот не може да се најде, но затоа ја има во неколку романични споменици во Италија изобразена под ехинусот. На пример, на еден пиластеркапител во катедралата во Парма, од XI—XII век, потоа на два капители во катедралата во Модена, од XII век, и на неколку капители од С. Флавиано во Монтефиасконе, од XI век (С. Ricci, *Romanische Baukunst* . . . , f. XXIV, 63, 132). Торзија во анулус има на еден капител од катедралата

со по еден стилизиран лист на аглите. Четвртиот јужен капител, сл. 61, потпрен над плочест анулус, има вкрстени хелицес што ги спојуваат шишките на свитканите палмети, а над нив уште една мала трилисна палмета. Торзијата од абакусот е погруба од онаа на првиот капител и има инаков правец.



Сл. 60 — Третиот јужен капител од олтарната преграда во св. Димитрија во Марков Манастир.

во Гурк (Н. Kiehl, о. с., f. 35). Торзијата на капител е изобразена и на некои романични споменици во Далмација. На капителите од олтарната преграда во св. Мартин во Сплит, потоа на пиластеркапители во Трогирската катедрала и на еден капител од Задар (М. Васић, Архитектура . . . , сл. 113, 141, 214). Торзијата како анулус се јавува во Дечани на колонката од олтарната преграда јужно од дверите, и на колонетите на западниот и северниот портал (В. Петковић и Љ. Б., Дечани. . . , таб. LXVII, XXVIII, XXXIV), така што постои објективна можност овие примери да делувале за појавувањето на торзијата и во пластиката на Марков Манастир. Вон сомнение е дека торзијата општо има врски со својот прототип јагето. Но секако дека не треба да се занемари и мислењето, дека торзијата во камена пластика поминала можеби од металниот накит, каде што не било комплицирано да се дојде до идеја на завртување на две жици или една жица со квадратен профил.

Двата западни чифта октогонални колони имаат бази декорирани со профилација што на четирите агли прави по еден прост котелец, сл. 62,<sup>99</sup>).

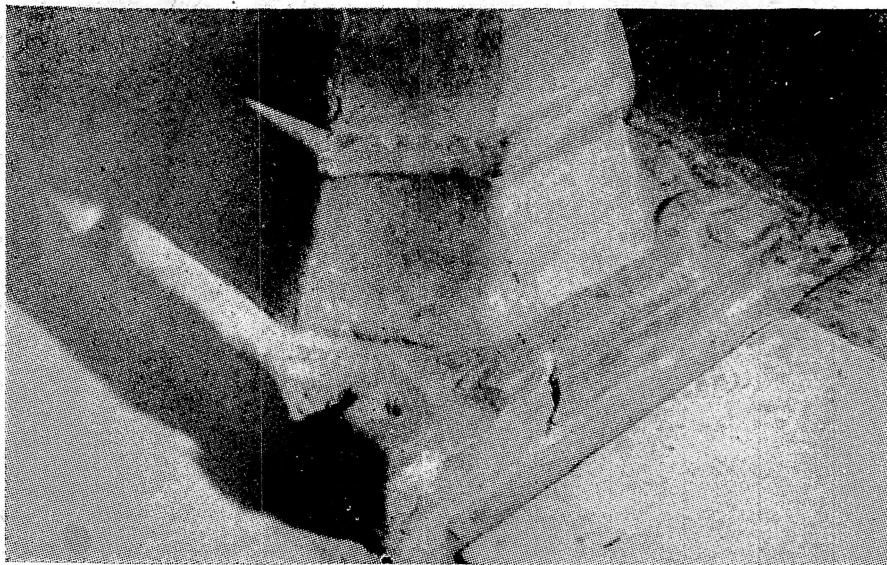
Целиот западен портал претставува романична конструкција: со колонетите, со високата линета и особено со декорираниот надвратник, каков што не се среќава во други македонски споменици, осем споме-



Сл. 61 — Четвртиот јужен капител од олтарната преграда во св. Димитрија во Марков Манастир.

<sup>99</sup>) Идентични котелци на аглите на стопата има една колона од клаустрот на црквата Collegiata di S. Orso во Аоста, од XII век (C. Ricci, Romanische Baukunst. . . , f. 36). Другите примери, во S. Giulio во Lago d'Orta, од XII век, во С. Пиетро во Фолињо, од XIII век, во С. Мариа Мајоре во Тосканела, од XI век и во С. Пелино во Пентима, од XII век (C. Ricci, Romanische Baukunst. . . , f. 114, 140 и 179) иако не се идентични имаат на аглите едноставни издадини што потсеќаваат на котелец. Вакви издадини на аглите на стопите имаат на Приморје колоните од Францисканскиот клаустер во Дубровник, и колоните од амвонот на Сплитската катедрала (М. Васиќ, Архитектура. . . , сл. 164, 197). Несомнено дека сличните детали можеле од Приморје да поминат во Рашка и затоа можат да се најдат избразени во Дечани на повеќето стопи од октогоналните колони во наосот и нартексот (В. Петковиќ и Ђ. Б., Дечани..., таб. LXII, LXIII, LXIV, LXV).

натите два. Но затоа е ваквата конструкција широко распространета на романичните споменици во Италија<sup>100</sup>), на Приморјето<sup>101</sup>) а потоа и во Рашка<sup>102</sup>), та е возможно конструкторот на порталот да бил повлияен од романичните примери на Приморјето или Рашка. Но тоа



Сл. 62 — Котелец на една од базите од колоните во наосот во св. Димитрија во Марков Манастир.

влијание не било потполно и скулпторот не бил консеквентен во копирањето на некои од големите рашки споменици. Впрочем и разновидната полихромија на квадерите, керамиката и малтерот не изискувале на фасадата обилна пластика, и затоа е архитравот само фриз, сл. 63, во којшто ластарот обвиткува во медалјони цветови и стилизации.

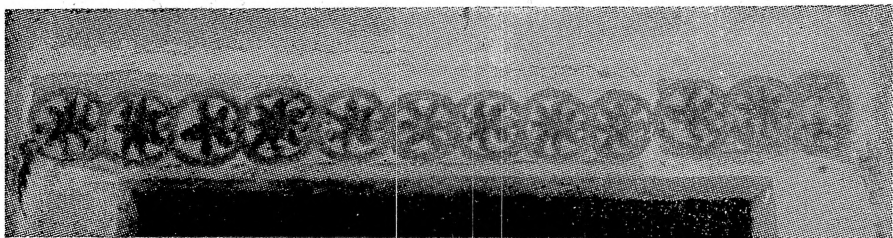
Потребно е да му се даде предно место на фактот дека целината на црквата е изразит пример на византиската архитектура. Тоа го сведочи и впишаниот крстообразен план со купола на пандантифи; тоа го сведочи и полихромијата на фасадата и стилот на фреско живописот. Но тоа не го покажува декоративната пластика, затоа што тоа не е копија на византиски узор, ами следење на романичен рашки пример.

<sup>100</sup>) Во С. Амброџо во Милано, од XII век; во С. Пиетро во Павиа, од XII век; во С. Микеле во Павиа, од XII век; во С. Мариа дела Пиесе, од XIII век; во С. Антимо во Сиена, од XIII век и во катедралата во Троиа, од XII век (С. Ricci, *Romanische Baukunst* . . . , f. 5, 15, 18, 88, 103 и 190).

<sup>101</sup>) Во Задарската катедрала (М. Васић, *Архитектура* . . . , сл. 192).

<sup>102</sup>) Во Дечани (В. Петковић и Љ. Б., *Дечани* . . . , таб. XXVIII, XXXII, XXXIV, XXXV).

За олтарната преграда постојат објективни временски и територијални можности за влијание од Дечани. Дечани се наоѓа на истата средновековна државна територија, близу е и постар е за десетина години. При ова не треба да биде изгубен од предвид фактот дека во време на градењето на Дечани, истакнатиот феудалец Волкашин бил во добри врски со династијата и дворот.



Сл. 63 — Надвратник од западниот портал во св. Димитрија во Марков Манастир.

Техниката на изведувањето е доста груба и во несклад со посорвшено замислената, но неостварена целина. Се забележува дека пластичните детали се исклучиво флористички, и тоа во голема мерка стилизирани. Скулпторот ја избегнува симетријата во целината на олтарната преграда, но ја задржува еднаквата диспозиција на листовите на двете половини на секој капител. Релефот е сразмерно висок и доста рамно издигнат.

Испитувањето на живописот покажува дека тој ги следи византиските иконографски традиции. Во многу композиции има колони со капители, но тие се условни, апстрактни, и ниеден детаљ не ги поврзува со скулптираната пластика.

За стилските одлики на оваа декоративна пластика пишува Ж. Татиќ, оценувајќи ја најнапред како романична. Но ова свое мислење Ж. Татиќ сам го ослабува, бидејќи натаму тврди: „...што на секаде е сепак задржан византиски манир, со негрижливи но сепак елегантни и точни потези, а не е употребен оној чисто романичен, со своите префинети правилни потези и строго академски решенија<sup>103)</sup>. Сметам дека со ваква формулација Ж. Татиќ како да утврдил дека нема никаква стилска разлика меѓу византиската уметност и романиката, бидејќи термините елегантни и точни потези од една страна и префинети и правилни потези во другиот случај, творат еднаков поим. А тоа значи дека по овој начин Ж. Татиќ не успеал да го разјасни докрај стилското прашање. Во моите испитувања јас не запознав, во современата византиска пластика, примери кои потсеќаваат по концепција, по мотиви или по техника на овие од Марков Манастир, та според тоа пластиката во Марков Манастир не може да содржи само или предимно византиски

<sup>103)</sup> Л. Мирковиќ и Ж. Татиќ, Марков Манастир, ... стр. 21.

манир. Напротив, оваа пластика евидентно манифестира угледување на узорци што и припаѓаат на сферата на романичната уметност.

Кај оваа пластика постои однос со декоративната пластика, во која има и романичен карактер, во Старо Нагоричино, Лешок, Љуботен, Лесново и секако со декоративната пластика во спомениците од Приморје и Рашка. Инаку врската со останатата современа декоративна пластика во Грција, Цариград и Мала Азија е само посредна.

Автентичноста на декоративната пластика досега не била оспорувана, бидејќи нејзината поврзаност со зградата е бесомнена. Оттука и одговорот на прашањето за датирањето на пластиката е во тесна врска со утврдената 1345 година за започнување на градењето на црквата<sup>104</sup>).

На ова блиско време, на средината на XIV век, му припаѓа и пластиката во црквите св. Богородица во Дреново, во св. Стефан во Конче и на св. Никола во Псача. Пластика којашто стилски несомнено и сигурно се поврзува со пластиката на претходните споменици и со пластиката од спомениците што следат во изложувањето и што се од првата или втората половина на XIV век.

На ова време, на средината на XIV век, му припаѓа и декоративната пластика од црквата

#### *св. Никола на Треска*

За декоративната пластика на двете релефни плочи со отвори за окулуси, во западниот и јужниот фронтон на нартексот, досега покажале особен интерес само двајца учени<sup>105</sup>). Вон од сомнение е, инаку, дека при заедничко разгледување овие пластични детали добиваат поинаква и поголема вредност, меѓу ретката пластика од последната група, бидејќи нивниот карактер сумиран со одликите на другите примери дава основа за заклучок непретпоставуван за целината и нејзиниот развиток.

Ваквото поставување на декорирани плочи со отвори за окулуси се јавува првпат во св. Никола, и во Македонија ова нема да се повтори повеќе. Едната од двете плочи, онаа што е поставена на западниот фронтон, е искршена во толкава мерка што е потполно загубена за стилска анализа, но затоа пак плочата на јужниот фронтон, што е сосема зачувана, сл. 64, позволява подетално испитување.

При испитувањето веднаш паѓа в очи дека оваа мермерна плоча има сосем тесна празна бордира, наспроти нагласено декорираниот двоен перваз околу отворот за окулус, што е поставен малку погоре од средината на плочата. Внатрешниот перваз-јажето, од св. Атанасиј

<sup>104</sup>) Л. Мирковиќ и Ж. Тагиќ, Марков Манастир . . . , стр. 2, го објавуваат натписот за градењето на црквата, што го прочитале Среќковиќ и Јастребов: . . .  
...**СЪЖЕ** **МОНАСТИР** **НАЧЕ СЕ** **ЗДАТИ** **ЛКТО** **ΣΥΝΗ** (6853—1345)... **СЪВРШН** **СЕ** **ВЪ** **ДНИ**... **КРАЛИ** **МАРКА**.

<sup>105</sup>) G. Millet, L'ancien art serbe . . . , p. 149, f. 133, 134; И. Н. Стојковиќ, Прилог проучавању . . . , стр. 184, сл. 26.

и Марков Манастир се јавува овде по трет и засега последен пат, додека надворешниот перваз, делкан како рабош, е мотив кој единствено овде се јавува во македонската декоративна пластика, доста доцна и веќе не се повторува<sup>106</sup>). Интересна е претставата, во просторот под от-



Сл. 64 — Плоча за окулус на јужниот фронтон на црквата св. Никола на Треска.

<sup>106</sup>) Мотивот рабош го има во св. Софија во Цариград вонредно често како

ворот на двете животни со една глава со круна, коишто се според телесната конституција и според гривите лавови<sup>107</sup>), а и претставата во левиот агол на двата афронтирани грифони со долги разлистени опашки, изобразени во сцена кога пијат од евхаристичната чаша. Останатите три животни: двете афронтирани во десниот агол горе и едното подолу се по изглед меѓусебно блиски и потсекаваат на кучиња. Занимлив е нивниот идентичен став како со свртени глави си ги гризат опашките, став кој се среќава во спомениците од XIV век.

Макар што се сите животни претставени во еден простор, притоа меѓусебно поврзани со флористички мотиви, сепак деталите не чинат една целина, ами секој од нив живее поодделно. Кон избор на животните скулпторот пријдува со намера за разновидност. Крунисаниот монструм е изразито апокалиптично животно, а таков карактер имаат и двата грифони, чие прво јавување е постаро од христијанската апокалипса. Зачудува понешто реткиот случај апокалиптични животни да се претставени во чинот на евхаристијата. Трите животни во десната половина иако не му припаѓаат на светот на апокалиптичната фантастика, се сепак иреални, судејќи според опашките и панците.

Симетричноста односно асиметријата на оваа плоча е прашање кое е вредно да се разгледа. Имено, само во распоредот на лавовите како да е наизглед зачувана симетричноста, иако се и кај нив нозете слободно раздвижени. Кај останатите животни не само разновидноста на раздвижените ставови, ами и нивната диспозиција го прекинува односот со симетријата. Оваа општа асиметрија ја засилуваат и произволно поставените палметни стилизации, така што може да се рече дека скулпторот слободно го користи просторот без схематизацијата да го стеснува.

Иако е јасно дека скулпторот овде се движи во концепција на засилена стилизација и во фауната и во флората, се забележува дека ги познава разновидните движења на животните и е во состојба да ги предаде. Неговите животни претставени во профил или со свртен преден дел, имаат правилно пропорционирање, разбирливи ставови и функционално усмерени движења, иако кај две од нив — во левиот горен

---

перваз (L. Bréhier, *L'art byzantin*, Paris 1924, f. 54; L. Bréhier, *La décoration byzantine*, Paris s. a., pl. IX, XI). Работот го има како перваз и во романичната пластика во Италија: на страничната фасада на романичната катедрала во Битонто, од XII век (C. Ricci, *Romanische . . .*, f. 215). Истиот мотив се јавува и на Приморје: како перваз окслу јужниот портал на св. Трифун во Котор, околу линетата на вратата од катот на св. Донат во Задар, и околу западниот портал на С. Доменика во Задар (М. Васић, *Архитектура . . .*, сл. 106, 110 и 150). Во Дечани работот се јавува пак како перваз (В. Петковић и Ђ. Б., *Дечани . . .*, таб. XXXVII, LXX).

<sup>107</sup>) Аналогија за лав со две тела и една крунисана глава не можеше да се најде. Инаку, постојат две романични аналогии на лав со две тела и една глава, но без круна: на амвоноот во С. Амброџо во Милано, и на порталниот капител во црквата С. Феде во Кавањоло По (C. Ricci, *Romanische Baukunst . . .*, f. 8, 37). Од исто време, XII век, има во Мирославовото евангелие (Ј. Мирковић, *Мирославјево јеванђеље*, Арх. институт САН, 1, Београд 1950, сл. 15) два лава со извиени тела со заедничка глава како маскерон.

агол и десно среде — ставовите и движењата се прилагодуваат кон аголот на плочата и кон первазот на окулусниот отвор. Суптилноста не е одлика на овој скулптор, но неговото слободно интерпретирање го прави интересен и нов.

На оваа плоча повторно се јавува ниската пластика, и во таа смисла таа се издвојува од групата споменици од првата половина и средината на XIV век. Иако е низок, релефот е остро контуриран и издвоен од фонот, така што и без многу погодна светлина добива свој израз. Во оваа рамна пластика скулпторот немал можност да се позабави со пластичното моделирање на телата, но тој тоа го постигнал, во извесна мерка, со завојни линии што сугерираат волумен.

Со датирањето на оваа плоча се позабавиле само G. Millet посредно и И. Н. Стојковиќ директно<sup>108</sup>). G. Millet смета дека е окулусот од рашки скулптор, што временски би можело да совпаѓа најповеќе на XIV век. И. Н. Стојковиќ ја смета плочата за доста постара. Краткото споменување на јужната плоча И. Н. Стојковиќ го поместила во оној дел од својата статија, каде што се разгледува пластиката од XI век, според што оваа плоча би требала да биде од XI век. Своето мислење по однос хронологијата И. Н. Стојковиќ го опира посредно само на паралелата со една окулусна плоча што ја дава O. Dalton<sup>109</sup>).

Дури и кога би се елиминирал фактот дека И. Н. Стојковиќ за вакво едно ново датирање на декоративната пластика има само еден аргумент, што е сосема недостатно за важниот проблем одредување на хронологијата, дури и тогаш би можело да се дискутира дали и тој аргумент, што е и случајна и непотходна наспоредба, е правилно одбран. Имено, плочата од Мистра, што од O. Dalton се наведува, имала друга првотна намена, можеби за плоча на олтарна преграда, и тоа е на неа видно. За тоа зборува и правоаголниот облик на плочата и нагласените две празни и една декорирана бордира. Како плоча од постара олтарна преграда (можеби од X—XI век) таа била повторно употребена за затворање на окулус. Ова последното го потврдува фактот што при перфорирањето на отворот се пресечени орнаментите, а околу отворот нема рам, каков што на плочата од Мистра би можел да се очекува, бидејќи наоколу има убави рамки. Во секундарната употреба таа плоча била взидаана во катедралната црква св. Димитрија во Мистра во 1310 година или во XV век<sup>110</sup>), што не може да биде случај и со оваа плоча од св. Никола, заради тоа што меѓу нив нема никаква сличност. Целата орнаментарија на плочата од Мистра се тритрачни стилизации, а од такви нема ни трага меѓу слободно обликуваните палметни форми на плочата од св. Никола. Заради тоа тврдењето на И. Н. Стојковиќ, во овој случај, не е засновано и наспоредувањето на плочата од св., Никола со плочата од Мистра не може да биде прифатено, а најмалку може да послужи за датирање на плочата од св. Никола во XI век.

<sup>108</sup>) G. Millet, *L'ancien art . . .*, f. 165; И. Н. Стојковиќ, *Прилог . . .*, стр. 184.

<sup>109</sup>) O. M. Dalton, *Byzantine art . . .*, f. 99.

<sup>110</sup>) Ch. Diehl, *Manuel . . .*, p. 754.

Настрана ова непогодно наспоредување, но на датирањето на плочата од св. Никола во XI век се противставуваат и ред други факти. Започнувам најнапред од прашањето за врската на двете плочи со градбата. Испитувањето на односот на плочите со зидањето покажува, дека и плочата на западниот и плочата на јужниот фронтот се вездани во зид со бихромно шаховско зидање, блиско на *opus reticulatum*. Може да се претпостави дека ако плочите беа подоцна вездани, линиите на тулите и тулените фуги ќе се сечеа под прав агол, а низовите на полињата нормално ќе се продолжуваа и спојуваа. Бидејќи се, меѓутоа,, линиите пред и зад плочите продолжувани во други рамни, се претпоставува дека се тие прилагодени кон плочата којашто е поставена истовремено.

Но не е само техничкиот услов тој што говори во прилог на мислењето дека се овие плочи современи со градењето на црквата. И испитувањето на композиционите одлики ја оправдува претпоставката дека се плочите современи со градењето на западниот дел на црквата, односно со XIV век. Имено, композиционите детали на јужната плоча се видливо прилагодени кон отворот за окулус. Веќе е речено дека и животните и флората се сместени така што водат сметка за просторот на отворот. Самиот отвор е, пак, двојно и нагласено опервазен наспроти што целата плоча нема нагласен рам. Според овој детаљ плочата од св. Никола основно се разликува од плочата во Мистра. И овој детаљ е достатен да се претпостави дека е јужната плоча приготвена токму за окулусот, и дека никако не е во секундарна употреба. Тоа значи дека плочата може да е работена кога е граден западниот дел на црквата, и кога несомнено биле замислени, поставени и украсени окулусите на западниот и јужниот фронтон.

Доста јасни елементи за хронолошко одредување даваат и содржинските детали. Така, присуството на работи первазот што во блиско време се среќава во романичните споменици во Италија и на Приморјето, а во Рашка особено често на фрагментите од св. Аранѓели од Призрен, ја исклучуваат во голема мерка претпоставката за XI век. Овој детаљ заедно со лавот со две тела, којшто може да се сретне во италијанската романика, зборува за едно датирање во XIV век, ако се земе предвид дека романичните влијанија се манифестираат во македонската декоративна пластика од втората деценија на XIV век наваму. Порано беше утврден фактот дека во византиската и македонската декоративна пластика не се појавуваат апокалиптични монструми во текот на XI и XII век. Нивното јавување може да се следи од половината на XIV век, а тоа значи дека нивното присуство на плочата го потврдува мислењето дека плочата можела да биде скулптирана во XIV век, кога се назреани разбирањата за воведување на апокалиптични елементи во декорацијата.

Постои уште еден екзактен аргумент за утврдување на хронологијата на јужната плоча. Плочата од западниот фронтон е поставена на еднакво место и има исти димензии како јужната плоча, и заради тоа може да се смета за современа на јужната. Ова тврдење е уште поприфатливо бидејќи во горниот десен агол се зачувал, и покрај големото

уништување, дел од палметна стилизација идентична со вегетабилните украси од јужната плоча. Западната плоча и покрај, речиси, потполното расипување, зачувала местимично и мали делови од натпис, што бил во хоризонтален ред поставен под околусот, а одел и како венец околу декоративните детали на плочата. Целината на натписот е уништена и неговата содржина не може да се прочита, но тука таму може да се разликува по некоја буква. Една зачувана буква чие присуство е од значење е **з**, што доволно јасно зборува дека и целиот натпис бил на старословенски јазик. Ова насочува датирањето да се бара подоцна од 1282 година, до кога во оваа област бил во занична употреба грчкиот јазик. И бидејќи по овој начин е хронологијата осетно доближена до XIV век, има основана веројатност плочите да се современи на западниот дел на црквата. За датирањето на црквата воопшто Р. Љубинковиќ смета дека може со сигурност да се претпостави нејзиното постоење во XIV век, а В. Петковиќ дека е црквата насигурно од XIV век<sup>111</sup>).

По сето ова разгледување на декоративната пластика од XIV век твбеа да бидат резимирани неколку констатации. Проучувањата на деталите во иконографска и мотивска смисла овозможува да се утврди дека декоративната пластика од XI и XII век е во сферата на византиската пластика преземајќи од рановизантиската пластика извесни конструктивни елементи на декорираните делови и знатен број декоративни мотиви. Од друга страна, сега е очигледно дека македонската декоративна пластика од XIV век создава нов однос и со пластиката од Рашка и Приморје, примајќи по тој пат и евидентно романично влијание, иако со доста задоцнување. Ова романично влијание се сеќава не само во изборот на мотивите или во стилскиот приод на скулптирањето, ами се огледува и во изменетата намена на пластиката, којашто е во поголема мерка поставена на надворешноста на спомениците.

Македонската пластика во периодот на XIV век има не само стилски врски со византиската и романичната пластика, ами и несомнени врски со некои споменици во соседните земји и области.

Декоративната пластика од XIV век, како и пластиката од XI и XII век, има сосема слаби и спорадични врски со другата декоративна форма — живописот, во истите или во другите споменици.

Се забележува дека осем византиското и романичното влијание во стилот на македонската декоративна пластика, се сеќава и ориентално влијание и пред XIV век, за да дојде до израз во пластиката на спомениците од XIV век.

<sup>111</sup>) Р. Љубинковиќ, Српски црквени споменици у клисури реке Треске, Скопље 1940, стр. 9; В. Петковиќ, Преглед . . . , стр. 217. Бидејќи овие мислења за датирањето на црквата не се докажани сметав за потребно да ја проверам и можноста пластиката на окулусната плоча да настанала подоцна од XIV век. Меѓутоа, како што е видливо на фотографијата, во пластичните детали на плочата нема ниеден елемент што би потсеќавал на директно исламско влијание. А такво, ако плочата беше помлада од XIV век, секако ќе се сеќаваше. Такво делумно исламско влијание се сеќава во неколку децении помладиот споменик св. Ѓорѓи во Младо Нагоричино.

Веќе е споменато дека во XI—XII век е во употреба низок рељеф, додека во XIV век се јавува *champlevé* и висок рељеф. Во менувањето на стилската припадност се јавува и подвоеност во употребата на мотивите. Така на пример траката со пресекоот *m*, плетерот и симболичните знаци се поврзани предимно со пластиката од XI и XII век, додека човечките ликови и апокалиптичните полиморфни монструми ќе се јават во пластиката на спомениците од XIV век.

По сите објаснувања вон од сомневање е дека заради ваквите особености на декоративната пластика од овој период, и од времето на XI—XII век, се има основа за претпоставка на една целина на пластиката со заеднички одлики на развојниот врвек.

*Konstantin Petrov:*

## LA PLASTIQUE DÉCORATIVE DES MONUMENTS DU XIV-e SIÈCLE EN MACÉDOINE

### RÉSUMÉ

Après avoir examiné la plastique du XI-e au XII-e siècle, l'auteur passe à l'analyse de la plastique décorative du XIV-e siècle et il constate que les recherches effectuées jusqu'à présent n'ont pas offert des données pour déterminer la date certaine de la plastique décorative du XIII-e siècle. Cependant, la plastique décorative du XIV-e siècle en Macédoine est appliquée sur un nombre de monuments beaucoup plus considérable que dans la période précédente. En ce qui concerne le style, l'iconographie, la technique et la destination, la plastique du XIV-e siècle présente des différences remarquables qui la distinguent complètement de la plastique décorative des XI-e et XII-e siècles.

La plastique décorative des monuments macédoniens du XIV-e siècle commence encore à S-te Sophie par l'ambon de l'archevêque Grégoire. Il faut mentionner qu'en observant les ensembles de la plastique décorative de cette période, on peut constater que le processus de diminution de la plastique décorative intérieure durant tout le XIV-e siècle et de plus en plus rapide et se manifeste tantôt par un compromis, et tantôt d'une manière directe et radicale.

Néanmoins, le premier monument, l'ambon de l'archevêque Grégoire, représente un contraste à ce caractère particulier de la plastique décorative du XIV-e siècle comme un modèle de plastique décorative intérieure de conception artistique et de réalisation impeccables. En dehors de quelques mentions secondaires et certaines publications de photos, l'ambon ne fut point sérieusement étudié. Voire même, on n'a prêté aucune attention à la voie évolutive des particularités du décor et du style de l'ensemble, ni à la possibilité de sa reconstruction.

Les paries de l'ambon sont installées dans le mimbar actuel. Certains fragments de la construction de l'ambon, comme par exemple les chapiteaux,

ont des formes évidentes, propres d'ailleurs à l'art islamique, ce qui témoigne d'une influence de l'Islam sur l'ambon de S-te Sophie. Le champlevé, technique exclusive à la sculpture par le remplissage des parties excavées avec du nigellum de la rielle, généralement connue en Egipte, à Byzance, à Rome, en Albanie, à Venise et en Grèce byzantine médiévale, est appliqué aussi sur les monuments islamiques. Mais ce n'est qu'une tradition byzantine en rapport avec la technique champlevé du XIII-e siècle de Porto Panagia en Thessalie et la frise au-dessus des portes à Hillendar, datant d'environ 1300. Les hélices arabesques ne sont qu'un supplément extérieur décoratif aux nombreux symboles chrétiens, directs ou indirects.

L'ambon attire l'attention par la signature et le rang hiérarchique du donateur l'archevêque Grégoire, en abréviation dans le médaillon, placés à la corniche supérieure du baldaquin, ce qui est appliqué aussi non sans certaines modifications sur la façade de l'église sous la corniche du toit. Ce renoncement à l'anonymat apparaît en Macédoine quelque peu auparavant avec les peintres Eutichès et Michel qui ont plusieurs fois signé leurs œuvres d'art. Parmi ces nombreux éléments et symboles décoratifs, y compris également la scène eucharistique, on doit prêter une attention particulière non seulement à l'expression plastique de certains effets chromatiques, comme par exemple les ocelles sur les plumes de la queue des paons, mais aussi à la présentation de la capsule de pavot comme motif symbolique de l'agriculture, propre à ce climat, que l'on a conservé, même dans les motifs d'aujourd'hui.

Quant à la détermination de l'âge des dalles de l'ambon, il ne suffit pas de prendre en considération seulement la technique sculpturale champlevé des abréviations des médaillons de l'archevêque Grégoire, mais encore et surtout les caractères du style des détails sculpturaux, ce qui distingue nettement cet ensemble du style du parapet de l'autel du XI-e siècle et le date du XIV-e siècle, plus précisément de 1317.

L'importance des caractéristiques de la technique et du style ne consiste pas uniquement dans la détermination de l'époque ou ces dalles furent sculptées, mais en plus les dimensions de toutes les parties annoncent la possibilité de faire un essai de reconstruction de l'ambon, ce qui prouve que tous les fragments font partie d'un même ensemble et datent également de la même époque. La reconstruction est réalisée des parties des dalles et des fragments conservés. Pour résoudre le problème de la hauteur de la loggia, on s'est servi de l'angle de 42° constaté entre la cathète et l'hypothénuse des dalles rhomboïdales de la rampe de l'escalier. La largeur de la loggia décorée était fixée sur le modèle de la reconstruction précédente du panneau antérieur quadrifolié de l'ambon. Les autres problèmes des détails de la reconstruction sont résolus d'après les dimensions des parties et des fragments conservés de la décoration.

Les chapiteaux des tribillons de la galerie de la partie extérieure du narthex de l'archevêque Grégoire datent aussi du début du XIV-e siècle (1317) et par leur style, leurs motifs et les caractéristiques de la technique sculpturale sont identiques à l'ambon de l'archevêque Grégoire. Les chapiteaux de la colonnade de l'étage et du rez-de-chaussée de la partie extérieure du narthex, ont des formes identiques à celles des chapiteaux de l'am-

bon et appartiennent à la même époque. Ayant en vue tous les points communs de la plastique de l'ambon de celle des tribillons et des colonnades de la partie extérieure du narthex, on peut conclure qu'ils proviennent d'un même atelier de 1317 (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20).

On range aussi parmi les objets anciens de la plastique décorative extérieure de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle les fragments trouvés en plusieurs endroits à Skopje. Aux hypothèses incertaines proposées jusqu'à présent, on peut opposer que tous ces fragments avaient appartenu au portail d'un monument non identifié de Skopje. Les recherches ont démontré qu'au cours de cinquante ans à partir de la première trouvaille des fragments, ceux-ci ont été brisés pour des raisons inconnues et la plupart ont disparu. Les monstres et les bêtes apocalyptiques, dimorphes et polymorphes, représentés dans rectangles en bordure d'hélices cordiformes et sinusoidales avec des demi-palmettes, ne sont pas uniquement un sujet intéressant par leur motif. Comme les visions apocalyptiques n'apparaissent en Macédoine qu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle, les monstres apocalyptiques servent en même temps de base pour la révision des tentatives peu sûres jusqu'à présent concernant la datation de la plastique en générale et particulièrement de celle du monument non identifié du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Il faut ajouter que dans le traitement du style de cette plastique on reconnaît une certaine influence romane. (fig. 21, 22, 23, 24, 25, 26).

On a conservé de l'église de St Georges à Staro Nagoričino la colonnade biforée avec un noeud du bifore occidental et les chapiteaux du parapet de l'autel ainsi que ceux des deux colonnes du narthex. Les tentatives pour fixer la date du parapet de l'autel, au XI<sup>e</sup> siècle, sont révisées comme étant insuffisamment documentées, car il existe presque une parfaite identité, concernant certains détails, entre les chapiteaux de la colonnade du bifore occidental qui doit dater de l'époque de la dernière annexe de l'église en 1317. Il faut souligner qu'on trouve aussi des traces d'influence romane dans le traitement sculptural, ainsi que dans certaines profilées. (27, 27, 29, 30).

Ensuite, l'auteur accorde son attention à la plastique, de l'église S-t Athanasse à Lešok dont les parties du parapet de l'autel et la transenne fragmentaire en rosettes, sont presque complètement conservées. Après la révision des tentatives pour la détermination de l'âge, on a daté la plastique entre les années 1320 et 1331. Il faut dire aussi que la reconstruction précédente, a de nombreux défauts radicaux et des propositions inexactes tandis que la nouvelle reconstruction de l'auteur établit une place fonctionnelle à toutes les parties intégrantes du parapet de l'autel. Quant aux motifs et aux détails décoratifs des chapiteaux du parapet sculptés en précieux onyx jaunâtre, on peut soutenir l'opinion, d'ailleurs assez bien fondée, qu'ils sont tout au plus proches au choix complet des motifs romans. Quant au style, il se trouve, pour une bonne partie, sous l'influence romane. En ce qui concerne la transenne de la rosette, on pourrait dire qu'elle marque une influence directe de la côte adriatique et peut être l'ouvrage d'un artisan venu de là-bas, car on ne trouve pas un seul modèle de cette transenne sur les monuments de l'ordre de Raška. (fig. 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49).

En 1337 la patricienne Danica a laissé à l'église de St Nikolas un chapiteau décoré appartenant au naos avec des motifs dont la plupart sont identiques à ceux de St Atanasse à Lešok. Quoique leur réalisation ne soit pas si parfaite que celle de St Athanasse, on sent une influence romane relative au choix des motifs et au traitement du style. La présence d'un grand oculus sur la façade d'ouest qui avait peut-être une transenne de rosettes confirme et complète en même temps cette impression (fig. 50, 51). Dans la plastique du chapiteau du bifore oriental, des dalles du trifore septentrional et du portail du sud de l'église de 1341 des archanges Gabriel et Michel à Lesnovo, on reconnaît, à côté des composantes byzantines évidentes, certaines influences romanes concernant les motifs. (fig. 52, 53, 54, 55, 56, 57).

D'après les caractéristiques et le choix des motifs, la plastique décorative de St Dimitri au monastère de St Marc de 1345 est en rapport avec les monuments sous l'influence romane. La plastique décorative intérieure est appliquée sur les chapiteaux du parapet de l'autel, de même que sur la base des deux paires de colonnes d'ouest du naos et sur l'architrave du portail de l'ouest. (fig. 58, 59, 60, 61, 62, 63).

Dans l'église St Nicolas à Treska du XIV-e siècle est conservée une dalle en marbre appartenant à l'oculus du fronton du sud. Les monstres apocalyptiques interprétés, leur style et la lettre de l'alphabet slave sur la dalle endommagée du fronton d'ouest prouvent que la plastique pourrait dater du XIV-e siècle, c'est-à-dire de l'époque à laquelle appartient l'église elle-même. Les tentatives d'une datation antérieure XIV-e siècle sont révisées étant considérées sans fondement. (fig. 64).

En conclusion on peut dire, que les observations des détails relatives à l'iconographie et au motif permettent la constatation que la plastique décorative du XI-e et XII-e siècles se trouve dans la sphère de la plastique, byzantine, en empruntant de la plastique haute byzantine certains éléments constructifs des parties décorées et un nombre considérable de motifs pour la décoration. En outre il est évident que la plastique décorative macédonienne du XIV-e siècle crée un nouveau rapport avec la plastique de Raška et celle du littoral et subit, bien qu'avec un certain retard, une influence romane. Cette influence est visible non seulement dans le choix des motifs ou le traitement du style de la sculpture, mais aussi dans la destination, modifiée à un certain point de la plastique, laquelle est appliquée dans la plupart des cas à l'extérieur des monuments. Outre les influences byzantine et romane, on découvre, même avant le XIV-e siècle une influence orientale, qui se manifeste surtout dans la plastique de certains monuments du XV-e siècle.

Au XIV-e siècle, la plastique des monuments macédoniens a des points communs relatifs au style non seulement avec les plastiques byzantine et romane, mais aussi avec les monuments des pays et des régions avoisinants. La plastique décorative du XIV-e siècle en Macédoine, de même que celle du XI-e et XII-e siècles n'a pour ainsi dire que des rapports sporadiques avec l'autre forme décorative — la peinture des mêmes monuments ou des autres.

Quant au style, il apparait une divergence dans l'emploi des motifs. Par exemple, le ruban avec la coupe *m*, l'entrelacs, et les signes symboliques se rattachent surtout à la plastique des XI-e et XII-e siècles, tandis que les figures d'hommes et les monstres apocalyptiques polymorphes apparaîtront dans la plastique des monuments du XIV-e siècle. D'autre part, aux XI et XII-e siècles, on emploie le bas-relief et au XIV-e, à côté du champlevé, on trouve aussi le haut-relief.

A la suite de ces explications il est incontestable que, d'après ces caractéristiques de la plastique décorative de cette période de même que de celle du XI-e—XII-e siècles, il est permis de supposer que la plastique représente un ensemble avec des marques distinctives communes de la voie évolutive.