

MONUMENTA



Годишник на Истражувачкиот Центар за Културно Наследство | Број 1, година 2016



Издавач
МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ

ГЛАВЕН УРЕДНИК
ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ

EDITOR IN CHIEF
CVETAN GROZDANOV

РЕДАКЦИЈА

ГОЈКО СУБОТИЌ (БЕЛГРАД)
ВЕРА БИТРАКОВА ГРОЗДАНОВА (СКОПЈЕ)
АКСИНИЈА ЃУРОВА (СОФИЈА)
БОЈАН ЃУРИЌ (ЉУБЉАНА)
АНТЕ РЕНДИЌ МИОЌЕВИЌ (ЗАГРЕБ)
САШО ЦВЕТКОВСКИ (СКОПЈЕ)
АЛЕКСАНДРА НИКОЛОСКА (СКОПЈЕ)

EDITORS

GOJKO SUBOTIĆ (BELGRADE)
VERA BITRAKOVA GROZDANOVA (SKOPJE)
AKSINIJA DJUROVA (SOFIA)
BOJAN GJURIĆ (LJUBLJANA)
ANTE RENDIĆ MIJOČEVIĆ (ZAGREB)
SAŠO CVETKOVSKI (SKOPJE)
ALEKSANDRA NIKOLOSKA (SKOPJE)

СОДРЖИНА

ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ CVETAN GROZDANOV	ПРЕДГОВОР PREFACE	5
ALEKSANDRA NIKOLOSKA АЛЕКСАНДРА НИКОЛОСКА	<i>THE BRONZE BUST OF ISIS – DEMETER FROM NICEA</i> БРОНЗЕНАТА БИСТА НА ИЗИДА – ДЕМЕТРА ОД НИКЕЈА	9
LENČE JOVANOVA ЛЕНЧЕ ЈОВАНОВА	<i>ANTINOUS - THE LAST ROMAN GOD IN SCUPI</i> АНТИНОЈ – ПОСЛЕДНИОТ РИМСКИ БОГ ВО СКУПИ	27
ЕЛИЦА МАНЕВА ELICA MANEVA	ПРСТЕНИ СО ЗООМОРФНИ МОТИВИ ОД НЕКРОПОЛАТА ВОДОЧА КАЈ СТРУМИЦА – ПРИЛОГ КОН ПОЗНАВАЊЕТО НА ХЕРАЛДИКАТА, АМБЛЕМАТИКАТА И СФРАГИСТИКАТА ОД КРАЈОТ НА XIV ДО XVI ВЕК <i>ZOOMORPHIC MOTIFS IN SIGNET RINGS FROM THE VODOČA NECROPOLIS, STRUMICA. - HERALDRY, EMBLEMS AND SIGILLOGRAPHY FROM THE LATE 14TH TO THE 16TH CENTURY</i>	53
ЃОРГИ ПОП-АТАНАСОВ GJORGJI POP-ATANASOV	ЗА ТАКАНАРЕЧЕНИТЕ „ГЛАГОЛИЧЕСКИ НАДПИСИ“ ОД ПЛИСКОВСКО-ПРЕСЛАВСКИОТ РЕГИОН <i>ON THE SO-CALLED “GLAGOLITIC INSCRIPTIONS” FROM THE REGION OF PLISKA-PRESLAV</i>	93
МИЛАН БОШКОВСКИ MILAN BOŠKOVSKI	БИТКАТА КАЈ СКОПЈЕ 1003/1004 ГОДИНА ВО ИСТОРИСКИТЕ ИЗВОРИ И МИНИЈАТУРНОТО СЛИКАРСТВО <i>THE BATTLE OF SKOPJE IN AD 1003/1004 IN HISTORICAL SOURCES AND THE MINIATURE PAINTING</i>	101
ВИКТОР НЕДЕСКИ VIKTOR NEDESKI	ПРЕПИСКИТЕ НА СВЕТИ КОНСТАНТИН КАВАСИЛА СО АРХИЕПИСКОПОТ ДИМИТРИЈ ХОМАТИЈАН И ЈОВАН, ЕПИСКОП НА КИТРУС <i>THE CORRESPONDENCES OF ST. CONSTANTINE CABASILAS WITH THE ARCHBISHOP DEMETRIUS HOMATIAN, AND JOHN, BISHOP OF KITRUS</i>	115
МИРЈАНА М. МАШНИЌ MIRJANA M. MAŠNIĆ	НОВА АТРИБУЦИЈА НА ПРЕСТОЛНИТЕ ИКОНИ ОД ЦРКВАТА Св. ТРОИЦА ВО СЕЛОТО МОЖДИВЊАК КАЈ КРИВА ПАЛАНКА <i>NEW ATTRIBUTION OF DESPOTIC ICONS FROM THE CHURCH OF THE HOLY TRINITY IN THE VILLAGE OF MOŽDIVNJAK NEAR KRIVA PALANKA</i>	129

- ВИКТОРИЈА ПОПОВСКА-КОРОБАР СЛИКАРСТВОТО НА ЗАПАДНАТА ФАСАДА НА МАНАСТИРСКАТА ЦРКВА ВО СЛИМНИЦА 143
 VIKTORIJA POPOVSKA-KOROBAR *THE WEST FAÇADE PAINTINGS OF THE SLIMNICA MONASTERY CHURCH*
- НИКОЛА МИТРЕВСКИ АКАТИСТОТ НА ПРЕСВЕТА БОГОРОДИЦА ВО ПРИПРАТАТА НА ЦРКВАТА Св. ЃОРЃИ ВО ПОПОШКИОТ МАНАСТИР 169
 NIKOLA MITREVSKI *THE AKATHIST TO THEOTOKOS IN THE NARTHEX OF THE CHURCH OF ST. GEORGE IN THE POLOSKO MONASTERY*
- ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ ДУХОВНИ И КУЛТУРНИ ТРАДИЦИИ НА ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЈА ВО ДЕЛАТА НА ХРИСТОФОР ЖЕФАРОВИЧ–ЏЕФАР 197
 CVETAN GROZDANOV *SPIRITUAL AND CULTURAL TRADITIONS OF THE OHRID ARCHBISHOPRIC IN THE WORKS OF HRISTOFOR ŽEFAROVIC-DŽEFAR*
- САШО ЦВЕТКОВСКИ КТИТОРСКИОТ ПОРТРЕТ НА КАРЛО ТОПИЈА ОД ЖИТИЈНАТА ИКОНА НА СВЕТИ ЈОВАН ВЛАДИМИР ОД МАНАСТИРОТ АРДЕНИЦА 217
 SAŠO CVETKOVSKI *DONOR' PORTRAIT OF KARLO TOPIA FROM THE HAGIOGRAPHICAL ICON OF ST. JOVAN VLADIMIR IN THE ARDENICA MONASTERY*
- ВИКТОРИЈА ГРОЗДАНОВА КОЦЕВСКА ИКОНОПИСОТ ОД МАНАСТИРСКАТА ЦРКВА Св. НИКОЛА, НАД СЕЛО ЉУБАНЦИ (СКОПСКИ РЕГИОН) 243
 VIKTORIJA GROZDANOVA KOCEVSKA *ICON PAINTING OF THE MONASTERY CHURCH OF ST. NICHOLAS ABOVE THE VILLAGE OF LJUBANCI (SKOPJE REGION)*
- ВЕРА БИТРАКОВА ГРОЗДАНОВА ПРИКАЗИ/REVIEWS 261
 VERA BITRAKOVA GROZDANOVA *ΚΕΡΜΑΤΙΑ ΦΙΛΙΑΣ – ΤΗΜΙΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥΡΑΤΣΟΓΛΟΥ, S. DROUGOU, D. EVGENIDOU ET AL. (EDS) ИЛИ „ПРИЛОЗИ НА ПРИЈАТЕЛСТВО“, ЗБОРНИК НА ТРУДОВИ ВО ЧЕСТ НА ЈАНИС ТУРАТСΟΓΛУ, ATHENS 2009*

ПРЕДГОВОР

Културното наследство–богатство на Македонија од праисторијата до Преродбата од XIX век систематски беше откривано по Втората светска војна заедно во младата македонска држава.

Најпрвин тоа го чинеа градските музеи, а потоа се формира и Републички завод за заштита на спомениците на културата којшто ја насочуваше дејноста кон заштита и конзервација на спомениците во Република Македонија. Во првите години, по ослободувањето, дејноста беше насочена кон регистрација на иконите, а потоа во истовреме беа откривани и бројни храмови со фрескоживопис. Најпрвин се почна со конзервација на катедралниот храм Св. Софија во Охрид, каде што беше концентрирана кадровска екипа од речиси сите југословенски простори заедно со конзерватори од УНЕСКО. Со формирање на Републичкиот завод започна и издавачката дејност, со тоа што првите текстови се однесуваа на новооткриените фрески и икони. Основни научни дејности беа од доменот на археологијата и историјата на уметноста и тие најдоа свое место во издавањето на „Културно наследство“, чие излегување подоцна се проретчи. Во овој Годишен зборник можевме да ги следиме откривањето на фреските и иконите и првите археолошки извештаи од теренот. Кулминација на оваа дејност се пројави со одржувањето на XII Меѓународен конгрес на византолозите во Охрид во септември 1961 година.

Нови импулси во овој домен се пројавија со издавачката дејност во музеите и заводите за заштита, но, за жал, тие не беа долготрајни и консеквентни. Поновите настојувања во Музејот на Македонија и на Заводот за заштита на културните споменици не ни даваат сигурни аргументи дека оваа активност ќе биде долготрајна.

Истражувачкиот центар за културно наследство (археологија и историја на уметноста) при МАНУ ќе настојува со издавање на Monumenta да ги обединува научните импулси со расветлување на споменичната топографија и културните текови на почвата на Р. Македонија. Monumenta ќе објавува студии, прилози и прикази. Овој годишник е отворен и за автори од соседни-

те и други земји, особено на тие што имаат допири со културата и уметноста од македонската почва. Нашиот годишник ќе настојува да објавува текстови посветени на византиската уметност, но во исто време и да обработува дела од романичката, готичката и муслиманската култура и уметност.

Посебно што се однесува до археологијата, очекуваме прилозите да бидат графички документирани, поддржани со фото и графичка документација.

Нашиот годишник останува отворен за вас и единствен критериум за објавување на текстовите е научниот критериум, како во доменот на археологијата така и во доменот на ликовната уметност.

Цвешан Грозданов

КРАТЕНКИ / ABBREVIATIONS

AB = ANALECTA BOLLANDIANA

AI EGL = ASSOCIATION INTERNATIONALE D'ÉPIGRAPHIE GRECQUE ET LATINE

AJA = THE AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY

ARHPR = ARHEOLOŠKI PREGLED

ACTA ALBANIAE = ACTA ET DIPLOMATA RES ALBANIAE MEDIAE AETATIS ILLUSTRANTIA

ASC = ANALECTA SACRA ET CLASSICA

BAR = BRITISH ARCHAEOLOGICAL REPORTS

BYZSL = BYZANTINO SLAVICA

САНARCH = CAHIERS ARCH éologiques. FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN-ÂGE.

САНBALKQ = CAHIERS BALKQANIK

CIL = CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM

DOP = DUMBARTON OAKS PAPERS

FAB = FOLIA ARCHAEOLOGICA BALKANICA

ГИНИ = Гласник на Институт за национална историја

ГЗФФ = Годишен зборник на Филозофски факултет

ГСНД = Гласник скопског научног друштва

ГИБИ = Грџки извори за българската история

GZM = GLASNIK ZEMALJSKOG MUZEJA

ELU = ENCIKLOPEDIJA LIOVIN UMJENOSTI

ИНИ = Институт за национална историја

ИПУС = Историја примењене уметности код Срба

ИРИМ = Известия на регионален исторически музей

ИРАИК = Известия Руссаго археологического института в Константинополе

ИБИЛИ = Извори за българската история, латински извори

КН = Културно Наследство

LIMC = LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE

MACACTA A = MACEDONIAE ACTA ARCHAEOLOGICA

IG = INSCRIPTIONES GRAECAE

MAI = MITTEILUNGEN DES ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS DER UNGERISCHEN AKADEMIE DES
WISSENSCHAFTEN

МАНУ = Македонска академија на науките и уметностите

МХ = Македонски хералд

МН = Македонско наследство

МПУ = Музеј примењених уметности

ГЕМ = Гласник на Етнолошкиот музеј

RESEE= REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENES

REB = REVUE DES études BYZANTINES

VIZVREM = Византийский временник

ВИИИЈ = Византијски извори за историју народа југославије

ЗЛУМС = Зборник за ликовне уметности, Матица српска

ЗНМ = Зборник народног музеја

ЗСУ = Зборник средновековна уметност

ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института

SEMCOND = SEMINARIUM KONDAKOVIANUM

САНУ = Српска академија наука и уметности

СКМ = Старине Косова и Метохије

ПИ = Проблеми на изкуството

VAMZ = VJESNIK ARHEOLOŠKOG MUZEJA U ZAGREBU

ŽivaAnt = Živa ANTIKA

ZPE = ZEITSCHRIFT FÜR PAPYROLOGIE UND EPIGRAPHIK

WUNT = WISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNGEN ZUM NEUEN TESTAMENT

THE BRONZE BUST OF ISIS-DEMETER FROM NICEA

Abstract

Within the polymorphism of Isis we follow one particular iconographical type of the goddess crowned with a version of an Egyptian crown, the *basileion* with ears of wheat and flanked by erected snakes. One bronze bust with this iconography is also to be found among the monuments of Isis from Macedonia, discovered in a structure in the ancient town of Nicea, a station along the *Via Egnatia*. Inspired by the Nicea bust, this paper examines the Hellenisation of Isis, the syncretistic process with Demeter and the specific iconography. It reflects on the analogies, but also re-examines the context of the discovery.

Key words: Isis, Nicea (Macedonia), *Via Egnatia*, *basileion*, Hellenisation, Demeter, iconography, context of discovery

Апстракт

Во рамките на полиморфизмот на Изиса следиме еден одреден иконографски тип на божицата, крунисана со верзија на египетската круна, *базилеон*, со класје жито и фланкирана со подигнати змии. Бронзена биста со оваа иконографија наоѓаме и меѓу сѐменициите на Изиса од Македонија, откриена во објект во античкиот град Никеја, станица по должината на *Вија Егнатија*. Инспирирани од бистата од Никеја, во овој труд се прикажува хеленизацијата на Изиса и синкретистичкиот процес со Деметра преку специфичната иконографија. Се лоцираат најблиските аналогии, но, исто така, се преиситува и контекстот на наодот.

Клучни зборови: Изиса, Никеја (Македонија), *Вија Егнатија*, *базилеон*, хеленизација, Деметра, иконографија, контекст на наод

During the excavations conducted in 1971 at the site Gramadište, village of Gorno Srpci, near Bitola, the ancient Macedonian region of Lyncestis, a structure was unearthed which was thought at the time to be a sanctuary due to the statuary of the Egyptian deities found within.¹ The site is very likely the ancient town of Nicea, marked in the *Itinerarium Antonini* and in the *Tabula Peutingeriana*, a station along the *Via Egnatia* between Lychnidos and Heraclea Lyncestis.² According to the research carried out by T. Janakievski, the site lies closer to the trade route that divides *Via Egnatia* towards the north at the village

¹ T. Janakievski, *A Contribution to the Question of the Location of the antique Settlement Nicea, a Station on the Via Egnatia*, in *МагистрА* 2 (1979), 189-204.

² F. Papazoglu, *Herakleja i Pelagonija*, in *Živa Ant* 4 (1954), 318, n. 32.

Gjavato in the direction of modern-day Prilep. Within the structure the following finds were discovered: a bronze bust of Isis, 19 cm high (Fig. 1), a bronze statuette of Isis Fortuna, 14.6 cm high (Fig. 2), a bronze bust of Serapis with calathos, 8.8 cm high (Fig. 3), and a statuette of Heracles (5.9 cm high). Eighteen bronze coins were also found, most of them depicting Marcus Aurelius which leads us to date the structure to the second half of the second century, but maybe even earlier bearing in mind that there were also several coins depicting Augustus.³ In this study focus will be placed on the bronze bust of Isis,⁴ well preserved and with quite decent artistic qualities (Fig. 4).

Isis and the *basileion*

The only divine attribute of the bronze bust of Isis is her headdress - a diadem that supports a solar disk framed by stylized bovine horns, topped by three ears of wheat and flanked by two erected snakes. The characteristic Isis knot and the corkscrew hairstyle, typical of the Hellenistic and Roman representations of Isis, are missing. Instead, long, thin curls of hair fall down upon her shoulders. Her hair is combed, parting at the forehead, and interwoven at the back, reaching down to her neck. The goddess has a round face, accentuated chin, and expressive eyes, represented with her head slightly turned to the right. She wears a chiton and a himation, while the fabric falls between her breasts revealing the collar bone. As we see, the iconography of the Egyptian goddess on our bust is completely divorced from any traces of the hieratic Egyptian manner of portraying her and, as mentioned above, only the Hathoric emblem, the disk between bovine horns, known as the *basileion*, alludes to Isis.⁵

This headdress, originally depicted as a crown with a sun disk framed by horns and two feathers, a dual symbol with solar and celestial connotations, has a long history, its beginnings dating as far back as the Amarna period and alluding to the aspect of reign and power. It was mostly worn by the queens of the New Kingdom and especially by the Ptolemaic ones,⁶ an image that can be tracked particularly through coinage.⁷ The *basileion* is also seen on Isis from the time of

³ V. Bitrakova Grozdanova, *Religion et Art dans l'Antiquité en Macédoine*, Skopje 1999, 80, n. 38.

⁴ T. Janakievski, *op. cit.*, 196, fig. 1a-g; S. Düll, *Die Götterkulte Nordmakedoniens in Römischer Zeit*, München 1977, n° 268; V. Bitrakova Grozdanova, *Religion et Art*, 81, 96, fig. 11.

⁵ V. Tran Tam Tinh in LIMC V.1 (1990), 791.

⁶ E. Walters, *Attic Grave Reliefs that represent women in the dress of Isis*, in *Hesperia Supplements* 22/1988, 12.

⁷ For a detailed account of the history of the *basileion* and coinage see R. Veymiers, *Le basileion, les reines et Actium* in L. Bricault, M.J. Versluys (eds.), *Power, Politics and the Cults of Isis*, Proceedings of the Vth International Conference of Isis Studies, Boulogne-sur-Mer, October 13-15, 2011, Brill 2014, 195-236.

the New Kingdom onwards due to her assimilation with Hathor.⁸ However, the Nicea bust features three ears of wheat instead of two feathers flanked by two erect snakes. The literary description of the crown of Isis in Apuleius' scene of the epiphany of the goddess corresponds exactly to the one on our bust:

Corona multiformis variis floribus sublimen destrinxerat verticem, cuius media quidem super frontem plana rotunditas in modum speculi vel immo argumentum lunae candidum lumen emicabat, dextra laevaue sulcis insurgentium viperarum cohibita, spicis etiam Cerialibus desuper porrectis conspicua (Apul. Met. XI, 3).

This particular insignia in fact portrays a syncretized form of the Egyptian goddess. The headdress of this iconographic Isis type symbolizes sovereignty by means of the Hathoric crown and was already recognized as Isis Regina.⁹ But it also alludes to Isis as a goddess of fertility and agriculture through the addition of the snakes and the ears of wheat added due to her connection with Demeter.¹⁰

Hellenisation and syncretism with Demeter

Both Isis and Demeter were deities that adapted early to new environments, identified primarily as divine mothers.¹¹ During Ptolemaic times Demeter held a prominent position in Alexandria where she had a temple dating back to the third century BC (*Polyb.* 15. 27, 1-3), and where even a district named Eleusis existed.¹² It was in this atmosphere that the Alexandrian poet Callimachus, in his *Hymn to Demeter* (*Hymn.* 6. 1-6), celebrated the rites of the calathos. Demeter was popular, not only in Alexandria, but all over Egypt, especially along the fertile Nile Valley, because of her agrarian character.¹³ Isis, on the other hand, also appeared outside of Egypt early on, and had a temple in Piraeus as early as the fourth century BC.¹⁴ A few centuries later her cult had spread mostly around the islands and ports.¹⁵

⁸ V. Tran Tam Tinh in LIMC V.1. (1990), 764-766.

⁹ V. Bitrakova Grozdanova, *Religion et Art*, 80.

¹⁰ R. Turcan, *The Cults of the Roman Empire* (trans. A. Nevill), Blackwell Publishing 1996, 80; P. Pachis, "Manufacturing Religion" in *The Hellenistic Age: The Case of Isis-Demeter Cult*, in L.H. Martin, P. Pachis (eds.), *Hellenisation, Empire and Globalisation, Lessons from Antiquity*, Acts of the Panel held during the 3rd Congress of the European Association for the Study of Religion, Bergen, Norway, 8-10 May 2003, Vanias Publications 2004, 182.

¹¹ V.A. Tobin, *Isis and Demeter: Symbols of Divine Motherhood*, in *Journal of the American Research Center in Egypt* 28 (1991), 187-200.

¹² R. Turcan, *op. cit.*, 78.

¹³ P. Pachis, *op. cit.*, 168.

¹⁴ F. Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée II. Le culte d'Isis en Grèce*, Brill 1973, 4-5.

¹⁵ F. Dunand, *Le culte d'Isis II*, 72-129.

The syncretistic process of Isis and Demeter was a long lasting one, developing up until Imperial times and taking place both on Egyptian ground as well as abroad.¹⁶ The association of Isis with Demeter is first described by Herodotus who compared the Isiac festivals with Thesmophoria (*Hdt.* 2, 59-61, 271). Diodorus Siculus also wrote of the similarities between these two deities (*Bibl. hist.* I, 13.5). The syncretism of Isis-Demeter was based on the association of Isis with Thermuthis, a goddess associated with crops and harvest, while the hymns of Isidorus from Medinet Madi celebrate Isis as a benefactress of grain.¹⁷ The Ptolemaic queens, beginning with Arsinoe II, were being identified with the syncretized goddess and this is when the changed, Hellenised iconography known as “Alexandrine” started to develop.¹⁸

The island of Delos played an especially significant role in the identification of Isis with Demeter.¹⁹ The people of Delos were familiar with many foreign deities, as it was an important port for merchants from all over the Mediterranean. Within this melting pot of different peoples and divinities and religious tolerance between them, the Athenian clergy on Delos recognized the similarities between Isis and Demeter and their common language, disregarding the differences. The installed cult of Isis with a temple on the Athenian Acropolis was worshipped according to the traditional Hellenic ways, so eventually the visual appearance of the Egyptian goddess, her attributes and the associated symbolism also gained a more Hellenic form.²⁰ One of those ports where the cult grew strong is Thessaloniki, an important centre responsible for the further spreading of the Hellenised Egyptian cults throughout the other parts of Macedonia.

The Egyptian cults were influenced by the Hellenic way of religious thinking and therefore changed and adapted further from their homeland origins. The changed iconography was the most direct way to bring the new religious ideas to a wider group of people of different cultural traditions so they could be better understood. As M. Malaise²¹ already explained, it is at the iconographic level that the Hellenisation of Isis and the syncretistic process is best perceived, with the new set of clothes and attributes.²²

¹⁶ For more on this syncretistic process and its fabrication by the Egyptian rulers and the priesthood see P. Pachis, *op. cit.*

¹⁷ F. Dunand, *Le culte d'Isis* I, 66-101.

¹⁸ F. Dunand, *Isis, Mère des Dieux*, Paris 2000, 47.

¹⁹ For the cult on Delos see F. Dunand, *Le culte d'Isis* II, 83-115; R. Turcan, *op. cit.*, 82-83; P. Pachis, *op. cit.*, 177-180.

²⁰ P. Pacis, *op. cit.*, 181-182.

²¹ *Le probleme de l'hellénisation d'Isis*, in L. Bricault (ed.), *De Memphis à Rome*, Actes du Ier Colloque international sur les études isiaques, Poitiers - Futuroscope, 8-10 avril 1999, Brill 2000, 1, 4-6.

²² See also G. Sfameni Gasparro, *The Hellenistic Face of Isis: Cosmic and saviour Goddess*, in L. Bricault, M.J. Versluys, P.G.P. Meyboom (eds.), *Nile into Tiber. Egypt in the Roman World*, Proceedings of the 3rd International Conference of Isis Studies, Leiden, May 11-14 2005, Leiden 2007, 64.

Iconography and analogies

Whether presented through *interpretatio aegyptiaca* or through *interpretatio graeca*, there are many different versions of the syncretized goddess. Among the various aspects of Greco-Roman religiosity Isis encountered during the syncretistic process, the Egyptian goddess adapted especially to the Eleusinian Demeter,²³ and the Eleusinian mystery rites greatly influenced her cultic practice and the iconography.²⁴ The ears of wheat on the *basileion* of Isis are an Eleusinian symbol representing the revival of life. Besides ears of wheat, the most common attribute of the Greek goddess, Demeter has often been portrayed with snakes, also in connection with her mysteries in Eleusis.²⁵ Snakes are commonly associated with Isis. Agathos Daimon, beneficent spirits that assure agricultural prosperity, are depicted as serpents,²⁶ often in association with Isis as attested by the iconography (Fig. 5),²⁷ while in the guise of Thermutis Isis appears in the form of an anguiped.²⁸

The iconographic syncretism of Isis and Demeter can be followed mainly during the Ptolemaic rule, expressed in various ways.²⁹ It is in the time of Ptolemy IV in the third century BC that the earliest presentation of Isis with ears of wheat and the *basileion* was depicted on a silver tetradrachm.³⁰ The iconography of Isis syncretized with Demeter is quite diverse and we generally recognise it by the ears of wheat (Figs. 6, 7). She is usually presented in full figure, holding a torch and ears of wheat and rarely seen seated.³¹ On the few examples she is seated, she is either in mourning, a gesture now connected to Demeter in mourning for Persephone,³² or nursing, as mother Isis, known as *Isis lactans*. With the addition

²³ R. Turcan, *op. cit.*, 80.

²⁴ J. Alvar, *Romanising Oriental Gods. Myth, Salvation and Ethics in the Cults of Cybele, Isis and Mithras*, trans. R. Gordon, Brill 2008, 59.

²⁵ Luigi Beschi in LIMC V (1990).

²⁶ F. Dunand, *Les représentations de l'Agathodémon a propos de quelques bas-reliefs du Musée d'Alexandrie*, Bulletin de l'Institut Français d'archéologie orientale 167, 7-48.

²⁷ F. Dunand in LIMC I (1981), 277-282.

²⁸ V. Tran Tam Tinh in LIMC V (1990).

²⁹ F. Dunand *Le culte d'Isis* I, 89-92; 102-103; 179; F. Dunand, *Isis, Mère des Dieux*, 50-51; V. Tran tam Tinh in LIMC (1990), 788-789, nos. 332-364.

³⁰ G. Sfameni Gasparro, *op.cit.*, 64.

³¹ F. Dunand recognized three iconographical types of Isis-Demeter formed during her Hellenisation in Ptolemaic Egypt. The first one shows the veiled goddess standing in a rigid position, wearing a polos or a tiara bearing a sun disc or a crescent on her head; the second depicts the goddess in motion, however with a different set of clothing. Common to both is that they are holding a long torch. The third type shows the goddess seated in a basket of wheat (*Le culte d'Isis dans la bassin oriental de la Méditerranée I. Le culte d'Isis et les Ptolémées*, Brill 1973, 85-88, pl. XXIII, XXIV).

³² V. Tran Tam Tinh in LIMC V.1 (1990), 792.

of the ears to the original hathoric emblem the syncretism of Isis-Demeter is more diffuse.³³ Isis was introduced to Rome with her Hellenised appearance (Fig. 8) and spread as such all over the Empire. There are many fine examples in Roman art of this syncretism. Similar versions of the headdress that we encounter on the bronze busts are also found on Roman full marble figures of Isis. The crown on the second century Isis sculpture from Rome, now in the Museo Nazionale Romano (Fig. 9),³⁴ has a uraeus instead of a sun disk with bovine horns, flanked with snakes and topped with ostrich feathers.

The bust from Nicea represents one of the rarest Isis-Demeter iconographic types, despite the numerous syncretized versions, both Hellenistic and Roman. In the search for analogies, one does not come across many examples. There are the bronze busts depicting Isis with a *basileion* from Siteia, Crete (Fig. 10)³⁵ and Turnu Severin (Fig. 11),³⁶ that present the goddess in a Hellenistic manner with the knot and the *basileion* with ostrich feathers. Another recently published bust should be considered here. That of Isis from Salona (Fig. 12),³⁷ now in the Vienna Kunsthistorisches Museum, is not quite comparable to the previous ones, except with respect to the headdress, at least what was left of it. She is presented with attributes more typical of Isis, e.g. the knot and the cork screw coiffure. The upper part of the diadem is missing where ears of corn or feathers would have been expected. The snakes on the other hand are the only indicative attribute connecting to Demeter, suggesting that this is another version of the Roman Isis-Demeter. It has been dated later than our bust, in the 3rd century. Certainly, the closest analogy is the bust of Isis from Rethymno, Crete (Fig. 13).³⁸ There are also the busts of Isis in private collections that have been published in recent years (Figs. 14, 15).³⁹ Unfortunately, neither the context of their discovery nor the provenance of their production is known. According to Bricault and Podvin, it seems possible to date these busts to the first century AD, so we should probably also consider this dating for the Isis from Nicea.

³³ V. Tran Tam Tinh in LIMC V.1 (1990), 793-794.

³⁴ E. Arslan, *Iside: Il Mito, il Mistero, la Magia*, Milano 1997, V. 153.

³⁵ R. Veymiers, *op.cit.*, fig. 9.33

³⁶ V. Tran Tam Tinh in LIMC V.1 (1990), n° 118.

³⁷ P. Selem, I. Vilogorac Brčić, *Aegyptiaca Salonitana*, ROMIS, *Signa et Litterae* III, Zagreb 2012, n°4.

³⁸ F. Dunand, *Le culte d'Isis* II, pl. XXIX.

³⁹ L. Bricault, J.-L. Podvin, *Statuettes d'Isis en argent et en bronze*, in *Bibliotheca Isiaca* I (2008), 6, B2; B3.

The cults of Isis along the Via Egnatia and the context of discovery

We can roughly estimate the time and conditions of the spreading of the cults of Isis in this particular region of Lyncestida, by relying mainly on the archaeological material. The Egyptian cults emerged in the wider region of ancient Macedonia after the so-called first diffusion that occurred around 100 BC, and became more strongly attested after the second diffusion that took place in parallel with the strengthening Romanisation, which is the case with all other inland regions of the eastern Mediterranean.⁴⁰ Namely, the Egyptian cults in the Hellenistic age were present only in coastal cities, and only later were they more widespread, and more deeply in the inland areas including the territory of Upper Macedonia in today's Republic of Macedonia.⁴¹

In the nearby region of Nicea, along the route of Via Egnatia there are more testimonies to the cults of Isis. Within the architectural remains researched in the 1970s in Ohrid, the ancient Lychnidos, among a multitude of non-identifiable statuary fragments, two other statues of the Egyptian goddess were discovered, one Ptolemaic one dated to the first century BC, made of alabaster and in a hieratic fashion,⁴² and the other statuette a second century Isis-Fortuna.⁴³ A bust of Isis was also found in Heraclea Lyncestis, as was a bronze statue of the young god Harpocrates.⁴⁴ Although not directly on the Via Egnatia, but closer to the branch of the route used mostly for trade, Prilephas also yielded finds of the Egyptian goddess - two bronze statuettes, one Hellenistic or early Roman and the other syncretized Isis-Fortuna, dated to the third century, holding the cornucopia in the left hand, and in the other a rudder borrowed from the iconographic type of Isis Pelagia.⁴⁵ Further east on Via Egnatia, the cults of Isis were certainly more popular in developing cosmopolitan cities like Stobi, accepted very likely under

⁴⁰ L. Bricault, *La Diffusion Isiaque en Mésie Inférieure et en Thrace: Politique, Commerce et Religion*, in L. Bricault, M.J. Versluys, P.G.P. Meyboom (eds.), *Nile into Tiber. Egypt in the Roman World*, Proceedings of the 3rd International Conference of Isis Studies, Leiden, May 11-14 2005, Leiden 2007, 245-266.

⁴¹ V. Bitrakova Grozdanova, *Les cultes orientaux dans la Haute Macédoine, leur survie et leur adoption au temps romain*, in A. Nikoloska, S. Müskens (eds.), *Romanising Oriental Gods? Religious transformations in the Balkan provinces in the Roman period. New finds and novel perspectives*, Proceedings of the International Symposium, Skopje 2013, Skopje 2015, 41-47, 78-84.

⁴² First published by V. Malenko, *Two Statues of Isis found in Ohrid*, in *MacActa* 2, (1976), 172-175. More on the analogies and the interpretation of the statue see V. Bitrakova Grozdanova, *Hellenistic Monuments from S. R. of Macedonia*, Skopje 1987, 127-128; V. Sokolovska, *Antique Sculpture in S.R. of Macedonia*, Skopje 1987, 207; Bitrakova Grozdanova *Religion et Art*, 67-71.

⁴³ V. Malenko, *op. cit.*, 175-179; V. Sokolovska, *op. cit.*, n° 196; V. Bitrakova Grozdanova, *Religion et Art*, 73-75.

⁴⁴ S. Düll, *op. cit.*, nos° 270, 271; V. Bitrakova Grozdanova, *Religion et Art*, 82-83.

⁴⁵ S. Düll, *op. cit.*, nos° 272, 273, 274; V. Bitrakova Grozdanova, *Religion et Art*, 70-72.

the influence of Thessaloniki. During the recent excavations in Stobi, a temple was unearthed connected to the Egyptian cults,⁴⁶ confirming the official status of the cult. The Stobi mint even issued a series of coins with the figures of the Egyptian deities.⁴⁷

Individual cult objects and idols were often imported along the trade routes, brought back by merchants or by tourists as souvenirs.⁴⁸ Nevertheless, they had great religious value and were treated as sacred cultic objects. Small objects such as statuettes or lamps shed further light on the private aspect of worship. Small statuary is a convenient vehicle for the dissemination of the images that accompanied the development of Isis cults outside Egypt, spreading the variegated iconography throughout the Mediterranean.⁴⁹ As private objects of worship, they were often transported as personal belongings. Today, such sculptures are mostly found among private or museum collections missing a clear context of discovery. Fortunately, the archaeological context of the statuary of the Egyptian gods in Nicea is known and studied, although future on-site research will, undoubtedly, provide a much clearer picture. The location where the statues were discovered, as said earlier, is thought to have been a sanctuary of the Egyptian cults. However, this cannot be confirmed at this point, on account of insufficient material proof. We have neither architectural nor sculptural evidence, while the small dimensions of the statuettes from this building allude to private worship only. If this building proves to be a private residence, then one room of the house perhaps served as a private chapel or a shrine adorned with sculptures of the Egyptian deities. This discovery would then be, in fact, evidence of a domestic cult, of private worship of the Egyptian deities in domestic context.

One more thing that we can reflect upon while studying the bust from Nicea is the time frame of the dissemination of the Egyptian religion in this area. So far, it has been traditional to assume that the cult did spread throughout these regions before the second century. The bust of Isis from Nicea is dated to the first century AD, but this alone does not allow us to suppose that it was imported in Nicea

⁴⁶ S. Blaževska, J. Radnjanski, *The temple of Isis at Stobi*, in A. Nikoloska, S. Müskens (eds.), *Romanising Oriental Gods? Religious transformations in the Balkan provinces in the Roman period. New finds and novel perspectives*, Proceedings of the International Symposium, Skopje 2013, Skopje 2015, 215-256.

⁴⁷ V. Bitrakova Grozdanova, *Religion et Art*, 82-84; L. Bricault, R. Veymiers, *Isis in Corinth: the numismatic evidence. City, image and religion*, in L. Bricault, M.J. Versluys, P.G.P. Meyboom (eds.), *Nile into Tiber. Egypt in the Roman World*, Proceedings of the 3rd International Conference of Isis Studies, Leiden, May 11-14 2005, Leiden 2007, 392.

⁴⁸ C. Auffarth, *Religiomigrans: Die 'Orientalischen Religionen' im Kontext antiker Religion. Ein theoretisches Modell*, in C. Bonnet, S. Ribichini, D. Steuernagel (eds.), *Religioni in contatto nel Mediterraneo antico. Modalità di diffusione e processi d'interferenza*, Rome/Pisa 2008, 334.

⁴⁹ L. Bricault, J.-L. Podvin, *Statuettes d'Isis*.

earlier than the second century. However, since some first century material was found within the find context, such as the Augustan coins and the bust of Isis, maybe we should not completely abandon the idea that the bust was imported even earlier. Further, earlier material connected to the Egyptian cults is also found along these stretches of Via Egnatia; the Hellenistic sculpture from Ohrid and the bronze statuette from Prilep could strengthen the possibility of earlier dissemination of the Egyptian deities, also in a private context. Although we do not have any proof of an official form of the cult in these regions before the second century, there is a possibility that the private worship of the Egyptian cults took hold among the local population earlier, bearing in mind that Via Egnatia was a busy crossroads with important centres of the cult with long traditions lying along its route, Thessaloniki being one of the oldest ones.

Александра Николоска

БРОНЗЕНАТА БИСТА НА ИЗИДА – ДЕМЕТРА ОД НИКЕЈА

Резиме

Египетските божества во времето на Римската Империја се сеприсутни низ сите провинции, па така и во Македонија. Во село Горно Српци, на локалитетот Градиште, претпоставената античка Никеја, откриен е објект во кој се најдени неколку скулптури на египетските божества; бронзена статуета на Изиди Фортуна, бронзени бисти на Серапис и Изиди, како и статуета на Херакле. Монетите најдени во објектот упатуваат кон неговото датирање – најдоцна во втората половина на II век, можно и порано, имајќи ги предвид монетите од Августово време. Во овој труд се задржуваме на бронзената биста на Изиди, висока 19 см, добро сочувана и солидно изработена. Причината е нетипичниот начин на нејзиното прикажување – иконографијата на божицата е силно хеленизирана, без траги на канонизираниот начин на нејзината појавност создавана низ долгите милениуми на египетската уметност. На бистата од Никеја Изиди е прикажана со *базилеон*, единствениот божествен атрибут, круна типична за египетските кралици од времето на Новото кралство и владеењето на Птолемиите, но без други атрибути преку кои е најчесто препознатлива, како на пример Изидиниот јазол или либијските локни. Сепак, наместо вообичаените два пердува што изникнуваат од хаторичкиот симбол на сончев диск и стилизираните кравји рогови, на круната на бистата на Изиди од Никеја сега гледаме три класа жито фланкирани со змии – изменет *базилеон* како резултат на синкретизацијата со Деметра. Најблизок опис на круната наоѓаме кај Апулеј во сцената на епифанијата на Изиди:

Темейо ѝ го ойкружуваше венец исйлейтен од најразлични цвейови. Нао челојо, йак, во срединаја, имаше йркалезна йлочка, како огледало – или йоскоро како месечина – и йаа ширеше некоја слаба свейлина, додека од обејте сйрани се извиваа две змии со издињайи глави, а нао нив се йодаваа класје жийо – йокму како кај Керереа. (Apuł. Met. XI, 3, йревод В. Димовска–Јањайова)

Обете божици Мајки се адаптирале многу брзо во нови средини низ Медитеранот. Уште во IV век Деметра била почитувана во Александрија, особено по должината на плодната делта на Нил, а Изиди по егејските

острови и пристаништа, со центри на Делос и Пиреј, а потоа и Солун. Синкретизмот на Изида со Деметра е долг процес кој меѓу античките автори го следиме уште кај Херодот (*Hdt. 2, 59-61*), преку Диодор Сицилски, како и во химните на Исидор од Мединет Мади. Бистата на Изида од Никеја е варијанта на ликовното решение токму на овој синкретизам.

Иконографскиот тип Изида Деметра е создаден во птоломејско време, инициран од птоломејските кралици кои се идентификувале со синкретизираната божица, почнувајќи со Арсиноја II. Најблиската аналогија во уметноста ја следиме преку неколку примероци; скулптурата од Ретимно и двете бисти од приватни колекции, неодамна објавени, за кои, за жал, не го знаеме контекстот на откривање. Л. Брико ги датира овие бисти во I век од нашата ера, датирање кое би можеле да го прифатиме и за бистата од Никеја.

Во блискиот регион, по должината на трасата на Виа Егнатија, постојат повеќе сведоштва на египетските култови, најчесто преку статуи со помали димензии, а однеодамна и со наод на храм во Стоби. Индивидуални култни објекти и идоли често биле увезувани покрај трговските патишта, носени од трговци и патници. Имајќи предвид дека скулптурите од Никеја, најверојатно, се пронајдени во приватна резиденција, а не во храм како што се сметаше досега, тогаш овој наод треба го третираме како доказ за домашен култ, приватно обожавање на египетски божества во домашен контекст. Она што сè уште стои отворено е поточното одредување на периодот на ширење на египетските култови во овие краишта и прашањето дали би можел да се помести еден век порано.



Fig. 1. Bronze bust of Isis, Nicea (photo courtesy of the Museum Bitola)



Figs. 2-3. Bronze statuette Isis and the busts of Serapis and Isis, Nicea (T. Janakievski, A Contribution to the Question of the Location of the antique Settlement Nicea, a Station on the Via Egnatia, in *MacActa* 2 (1979)



Fig. 4. Bronze bust of Isis, Nicea (photo courtesy of the Museum Bitola)



Fig. 5. Bronze statuette of Isis, Brooklyn Museum
(LIMCV II, n° 15b)



Fig. 6. Terracotta figurine, The Egyptian Museum, Cairo
(LIMCV II, n° 30d)



Fig. 7. Amsterdam (LIMCV II, n° 261)



Fig. 8. Isis-Demeter, Vienna
(LIMCV II, n° 260)



Fig. 9. Isis, Museo Nazionale Romano
(E. Arslan, *Iside: Il Mito, il Mistero, la Magia*, Milano 1997, V. 153)



Fig. 10. Siteia, Crete
(R. Veymiers, op. cit., fig. 9.33)



Fig. 11. Turnu Severin
(LIMCV II, n° 118)



Fig. 12. Salona
(P. Selem I. Vilogorac, *Aegyptiaca Salonitana*,
ROMIS, Signa et Litterae III, Zagreb 2012, n° 4)



Fig. 13. Retimno, Crete
(F. Dunand, *Le culte d'Isis II*, pl. XXIX)



Fig. 14, 15. Bronze busts
(L. Bricault & J.-L. Podvin, *Statuettes d'Isis en argent et en bronze*,
in *Bibliotheca Isiaca I*, 2008, 6. B2; B3)

ANTINOUS – THE LAST ROMAN GOD IN SCUPI

Abstract

The aim of this text is to present two identical anthropomorphic pottery vessels (flagons), discovered in the south-eastern Scupi necropolis, whose recipients are shaped like three-dimensional human heads, i.e. busts. This specific type of pottery vessel, which is referred to academically as vessel with a head-shape (head-pot), is a result of production by or influence of the Mediterranean pottery centres, which have a long tradition of manufacturing them. The occurrence of two almost identical vessels (in terms of dimensions, technology and iconography) is very rare and suggests one and the same production centre and an identical chronology. The analysis of the iconography and the portrait features (the specific hairdo with tousled curls and pronounced classicistic expression) allows the depicted image to be identified as Antinous, the deified favourite of Hadrian. An attempt has been made to answer some of the questions regarding the occurrence, the chronology, and the direction of spread of the cult of Antinous in Scupi. Special attention has been paid to determining the possible origin, the associated beliefs, the professional and social status of its members, the scope of acceptance, the manner of practicing the cult, etc.

Key words: *Scupi, Antinous, Hadrian, anthropomorphic vessel, cult, deity*

Апстракт

Целта на овој текст е да се прикажат два идентични антропоморфни садови (бокали) откриени во Јужноисточната некропола на Скупи, чии рецепиенти се обликувани како тродимензионални човечки глави, т.е. биста. Овој специфичен вид керамички садови, кои во науката се познати како садови во форма на глава, се резултат на производството или влијанието на медитерански керамички центри каде имаат долга традиција на изработка. Појавата на два речиси идентични сада (во однос на димензии, технологија и иконографија) е мошне ретка и укажува на исти производски центар и идентична хронологија. Анализата на иконографијата и на поретките особености (карактеристичната фризура со кадри и рамени и нагласениот класицистички израз) укажуваат дека прикажаниот лик треба да се идентификува со Антиној, деифицираниот миленик на Хадријан. Направен е обид да се одговори на некои од прашањата во однос на појавата, хронологијата и правците на продор на култот на Антиној во Скупи. Особено е посветено внимание во определувањето на можноста постоело, поврзаните верувања, професионалниот и социјалниот статус на членовите, начинот на прифаќање и практикување на култот итн.

Клучни зборови: *Скупи, Антиној, Хадријан, антропоморфни садови, култ, божество*

The beliefs of the spiritual culture of Scupi's citizens are directly testified to above all by the epigraphic (votive and funerary) monuments and the artistic (relief, sculptural) depictions of the deities. Some indirect indicators of venerating the cults of certain deities are the non-epigraphic, figural and relief depictions or the symbols that are characteristic of them, as well as some occurrences manifested by the funerary ritual, votive inscriptions, names of the deceased, grave offerings, and similar.

Most of the monuments refer to the official Greco-Roman Pantheon, which is not a surprise at all bearing in mind the status of the Scupi colony and the manner of its forming.¹ In contrast, the number of monuments which can be in any respect connected to the veneration of oriental (Asia Minor, Egyptian), domestic, Roman provincial and syncretised deities is considerably smaller.²

The veneration of the following Greco-Roman deities (official and provincial) has been confirmed: Jupiter alone or in communion with Juno, Minerva and other deities,³ all of the gods and goddesses and all of the other deities,⁴ Hercules,⁵

¹ IMS VI (1982), 25–26, n. 4–9; A. Móscy, *Gesellschaft und Romanisation de römischen Provinz Moesia Superior*, Budapest 1970, 67–68, n 40; И. Микулчиќ, *Скопје со околните џергуни*, Скопје 1982, 36–41; S. Dušanić, *The frontier and the hinterland: The role of Scupi in Domitian's wars on the Danube*, Roman Limes od the Middle and Lower Danube, Belgrade 1996, 42–43, no 20 – 21; The colony of Scupi (*Colonia Flavia Scupinorum*) was founded at the time of Vespasian or Domitian, with the settlement of veterans – retired soldiers from the *VII Claudia*, *V Macedonica*, *V Alaudae* and *IV Macedonica* legions, to whom, as a reward, land was given in the wider city area, which coincides with the territory of the Skopje Valley.

² P. Марић, *Антички култови у нашој земљи*, Београд 1933, The monuments and the cults of Scupi are treated generally, within the classification based upon the deities belonging to a certain pantheon; IMS VI (1982), 37, 46; В. Соколовска, *Античка скулптура во СР Македонија*, Скопје 1988, no 122 (Т. 49, fig. 2), no 167 (Т. 66, fig 7), no 166 (Т. 66, fig 5), no 180 (Т. 70, fig 1); L. Jovanova, *New Data on the Citizens of Scupi and Their Beliefs*, FAB I, (2006), 313–315; Z. Mirdita, *Prisutnost orijentalnih kultova na području Dardanije*, VAMZ XXXIV, (2001), 37–58; A. Cermanović Kuzmanović, *Corpus cultus Equitis Thracii V*, Monumenta intra fines Iugoslaviae reperta, Leiden 1982, 23–27, no 32–35; Л. Јованова, *Споменик од култои на Дунавскиите коњаници*, MacActaA 16 (1996), 155–171; Л. Јованова, *Две оловни џлочи од култои на дунавскиите коњаници*, MacActaA 16 (2005), 177–185.

³ IMS VI (1982), 51–55, n. 6–10; A. Evans, *Antiquarian Reserches in Illuricum, Parts III - IV, Scupi, Skopia and Birthplace of Justinian*, Archaeologia 49, (1885), 104 et 108, fig 48; Н. Вулић, *Антички споменици наше земље*, Споменик СКА LXXI, (1931), no 550, no 90; А. Керамитчиев, *Неколку необјавени епиграфски споменици од Скопје и околнаиќа*, Зборник на Археолошкиот музеј Скопје 4–6, (1961/66), 61, no 1, 63, no 2. M. Basotova, *Davina Kula Ćiĉer – Few latine Inscriptions*, Macedonian Heritage 8, (1998), 81, fig. 2; В. Соколовска, *op. cit.*, no 180, Т. 70, fig. 1.

⁴ IMS VI (1982), 50, n. 3; A. Evans, *op. cit.*, 87 et 119, fig. 56.

⁵ A. Evans, *op. cit.*, 109, fig. 49; IMS VI (1982), 51, no 5; L. Jovanova, *Scupi from the 1st to the 3rd century according to new archaeological and epigraphic evidence*, Römische Städte und Festungen an der Donau, Akten der Regionalen konferenz - 2003, Beograd 2005, 160; E. Dobruna-Salihu, *Plastika decorative dhe figurative e gurit në Dardani gjatë kohës romake, sepulkrale dhe e kultit*, II, Prishtine 2005, 687, no 99, fig. 91.

Diana,⁶ Fortuna,⁷ Mercury,⁸ Venus,⁹ Apollo,¹⁰ Nemesis,¹¹ Demeter (Persephone),¹² Dionysus,¹³ Liber Pater,¹⁴ Liber and Libera,¹⁵ Bellona,¹⁶ the agricultural triad composed of Caelus, Terra and Pontus,¹⁷ Silvanus¹⁸ and Qvadriviis.¹⁹ Some of the other finds were dedicated to local deities: the Thracian deity Zbeltiurdus,²⁰ also including votive monuments dedicated to the Thracian horseman,²¹ Danubian horseman,²² Dracco, and Draccenae.²³

The monuments that can be connected in any way with the veneration of the so-called oriental, i.e. Romanised oriental deities and cults, can be classified into several categories and subcategories: Cults accepted in the Greco–Roman pantheon: Syrian deities (Dea Syria),²⁴ Phrygian deities (Sabazius)²⁵ and Egyptian

⁶ Н. Вулић, *Антички сјоменици наше земље*, Споменик САНУ ХСVIII, (1941–1948), н^о 437; IMS VI (1982), 50, no 2.

⁷ A. Evans, *op. cit.*, 100, fig. 47; IMS VI (1982), 51, no 4.

⁸ A. Evans, *op. cit.*, 109, mentioning that in the village of Miladinovci a statue of Mercury was found.

⁹ М. Ončevska Todorovska, *The statue of Venus Pudica from Skupi*, FAB II, (2012), 347–358; М. Basotova, *A Votive Altar dedicated to Venus, from Colonia Flavia Scupi*, FAB II, (2012), 359–366.

¹⁰ IMS VI (1982), 50, no 2; Н. Вулић, *Антички сјоменици наше земље*, Споменик САНУ ХСVIII, 1941–1948, no 437.

¹¹ Б. Драгојевић Јосифовска, *Један завешани жртвеник из Скупи*, *ŽivaAnt* 20, (1970), 153–57; IMS VI (1982), 56, no 12.

¹² В. Соколовска, *op. cit.*, no 122, Т. 49, fig. 2.

¹³ *Ibid*, no 167, Т. 66, fig. 7.

¹⁴ Н. Вулић, Споменик СКА LXXI, (1931), 211, no 562; IMS VI, 55, no 11.

¹⁵ Н. Вулић, Споменик СКА LXXI, (1931), no 549, in the church Sveti Nikola in the village of Varovo a votive relief was included in the construction, showing a representation that could be identified as Liber and Libera (С. Пилиповић, *Култи Бахуса на Централном Балкану, I – IV век*, Београд 2011, 63–66, no 66, Т. VIII, fig.29.)

¹⁶ Б. Драгојевић Јосифовска, *Жртвеник од SCUPI, посвећен на божицама BELLONA*, *ŽivaAnt* 31, (1981), 181–185; IMS VI (1982), 49 no 1.

¹⁷ А. Керамитчиев, *op. cit.*, 61, no 1; IMS VI (1982), 52 no 7.

¹⁸ IMS VI (1982), 57, no 14; Н. Вулић, Споменик САНУ ХСVIII, (1941–1948), no 419.

¹⁹ Н. Вулић, Споменик СКА LXXI, (1931), no 540, deities of the cross-roads; IMS VI (1982), 57, no 13, relating them to the deities Biviae and Triviae typical for Germany and the Danube provinces.

²⁰ IMS VI (1982), 58, no 18; A. Evans, *op. cit.*, 92, 120, 121, fig. 58.

²¹ А. Сermanović – Kuzmanović, *op. cit.*, 23–27, no 32, 33, 34, 35.

²² Л. Јованова, *Сјоменик од култои на Дунавскије коњаници*, 155–171; Л. Јованова, *Две оловни њлочи од култои на дунавскије коњаници*, 177 – 185.

²³ Р. Марић, *op. cit.*, 31, 85–87; Н. Вулић, Споменик СКА LXXI, (1931), no 90; IMS VI (1982), 54, no 10.

²⁴ IMS VI (1982), 57–58, no 15, 16, 17.

²⁵ During the 2008-2012 explorations of the south-eastern necropolis of Scupi, four bone needles representing Sabazius' votive hands in the gesture of blessing were discovered (L. Jovanova, *On some of the oriental cults in the Skopje – Kumanovo region*, in A. Nikoloska, S. Müskens (eds.), *Romanising Oriental Gods? Religious transformations in the Balkan provinces in the Roman period. New finds and novel perspectives*, Proceedings of the International Symposium, Skopje 2013, Skopje 2015, 301-302).

deities (Serapis, Isis).²⁶ Local cults with recognizable or possible oriental influences: Bellona – (Ma?), the agricultural triad composed of Caelus (Caelum), Terra (Tellus) and Pontus, and Danubian horsemen.²⁷ Cults of deified mortals with oriental influences: until recently this category included only one votive epigraphic monument dedicated to the deities Jupiter, Juno, Dracco, Draccenae and Alexander, where in the name of Alexander we recognise the deified Alexander the Great, or the so-called false prophet Alexander Abonouteichia.²⁸ This situation has changed with the discovery of two anthropomorphic flagons with a depiction of the deified Hadrian's favourite Antinous.

Anthropomorphic pottery vessels with depiction of Antinous

Place of find

During archaeological fieldwork at the south-eastern necropolis in Scupi in the period 2008-2012 two identical anthropomorphic pottery vessels (flagons), whose recipients are shaped like three-dimensional male busts, were discovered.

1. **Anthropomorphic flagon** - Recipient in the shape of a youth's bust on a flat, elliptical pedestal; the cylindrical neck and the recipient are connected by the handle. The vessel is made of well refined clay, fired light-orange with remains of diluted orange glaze. Dimensions: height 25 cm, diameter of the rim 4.5 cm, diameter of the bottom: 15.5 x 8.5 cm. It was modelled in a two-piece mould with connections along the lateral sides of the flagon (fig. 1–3).²⁹

2. **Anthropomorphic flagon** - Identical to the previous one. The vessel is made of well refined clay, fired light-orange with remains of red, matte glaze. The vessels are fragmented, parts of the recipient are missing (the left side of the back of the head) and the handle. Dimensions: height 25 cm, diameter of the rim

²⁶ The presence of the cult of Serapis in Scupi has been confirmed by an epigraphic monument (IMS VI (1982), 59, no 19) and a few clay lamps depicting Serapis alone or together with his female consort Isis (L. Jovanova, *On some of the oriental cults in the Skopje – Kumanovo region*, 302-304).

²⁷ Refer to n. 16, 17 and 22.

²⁸ IMS VI (1982), 54–55, no 10, with relevant older literature; P. Марић, *op. cit.*, 85–87; A. Јовановић, О култној тријади Дракон – Драцена – Александар у Северној Македонији, Гласник српског археолошког друштва 13, (1997), 51–57, with relevant older literature; M. Šašel Kos, *Draco and the Survival of the Serpent Cult in the Central Balkans*, Tyche 6, (1991), 183–192.

²⁹ Discovered during research at the south-eastern necropolis of Scupi in 2011, in a two-storey grave with a cremation (grave: 3775). It was placed at the bottom of the upper storey among a group of other grave offerings (jug and lamp). The lower storey is filled with a smaller quantity of ashes, grime and cremated bones, which do not allow identification of the gender and age of the deceased; the analysis of the object indicates a chronological attribution of the grave to the middle of the 2nd until the early 3rd century. The object is kept in the Museum of City of Skopje (exc. inv. 11364, mus. no 33568).

4.5 cm, diameter of the base 16.8 x 8 cm. It was modelled in a two-piece mould with connections along the lateral sides of the flagon (fig. 4–6).³⁰

The dimensions, technology and depictions of these vessels are almost identical, which implies the same production centre and chronology. On this occasion we shall pay more attention to the possible identification of the depiction, its symbolic and religious meaning.

Description of the depiction

The recipient of our vessel is shaped like a three-dimensional bust of a young man, with the head conspicuously overblown compared to the body. The vessel is placed on a flat elliptical bottom. The central part of the head continues into a short, wide cylindrical neck with a striped profiled rim. The neck and the upper part of the head are connected with a small, stripe handle. The face and the clothes are carefully formed. The face is elongated, oval, gentle, softly modelled, with regular features and pronounced details, but lacking expressed individual portrait characteristics. The eyes are large, almond-shaped, wide open and with non-marked pupils, framed by pronounced eyelids. The eyebrows are almost flat, slightly hinted, and connected with the root of the nose, which has a regular shape (long, straight edge) with wide nostrils. The lips are full, sensuously parted with curved ends. The face is framed with thick hair, shaped with lavish, interconnected curls, which cover the upper part of the neck, the ears and the root of the neck. The curls at the back of the head are summarily hinted at with slanted and arched lines. The head is placed on a short, thick neck, which expands into narrow, slanting shoulders. The treatment of the details in the physiognomy of the depicted image is marked by conspicuous idealisation of the character, which exudes calmness and a dose of pathos and melancholy, giving the portrait a pronounced classicistic air.

In contrast to the portrait, the clothes are summarily modelled. The youth is dressed in a tunic and a shroud. The tunic has shallow frills which create a triangular V-scallop around the front side of the neck, and a semicircular one around the back of the neck. The shroud is thrown over the shoulders, so that

³⁰ It was discovered during research at the south-eastern necropolis of Scupi in 2011, in a grave with an inhumation (grave: 3981). The skeleton is that of an adult woman, aged 45-50 years. The vessel was placed in the area of the feet, among a group of other grave offerings (pottery cup). A coin was discovered in the right hand of the deceased, which does not permit a more precise dating as a result of its poor preservation. The typological and stylistic analysis of the objects indicates a chronological attribution of the grave to the middle of the 2nd until the early 3rd century. The object is stored in the Museum of City of Skopje (exc. inv. 11941, mus. no 35485). The vessel was not photographed with the skeleton, because its fragmented preservation and safety conditions dictated immediate dislocation after its discovery.

its pronounced vertical ends fall at the front, while at the back, the shallowly modelled frills create a triangular scallop. The shoulders and the central part of the chest have stylistic circular agraffes, the central one being significantly larger than the lateral two. The function of the agraffes is more ornamental than functional - for fastening the tunic or the shroud.

The iconography, the style with pronounced classicistic mannerism, the portrait features (a brooding melancholy youth, aloof and dreamy with downcast eyes that are large, deep, heavily set and lidded, full cheeks with high cheekbones and a full, sensuous mouth with sharply arching upper lip) and the specific hairdo with characteristic tousled curls suggest that the image depicted on our vessels should be identified with Antinous, the deified favourite of Hadrian.³¹

Head-shaped vessels (bust)

These types of vessels are scientifically known as head-shaped vessels or bust-shaped vessels (head-pots).³² The recipients were most often modelled in two-piece moulds, with a technology and quality characteristic for plastic ceramics. Sometimes the same moulds which served for production of terracotta were used, while the remaining parts (the neck, the bottom, the handles) were additionally made and modelled.

It is considered that this type of specific pottery vessel was first produced in the Mediterranean production centres during the Late Hellenic and Early Imperial period as a result of a previous long tradition of producing similar vessels with relief modelling.³³ During the 1st to 3rd century the pottery centres along the Asia Minor coastline were especially active, mainly those on the Aegean island of

³¹ R. Lambert, *Beloved and God, A Story of Hadrian and Antinous*, New York 1984, 66–70.

³² We should make a distinction between this type of vessel which is scientifically named a vessel with anthropomorphic head-shape (head-pot) and the so-called vessel with a face (face-pot). In the former case the whole recipient of the vessel has the shape of an anthropomorphic head or bust, while in the latter case we have vessels, whose recipient or handles are additionally modelled or decorated with applications or engravings of details that are associated with a human face-mask (the pottery vessels of this rare specific type discovered in Scupi have been elaborated upon by И. Кузмановски, *Простоморфни садови од Скупи, разгледу околу феноменот на „сао со лице“*, *Магистар XX* (2011), 283–295).

³³ G. Braithwaite, *Romano – British Face Pots and Head Pots*, *Britannia* 15, (1984), 115, the beginning of the production of relief modelled vessels is recognised in the well-known polychromic anthropomorphic antiquity vases from the 5th century BC, which were later, in the 4th-3rd century BC, copied in the workshops of Etruria, southern Italy and North Africa, and show unilaterally or bilaterally depicted demigods, nymphs, satires and Negroid images. This tradition continued on a smaller scope during the 2nd-1st century BC.

Cnidus, which saw a serial production of specific relief vessels.³⁴ They influenced the development of the North African centres, which do not fall behind in terms of the product's quality. Later, during the 3rd and 4th century, the most renowned Asia Minor workshop was that in Pergamon,³⁵ while the Tunisian centres stand out among the North African ones.³⁶ The Athens pottery centres in the 3rd century produced one local variant of vessels shaped as young men's head (ephebes).³⁷

The pottery vessels shaped like a head (bust) are not characteristic of the pottery production of the developed pottery centres in the western part of the Roman Empire. Here, such products were not serially produced, but were often isolated, unique specimens, reflecting the skill and originality of some talented local potters, and as a result it is hard to find analogous specimens.³⁸

³⁴ J.W. Hayes, *Late Roman Pottery*, London 1972, 411–412, U. Mandel, *Kleinasiatische Reliefkeramik der mittleren Kaiserzeit, die "Oinophorengruppe" und Verwandtes*, Pergamenische Forschungen 5, (1988), 6–95; U. Mandel, *Die frühe Produktion der sog. Oinophorenware-Werkstätten von Knidos*, RFCFA 36, (2000), 57–68; D. Gabler, A. Márton, *Head-Pots in the Antiquities Collections*, Bulletin di Musée Hongrois des Beaux Arts, 108–109, (2008), 47; J. Mardešić, *Neki oblici istočnomediteranske reljefne keramike iz Arheološkog muzeja u Splitu*, Vjesnik za arheologiju i povjest dalmatinsku 102, (2009), 98–99, n. 27–34; Т. Цвјетићанин, *Пехар у облику главе силена из Касноантичке збирке Народног музеја*, Зборник Народног музеја у Београду XX – 1, 328–329; Characteristic forms of Cnidian relief pottery are: lagynoi with necks shaped like grotesque human heads, cups shaped like anthropomorphic heads, pateras with handles shaped like animal heads, vessels in the shape of a ram and cylindrical flagons with one or two handles bearing figural relief decorations, which are also known as *oinophoros*. The motifs are most often derived from the cult/mythology of Dionysius/Bacchus, such as Maenads, Satires, Silenoi, grotesque heads and erotic motifs. The Cnidian products were distributed all over the Mediterranean world, especially in Italy, the East Mediterranean, Macedonia and North Africa, but they have also been discovered in the territory of modern-day southern Russia (D. Zuravlev, *Terra sigillata and Red Slip Pottery from the Late Scythian Necropolis of the South – Western Crimea (1st – 3rd Centuries)*, RFCFA 36, (2000), 151–160).

³⁵ U. Mandel, *Kleinasiatische Reliefkeramik der mittleren Kaiserzeit*, 96–192; Т. Цвјетићанин, *op. cit.*, 329; Characteristic forms of the Pergamonian relief pottery are the cups (goblets) shaped like human heads depicting caricatures and grotesque images. This workshop functioned intensively in the period from the 1st to the beginning of the 4th century.

³⁶ G. Braithwaite, *op. cit.*, 116, n. 58; D. Gabler, A. Márton, *op. cit.*, 49–50; Т. Цвјетићанин, *op. cit.*, 329; The North African pottery centres were inspired by the Cnidian relief pottery (in terms of shapes and motifs), yet they developed their own production, with a pretty wide scope of represented characters ranging from deities and mythological creatures, through caricatures and grotesque images, to regal portraits. The beginnings of their activities can be situated at the end of the 2nd and the beginning of the 3rd century, reaching their apogee at the end of the 3rd and the beginning of the 4th century. The best known products are from the Navigius workshop, especially the biconical jugs with a head-shaped neck, the vessels with a head-shaped recipient, and the flagons with relief decoration. The iconography of the depictions is most often connected with motifs and characters from mythology and the cult of Dionysius-Bacchus.

³⁷ E. Harrison, *Portrait Sculpture*, Athenian Agora I, (1953), 66, T. 47/d.

³⁸ G. Braithwaite, *op. cit.*, 115–128, An exquisite series of vessels shaped as a human head was discovered in York (Great Britain), which based on the clay quality, the shapes and depictions can be connected to a local production created under the influence of the North African, Tunisian, centres.

Purpose of the vessels

The purpose and the symbolism of this type of vessels is still enigmatic due to utterly scarce authentic written or artistic evidence. The shape, the dimensions and the decoration indicate that they were specific wine vessels (for honey or other type of liquids?). They are deemed to have had no practical use, but only to have been used as ritual vessels for libation during the cult processions, as votive offerings in the temples and the domestic *lararia*, or as funerary offerings in the graves with apotropaic and protective meaning. This conclusion is supported by the fact that most of the head-shaped vessels were discovered in the context of grave offerings.³⁹ This purpose conditioned the repertoire of the featured depictions, which are connected in one way or the other with the deities or mythological creatures from the cult or the mysteries of Dionysius/Bacchus, i.e. his identifications or syncretism with other deities. The emphasis is put on the chthonic aspect of the deity, i.e. his functions connected with the underworld and the life beyond the grave. Dionysius is a deity who dies and is born more than once, thus granting immortality to the adherents. In the Dionysian mysteries there is an especially pronounced hope for initiation in a new life after death. Hence, we should not be surprised by the depiction of Antinous on our vessels, which should probably be viewed in the context of his identification with Dionysius in the aspect of the chthonic and mystery competences of the two deities.

Analogies

We were unable to find direct analogies with our vessels, which is not a surprise, because these figural vessels belong to the category of rare, unique products, which were produced in smaller series or as individual specimens.

Morphologically, with respect to the manner of the recipient's organisation and shape, the closest parallel is one anthropomorphic, enamelled pottery flagon from Pontes (Kostol in R. Serbia), which depicts an unidentified goddess (Isis-Fortuna?).⁴⁰

In terms of organisation, idea, style and iconography our vessels are most similar to one specific group of vessels in the group of bronze anthropomorphic

³⁹ G. Braithwaite, *op. cit.*, 125–126; D. Gabler, A. Márton, *op. cit.*, 108–109, n. 94–95; U. Mandel, *Kleinasiatische Reliefkeramik der mittleren Kaiserzeit, die "Oinophorengruppe" und Verdwandte*, 97–183.

⁴⁰ Т. Цвјетићанин, *Антропоморфни емаљосани крчаџ из Понијеса*, Зборник Народног музеја у Београду XVII/1 (археологија), (2001), 147–151, with listed literature, especially for the production and distribution of anthropomorphic and zoomorphic enameled vessels and anthropomorphic vessels in general (n. 15–26). Цвјетићанин connects the production of the vessel with the Dacian workshops of the first half of the 3rd century (n. 27–30).

vessels. They have the shape of a head or a bust of a young smooth-faced man, whose depiction in terms of iconography is most often identified with the portraits of Antinous. This type of vessel can be found throughout the Roman Empire, although its concentration is much greater in the European region compared to Asia Minor and Africa. They are most frequent in the border regions of the Danube valley (Pannonia and Thrace), along the Germanic limes and on the Black Sea coastline. It is generally accepted that they were produced in numerous centres in Alexandria, Asia Minor, Thrace, Gallia and Pannonia. They are dated to the period of the 2nd-3rd century, while the beginnings of their production are connected with Hadrian's times, as a result of the influence of the cult and iconography characteristic for Antinous' portraits and sculptures.⁴¹ The closest iconographic analogy is one anthropomorphic bronze vessel, discovered in a grave in a suburban necropolis of Pautalia (Kyustendil in R. Bulgaria).⁴²

The provenance of our vessels, considering the production technology, clay quality, dimensions, shape and chronology, should be sought in the production or the influence of some of the Mediterranean centres, most probably the Asia Minor ones, and mainly the Cnidian.⁴³ The occurrence of two identical vessels at the same location suggests products made in the same pottery workshop, probably from the same mould. Some technical inadequacies in the quality of production, proportions and stylisation of depiction, give rise to the opinion that they might be unique specimens made by a talented potter in some unidentified workshop. Alternatively, they might have been inspired by, and represent imitations of, the bust-shaped bronze anthropomorphic vessels depicting Antinous.

In addition to these two vessels in Scupi, there are two other relief vessels, which can be connected with the pottery production of the Asia Minor coastline

⁴¹ S. Mustață, *The Roman Anthropomorphic Bronze Vessel from Strâmba (Turceni, Gorj County). Typological, Functional and Chronological aspects*, Muzeul Olteniei Craiova, Studii și comunicări. Arheologie – Istorie XVII, (2010), 51–56, complete overview of the bibliography, terminology, typology, iconography, production, function and chronology of the anthropomorphic bronze vessels, with special attention to the bust-vessels with depictions of Antinous; P. Ненова - Мерджанова, *Съдове с формата на човешки или антропоморфен бюст от римските провинции Мезия и Тракия*, Археология 2, (1994), 1–5; R. Nenova – Merdjanova, *Typology and Chronology of the Bronze Vessels used in the Palestra and in the Baths from the Roman Provinces Thrace and Moesia* in Acta of the 12th International Congress on Ancient Bronzes, Nijmegen 1-4 June 1992, 54–57; M. Вујовић, *Антропоморфне бронзане посуде на јилу Србије*, Зборник Народног музеја у Београду XV/1 (археологија), (1994), 88–89 (no. 4–6), 91–92, with bibliography, thinks that the finds in Serbia (Sirmium, Viminacium and Singidunum) should be connected with the settlers from Asia Minor as a part of their personal belongings. He connects their production with the centres of the Lower Danube Valley and Pontic toretic, because this type of vessel is frequently found at sites in Thrace, Moesia and Pontus, although he does not exclude the possibility for production in other production centres.

⁴² Ю. Мешков, Л. Стайкова, *Антична бронзова пластика, II–III век од фонда на Исторически музей Кюстендил*, София 1997, 6–7, n. 10, 31 (no 11).

⁴³ Only a precise analysis of the clay can determine the origin of the vessels.

centres (Cnidus, Pergamon?) or some of the Mediterranean workshops which operated under their influence. One is a zoomorphic vessel with a shape of a ram in sitting position, placed on a pedestal decorated with relief illustrations connected with the cult of Dionysius, while the other is an amphoriskos with a shape of an anthropomorphic male head with pronounced Negroid characteristics.⁴⁴ In the territory of R. Macedonia, this group of relief vessels includes one goblet from Stobi, with a recipient shaped like a Silenus head, which is connected with the production of the Cnidian or maybe Pergamonian workshops in the 3rd-4th century.⁴⁵ No other vessels which could belong to the category of relief oinophoros jugs, anthropomorphic or zoomorphic vessels are known from the territory of modern Macedonia.

Dating of the vessels

The chronological classification of the vessels has been determined according to the place and the conditions of discovery, the technology of their production, the morphology and iconography of depiction. The vessels were discovered in graves associated with different types of burial (one in a grave with a cremation, the other in a grave with an inhumation), but exhibiting identical funerary ritual.⁴⁶ The graves as closed contexts with limited cultural and chronological framework contribute to a better understanding of certain material manifestations in the funerary and post-funerary ritual in the Scupi necropolises.

The generally accepted opinion is that in Scupi, the graves containing cremation of the type “pits with fired walls (regular or two-storey)” are a characteristic of the local population from the middle of the 1st until the middle of the 3rd century (fig. 7). The graves with skeletal burials are connected with

⁴⁴ Like the vessels with depictions of Antinous, these vessels were discovered in graves of the south-eastern necropolis in Scupi. The zoomorphic vessel with a shape of a ram was published as a grave find in the context of the necropolis, without any special analysis of the origin (J. Jovanova, D. Mihailova, *Skupi – Istočna nekropola 1994*, *MacActaA* 15 (1999), 213, 222 – 224, сл. 20), while the amphoriskos with a shape of a head with Negroid characteristics has not been published yet (Scupi, SE necropolis, grave 1311, stored in the Museum of City of Skopje, inv. no. 19947). This group of vessels shall be subject to analysis of their typology, iconography and production in some future study.

⁴⁵ The vessel is kept in the Late Antiquity collection of the National Museum in Belgrade. (Г. Цвјетићанин, *Пехар у облику главе силена из Касноантичке збирке Народног музеја*, *Зборник Народног музеја у Београду XX – 1 археологија*, Београд 2011, 330, n. 2, lists the rare specimens of this type of vessel discovered in the area of Moesia Superior and Pannonia Inferior).

⁴⁶ The gender of the deceased was determined only in the grave with inhumation – 3981, where an adult woman, aged 45-50 years, was buried. A cremated body was buried in grave 3775, but the osteological remains do not allow identification of the gender and age of the deceased. The anthropological analysis was performed by Mimica Velova Graorkovska, to whom I extend my gratitude for the provided data.

the settlement or the influence of the population from the south-east. This manner of burial was a sporadic occurrence until the end of the 1st century, and gradually intensified during the 2nd-3rd century, such that at the beginning of the 4th century it completely dominated the city necropolises in Scupi. The change in the manner of burial from cremation to inhumation represents a complex, long-lasting, comprehensive cultural and demographic process, which is a result not only of the initial impulse of the settlers from the eastern countries, but also a consequence of the total economic, social and religious changes in society (fig. 8).⁴⁷ Hence, we think that on this occasion the manner of burial cannot be used as an indicator of the origin of the deceased, especially because of the use of different types of burial practices with an identical funerary ritual, which suggests the same religiousness in terms of perception of the afterlife. This is a period when all the deceased, regardless of their good or bad deeds, have divine merits.⁴⁸ The grave is only a temporary residence of the deceased, the only place for maintaining a permanent connection between the world of the living and the world of the dead, and a place through which to reach the kingdom of dead. The remaining grave offerings (lamp, jug, cup, coin) discovered along with the flagons with a depiction of Antinous belong to the standard repertoire, common for most of the graves in the Scupi necropolises in the period from the 1st to the 3rd century (fig. 9–10). Their presence confirms the beliefs according to which the deceased retains a need for light and food, which is manifested through the presence of different types of vessels and objects for everyday use in the graves. The typological and chronological analysis of the finds suggests objects typical of Roman provincial production from the middle of the 2nd until the early 3rd century, which cannot serve as a relative indicator as to the origin or the social or professional orientation of the deceased.⁴⁹ The typology of the graves, the

⁴⁷ I. Mikulčić, *Ranorimski skeletni grobovi iz Skupa*, *Starinar* XXIV – XXV, 1973/1974, (1975), 89–102, T. I–XII; И. Микулчић, *Неилирски елементи међу скупјским налазима на прелазу из ѓредримског у римско доба*, *Сахрањивање код Илира*, Научни скуп САНУ књ. VIII, Београд 1979, 245–258, T. I–V; Л. Јованова, Д. Михаилова Каламадеска, *Скупји – Источна некропола, истражувања 1994*, *МасАстаА* 15 (1999), 203–248, fig. 1–45; Л. Јованова, *Colonia Flavia Scupinorum - Western necropolis grave forms and rituals* (2002), 193–207, fig. 2–14; Л. Јованова, *Colonia Flavia Scupinorum: Topography, disposition and structure of the city and its necropolises from the first to the third century AD*, *Homage to Milutin Garašanin*, САНУ Special Editions, Belgrade 2006, 624–635 fig. 7–16; Л. Јованова, *Colonia Flavia Scupinorum – The world of the dead*, (The 2nd International Symposium of Archaeology: MORTUI VIVOS DOCENT, Strumica, 03 – 06 Nov. 2011), Strumica 2016 (in print), А. Јовановић, *Римске некрополе у Југославији*, Београд 1984, 99–114, 126–129; А. Јовановић, *Prologue to the Research of Inhumation in Moesia Superior in the First to Third Centuries A.D.* *Glasnik Srpskog arheološkog društva* 22, (2006), 23–44; V. Mihajlović, *Inhumacija u ranorimskom periodu na Centralnom Balkanu: odraz društveno – ideoloških promena?*, *Istraživanja* br. 22, Novi Sad 2011, 16–26.

⁴⁸ Cicero, *De leg. II*, 22; J.M.C. Toynbee, *Death and burial in the Roman World*, London 1971, 33–55.

⁴⁹ The lamp in grave 3775 belongs to the variant of the factory lamps type dated to the 2nd 3rd century (in this variant the disk is framed with a plastic ring open towards the channel, which

funerary ritual, the stratigraphy of digging, the conditions of discovery, the analysis of the flagons with depictions of Antinous and the remaining grave offerings are suggestive of a time frame in the period from the 2nd until the early 3rd century.

Antinous and his cult

On this occasion we are going to recount the sad and short life story of Antinous and the creation of his cult. The data about the origin and life of Antinous until the moment of his death and apotheosis are scarce, i.e. they are virtually non-existent. The only certainty is that he originated from the city of Bithynion-Claudiopolis in the Bithynian province in Asia Minor. It is assumed that Hadrian, during one of his numerous travels to the east, attracted by the exquisite beauty of the young man, included him in his royal entourage and conferred upon him the status of inseparable favourite, which he remained until his mysterious early death under dubious circumstances.⁵⁰ Was it an accident, suicide or murder? The answer to these questions remains lost in the past, and only his apotheosis and deification can be historically confirmed.⁵¹

The cult of Antinous was introduced in the first half of the 2nd century, i.e. it was created by Hadrian, after the death of his inseparable companion during their travel to Egypt.⁵² Immediately after his tragic death by drowning under dubious circumstances in the waters of the Nile at the end of autumn 130, the Emperor issued a decree declaring his favourite Antinous a hero and a deity, although he was never officially deified by the Senate in Rome.⁵³ Hadrian built a new city

it frames along with the nozzle. The handle is shaped like a leaf. (B. Vikić Belančić, *Antičke svetiljke u Arheološkom muzeju u Zagrebu, II deo*, VAMZ, 3, s. IX, (1972/73), no. 977, T. XL, 2; D. Ivanyi, *The Pannonische Lampen*, Diss. Pann. Ser. 2, br. 2, (1935), 15–16, 19; И. Микулчиќ *Римски луцерни од Скуји*, ЗФФ (1975), 134–136, includes this type of lamp in group IV, classed as manufactured lamps). The shape and the type of cup with one handle from grave 3981 and the jar from grave 3775 are analogous to similar finds in the Scupi necropolises, dated between the end of the 1st and the early 3rd century (Л. Јованова, Д. Михаилова Каламадеска, *Скуји – Источно некропола, истражувања 1994*, 220–222, n. 22–29, fig. 16–17; 225, 226, n. 40–43, fig. 23–24).

⁵⁰ Cass. Dio 69 11.2; Paus. 8.9.7; The sources mention almost nothing about Antinous' origins and the years during which he became a companion and favourite of Hadrian. A.R. Birley, *Hadrian: The Restless Emperor*, London, Routledge 1977, 158, assumes that there is a possibility that this happened in the year 117 during Hadrian's travels from Ancyra to the Danube, when Antinous was 6–7 years old. However, it is much more probable that they met during Hadrian's visit to Audiopolis in 123, when Antinous obtained the status of ephebe in public life (A.R. Birley, *Hadrian: The Restless Emperor*, 157, 235–258; R. Lambert, *op. cit.*, 4, 24, 47).

⁵¹ Cass. Dio 69 11.2–4.

⁵² Ibid.

⁵³ C. Vout, *Power and Eroticism in Imperial Rome*, Cambridge University Press 2007, 12–13.

at the place of his death, which he named *Antinoopolis* in his honour.⁵⁴ The city was projected according to the Greco-Roman urban model with a temple where the cult of Antinous was identified with the cult of Osiris (Osirantonos), which contributed to the mass veneration in Egypt.⁵⁵ Finally, Hadrian declared that a new star had been born in the Eagle (*Aquila*) constellation, which was named after Antinous.⁵⁶

Very soon, the cult of Antinous spread and was accepted throughout the Empire, although it was not as revered in the western part of the Empire as it was in the eastern part. Shrines were raised and games organised in his honour, statues and other types of holy representation were erected.

In addition to the cult of Osiris, the cult of Antinous was also identified with the cults of other deities (Dionysus/Bacchus, Apollo, Hermes, Sylvan, Vertumnus, Belen, etc.) and the mythical heroes (Adonis, Ganymede, Orpheus, Narcissus, Alexander the Great, etc.) of the Greco-Roman pantheon and mythology, which were basically connected with nature, natural processes (birth, death), healing and prophetic skills.⁵⁷ The acceptance and dispersion of the cult of Antinous reach their peak in the period spanning from his deification in 130 until the death of Hadrian in 138. After that, the intensity started to gradually wither away until the end of the 2nd-beginning of the 3rd century, but it remained in existence until the 4th century.⁵⁸

Most of the shrines dedicated to Antinous were erected in Egypt and the eastern part of the Empire, while they were very rare in the western part, which indirectly confirms the different degree of acceptance of the cult of the new deity. In the eastern part of the Empire, in addition to the temples in Egypt where the most renowned is the temple in Antinoopolis,⁵⁹ there is data about the existence of a shrine in Claudiopolis in Bithynia (the birthplace of Antinous)⁶⁰

⁵⁴ Paus. 8.9.7.

⁵⁵ Cass. Dio 69 11.3; A.R. Birley, *Hadrian: The Restless Emperor*, 155–156; M. Boatwright, *Hadrian and the City of Rome*, Princeton 1987, 239–260; One of the basic sources of the cult of Antinous is the obelisk covered in hieroglyphs, which is located on the Pincian Hill in Rome. Scientific opinion is still divided as to the purpose of the obelisk (funerary obelisk?) and the primary location (mausoleum, shrine, public space?) in Antinopolis, from where it was relocated to Rome and probably placed in the complex dedicated to Antinous (*Antinoeion*) in Hadrian's Villa in Tivoli (Z. Mari, S. Sgalambro, *The Antinoeion of Hadrian's Villa: Interpretation and Architectural Reconstruction*, AJA 111/1 (2007), 83).

⁵⁶ Cass. Dio 69 11.2–4.

⁵⁷ M. Šašel Kos, *Antinous in Upper Moesia – The introduction of a new cult*, in Angeli Bertinelli, Maria Gabriella (ed.), Donati, Angela (ed.) *Opinione pubblica e forme di comunicazione a Roma: il linguaggio dell'epigrafia*, Atti del Colloquio AIEGL – Borghesi 2007 (Epigrafia e antichità, 27), Faenza: Fratelli Lega Editori 2009, 185–186, n. 35–37; T. Thomson, *Antinoos, The New God: Origen on Miracle and Belief in Third Century Egypt*, *Credible, Incredible, The Miraculous in the Ancient Mediterranean*, T. Nicklas, J.E. Spittler (eds.), *Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament*, Tübingen 2013, 151, n. 31–32.

⁵⁸ T. Thomson, *op. cit.*, 143–146, n. 2–9.

⁵⁹ Paus. 8.9.7–8.

⁶⁰ T. Thomson, *op. cit.*, 152, n. 25.

and in Mantinea in Arcadia,⁶¹ where there was not only a shrine, but also a stoa with exedra, which is mentioned in an inscription.⁶²

In contrast, the only temple in the western part of the Empire which is confirmed with certainty is the temple in Lanuvium in Latio, where Antinous was venerated in communion with goddess Diana.⁶³ Based on two insufficiently preserved epigraphic monuments it is assumed that there were chapels for Antinous in Municipium Dardanorum in Moesia Superior and Carnuntum in Pannonia.⁶⁴

In addition to the shrines, the wide spread of the cult throughout the whole Mediterranean region is undoubtedly attested by the large number of statues and portraits,⁶⁵ as well as by the depictions on objects for everyday use (pottery, bronze and glass vessels, weights, cart elements, etc.).⁶⁶ Some thirty cities, mainly in the eastern part of the Empire, minted coins with Antinous representations.⁶⁷ Just as Antinous is symbolically considered as the last Roman god, so his depictions are recognised as the last creative outburst of classical art.

The period, directions and reasons for spread of the cult of Antinous in Scupi

The introduction of the cult of Antinous in Scupi should be connected with Hadrian's activities in the Balkans. At the beginning of his reign, Hadrian restored the old road network in Moesia Superior and built a new road (*via nova*), intended to facilitate and shorten the journey from west to east, which led through the Djerdap gorge, with direct communication from Viminacium to Dardania (via Nais), i.e. Scupi.⁶⁸ Proof for the construction activities connected to the road infrastructure in the region of Scupi are the two milestones dated 119/120.⁶⁹

⁶¹ Paus. 8.9.7, connects the veneration of Antinous in Mantinea with Antinous' homeland – Bithynia, whose ancestors originated from Arcadia.

⁶² T. Thomson, *op. cit.*, 154, n. 34 (IG V, 2.281).

⁶³ A. Bendlin, *Associations, Funerals, Sociality and Roman Law: The collegium of Diana and Antinous in Lanuvium (CIL 14.2112) Reconsidered*, M. Öhler (ed.), *Aposteldekret und antikes Vereinswesen: Gemeinschaft und ihre Ordnung* (WUNT I 280, Tübingen 2011), 207–296, The inscription was placed by an association which tended to the maintenance of the cult of Antinous and Diana, but also the burial rituals and costs for its members.

⁶⁴ M. Šašel Kos, *Antinous in Upper Moesia – The introduction of a new cult*, 182, n. 21–25, the shrines in Municipium Dardanorum and Carnuntum are connected with the activities of Hadrian's stepson L. Aelius Caesar.

⁶⁵ T. Thomson, *op. cit.*, 158–159, n. 53–58, with an overview of older literature.

⁶⁶ R. Lambert, *op. cit.*, 189.

⁶⁷ T. Thomson, *op. cit.*, 156–158, n. 40–52, with an overview of older literature, coins, depictions and legends.

⁶⁸ IMS II (1986), no 50, One branch continued from Nais to the south through Scupi to Thessalonica, the other one went west via Ulpiana to Lissos, while the third branch, a part of the so-called military road (*via militaris*) continued via Serdica to the east. That this road continued to Scupi is confirmed by one subsequent milestone from the time of Aemilius Aemelianus dated 253, which mentions the length of the road of around 200 miles.

⁶⁹ IMS VI (1982), no 195, 199.

The presence of the epithet *Aelia* (nomen gentilicium of Hadrian) in the name of the city of Scupi, in a function of *pseudo tribe*, is treated as one of the ways to honour an Emperor, who did a certain good deed for the city. In the case of Scupi it is most often connected with the assumed visit of Hadrian to Scupi in 124/125, although this date cannot be found either in the sources of antiquity, nor in the epigraphic texts, but this possibility should not be dismissed. The construction of the monumental theatre in Scupi is also connected with the constructive activities of Hadrian and his alleged visit to the city.⁷⁰ The time of the spread of the cult of Antinous in Scupi can be generally connected with the trend of intensive spread of the cult after 130. Of course, in a provincial city such as Scupi, these impulses arrived with a certain delay. Unlike the period, the questions regarding the directions of the spread of the Antinous cult in Scupi require a broader elaboration.

Directions of influence from the north

One of the possible directions of influence should be sought to the north, due to the inclusion of Scupi in the province Moesia Superior, where in Municipium DD (today Sončanica in Kosovo), there is a confirmed veneration of Antinous. A fragmented, votive epigraphic monument was discovered in the ruins of Jupiter's temple (?) in the assumed forum in Municipium DD, which mentions a chapel (*aedem*)⁷¹ or statue (*statuam*) of Antinous.⁷² In academic circles there

⁷⁰ IMS VI (1982), 21, n. 4–5, 26, n. 10; R. Syme, *Hadrian in Moesia*, *Arheološki vestnik* 19, (1968), 101 – 109, there are assumptions that Hadrian travelled through Moesia in 124/125, but this probably refers to the Danube valley; Н. Вулић, *Римско позориште код Скопља, Неколико питања из античке историје наше земље*, Посебна издања САНУ књ. 39, (1961), 20, connects the construction of the Scupi theatre with the alleged visit of Hadrian to the city in 124/125; M. Boatwright, *Hadrian and the Cities of the Roman Empire*, Princeton 2000, 12, 38ff. Hadrian's large constructive efforts included around 210 cities in the frame of one of the most important doctrines during his reign, the so-called PATRIA doctrine, aimed at unification (urbanistic, religious, cultural) of the provinces and the peoples of the whole Empire. Although there is no explicit proof, there is a possibility that Scupi was part of the construction efforts of Hadrian.

⁷¹ Due to damage, the contents of the text are read and interpreted differently. Especially hypothetical is the reconstruction of the first line of the text, in terms of whether it mentions the raising of a chapel or placing of a statue in honour of Antinous. Very few researchers support the thesis of raising of a temple of Antinous in Municipium DD (E. Чершков, *Муниципијум DD код Сочанице*, *Diss. et Monographiae* 10, Приштина / Београд 1970, 65–66, 82–83, Т. XIV/1; S. Dušanić, *Novi Antinojev natpis i metalla Municipii Dardanorum*, *ŽivaAnt* 21, (1971), 241–261; Z. Mirdita, *Antroponimia e Dardanisë ne kohën romakë*, *Priştinë* 1981, 266–267, no 331; M. Šašel Kos, *Antinous in Upper Moesia – The introduction of a new cult*, 177–183.

⁷² M. Šašel Kos, *Antinous in Upper Moesia – The introduction of a new cult*, 179, the redactors of the text in *L'année épigraphique* 1972, 500, regard as more suitable the variant by which the text refers to a placement of a statue of Antinous, giving the explanation that Municipium DD is located in the western sphere of the Empire.

is disagreement regarding the questions connected with the introduction and implementation of the cult of Antinous in Municipium DD. According to one interpretation, the cult was introduced as a result of the settlement of emigrants from Anatolia, i.e. Bithynia - the homeland of Antinous, who were connected with some of the activities in ore processing and metal production (*res metalla*).⁷³ Contrasting opinions are that the veneration of Antinous in Municipium DD should be connected with the imperial politics of Hadrian, but as a result of the immediate activities of his stepson, *L. Aelius Caesar* in Moesia Superior in the period from 136 to 138, in whose honour the inscription was placed.⁷⁴ It is not discounted that this is due to the last journey of Hadrian through the territory of Moesia Superior in 134.⁷⁵ The thesis that the introduction of the cult of Antinous in Scupi should be connected with the contacts and the influences from the north is also supported by several epigraphic indicators, which not only prove the existence of family and business relations with and migrations of the population from Municipium DD to Scupi and vice-versa, but also confirm the dominant role that Scupi had (in terms of its status and location) with respect to the functioning of Dardanian economy. On the other hand, Scupi lay along the route of the so-called metal road (*via metallica*), which connected the Iberian mining region, whose centre was in Municipium DD, with Thessalonica, i.e. the Aegean Sea.⁷⁶

⁷³ S. Dušanić, *Novi Antinojev natpis i metalla Municipii Dardanorum, 255 - 256, n.2*, this claim is confirmed by the presence of epigraphic dedications to the gods *Iupiter Melanos* (*IOMelano* = *Zeus Melenos*) from Prizren, whose origin is connected with Bithynia and *Zeus Ezzaios* from Ulpiana, whose origin is connected with Phrygia (Z. Mirdita, *Antroponimia e Dardanisë ne kohën romakë*, 262, no 303; 251, no 236).

⁷⁴ M. Šašel Kos, *Antinous in Upper Moesia – The introduction of a new cult*, 181–183, n. 13–18, 21–25, *L. Aelius Caesar* was adopted by Hadrian in 136, and died at the beginning of 138. In 136–137 he was instituted as a warden of the two Pannonia (Superior and Inferior), because of the danger posed by the attacks of the Quadi and Iazyges. One fairly damaged epigraphic monument from Carnuntum mentions the raising of a shrine of Antinous by *L. Aelius Caesar*, which is interpreted as an indirect confirmation of the thesis that he was responsible for promoting the cult and construction of the temple of Antinous in Municipium DD.

⁷⁵ R. Syme, *op. cit.*, 101–109; R. Syme, *Journeys of Hadrian*, ZPE 73, (1988), 162, 165–170, There is confirmed knowledge that during his travels Hadrian passed through the territory of Moesia Superior on several occasions (in the years 118, 124, 131, 134), but there is no direct proof that he passed or stayed in Scupi during one of those journeys.

⁷⁶ The testimonies about the intensive business and family contacts of the people of Scupi with Municipium Dardanorum are the several inscriptions from Sochanica: one of them mentions an anonymous dignitary from Scupi, who was decorated with a place for a monument by the ordo of the Scupi colony and the municipium Ulpiana, which at the same time performed the duty of procurator of the mines in Municipium Dardanorum (E. Чершков, *op. cit.* 62, no 3; another inscription refers to an imperial freedman (Commodus?), who was a procurator in Municipium Dardanorum, and probably originated from Scupi, (S. Dušanić, *The princeps Municipii Dardanorum and the metalla Municipii Dardanorum*, ŽivaAnt 54, (2004), 5–32); This group also includes several inscriptions, which connect (family, business) members of the

Directions of influence from the south and east

In this context the influences from the south should not be neglected, especially because of Hadrian's fascination with the Greek culture, which resulted in frequent visits and stays in Greece, most often in Athens.⁷⁷ The acceptance and the intensive spread of the cult of Antinous should be regarded as a part of Hadrian's official policy for dispersion of the Hellenic culture throughout the Roman Empire, but not aimed at its enforcement, but its implementation in the Roman state system. Practically, the veil of accepting the eastern principles and integrity hid the Roman pragmatic need for attraction and inclusion of the members of the rich eastern provinces in the state institutions and making them loyal to the Roman Empire and the Emperor. In the spread of this idea, the imperial propaganda most often relied on beliefs, art, coin minting and construction. The culmination of the implementation of this concept came with the formation of the Panhellenium in 131, seated in Athens. The cult of Antinous became a part of the imperial policy immediately after his deification, which is manifested by the placement of numerous sculptures and portraits, organising games and festivities, hymns and rhetorical discussions dedicated to Antinous, minting coins with his image throughout the Empire, and especially in all of the Greek cities.⁷⁸ Mantinea in Arcadia (the original homeland of the people of Bithynia, the birth place of Antinous) held the central position in this respect, where the local power figure and at the same time a priest of the imperial cult, Caius Iulius Euryclus Herculanus donated the construction of stoa with exedra dedicated to the city patron Antinous.⁷⁹ Pausanias mentions a shrine in Mantinea, where once a year a mystical ritual was practiced and every four years games were organised. A building was erected in Mantinea's gymnasium which held numerous sculptures and portraits of Antinous where he resembles Dionysius.⁸⁰ In the province Macedonia, on the initiative of the local community of Thessalonica, the cult of Antinous was introduced immediately after his death.

Hellenophone family Atilii from Scupi (IMS VI (1982), no 70, 90) to the carriers of the same nomen gentilicium along the Ibar valley (M. Милин, *Новооткривени еџиџрафски сџоменици из Сочанице (Косово)*, *Старинар* 52, (2002), 167, no 7); In this context we should mention the activities of the clan of senator families Furii and Pontii, whose wealth and power are due to the works connected with the profits from agriculture and metal processing in the Dardania region (IMS VI (1982), no 18, 20; J. Šašel, *Dardania, Furii e Pontii*, *Situla* 30, *Opera Selecta*, (1992), 152–159.

⁷⁷ R. Syme, *Journeys of Hadrian*, 159, 170.

⁷⁸ T. Opper, Hadrian: *Empire and Conflict*, Harvard 2008, 188–190; T. Thomson, *op. cit.*, 152–159.

⁷⁹ T. Opper, *op. cit.*, 190; T. Thomson, *op. cit.*, 154, n. 34 (IG V. 2.281).

⁸⁰ Paus. 8.9.7–8; T. Thomson, *op. cit.*, 152–154, n. 29–32.

Later he was venerated along with the cult of Deus Fulvius (the deified son of M. Aurelius).⁸¹

In Thrace and Moesia Inferior, the cult of Antinous was confirmed by a votive monument in Philippopolis (today Plovdiv), by coins with the image of Antinous minted in Philippopolis during the reign of Lucius Aelius Caesar (136 – 137) and by bronze vessels - busts with depiction of Antinous in the graves of the necropolises in Varna, Sozopol, Kyustendil, Shumensko and other sites.⁸²

Hence we should not be surprised by the introduction of the cult of Antinous in Scupi, which was located at the border between the Hellenic and the western world, at the very centre of the Balkans road transversals, with a status of veteran colony, and immigrants from all over the empire, among whom there was a large enclave of settlers from the Hellenic south-east.⁸³

Final considerations

The occurrence of figural flagons with a depiction of Antinous allows a great certainty in assuming that his cult was venerated in Scupi. *Terminus post quem* is the year 130, i.e. the year of death and deification of Antinous, while the *terminus ante quem* cannot be determined with certainty. The typology of the graves, the burial rituals, the stratigraphy of the digging, the conditions of the finds, the analysis of the flagons (morphology, technology of production, quality of clay and iconography), and the remaining grave offerings suggest the early 3rd century as the final date for chronological determination. The superficial treatment of the grave offerings only through their material and factographic component, without making a deeper analysis of the symbolism may result in unilateral and univocal interpretations, which hinders the unravelling of the essential messages from the past. In that respect, these rare, unique vessels should be viewed as carriers of multivocal messages of wider historical, economic, demographic, social and religious relevance. The presence of graves from the Scupi necropolis allows a more precise distinction of their magical and apotropaic meaning in the cultic and

⁸¹ C. Steimle, *Religion in römischen Thessaloniki: Sacraltopographie, Kult und Gesellschaft*, Tübingen 2008, 152–156.

⁸² I. Topalilov, *The Emperor and the City: A case Study on the Link between Hadrian and Philippopolis, Thrace*, *The Roman Empire and Beyond: Archeological and Historical Research on the Romans and Native Cultures in Central Europe*, E.C. de Sena, H. Dobrzanska (eds.), BAR International Series 2236, Oxford 2011, 23 – 33; P. Ненова Мерцанова, *Съдове с формата на човешки или антропоморфен бюст от римските провинции Мезия и Тракия*, *op. cit.*, 1–5; Ю. Мешков, Л. Стайкова, *Антична бронзова пластика, II–III век*, *op. cit.*, 6–7, n. 10, 31 (no 11).

⁸³ IMS VI (1982), 33–37, 77 no 45, 107 no 95, 114 no 108, 154 no 187.

funerary rituals. The symbolism of the vessels as a substitute of the deity himself is a sublimation of several spiritual characteristics, the primary ones, as a result of their discovery, being the funerary, chthonic, healing and prophetic aspects.⁸⁴

The vessels were discovered in graves with different types of burials (cremation/inhumation), which suggests that the origin of the deceased had no determining role, and that the priority should be put to the social and religious orientation. The initial impulse in the implementation of the cult of Antinous in Scupi might have been provided by the settlers from the Hellenic south-east, and it was quickly accepted by the members of the local community. This development of the events was in line with Hadrian's imperial policy for unifying the domestic population with the immigrants from the south-east and the ruling elite, through the syncretisation of the cult of the new god with the local beliefs and the deities from the official Greco-Roman pantheon. Hence it is logical to expect the existence of a cultic and funerary community of Antinous adherents, similar to the one in Lanuvium.⁸⁵ This practice is well known in Scupi, where professional and cult associations existed, which frequently unified the social, cultic and funerary needs of their members. There was a known religious association of cultores (*cultores Herculis*), connected with veneration of the cult of Hercules and a funerary guild association of sodales (*sodales macelii*), whose activities were connected with the function and the contents of the macellum.⁸⁶ In relation with the acceptance and practicing of the cult of Antinous, especially important in the aspect of Imperial propaganda was the activity of the colleges of Augustales - priests of the imperial cult (*seviri augustales*) in Scupi, the only one of this type in Moesia Superior.⁸⁷ It is considered that the cities which accepted the cult of Antinous, by venerating this deity, expressed indirect reverence for the imperial cult, i.e. a devotion to the Emperor himself, and loyalty to the state.⁸⁸

Hence, the primary aspects of becoming a member of this type of association were the social, economic, professional, cultic and funerary interests of the

⁸⁴ T. Thompson, *op. cit.*, 154, 160, 163–172.

⁸⁵ A. Bendlin, *op. cit.*, 207–296, in the communion temple of Antinous and Diana in Lanuvium there is an inscription testifying about a cultic and funerary association of Antinous and Diana, which represents a primary source on the manner in which these associations functioned. The text gives a detailed description about the internal organisation, the manner of financing, administration, activities, as well as the rights and obligations of the members of this association which included free men, slaves and freedmen. Special attention is paid to the obligation of organising and carrying out a funeral and all the funerary rituals for its members.

⁸⁶ L. Jovanova, *Scupi from the 1st to the 3rd century according to new archaeological and epigraphic evidence*, 159–161.

⁸⁷ IMS VI (1982), 28, no 34, 74, 75, 76 – augustales, no 3, 70, 71, 72, 73 – seviri augustales.

⁸⁸ A. Bendlin, *op. cit.*, 213–223, it is considered that one of the functions of the association dedicated to Antinous and Diana in Lanuvium was the veneration of the imperial cult, which basically applies to most of the associations of this type.

members, as opposed to their origin and social status (free born, freedmen, slaves) or gender. We think that in our case professional orientation was irrelevant.

With respect to the cultic context, the chthonic role of Antinous as a mediator between the deceased and the underworld was primary. In that respect the apotropaic, the protective, regenerative and mystery dimension of the deity were important in a function of protecting the deceased in their passing to the underworld, where they were promised healing, salvation and eternal life.⁸⁹

There are political, social, economic and religious reasons for accepting and venerating the cult of Antinous in Scupi. It is certain that Scupi – as a city with the status of veteran colony, with a heterogenous demographic and social milieu, well developed trade relations, and established imperial cult – tended towards prompt inclusion in the current imperial policy, inter alia with the acceptance of the new religious tendencies, which focused on the worshiping of the newly created deity Antinous. Finally, we can conclude that the cult of Antinous was introduced in Scupi at the same time and with the same motives as in the other cities of the Empire. Its veneration meant an indirect reverence for the Emperor and loyalty to the state. It was accepted by the immigrants from the south-east, but also by the members of the local community. The appeal of the cult lay in its complex nature, which reflected the religious tendencies of the period. The chthonic, healing and prophetic dimension of the deity, as well as the belief in salvation and eternal life, offered answers to the religious needs of all layers of the population in Scupi. However, there is a range of enigmas considering the scope of acceptance, the manner of practice, the duration of the cult of Antinous etc, which we hope will be clarified with the help of future finds connected to the cult of the last Roman god.

⁸⁹ T. Opper, *op. cit.*, 174–188; T. Thompson, *op. cit.*, 155–64, due to his unfortunate drowning in the Nile, Antinous is often identified with Osiris, especially in the aspect of his resurrection. The same goes for the identification of Antinous with Dionysius, Hermes and Serapis, i.e. the syncretism Osiris – Dionysius, Hermes - Toth, Serapis - Osiris. In addition, Antinous was venerated in communion with other deities with chthonic, mysterious and healing competences (Demeter of Eleusina, Apollo of Delphi, Asclepius).

Ленче Јованова

АНТИНОЈ – ПОСЛЕДНИОТ РИМСКИ БОГ ВО СКУПИ

Резиме

Цел на статијата е претставување на два антропоморфни керамички садови (бокали) од Југоисточната некропола на Скупи. Садовите се речиси идентични според технологијата на изработка, квалитетот на глината, димензиите, морфологијата и иконографијата, што упатува на ист продукциски центар и хронологија.

Опис на претставата: Реципиентот е во форма на тродимензионална биста на младо момче. Садот е поставен на рамно, елиптично дно. Од централниот дел на главата излегува краток врат, кој со горниот дел на главата е поврзани со лентеста рачка. Лицето е издолжено, меко моделирано со правилни црти, без изразени портретни карактеристики. Очите се крупни, широко отворени без назначени зеници, врамени со нагласени очни капаци. Веѓите се споени со коренот на носот, кој е правилно обликуван со широки ноздри. Усните се полни, сензулно подотворени. Лицето е вооквирено со густа коса, обликувана во богати, кадрави прамени. На задниот дел од главата прамените од косата се сумарно назначени. Главата е поставена на краток врат. Наспроти ликот, облеката е сумарно моделирана. Иконографијата, нагласениот класицистички стил, портретните особености со идеализирање на личноста и специфичната фризура упатуваат дека претставениот лик треба да се идентификува со Антиној, деифицираниот миленик на Хадријан.

Садови во форма на глава (биста): Овој вид садови во науката се познати како садови во форма на глава или биста. Реципиентите биле моделирани во дводелни калапи, додека останатите делови (вратот, дното, рачките) биле дополнително доработувани. Овој тип садови почнале да се произведуваат во медитерански центри како резултат на претходната долга традиција на изработка на слични релјефни садови. Во текот на I–IV век особено се активни керамичките центри на малоазиското крајбрежје (книдските и пергамонските) и северноафриканските (туниските) центри. Керамичките садови во форма на глава не се карактеристични за керамичката продукција на западниот дел од Римското Царство.

Намена на садовите: Намената и симболиката на овој тип садови сè уште се енигматични. Се смета дека немале практична употреба, туку дека биле користени како ритуални садови во текот на култните процеси во храмовите и во домашните ларариуми, или како фунерарни прилози во гробовите. Во прилог на тоа е фактот што најголем број од нив се најдени во гробови. Претставите се поврзани со божества или митолошки суштества од култот на Дионис/Бах со акцент на хтонскиот аспект на божеството. Претставата на Антиној е во контекст на поистоветување со Дионис од аспект на хтонските компетенции на божествата.

Аналогии: Директни аналогии не се најдени, бидејќи овој тип садови се ретки, уникатни производи, кои се изработувале во мали серии или поединечни примероци. Морфолошки, најблиска паралела е еден антропоморфен керамичен бокал од Понтес (Костол во Србија), со претстава на божица (Изида/Фортуна?). Организациски, идејно/стилски и иконографски, најслични се со една група садови во рамките на бронзените антропоморфни садови, чии претстави се идентификуваат со портретите на Антиној. Овој тип садови се најбројни во пограничните региони на Подунавјето (Панонија и Тракија), на германскиот лимес и црноморското крајбрежје. Биле продуцирани во торетските центри во Александрија, Мала Азија, Тракија, Галија и Панонија, а датирани се во II–III век. Провиниенцијата на нашите садови треба да се бара во продукцијата или влијанието на некој од малоазиските центри, најверојатно кидските (?) Идентичноста на садовите упатува на иста грнчарска работилница, веројатно и ист калап. Техничките недоследности во квалитетот на изведбата, пропорциите и стилизацијата наведуваат на примероци изработени во некоја локална работилница, алтернативно, инспирирани од бронзените антропоморфни садови со претстава на Антиној.

Датирање на садовите: Садовите се најдени во гробови со различен начин на погребување (едниот во гроб со кремација, а другиот во гроб со инхумација), но идентичен ритуал на погребување. Типологијата на гробовите, ритуалот на погребување, стратиграфијата на вкопување, условите на наод, типолошката и хронолошката анализата на останатите гробни наоди упатуваат на временска рамка во периодот на II до раниот III век.

Антиној и неговиот култ: Антиној потекнува од градот Битинија (Клавдиополис) во Мала Азија. Хадријан на некое од своите патувања го зел во царската придружба со статус на негов неразделен миленик, каде што останал сè до неговата смрт. Култот на Антиној бил оформен веднаш по несреќното давање под неразјаснети околности во Нил кон крајот на есента 130 година. По директива на императорот, Антиној бил прогласен за херој

и божество, иако никогаш не се случила негова официелна деификација од Сенатот во Рим. На местото на загинување, Хадријан изградил нов град – Антијанопол (*Antinoopolis*) со храм во кој култот на Антиној бил изедначен со култот на Озирис (*Osirantonoos*), што придонело за неговото масовно почитување во Египет. Набрзо, култот на Антиној бил проширен насекаде низ империјата, иако во западниот дел бил помалку почитуван одошто во источниот дел на Царството. Во негова чест се подигале светилишта, се организирале игри и свети претстави, се поставувале статуи и портрети. Триесетина градови, пред сè од источниот дел на Царството коваат монети со претстави на Антиној. Култот на Антиној се поистоветува и со култовите на други божества (Дионис/Бах, Аполон, Хермес, Силван, Вертумн, Белен и др.) и митски херои (Адонис, Ганимед, Орфеј, Нарцис, Александар Велики и др.), кои во основа биле поврзани со природата, природните процеси (раѓање, умирање), оздравувањето и пророчките вештини. Прифаќањето на култот на Антиној достигнува максимум во периодот од 130 година до смртта на Хадријан во 138 година. Потоа, интензитетот постепено опаѓа до крајот на II почетокот на III век, но продолжува да опстојува сè до IV век. Во источниот дел на Царството, освен храмовите во Египет, има податоци за светилишта во Клавдиополис во Битинија и Мантинеја во Аркадија. Во западниот дел од Империјата, единствено е потврден храм во Ланувиј во Лациј, каде што Антиној бил почитуван заедно со божицата Дијана.

Времето, правците и причините за продор на култот на Антиној во Скупи: Појавата на култот на Антиној во Скупи се доведува во врска со активностите на Хадријан на Балканот. Хадријан ја обновува старата патна мрежа во Г. Мезија и гради нов пат (*via nova*) од Виминачиум до Скупи. Присуството на епитетот *Aelia* во името на градот Скупи се толкува како еден од начините да му се оддадат почести на царот, кој направил некое добро дело за градот. Изградбата на монументалниот театар во Скупи се поврзува со градежните активности на Хадријан и неговата хипотетичка посета на градот во 124/125 година.

Еден од можните правци на влијание се бара на север, поради припадноста на Скупи кон провинцијата Г. Мезија. Во Муниципиум DD на еден епиграфски споменик се спомнува капела (*aedem*) или статуа (*statuam*) на Антиној. Појавата на култот се поврзува со доселувањето на емигранти од Битинија или активностите на Хадријановиот посинокот, Л. Елиј Кајсар, во Г. Мезија во периодот од 136 до 138 година. Не треба да се занемарат и влијанијата од југ. Централно место има Мантинеја во Аркадија, каде што постоеле светилиште и тоа со екседра посветени на Антиној. Во голем број

од грчките градови биле поставувани бројни скулптури и портрети, се организирале игри и свечености и се ковале монети со претстави на Антиној. Во провинцијата Македонија, во Тесалоника, култот на Антиној бил воведен веднаш по неговата смрт. Во Тракија и во Долна Мезија, култот на Антиној е потврден во Филипопол, каде што се ковале монети со ликот на Антиној, а бронзени садови со претстава на Антиној се најдени во Варна, Созопол, Кустендил, Шуменско и др. Оттука не треба да зачудува појавата на кулот на Антиној во Скупи, сместен на границата меѓу хеленскиот и западниот свет, во центарот на балканските патни трансверзали, со доселеници од сите региони на Империјата, меѓу кои и бројна енклава дојденци од хеленистичкиот југоисток.

Завршни согледувања: Култот на Антиној се воведува во Скупи истовремено и од исти побуди како во другите градови од Империјата. Неговото почитување посредно значи чувствување на самиот цар и лојалност кон државата. Иницијалниот импулс го направиле дојденците од југоисток, но набрзо бил прифатен и од припадниците на локалната заедница. Привлечноста на култот лежи во неговата сложена природа, која ги отсликува религиозните тенденции на времето. Хтонската, исцелителската и пророчката димензија на божеството, вербата во спасување и вечен живот нудат одговор на религиозните потреби на сите слоеви на население во Скупи. Остануваат низа енигми околу обемот на прифатеност, начинот на практикување, времетраењето на култот на Антиној и слично, кои се надеваме ќе бидат расветлени со помош на идните наоди.



Сл. 1. Anthropomorphic flagon (Antinous) – grave 3775 (front view)



Сл. 4. Anthropomorphic flagon (Antinous) – grave 3981 (front view)



Сл. 2. Anthropomorphic flagon (Antinous) – grave 3775 (back side view)



Сл. 3. Anthropomorphic flagon (Antinous) – grave 3775 (right profile)



Сл. 5. Anthropomorphic flagon (Antinous) – grave 3981 (back side view)



Сл. 6. Anthropomorphic flagon (Antinous) – grave 3981 (right profile)



Сл. 7. Scupi, Southeastern necropolis, grave 3775, in the moment of excavations



Сл. 9. Scupi, Southeastern necropolis, grave 3775, grave offerings



Сл. 8. Scupi, Southeastern necropolis, grave 3981, in the moment of excavations



Сл. 10. Scupi, Southeastern necropolis, grave 3981, grave offerings

ПРСТЕНИ СО ЗООМОРФНИ МОТИВИ ОД НЕКРОПОЛАТА ВОДОЧА КАЈ СТРУМИЦА

ПРИЛОГ КОН ПОЗНАВАЊЕТО НА ХЕРАЛДИКАТА, АМБЛЕМАТИКАТА И СФРАГИСТИКАТА
ОД КРАЈОТ НА XIV ДО XVI ВЕК

Апстракт

На некрополаџа Водоча кај Струмица, којашто е изисцирала од XIII-XIV до средината на XX век, откриени се стотици примероци накит. Тоа е, всушност, и најдоминантниот археолошки материјал. Меѓу нив се најбројни прстени. Во ова пригода се обработуваат оние со зооморфни прстени вржани на главите со улога на печатници. Откажани се 19 примероци што потекнуваат од крајот на XIV до XVI век. Кај нив се прикажани целосни или редуцирани грбови, амблеми, односно сфрагистични прстени. Со текот на времето се забележува опаѓање на квалитетот на изработката и на материјалот. При тоа се констатирано и феноменот на „долготрајност“ (*la longue durée*) и на обнародување на одделни примероци како инвенција за зачувување на традиционалните стилистички вредности наследени од средновековието.

Клучни зборови: некропола Водоча, прстени – печатници, зооморфни прстени, хералдика, амблемика, сфрагистика

Abstract

Hundreds of jewellery items have been found at the Vodoča necropolis near Strumica which was in use from the 13th-14th to the middle of the 20th century. Actually, they are the most predominant archaeological material recovered. Most numerous among them are the rings. This paper examines those with zoomorphic motifs carved to serve as seals. Nineteen examples are encountered originating from the end of the 14th until the 16th century. They bear complete or reduced coats of arms/emblems, i.e. sigillographic presentations. Over the course of time, the quality of craftsmanship and material diminished. Moreover, the **longue durée** phenomenon has been noticed as well as popularization of certain items with the intention of preserving the traditional status values inherited from medieval times.

Key words: Vodoča necropolis, signet rings, zoomorphic motifs, heraldry, emblems, sigillography

На комплексот *Водочки цркви, Св. Леонтиј*, село Водоча, на 4 км северозападно од Струмица, откриена е пространа некропола со 1081 гроб.¹

¹ Најголемиот дел од некрополата Водоча со безмалку илјада гроба го открил археологот Јован Ананиев ископувајќи во периодот од 1979 до 2003 година. Првите истражувања

Погребувањето во неа се вршело континуирано од XIII-XIV сè до XX век. Погребниот ритуал е во согласност со христијанските канони. Покојниците биле инхумирани со облека и накит кои соодветствувале со нивниот општествен и личен статус, со возраста и половата припадност. Меѓу археолошките наоди од гробовите доминира накитот, донекаде и монетите, како и металните (фрагментарно и текстилните) делови од облеката.²

Откако заврши долготрајниот процес на конзервација, документација и каталогизација на гробните целини,³ во глобала се согледаа карактеристиките на некрополата Водоча, на подвижните материјали, временските фази на нивното егзистирање и одделни специфични појави.

Меѓу накитот откриен во некрополата Водоча, прстените се најбројни. Тие претставуваат околу една третина од севкупните наоди откриени во гробовите. Нивни носители биле припадници на сите социјални, старосни и полови категории.

Со оглед на важноста на прстените во времето на егзистирањето на некрополата, тие биле изработувани со многу внимание и со јасно дефинирана намена. Со својот морфолошки изглед, како и со декорацијата на надворешната површина, пред сè на плоштината од главата, може да се претпостави нивната улога, симболичното значење и, воопшто, сигнализацијата што ја испраќал носителот преку нив на околината, особено во времињата кога доминира неписменоста кај населението.

Покрај другото, на прстените, воопшто, се прикажувал грбот (целосно или редуцирано), амблемот на статусна припадност, владетелска, велмошка, витешка, на поданички однос, на професија, на членство во некаква асоцијација... Со прстените-печаници се давала гаранција, се потврдувало некакво дејство, состојба, квалитет, се означувало професионалното, етничкото или некое друго обележје.

Во приватниот живот прстените имаат свадбено или свршеничко обележје, некогаш и меморијално или лечебно, исцелително, магично... Не е мал бројот и на практичните значења; тие служеле за запнување на стрели, како клучеви, реликвијари, амајлии итн.⁴

на овој простор ги извршил Васил Лахтов (1961/1962). Работејќи на сакралните објекти, извесни археолошки зафати направил и Петар Миљковиќ-Пепек (1973/1974). Во текот на 2004 година, по смртта на Ј. Ананиев, работите на некрополата ги заокружил Ване Секулов откривајќи ги последните 23 гроба.

² E. Maneva 2007, Cat. no. 1-70.

³ Конзервацијата на металните наоди ја изврши Билјана Бозароска-Павловска, пртежите на инвентарот се дело на Давча Спасова, гробните целини ги оформи Марија Арсовска, фотодокументацијата е на Бранко Павловски, додека компјутерската обработка ја реализира м-р Орданче Петров.

⁴ Ј. Ковачевиќ 1953, 158-173; За средновековните прстени воопшто како и за примерите од Македонија со цитирана опширна литература, види: Е. Манева 1992, 78-94.

Многу од наведените значења на прстените се симболизирани преку одделни ликовни идеограми во вид на зооморфни, флорални, астрални, професионални, геометриски, апстрактно-мнемонистички или недефинирани знаци. Некогаш овие симболи се дополнуваат меѓу себе, а може да имаат и додаден текстуален дел, монограм, букви итн.

Меѓу зооморфните мотиви врежани на прстените од Водоча се идентификувани неколку претстави: волк, змеј, риба, орел, двоглав орел, лав, паун, скорпион, пчела и змија (сл. 1-19, Т. I-IV). Дел од нив се прикажани во една верзија, но ги има и во две и повеќе варијанти.

Волкоџ се среќава на два прстена-печаници и уште на лицевите страни на еден пар кружни, уникатни наушници од „водочки“ тип.⁵



(Сл. 1)

Овој преглед, и според квалитетот, и според хронолошката припадност, и според значењето, неминовно е да се почне со прстенот од Гробот 196 со претстава на целосно прикажан грб и натпис врежани на неговата глава.⁶

Станува збор за масивен примерок (тежок 12,94 gr) излеан од сребро со одвај зачувани траги од позлатување и црно ниело на рамениот дел (Т. I, 1а-с).

На широката, елипсовидна глава дополнително, речиси неуко е врежан печат – целосен грб од три елементи: груба скица на волк во од, зад него триаголен штит со решеткеста орнаментика од подолжни и попречни шрафури и нож – бодеж над волчешкиот грб. Наоколу тече натпис со старословенска содржина испишан со букви од кирилицата, латиницата и алфаветот.

Тој гласи: **† ОЗВОЛИТЕ БРХЛЕНА**

во смисла – Почитувајте (го) робот божји ХЛ(А)ПЕНА.⁷ Употребата на лигатурата со значење „Робот божји“ во комбинација со „изволите“ како учтива форма со значење и на „спомнете(го)“ ја покажува меморијалната улога на овој прстен. Тој бил даден како заветен дар на извесен поданик – жител на Водоча од споменатата личност – од ХЛ(А)ПЕНА.

Изработката на овој прстен се врзува за квалитетна работилница од последните децении на XIV век, додека натписот и грбот, се чини, биле

⁵ E. Maneva 2013/2, 25-34, Fig. 2-5.

⁶ Ibid, 15-23.

⁷ R. Mihajlovski 2005, 187-194.

дополнително врежани од локален или патувачки мајстор според потребите на купувачот. Името Хлпена - ХЛ(А)ПЕНА, со оглед на наведените својства и хронолошката припадност на прстенот, може да се доведе во врска со Радослав Хлапен.⁸ Имено, овој велмож бил лојален челник на цар Душан, намесник на Бер и Воден од 1343 година кога овие области биле присоединети кон државата на Немањиките. Во 1359 година неговата ќерка Јелена била омажена за првородениот син на Волкашин, за Марко, кој од 1365 година се здобил со титулата млад крал или Крале.

Првобитно, наведениот прстен бил даруван на негов поданик – маж (D – внатрешен – 22 mm), но во Гробот 196 од Водоча стасал по средината на XV век кај некого од неговите потомци.⁹ Прстенот *in situ* е откриен на десниот показалец, што зборува за благородничкиот статус на носителот.¹⁰ Истовремено, кај истата личност, на левата рака е најден друг, квалитетен, сребрен прстен – печатник со врежан, раскошен, двоен (осмокрак) крст со додатни мотиви на крин датиран во средината на XV век.¹¹



(Сл. 2)

Во *Гробови 849* од Водоча е најден елегантен прстен – печатник со впечатлива изработка од квалитетно сребро (тежина 6,31 gr).¹² Долниот дел од обрачот е декориран со многу стилизиран, вегетабилен орнамент, а рамениот дел е претежно мазен со потенцирани, квадратни површини и геометриски мотиви во горниот дел (сл. 2; Т. I, 2а-с). На кружната глава која е моделирана над цилиндричниот, неукрасен врат е врежан амблем на четириножно животно. Претставата во основа е слична на вообичаената, на лав во движење со нагласени шепа. Меѓутоа, според долгиот врат и шилестата, долга муцка би се рекло дека животното повеќе наликува на волк. Опашот е извиен високо зад главата како што е кај хералдичките претстави.¹³

⁸ E. Maneva 2007, Cat. no. 40.

⁹ E. Maneva 2013/2, 21.

¹⁰ J. Werner 1984, n. 153.

¹¹ E. Maneva 2013/2, Fig. 5ab, 6a-d; Eadem, 2010, Sl. 4; Т. I, 4a-d.

¹² E. Maneva 2007, Cat. no. 45; Eadem, 2010, 342, 343, Sl. 2, Т. I, 2a-c.

¹³ Б. Радојковиќ, Кат. бр. 51, 52; М. Бајаловиќ - Хаџи-Пешиќ 1984, Кат. бр. 410, Т. XLI, 2, Кат. бр. 404, Т. LIX, 5.

Овој прстен бил подолго во употреба, во текот на XV век, кога бил произведен, веројатно, до средината на истиот век. Во изработката се чувствува умешноста и рутината на мајсторот.

Како и кај претходниот примерок, и овде се среќава претставата на волк, но без додатни елементи, односно само како амблем или редуциран грб.

Во друг контекст, но, сепак, како ознака на амблем или дел од грб, волкот е претставен и на бакарните наушници кај девојче од *Гробои 909*, датирани во самиот крај на XV век.¹⁴

Сето ова оди во прилог на мислењето дека во Водоча претставата на волк има хералдичко значење кај некое повидно семејство потврдено од крајот на XIV до крајот на XV век. За жал, достапноста на скелетниот материјал ја оневозможува продлабочената анализа и евентуалните ДНК-испишувања на покојниците од наведените три гроба.¹⁵

Волкои како амблем или дел од грб е многу застапен во средновековието на овие простори и, воопшто, во зоната на неговото природно опстојување. Тој се претставува како целосна фигура во различни позиции, делумно – обично предниот дел или само неговата глава. Како таков е прикажан и на средновековните монети и на други предмети (оружје, накит, облека, архитектонски елементи итн.) преку кои се означувал амблемот или грбот на сопствениците.¹⁶

„Волкот е граблив звер. Секогаш со живо месо се храни... гледа Господ... и нема да се оглуши, туку пак се живи...“ се вели во средновековниот спис – во *Физиологои* објаснувајќи ги средновековните сфаќања за неговите главни атрибути.¹⁷

Тоа што тој има моќи „да гледа и ноќе“, да убива сам и во група, да запаѓа во убиствена екстаза, да се преобразува во човек, во демон – врколак и слични имагинативни верувања придонеле за фасцинираноста на средновековниот човек со ова суштество.¹⁸

Со одделни негови карактеристики се идентификувале, пред сè, воините земајќи го како амблем или дел од грбот кој потоа преминува и на нивното семејство, потомците и поданиците од двата пола.¹⁹

Змејои како амблем е откриен кај два витешки прстена од две многу впечатливи гробни целини.

¹⁴ Е. Maneva 2007, Cat. no. 10; Eadem, 2010, Sl. 3; Т. I, Zab.

¹⁵ Дел од скелетниот материјал од некрополата Водоча бил дополнително погребен со црковна богослужба.

¹⁶ Р. Михаљчић 1975, Сл. 1-38; В. Иванишевић 2001, Т. I-VIII.

¹⁷ В. Стојчевска–Антиќ 1996, 276.

¹⁸ М. Елијаде 1996, 137.

¹⁹ Е. Maneva 2007, Cat. no. 10, 40, 45; Eadem, 2013/2, 31-33, п. 18-26.



(Сл. 3)

Во *Гробоѝ 489* е откриен квалитетен прстен кој бил носен на десниот показалец (D – внатрешен – 22 mm). Тоа и само по себе зборува за благородничкото витешко потекло на неговиот носител (сл. 3; Т. I, За-с).²⁰ Истото тоа се потврдува и со специфичниот витешки облик на обрачот којшто е во вид на затегнат лак. И изработката од квалитетно сребро со зачувани траги од површинско позлатување, како и маркантноста (тежина 8,63 gr) одат во прилог на наведената аргументација.²¹

На елипсовидната плоштина на главата, попречно поставен во однос на обрачот е врежан печатот во вид на фантастичното суштество, змејот или драконот. Според наведените квалитети и морфолошкиот изглед, може да се каже дека овој прстен бил произведен во првата половина на XV век.

Анализирајќи го витешкиот облик на прстенот, неговиот печат и временската припадност, се дојде до претпоставката за негово поврзување со витешкиот ред на драконот којшто го формирал унгарскиот крал Сигизмунд (1387–1437) во 1408 година за поефикасна борба против турската наезда. Во него членувале витези од прв ред, претставници на значајни, владетелски и велмошки семејства. Меѓу нив се споменуваат и деспотите Стефан Лазаревиќ и Ѓурак Бранковиќ, членови од семејствата: Косача, Храниќ, Хрватинчиќ, па и влашкиот војвода Дракул.²²

Прописите на витешките редови налагале витезите од првиот ред да формираат дружини и „следните 50 благородни луѓе да ги украсат со тој знак“.²³

Иако сè уште не е дефиниран првичниот изглед на драконот од овој витешки ред, археолошките наоди²⁴ и пишуваниите извори повеќе пати споменуваат прстени и друг накит со оваа инсигниска ознака.²⁵

²⁰ J. Werner 1984, n. 153.

²¹ Д. Милошевиќ 1990, 53, сл. 6; Б. Иваниќ 1998, 56.

²² С. Ѓирковиќ 1968, 272; Д. Милошевиќ 1990, 129, Б. Иваниќ, 1998, 16 etc.

²³ С. Ѓирковиќ 1968, 273; Љ. Стојановиќ 1902, 120

²⁴ Масивниот златен прстен од Дубровник со штит, шлем и крилест змеј врежан на главата се датира во 60-тите години на XV век и се припишува на херцогот Стефан Косоча. Д. Милошевиќ 1990, Кат. бр. 180.

²⁵ Во зачуваниот тестамент на витезот Прибислав Вукотиќ од 1475 година се споменува и прстен со претстава на „дракон како инсигнија на унгарскиот крал“. С. Ѓирковиќ 1968, 266.

Не е без основа претпоставката дека некој благороден жител на Водоча бил почестен со оваа витешка инсигнија во XV век. Прстенот бил во подолготрајна употреба што се гледа од неговата површинска изабеност (сл. 3; Т. I, 3а-с). Во Гробот 489 стасал носен од некој негов наследник, многу подоцна во XVI век. Ова може да се констатира од присуството на друг, многу маркантен и одлично зачуван прстен (што значи не бил во долга употреба) откриен на левата рака на покојникот, датиран во доцниот XVI век. Овој вториов има османлиско – турски натпис пишуван „огледално“ и служел како печат. Во текстот се споменува името на дародавецот Мухамед и се изразува благодарност до него.²⁶



(Сл. 4)

Во *Гробоѝ 295* е откриен скелет на младо момче со боздоган покрај неговата глава. Тоа на десната рака имало прстен, кој и по својот облик и по врежаниот печат (сл. 4; Т. I, 4а-с), претставува дословен обид за имитирање на претходно прикажаниот, витешки примерок (сл. 3; Т. I, 3а-с). Меѓутоа, неговата тежина е многу помала (4,95 gr) во споредба со претходниот (8,63 gr), среброт од кое е излеан е со послаб квалитет, додека мотивот на змејот врежан на неговата глава е сосема шематизиран и ја покажува помалата вештина на мајсторот. Веројатно, станува збор за локална изработка од втората половина на XV век за носител кој, се чини, бил потомок, односно во некоја роднинска врска со личноста од Гробот 489.

Во *Гробоѝ 295*, како гробен прилог е најден и железен боздоган – шестопер кој покрај улогата на помошно, ударно оружје има и специфична улога со инсигниско обележје.²⁷ Овој наод е исклучително ретка појава во христијанските некрополи од ова време. Во секој случај, тоа е уште една

²⁶ Во пописните дефтери од 1570 година во Водица (Водоча) се споменуваат имињата на сите машки глави на семејствата (84), на неженетите (14) и на вдовиците (15) сè со цел да се оданочат според тогашните законски прописи. Притоа, се наброени и сопствениците на 16 „баштини“ – условно наследените имоти од припадниците на поситното, средновековно, христијанско благородништво. Во овој список се среќава и податокот за „...баштина во рацете на Касем (сега) во рацете на Мухамед Ибрахим...“. Не е исклучено заветниот прстен со османлискиот натпис-печат каде што се споменува името Мухамед да се однесува токму на наведениот Мухамед Ибрахим од пописот во 1570 година. *Турски документи*, Том. V, Кн. III, 80, 81, 648, 651.

²⁷ E. Maneva 2013/2, 59-61, n. 15-203, Fig. 3, 5.

потврда за честитото потекло на личноста од овој гроб, можеби и значајната, коњаничка, воена улога како „војнук чебелија“ (?) во османлиската војска.²⁸

Змејо̄и или *драконо̄и* е едно од најмоќните суштества во светогледот на средновековниот човек. Тој е хибрид создаден од разни анимални делови на најсилните животни што во фантазијата се споени во едно поседувајќи ги нивните најпосакувани особини. Поради тоа симболиката на змејот е многузначна, но и амбивалентна. Тој ја означува космичката целост и моќта да минува низ трите негови сфери: подземје, земја, небо. Во него се кријат и доброто и злото, како и огнот и водите.²⁹

Но, тој може да биде олицетворение и на демонот, уште повеќе на антихристот, на аждарот со кого се борат христијанските свети војни како што се св. Теодор или св. Георги.³⁰ Во тој поглед е близок и со симболиката на змијата и скорпионот.³¹

Не е без основа претпоставката дека витезите на драконот се идентификувале со борбата на светите војни, своите покровители во борбата против антихристот, поконкретно против османлиската наезда поради која и бил создаден овој витешки ред.³²

Рибай̄а како печат е претставена во пет различни варијанти кај пет различни прстени.



(Сл. 5)

Во *Гробо̄и* 841 е откриен најрепрезентативниот примерок на прстен од витешки тип со оваа претстава (сл. 5; Т. I, 5а-с). Станува збор за масивен прстен лиен од сребро (теж. 12,79 gr и внатрешен D – 19 x 22 mm). И самата локација на овој гроб, кој е во близина на Гробот 489 (во кој се откриени витешкиот прстен со претстава на драконот (сл. 3; Т. I, 3а-с) и прстенот со османлискотурскиот печат од XVI век)³³ ја навестува една од најелитните парцели на некрополата Водоча.

²⁸ Ibid, 61, 62.

²⁹ Л. Дончева-Петкова 1996, 82-88; J. Chevalier, A. Greerbrant 1987, 793-795.

³⁰ *Byzantium* 1994, 222-224, Cat. no. 236; Е. Димитрова 2012, 221-241.

³¹ Види напред поглавја за прстените со претстави на скорпион и змија, cf. n. 86-88; 101, 102.

³² Е. Maneva 2013/2, 48, 49.

³³ Е. Maneva 2007, Cat. no. 60; Eadem, 2010, 349-352, Sl. 12ab, Т. II, а-с.

За разлика од најголемиот дел од останатиот накит од Водоча, прстенот од Гробот 841 не бил во долготрајна употреба и не е изабен по површината. Неговиот облик е „витешки“, обрачот му е масивен со брадавичесто задебелување во долниот дел. Рамениот дел е издвоен од долната половина на обрачот со по две пластични ребра и е декориран со мотиви од готската орнаментика: лозички, цртчички, куки или, можеби, букви „С“ и „У“.³⁴

Плоштината од главата на овој прстен има елипсовидна до благо нагласена осмоаголна форма. Со длабоко врежана линија покрај работ е обележано полето со печат; во средината е прикажана риба попречно поставена во однос на обрачот, а наоколу натпис од кој јасно се препознава крстот како инвокација на неговиот почеток. Натписот е лиен заедно со целата маса на прстенот така што буквите се „разлеани“, а текстот е нечитлив.

По својот облик, овој прстен припаѓа на варијанта витешки примероци од првата половина на XV век и, секако, служел како печат.

Неговиот носител, веројатно, бил припадник на поситното, средновековно благородништво, односно како витез служел во придружбата од одредите на покрупните феудалци. Нивниот амблем бил рибата (можеби и штуката?),³⁵ макар што засега нема поконкретни докази за негово постоење на овие простори.



(Сл. 6)

Во *Гробот 910*, на левата рака на покојникот, покрај алката-наушница со преклопени краеве од бакарна жица употребена во својство на прстен, најден е уште еден прстен од бронза (теж. = 5,80 gr; и внатрешен D – 19-20 mm, сл. 6; Т. II, 6а-с).³⁶

По својата форма обрачот е близок до примероците со благо „прекршен“ облик, односно со варијанта на *Verkantung* типовите забележани уште од античко време, преку византиско, па сè до периодот на XV-XVI век. Главата на прстенот е плочеста, бадеместа, со пространа плоштина (17 x 10

³⁴ Види аналогија – прстен од Народен музеј – Белград, со потекло од Прилеп или Скопје (?), од почетокот на XV в. Партиите на рамената кај овој примерок се толкуваат како „У“ и „Ш“ (?) или како монограм од името „Урош“. Д. Милошевиќ 1990, 123, Кат. бр. 171.

³⁵ Познат е печатот на Ричард де Лусија од XII век, каде што е претставена штука на многу нагласени вилицы и заби како атрибути што ги сугерираат агресивните особини на оваа риба. Д. Ацовиќ 2008, 35, Сл. 1.

³⁶ Локацијата на Гробот 910 е во близина на Гробот 916 каде што е најден прстенот со амблемот на пчела (Сл. 18; Т. IV, а-с) како и Гробот 927 со витешкиот прстен со претстава на риба (Сл. 5; Т. I, 5а-с). Тоа говори дека се работи за гробна парцела со видни личности од Водоча од крајот на XVI и XVII век. Е. Maneva 2007, Cat. no. 49, 41.

mm). На неа е врежана подолжно, доста реалистична претстава на риба со нагласено око и перки на грбот (сл. 6; Т. II, 6а-с).

Наведениот тип прстени се често ползувани како печати поради формата на главата. Сфрагистичката улога на прстенот гарантира одредени квалитети и ознаки за носителот; статусни лични, професионални или законски. Во ова својство се јавуваат многу прстени почнувајќи од втората половина на XIV, за потоа во XV-XVI век тие да се поедностават и рустифицираат, како по форма, така и по иконографската претстава на печатот.

Тешко е да се каже дали носителот на овој прстен е во некаква релација со претходниот, витешки примерок (сл. 5; Т. I, 5а-с) од првата половина на XV век или со уште порустичните прстени со бадемести глави и на различен начин стилизирани идеограми на риба, но подолжно прикажани во однос на обрачот, како кај следните три примероци (сл. 7-9; Т. II, 7а-с – 9а-с).³⁷

Во овој случај може да се каже дека по своите карактеристики (бронза, лиење, врежување, рустичност) прстенот од Гробот 910 (сл. 6; Т. I, 6а-с) е производ на локална работилница и на инвентивен мајстор од крајот на XV век.



(Сл. 7)

Од *Гробои* 101 потекнува прстен со карактеристична, доцна варијанта на *Verkantung* или „прекршена“ форма на обрачот (теж. = 5,53 gr, D – внатрешен – до 20 mm).³⁸ Пластината на главата е пространа (19 x 9 mm) со груб, но импресивен цртеж изведен со длабоки и широки потези со кои се прикажува печатот во вид на риба. Со една лачна линија е нагласен грбетот, со по три коси цртки над и под него е претставено телото, односно перките, а со цртки и точки – главата. Колку носителот на овој прстен бил поврзан со останатите што го употребувале печатот во вид на риба е тешко да се претпостави.

Прстенот бил во подолга употреба и може да се датира кон крајот на XV – односно во XVI век.



(Сл. 8)

³⁷ E. Maneva 2007, Cat. no. 42-44.

³⁸ Ibid, Cat. no. 42.

Во *Гробоѝ* 927 на десната рака од покојникот е најден масивен, бронзен прстен (теж. = 9,33 gr и D – внатрешен – до 19 mm).³⁹ Неговиот обрач е кружен со лачен до триаголен пресек, со брадавичесто задебелување на долниот дел, додека во горниот преминува во плочеста, бадеместа глава со пространа плоштина (19 x 12 mm). На главата е врежан сосема шематизиран идеограм на риба. Таа е претставена преку една подолжна линија – ’рбет со закосени, паралелни цртки над и под неа. Нагласено е и едно око што оваа невешто изведена скица ја дефинира како претстава на риба (сл. 8; Т. II, 8a-c).⁴⁰

Обликот на прстенот е близок до османлиските прстени од XVI век. На ова време и на локална работилница за широка употреба упатува и евтиниот материјал и шаблонизираниот изглед на врежаниот мотив. Тоа значи дека прстенот бил во сопственост на жител од Водоча, со поскупо материјални можности во однос на оние од претходните времиња, но, од друга страна, со угледен статус во своето окружување од XVI век.



(Сл. 9)

Во *Гробоѝ* 948⁴¹ на десната рака на покојникот како единствен наод е откриен бронзен прстен (теж. = 5,59 gr и D – внатрешен – до 20 mm). Обрачот е кружен со лентест пресек и рецки во горните партии групирани во мотивот на рибина коска.⁴² Главата е плочеста со пространа, бадеместа површина (17 x 10 mm) на која е врежан орнамент на стилизирана риба во вид на една подолжна линија – ’рбет со густо, паралелно поредени, коси цртки од двете страни и нагласен триаголен опаш на едниот крај (сл. 9; Т. II, 9a-c). Оваа претстава е сместена во бадеместо врежана линија како рамка која ги следи контурите на главата од прстенот и го означува печатот.

Обликот на главата, односно печатот и севкупниот изглед на прстенот наликува на османлиските прстени од крајот на XVI век.⁴³

Прстенот, без сомнение, имал сфрагистичка улога и припаѓал на некој жител на Водоча кој го потврдувал со него својот идентитет. Колку и дали тој бил поврзан со сопствениците на останатите четири претходно споменати

³⁹ Cf. n. 36.

⁴⁰ E. Maneva 2007, Cat. no. 44.

⁴¹ И Гробот 948 е во близина на гробната парцела со значајните личности погребени во гробовите 910, 916, 927, од крајот на XV и од XVI век.

⁴² E. Maneva 2007, Cat. no. 43.

⁴³ Ibid, Cat. no. 60.

прстени со разновидно прикажан мотив на риба останува отворено прашање (сл. 5-8; Т. I, 5а-с, Т. II, 6а-с – 8а-с).

Рибата како амблем, дел од грб или сфрагистичка ознака во времето и контекстот во кои се јавува на прстените од Водоча и покрај сложената симболика првенствено би се поврзала со нејзиното христијанско значење.

Елементот на вода со која се врши крштевањето ја сугерира асоцијацијата риба – христијанин, бесмртност – воскресение. Исус е рибар, тој ги води христијаните, но и црквата. Неговото име е синоним на зборот риба (ΙΧΘΥΣ) или Исус Христос Божји Син Спасител. Рибата е поврзана со пророкот Јона, со св. Антониј, како и со апостолите, особено со св. Петар, кои се во основа „рибари на луѓето“.

Рибата и лебот се обредни јадења и симболи на евхаристија. Во рибата се напластени древните пагански верувања со плодносни, хтонски, хороскопски и други значења. Но, со тоа не се исклучува и нејзиното амбивалентно, агресивно, воинствено значење.

Кај прстенот со витешка форма (сл. 5; Т. I, 5а-с) постои основана претпоставка дека станува збор за егзистирање на витешки ред чија „инсигнија“ е рибата. Хипотетички тоа може да се поврзе со амблемот на штуката (?)⁴⁴ и нејзините својства на недофатливост, итрина и смелост познат во европските простори. Меѓутоа, постоењето на овој ред во поширокиот регион сè уште не е докажано.⁴⁵

Во секој случај, освен кај витешкиот прстен (сл. 5; Т. I, 5а-с), останатите четири прстени со печати на риби (сл. 6-9; Т. II, 6а-с – 9а-с) биле сопственост на личности од општествени слоеви кои по некаква основа: семејна, професионална, конфесионална, поданичка итн. го употребувале овој симбол како свој печат, амблем или можеби и дел од редуциран грб.

Едноглавиот орел како печат се среќава на два прстена.



(Сл. 10)

⁴⁴ Cf. n. 35.

⁴⁵ Интересен е податокот дека во ориенталните, азиски легенди крапот добил слични особини претворајќи се во дракон. Впрочем, тој е амблем на воините – самураи. Дж. Купър 1993, 254.

Во *Гробои* 631е најден сребрен прстен со покровок изглед (теж. = 4,18 gr; D – внатрешен до 18 mm), но најблизок до средновековните форми. Обрачот му е лентест со отворени, преклопени краеве по примерот на постарите прстени од XII-XIII век со линеарна декорација.⁴⁶ Но, во случајов, орнаментиката е пластична. Рамениот дел е украсен со прекрстени ребра во вид на „X“. Главата е кружно оформена како продолжение на обрачот и на неа со длабоко врежување е прикажан орел со раширени крилја и опашка, како и со глава во профил завртена во десно (сл. 10; Т. III, 10а-с).⁴⁷ Прстенот служел како печат. Во својот елегантен изглед, декорација и форма овој примерок може да се датира во втората половина на XIV век. Како таков, тој претставува и урнек за подоцнежни копирања.



(Сл. 11)

Како *вонџробен наоде* откриен бронзен прстен со рустичен изглед (теж. = 5,85 gr, D – внатрешен – 18 mm) со неука, но инвентивна имитација и на формата и на декорацијата изведени по примерот на претходно споменатиот прстен (сл. 10; Т. III, 10а-с).

Обрачот е лентест, но затворен и кружно оформен. Тој во пределот на главата се проширува во кружна плочеста форма со врежан печат во вид на сосема поедноставена, речиси апстрахирана претстава на орел. Телото на орелот, всушност, е длабоко врежана канелура, опашот е претставен со лезезесто распоредени цртки, како и крилјата (последниве се дополнети со точки како перје) и со глава завртена во десно, прикажана со две коси рецки (сл. 11; Т. III, 11а-с).

Овој прстен датира кон крајот на XV век и, веројатно, припаѓа на една серија од слично изработен бронзен накит, пред сè прстени произведени во локална работилница за осиромашените потомци на средновековното благородништво – т.н. „баштинари“. Како урнеци служеле постарите, поквалитетни, сребрени примероци од XIV век.⁴⁸

Орелот со неговата способност да се вивне високо на небото го фасцинирала човекот од најстари времиња. Во античкиот период тој е поврзуван со

⁴⁶ Е. Манева 1992, Т. 84, 85, 86 (избор); Б. Иваниќ 1998, 50.

⁴⁷ Прстени со едноглав орел од Македонија во неколку варијации види: Е. Манева 1992, Т. 86, 31/72, 93/19, 25/1, П/14, П/16^{etc}.

⁴⁸ Е. Maneva 2010, Sl. 8, Т. II, 3а-с.

хелиолатриските култови и со соларните, првостепени божества како нивен атрибут. Со него е поврзана и сторијата за *Ајоѿтеозаѿта на Александар Велики* и неговото вознесение на небото којашто е популарна на овие простори и во времето на Османлиската Империја.⁴⁹

Делови од неговото тело (главата со силниот клун, крилјата, канците на неговите нозе) се често прикажувани кај хибридните суштества (грифоните итн.) со што им се припишувале поголеми моќи.⁵⁰

Орелоѿ во средновековните списи се опишува како господар на птиците, односно на небото. Според *Физиологоѿ*, тој можел да се подмладува, да биде и бесмртен со што се алудира на вечниот живот и воскресението.⁵¹

Освен религиозната порака, орелот со својата надмоќ и над другите суштества е омилен амблем кој се среќава на монетите како и во средновековната хералдика и амблематика.⁵² Најчесто се прикажува во стоечка положба со спуштени или размавтани крилја. Орелот се поврзува и со амблематиката на Мрњавчевци.⁵³

И *двоглавиоѿ орел*, како и едноглавиот, во Водоча е застапен на два прстена, едниот сребрен од крај на XIV – почетокот на XV век, а другиот бронзен, со рустична изработка од серијата прстени од крајот на XV век (сл. 12, 13; Т. III, 12а-с, 13а-с).



(Сл. 12)

Во *Гробоѿ* 595е откриен кревок сребрен прстен (теж. = 3,37 gr; D – внатрешен 14-17 mm). По својата форма тој припаѓа на традиционалните, византиски типови и е истовремено близок до т.н. *монетарен накиѿ*.

Обрачот е лентест, неукрашен, благо проширен во рамениот дел. Главата е во продолжение на обрачот, зарамнета и кружно проширена (14 x 16 mm). На неа е врежан двоглав орел – анфас, во исправена положба, со лепезеста опашка и со нагласени нозе. Крилјата се стилизирани, раширени, а на

⁴⁹ Е. Манева 2013/2, 35-44.

⁵⁰ В.П. Даркевич 1975, 44-53; Т. Тотев 1994, 35; Л. Дончева-Петкова 1996, 13-50 etc.

⁵¹ В. Стојчевска-Антиќ 1996, 276.

⁵² За едноглавиот орел и неговата застапеност види: Д. Ацовиќ 2008, 127-136.

⁵³ Во хералдиката и амблематиката на семејство на Димитрија Волкашин и неговите наследници, значајна улога има претставата на едноглавниот орел. Тоа е нагласено и во ракописот на Корениќ-Неориќ, во Илирскиот грбовник. Д. Ацовиќ 2008, 136, п. 321, 322.

еден врат се додадени две глави во десен и во лев профил. Над главите се назира контура што наликува на трозаба круна (сл. 12; Т. III, 12а-с).

Како најблиска аналогија за овој примерок од Македонија е прстенот од Гробот 2 од манастирот во Лесново од средината на XIV век.⁵⁴

Водочкиот примерок е со послаб квалитет (и со подолготрајна употреба). Неговата изработка се датира на преминот кон XV век.



(Сл. 13)

Во *Гробот 626* е најден прстен од серијата накит произведен во локална работилница кон крајот на XV век, наменета за осиромашените потомци на постарите, видни семејства од Водоча (сл. 13; Т. III, 13а-с).⁵⁵ Прстенот е излеан од бронза (теж. = 6,38 gr; D – внатрешен – 18 mm). И по формата и по декорацијата на главата тој претставува дословна имитација на претходниот примерок (сл. 12, Т. III, 12а-с).

Обрачот е лентест, неукрасен, а врз кружната плоштина, на плочестата глава е врежано наивно, но креативно решение на цртеж во вид на двоглав орел. Телото е прикажано како шрафиран правоаголник, опашот и нозете се од лепезесто врежани линии, крилјата се претставени со по две, а главите со по една коса цртка.⁵⁶

За *двоглавиот орел*, неговата симболика, генеза, амблематска, односно хералдичка улога многу е пишувано во стручната литература.⁵⁷ Меѓу другото, како во Македонија, така и пошироко се најдени бројни прстени со оваа претстава на главата.⁵⁸

⁵⁴ Сребрениот прстен од Гробот 2 од Лесново своевремено од страна на Д. Барциева е доведен во врска со наводниот гроб на деспот Јован Оливер (во монаштво именуван како Јован Каливит). Меѓутоа, по извршената антрополошка анализа, К. Трајковски ја отфрли оваа можност бидејќи се покажа дека покојникот од Гробот 2 од Лесново бил момче на возраст до 18 години. Д. Барциева 1985, 177-184; К. Трајковски 1988, 235-236. Нема сомнение дека двоглавите орли се една од инсигниите на великодостоинствениците со највисоката, деспотска титула. Но, тие се јавуваат и како дародавци на предмети со овој идеограм. Е. Манева 1992, 92.

⁵⁵ Гробот 626 не е многу оддалечен од Гробот 595 каде што е откриен сребрениот прстен со врежан двоглав орел. Види: Сл. 12; Т. III, 12а-с. Ова ја навестува можноста за постоење на семејна парцела каде што биле потребени личности во сродство во подолг период, од почетокот на XV, па сè до крајот на истиот век.

⁵⁶ Е. Манева 2007, Cat. no. 48; Eadem, 2010, Sl. 7, Т. II, 4а-с.

⁵⁷ Л. Дончева-Петкова 1996, 95-107, Т. XXI-XXIV, со цитирана опширна литература, etc.

⁵⁸ Е. Манева 1992, 92, n. 555-564, Т. 86 (избор).

Овој идеограм е познат во повеќе древни цивилизации, пред сè во малоазискиот простор, како и во постарите, шаманистички, азиски култури каде што се именува како птица – господар. Всушност, двете глави ја означуваат двојната сила на орелот како најмоќна птица.

Во Византија како идеограм се среќава уште од XI век. За време на Комнините, во втората половина на XII век тој постанува династички симбол. Подоцна е преземен и од Палеолозите. Во следните векови, покрај Византија, и Србија и Бугарија ја земаат оваа претстава како владетелска инсигнија.⁵⁹

По падот на Цариград од крстоносците во 1204 година, двоглавиот орел се јавува и во одделни западноевропски грбови.

Во 1340 година, Андроник III Палеолог му ја дава титулата деспот на Андреја Музаки од Епир, а со тоа и најчестиот, речиси вообичаен симбол за деспотското достоинство, грбот со двоглав орел. Во исто својство, оваа претстава се јавува и во многу други балкански и романски деспотовини.

Двоглавиот орел станал владетелска инсигнија и на руската династија останувајќи во функција сè до 1917 година.

Оваа претстава се јавува и како симбол на верата станувајќи ознака и на Цариградската патријаршија, а од 1433 година и во грбот на Светата римска столица.⁶⁰

Боите, како значаен елемент на грбот, како и одделни помали детали во ликовното решение ги чинат сите овие претстави различни. Кај накитот, воопшто, како и кај печатниот прстен – *sigillum annullare*, поради недостигот на *џинкџура* – боја, уште и ако нема натпис, многу е тешко, речиси невозможно, да се определи сопственикот на односниот артефакт.

Највпечатлив пример на накит со претстава на двоглав орел од Македонија е парот скапоцени, златни наушници од Ѓуриште кај Свети Николе од XIV век. Тие се дотолку позначајни што на нив се прикажани и иницијалите што се толкуваат како Марија Палеологова.⁶¹

Познати се, исто така, и повеќе прстени со двоглав орел врежан на плоштината од главите. Некогаш тој е претставен подолжно (кај постарите примероци) почнувајќи од доцниот XII век, а друг пат попречно во однос на обрачот од прстенот (кај примероците од XIV–XV век).⁶²

⁵⁹ Д. Ацовић 2008, 136-161.

⁶⁰ Е. Манева 1992, 92, п. 564.

⁶¹ Е. Манева 2005, Cat. no. 22ab.

⁶² Е. Манева 1992, 92, Т. 86.



(Сл. 14)

Како вонгробен наод во некрополата Водоча е најден прстен излеан од бронза (теж. 5,78 gr; D – внатрешен – 19 mm) од препознатливата локална работилница која ги имитирала постарите, традиционални, византиски форми (сл. 14; Т. III, 14a-c). И овој примерок има лентест обрач со по две врежани канелури во горните партии со коишто е одвоена кружната глава на чија плоштина е невешто врежан печатот. Во средината на неправилно кружно поле (14 x 12 mm) е прикажана контура на исправен лав со глава завртена назад.⁶³

Овој прстен како и претходно споменатите два примерока сл. 11, 13; Т. III, 11a-c, 13a-c е близок до изгледот на *монетарниот накит* односно на прстените произведени од локален мајстор кон крајот на XV век.

Лавот е еден од најприсутните симболи во хералдиката и амблематиката воопшто, па и на овие простори.⁶⁴ Покрај другото, присутен е и на накитот, а особено на прстените и од Македонија.⁶⁵ Тој е прикажуван во различни позиции; *одечки*,⁶⁶ *сидечки*, *седечки*, *лежечки*, *исправен на задниот нос*, *исправен со завртена глава* наназад,⁶⁷ *во скок*, *во поза на сиење*... Два лава во *напад*, *во одбрана*, *антиподски*, *во поза на разминување*... Лавот може да држи оружје, орудие, да се потпира со една нога на некој објект, да се прикажува само главата, шепите, горниот дел или да е во поза кога се извишува од подлогата...⁶⁸ Се претставува лав-мажјак со грива, најчесто

⁶³ Е. Maneva 2010, 343, Sl. 5.

⁶⁴ В. Иванишевиќ 2004, 229, Карта I.

⁶⁵ Некогаш претставите се многу стилизирани и се сумираат под терминот „четириножно животно“. Е. Манева 1992, 93, n. 565-567; Т. 87 (избор).

⁶⁶ Во средишниот, внатрешен дел од златниот пехар во кој се најдени скапоцените наушници од Кочани, изгравирани е лав во од на заднина од црн емајл. Р. Поленаковиќ-Стејиќ 1965, сл. 9, 10.

⁶⁷ Лавот во исправена положба со завртена глава долго се поврзувал со бугарскиот владетел Колојан. Причина за тоа е наодот на впечатлив, златен прстен со исправен, контурниран лав и кружен натпис со името Колојан најден во некрополата кај Св. Четириесет маченици во Велико Трново – Бугарија. Во поновата литература убедливо е елаборирано дека, всушност, станува збор за севастократорот Колојан од XIII век. М. Долмова-Лукановска 2005, 177, 178, обр. 1; Прстен со сличен мотив се чува во Народниот музеј – Белград и се датира кон крајот на XIV век. Д. Ацовиќ 2008, 170, сл. 3.

⁶⁸ На раритетните делови од појасот на севастократорот Бранко од XIV век (еден дел во Британскиот музеј, а другиот во Ермитаж), како и на сребрената копча од Музејот на применета уметност од Белград од XV век од Косово, прикажан е шлем со челенка и

во профил (ретко лавица), со нагласени вилици, јазик, канци на шепите, со мокна опашка, некогаш и двострука... Има и крилести облици (лавот на св. Марко, заштитникот на Венеција), лавоглави грифони... Лавот во профил со лице анфас се нарекува леопард итн.⁶⁹

Симболиката на лавот е, пред сè, како најмоќно земно суштество и „цар“ на животните. Според средновековните списи, лавот е симбол на храброст и праведност. Тој бдее и кога спие со што се доближува до претставата на Христос како судија на Божјиот суд. Во старозаветните текстови тој е и чувар на Господовиот, но и на Соломоновиот престол. Во визијата на Езикил лавот е впрегнат во Господовата кочија, во митот за Данаил меѓу лавовите тој е искушението на јунаците итн. Симбол е на евангелистот Марко, како и на повеќе светители и светителки, меѓу кои се: св. Ероним, св. Марија Египќанка, св. Онуфрие, св. Текла итн.⁷⁰

Симболиката на лавот како најмоќен свер се доближува и до митот за Херакле и потомците на Хераклидите, па често се поврзува и со нивните претставници.⁷¹

Поради неговата податливост како грбовен симбол, тој е многу распространет во севкупната, европска хералдика од Скандинавија сè до Шпанија, во византиската културна сфера, во Бугарија, во српските области, како земен грб на Македонија, па сè до земјите на Северна Африка, потоа во Ерменија, Персија, сараценско-мемлучката династија итн.⁷²

Прстенот од некрополата Водоча сл. 14; Т. III, 14а-с е само еден народен примерок од локална продукција, од крајот на XV век репродуциран според непознат, постар урнек.

Пауноџ како специфична зооморфна претстава во многу рудиментарна форма се забележува на еден, сл. 15; Т. IV, 15а-с евентуално два сл. 16; Т. IV, 16а-с прстена од Водоча.



(Сл. 15)

растечки, допојасен лав. *Byzantium*, 2004, 310, Cat. no. 185; Д. Ацовић 2008, 168, 175, сл. 1; Б. Радојковић 1969, 355, Кат. бр. 161, Т. 161.

⁶⁹ Д. Ацовић 2008, 161-175.

⁷⁰ *Ibid*, 161, 162, n. 389-391.

⁷¹ А. Матковски 1970; Ј. Јоновски 2009, 3-8.

⁷² Д. Ацовић 2008, 162-168, 172.

Во *Гробоѝ 996* како единствен наод е откриен еден од помаркантните прстени од Водоча (теж. = 11,15 gr; D – внатрешен 22 mm). Овој примерок припаѓа на типот печатни прстени излеан од бронза од дополнително врежување на печатот (сл. 15; Т. IV, 15a-c).

Обрачот од внатрешната страна е кружен, а од надворешната речиси октогонален со лачен пресек, освен во страничните партии каде што е зарамнет со хексагонални површини. Тој се карактеризира со извлечен, биконичен, *двослоен* врат над кој лежи главата во вид на засечен, превртен конус.⁷³ Оваа форма претставува продолжување на западноевропските, готички типови. Ваквото влијание на Балканот е резултат на работата на мајсторите (рудари, металурзи, па и златари) коишто од крајот на XIII век се доселени за работа во рудоносните области.⁷⁴ Во Македонија, како и во некрополата Водоча се најдени неколку прстени со оваа форма која трае сè до XVI век.⁷⁵

На кружната плоштина од главата (14 x 16 mm) е врежана неука, мошне стилизирана, но импресивна претстава на паун. Тој е прикажан анфас, со кукесто извиена глава, нагласени нозе и раширен опаш од лачно врежани линии – пердуви ишарани со точки, односно со пердувести „окца“.

Паунот како мотив, односно печат се среќава прикажан во профил, во цветен пејзаж кај еден масивен, сребрен прстен со високи дострели во изведбата од околината на Прилеп, датиран во последната четвртина на XIV век.⁷⁶

Водочкиот примерок, аналогно на прстенот со двослоен врат и печат во вид на „роза на ветровите“ од блискиот Гроб 942 од Водоча,⁷⁷ би можел да се датира кон крајот на XV и во XVI век. Тој е дело на локална работилница според некој полуксузен урнек. Носителот, без сомнение, бил видна личност од оваа област од наведеното време.



(Сл. 16)

⁷³ Д. Милошевиќ 1996, 53, сл. 2; Б. Иваниќ 1998, 54, Кат. бр. 53-57.

⁷⁴ Б. Иваниќ 1998, 10.

⁷⁵ Е. Манева 1992, Т. 92,64/5; Eadem, 2013/2, 122, 126, Fig. 4a-c, Fig. 8 etc.

⁷⁶ Е. Манева 1992, Т. 86, п/115.

⁷⁷ Е. Манева 2013/2, 122, 126, Fig. 4a-c, Fig. 8.

Во *Гробоѝ* 888, кај возрасна индивидуа, на десната рака е најден прстен со иста форма, како и претходниот примерок, сл. 15; Т. IV, 15а-с но со помала маркантност (теж. = 6,32 gr; D – внатрешен – 19 mm). И овој прстен е излеан од бронза, но со послаба изведба, и на формата и на врежаниот печат. Забележливо е, исто така, дека прстенот бил во подолга употреба и дека е прилично изабен, сл. 16; Т. IV, 16а-с.

Додека по својот облик, без сомнение, припаѓа на прстените – печатници со речиси осмоаголна контура на обрачот, со двослоен врат и глава во вид на превртен, засечен конус, печатот на кружната плоштина е премногу стилизиран за да може без задршка да се идентификува врежаното, зооморфно суштество – амблемот или редуцираниот дел од хералдичната претстава.

Дали освен формата, невешт, локален мајстор се обидел да ја имитира и претставата на паунот [преку две подолжни линии од кои едната завршува со кука (тело и глава со клун), неколку лезесто врежани цртки над (крилја и опаш) и под телото – нозе?] или е во прашање нешто друго и што е тоа – тешко би можело да се каже.⁷⁸

И овој примерок би можел да се датира кон крајот на XV и во XVI век.

Пауноѝ како птица првенствено има хелиолатриска и соларна симболика. Неговиот раширен опаш е метафора за свезденото небо.

Во христијанството, уште од неговите почетоци, паунот бил поврзуван со „изворот на животот“, со евхаристијата и бесмртноста. Тоа најсликовито е прикажано во илустрациите на Давидовиот псалм 41:1, каде што од изворот, фонтаната, односно евхаристичниот пехар, покрај паровите елени, кошути, срни, се напојуваат и птици, особено пауни.⁷⁹

Поставени антиподски, пауните на накитот, текстилот и други материјали, се јавуваат и во комбинација со дрвото на животот кое го фланкираат.⁸⁰

Во византиската сфера на културно влијание, паунот се јавува во сцени на гордост, раскош, убавина и, во крајна линија, на рајот.⁸¹

Птичјите перја се употребувале и како додаток на челенките и перјаниците на шлемовите. Во народното творештво е меморирано сеќавањето за калпакот на Крале Марко украсен со паунови перја.⁸²

⁷⁸ Е. Манева 1992, 173, Т. 86, 45/12.

⁷⁹ Г. Цветковиќ–Томашевиќ 1978, 19, 20, 32, 35, 37, 42, 48, 50 etc.

⁸⁰ Б. Радојковиќ 1969, 109, 110, сл. 48, 64; V. Bikić 2010, 119, 120, Sl. 91/8.

⁸¹ В.П. Даркевич 1975, 204-205; С.М.Росс 1965, Cat. no. 41.

⁸² Во песната „Крале Марко ја губи силата“ запишана од Марко Цепенков е даден сугестивен изглед на ликот, одеждата и оружјето на јунакот. Меѓу другото, се вели: „...ми наложил самура калпака, на калпакот до три огледала, а над ними перја паунови...“ К. Пенушлиски 1968, од циклусот „Јуначки народни песни“, 78.



(Сл. 17)

Скорпион како печат е откриен на прстен од *Гробоѝ 369*. Гробната целина од овој гроб е една од побогатите во некрополата. Таа содржи дури пет прстени и 3 железни заковки од обувките, веројатно, чизми. Три од прстените се масивни со традиционална, средновековна, византиска форма, еден е специфичен, за запнување на лак и стрела, а еден е со врежан скорпион. Сето тоа упатува на личност од војничката професија – воин, можеби и член од посадата на истоимените, опсадните, фрлачки справи.⁸³

Прстенот печатник со претстава на скорпион по својата форма се врзува за доцносредновековните урнеци од XIV век.⁸⁴ Неговиот обрач е лентест со брадавичесто задебелување во долниот дел. Во рамениот појас тој постепено се проширува и со по две-три попречни цртки се навестува преминот во масивна глава со елипсовидна плоштина. Надворешниот раб на главата е назначен со низа од подолжни рецки како реминисценција на богатата декорација кај постарите урнеци (сл. 17; Т. IV, 17а-с).

Прстенот е многу излижан (теж. = 5,07 gr; D – внатрешен до 17 mm). Веројатно, бил носен на малиот прст како место резервирано за прстен – печатник.⁸⁵

И покрај големата изабеност на целокупната површина, на главата јасно се гледа врежаниот печат. Тоа е сугестивен цртеж на скорпион, вешто претставен преку една извиена линија со која е прикажано телото, главата и подигнатото осило, додека со по четири цртки се назначени нозете над и под линијата на телото (сл. 17; Т. IV, 17а-с).

Морфолошките и ликовните особини и изработката на овој прстен го сместуваат кон крај на XIV век. Меѓутоа, останатите прстени и, очигледно, долготрајната употреба навестуваат дека тој бил носен и во XV век.

Останатите наоди од Гробот 369 (прстенот за стрели, статусните прстени и обувките – чизми со заковки) сугерираат дека прстенот со врежан скорпион има професионално, во случајов, војничко обележје и улога на печатник.⁸⁶

Скорпионоѝ спаѓа во оние суштества кај кои доминира темната, убиствена и, во крајна линија, воинствена симболика. Агресивноста и борбената

⁸³ Е. Maneva 2013/2, p. 63–67, Fig. 1, 2a-c; p. 69-76, Fig. 10–11.

⁸⁴ Б. Радојковић 1969, 349, кат. бр. 44; Е. Манева 1992, Т. 96, с/7.

⁸⁵ Е. Maneva 2007, Cat. no. 60.

⁸⁶ Е. Maneva 2013/2, 69-76, Fig. 1–12.

ефикасност, нагласени и во претставата на прстенот, можат да се толкуваат како посакувани особини на воин кој се идентификува со овие особини. Од друга страна, тој е метафора на подмолна напаст, на демон, на она против кое воинот се бори. Со оваа амбивалентност, скорпионот се доближува до симболиката на волкот, аждерот, змијата и другите опасни, вистински или замислени, хибридни суштества од светогледот на средновековниот човек. Во крајна линија, тоа може да биде непријателот, дури и антихристот.

Во римско време кај воените одреди кои ракувале со фрлачките, опсадни справи наречени *skorpidia*,⁸⁷ се нагласувал и астролошкиот аспект на симболиката.⁸⁸



(Сл. 18)

Пчелата како печат се среќава само на еден прстен од *Гробоџи 916*. Овој гроб припаѓа на маж погребен во дрвен ковчег од кој се зачувани траги од граѓата и железни клинци. Гробот 916 е еден од неколкуте во парцелата во која се откриени повеќе видни личности од Водоча претежно од крајот на XV–XVI век.⁸⁹ Овде е најден еден од најмаркантните прстени (теж. = 14,92 gr; D – внатрешен – 19 mm), сл. 18; Т. IV, 18а-с.

Обрачот е мошне масивен со лачен пресек и брадавичесто задебелување на долниот дел. Неговиот облик е кружен со незначително „прекршување“ на преминот кон долната половина што може да го дефинира и како декадентна и, секако, рецентна варијанта на *Verkantung* формата.

Главата е плочеста, означена со хоризонтално задебелување кое ја надградува масата од обрачот. Надворешниот раб на главата е „декориран“ со едноставни, подолжни цртки како далечна реминисценција на богатата орнаментика кај луксузните предлошки од XIV век.⁹⁰

Всушност, овој примерок е само една несмасна имитација и во основа ја има истата форма како претходно прикажаниот примерок со врежан скорпион (сл. 17; Т. IV, 17а-с).

Елипсовидната плоштина на главата е означена со длабока линија што го маркира печатот. Во овој случај, тоа е пчелата. Овој амблем е прикажан

⁸⁷ Г.А. Шкриванић, 1957, 119.

⁸⁸ J. Chevalier, A. Greerbrant 1987, 680-682.

⁸⁹ Cf. n. 36.

⁹⁰ Cf. n. 84.

со исклучителна импресивност, поедноставен до карикирање. Телото на пчелата е двочлено (од два ромба), со цртки се претставени пипалата, нозете и осилото, а со нежни, плитки врежувања над телото – крилцата. Контекстот во кој е најден прстенот, неговата форма и декорацијата, временски го определуваат кон крајот на XV–XVI век. Неговиот носител, веројатно, бил дел од некој виден и економски помокен општествен слој.

Пчелата може да биде дел од редуциран грб, односно хералдички бец,⁹¹ и професионален амблем со кој се гарантира одреден квалитет (на пример, на пчелините продукти).

Во XVI век, во 1560 година, патописецот Кавали спомнува дека, покрај другото, восокот бил меѓу најважните извозни артикли од овие области коишто преку Љеш (Албанија) се пласирале на пазарите во Анкона и во Венеција.⁹²

Пчелата со својата многузачна симболика е податлива за идентификација со нејзините атрибути. Како таква таа се јавува и во амблематиката, односно хералдиката во повеќе култури, не само во средновековието туку и во поранешните и во подоцнежните периоди.

Нејзините својства, како што се: трудот, собирањето материјални (и духовни) благодати, дисциплинираноста, преобразбите преку кои се согледува цикличноста на вечниот живот, лечебноста на пчелините продукти, жестокоста со која се брани итн., се инспиративни за его-проекција на носителите на овој амблем или грб, било да се работи за професионална, теолошка, профилатичка, па дури и воинствена ознака во симболиката.⁹³



(Сл. 19)

Змијата како амблем се среќава само на еден прстен од *Гробот* 970 од Водоча. Тој е најден на домалиот прст на десната рака и е многу кревок и излижан од долготрајната употреба (теж. = 3,61 gr; D – внатрешен – 18 mm). Меѓутоа, и покрај изабеноста, може да се насети формата со „прекршени“ – (*Verkantung*) и речиси паралелно поставени горни партии од обрачот кој во долниот дел е лачно свиен, а во горниот преминува во широка, елипсовидна глава.⁹⁴

⁹¹ Д. Ацовиќ 2008, 92, сл. 1.

⁹² А. Матковски 1991, 180.

⁹³ Дж. Купър 1993, 173, 174; Е. Манева 2013/2, 80, 81, п. 10, 11.

⁹⁴ Д. Милошевиќ 1990, 53, сл. 5; Б. Иваниќ 1998, 53, сл. 39-52.

Оваа, во основа, античка форма е присутна и во византиското златарство, како и подоцна во периодот од XV–XVI век.

На елипсовидната плоштина од главата е врежана извиена змија, а околу неа се назираат плитко шрафирани линии што ја доловуваат почвата, тревите (?) по кои таа се движи (сл. 19; Т. IV, 19a-c).

Изработката на овој прстен се претпоставува дека била кон крајот на XV век, но тој, секако, се употребувал и во текот на XVI век.

Змијата има многу комплексна и контроверзна симболика. Со милениуми, почнувајќи од најдлабоката праисторија, во сите култури на просторите каде што таа егзистира, нејзиното поимање се напластува со многубројни значења. Како култно суштество таа се поврзува со повеќе божества, ѝ се припишуваат космички, плодносни, хтонски, маанистички, исцелителни, амајлиски и метаморфозни својства, бесмртност, но и демонски карактеристики.

Во христијанството, таа претежно се идентификува со мрачната, сатанска природа. Со неа е поврзана и библиската претстава за првиот грев, изгонувањето од рајот и смртноста на човекот. Меѓутоа, нејзината многузначност и амбивалентност оди истовремено дотаму што и самиот Бог, Исус Христос, како обновувач на човештвото, се прикажува во мотивот змија врз крстот.

Според Физиологот, змијата е „лута дијанија“ која ако ја зачува само главата (духот), може да го исцели телото и да се прероди. Таа бега од човекот, „зло не му прави“ затоа што и „Господ носи човечка лика“.⁹⁵

Широкиот спектар на симболични значења кај накитот, воопшто, често коинцидира со одделни атрибути на змијата во зависност од културата и времето на кои припаѓа.

Во македонското средновековие постојат повеќе забележителни групи накит со „змиски“ мотиви. Најексклузивни се, секако, велмошките, златни наушници од депоата со скапоцености од Горно Оризари – Кочани и Маркови Кули – Прилеп со специфичниот мотив на орел меѓу двоглава змија – аждер.⁹⁶

Најбројни во периодот од XI–XIII век и најразновидни се белезиците со змиски глави,⁹⁷ како и впределните примероци од четириструки жици⁹⁸ во кои некои автори гледаат мотиви на змиски преплет.⁹⁹

⁹⁵ В. Стојчевска-Антиќ 1996, 278.

⁹⁶ Е. Манева 2005, 23ab-25ab.

⁹⁷ Е. Манева 1992, 72-73, Т. 49-53.

⁹⁸ Белезиците со змиски глави, се во повеќе вековна употреба, како вообичаено наследство од постарите епохи, а змиски мотиви со текот на времето, со оглед на нивната амулетска и плодносна улога се прелеваат и во македонските, народни везови. А. Крстева 1975, сл. 15, 21.

⁹⁹ П. Гатев 1977, 38, 40.

И лиените прстени со нагласени рамена и глава поради маркантното присуство во Македонија (крај на X и почетокот на XII век) се толкуваат како деривати на античките облици со змиски глави – во рамениот дел.¹⁰⁰

Прстенот од Водоча со врежана змија поради реткоста и слоевитоста на мотивот има доста загадочно значење.

Иако многу симплифицирано, прикажан е печат на кој се навестува змиско лазење меѓу тревите. Значи ли тоа дека се сугерира митот за опасностите од пејзажот (отровен) каде што таа се обновува и (како и аждерот)¹⁰¹ го претставува демонот што ја чува, покрај другите скапоцености, и тајната на бесмртноста?¹⁰²

Варијации на темата: јунак што се бори со ова суштество или, спротивно на тоа, што е чуван од него се многубројни. Конечните решенија би биле неизвесни, прејудицирани или субјективни.

Заклучни согледувања

Некрополата Водоча кај Струмица егзистирала од XIII–XIV, сè до средината на XX век. Со оглед на фактот што на оваа локација со генерации се погребувала месната популација од истоимената населба, можат да се следат економските, социјалните, културните и демографските прилики на ова население.

Преку наодите од оваа некропола прв пат на овие простори се обелоденија археолошките наоди кои припаѓале на христијанските жители од т.н. турско средновековие на Македонија (XV–XVIII век), како и на археологијата од преродбенскиот период (крај на XVIII–XIX век).¹⁰³

Овие две маркантни епохи до скоро беа третираны само од аспект на историјата, историјата на уметноста, лингвистиката, етнологијата и сл. Со археолошките проучувања, со право се поместени временските граници за овој вид научни опсервации кои досега, главно, завршуваа со XIV, почетокот на XV век.

Како и во средновековните, христијански некрополи до XIV век и во вековите што следуваат се забележани истите верувања, ритузи и начин на третирање на покојниците според веќе прифатените канони. Во гробовите се наоѓани остатоци од облеката, особено металните додатоци, спорадично и нумизматичкиот материјал, како и накитот кој и понатаму останува до-

¹⁰⁰ F. Henkel 1913, T. XVII, 337-345; T. XXX, 752-757.

¹⁰¹ М. Бајаловиќ - Хаџи-Пешиќ 1984, 104, Кат. бр. 414, Т. XI, 7; Д. Милошевиќ 1990, 77, Кат. бр. 73.

¹⁰² J. Chevalier, A. Greerbrant 1987, 804.

¹⁰³ Е. Манева 2013/1, 1957-2051.

минантен археолошки наод. Меѓутоа, за разлика од периодот до XIV век, соодносот на накитните видови е поинаков како, впрочем, и кај облеката и монетите. Со тоа, јасно се воочува еволуцијата во изгледот на облеката и китењето, односно накитот и се следи нивната еволуција. Всушност, се забележува процесот на обнародување на овие елементи од материјалната култура и начинот на создавање на народниот стил.

Најбројните и најквалитетни примероци на накит и, секако, прстени од некрополата Водоча се посведочени во периодот од XIV до XVI век. Тоа е времето кога и историските извори, пред сè пописните дефтери, го посведочиле постоењето на баштинарите – потомци на поситното средновековно благородништво со своите наследни имоти.

Кризата на Османлиската Империја XVII и XVIII век се одразува и на бројноста и квалитетот на накитот, како и на прстените од тоа време.

Од крајот на XVIII и во текот на XIX (па и почетоците на XX век) меѓу погребената популација во Водоча се издвојуваат личности со поголема економска моќ и побогати гробни прилози. Тоа се, без сомнение, претставници на подобро ситуирианиот слој на население изнедрено од христијанската раја. Во ова време се јавуваат и нови тенденции во облеката и китењето со нагласка на накитни предмети како од локално производство, така и од европскиот културен круг.

Гледано во целина, голем дел од накитот од некрополата Водоча е оштетен, искршен, со дополнителни поправки или е во помала или поголема мера излижан од долготрајната употреба. Тоа е типично за археолошкиот феномен *la longue durée*, односно за долгото траење на откриените наоди. Оваа појава се среќава во култури каде што поради економското осиромашување предметите (во случајов накитот) долго се чувале и се предавале на наследниците, од колена на колена. Тоа, пак, често донесува и недоумици во датирањето на материјалот. Меѓу прстените од Водоча, речиси шеесетина примероци се сосема излижани, искршени или се во многу лоша „нечитлива“ состојба.

Прстените со зооморфни претстави на главите откриени во некрополата Водоча се меѓу највпечатливите примероци. Тие се среќаваат во времето од XIV до XVI век. Во тој период се издвојуваат две јасно определени фази. Во првата, од последните децении на XIV до средината на XV век спаѓаат најквалитетните примероци, и според изведбата и според материјалот (сребро, позлата, ниело). Од крајот на XV и во XVI век се забележува постепено опаѓање на квалитетот, тежината на употребените, неблагородни метали (бронза, бакар и сл.) и локална, невешта, но некогаш и мошне импресивна изведба на врежаниот мотив – печатот. Во оваа фаза за насетува и жовописниот манир на народните мајстори од работилници на овие простори, сл. 4, 6-9, 11, 13-16, 18. Исто така, се согледува и осиромашувањето на наследниците

од повидните семејства на баштинарите, како и тенденцијата да се зачуваат амблемите, елементите од грбовите, односно печатите како нивно обележје.

Оставајќи ги настрана печатите на прстени со други мотиви (вегетабилни, флорални, астрални, професионални, геометриски, апстрахирани, текстуални итн.) на ова место се третираат само оние со зооморфни претстави. Тоа се идеограмите на: волкот, змејот, рибата, орелот, двоглавиот орел, лавот, паунот, скорпионот, пчелата и змијата, сл. 1-19; Т. I-IV.

Дел од нив се уникатни, други се повторуваат во две или повеќе варијанти, но никогаш не се среќаваат идентични примери.

Волкот се среќава на велмошкиот примерок од доцниот XIV век, со елементи на целосен грб, дополнет со штит, бодеж и натпис со меморијална содржина во кој се споменува името на Хлпен (веројатно Радослав Хлапен) како работодавец, сл. 1; Т. I, 1а-с. Стилизирана претстава на четириножно суштество кое според вратот и главата потсетува на волк, прикажан е на уште еден елегантен прстен печатник од средината на XV век, сл. 2; Т. I, 2а-с. Волкот како амблем е претставен и на лицевите страни од наушници на девојче, се чини од истото семејство. Но, тие се датираат подоцна судејќи по аналогниот изглед на оние од ктиторката Милица од Матка, насликани во 1497 година.¹⁰⁴ Прстенот со печат на змеј со мошне луксузна изработка се поврзува со членството во витешкиот ред на змејот што го оформил унгарскиот крал Сигизмунд во 1408 година за борба против турската наезда, сл. 3; Т. I, 3а-с. Подоцнежната копија на овој прстен со речиси двојно помала тежина и невешто изведен печат на змеј е откриен кај момче кое поради својот висок општествен статус е погребано со боздоган – шестопер, сл. 4; Т. I, 4а-с.

Уште еден маркантен, сребрен прстен, за жал, со нечитлив натпис и со печат во вид на риба од првата половина на XV век, по својот морфолошки изглед и останатите особини упатува на примерок од засега непознат витешки ред, сл. 5; Т. I, 5а-с.

Амблемот на риба се среќава на уште четири, едноставни прстени од евтината продукција за широка употреба. Сите тие имаат различни облици, но се со бадемести глави блиски до ориенталните печатни прстени. Амблемите на риба се стилизирани и се разликуваат во многу детали меѓу себе. Заедничка им е, можеби, само христијанската симболика на овој идеограм. Временски, тие се датираат од крајот на XV и во XVI век и, секако, се од локалните работилници, сл. 6-9; Т. II, 6а-с – 9а-с,

Следните пет примероци по својот изглед припаѓаат на византиските традиционални облици. Сите тие имаат кружни глави по што се блиски до т.н. монетарен накит, сл. 10-14; Т. III, 10а-с - 14а-с.

¹⁰⁴ Е. Манева 2013/2, fig. 5, 6.

Квалитетниот прстен со *едноглав орел* од крајот на XIV век, сл. 10; Т. III, 10а-с има своја рустична копија од крајот на XV век, сл. 11; Т. III, 11а-с

Сребрениот прстен со деликатно врежан *двоглав орел* од самиот почеток на XV век е копиран во мошне впечатлив, обнароден примерок од крајот на истиот век, сл. 13; Т. III, 13а-с.

На ист начин како и двете претходни копии со претставите на едноглав и двоглав орел е изработен и прстенот со претстава на *лав со назад завршена глава*, сл. 14; Т. III, 14а-с. За овој примерок недостига луксузната предлошка од водочката некропола.

На два прстена со западноевропска, готичка форма со биконично задебелување на вратот и глава во вид на превртен, засечен конус е прикажан амблемот на *џаун* макар што за вториот примерок идеограмот не е сосема извесен, сл. 15, 16; Т. IV, 15а-с – 16а-с.

Амблемите на *скорпион*, *џчела* и *змија* се прикажани на подоцнежни варијанти од византиски форми на прстени, со елипсовидна плоштина на главите. Извесно е поради контекстот на наодот прстенот со *скорпион* да се поврзе со воената професија на носителот, сл. 17; Т. IV, 17а-с. Прстенот со врежана, стилизирана *џчела* би можел да се доведе во врска со професионалната определба на сопственикот. Согласно со историските извори, може да се претпостави дека со овој печат се гарантирале квалитетите на пчелините продукти, кон крајот на XVI век, сл. 18; Т. IV, 18а-с.

Прстенот со *змија* како печат може да има мошне сложено и амбивалентно значење, во зависност од тоа дали во овој амблем се согледуваат исцелителните, христијански, метаморфозни значења или, пак, темната, убиствена страна на овој идеограм со што тој се доближува до симболиката на антихристот и демонот, односно до онаа на воинствениот скорпион, змеј и други амблеми со тој предзнак, сл. 19; Т. IV, 35а-с.

Зооморфните претстави, воопшто, па и оние врежани врз прстените во средновековието и вековите што следуваат, често влечат генеза од древните иконографски решенија и значења, главно од античката, старозаветната, но и од блискоисточната, сасанидската и уште постарата месопотамска, па и сумерска традиција. Нивното симболично значење, притоа, не останува секогаш исто. Напротив, некогаш добива спротивно обележје, останува амбивалентно или се надградува со некое специфично верување или предание. Поради суеверијата и одделни, локални обичаи, средновековниот човек е обременет со разни празноверија, магиски, астролошки, пророчки претскажувања, легенди и сл. од кои ја напојува својата имагинација. Сепак, христијанските учења, библиските списи, како и „научните“ текстови од типот на *Физиологоџи* или западноевропските *Бесџијари* се меѓу

најмеродавните извори за создавање на овие претстави. Од тие причини нашите „објаснувања“ на симболичните значења остануваат во сферата на навестување и треба да се разберат само како обид за сфаќање на евентуалната, архетипска суштина на одредена претстава. Впрочем, тие се одраз и на менталитетот на своето време, но, исто така, и на индивидуалноста на нивните носители и нарачателите кои се идентификувале со овие амблеми, грбови или печати, или со одделни нивни елементи. Дозата на мистериозност, недореченост и можност за поинакво толкување на овие симболи секогаш останува.

Факт е дека со овие претстави се означувале држави, градови, владетели, велможи, витези, воени дружини, поединци, професии, здруженија, корпорации, цркви, свештени лица итн. Тие биле поставувани на фасадите од градбите, на кулите, знамињата, архитектонската пластика, гробните споменици, керамиката, потоа на оружјето и воената опрема, особено на штитовите, на церемонијалната машка и женска одежда, на појасите, на накитот; дијадеми, пречелници, ѓердани, приврзоци, наушници, копчиња и, секако, на прстените – на нивната глава или „штитче“. Ова последново е толку масовно што се изедначувал поимот на печат и прстен – *sigillum anullare*.¹⁰⁵

Ликовните клишеа се прикажувани и во монументалната уметност, на фреско живописот, сл. 20, 21 иконописот, декоративната пластика, минијатурите. Со помала или поголема умешност тоа се пренесувало преку применетата уметност и занаетите и на статусните, утилитарните, нумизматичките, хералдичките, сфрагистичките, воените, професионалните, секојдневните, текстилните предмети и накитот.

Прстените од Водоча со зооморфни претстави на главите се своевидно сведоштво за хералдиката, амблематиката и сфрагистиката на популацијата погребена во оваа некропола.

Линеарната изведба на мотивите, недостигот на толку значајните бои за подетална определба на симболиката, како и вештината во изработката, со ретки исклучоци, се недоволни за извлекување на померодавни заклучоци за конкретни личности поврзани со носителите на овие прстени. Од друга страна, овие истражувања се иницијални, со нив само се отвора оваа проблематика која досега кај нас едвај била поопсежно третирана, особено од археолошки аспект.

Идните проучувања во овој правец, секако, ќе дадат појасна претстава и, веројатно, ќе ревидираат многу стереотипи за материјалната култура и статусот на христијанското население во рамките на Османлиската Империја, особено во времето од крајот на XIV до XVI век.

¹⁰⁵ Види печат-прстен на кралот Волкашин. А. Ивић 1910, сл. 22; Е. Maneva 2007, fig. 11.

Elica Maneva

ZOOMORPHIC MOTIFS IN SIGNET RINGS FROM THE VODOČA NECROPOLIS, STRUMICA

HERALDRY, EMBLEMS AND SIGILLOGRAPHY FROM THE LATE 14TH TO THE 16TH CENTURY

Summary

The Vodoča necropolis near Strumica was in use from approximately the 13-14th century to the middle of the 20th century. Bearing in mind that the local population from the eponymous settlement was buried there for generations, it is possible to identify the economic, social, cultural and demographic circumstances of this population.

Unusually for the region, the necropolis has yielded archaeological findings belonging to the Christian inhabitants of the so-called *Turkish Middle Ages in Macedonia* (15th-18th century), as well as the *Revival* (late 18th-19th century) (E. Maneva 2013/1, 1957-2051).

Until recently, only historical, linguistic, ethnological and similar aspects of the two distinctive epochs were studied. Archaeological research has rightly shifted the time frame for their scientific observation; until recently, the limit was set at the turn of the 15th century.

Like the medieval Christian necropolises prior to the 14th century, in later centuries the same beliefs, rites and treatment of the deceased were maintained in accordance with the canon. Remains of clothing, especially metal accessories, and sporadic numismatic materials have been found in the graves, in addition to jewellery, which remains the most predominant archaeological find. However, the ratio of jewellery types is different from that in the period before the 14th century, much like the clothing and coins. This is a clear indication of evolution in the appearance of clothes and adornments, i.e. the jewellery. In fact, one can detect the process of popularization of such elements of material culture and the manner in which the popular style was slowly created.

The most numerous and best pieces of jewellery and rings from the Vodoča necropolis date from the period between the 14th and the 16th century. This is the period of the so-called *bastinari* – minor nobility possessing hereditary estates – which is attested in historical sources, primarily the census registers.

The crisis of the Ottoman Empire in the 17th and the 18th century affected the quantity and the quality of jewellery and rings at the time.

The period of the late 18th and the 19th century (even including the early 20th century) sees the rise of personages with significant economic power and richer grave adornments among those interred at Vodoča. Clearly, they are representatives of the well-to-do strata, separated from the common Christian population. This is also a period of new tendencies in clothing and adornment, specifically jewellery items of both local and European origin.

Generally, the Vodoča necropolis jewellery is damaged, broken, demonstrating later repairs or is worn down by use to varying degrees. This is typical of the archaeological phenomenon of *la longue durée* – the long lifetime of the excavated finds. This occurs in cultures where, due to economic impoverishment, objects (in this case jewellery) were kept for a long time and were handed down from generation to generation. This, in turn, often causes confusion when dating the material. About sixty rings found in Vodoča are completely worn down, broken or in a very poor, “illegible” condition.

Rings with zoomorphic imagery are among the most striking items recovered from the Vodoča necropolis. They date from the period between the 14th and the 16th century. Two distinct phases can be noticed in this period. The first phase, running from the last decades of the 14th to the middle of the 15th century, yields the items of the highest quality, both in terms of craftsmanship and materials (silver, gold leaf, niello). In the late 15th and 16th century, one may perceive a gradual decrease in the quality and weight of precious metals used, as well as local, unskilled craftsmanship (with impressive exceptions) of the imprinted motif – the seal. This phase also hints at the vivid style of the local craftsmen (Fig. 4, 6-9, 11, 13-16, 18). One may also detect impoverishment of the heirs of the distinguished ‘bastinari’ families, as well as the tendency to preserve emblems and elements from the graves, i.e. seals, as their insignia.

Setting aside the other motifs (vegetational, floral, astral, confessional, geometric, abstract, textual etc.), the focus here is on zoomorphic imagery in signet rings. The ideograms used are those of wolf, dragon, fish, eagle, double-headed eagle, lion, peacock, scorpion, bee and serpent (Fig. 1-19; T. I-IV). Some are unique, others are seen in two or more variants, but there are no identical items.

The *wolf* is found on a noble item from the late 14th century, with elements of a full crest – a shield, dagger and a memorial inscription mentioning Hlapen (probably Radoslav Hlapen) as bestower of the gift (Fig. 1; T. I, 1a-c). A stylized image of a four-legged creature whose head and neck are reminiscent of a wolf’s is depicted on another elegant signet ring dating from the mid-15th century (Fig. 2; T. I, 2a-c). A wolf emblem appears on the front side of a girl’s earrings, likely from the same family. However, judging by appearance – according to which they are analogous to those belonging to church-donor Milica from Matka, painted in 1497 – they may be of later date. (E. Maneva 2013/2, fig. 5, 6).

A *dragon* signet ring, very luxuriously crafted, is associated with the members of the knightly order of the dragon, established by the Hungarian king Sigismund in 1408 to fight the Turkish invaders (Fig. 3; T. I 3a-c). A replica of this ring, almost half its weight and with a poorly crafted dragon seal, was found on a boy who, because of his high social status, was buried with a shestopyor mace (Fig. 4; T. I, 4a-c).

Another impressive silver ring with a *fish* seal dates from the first half of the 15th century, and unfortunately bears an illegible inscription. Due to its morphological appearance and other features it is believed to have belonged to an unknown knight order (Fig. 5; T.I, 5a-s).

The fish emblem is found on four other rings, plain in appearance, produced cheaply for wide usage. All have different shapes, with almond-shaped heads reminiscent of oriental signet rings. The fish emblems are stylized and differ in many details. Their only common feature could be the Christian symbolism of the ideogram itself. Period-wise, they date from the late 15th and 16th century and were certainly made in the local workshops (Fig. 6-9, T. I, 6a-c, T. II, 7a-c – 9a-c).

The next five items are traditionally Byzantine in appearance. All have round heads, similar to the so-called *coin jewellery* (Fig. 10-14, T. II, 10a-c – 13a-c; T.III, 14a-c).

The *single-headed eagle* ring of good quality from the late 14th century (Fig. 10, T.II, 10a-s) has a rustic, late 15th century counterpart (Fig. 11; T.II, 11a-c).

The silver ring with a delicately *engraved double-headed eagle* (early 15th century) was copied on a very distinctive popular item dating from the end of the 15th century (Fig. 13; T. II, 13a-c).

The ring with the image of a *lion* with its head turned back is crafted in the same manner as the two items above (Fig. 14; T. III, 14a-c). There is no luxurious counterpart for this item from the Vodoča necropolis.

Two rings with a Western European gothic form, with biconical thickening on the neck and a head shaped like an upside-down cone with its top cut bear the emblem of a *peacock*, although the ideogram on the second item is not definitively identified (Fig. 15, 16; T. IV, 15a-c – 16a-c).

The *scorpion*, *bee* and *serpent* emblems are present in later variants of Byzantine ring forms, with an elliptical head area. Due to the context of the find, the *scorpion* ring can be associated with the military profession of the wearer (Fig. 17; T. IV, 17a-c). The ring with an engraved stylized *bee* could be connected to the owner's profession. In accordance with historical sources, it could be surmised that this signet ring guaranteed the quality of bee products in the late 16th century (Fig. 18; T. IV, 18a-s).

The ring with the *serpent* seal can have a very complex and ambivalent meaning, depending on whether one follows the healing, Christian, metamorphic sense of the emblem or its dark, lethal side, symbolically aligned with the Antichrist

and the demon, and therefore the militant *scorpion*, *dragon* and similar emblems (Fig. 19; T. IV, 19a-c).

Zoomorphic imagery in general, including ring engravings in medieval times and beyond, often have their genesis in ancient iconographic designs and meanings, mainly from the Classical, as well as Middle Eastern, Sasanian and even older traditions. However, their symbolic meaning does not necessarily remain the same. On the contrary, at times they take on the opposite meaning and remain ambivalent or are incorporated within a certain belief or tradition. As a result of superstitions and local customs, people in the Middle Ages were burdened with various magical, astrological and prophetic predictions, legends, etc., which fed their imagination. In addition, Christian teaching, biblical documents, as well as “scientific” texts such as *The Physiologist* or the Western European *Bestiaries* may be said to have contributed significantly towards the meaning behind these images. Hence, our “explanations” of the symbolic meaning are conjecture and should be understood merely as an attempt to grasp the possible archetypal essence of a certain image. Such images reflect the mentality of the time as well as the individuality of those who commissioned and wore the objects, because they identified themselves with these emblems, crests or seals or some of their elements. There is always an air of mystery, ambivalence and the possibility for a different interpretation of the symbols.

It is a matter of fact that these images denoted states, cities, rulers, the nobility, knights, military detachments, individuals, professions, associations, corporations, churches, clergy, etc. They were placed on facades, towers, banners, architectural decoration, tombstones, pottery; on weapons and military equipment, especially shields; on ceremonial robes for men and women, sashes; jewellery, such as diadems, headbands, necklaces, pendants, earrings, buttons, and of course, rings – on their ‘head’ or bezel. The latter was so widespread that the terms seal and ring were identical. (See King Volkašin’s signet ring, – *sigillum annullare* E. Maneva 2007, fig. 11).

In addition, pictorial clichés are portrayed in monumental art, on frescos (Fig. 20, 21), icons, decorations, miniatures. With various degrees of craftsmanship they also spread through applied arts and crafts to status and utilitarian objects; numismatic, heraldic, sigillographic, military, professional and ordinary textile items and jewellery.

The Vodoča rings with zoomorphic images on their bezels are testaments to the heraldry, emblems and sigillography of the people buried in the necropolis.

The linear motifs, the lack of colours (useful for a more detailed identification of the symbolism), as well as the degree of skill in craftsmanship, with rare exceptions, combine to render reliable conclusions about particular persons connected with the ring (or its wearers) impossible. On the other hand, this is merely the initial research and it opens up a topic that has barely been broached.

Future research will certainly provide a clearer picture and will most likely revise various stereotypes about the material culture and the status of the Christian population in the Ottoman Empire, particularly in the period between the late 14th and the 16th century.

ЛИТЕРАТУРА

BIBLIOGRAPHY

- J. Ананиев 1989, Водоча, црква Св. Леонтие – Водоча, Средновековна некропола, *AP* 28 (1987), Ljubljana, 185-186
- Д. Ацовић 2008, *Хералдика и Срби*, Београд 2008
- М. Бајаловић – Хаџи-Пешић 1984, *Накии VIII–XVIII века у Музеју града Београда*, Београд
- Д. Барџиева 1985, Прстенот на Јован Оливер, *Историја XXI*, Скопје, 177-184
- Т. Вражиновски 2000, *Речник на народнаи митологија на Македоније*, Прилеп – Скопје
- П. Гатев 1977, Накити од погребенијата от XI-XII в. *Археологија*, кн. I, София, 30-46
- В.П. Даркевич 1975, *Светскоо изкуство Византии*, Москва
- Е. Димитрова 2012, *Виничкаи мистерија // The Vinica mystery*, Виница// Vinica
- М. Долмова-Луќановска 2005, Пърстените-печати како белег на славна припадност, *ИРИМ*, XX, Велико Търново, 176-185
- Л. Дончева-Петкова 1996, *Митологични изображения от Българскоо средновековие*, София
- Е. Зечевић 2006, *Накии Новоџ Брда*, НМ, Београд
- Б. Иванић 1995, *Накии из збирке Народноџ музеја от 15. до почетка 19. века*, Београд
- Б. Иванић 1998, *Претиење српске средновековне власиеле*, Београд
- В. Иванишевић 2001, *Новчарство средновековне Србије*, Београд
- В. Иванишевић 2004, Развој хералдике у Средновековној Србији, *ЗРВИ XLI*, Београд, 213-234
- А. Ивић 1910, *Стари српски печати и грбови*, Нови Сад
- Ј. Јоновски 2009, Грбовите на Македонија // *Coats of Arms of Macedonia*, *МХ* 3, 3-14
- К. Ковачевић 1953, *Средновековна пошња Балканских Словена – Ситуија из историје средновековне културе Балкана*. Посебна издања Историјског института САНУ (ССХV), кн. 4, Београд
- Дж. Купър 1993, *Илюстрирана енциклопедия на симболије*, София
- Е. Манева 1992, *Средновековен накит от Македонија*, Скопје
- Е. Манева 2013/1, Археологијата на Македонија во турското средновековие (XV–XVIII век), *Македонија, Милениумски, културно-историски факти*, Том 4, Скопје, 1957-2051
- А. Матковски 1970, *Грбовије на Македонија (Прилоџ кон македонската хералдика)*, Скопје
- А. Матковски 1991, *Македонија во делата на странскије иаидоисци (1371–1777)*, Скопје
- Д. Милошевић 1990, *Накии от XII до XV века из збирке Народноџ музеја*, Београд

- П. Миљковиќ-Пепек 1975, *Комплексној цркви во Водоча*, Скопје
- Р. Михаљчиќ 1975, *Крај српског царства*, Београд
- К. Пенушлиски 1968, *Македонско народно творештво, Јуначки народни песни*, Скопје
- Б. Петровски 2009, *Хералдика и инсигнии*, Скопје
- Р. Поленаковиќ-Стејиќ 1965, Еден редок наод од Горно Оризари кај Кочани во Македонија, *ГЕМ 2*, Скопје, 6-20
- Б. Радојковиќ 1969, *Накит код Срба од XII до краја XVIII века*, МПУ, Београд
- Љ. Стојановиќ 1902, *Ситари српски зајиси и најитиси I*, Београд
- А. Стојановски 1989, *Македонија во турскојо средновековие (од крајот на XIV – почетокот на XVIII век)*, Скопје
- В. Стојчевска-Антиќ 1996, *Средновековен зборолет*, Мисла, Скопје.
- К. Трајковски 1988, Дали е откриен прстенот на Јован Оливер, *МасАста А 9*, Скопје 8, 235-236
- Турски документи, *Том V, кн. III, Турски документи за историјата на македонскиот народ, Ойшурни итисни дефтери од XVI век за Кусиендилскиот санџак, Том V, кн. III*, Скопје 1982
- М. Ђоровиќ-Љубинковиќ 1975, Представе грбова на прстењу и другим предметима материјалне културе у Србији, *О кнезу Лазару*, Београд, 171-183
- С. Ђирковиќ 1968, Почтени витез Прибислав Вукотиќ, *ЗФФ X-1*, Београд, 257-276
- Г. Цветковиќ-Томашевиќ 1978, *Рановизантијски итисни мозаици, Дарданија, Македонија, Нови Етис*, Београд
- Г.А. Шкриваниќ 1957, *Оружје у средновековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд
- V. Bikić 2010, *Vizantijski nakit u Srbiji, Modeli i nasleđe*, Beograd
- Byzantium, 1994, *Treasures of Byzantine Art and Culture*, D. Buckton, ed. London
- Byzantium, 2004, *Faith and Power (1261-1557)*, *The Metropolitan Museum of Art*, ed. H. Evans, New York
- J. Chevalier, A. Greerbrant, 1987, *Rječnik simbola*, Zagreb
- M. Eljajade 1996, *Vodič kroz svetske religije*, Beograd
- F. Henkel 1913, *Die Römischen Fingerringe der Rhenlande*, Berlin
- E. Maneva 2005, *Ancient Jewellery from Macedonia - Middle Age*, Calamus, Скопје 2005
- E. Maneva 2006, The Headband from Vodoča, Reflections of a Narrative from the Alexander Romance, *FAB I*, 503-516
- E. Maneva 2007, *Ancient Jewellery from Macedonia Vodoča Necropolis*, Calamus, Скопје, 2007
- E. Maneva 2010, Primjeri pečatnog prstenja iz Vodočke nekropole kod Strumice, *Archaeologia Adriatica IV* (2009), Zadar, 339-356
- E. Maneva 2013/2, *Inventaria Archaeologica Personarium, Necropolis Vodoča*, Calamus, Скопје
- R. Mihajlovski 2005, The Votive Ring of Radoslav Hlapen, *Byzantino-Slavica LXIII*, Prague, 187-194
- C. M. Ross 1965, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Vol. One, Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting*, Washington
- J. Werner 1984, *Der Grabfund von Malaja Pereščepina unĝ Kuvrat - Kagan der Bulgaren*, München



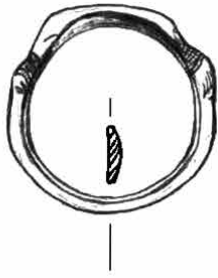
Сл. 20. Св. Пантелејмон, Нерези – Скопје (1164)

Fig. 20. St. Panteleimon, Nerezi – Skopje (1164)



Сл. 21. Св. Никола, Варош – Прилеп (1298)

Fig. 21. St. Nicolas, Varoš – Prilep (1298)



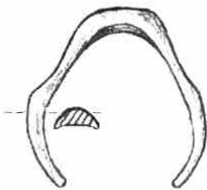
1 a-c



2 a-c



3 a-c



4 a-c



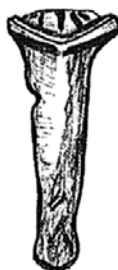
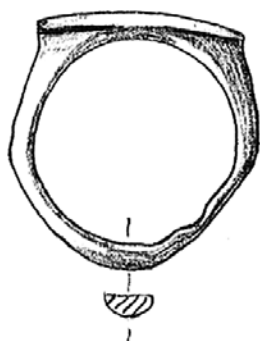
5 a-c



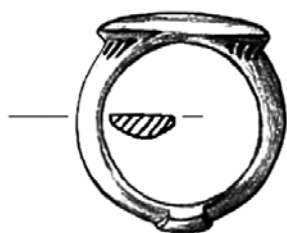
црїеж: Давча Сїасова



6 а-с



7 а-с



8 а-с



9 а-с



црїїеж: Давча Сїасова



10 a-c



11 a-c



12 a-c



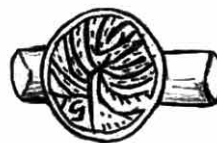
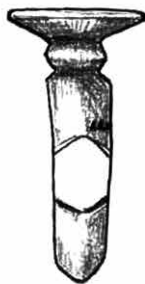
13 a-c



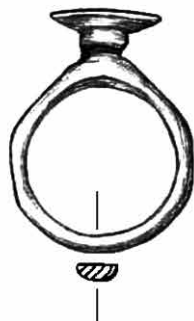
14 a-c



црїеж: Давча Сїасова



15 a-c



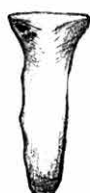
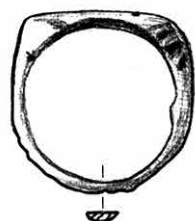
16 a-c



17 a-c



18 a-c



19 a-c



црїеж: Давча Сїасова

ЗА ТАКАНАРЕЧЕНИТЕ „ГЛАГОЛИЧЕСКИ НАДПИСИ“ ОД ПЛИСКОВСКО-ПРЕСЛАВСКИОТ РЕГИОН

Апстракт

Во Плисковско-преславскиот регион во археолошки истражувања се откриени неколку збора напишани со глаголица, еден нецелосен абеџедар и извесен број буквени знаци, чијашто идентификација не е секогаш сосем сигурна. Врз основа на овој оскуден епиграфски материјал се донесуваат заклучоци за божемна широка распространетост на глаголицата во регионот на бугарските пресолнини. Во стипувањето аргументирано се оспорува ова неосновано тврдење.

Клучни зборови: Плиска, глаголица, Преслав, Охридска книжевна школа

Abstract

The archaeological excavations in the region of Pliska-Preslav revealed several words written in Glagolitic letters, one partial alphabet and a certain row of letter-like signs whose identification is not quite certain. Based on this exiguous material conclusions have been made about an alleged wide expansion of the Glagolitic alphabet in the region of the Bulgarian capitals. This article challenges this groundless statement with well-argued approach.

Key words: Pliska, Glagolitic, Preslav, Ohrid Literary School

Повеќе од еден век се вршат археолошки истражувања на археолошките локалитети, каде што се наоѓале старите бугарски престолнини Плиска и Преслав. Археолошките истражувања во Плиска се започнати во 1900 год. од страна на Рускиот археолошки институт во Цариград, додека во Преслав почетните истражувања се започнати три години порано (во 1897 год.) од познатиот бугарски историчар Васил Златарски. Првите организирани археолошки истражувања во Преслав, меѓутоа, ги започнуваат во 1905 год. чешкиот археолог К. Шкорпил и директорот на Рускиот археолошки институт во Константинопол Ф. Успенски. Овие археолошки истражувања во старите бугарски престолнини и воопшто во Плисковско-преславскиот регион стануваат особено интензивни и систематски по 1944 год.

Во тие стогодишни археолошки истражувања откриени се, покрај бројните артефакти, царски дворци, црковни храмови и манастирски комплекси, градски тврдини и сл., исто така и бројни натписи и одделни графити, пишувани со руничко, византиско-грчко, глаголичко и кирилично писмо. Од сиот

овој епиграфски материјал најоскуден и најмал по обем и содржина е пишуваниот со глаголичко писмо; тој се состои од одделни зборови и буквени знаци, чијашто идентификација не секогаш е сосем сигурна.

Во таканаречената Тркалезна (златна) црква во Преслав Кр. Мијатев открива и објавува глаголички графит составен од пет букви $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ (ТИГІБ) и искажува мислење дека станува збор за сопствено туранобугарско име.¹ Подоцна В. Иванова, со претпоставка за постоење на други глаголички букви и титли над некои од буквените знаци, дава свое видување околу можната содржина на овој графит. Првин предлага читање $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ (ТИ ГІ БЖЕ); потоа го проширува текстот со уште една буква и една титла на почетокот, па ја добива формулацијата $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ (СТІ ГІ БЖЕ) и на крај искажува мислење дека знакот на почетокот од графитот не е буквата σ , туку крст којшто, според неа, со првите две букви прави една целина и треба да се чита „кръс—ти“ ($\dagger\sigma\text{Ж}$).²

Проширената реконструкција на $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ како $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ дава и Ив. Гошев,³ со напомена дека не е исклучено целиот текст на натписот да бил „Освети Господи боже [това крџцелно место]“,⁴ бидејќи тој се наоѓа во баптистериумот на црковниот храм. Од сличен тип е и текстуалното толкување на овој преславски графит од страна на М. Жагар, кој е на мислење дека целосниот текст, најверојатно, гласел: „[po]s(ve)ti g(ospod)i b(ož)e“.⁵

Еден збор напишан со глаголички букви е откриен, исто така, при археолошките истражувања на манастирот „Св. Богородица“ кај село Равна (Провадиско), којшто се наоѓал на 25 км. југоисточно од Плиска. Манастирот е изграден кон крајот на 80-те години на IX в. и постоел до кај почетокот на XI в. Локалитетот е откриен во 1978 год., по што цели десет години (1978-1989) тука се вршени интензивни археолошки истражувања, за време на коишто е откриен обемен епиграфски материјал од околу 280 натписи и графити, пишувани главно со руничко, грчко и кирилично писмо. Меѓу оваа обилна епиграфика е идентификуван и еден збор напишан со глаголица — зборот $\sigma\text{Ж}\% \text{П}$ (ТЪЛЕГЪ), чиешто значење не е јасно.⁶

¹ Кр. Миятев, *Кръглата църква в Преслав*, София 1932, 154-156; К. Попконстантинов, А. Мединцева, *За глаголическите надписи от X в.*, Археология 24, София 1982, 2, 27.

² В. Иванова, *Надписът на Мостич и преславският епиграфски материал*, in „Надписът на Чъргубиля Мостич, София 1955, 76-77.

³ Ив. Гошев, *Старобългарските глаголически и кирилски надписи од IX и X в.*, София 1961, 57-59.

⁴ И. Добрев, К. Попконстантинов, *Епиграфика старобългарска*, Кирило-Методиевска енциклопедия, том I, София 1985, 668.

⁵ М. Žagar, *Uvod u glagoljsku paleografiju* 1, Zagreb 2013, 338.

⁶ К. Попконстантинов, *Глаголическата писмена традиција в средновековна България през IX и X в. (по епиграфски данни)*, Кирило-Методиевски студии, книга 4, София 1984, 288.

Како што е познато, по смртта на св. Методиј во пролетта на 885 год. и неуспешниот крај на Моравската мисија (863-885) дел од учениците на светите Кирил и Методиј дошле на Балканот, на територија што се наоѓала во границите на средновековната бугарска држава. Меѓу овие Кирилометодиеви ученици биле и светите Климент и Наум, кои кон крајот на 885 или во самиот почеток на 886 год. пристигнале во бугарската престолнина Плиска. Во тоа време, основаната во 870 год. бугарска црква, била управувана од византиско-грчка црковна хиерархија на чело со архиепископ, а во црковните храмови се богослужело и проповедало на византиско-грчки јазик. На пристигнатите во бугарската престолнина Кирилометодиеви ученици не им било дозволено ниту да богослужат, ниту пак да проповедаат на словенски јазик.¹² Соочен со ваквата ситуација, најверојатно, за да избегне посериозна конфронтација помеѓу Кирилометодиевите ученици и византиско-грчката хиерархија, кнезот Борис I, по неколкумесечен престој на светите Климент и Наум во бугарската престолнина, ги испратил овие истакнати Кирилометодиеви ученици во еден од најоддалечените краеве на својата држава – во областа Кутмичевица во западниот дел на Македонија, каде што тие ја формирале Охридската духовна-книжевна школа и го продолжиле делото на своите учители – светите браќа Кирил и Методиј.

Во Охридската книжевна школа се зачувани најзначајните придобивки на Моравската мисија – автентичната словенска азбука (глаголицата), словенската писменост и словенското богослужение. За активната употреба на глаголичкото писмо во скрипторските центри во Западна Македонија јасно зборува фактот што скоро сите зачувани глаголички ракописи од стариот период (X-XI в.) настанале во кругот на Охридската книжевна школа. Исклучок прават само два мали фрагмента – Киевските листови (7 л.) и Прашките листови (2 л.), чиешто настанување се поврзува со Чешко-моравскиот регион. Наспроти овие два фрагмента со општо девет листови, зачуваните 17 македонски глаголички ракописи¹³ содржат вкупно 1439 листови и прет-

(Б. Велчева, *Орфографија древнерусских рукописей XI века и древнеболгарская письменность*, Славянска филологија, 19. Доклади и статии за X меѓународен конгрес на славистите, Езикознание, Софија 1988, 147).

¹² П. Георгиев, Плиска. *Кирило-Методиевска енциклопедија*, том III, Софија 2003, 154.

¹³ Кон досега познатите 16 македонски глаголички ракописи треба да се додаде и еден досега непознат за науката обемен глаголички псалтир (138 л.) од XI-XII в., којшто бил понуден за продажба од страна на антикварната фирма „Сотби“ во Лондон во есента на 1998 год. Според А. Турилов, кој имал можност да прегледа делови од ракописот, овој новооткриен глаголички кодекс покажува низа сличности со Асемановото евангелие, Зографското евангелие и Синајскиот псалтир (А.А. Турилов, После Климента и Наума (славянская письменность на территории Охридской архиепископии в X- первой половине XIII в.) Во кн. Б.Н. Флорја, А.А. Турилов. С.А. Иванов, *Судьбы Кирилло-мефодиевской традиции после Кирилла и Мефодия*, С. Петербург, 2000, 104-105).

ставуваат основен извор за проучувањето на глаголичкото писмо и на глаголичката писмена традиција.

За разлика од Светиклиментовата Охридска книжевна школа, во којашто постои повеќе вековна глаголичка писмена традиција, во книжевните центри на Плисковско-преславскиот регион се негува и развива кириличната писменост. Ваквата ориентација, притоа, сосем не е случајна, ако се има предвид дека во Бугарија и нејзините престолнини постоела долгогодишна традиција да се пишува со византиско-грчко писмо, од коешто со додавање на буквени знаци за специфичните словенски гласови, била оформена таканаречената Кирилица. Тоа недвосмислено се потврдува од фактот што сите зачувани стотина епиграфски споменици од преткирилометодиевскиот период се пишувани со грчко писмо. Таквата традиција продолжува и во втората половина на IX и првите децении на X в., со оглед на тоа што не само во бугарската црква, туку и во бугарската државна администрација, во официјална употреба биле византиско-грчкиот јазик и византиско-грчкото писмо. Иако на Преславскиот собор од 893 год. било донесено решение во државната администрација и во црквата да се фаворизира употребата на словенскиот јазик и словенската писменост, поради опструкциите на архиепископот Византиец и византиско-грчката црковна хиерархија, тоа во практиката долго време не било возможно да се спроведе. Словенскиот јазик и кириличното писмо стануваат доминантни во писменоста на Плисковско-преславскиот регион дури во времето на царот Петар I (927-969)¹⁴, кога бугарската црква се здобива со автокефалност и сопствена црковна хиерархија.

Дека глаголичките графити од Плисковско-преславскиот регион претставуваат инцидентни појави, врз коишто не може да се гради теза за активна употреба на глаголицата во североисточна Бугарија, јасно говори и фактот што скоро сите стотина досега откриени словенски, епиграфски натписи од тој регион, коишто настанале во периодот од крајот на IX до XI в., се пишувани со кирилично писмо. Е. Дограмаџиева меѓу овие стотина натписи како глаголички ги наведува само трите графита (преславскиот, басарабскиот и равненскиот), за коишто претходно зборувавме, и преславскиот абецедар од 13 односно 18 буквени знаци.¹⁵ Повеќето од овие кирилични натписи, притоа, не претставуваат графити, каков што е случајот со зборовите напишани со глаголички букви, туку пообемни по содржина натписи, некои од коишто се и датирани (на пр. Крепчанскиот натпис од 921 год., Преславскиот

¹⁴ М. Žagar, *op. cit.*, 121.

¹⁵ Е. Дограмаџиева, *Старобългарски паметници*, Кирило-Методиевска енциклопедија, том III, София 2003, 752.

епиграф од 931 год. и Добручанскиот натпис на жупан Димитар од 943 год.). За некои автори овој обемен кириличен епиграфски материјал претставува сериозен доказ за „создавањето и распространението на кирилицата в северо-источна Бџлгария“.¹⁶

За неоснованоста на тезата за активна употреба на глаголицата во Плисковско-преславскиот регион, заснована врз откриените неколку графити и одделни буквени знаци, јасно зборува и фактот што вакви глаголички графити се пронајдени и надвор од Плисковско-преславскиот регион. Така, во средновековниот руски град Новгород и неговата непосредна околина се откриени дури 22 глаголички натписи графити¹⁷, при што некои од нив се значително пообемни по својата содржина од оние што се пронајдени во Плисковско-преславскиот регион. Никој, меѓутоа, врз основа на оваа појава не се осудува да тврди дека во тоа време (XI-XII в.) во Киевска Русија глаголицата била во активна употреба.

Врз основа на сознанијата со коишто располагаме, можеме да заклучиме дека глаголичкото писмо било во активна употреба во Велика Моравија за време на Моравската мисија на светите Кирил и Методиј (863-885), во Охридската книжевна школа и Охридската архиепископија во периодот од крајот на IX до кон почетокот на XII в., како и на територијата на Хрватска, каде што глаголицата останува во употреба дури до XVIII-XIX в.

Со оглед на тоа што словенската писменост и словенското богослужение во Велика Моравија биле забранети од страна на папата Стефан V, пресудна улога во зачувувањето на автентичното словенско писмо – глаголицата, и на глаголичката писмена традиција воопшто, одиграле св. Кл. Охридски и основаната од него Охридска книжевна школа. Подоцна оттука глаголички ракописни книги се испраќани во другите балкански словенски земји и во Киевска Русија. Тоа на бесспорен начин се потврдува од фактот што траги од македонско глаголичко писмо наоѓаме во најстарите зачувани хрватски глаголички фрагменти од почетокот на XII в. (Гршковиков апостол, Михановиков апостол и Виенските листови), во најстариот зачуван српски ракопис – Мирославовото евангелие од крајот на XII в., во бугарскиот Енински апостол од X в., како и во повеќе руски ракописи од втората половина на XI в. (Евгениевски псалтир, Пандекти на Антиох, Слова на Григориј Богослов и др.).

¹⁶ Г. Бакалов, *Покрстването на бџлгарите и вџвеждането на кирилицата*. – Пџние мало Гешргию, Сборник в чест на 65-годишнината на проф. дџн Георги Попов, София 2010, 595.

¹⁷ С. М. Михеев, *22 древнерусских глаголических надписи-графити XI-XII веков из Новгорода*, Slovo, 62, Zagreb 2012, 64.

Во скрипториумите на Плисковско-преславскиот регион во X в. фактички е вршена транслитерација на македонски глаголички текстови со кирилично писмо што значи дека некои од бугарските книжевни дејци од тој период го познавале глаголичкото писмо и се служеле со него. Станува збор, меѓутоа, за пасивна, а не за активна употреба на глаголицата и на глаголичките текстови, бидејќи глаголички книги не се употребувани во црковното богослужение и за други црковни потреби. За разлика од Плисковско-преславскиот регион, во дијазецата на св. Климент глаголичките книги биле во активна употреба – се користеле во црковното богослужение, во црковните проповеди и сл. До смртта на св. Климент во 916 год. во Македонија било користено исклучиво глаголичкото писмо, но подоцна, особено во времето на царот Петар I (927-969) доаѓа до ширење на кириличното писмо и кириличните ракописни книги и во Македонија, каде што двете словенски писма – глаголицата и кирилицата, ќе коегзистираат во наредните неколку векови.

Gjorgji Pop-Atanasov

ON THE SO-CALLED „GLAGOLITIC INSCRIPTIONS“ FROM PLISKA – PRESLAVI REGION

Summary

More than a century in the region of the old Bulgarian capitals Pliska and Preslav are performed extensive archaeological researches. In these hundred years of archaeological excavations discovered, aside of the numerous artifacts, royal palaces, churches and monasteries, castles and urban alike, are discovered numerous of articles and some graffiti written in runic, Byzantine - Greek, glalic and Cyrillic alphabet. From all this epigraphic material the smallest in volume and content is the one written on glagolic letter; it consists of words and alphabetic characters whose identification is not always completely reliable. Although besides of this in some scientific areas there are tendencies that seeks to promote the thesis about the alleged „extensive use“ of glagolic letter in the Pliska - Preslav region.

In this article argumentative is proven that on the basis of such scant epigraphic material and lack of verbal manuscript, which can be connected to Pliska - Preslav Literary School, such claims are absurd and unscientific. In fact in Pliska - Preslav region in active use is Cyrillic, while glagolic letter is actively used in the Ohrid Literary School, from which comes almost all the old glagolic manuscripts.

БИТКАТА КАЈ СКОПЈЕ 1003/1004 ГОДИНА ВО ИСТОРИСКИТЕ ИЗВОРИ И МИНИЈАТУРНОТО СЛИКАРСТВО*

Апстракт

Во текстовите се анализира војно политичката ситуација на Балканот од крајот на X и првите години на XI век: политичките односи на царот Самуил со унгарскиот крал Стефан I, династичкиот брак помеѓу Гаврил Радомир и унгарската принцеза, битката кај Скопје 1004 г. и поразот на Самуил од здружените војски на Василиј II и унгарскиот крал Стефан, како и одразот на оваа битка во минијатурната илустрација во делата на византиските историчари (Скилица, Мадридскиот ракопис, XIII век) и Западните хроники (Унгарска хроника од XIV век).

Клучни зборови: Самуил, Стефан I, Скилица, Мадридски ракопис, битката кај Скопје

Abstract

In this article the military-political situation at the Balkans from the end of the X and the first years of the XI century is analyzed: the political relations of emperor Samuil with the Hungarian king Stefan I, the dynastic marriage between Gavril Radomir and the Hungarian princess, the battle at Skopje in 1004 and the defeat of Samuil by the allied armies of Basil II and the Hungarian king Stefan, as well as the reflection of this battle into the miniature illumination at the works of the byzantine historians (Skilica, and the Madrid manuscript, XIII century) and the Western chronicles (Hungarian chronicle from the XIV century).

Key words: Samuil, Stefan I, Madrid manuscript, the battle at Skopje

Јован Ѓакон, кој живеел во втората половина на X и во првата половина на XI век, бил близок соработник на венецијанскиот дужд Петар Орсело (991–1008), кој извршувал дипломатски мисии во Константинопол и на дворот на императорите на Светата Римска Империја – Отон III (983–1002) и Хенрих II (1002–1024). Во својата „Хроника на Венеција“, која оди до 1008

* Рефератот под истиот наслов но во скратена везија е прочитан на Вториот меѓународен симпозиум: „Духовната и материјалната култура во предхристијанскиот и христијанскиот период на територијата на Македонија“ во Самоков, Република Македонија, на 14-16. 09. 2011 година, во рамките на соработката на ЈНУ. Институт за старословенска култура, Прилеп и Instytut Filologii Słowiańskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Rzeczpospolita Polska.

година, тој пишува дека во 1004 година венецијанскиот дужд, кој се наоѓал во византиската престолнина, го оженил својот син и совладетел¹ за византиска принцеза² од поширокото ромејско царско семејство. Кога одлучил да се врати од Константинопол, хроничарот забележал дека „царот Василиј³ упорно го советува да не го напушта градот додека, со божја помош, тој не се врати од земјата на Бугарите, кои се подготвувал да ги нападне со силна војска и да ги потчини...“⁴ Потврда за овие историски настани наоѓаме и во Записите составени во 1064 година, за основањето на црквата Свети Албан Намурски во Белгија, од средината на XI век, а кои се однесуваат на настани од првите години на вториот милениум според христијанската ера. Имено, грофот Леодвин, епископ на Бихар, кој по потекло бил од Лотарингија, пристигнал на дворот на Унгарското Кралство за да ги посети своите роднини и кралот на Панонците (Унгарците), Стефан, кој штотуку го примил христијанството.

Бидејќи од изворите се знае дека унгарскиот крал го примил христијанството кон крајот на X и во почетокот на XI век, поконкретно околу 1000 година, изворот дава драгоцен податоци за раскинувањето на македонско-унгарскиот брачен и политички сојуз. Имено, во екот на најголемата воена и територијална моќ на Самуиловото царство во Македонија, царот Самуил и неговиот син и совладетел Гаврил Радомир,⁵ за време на походот кон Зета и Далмација ги опустошиле и ги освоиле областите на запад, сè до градот Задар. Според податоците на Летописот на фра Никола Лавшанин, кој користи постари непознати извори запишани во 1750 година, во 1000 година е забележано дека, во отсуство на царот Самуил, војската во Дукља и во Далмација ја предводел неговиот син Гаврил. Ле-

¹ Станува збор за Јован (1002-1008) кој му бил син и совладетел на венецијанскиот дужд Петар Орсело (991-1008).

² Дуждот, совладетел се оженил со ќерката на константинополскиот патрициј Аргиропул.

³ Се однесува на императорот на Источното Римско царство Василиј II (976-1025).

⁴ Ioannis Diaconi, *Chronicon Venetum et Gradense*, MGH, SS, VII, 36, 15-16; ИБИЛИБИ, VII/II, И. Дуйчев, М. Войнов, С. Лишев, Б. Примов (eds.), София 1960, 350.

⁵ ВИИИИ III, Београд 1966, 47, п. 14 (Б. Ферјанчић). Авторот го коментира преводот на овој византиски извор и констатира дека според податокот на Јован Ставракиј на Самуил „му се родило дете со име Радомир, втор по моќта по него...“ упатува на тоа дека Гаврил Радомир бил совладетел, односно во самоиловата држава постоела институцијата совладетел. Постојењето на оваа институција потенцирана од Јован Ставракиј, во науката е широко прифатена: С. Антолјак, *Самуиловата држава*, Скопје 1969, 81; К. Ациевски, *Пелагонија во средниот век*, Скопје 1994, 41 - 42; Г.Н. Николов, *Централизъм и регионализъм в раносредновековна Бугарија (крај на VII – началото на XI в.)*, София 2005, 134 - 135; М. Бошкоски, *Великаниите на македонскиот среден век*, кн. 1, Скопје 2007, 140 - 149.

тописецот наведува дека споменатите земји ги опустошил и ги опожарил Самуиловиот син Гаврил.⁶

На враќање од зетско-далматинскиот поход преку Босна, македонскиот цар со својот син се упатил на север кон Унгарското Кралство. По извршениот воен притисок врз противникот на Кралството, унгарскиот кнез Ајтоњ кого Самуил го придобил за свој сојузник, унгарскиот крал Стефан го прифатил договорениот политички сојуз меѓу македонскиот цар и унгарскиот крал. Сојузот бил потврден со политички брак меѓу сестрата на кралот Стефан, чие име не е споменато во изворите (се смета дека се викала Маргарета), и синот на цар Самуил и негов совладелец, Гаврил Радомир.⁷

Македонско-унгарскиот сојуз, кој бил потврден со брак меѓу македонскиот совладелец и сестрата на унгарскиот крал, набргу предизвикал остра реакција во Константинопол. На почетокот на вториот милениум ромејскиот император Василиј II, при походот на дунавските градови на Самуиловото царство (Велики и Мал Преслав, Плиска и Видин), кога постигнал позитивни резултати, извршил воен притисок врз кнезот Ајтоњ, со што му упатил политичка порака на унгарскиот крал. Во новонастанатата ситуација кралот Стефан бил принуден да го раскине политичкиот сојуз со цар Самуил.

Во новонастанатата состојба односите меѓу двете соседни монархии западнале во сериозна криза и неизвесност на брачниот сојуз. Политичките импликации поради нанесената политичка навреда, раскинувањето на штотуку стекнатите сојузнички односи и преминувањето на довчерашниот сојузник во таборот на Самуиловиот противник, ромејскиот василевс. Оваа состојба предизвикала брза и остра реакција во престолнината Охрид. Токму затоа била прифатена единствената опција што можела да се избере во тој момент, анонимната унгарска принцеза, сопругата на царевиот син Гаврил Радомир, станува *persona non grata*, поради што веднаш била протерана од владетелски двор, иако веќе била бремена.⁸

⁶ J. Jelenić, *Ljetopis fra Nikole Lavšanina*, GZM 26, (1914), 362. cf. M. Бошкоски, *Великаниџе на македонскиот среден век*, кн. 1, 145.

⁷ I. Scylitzae, *Synopsis historiarum*, rec., I. Thurn, Berolini et Novi Eboraci MCMLXXIII, 350, 56-57; ВИНЈ III, n. 101. За биографските податоци на Гаврил Радомир cf. M. Бошкоски, *Великаниџе на македонскиот среден век*, кн. 1, 137.

⁸ I. Scylitzes, 350, 57; ВИНЈ III, 109 (J. Ферлуга). По враќањето на унгарскиот двор, принцезата веројатно се замонашила во манастир во близината на престолнината Веспрем. Таму родила машко дете, син, кој го добил името Петар Делјан. Детето, според традиционалниот средновековен обичај, се родило во манастирската тишина и таму се стекнало со солидно образование. Во 1040 година синот на унгарската принцеза од бракот со Гаврил Радомир ја напуштил родната земја на мајка си, Унгарија, по што ја преминал унгарско-византиската граница и пристигнал во Македонија. Станал водач на силно антивизантиско и ослободително востание во Македонија со веројатна поддршка од унгарскиот двор. По неуспехот на востанието, Петар Делјан, во меѓусебно ривалство околу власта, во пијанка приредена во градот Острово, бил ослепен од страна на неговиот

Од современите византиски извори се добива впечаток дека околу 1003 година ромејскиот император Василиј II по освојувањето на Видин и неколку други градови на северниот дел од Самуиловото Царство, околу 1002 година, според некои извори 1003 година, и по краткиот престој во Константинопол, со војската се појавил пред Скопје.⁹ Овој пат покрај византиската војска пред градот Скопје, споменат како *Cesariem* (Кесареја – царскиот град), како помошен одред на страната на ромејската армија под сидините на градот се појавува и еден унгарски оклопен одред предводен од кралот Стефан. Во Записот за основањето на црквата Свети Албан Намурски се вели: „Но, кога избувнале војните, кои варварите¹⁰ им ги објавиле на императорот на градот Константинопол, константинополскиот владетел (*rex constantinopolis*) стапил во сојуз со Стефан за војна против варварите. Со негова помош тој ја освоил Кесареја, која била непријателски настроена кон него“.¹¹

братучед Алусијан, а наскоро и заробен и одведен во византиската престолнина. За ова cf. *Историја на македонскиот народ*, том први, Бранко Панов (ed.), Скопје 2000, 429 - 438; М. Бошкоски, *Рейресивни мерки во македонската средновековна историја*, Зборник Историја 3, Музеј на Македонија, (2009), 70 - 74; Р. Илјовски, *Пошкелото на (О)Делџан (Прилоџ кон критичката анализа на византискиот извор)*, Гласник ИНИ, XXXI/2, (1987), 161 - 194.

⁹ За време на осуммесечната византиска опсада на Видин, градот бил освоен со силна поддршка од речна флота, која стрелала со „грчки оган“. Цар Самуил, за да им помогне на опсадените, применил тактички напад кон југ, со цел да го привлече вниманието на Ромеите, на 15 август 1002 година го нападнал и краткотрајно го освоил Адријанопол. Жителите на градот тогаш го прославувале празникот на Успението на пресвета Богородица, а според народниот обичај во градот се одржувал панаѓур. Намерата на Самуил била да привече дел од византиските сили што го опсадувале градот *I. Scylitzes*, 416, 49-53. Сепак, иако неговата намера не ги дала очекуваните резултати, паниката во градот предизвикала позитивен психолошки ефект. cf. С. Антолјак, *Самуиловата држава*, 63; J. Karayannopoulos, *L'attaque de Samuel contre „Adrianople“*, ВВ 55 (80)/2, (1998), 165-170.

¹⁰ Податокот дека војската на Самоил во судирот со силите на императорот Василиј II во наведениот случај е наведена под терминот „*quae a barbaris*“ во науката сериозно ја оспорува предимензионираната и тенденциозна теза, особено на бугарските историчари, дека поданиците на царот Самуил се нарекувале Бугари. Од византиските извори е карактеристично дека и за битката кај Скопје византискиот хроничар Јован Зонара за војската на Самуил го употребува терминот „варвари“ (*I. Zonarae, Epitomae historiarum, tomus III, libri XIII–XVIII, Th Büttner – Wobst (ed.), Bonnae, 1897, 560, 7 - 12.*). Тој пишува дека византискиот цар на враќање од Видин го затекнал Самуил како логорува на реката Аксиј, така се викал Вардар кај старите, и „бидејќи реката била многу надојдена, варварите логорувале безгрижно, затоа што верувале дека ромејската војска никогаш нема да може да ја премине реката (*πολοῦ δὲ τοῦ ποταμοῦ ῥέοντος ἀμελῶς οἱ βάρβαροι κατεσκήνωντο οὐ γὰρ ἄν ποτε δυνήθηναι διαβῆναι τὸν ποταμὸν ἤλπισον τὸ Ῥωαῖκὸ σύνταγμα*). Поопширно за Битката кај Вардар 1003/1004 година cf. М. Бошкоски, *Скопје и Скопската област од VI до крајот на XIV век*, Скопје 2009, 114 - 122.

¹¹ *Fundatio ecclesiae S. Albani Namucensis*, MGH, SS XV, t. II, Н. Egger (ed.), Hannoverae 1963, 963, 33–964, 17; ИБИЛИБИ VII/II, 371-373. Најнова студија за бракот на Самуиловиот син Гаврил Радомир со сестрата на унгарскиот крал Стефан, воспоставувањето на сојузот, причините за неговото раскинување, хронологијата поврзана со тие настани со опширна библиографија околу тоа прашање, cf. Б. Стојкоски, *Самуилово царство и Угарска*, in *Византиски свет на Балкану*, књ. I, Б. Крсмановиќ, Љ. Максимовиќ, Р. Радиќ (eds.), Београд 2012, 65 - 76.

Во битката кај Скопје во 1003 година како главни актери се појавуваат, цар Самуил и византискиот цар Василиј II. Првиот се обидува да ги одбрани стекнатите позиции на меѓународен план, сојузот со унгарскиот крал, индиректно поради роднинските врски на анонимната унгарска принцеза, чија мајка потекнувала од Баварија, и наклоноста на германскиот император Отон III (983–1002), од една страна, и византискиот василевс, кој во обид да го разбие овој сојуз, засилен со брачна врска меѓу двете владетелски куќи, со воен притисок успеал да го придобие унгарскиот крал Стефан на своја страна, што било сериозна причина за раскинување на сојузот со Самуил, од друга страна. Во новонастанатите околности царот Самуил се нашол во позиција што ја ослабела неговата меѓународна позиција. Царот Самуил во вакви услови бил принуден да дејствува сурово. Според известувањето на византискиот автор од XI век Јован Скилица, унгарската принцеза била прогласена од македонскиот владетелски двор за *persona non grata*, по што била веднаш протерана, иако веќе била бремена од Гаврил Радомир. Во ваквата зовриена дипломатска игра унгарскиот крал Стефан, по пристигнувањето на сестра му, решил својата новостекната позиција и лојалност кон Константинопол да ја манифестира со испраќање воен одред составен од оклопници (според унгарската минијатура), кои ги предводел самиот тој. Појавата на унгарскиот крал пред Скопје, заедно со византиската војска, во битката кај Скопје имала длабока причина за негово инволвирање. Неговата цел била мотивирана од намерата да го казни Самуил, а истовремено, од практична гледна точка, да го манифестира сојузништвото со ромејскиот василевс.

На врвот од својата моќ Самуил, кој кон крајот на X век (997) се прогласил за цар, а во истиот временски период откако претходно го ставил под своја контрола Драч, по свадбата на неговата ќерка Мирослава со Ашот Таронит, заробенит син на солунскиот дукс Григориј Таронит, на својот зет му го доверил управувањето на градот. Приближно во истиот временски период македонскиот владетел се упатил во нов освојувачки поход кон Зета и кон Далмација и го опседнал Задар. На враќањето преку Босна се упатил на север и стигнал на границите на Унгарското Кралство. Како искусен воин и дипломат, Самуил стапил во контакт со унгарскиот крал, при што биле воспоставени сојузнички односи. Сојузот бил засилен со брачна врска меѓу двете владетелски куќи. Имено, царот Самуил го оженил својот син и престолонаследник Гаврил Радомир со анонимната унгарска принцеза, сестра на унгарскиот крал.¹²

Приближно во истиот временски период, околу 1000/1001 година, царот Самуил го ослободил зетскиот кнез Јован Владимир од затвор и го

¹² I. Scylitzes, 350, 56; ВИИНЈ III, 109 (J. Ферлуга).

оженил со својата најмлада ќерка Косара.¹³ По одржувањето на свадбената свеченост, го вратил зетот како свој сојузник и вазал на кнежевскиот престој. На преминот од првиот во вториот милениум од христијанската ера, во присуство на легати од папата Григориј V (996–999) или Силвестер II (999–1003), братучед, учител и советник на императорот на Светата Римска Империја, Отон III, странски гости од пријателски земји, високи благородници од неговото Царство и роднини, во Преспа, во црквата Св. Ахилиј, Самоил свечено бил крунисан за цар. Самоиловата воено-дипломатска офанзива и неговото крунисување за цар предизвикало вознемиреност во Константинопол, а набргу и остра реакција. На самиот почеток на вториот милениум византискиот цар Василиј II ги нападнал Самоиловите подунавски градови, а кон крајот на зимата 1002 година пред Видин се појавил лично и самиот тој. Отпорот на македонската одбрана се одолжила осум месеци. Градот Видин бил освоен, но византиската надмоќ негативно влијаела врз крвките македонско-унгарски односи. Тогаш во градот бил покрстен унгарскиот племенски водач Ајтоњ според византиски образец. Со тоа Константинопол му испратил сериозна порака на унгарскиот суверен да размисли за брачната врска и за сојузот со Самуил. Притисокот на византиско-унгарската граница предизвикал промена во односите на унгарскиот крал Стефан кон цар Самуил и нарушување на македонско-унгарскиот сојуз. Следната 1003 година, според византиските автори Јован Скилица, Јован Зонара и словенскиот превод на Хрониката на Симеон,¹⁴ василевсот Василиј II, по победоносниот поход на Видин и краткотрајниот престој во престолнината, се појавил пред Скопје. Намерата му била да го казни македонскиот цар, кој за време на византиската опсада на Видин, на денот на Св. Богородица, заштитничка на византиската престолнина, длабоко навлегол во Тракија и го нападнал Адријанопол. Според Јован Скилица, византискиот цар „приближувајќи се кон градот Скопје дознал дека од другата страна на реката Аксиос, која сега ја викаат Вардар... Самоил логорувал безгрижно, сигурен поради надојденоста на реката.“ За време на ненадејниот напад ромејскиот цар ја разбил македонската војска, го опљачкал царскиот логор и шатор, царот Самуил од тактички причини го напуштил боиштето.¹⁵ Византиските извори не соопштуваат за некакво учество на унгарскиот воен одред во Битката под Скопје, туку само известуваат дека сопругата на Самуиловиот син и престолинаследник Гаврил Радомир, унгарската принцеза, од непознати причини, иако била бремена од него, била протерана од македонскиот двор.¹⁶

¹³ Името Косара доаѓа од старомакедонското име Косар за месецот мај.

¹⁴ М. Бошкоски, *Скопје и Скопската област*, 116–118.

¹⁵ I. Scylitzes, 346, 44–66; ВИНЈ III, 100–102. cf. М. Бошкоски, *Великаниите на македонскиот среден век*, кн. 1, 137–140.

¹⁶ I. Scylitzes, 350, 56–57; ВИНЈ III, 109 (Ј. Ферлуга).

Од податоците на Записот за основањето на црквата Св. Албан во Намур, извор од западноевропска провениенција, дознаваме дека унгарскиот крал Стефан, како сојузник на ромејскиот василевс, учествувал во Битката кај Скопје и краткотрајното освојување на градот. Веќе споменатиот Запис за основањето на црквата Св. Албан не го споменува конкретно градот Скопје. Хроничарот на Записот констатира дека „за време на виорот на војните што му ги објавиле варварите“, под кои се подразбираат поданиците на цар Самуил, источноримскиот цар го „придобил овој Стефан за војна против варварите. Со негова помош тој ја освоил Кесареја (Cesarea), која била непријателски настроена кон него“.¹⁷ Во врска со прашањето кој е градот што унгарскиот крал Стефан го освоил заедно со византискиот цар Василиј II, во науката постојат повеќе мислења, но преовладува тезата на унгарскиот медиевист Гејза Фехер, кој уште во 1921 година истакнал дека под Cesarea би требало да се подразбере градот Скопје.¹⁸

Овој историски настан забележан во различна интерпретација на пишаните извори различно е претставен во средновековното византиското и унгарското минијатурно сликарство, кое е предмет на нашето понатамошно излагање.

Во илустрираниот мадридски ракопис на хрониката на Јован Скилица, составен во крајот на XII или почетокот на XIII век постои минијатура под наслов: „Василиј II го напаѓа логорот на Самуил на реката Вардар“, fol. 186 V.¹⁹ Минијатурата започнува одлево и продолжува во форма на фриз

¹⁷ *Fondatio ecclesiae sancti Albani Namucensis*, 590-593; ИБИЛИБИ VII/II, 372 - 373; Р. Илјовски, *Латински извор за историјата на Самуиловото царство*, Гласник ИНИ 46/1, (2002), 139 - 142.

¹⁸ G. Feher, *Bulgarisch-ungarische Beziehungen in den V-XI Jahrhunderten*, Budapest 1921, 152-155; С. Антољак, *Самуиловата држава*, 63 - 64, 156, п. 618. Аргументацијата дека под Цезареја треба да се има предвид градот Скопје е следнава: источноромејскиот император од VI век, Јустинијан I (527-565), за да го ослаби влијанието на папата во провинцијата Илирик, а со тоа да го засили своето политичко влијание, во своето родно место Тауресиум, во близината на Бедеријана, кај античко Скупи, односно средновековното Скопје, подигнал нов град со архиепископско седиште, кое го нарекол Јустинијана Прима. Западниот извор што го споменува освојувањето на средновековниот град Скопје од страна на унгарскиот воен одред известува дека унгарскиот крал Стефан ги зел моштите на Св. Георги од манастирот Св. Георги Горгос и ги однел во својата земја (М. Бошкоски, *Скопје и Скопската област*, 124-125). Сосема е веројатно дека тој имал информација за градот Јустинијана Прима, кој го изградил царот Јустинијан I, па токму затоа навел дека унгарскиот крал и неговиот одред ја освоиле Цезареја, родното место на овој византиски цар. Вообичаено, во бугарската историографија се смета дека Скопје се нарекува Цезареја – царски град, затоа што управник на градот бил бугарскиот титуларен цар Роман.

¹⁹ I. Scylitzae, *Synopsis Historiarum*. Codex Matritensis Graecus, Witr. 26-2 (Facsimile edition), Athens 2000, fol. 186; А. Бошков, *Минијатури од Мадридскиот ракопис на Јован Скилица*, Софија 1972, 147-149, 226-227; подетален опис на минијатурата и на грчките натписи И. Божилов, *Българите във Византийската Империя*, Софија 1995, 185, n° 40.

надесно. Во преден план претставен е василевсот на Ромеите, Василиј II, како ненадејно се појавува пред логорот на Самуил, под сидините на Скопје. Од левата страна има вертикален запис на грчки јазик, кој го појаснува настанот: „Василевсот Василиј, братот на василевсот Константин (Βασίλειος ὁ βασιλεὺς ὁ ἀδελφὸς Κωνσταντίνου βασιλέως)“. Византискиот цар, во параден стил, со бавен победнички галоп, јава на бел коњ. Него го следат неколку византиски коњаници, кои ја претставуваат византиската војска. Анонимниот илуминатор како да сакал да ја навести византиската победа пред Скопје и токму поради тоа византискиот цар е претставен со круна на главата од типот стема. На средината од вториот дел на фризот, кој, исто така, го зазема централното место на минијатурата, се гледа логорот на цар Самуил, кој е претставен во вид на масивна градба со дебели ѕидови, кои го претставуваат утврдувањето на градот. Од шаторот, низ розово развеаната драперија, ликовно е претставено изненадувањето што ги зафатило македонските војници. Двајца војници сè уште лежат, но главите им се подигнати, додека десетина војници веќе станале, но оружјето не им е на дофат. Тие сиркаат како низ некаков процеп со сонливи и изненадени лица пред кои неочекувано се појавил непријателот. Војниците во шаторот се вчудовидени од развојот на настаните. Оружјето на Самуиловата војска, копјата и штитовите, стојат наредени од десната страна на шаторот, со што како да се навестува негативниот исход на битката. Над шаторот од десната страна има појаснување чиј е шаторот (логорот) пред византиската војска: „Логорот на Самуил (ἡ σκηνὴ τοῦ Σαμουήλ)“. Десно од логорот се претставени двајца коњаници што го напуштаат логорот, односно боиштето пред да се случи настанот. Во средината над главите на коњаниците има сигнатура од која го дознаваме нивниот идентитет. На сигнатурата читаме: „Самуил – ὁ Σαμουήλ“, без, притоа, да е наведена неговата царска титула. Тој, наместо царска круна на главата, носи црвена капа, која го симболизира неговото благородничко потекло и византиското непризнавање на неговата царска титула и круна. Во левата рака држи штит, а во десната меч подготвен за одбрана.²⁰ Со главата е свртен кон логорот на своите војници, кои ги остава на милост и немилост на византиската војска. Вториот коњаник што го напушта боиштето е неговиот син и совладелец Гаврил Радомир. Како неговиот татко така и синот е претставен на коњ како го напушта боиштето.

Неговиот лик, освен во битката кај Скопје, го препознаваме од претходните три минијатури од мадридскиот ракопис на Јован Скилица под наслов

²⁰ За оружјето на македонските војници пред нивниот логор и за оружјето што го носи цар Самуил по напуштањето на боиштето, cf. A. Hoffmeyer, *Military Equipment in the Byzantine Manuscript of Scylites in Biblioteca Nacional in Madrid*, Granada 1966; A. Бошков, *op. cit.*, 150, 170-171, 226-227; В. Ѓотов, *Въоръжението и снаряжението от Българското средновековие (VII-XI век)*, София 2004, 37-39, 77, 115-118.

„Дуксот Григориј опкружен и убиен од Бугарите“, за време на Самуиловиот напад на Солун, во обид да го спаси својот заробен син Ашот; на минијатурата што ја илустрира Битката на Сперхеј (997 година) под наслов „Магистер Никифор Уран ненадејно ги напаѓа Бугарите и ги натерува на бегство, а го ранува и самиот Самуил“, на минијатурата го гледаме Гаврил Радомир, на чие лице забележуваме израз на болка поради повредите со кои се здобил во Битката на реката Сперхеј. Од византиските извори Јован Скилица и Јован Зонара дознаваме дека Самуил и неговиот син Гаврил Радомир се здобиле со тешки рани.²¹ По трет пат престолонаследникот Гаврил Радомир е претставен на минијатурата што ја илустрира „Свадбата на Самуиловата ќерка со заробениот Ашот, син на Таронит“.²²

На византиската минијатура од мадридскиот ракопис на Јован Скилица за Битката кај Скопје нема ни трага што би го претставила учеството на унгарскиот воен одред на чело со унгарскиот крал Стефан, иако е тоа евидентно во западните пишани извори.²³ Сосема природно за ваква пригода, илуминаторот што бил од византиска провениенција преку минијатурата сакал да ја истакне моќта на византискиот василевс, па токму затоа Василиј II е претставен како централна фигура во Битката кај Скопје 1003/1004 година.

Наспроти византиската минијатура за Битката кај Скопје од 1003 година, која го величи византискиот василевс во победата над војската на царот Самуил, за истиот историски настан постои уште една минијатура, но од унгарска провениенција. На неа во преден план е истакната заслугата на унгарскиот крал Стефан за победата над војската на цар Самуил под Скопје, на реката Вардар. Минијатурата е насликана во XIV век, во времето на кралот Лајош I Велики (1342–1382), кога Унгарското Кралство е сериозна воено-политичка сила во Централна Европа. Поаѓајќи од ваквата традиција, сметаме дека авторот на минијатурата ја одразува состојбата која по канонизацијата на кралот св. Стефан во XIV век за него значително нараснала.²⁴

²¹ I. Scylitzes, *Synopsis historiarum*, rec. I, 342, 41 - 44; I. Zonarae III, 559, 7 - 9; ВИНУ III, 90, 248 (Ј. Ферлуга).

²² I. Scylitzae, *Synopsis historiarum*, Codex Matritensis Graecus, Witr. 26 - 2 (Facsimile edition), 184 V, 185 Ra, 185 Rb; И. Божилов, *Бугарите във Византиската Империя*, 183 - 184, n° 36, 37, 38; М. Бошкоски, *Великаниите на македонскиот среден век*, кн. 1, 86, 142 - 143.

²³ Р. Илјовски, *Латински извор за историјата на Самуиловиот царство*, 139 - 142.

²⁴ Р. Илјовски, *Походот на кралот Стефан во Македонија во почетокот на XI век*, Историја XXXVI/1-2, Скопје 2000, 22-33, со преглед на ставовите во унгарската историографија околу прашањето за идентитетот на Кеан, годината на склучувањето на македонско-унгарскиот сојуз, причините за неговото раскинување, како и прашањето за местоположбата на Cesaerea.

Минијатурата што потекнува од унгарска провиниенција е насликана во XIV век, како што споменавме погоре (ил. n° 9), од листовите на „Виенска илустрирана хроника“ (или „Хроника за делата на Унгарците“) од времето на владеењето на кралот Лајош Велики (1342–1382) на која е претставена Битката на унгарската војска „против Кеан, кнезот на Бугарите и Словените“ – македонскиот цар Самуил.²⁵ Поради значењето на минијатурата за средновековниот град Скопје, за македонската средновековна историја, неа првпат ја објавивме како илустративен елемент во 2009 година, без анализа и коментар, во монографија за средновековно Скопје.²⁶ На минијатурата од „Виенската илустрирана хроника“ идентификацијата за истоветноста на историскиот настан ја базираме врз наративните латински извори за освојувањето на „царскиот град – (Cesariem)“, а од византиските извори за Битката кај Скопје, и прецизната сигнатура на византиската минијатура од илустрираниот мадридскиот ракопис на хрониката на Јован Скилица.

На преден план на унгарската минијатура се преставени царот Самуил и неговиот син и совладетел, Гаврил Радомир, придружувани од повеќе војници, а од друга страна, унгарскиот крал Стефан со унгарската оклопна војска. На минијатурата нема сигнатура, но фактот дека под неа стои текст во латински ракопис, кој го илустрира историскиот настан што се случил под „царскиот град“, на што соодветствува минијатурата од мадридскиот ракопис на илустрираната хроника на Јован Скилица за Битката под Скопје на реката Вардар, во првите години на вториот милениум, што наоѓа потврда во византиските и во западните извори, се сосема доволен аргумент дека на минијатурата е илустриран унгарско-македонскиот воен судир, во отсуство на византискиот воен фактор. На минијатурата Самуил е соборен на земјата. На главата носи златна круна од отворен тип, која во средината е украсена со златен пердуч и бела перјаница. Под круната му се насира руса коса и кратка брада, пристојно негувана. И покрај состојбата во која се наоѓа, тој е соборен на земјата, во моментот кога унгарскиот крал св. Стефан со десната нога му згазнал на градите, а со левата на натколеницата. Царот до бедрата носи кратка златно-жолта наметка закопчана со кружна аграфа (украсно копче). Во десната рака го држи лакот, а левата му е подадена до потполовината, која му е врзана со колан.²⁷ Под наметката му се забележува панцирна златножолта облека, која

²⁵ Képes krónika, millenniumi magyar történelem, Források, Sorozatszerkesztő: Gyurgyák János, Póto János, Osiris Kiadó, Budapest, 2004, I. 66. p. 42-43, 188-189, n. 292: István király győzelme Keán bolgár fejedelem fölött. Középen István király az elesett Keán testén áll; *Извори за средновековната историја на Бугарија (VII-XV век) в австриските рџкописни книги сбирки и архиви*, том втори, италиански, латински и немски извори, Софија, 2009, n° 106, 111-155, X. ÖNB, HIS, cod. Vind. Lat. 405, (сега во библиотека Сејчени, cod. Lat. Media aevi 404), f. 141r.

²⁶ М. Бошкоски, *Скопје и Скопската област*, 296.

²⁷ За лакот и стрелата како дел од средновековното оружје, cf. В. Ѓотов, *op. cit.*, 17 - 35; М. Бошкоски, *Великаниите на македонскиот среден век*, кн. 1, 63 - 64.

му стигнува до колената. Од потколениците до стапалата носи црвени чорапи, а обувките на стапалата му се во темножолта боја.

Унгарскиот крал Стефан се симнал од белиот коњ, војник од неговото обезбедување во целосна оклопна воена опрема со левата рака ја држи уздата на коњот на неговиот господар, а со десната неговиот штит. Унгарскиот крал е претставен со кралска круна на главата, која е украсена со скапоцени камења и ореол околу неа, симбол на светец, како владетел што го вовел христијанството во Унгарија. Лицето на кралот е смирено и долгнавесто, а долгата коса и брада му се побелени. Облечен е во целосна воена опрема: сина панцирна кошула со долги ракави, кои завршуваат до натколениците. По долниот раб е опшиена со жолта лента. Врз неа носи црвена туника без ракави декорирана со златни нитки – симбол на кралското достоинство. Во делот на градите на туниката е насликан симболот на христијанството, двокрак крст забоден во карпа, што одговара на претставата на Голгота. Половината му е опашана со златно жолт колан, кој на средината има златна топка. Од колената до стапалата носи сини панцирни чорапи со бели точки, врз кои има штитници, а на стапалата носи сини обувки. Во десната рака држи меч подготвен за акција, а корицата му виси на половината од левата потколеница. Со десната нога унгарскиот крал му згазнал на Самуил на градите, а со левата – во делот на натколениците. Смиреното лице, левата рака во движење и исправениот меч во десната упатуваат прекор кон Самуил поради односот кон унгарската принцеза. Зад Самуил е претставен уште еден коњаник од обезбедувањето на унгарскиот крал. Тој јава на црвен коњ во оклоп, со копјето подготвено за напад. Зад него се преставени уште десетина унгарски оклопни коњаници,²⁸ кои ненадејно се појавиле од унгарскиот логор во разгранетата шума, при што го пресретнале Самуил. Тие носат развеано знаме со двокрак крст забоден во карпа, што одговара на претставата на Голгота.

Зад унгарскиот крал св. Стефан и неговиот бел коњ се гледа самуиловата војска составена од седуммина видни благородници, јавнати на коњи и предводени од престолонаследникот и совладетел на царот, Гаврил Радомир. Тој е претставен со истегнат лак и стрела, вперена кон унгарските војници, подготвен да го брани животот и честа на својот владетел и татко. Намуртеното лице и широките рамена упатуваат дека се работи за изразито корпулентен и храбар човек, како што го опишуваат византиските и западните автори.²⁹ Совладетелот на главата носи своевидна златна совладетелска

²⁸ Подетално за воената опрема и вооружувањето кај Унгарците од IX до XIV век cf. Idem, *Über die ungarischen Lanzen aus dem 10-11 Jahrhundert*, MAI 7, 1977, 61-73; (*dem Die Waffen der landnehmenden Ungarn: Sabel, Kampfaxte, Lanzen*, MAI 10/11, 1980/81, 243-255; В. Йотов, *Въръжението и снаряжението от българското средновековие (VII-XI век)*, София 2004, 118, Обр. 68.

²⁹ I. Scylitzes, *Synopsis historiarum*, rec. I, 349, 32-35; ВИИНЈ III, 107 (J. Ферлуга); V. Mošin, *Ljetopis popa Dukljanina*, Zagreb 1950, cap. XXXVI, 81.

круна која завршува со бела перјаница во средината, украсена со златен пердув. Лицето на Гаврил Радомир му е тркалезно, косата му е долга, а брадата – кратка. Него го следат уште шестмина војници. Првиот од групата војници по совладетелот е претставен со висока црвена капа, која упатува на неговото бладородничко потекло, додека на високиот статус на следната личност до него упатува неговата капа што завршува со бела перјаница. Пред насликаните војници и зад белиот коњ на унгарскиот крал се гледа воен шатор, веројатно воен логор на самуиловата војска. Од логорот се спушта мрежеста завеса на која може да се забележи масивниот мрежест влез, кој е направен од цврст материјал – дрво и од мрежесто маскирно платно. Сосема зад централниот логор се гледаат уште два истоветни помали шатори (лого-ри). Сосема зад Самуиловиот логор се гледа дел од утврдувањето на градот Скопје, со високата западна кула, на која во висина на помалите шатори на делот од утврдувањето се гледаат два прозорци. Околу ѕидот и на западната кула, која е претставена на унгарската минијатура, можеме да констатираме дека овој дел од утврдувањето многу личи на денешното реконструирано утврдување на средновековно Скопје под називот Кале.

Претставената бујна вегетација: расцветани цветови на земјата распукана од вода и од сонце, како и бујната шума од каде што се појавила војската на унгарскиот крал, упатува на тоа дека Битката кај Скопје се случила или во доцна пролет, во јуни или евентуално во јули 1003/1004 година.

Како заклучок од новите и непознати податоци изнесени досега, би истакнале дека според известувањето на Јован Скилица, кој се родил во 1018 година, а живеел до крајот на XI век, византискиот цар Василиј II во завршните операции за потчинување на Самуиловото Царство во 1018 година, во престолнината Охрид, каде што се наоѓале дворците на царевите, меѓу другото, запленил „...круни од бисери и златноткаена облека...“.³⁰ Овие пишани податоци и ликовната претстава на цар Самуил на унгарската минијатура ја потврдуваат неговата царска круна, која е слична со царската круна на Самуил претставена во словенскиот превод на минијатурите од Ватиканскиот препис на Манасиевиот летопис за Битката кај Беласица.³¹ Како особено значајно, првпат во трудов презентираме слична царска, совладетелска круна на главата на неговиот син, совладетел и престолонаследник, подоцна и негов наследник, цар Гаврил Радомир (1014–1015).

³⁰ I. Scylitzes, *Synopsis historiarum*, rec. I, 458, 14-17; ВИИИИ III, 128-129 (Ј. Ферлуга).

³¹ I. Dužev, *Les Miniatures de la chronicon de Manasses*, Sofia 1963, 66, f. 183’.

Milan Boškoski

THE BATTLE OF SKOPJE IN AD 1003/4 IN HISTORICAL SOURCES AND IN MINIATURE PAINTING

Summary

The article reviews the historical event of the Byzantine attack on the city of Skopje in AD 1003/4 during the reign of Tsar Samuil (997-1014). During the battle, an armoured unit of the Hungarian army led by King Stephen (997-1038) appeared as an auxiliary to the Byzantine army. Unlike Byzantine sources which date the battle to AD 1003, the Latin sources date it to AD 1004. An immediate cause for the Byzantine prompt and sharp reaction towards Samuil was his declaration as emperor and the establishment of an alliance with the Principality of Zeta and the Kingdom of Hungary. The Macedonian emperor fortified the political alliance with the Principality through the marriage of the previously captured prince Jovan Vladimir and his daughter Kosara, while he gained the trust of the Hungarian king after he had previously won over his opponent, the Banat tribal leader Ajtony. Thus, Tsar Samuil managed to arrange a marriage between his son and successor Gavril Radomir and the sister of King Stephen.

At the beginning of the second millennium, the Byzantine emperor Basil II the Macedonian (976-1025) pressured the Banat prince Ajtony which caused the break-up of the Hungarian-Macedonian alliance. It led to a severe reaction in the Macedonian ruler's court and it caused the Hungarian princess to be expelled from Ohrid, despite her being pregnant by Gavril Radomir, son and successor of Tsar Samuil. After the dissolution of the marital and political alliance with the Kingdom of Hungary, Gavril Radomir married the beautiful Maria, a prisoner from Larissa, whom he had known since childhood. Growing up together they had had a profound emotional relationship which, according to John Skylitzes, was crowned by marriage at the beginning of the second millennium.

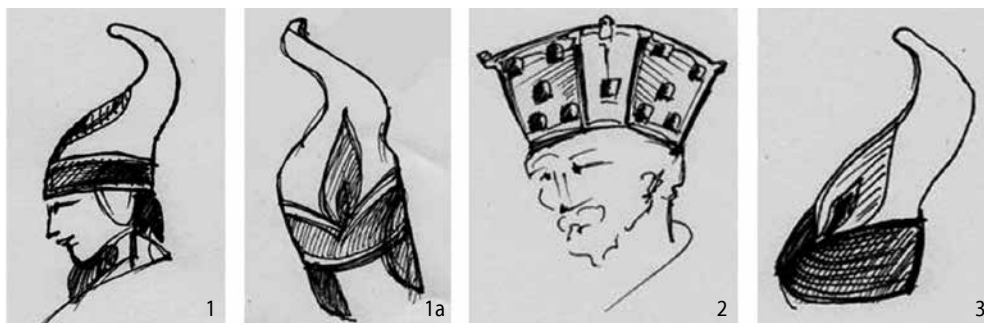
The Battle of Skopje was represented in Byzantine miniature painting – the Madrid illumination of John Skylitzes and one miniature of Hungarian origin from the 14th century, which depicts the participation of the Hungarian army in the Battle of Skopje. Apart from Samuil, who is shown with *kamilavkion*, a type of emperor's crown, Gavril Radomir is portrayed as co-sovereign in this miniature painted during the reign of the Hungarian King Louis the Great (1342-1382) and his status is also confirmed in the written record: the Miracles of St. Demetrius III by John Staurakius from the 13th century.



Сл. 1. „Василиј II го напаѓа логорот на Самуил на реката Вардар“ (Joannis Scylitzae, Sunopsis Historiarum, fol. 186 V)
 Fig. 1. Basil II attacks the camp of Samuil on the river Vardar, (Joannis Scylitzae, Sunopsis Historiarum, fol. 186 V)



Сл. 2. „Унгарскиот крал св. Стефан ја разбива војската на цар Самуил на реката Вардар“ 1003/1004 година.
 Лист п° 9 од „Виенската илустрирана хроника“, или „Хроника за делата на Унгарците“, од времето на унгарскиот крал Лајош I Велики (1342–1382), (Cod. Lat. Medio aevi, 404, f. 1. 41r.)
 Fig. 2. The crown of tsar Samuil from the miniature of the Slavic translate of the Vatican transcript of the Manasian chronicle about the battle at Belasica.



Сл. 3. Цртеж
 Fig.3 drawing

1. и 1a. Круната на цар Самуил од унгарската минијатура;
 1 and 1a. the crown of tsar Samuil from the Hungarian miniature;
2. Круната на цар Самуил од минијатурата на словенскиот превод на Ватиканскиот препис на Манасиениот летопис за Битката на Беласица;
 2. The crown of tsar Samuil from the miniature of the Slavic translate of the Vatican transcript of the Manasian chronicle about the battle at Belasica;
3. Совладетелската круна на Гаврил Радомир од унгарската минијатура.
 3. co-rulers crown of Gavril Radomir from the Hungarian miniature.

ПРЕПИСКИТЕ НА СВЕТИ КОНСТАНТИН КАВАСИЛА СО АРХИЕПИСКОПОТ ДИМИТРИЈ ХОМАТИЈАН И ЈОВАН, ЕПИСКОП НА КИТРУС

Апстракт

Овој шекст̄ӣ презентира две̄ ирејиски на светӣӣ Конст̄антин̄ин̄ Кавасила со најдобрӣте̄ познавачи на црковнош̄о право и богослужбениош̄ поредок во XIII век – архиепископош̄ Охридски Димитриј Хоматијан и Јован, епископош̄ на Китрус. Особено внимание се посветува на највпечатливӣте̄ прашања и одговори, коӣ ирешираат̄ темӣ што во црковнӣте̄ кругови се актуелни до денес.

Клучни зборови: Конст̄антин̄ин̄ Кавасила, Димитриј Хоматијан, Јован епископ на Китрус, ирејиски, иаирологија, литурџика, црковно право

Abstract

This article presents two correspondences of St. Constantine Cabasilas with the most renowned experts of church law and liturgical order in the 13th century - Demetrius Homatian, Archbishop of Ohrid and John, Bishop of Kitrus. Particular attention is paid to the most impressive questions and answers that focus on subjects which are still pertinent in church circles nowadays.

Key words: Constantine Cabasilas, Demetrius Homatian, John, Bishop of Kitrus, correspondences, patristics, liturgics, church law

Охридската архиепископија како значаен црковен стожер на Балканот дала низа истакнати личности, меѓу кои особено место зазема архиепископот Константин Кавасила, во чија личност кратко по неговото упокојување православната Црква препознала свет архипастир и не задоцнила да го прослави. Но, историските прилики довеле до тоа – неговиот култ речиси целосно да замре, па така до пред неколку децении неговиот лик и дело беа малку познати во научната и црковната јавност. Постепените откритија во изминатите години на почвата на Охрид, но и пошироко, па дури и до Света Гора Атонска, доведоа до значајни откритија за овој охридски архијереј.¹

¹ Библиографија поврзана со свети Константин Кавасила: L. Petit, *Le Monastère de Notre Dame de Pitié en Macédoine*, Известия Руского археологическаго института в Константинополе, VI – I, Цариград 1900, 96; G. Asropolit, *Annales*, A. Heisenberg (ed.), Lipsiae 1903, 166-167; И. Снегаров, *История на Охридската архиепископија - патриаршија*, т. 1, Софија 1995, 211; 280-282; Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњевековне уметности*

Токму во прилог на расветлување на неговата личност се и преписките на Константин Кавасила со охридскиот архиепископ Димитриј Хоматијан и епископот на Китрус – Јован, од кои најголем дел се од периодот кога свети Константин бил митрополит во градот Драч.

Преписки со архиепископот охридски Димитриј Хоматијан

Како припадник на благороднички род, свети Константин уште од младоста се стекнал со солидно високо образование, како во областа на световните науки така и во сферата на духовните знаења. Околу 1220 година, го прифаќа високиот призив на Црквата Христова и е хиротонисан за струмички епископ. Од периодот на Константиновото епископствување во Струмица датираат и првите негови преписки со архиепископот охридски Димитриј Хоматијан. Оваа преписка е издадена во седмиот том на *Analecta sacra et classica*,² на кардиналот Ј. В. Pitra заедно со останатите дела на Хоматијан, а како извор се наведува Минхенскиот кодекс бр. 62.³ Во 1891 година е направен опис од страна на Антониј Момфератос⁴ кој особено се задржува на писмо од струмичкиот епископ Константин до Хоматијан, во кое епископот прашува: „Εί χρή προαχθῆναι εἰς ἱερωσύνην τὸν ἐν ἀτελεῖ μὲν ἡλικία ἀνήλικον κόρην μνηστευσάμενον, ταύτης δὲ τεθνηκυῖας, ἑτέρα γυναικὶ κατὰ νόμους συζευχθέντα⁵ (Дали е можно да прими свештенство оној што во неполна возраст имал малолетна свршеница која починала, и подоцна се оженил со друга жена?)“.

Очигледно епископот Константин се соочувал со конкретна ситуација, и поради нејзиниот специфичен карактер побарал совет од самиот

Охрида, ЗЛУМС 2, 1966, 199–207; Idem, *За св. Конσταντίνων Καβασίλα и неговите ἱερωσύνη* во *свеῖλιναῖα на новите сознанија*, Живописот на Охридската архиепископија, Скопје 2007, 39-59; D.M. Nicol, *То Δεσποτάτο της Ηλείρου*, Ἰωάννινα 1974, 138; Α. Αγγελόπουλος, *То γενεαλογικὸν δένδρον της οικογενείας των Καβασιλῶν*, Μακεδονικά т. 17, Θεσσαλονίκη 1977, 367-396; К. Нихоритис, *Славистички и българи́стички проучвания*, Велико Търново 2005, 77-88; I. Тарнаνίδης, *Η αρχιεπισκοπή Αχρίδας ανάμεσα στο οἰκουμηνικό Πατριαρχεῖο και στον σλαβικό κόσμο*, Η Μακεδονία κατὰ την εποχὴ των Παλαιολόγων, συμπόσιο Β', Θεσσαλονίκη 1992, 566-567; С. Николова, *За един непознат препис от службата на св. Наум Охридски*, Хиляда и осемдесет години от смъртта на св. Наум Охридски, София, 1993, стр. 31-54; Н. Д. Овчаров, *Вардарска Македония*, София 1994, 89; D.J. Geanakoplos, *Emperor Michel Palaeologus and the West 1258-1282*, Cambridge 1959, 16-46.

² J.B. Pitra, *Analecta sacra et classica*, т. 7, *Juris ecclesiastici Graecorum selecta paralipomeni* Δημητρίου αρχιεπισκόπου πάσης Βουλγαρίας του Χωματιανού та поνήματα, Parisiis et Romae 1891, 63-66.

³ A. Battandier, *Preface*, in J.B. Pitra *op. cit.*, XXIV.

⁴ Α. Μομφερράτος, *Κριτικα на J. B. Card. Pitra, Analecta sacra et classica Spicilegio Solesmensi parata T. VII. Juris ecclesiastici Graecorum selecta paralipomeni* Δημητρίου αρχιεπισκόπου πάσης Βουλγαρίας του Χωματιανού та поνήματα. Parisiis et Romae, Roger et Chernowitz 1891. 8°. XL-i-893, VizVram, т. 2, Москва 1895, 429.

⁵ J.B. Pitra *op. cit.*, 63.

архиепископ. Уште на почетокот архиепископот Хоматијан признава дека станува збор за специфичен случај и дека помеѓу црковните писатели и црковните правила се среќаваат поделени ставови во однос на ова прашање. Меѓутоа, дефинирајќи ја неполната возраст според законите на императорот Лав Мудри и Алексеј Комнен како возраст до дванаесет или четиринаесет години, и повикувајќи се на осумнаесеттиот канон на свети Василиј Велики, заклучува дека доколку станува збор за момче кое ја изгубило свршеницата до наведената возраст и подоцна се оженило со друга жена, тогаш не постои пречка да прими свештенство.⁶

Покрај одговорот, ова писмо изобилува и со други значајни податоци. Особено е впечатлив воведот од посланието-одговор на Хоматијан, кое е непосредно сведоштво за состојбата на Струмичката епископија во времето на Кавасила, како и потврда за проблемите со кои светиот епископ се соочувал таму. Пофалувајќи го посветениот епископ на своето паство, архиепископот Хоматијан го започнува посланието со зборовите: „Χρόνιος ἡμῖν ὁ καλὸς ἦκει Στρουμίτζης, τὰ γε δι' ἐγγραμμάτων προῤῥήσεως, τὰ γὰρ δι' αὐτοψίας, ἀλλὰ τοῦτο πάλαι ἡμῖν ἀπέγνωσται, ὅτι πᾶσιν ἡμέροις πρὸς τὴν βελτίστην ἐπέστραπτε Στρούμιτζαν, καὶ δριμῶς πρὸς παύτην τρέφει τοὺς ἔρωτας, ὡς καὶ θρεψαμένης καὶ φίλων ἐπιλανθάνεσθαι⁷ (Настапи благопријатно време за Струмица и конечно е според напишаното очекување, и според она што го видовме, но и според тоа што нè известивте – дека секојдневно Струмица оди кон подобрување, а [Вие] имајќи совршена љубов кон неа, ја храните и ја успокојувате)“. Овие зборови се силно сведоштво на Хоматијан за посветената работа и труд на епископот Константин, што секако резултирало со благородни плодови.

Дека епископството во Струмица во овој период не било ни малку лесно сведочат зборовите на епископот Константин Кавасила кои Хоматијан подолу ги парафразира, но не изостанува и утехата на неговиот духовен покровител кој му напишал: „Ἀλλὰ γὰρ εἶπε τιμία μοι κεφάλη, πότερον ὥσει νεκρί σοι ἐπιλελησμεια;⁸ Τοῦτο δὴ τὸ τοῦ ψαλμωδοῦ ἢ δοκιμῆν τοῦ περι

⁶ Оваа тема многупати се актуализирала, а се поставувало и прашањето за второбрачност на свештениците кое се забранува со шестиот канон на Пето-шестиот собор. Во 1910 г. Карловачкиот синод повторно го актуализира ова прашање испраќајќи писмо до константинополскиот патријарх Јоаким III. Во 1920 г. белградскиот архиепископ Димитриј испраќа друго писмо во врска со ова прашање до местобљустителот на Константинополскиот трон Доротеј – митрополит на Бурса. Во најново време ова прашање треба да биде повторно разгледано на претстојниот сеправославен собор во Константинопол во 2016 г. Во врска со оваа тема види и: Α. Παπαδοπούλου, *Η Εκκλησία της Ελλάδος ἐναντι θεμάτων πανορθόδοξου ενδιαφέροντος κατά τον κ' αἰώνα*, *Ανάλεκτα Βλατάδων* 58, Θεσσαλονίκη 1994, 98; Γεναδίου Θεσσαλονίκης, *Το ζήτημα του γάμου των κληρικών*, Γρηγόριος ο Παλαμάς 2, Θεσσαλονίκη 1918, 340-343; Δ. Γεοργιάδου, *Περί του γάμου των ἡδὴ κληρικών*, *Εκκλησιαστικὴ Αλήθεια* 31, Κωνσταντινούπολη 1911, 139-140.

⁷ J.V. Pitra *op. cit.*, 63.

⁸ Пс. 30,13.

σὲ ἡμετέρου πόθου ποιούμενος, καθόλου μὲν ἀκεκρύχῳ καὶ ἄλοπος ἡμῖν γέγονας...⁹ (Но, ми рече, чесна моја главо, дека си заборавен како мрѝовец? Ова испитување за тебе слично на тоа на псалмопевецот те постави во нашата љубов, и ни стана целосно познат и јасен...)“.

Мошне впечатлив е начинот на кој епископот Кавасила ги користи зборовите на псалмопевецот за да ја искаже својата тешка ситуација. Во продолжение архиепископот Димитриј Хоматијан му напомнува на епископот Кавасила дека времето во кое дејствуваат е „ἄλιστον καὶ ἀνώμαλον“¹⁰ (безверно и испревртено)“, но тоа не треба да го обесхрабрува, туку напротив – треба да го ободри. „Ἐξαιρώσῃ τὸ περικάρδιον, ἀθυμίας συμπνίγόμενον, ἢ καὶ διαχυθῆ πρὸς ὀμίλιαν ἐλευθερόφωνον (Задушувај ја во себе безволноста на срцето и излеј се во слободогласна беседа)“ – нагласува Хоматијан, посочувајќи се себеси како верна поткрепа на младиот струмички епископ.

Епископот Константин Кавасила ќе ги продолжи и понатаму ваквите преписки со Хоматијан, но сега како митрополит во градот Драч. За поставувањето на свети Константин на митрополиската катедра во Драч (Дирахион) дознаваме токму од дваесет и деветте преписки со архиепископот Димитриј Хоматијан и четирите со епископот на Китрус – Јован, во кои митрополитот Драчки Константин Кавасила се наведува како примач.¹¹ Станува збор за писма во кои свети Константин бара одговори на различни црковно-правни прашања. Тоа е особено изразено во неговата преписка со архиепископот Хоматијан,¹² каде што веќе драчкиот митрополит Кавасила се интересира за теми поврзани со црквното устројство и литургиската практика. Хоматијан како бележит канонист и врвен познавач на црквното право бил и најсоодветната личност до која е сосема очекувано да бидат упатени ваквите прашања.

Овие преписки се од особено значење, бидејќи преку нив дознаваме точно со какви проблеми и недоумици се соочувал овој свет архијереј за време на возглавувањето на Драчката митрополија, а од некои од нив добиваме сведоштва и за историскиот развој на различни литургиски практики. Од нив се гледа дека Константин Кавасила бил навистина принципиелен архипастир, кој сакал прецизно да ги решава црковните прашања во пограничните предели, подложени на различни влијанија.

⁹ J.V. Pitra *op. cit.*, 63.

¹⁰ *Ibid. loc. cit.*

¹¹ J. Darrouzès, *Les réponses canoniques de Jean de Kitros*, REByz 31, Paris 1973, 319-334.

¹² Cf. Γ. Ράλλη, Μ. Ποτλή, *Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων*, vol. 5, Athens 1855, 427-436 и ASC, т. 7, 616-686.

Пред да започне да ги одговара прашањата на Кавасила, Хоматијан го пофалува митрополитот драчки за неговата постапка – да побара совет токму од него. Користејќи ги Соломоновите изреки,¹³ Хоматијан се споредува себеси со родител кој се радува за својот мудар син.¹⁴ Во продолжение ќе бидат претставени само прашањата и одговорите кои сметаме дека се особено впечатливи и се однесуваат на интересни теми, а се поместени во *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* (119, 948A-960D) на J.P. Migne, и идентично во петтиот том од каноничната збирка „Синтаγμα“ на правниците Ралис и Потлис (охриѓанецот Бодлев).¹⁵

Првото прашање кое е поместено таму гласи: „Εἰ δεῖ τὸν ψηφισθέντα, καὶ καταδεξάμενον, καὶ ἀσπασάμενον ματατεθῆναι εἰς ἑτέραν ἐπισκοπήν¹⁶ (Дали може изгласаниот, признат и возљубен епископ да биде преместен во друга епископија?)“. Прашањето на Кавасила е разбирливо, имајќи предвид дека практиката на преместување од една во друга епископија во негово време не била вообичаена. Така, станувајќи лично засегнат, светителот се интересира за канонската издржаност на неговото преместување од Струмица во Драч. Ова прашање е и силен доказ дека „драчкиот Константин“ е истиот тој со „струмичкиот“ и е противаргумент за некои научници кои не се согласуваат со тоа.¹⁷ Така, не е исклучена можноста одредени црковни кругови да го спореле неговото преместување, па на овој начин епископот, веќе унапреден на митрополитска катедра, да барал гаранција за канонска доследност на оваа постапка од архиепископот Хоматијан.

На ова прашање Хоматијан веднаш му одговара дека „Τοῦτο κανονικὸν μὲν οὐκ ἔστιν, οὔτε μὴν τῆς ἐγγράφου ἢ ἀγράφου ἐκκλησιαστικῆς παραδόσεως· γίνεται δὲ πολλάκις, βασιλέως κελεύοντος, διὰ τινα οἰκονομίαν λυσιτελοῦσαν κοινῇ· καὶ γέροντε τοῦτο ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ ἀοιδίμου βασιλέως κυρίου Μανουῆλ καὶ πορφυρογενήτου Κομνηνοῦ¹⁸ (оваа постапка не е канонска, ниту во пишаната ниту во напишаната црковна практика; но, често се случува по царска покана, при што се применува икономија; и тоа се случуваше во времето на покојниот цар, господин Михаил Порфирогенит Комнен)“. Тука Хоматијан го наведува примерот на свети Евстатиј Солунски кој уште како константинополски ѓакон, иако изгласан за митрополит на Мир, уште пред да биде хиротонисан, со царска заповед повторно се избира за архиепископ

¹³ „Мудар син го радува татка си“ (Изрек. 15, 20).

¹⁴ Γ. Ράλλη, Μ. Ποτλή, *op. cit.*, 428.

¹⁵ Прашањата и одговорите во целост се поместени во седмиот том од *Analecta sacra et classica*, (J.V. Pitra ed.), но нивната комплетна анализа бара пообемна студија.

¹⁶ Γ. Ράλλη, Μ. Ποτλή, *op. cit.*, 428.

¹⁷ Cf. Ц. Грозданов, *Живојисој на Охридскајџа архиејискојџија*, Скопје 2007, 51.

¹⁸ Γ. Ράλλη, Μ. Ποτλή, *op. cit.* 428.

архијереите се генерализира, и сакосот станува препознатлива архијерејска одежда која го заменува фелонот.

Така, тоа што светиот архијереј Константин Кавасила како драчки митрополит прашува за изгледот на оваа одежда наведува на тоа дека самиот ја носел во најпразничните пригоди, што укажува на неговото истакнато архипастирско дело во поверената митрополија, кое било признато и потврдено и од самиот архиепископ Димитриј Хоматијан. Ова писмо можеби е и мотивот подоцна, во храмот Света Богородица Перивлепта, свети Константин да биде насликан со сакос, што претставува најстара сочувана претстава на архијереј со сакос во православната иконографија.²⁴

Како погранична област, а и значајно пристаниште, во градот Драч било природно присуството на луѓе од различни конфесии и народности. Така, латинското влијание било големо, а соживотот на православните со Латини и Ерменци повлекувал извесни прашања, кои се актуелни и денес. Проблемот помеѓу Латините и Ромеите сè уште бил свеж, па така свети Константин, сакајќи да ги преиспита и да ги утврди своите ставови кон Латините, му го поставува на искусниот Хоматијан прашањето: „Πῶς λογίζονται τὰ παρὰ τῶν Λατίνων ἱερουρούμενα ἄζυμα, κοινὰ ἢ ἅγια; Ὡσαύτως καὶ τὰ ὑπουργούμενα αὐτοῖς σκεύη, καὶ ἱερατικὰ ἄμφια, καὶ εἴ τι τοιοῦτον· καὶ εἰ ἕλληγόν ἐστι τὸ τούτους δακτυλιοφορεῖν (Како гледаме на бесквасните лебови на Латините, дали се прифатливи и свети? Исто така, и садовите користени од нив и свештеничките одежди и другото; и дали е оправдано нивното носење на прстен)“.

На ова прашање Хоматијан одговара дека 70. Апостолски канон, каноните 37 и 38 од Лаодикискиот собор, како и 60. канон од Картагинскиот собор укажуваат дека бесквасните лебови се јудејска традиција.²⁵ Во продолжение опширно и исцрпно ги разработува клучните разлики помеѓу Ромеите и Латините, како што се: проблемот со учењето за Светиот Дух, бесквасните лебови, укинувањето на постот и, воопшто, секуларизацијата која ја опфатила црквата на Латините, на што производ е и носењето прстен од страна на свештениците, што кај Ромеите постои во духовна, а не во материјална смисла. Ставот на Хоматијан е мошне строг, а значајно е тоа што тој се повикува и на советите на својот претходник Теофилакт упатени кон новоизбраниот епископ малешевски Николај. „Ὅθεν οὔτε τὰ ἱερουρούμενα παρὰ τῶν Λατίνων ἄζυμα, οὔτε τὰ ὑποδεχόμενα ταῦτα, καὶ ὑπηρετούμενα τῇ τούτων ἱερουργία σκεύη, καὶ ἀκολούθως οὔτε τὰς ἱεράς αὐτῶν στολὰς, οὔτε τι

²⁴ Cf. Ц. Грозданов, *Прилози поознавању средњевековне уметности Охрида*, ЗЛУМС 2, (1966), 204-205.

²⁵ Cf. *Свештени канони на свештенијата православно црква*, Велес 2011, 63; 331; 389-390.

τοιούτων, κοινὰ λογισόμεθα²⁶ (Така, ниту бесквасните лебови на Латините, ниту садовите во кои тие се свештенодејствуваат и ги примаат во себе и, следствено, ниту нивните свештени одежди, ниту што било од тоа не го сметаме за заедничко)“, заклучува Хоматијан.

Кога се во прашање релациите помеѓу православните Ромеи и Латините, свети Константин Кавасила упатува уште едно впечатливо прашање кон архиепископот Димитриј Хоматијан. Свети Константин прашува: „Εἰ πρόκριμα τῷ ἀρχιερεῖ τὸ εἰσέρχεσθαι εἰς τὰς Λατινικὰς Ἐκκλησίας καὶ προσκυνεῖν, ἥνίκα ἂν προσκληθεῖ παρ’ αὐτῶν· καὶ εἰ μεταδώσει τούτοις κατακλαστοῦ, ὅταν εἰς τὴν ἀγίαν καὶ καθολικὴν Ἐκκλησίαν ἐν τῇ λειτουργίᾳ παραγίνονται²⁷ (Дали е за осудување архијереј да влегува во латинска црква и да се поклопува доколку е поканет од нив; и да им дава антидор кога тие ќе се најдат на литургија во соборната црква?)“. На ова прашање Хоматијан одговара дека „τὸ συγκαταβαίνειν τοῖς μὴ τοιούτοις, καὶ συνέρχεσθαι, οὐ προκρινεῖ τῷ ἀρχιερεῖ, ὡς οἰκονομίαν πεπιστευμένῳ καὶ μετερχομένῳ τὴν πρέπουσαν οἰκονομοῖς ψυχῶν²⁸ (архијерејот кој снисходи и се состанува со нив не подлежи на осуда, зашто се доверува и прибегнува кон икономија, заради прилежната икномија на душите)“.

Во продолжение го советува митрополитот на Драч со зборовите: „ὄθεν καὶ εἰς τὰς Ἐκκλησίας αὐτῶν προσκληθεῖς οὗτος, ἀνευδοιάστως ἀφίξεται τῶν ἀγίων γὰρ εἰόντων εἰδὶ καὶ οὗτοι προσκυνηταὶ, καὶ ἐν τοῖς κατ’ αὐτοὺς ναοῖς ἀναστηλοῦσιν αὐτάς· καὶ προθύμως προσερχομένοις τούτοις μεταδώσει κατακλαστοῦ, ὅταν ἐν τῇ καθολικῇ Ἐκκλησίᾳ παραγίνονται· ἢ τοιαύτη γὰρ συνήθεια δύναμιν ἔχει κατὰ μικρὸν μεθελκύσαι αὐτοὺς καθόλου πρὸς τὰ καθ’ ἡμᾶς ἱερὰ ἔθη καὶ δόγματα²⁹ (така, и кога ќе бидеш поканет во нивната црква, појди без двоумење; иконите, пак, се свети и затоа поклони им се, иако се поставени во нивните храмови. И на оние што волно доаѓаат, кога ќе бидат во соборната црква, давај им антидор. Оваа практика има сила малку по малку да ги привлече целосно кон нашите свештени обичаи и догми)“. Од зборовите на Хоматијан се гледа неговиот дар на расудување, односно умешноста за правилно користење на икономија – снисходење во средините каде што постои соживот помеѓу Ромеи и Латини. Крајната, пак, цел на оваа постапка е благочестивите меѓу Латините да не бидат лишени од можноста да се запознаат со православните догми и обичаи. Во продолжение појаснува дека е в ред православни да одат и да се поклонуваат во храмовите на Запад каде

²⁶ Γ. Ράλλη, Μ. Ποτλή, *op. cit.*, 433.

²⁷ *Ibid*, 434.

²⁸ *Ibid*, *loc. cit.*

²⁹ *Ibid*, 434-435.

што се наоѓаат моштите на значајни светители, како што е свети Петар во Рим, и дека слободно може да се молат таму.

Понатаму, архиепископот Хоматијан го разјаснува и ставот за причестувањето иако свети Константин погоре не прашува за тоа. Имено, Хоматијан е категоричен, користејќи ги Христовите зборови: „ὁ μὴ ὦν μετ' ἐμοῦ κατ' ἐμοῦ ἐστὶ, καὶ ὁ μὴ συνάγων μετ' ἐμοῦ σκorpιζεῖ“³⁰ (кој не е со Мене, тој е против Мене; и кој не собира со Мене, тој растура)“. Како потврда на овој став ја наведува преписката помеѓу александрискиот патријарх Марко и антиохискиот Теодор Валсамон, при што Валсамон категорично забранува „Λατίνους διὰ χειρῶν υἱῶν καθ' ἡμᾶς ἱερέων τῆς θείας κοινωνίας ἀξιούσθαι (Латини да бидат удостоени со причест од рацете на нашите свештеници)“.³¹ Иако не е прашан, Хоматијан чувствува потреба дека треба да укаже на границата во снисходењето, односно на тоа дека светата причест е само за вистинските членови на едната света соборна и апостолска Црква.

Преписки со Јован епископ на Китрус

Недоумиците на свети Константин Кавасила во врска со некои локални обичаи што ги затекнал, како и новите проблеми што се јавувале во односите помеѓу различните заедници, особено се истакнати во неговите преписки со епископот на Китрус, Јован.³² Овде ќе наведеме само неколку, кои ги сметаме за позначајни и кои ги доловуваат црковните прилики во Драч, во периодот кога митрополит е Константин. Од нив јасно се гледа дека светиот архијереј Кавасила бил совесен пастир, кој будно бдеел над својата митрополија, грижејќи се да го исчисти каколот од својата житница и да ја спречи појавата на синкретизмот, чии никулци ги насетувал.

Мошне е интересно првото прашање упатено до епископот на Китрус: „Συνήθεια ἔστιν ὧδε, εἰς τὴν ἔξω χώραν χειροτονεῖσθαι ἀζυμίτας ἱερεῖς παρὰ τῶν ἡμετέρων ἀρχιερέων· δεκτόν ἐστι τοῦτο, ἢ οὔ;“³³ (Овде, во надворешната земја³⁴ е обичај да се ракополагаат азимити³⁵ свештеници од страна на нашите ар-

³⁰ Лк. 11, 23.

³¹ Г. Рάλλη, М. Потлῆ, *op. cit.*, 435.

³² *Ibid.*, 403-420; *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* 119, J.P. Migne (ed.), 960D-985B.

³³ Г. Рάλλη, М. Потлῆ, *op. cit.*, 403

³⁴ Се мисли на пограничната област, каде што се наоѓа Драчката митрополија.

³⁵ Свештеници кои се верни на латинската практика и традиција на принесување бесквасни лебови (азима) при евхаристиската практика. Cf.: Λέωντος Αρχιεπισκόπου Βουλγαρίας, Επιστολή πεμφθείσα προς τινά επισκόπον Ρώμης περί των Αζύμων και των Σαββάτων, J.P. Migne (ed.) *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* 120, 833-844.

хијереи; прифатливо ли е тоа или не?)“). На ова прашање Јован, епископот на Китрус, одговара дека за тоа не е сè уште соборно решено и Црквата не зазела официјален став. Така тој се оградува и самиот се запрашува дали можеби тоа е стара практика. Посочувајќи на фактот дека оваа практика никогаш соборно не била осудена, смета дека треба да продолжи, но во секој случај ја потенцира неопходноста од најскоро донесување синодска одлука за конечно затворање на ова прашање. Околу ова прашање епископот Јован покажува далеку пофлексибилен став од архиепископот Хоматијан, кој категорично ги отфрла бесквасните лебови, наведувајќи и конкретни црковни канони, со кои го поткрепува својот став. Така, покрај тоа што митрополитот Константин Кавасила за ова прашање побарал совет од Хоматијан кој важел за „непомирлив непријател на Франките и ревнител за православната вера“,³⁶ тој не задоцнил да побара мислење и од епископот Јован.

Во градот Драч во овој период бил присутен и уште еден специфичен феномен. Имено, постоела практика православни Ромеи да бидат погребувани во латински храмови, отпевани од православни и Латини истовремено. Исто така, упокоени Латини биле отпевани заедно од православни и Латини. Оваа практика не треба да нè зачудува или збунува, имајќи предвид дека станува збор за погранична област со силни влијанија, како и за период во кој сè уште многу прашања помеѓу папскиот трон и Источната црква не биле соборно решени.

Соочувајќи се со оваа практика, свети Константин Кавасила го прашува епископот Јован дали тоа е допустливо или не. Епископот прво му ги посочува двете најголеми разлики помеѓу Ромеите и Латините, односно укажува на латинското учење за Светиот Дух како главен проблем и за бесквасните лебови како не толку суштинска разлика. Потоа, му кажува дека сè останато е исто: Стариот и Новиот завет, молитвите, мелодиите, свештените храмови, како и почитта кон чесниот крст и светите икони. Врз основа на ова, заклучува дека не е проблем Латини да бидат погребувани во ромејски храмови и истовремено да бидат отпевани од Ромеи и Латини, имајќи предвид дека местото на погребение нема значење пред Бога, како и тоа дека химнографијата на Латините не е идолопоклоничка, туку произлегува од нашите свештени писанија.³⁷

Епископот Јован, за да го потврди своето размислување, го наведува и фактот дека многу тела на светители во време на отстапништво и варварско

³⁶ Α. Μομφερράτος, *Рецензия на: J.B. Card. Pitra, Analecta sacra et classica Spicilegio Solesmensi parata. T. VII: Δημητρίου Χωματιανοῦ τὰ ἔργα*, VizVrem, т. 2 дел. 2–3, Москва 1895, 428.

³⁷ Γ. Ράλλη, Μ. Ποτλή, *op. cit.*, 404-405.

пленство биле непочитувани, но со тоа не ја губеле благодатта, а спротивно на тоа, многу нечестиви цареви почиваат во нашите свештени храмови. Како пример го наведува Јулијан Отстапникот, кој е пограбан во храмот на светите апостоли во Константинопол. Меѓутоа, тоа не го намалува неговото нечестие.

Следното прашање на свети Константин Кавасила кон епископот Јован е: „Ὁ γυναῖκα ἔχων ἱερεὺς, ἢ διάκονος ἢ ἀναγνώστης, εἰ αὐτὸς μὲν ἀποκαρῆ, μείνη δὲ ἡ σύζυγος αὐτοῦ ἐν τῷ κόσμῳ, ἄρ' οὖν δύναται εἰς ἱεροσύνην ἢ ἀρχιερωσύνην προσαχθῆναι ὁ ἀποκαρεὺς, εἰ καὶ ἡ σύμβιος αὐτοῦ τὴν ἀπόκαρσιν οὐ καταδέξεται;³⁸ (Дали, доколку свештеник, ѓакон или чтец кој има жена биде потстрижен, а неговата жена остане во светот, тој може да биде произведен во свештенство или архијерејство, доколку неговата жена не прими потстриг?)“ Одговорот на ова прашање е позитивен, а епископот Јован објаснува дека доколку тие законски се развеле, и мажот примил потстриг, со тоа тој веќе е „мртов“ и жената може да прави што сака. Овде очигледно Јован се повикува на зборовите на апостолот Павле: „Жената е сврзана преку Законот, додека е жив мажот нејзин; а ако умре мажот нејзин, таа е слободна да се премажи за кого сака, но само во името на Господа.“³⁹ Така, нејзината положба не влијае врз потстрижениот (кој „умрел“ за овој свет, за да живее во Христа) и неговото удостојување со повисок свештенички чин. Епископот Јован укажува дека многу поголема пречка за свештенство е прељубата во бракот, макар и да е извршена од страна на жената, при што доколку станува збор за свештеник, тој е обврзан да се разведе, а доколку е лаик, ваквиот чин претставува пречка за примање на свештенство.

Друго интересно прашање кое го поставува митрополитот Кавасила е: „Τίνας προτιμῶνται εἰς τὸ ψηφίζεσθαι εἰς ἐπισκοπὰς, ὁ πρωτόπαπας λαὸ οἱ μετ' αὐτὸν ἱερεῖς, ἢ οἱ διάκονοι οἱ ἔχοντες ἀρχιερατικὰ ἐκκλησιαστικὰ ὀφφίκια;⁴⁰ (Кои се преферира да бидат гласани за епископи: протопрезвитерот и свештениците со него или ѓаконите кои имаат црковни одликувања од архијереј?)“ На ова епископот на Китрус одговара дека суштинско значење при изборот на архијереј имаат личните карактеристики на кандидатот, особено духовните. Кавасила прашува и за употребата на антиминосот во литургиската практика, при што Јован детално му ја објаснува намената на антиминосот кој служи наместо трпеца во храмовите што не се осветени.⁴¹

³⁸ Ibid, *op. cit.*, 405.

³⁹ 1 Кор. 7, 39.

⁴⁰ Γ. Ράλλη, Μ. Ποτλή, *op. cit.*, 406

⁴¹ Ibid, *op. cit.*, 413-414.

Не помалку интересни се и неговите преписки со епископот Јован во врска со ерменската заедница во градот Драч. Така, свети Константин Кавасила го прашува епископот на истакнатата епископија на Китрус за совет и вели: „Εἰ ἔξεστι τοῖς Ἀρμενίοις, ἐν αἷς πόλεσιν οἰκοῦσι, κατὰ πᾶσαν ἄδειαν κτίζειν Ἐκκλησίας, καὶ εἴτε χρὴ κωλύεσθαι, ἢ ἔαν αὐτοὺς ποιεῖν ὡς βούλονται⁴² (Дали им е дозволено на Ерменците да градат храмови во градовите во кои живеат, и дали треба да бидат попречувани или да се остават да прават тоа што мислат?)“.⁴³ На тоа епископот Јован советува да им се дозволи да живеат одделно, во посебна населба (маала), како отфрлени, поради нивната ерес. Така, со честиот контакт со христијаните во градот барем некои да се променат во покајание.

Ваквиот строг одговор во врска со Ерменците, спротивно на благиот став и снисходењето кон Латините, е резултат на тоа што Ерменците како монофизити биле одамна осудени, додека поделбите и спорот со Латините сè уште биле нешто ново за што Црквата немала доволно оформен став.

Свети Константин Кавасила упатува уште неколку прашања до епископот на Китрус, во врска со крвното и духовното сродство, хиерархијата во црковните одликувања и точната улога на титулираните црковни административни службеници, за евангелскиот извадок „δῶρον ὃ ἐὰν ἐξ ἐμοῦ ὠφεληθῆς⁴⁴ (она со што би можел да се ползуваш од мене дар е)“, за издржаноста и авторитетот на одговорите на антиохискиот патријарх Теодор Валсамон до александрискиот Марко и др. Одговорот на последното прашање е особено интересен зашто сведоштвото на Јован: „Ἐγὼ δὲ καὶ ζῶντος ἐκεῖνου πολλῶν ἐν Κωνσταντινουπόλει νομοτριβουμένων ἀκήκοα⁴⁵ (многу правни дискусии со него ги видов во живо во Константинопол)“ укажува на личната врска и средбата на овие двајца големи канонисти.

Преписките на свети Константин Кавасила со овие двајца истакнати архијереи на Охридската архиепископија се уште едно значајно сведоштво за длабоката богословска мисла која активно се негувала во охридската

⁴² Ibid, *op. cit.*, 415.

⁴³ Присуството на Ерменци монофизити на Балканот е добро позната работа. Во X век ги споменува I. Scylitsae, *Synopsis historiaum*, Berolini 1973, 363.54-56; С. Пириватрић, *Самуилова држава. Обим и карактер*, Београд 1997, 90; во XI век Теофилакт Охридски во неколку писма: Theophylaktos, *Epistulae*, 15, 59, cf. ГИБИ, т. IX-2, 1994, 96; 146; На крајот на XII век Ерменци живееле во околината на Солун и Меглен: P. Charanis, *The Armenians in the Byzantine Empire*, ByzSl 22 (1961) 238; J.-C. Cheynet, *Pouvoir et contestations à Byzance (963 – 1210)*, Paris 1990, 451–452.

⁴⁴ Мт. 15, 5.

⁴⁵ Γ. Ράλλη, Μ. Ποτλή, *op. cit.*, 418,

традиција. Прецизноста на прашањата и одговорите кои до ситни детали разработуваат теми што се актуелни до денес сведочи за големата наобразба на овие духовници. Студиозниот, пак, пристап кон тековните, но и кон посериозните екуменски проблеми ја открива и нивната посветена служба кон Бога и поверениот народ, а начинот на кој ги употребуваат прецизноста (ακρίβεια) и снисходењето (οἰκονομία) е добар модел за решавање и на одредени современи отворени црковни прашања.

Viktor Nedeski

THE CORRESPONDENCES OF ST. CONSTANTINE CABASILAS WITH THE ARCHBISHOP DEMETRIUS HOMATIAN, AND JOHN, BISHOP OF KITRUS

Summary

1. St. Constantine Cabasilas was a pre-eminent archpriest of the Ohrid Archbishopric, but due to historical circumstances that followed shortly after his primacy, at present we possess only partial and scarce data of his life and work. Notwithstanding the hymnological works of this church father, crucial for the clarification of his work are his correspondences with two eminent contemporaries – the Archbishop Demetrius Homatian and John, the Bishop of Kitrus.

2. His correspondence with Homatian dates from the period of Constantine's episcopacy in Strumica. Correspondences with Homatian, as well as with Bishop John culminate in the period when St. Constantine Cabasilas is Metropolitan of Durres.

3. These correspondences represent an important source, especially in the area of the church law but as well as for liturgics and the current interdenominational dialogue. The precision of the questions asked and answers given to minor details elaborate topics that are still pertinent today. This attests to the great education of these clerics.

4. However, the studious approach to current but also to more serious ecumenical problems discovers their dedicated service to God and to the entrusted people; the manner in which they use the principle of economy (οικονομία) and akrivia (ακρίβεια) is a good model for solving particular contemporary church issues.

НОВА АТРИБУЦИЈА НА ПРЕСТОЛНИТЕ ИКОНИ ОД ЦРКВАТА СВ. ТРОИЦА ВО СЕЛОТО МОЖДИВЊАК КАЈ КРИВА ПАЛАНКА

Апстракт

Во текстовиот се преиспитуваат најновиите истражувачки интерпретации во врска со три престолни икони од селото Мождивњак, особено за новооткриената претстава на пророкот Илија насликана од задната страна на иконата на св. Никола, за кои се дава нова атрибуција врз основа на стилско-ликовната и хронолошката анализа.

Клучни зборови: село Мождивњак, икони, манастир Карпино, село Трново

Abstract

The paper revisits the latest research interpretations regarding three despotic icons from the village of Moždivnjak, especially the newly discovered representation of St. Elijah the Prophet painted on the reverse of the icon of St. Nicholas, all of which are accorded a new attribution based on stylistic, pictorial and chronological analyses.

Key words: Moždivnjak village, icons, Karpino monastery, Trnovo village

Во списанието PATRIMONIUM, неодамна излезе текст на историчарот на уметноста Д. Николовски за три престолни икони – Богородица Милостива, МНР ΘΥ Μ(Ι)Λ(Ο)ΣΤ(Ι)ΒΙΑ (сл. 1), Исус Христос Вседержител, ΙΣ ΧΘ ΒΣΕΔΡΨΖΙΤΕΛΨ (сл. 2) и Св. Никола Брз помошник, στυ νικολαε σкори помошникъ (сл. 3) од црквата Св. Троица во селото Мождивњак, кај Крива Паланка.¹ Иконите биле донесени во Националниот конзерваторски центар – Скопје и во рамките на конзерваторските истражувања и почнатите интервенции се направени опсервирања врз основа на кои се искажани прелиминарни ставови за нивното потекло и хронологијата. Особен истражувачки интерес претставува новооткриената композиција Пророкот Илија кај потокот Хорат, која е насликана од задната страна на иконата на св. Никола.

¹ Д. Николовски, *Иконите од црквата Св. Троица од селото Мождивњак, Крива Паланка*, Patrimonium.mk. 12, (2014), 185-204, сл. 3, 4, 5, 8.

Иконите прв пат пред научната јавност ги обелодени К. Балабанов. Тој ги датира во XVII век, а претпоставува, врз основа на добиените информации, дека потекнуваат од непозната напуштена црква во Штипскиот регион.² Сознанијата за иконите од Мождивњак би останале во доменот на визуелни историско-уметнички истражувања да не беа подложени на конзерваторски третман.³

Така, при конзерваторските истражувања на иконата на св. Никола, од нејзината задна страна е откриена претставата пророкот Илија кај потокот Хорат, или како што обично се именува свети Илија во пустина го хранат гаврани (I Цар.17,2-6), на која пророкот седи осамен и замислен, додека еден гавран му донесува лепче (сл. 4). Во непознато време, најверојатно поради оштетувањата на дрвениот носач, како и на иконописот, оваа страна од иконата била покриена со грунд, сликарски декориран со црвени точки слободно нанесени со широка четка.⁴ Во својот труд Д. Николовски ѝ посветува должно внимание на откриената тема, иако таа се губи во потрагата по нејзината застапеност/распространетост во иконописот и во проблематизирањето на ширењето на култот на св. Илија во Македонија и на Балканот, воопшто, најверојатно поради идентификацијата на црквата за која биле насликани иконите и за пророкот Илија, како нејзин евентуален патрон.

Што се однесува до иконописот на сите три икони, искажано е мислење дека тој временски припаѓа на првата половина на XVI век, поради „високиот квалитет на изработка“, што понатаму го поврзува со кругот на работилницата на зографот Јован од Грамоста.⁵ На дрвените носачи, кои се обработени во вид на ковчеже, полуфигурите се насликани на црвена заднина,⁶ а натписите се испишани на црковно-словенски јазик со жолт окер.

Меѓутоа, она што предизвикува внимание е што Д. Николовски го сместува хронолошки новооткриениот иконопис со пророкот Илија во втората половина на XIV век.⁷ Ваквото датирање создава дополнителна забуна, затоа

² К. Балабанов, *Студии од културно-историско наследство на градој Штип* (III), Зборник на Штипскиот народен музеј 4-5, (1975), 107-114.

³ Конзерваторските работи на иконите ги изведува стручниот тим под раководство на м-р Невенка Величковска (тим: Д. Николовски, И. Кавкалески, А. Анастасов Даскаловски).

⁴ Д. Николовски, *op. cit.*, 188. Причини за распукување на дрвениот носач и отпаѓање на сликаните површини можат да се бараат во лошите услови во кои иконата е чувана (можно е протекување на кровот во тој дел од црквата). Забележани се и извесни преслики/сликарски интервенции, на пример, на мафорионот на Богородица (cf. Д. Николовски, *op. cit.*, 200), што е знак повеќе дека грундирањето/покривањето на иконописот од задната страна се случило подоцна.

⁵ Д. Николовски, *op. cit.*, 199.

⁶ Црвената боја од заднината на сите три икони варира од портокалово црвена на иконата Богородица Милостива до цинобер црвена на иконата Исус Христос Вседржител.

⁷ Д. Николовски, *op. cit.*, 200.

што, според Д. Николовски, носачот од оваа стара икона со пророкот Илија подоцна била искористена како носач за сликање на ликот на св. Никола, кој е на другата страна од талпата.⁸

Познато е дека старите икони, особено оние од XIV век, се претежно сликани на дрвени носачи со претходно оформен ковчеже. Страната на дрвениот носач на која е сликан пророкот Илија нема ковчеже. Затоа изненадува констатацијата дека мајсторот ја искористил старата талпа со веќе сликана икона и, по речиси два века, на нејзината задна страна дополнително оформил ковчеже, како на другите две икони, за да го наслика св. Никола.⁹

Поради хронологијата во која ја сместува иконата (втора половина на XIV век), Д. Николовски претпоставува дека таа припаѓала на некој од позначајните манастири во регионот, кои не ги зачувале оригиналните иконостаси (Матејче, Осоговски, Псача или Козјак кај Штип, Св. Архангели, Св. Спас и Св. Јован во Штипско). Во потрага по други манастирски центри, спомнати се Карпинскиот и Лесновскиот манастир. Вклучени се и сакралните споменици од градот Кратово и околните села, меѓу кои и Шлегово, во чии цркви, главно од XIX век, се чуваат постари икони од XVI и XVII век, што авторот ги набројува во текстот.¹⁰

Во врска со веќе искажаните претпоставки за хронолошката припадност на новооткриената претстава, ќе се обидеме, најпрвин, ликот на пророкот Илија да го доближиме до некои веќе познати икони со слични стилско-ликовни карактеристики. И покрај оштетувањата на клучните места, како што е лицето, сосема е прифатлива искажаната оценка дека сликарството на пророкот Илија е добро. Ликовниот третман е суптилен, стилот на сликањето во однос на другите три икони е речиси ист, но, како што констатиравме, станува збор за друг зограф, многу веројатно припадник на истата зографска тајфа.¹¹

Преземена е познатата иконографска предлошка, често користена од постарите зографи, како во: Морача, Грачаница, Вранештица, хиландарска литиска икона Богородица Аврамиотиса на чија задна страна е насликан пророкот Илија во пустина, и од бројни нивни следбеници.¹² Графичкиот

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, 190, n. 28, 195, 201.

¹¹ Според истражувањата на м-р Н. Величковска, техничко-технолошкиот приод на сликањето е послаб од оној применет на другите три икони, бидејќи зографот овде слика на мошне тенок слој грунд нанесен директно на дрвениот носач.

¹² С. Петковиќ, *Морача*, Београд 1986, 26; Б. Тодић, *Грачаница*, Сликарство, Београд 1988, 146, т. XXVI; М.М. Машник, *Прилози за ѝри малку ѝзнајти сѝоменици во кичевско-бродскиот крај од ѝосѝвизанѝискиот ѝериод*, КН XVI (1989), Скопје 1993,

начин на решавањето на косата и брадата, со извлекување прамни на кафена подлога, потенцирани со две паралелни, малку извиткани бели линии, меѓу кои се вметнува сиво-сина полнетица, светло окерниот инкарнат потсликан со умбра сенки и збогатен со оживки во вид на две или три бели паралелно поставени куси црти групирани меѓу веѓите, со кои е изразена староста на светителот, како и начинот на обликувањето на бадеместите очи се типични за овој сликар кој може да се идентификува со еден веќе среќаван анонимен мајстор. Станува збор за авторот на иконите, но и на дел од ѕидното сликарство во манастирската црква Воведение на Богородица Карпино.¹³ Како пример за типолошката и стилско-ликовната блискост со пророкот Илија од Мождивњак (сл. 5) ги посочуваме: пророкот Илија од Преображението Господово (сл. 6, 7), свети Онуфриј (сл. 8), свети Атанасиј (сл. 9) или пророкот Арон (сл. 10), сите од манастирската црква Воведение на Богородица – Карпино. И црковнословенскиот натпис кој педантно е испишан со бела боја, исто така, може да се спореди со натписите од ѕидното сликарство во Карпино, особено начинот на пишувањето на малата буква „а“. Ако карпинскиот живопис го сместуваме во последната деценија на XVI век, тогаш иконата на пророкот Илија од Мождивњак хронолошки може да одговара на времето на Карпино.

Трите престолни икони од Мождивњак се сликани на истовремено подготвени и со ковчеже обработени носачи/талпи и стилски одговараат на уметничките разбирања од времето на последната четвртина на XVI век. Очигледната стилска уедначеност укажува дека се дело на еден зограф. Карактеристична е моделацијата на инкарнатот со светол окер врз основата од темна сепија, со кои се обликувани делови од лицето, аркадите и челните мускулни сегменти, додека осветлените места се потенцирани со прави куси црти и синусоидни или лачни бели линии. Во моделирањето на ликот на св. Никола, уметникот користи уште и црвена линија во истакнувањето на јаболчиците и во потцртувањето на носот, очите и ушите (сл. 11). И црвенилото на неговите усни е изразено, за разлика од Исус Христос каде што се забележува незначително на долната усна, или кај Богородица, чија горна усна е целосно црвена, додека долната ѝ е потцртана со црвена линија. Од

102, црт. 16, сл. 5; Б. Миљковиќ, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, ЗРВИ XLIII, 2006, 319-349. Посочените и други примери во свој текст ги наведува и Д. Николовски, *op. cit.*, 192-199.

¹³ З. Расолкоска-Николовска, *Иконосѝас Карѝинског манаѝиѝра*, ЗЛУМС 16 (1980), 285-288; В. Поповска Коробар, *Икони од Музејоѝ на Македонија*, Скопје 2004, сл. 53, сл. 55; М.М. Машниќ, *Прилог ѝроучавању сѝарог карѝинског иконосѝаса*, Niš and Byzantium I (2005), 382; Eadem, *Ќидноѝо сликарѝтво од Карѝинскиоѝ манаѝиѝр Воведение на Богородица и неговѝѝе ѝемаѝско-икногграфски особеносѝи*, Patrimonium 7-8, (2010), 305-329.

друга страна, инкарнатот на Богородица е сликан во румен светол окер моделиран со меки, но видливи потези на четката, и со оживки од тенки бели линии нанесени под очите, на носот, брадата и вратот. На ист начин е моделирано и лицето на Христос дете. Во крупните и убаво обликувани очи лево од зеницата е поставена по една бела точка. Само кај Богородица точката е десно од зеницата, што претставува необичен и впечатлив детаљ на сведена белка од очите. Облеката е сликана во темен колорит со наместа осветлени нијанси и со широки, аглести линии со кои се извлечени диплите.¹⁴ Широките потези на четката укажуваат дека зографите на иконите од Мождивњак биле и видни сликари и иконописци, впрочем, како што тоа е констатирано и за зографите од Карпино.¹⁵ Во специфичниот начин на сликањето на косата, прамните од косата кај Исус Христос се расчленети на темнокафената површина со црни линии, меѓу кои се вметнати две паралелни долги линии во црвено-кафена сепија поставени на мало растојание (сл. 12). Типолошки и сликарски овој лик на Христос одговара на претставата на Христос од северната конха од црквата во Карпино (сл. 13). Кај св. Никола прамните од белата коса и брадата се решени со паралелни бели, брановидни линии, меѓу кои е вметната сива полнетица.

Во тематско-иконографска смисла, трите престолни икони го чинат основното јадро на Деисисот во кој, наместо св. Јован Претеча, учествува св. Никола, кој во ваквите случаи е најчесто патрон на црквата. Такви карактеристични примери од поствизантискиот период имаат иконостасите на црквите во Топличкиот и Ореочкиот манастир,¹⁶ што укажува на фактот дека црквата за која се сликани била посветена на св. Никола. Може да се заклучи дека карпинскиот зограф (или зографи) има големо познавање за манастирските типичи, особено за улогата на литиските/двострани икони, како и за темите со евхаристиско значење. Така, сцената Свети Илија кого во пустина го хранат гаврани, секако, има симболика подредена на идејата за причестувањето – евхаристијата.¹⁷ Како што кажавме, неа еден друг уметник од карпинската тајфа ја насликал од задната страна на престолната икона на

¹⁴ Богородица е облечена во кафен мафорион под кој се гледа сина капа, малиот Христос во нејзините раце е во бел дезениран хитон и црвен химатион, Исус Христос е во хитон од темноцрвена сепија и темносин химатион, а св. Никола во кафен фелон со син омофор (полуфигурите на Христос – кафен хитон, син химатион, на Богородица – кафен омофор).

¹⁵ М.М. Машник, *Сигнојто сликарство*, 327.

¹⁶ Иконографското решение е промовирано од критските, а е прифатено и од костурските и од светогорските зографи (cf. М.М. Машник, *Манасѝиројѝ Ореоец*, Скопје 2007, 79).

¹⁷ За тоа cf. С. Петковиќ, *op. cit.*, 28, п. 75; исто така и Б. Тодиќ, *op. cit.*, 146, п. 89, 90. На евхаристиското значење на темата укажува и Д. Николовски, *op. cit.*, 198, п. 46-47.

св. Никола. Пророкот Илија бил свртен кон олтарот, односно ѓакониконот, во согласност со неговата евхаристиска улога. Ваквите двострани икони со чудотворна моќ кои служеле за литии ги има малку во византискиот свет, можеби повеќе во Охрид, односно Света Гора.¹⁸

Останува отворено прашањето за потеклото на трите престолни икони. Веднаш е отфрлена можноста дека тие припаѓале на стариот карпински иконостас. Впрочем, црквата на Карпинскиот манастир е посветена на празникот Воведение на Богородица, а со последните истражувања на стариот иконостас е откриена престолната икона на Богородица со иконографијата „Пророците Те навестија“.¹⁹ Во потрага по оригиналните зачувани до денес иконостаси во паланечкиот крај, а поттикнати од можната посвета на црквата на св. Никола, како единствена засега оправдана претпоставка се наметна малата црква Св. Никола во селото Трново, сликана во 1605 година. Таму, на старата иконостасна целина недостасуваат три престолни икони, кои се заменети со други од XIX век (сл. 14).²⁰

Како краен резултат на овие истражувања произлегува заклучокот дека иконите претставуваат дел од една интегрална иконостасна целина, нарушена во непознато време со нивната дислокација во Мождивњак. Сосема е сигурно дека црквата за која биле сликани е посветена на св. Никола. Како посредник меѓу Господ и човечкиот род, архијерејот понекогаш го заменува св. Јован Претеча во Деисисот, особено кога се јавува како патрон на црквата.

Иконата на св. Никола претставува литиска или двострана икона, бидејќи од нејзината задна страна (истовремено или приближно во тоа време) бил насликан свети Илија во пустина го хранат гаврани, тема со евхаристично значење.

Според стилско-ликовните карактеристики, иконите се сликани во втората половина на XVI или почетокот на XVII век, најверојатно, од еден или

¹⁸ Б. Миљковиќ, *Повесї о чудотворним иконама манастира Хиландара*, Зограф 31, 2006-2007, Београд 2007, 219-228. Двостраните сликани икони биле носени на литии/процесии уште од XII и XIII век, додека некои биле само поставувани на иконостасните прегради затоа што биле претешки и преголеми за носење. Такви, посебно почитувани икони се сметале за чудотворни. Во празничните денови за да привлечат поголемо внимание на ктиторите и верниците биле изнесувани и поставувани или изложувани на посебни носачи/проскинитари на најсвечените места во црквата (Г. Бабиќ, *О живописаном украсу олийарских иреграда*, ЗЛУМС 11, (1975), 14; С. Ракиќ, *Иконе Босне и Херцеговине (16-19 вијек)*, Београд 1998, 12-14).

¹⁹ На стариот карпински иконостас место има за само две престолни икони cf. М.М. Машник, *Сидношо сликарство*, 308; Eadem, *Захариј, можно име на зографот на неколку иконописни дела во Македонија*, Прилози (XLIV 1-2), Зборник на трудови посветени на академик Цветан Грозданов по повод 50 години научноистражувачка дејност, Скопје 2013, 256.

²⁰ За овој проблем в. М.М. Машник, *Црквата Свети Никола во село Трново кај Крива Паланка*, Patrimonium.mk. 3-4, 5-6, (2009), 127-138.

двајца зографи, кои припаѓале на зографската тајфа која работела на ѕидното сликарство и на иконите од стариот иконостас на манастирот Карпино. Постои можност иконите да биле сликани за иконостасот на селската црква Св. Никола во Трново, Кривоаланечко, бидејќи на иконостасната целина денес ѝ недостасуваат токму оригиналните престолни икони. Стилските блискости и разлики на овие икони со останатите икони од иконостасот во Трново говорат во прилог на констатацијата дека зографите произлегле од истата зографска работилница, а ги обединувал уметничкиот стил и разбирање, како израз на духот на времето во кое твореле.

Mirjana M. Mašnić

NEW ATTRIBUTION OF DESPOTIC ICONS FROM THE CHURCH OF THE HOLY TRINITY IN THE VILLAGE OF MOŽDIVNJAK NEAR KRIVA PALANKA

Summary

The first scientific information about the three despotic icons (Mother of God Eleousa: Our Lady of Compassion, Jesus Christ Pantocrator and St. Nicholas Fasting Helper) from the church of the Holy Trinity in the village of Moždinvnjak near Kriva Palanka was provided by K. Balabanov who pointed out that the new church in Moždinvnjak was not their native church. Updated information is due to the conservation and restoration based on which new data have been acquired regarding their stylistic, pictorial, iconographic and functional role. The research results were published by D. Nikolovski and represent a significant contribution to following the Post-Byzantine artistic production in Macedonia and the Balkans.

The composition of St. Elijah being fed by ravens in the desert, painted on the reverse of the icon of St. Nicholas, is a remarkable discovery. Later, due to damage, the composition was ground covered.

It is a processional double-sided icon with a special role in church rites.

D. Nikolovski presented several hypotheses in his paper regarding these three icons which inspired new thinking about their iconographic significance, chronology and authorship, as well as about the native church for which they had been painted.

Herein, we voice some of the thoughts:

The three despotic icons of Mother of God Our Lady of Compassion, Jesus Christ and St. Nicholas Fasting Helper, iconographically constitute the central core of Deisis composition, where St. Nicholas replaces St. John the Forerunner, which is a rarely seen iconography. However, it has been noticed in Post-Byzantine examples in churches dedicated to St. Nicholas.

The icon of St. Nicholas is processional as St. Elijah was painted on its reverse (in the same period or approximately then), fed by ravens in the desert, a scene with eucharistic meaning.

Considering the stylistic and the pictorial features the icons were painted in the second half of the 16th or at the beginning of the 17th century, most probably

by one or two painters who belonged to the workshop that painted the frescos and the icons of the old iconostasis in the Karpino monastery.

There is a possibility that these icons were painted for the iconostasis of the church of St. Nicholas in Trnovo, the border mountain village in the region of Kriva Palanka, since this iconostasis lacks exactly the despotic icons, one of which was dedicated to St. Nicholas, the church patron.

Despite the conclusions given above, the questions regarding attribution and the original native affiliation of the icons from Moždivnjak remain open for further research.



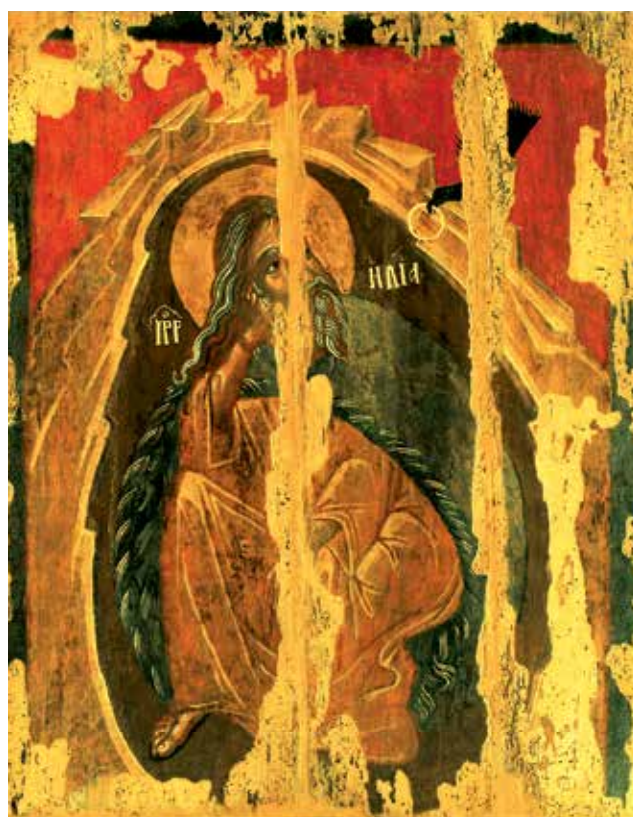
Сл. 1. Богородица Милостива
Fig.1. Mother of God Eleusa



Сл. 2. Исус Христос Вседржител
Fig. 2. Jesus Christ Pantocrator



Сл. 3. Св. Никола Брз помошник
Fig. 3. St. Nicholas Fast-helper



Сл. 4. Св. Илија го хранат гаврани
Fig. 4. St. Elijah being fed by the ravens



Сл. 5. Св. Илија, детаљ
Fig. 5. St. Elijah, detail



Сл. 6. Св. Илија, детаљ од Преображение Господово, сидното сликарство во Карпино
Fig. 6. St. Elijah, detail from the Transfiguration of God, wall-paintings in Karpino



Сл. 7. Св. Илија, детаљ од Преображение Господово, икона од стариот карпински иконостас
Fig. 7. St. Elijah, detail from the Transfiguration of God, icon from the old iconostases in Karpino



Сл. 8. Св. Онуфриј, сидно сликарство во Карпино
Fig. 8. St. Onufrij, wall-paintings in Karpino



Сл. 9. Св. Атанасиј Александриски,
сидно сликарство во Карпино
Fig. 9. St. Athanasius of Alexandria,
wall-paintings in Karpino

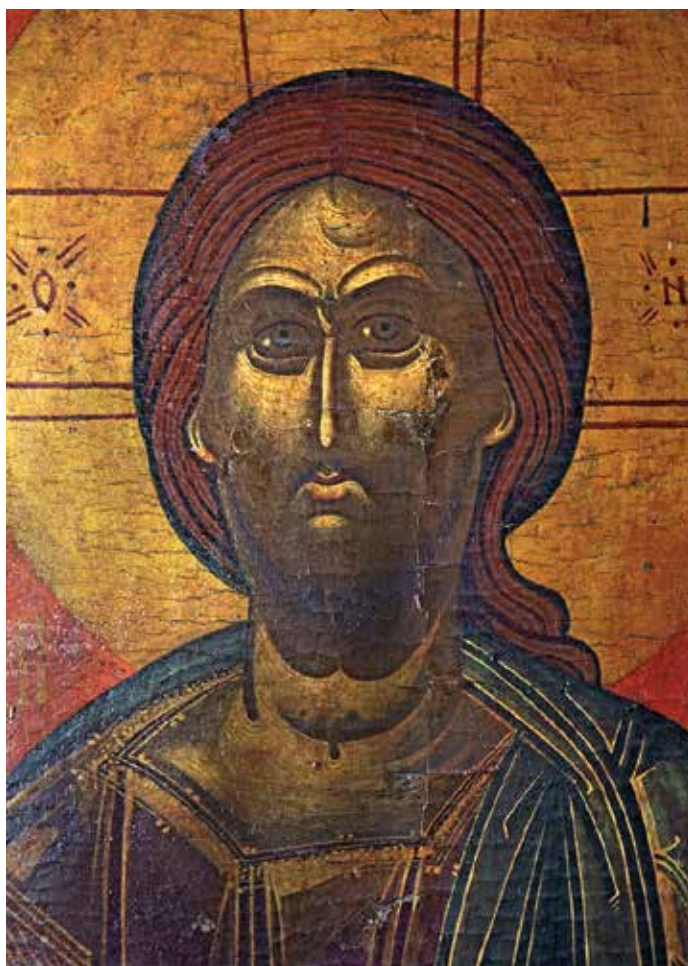


Сл. 10. Пророк Арон, детаљ од
стариот карпински иконостас.
Fig.10. The prophet Aaron, detail
from the old iconostases in
Karpino

Сл. 11. Св. Никола, детаљ
Fig. 11. St. Nicholas, detail



Сл. 12. Исус Христос, детаљ
Fig. 12. Jesus Christ, detail





Сл. 13. Исус Христос, детаљ, ѕидно сликарство во Карпино
Fig.13. Jesus Christ, detail from the wall-paintings in Karpino



Сл. 14. Исус Христос, детаљ од иконостасот во Трново
Fig.14. Jesus Christ, detail from the iconostases in Trnovo

Потекло на фотографиите:

Сл. 1–5, 11–12. Од документацијата на Националниот конзерваторски центар Скопје

Сл. 6, 8–9, 13–14. М. М. Машник

Сл. 7. Д. Божиновски

Сл. 10. Преземено од каталогот на икони на В. Поповска Коробар (Икони од Музејот на Македонија, Скопје 2014)

СЛИКАРСТВОТО НА ЗАПАДНАТА ФАСАДА НА МАНАСТИРСКАТА ЦРКВА ВО СЛИМНИЦА

Апстракт:

Се анализираат две различни ликовни целини на фасадата под ширемот и првата половина на XVII век. За првата, којашто ја сочинуваат претсставите на Богородица во нишата на патронот и наоколу развиениот Сирашен суд, се заклучува дека е изработена од извесен зограф Никола во 1613/14 г. под влијание на иконографските образци практикувани во свешторски и епископски споменици од XVI век. Композицијата Деисис е проширена со првоапостолиите Петар и Павле, во долниот јужен дел на фасадата, е насликана во 1644/45 г. од анонимен автор кој можеби припаѓал на некоја од зографските групи од Линојој близу Костур.

Клучни зборови: *Слимнички манастир, Сирашен суд, зограф Никола*

Abstract:

Two separate fresco painting units were depicted on the porch façade of Slimnica church in the first half of the 17th century. In 1613/14, the master painter Nicholas depicted the Holy Virgin enthroned in the niche of the patron-saint and the Last Judgment around the niche, influenced by the iconography of the 16th century monuments on Mount Athos and throughout Epirus. In 1644/45 the lower southern part of the façade was covered with the composition of the Great Deesis including the Apostles Peter and Paul by an anonymous artist who probably belonged to one of the painter groups originating from the village of Lynotopi near Kastoria.

Key words: *Slimnica monastery, Last Judgment, painter Nicholas*

Иако одамна не е духовно активен, слимничкиот манастир Св. Богородица, подигнат на западните падини од планината Баба, се негува како едно од најпочитуваните свети места во регионот Горна Преспа. Неговата историја се следи низ словенските ктиторски фреско-натписи, кои говорат за етапниот развој, започнувајќи од 1606/1607 г., кога била изградена и сликана еднокорабната црква, кога доградената припрата била зографисана во 1611/1612 г. и кога во 1613/1614 г. се оформил тремот со живопис на западната фасада, каде што последната видна слика датира од 1644/1645 година.¹

¹ Од повеќето научни трудови за поединечни иконографски теми ги посочуваме оние со поширок пристап кон историјата, архитектурата и кон сликарството на манастирот:

Денешниот изглед на западниот дел од манастирската црква како посебна архитектонска целина е дефиниран во текот на првата половина на XX век.² Под еден покрив се опфатени анексите досидани странично до припратата, од кои јужниот претставува влез во овој своевиден ексонартекс, а северниот служи за чување разни потреби.³ Вклучувајќи ја и трикатната камбанарија од XIX век,⁴ целиот простор, чиј некогашен бетонски под сега е прекриен со камени плочи, има керамиден покрив на три води. Тешко е да се каже како изгледало точно предворјето на главниот влез во црквата во XVII век, но, се чини, постоел отворен трем со дрвена конструкција. Сликаната бордура по должината на линијата на забатот и околу автентичните дрвени греди на западната фасада сведочи за првобитен триводен покрив. Непознато е дали имало камени или дрвени клупи за седење странично од двете скалила на влезот во припратата, како што често било случај во претпросторот на црковните градби во тој период.⁵ Кај нас, на пример, отворените тремови што се најдобро зачувани се од различен конструкциски тип, имаат камени клупи и комплексна иконографска програма. Тремот во Журче (1621/1622 г.) е изсидан и прилепен до западниот влез, со калота над пандатифи и столпци,⁶ додека во Зрзе тремот под дрвен покрив го обединува просторот пред главната црква и бочните параклиси, чии западни фасади биле живописувани од различни дарители во текот на едно десетлетие (1625/1626–1636/1637).⁷

П. Миљковиќ–Пепек, *Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Сливнички манастир кај Преспанското Езеро*, Зборник на Филозофски факултет, 5–6 (1979–80), 177–208; В. Поповска–Коробар, *Кон априбуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир*, ЗСУ 2, Скопје (1996), 213–237; Eadem, *Сликарска живописна програма на Сливничкиот манастир Св. Богородица*, Докторска дисертација, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет, Скопје 2008.

² Тоа можеби се случило по пожарот во 1921 г., судејќи по описите на манастирскиот комплекс во: Г. Трајчев, *Манастирите во Македонија*, София 1933, 48–52, сл. на стр. 49.

³ Според Извештајот за извршените конзерваторско-реставраторски работи (12.11.1987 г.), изведени од страна на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата под раководство на арх. Никола Шентевски, кој љубезно ми го отстапи на увид, северниот анекс бил изграден многу подоцна од XVII век, како што се претпоставувало дотогаш, cf. П. Миљковиќ–Пепек, *op. cit.*, сл. 7 (основа и пресек на црквата).

⁴ Врз основа на грчкиот натпис од 1874 г. на старото слимничко своно, изработено од мајсторите Георги и Василиј на Јован Царпланитски од Јанина, а подарено од Симо и Димитрија на Никола Караца од Маловишта, cf. В. Поповска–Коробар, *Сликарска живописна програма на Сливничкиот манастир*, 22.

⁵ За тремот како претпростор, за неговата намена и за тематскиот репертоар на живописот, С. Пејић, *Црна Река – уз проблем живописа на фасадата*, Зборник, Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки, Приштина–Београд 1998, 117–121; Eadem, *Манастир Пустиња*, Београд 2002, 46–48, со постара литература.

⁶ Ј. Николиќ–Новаковиќ, *Живописот во црквата Св. Ајанасиј Александриски во Журче*, Скопје 2003, 25 (за архитектурата), 61–77 (за живописот во тремот), цртеж на стр. 168.

⁷ За ктиторските натписи: З. Расолкоска–Николовска, *Манастирот Зрзе со црквата Св. Преображение и Св. Никола*, Споменици од средновековната и поновата историја на Македонија, Т. IV, Институт за истражување на старословенската култура, Прилеп, Скопје

Сликаството под тремот во Сливница е релативно добро зачувано и не е непознато во науката. Постарите ѕидни слики определени со ктиторски фреско-натпис над главниот влез од 1613/1614 г. се распоредени во нишата на патронот каде што се потпишал сликарот, прикажувајќи ја Богородица со Христос на престол со архангели и композицијата на Страшниот суд развиена околу неа. Во долната јужна половина од фасадниот ѕид записот од 1644/1645 г. го означува настанувањето на проширениот Царски Деисис⁸ (сл. 1). Донесувајќи ги сите натписи и со неколку споредбени иконографски и стилски дополнувања, овде би се обиделе да го прошириме познавањето на ансамблот и неговото место во централнобалканската ликовна уметност од XVII век.

Ктиторскиот натпис е напишан со црна боја во три реда, во бело поле врамено со црвена бордура. Со разрешување на лигатурите и благодарение на отпечатоците од бојата што ги има наместа, читаме:

1. + НЗБОЛЪНІЕМЪ ѿ(ТЪ)ЦЯ, Н СЪПОСПЕШЕНІЕМЪ С(Н)НА Н СЪВРШЕНІЕМЪ С(ВЪ)Т(А)ГО Д(Х)ХЯ· Н [ПР]

2. ЁС(ВЪ)ТНЄ В(Л)АДНЧНЦЪ НЯШЄ Б(ОГО)РОД(Н)ЦЄ Н ПР(Н)СНОД(Є)ВЫ МЯГНЕ СЪН [СЯГ]РЯДН СЄ ВЪ [ЛЄ]ТО, ЗРКЪ]__

3. В(Л)АД(Н)ЧЄ(С)ТЕХЯШЄ ТОГДА [К]УР [П]__· Н НЯСТОА(Н)Н [Є]ГЪМЄ[НЪ] [ЄРОМОН]Х(Ъ)__ (сл. 2).

Натписот бил оштетен уште во XIX век, но тогаш појасно се гледале буквите за означување на годината и зборовите што следувале, „а пис...“, како и името на актуелниот владика Матеј.⁹ Бидејќи народот традиционално го слави Раѓањето на Богородица како празник на манастирот, иако тоа никаде не е посебно означено со збор или со слика, не е исклучено во првиот ред од овој натпис да била прецизирана таквата посвета. Според должината на просторот во вториот ред, можно е поконкретно да бил определен датумот на сликањето на фасадата и наведено името на ктиторот на тремот. Останува непознато и кој бил игуменот на Слимничкиот манастир во 1613/1614 г.,

1981, 407–459. За фреските види во: С. Петковић, *Дела хришћанског милосрђа на фрескама манастира Зрзе из 1635/1636 године*, Зборник за средновековна уметност 2, (1996), 253–259; Н. Митревски, *Студији за живописот во Западна Македонија XV – XVIII век*, Скопје 2009, 67–86.

⁸ Првичен кус опис во: Н.П. Милуков., *Христијанския древности Западной Македонии*. ИРАИК, IV, выпуск 1, София 1899, 98–103, посебно 100; cf. П. Миљковиќ–Пепек, *op. cit.*, 181, 185–186; В. Поповска–Коробар, *Кон аџрибуцијата на живописот 232–235*, сл. 20.

⁹ Натписот првпат е објавен во: Н.П. Милуков, *op. cit.*, 100, сметајќи ја инвокацијата за вообичаена, авторот ја прескокнува и чита: „Б(ОГО)РОД(Н)ЦЄ Н ПР(Н)СНОД(Є)ВЫ МЯГНЕ СЪН.....СЪГРЯДНЄ ВЪ ЛЄТО, ЗРКЪ, Я ПНС... ВЛАДНЧЕСТЕХЯШЄ ТОГДА КУР МЯФЕН Я НЯСТОАННЕМ НГЪМ...“. Cf. П. Миљковиќ–Пепек, *op. cit.*, 181, 185, п. 16, го толкува местото на одбележаната година како 1612 во индикт 10 поради увереноста дека фасадата била насликана истовремено со припратата.

додека за преспанскиот архијереј можеме да претпоставуваме дека бил истиот тој што се спомнува меѓу ктиторите во најстариот дел од црквата.¹⁰ Обликот на буквите во ктиторскиот натпис е видно различен од тие во наосот и во припратата, но сличности има меѓу натписите во композицијата Страшен суд.

Пространата лачно профилирана ниша на патронот е исполнета со претстава на Богородица со Христос на престол, придружена од архангели. Мајката Божја (MHP̄ ϞV) пред себе в skut го има Христа младенецот (IC XC) придржувајќи го за рамото и нозете. Врз топлината на нејзиниот црвен мафорион е акцентирано бело везено шамивче во десната рака, додека Христос благословува и држи затворен свиток. Зад тронот со висок наслон заштитнички стојат архангелите Гаврил (Г) и Михаил (M) во царски орнат – облечени во дивитисиони со вкрстени лороси тие држат жезла. Нивниот контрапостен став и лесно свртените лица ја облагородуваат фронталноста на композицијата. Нагласената декорација на престолот со растителни и зооморфни мотиви и со ореолите на Богородица и Христос изведени во позлатен штурк го зголемува свечениот тон. Десно од подножникот, каде што врз црвена перница се положени стапалата на Богородица, пишува дека насликаното е „од раката на Никола“: XHP̄Ī NIKOLĀX.¹¹ Длабочината на лунетата ја следи растителна орнаментика во шест различни мостри врзани одделно со цинобер бордура (сл. 3).

Иконографскиот образец на слимничката богородична претстава соодветствува на раниот константинополски модел што бил практикуван и во италијанските икони изведени во т.н. maniera graeca.¹² Во балканското поствизантиско сликарство тој е особено популарен и со мали варирања го има во апсидите на светогорските манастирски католици од XVI век

¹⁰ Заслугата на владиката Матеј за композицијата на Седмочислениците во слимничкиот нартекс е одбележана во Ц. Грозданов, *Композицијата на Седмочислениците во живојисој од XVII–XVIII век*, Годишен зборник на Филозофски факултет, кн. 5–6, (1979/80), 165. Пошироко за ктиторските натписи во наосот и во припратата, со размислување за улогата на владиката Матеј и слимничкиот игумен Никанор, во В. Поповска–Коробар, *Сликарска војвојна во Сливничкиот манастир*, 11–16, 215–216; Eadem, *Прејисавајќа на Седмочислениците во конјекст на сликанија програма во Сливничкиот манастир*, Четврта научна средба, Националната и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски – Скопје“, Скопје 2010, 65–67.

¹¹ Н.П. Милуков, *loc. cit.* (донесува како χαριν Νικολαχ); коригирано во: П. Миљковиќ–Пепек, *op. cit.*, 181, 186.

¹² Иконографијата на фронтално поставената Богородица со Христос во skutот е определена како тип Знамение (Платитера), со карактеристичната положба на нејзините раце крај рамото и нозете на младенецот, вариран во однос на левата или десната страна и со/без шамиче: П.Н. Кондаков, *Иконографија Богоматери II*, Петроградъ 1915 (1998), 318–356; Γ. και Μ. Σωτηριου, *Εικονες της Μονις Σινα*, I, II, Αθηναί 1956–1958, 173–174, εικ. 191, 202–203, εικ. 232; Μ. Χαδζιδακис, *Εικόνες της Κρητικῆ Σχολῆς*, Ιρακλιον 1993, εικ. 2 (иконата од Андреја Рицо сликана во XV век, на која Богородица од овој тип е без архангелите).

каде што сликале критски мајстори,¹³ како и во спомениците што биле под нивно влијание.¹⁴ Поставеноста на архангелите зад Богородица со Христос на небесниот престол ја знаеме од најраните синајски икони,¹⁵ а со истиот гест на главите како во Слимница тие биле насликани во XIII век на Атос,¹⁶ како и многу подоцна во Костур.¹⁷ Шамичето како детаљ е познато уште од ранохристијанскиот период, со кое Богородица често се прикажува во различен тематски контекст во византиската уметност.¹⁸ Симболичните конотации на овој секуларен атрибут се дискутираат во науката со толкувања на основната функција на шамичето како симбол на длабока жалост по жртвуваниот Син и како сведоштво за величината на нејзината грижа за човечкиот род.¹⁹ Композицијата во слимничката ниша на патронот е јасна

¹³ За Великата Лавра и Ксенофонт cf. G. Millet, *Monument de l' Athos*, I, Les peintures, Paris 1927, pl. 118.1, 169.2; за Моливоклисиа: П.Н. Кондаков, *op. cit.*, сл. 199; за Дионисиј: Λ.Π. Βοκοτόπουλος, *Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου, Οί Τοιγραφίες του Καθολικού*, Άγιον Όρος 2003, εικ. 57.

¹⁴ На пример, фреските во нартексот на Филантропинон (1560) и на јужната фасада на манастирската црква Св. Пантелејмон (XVII век) на Јанинскиот Остров (cf. Μ. Γαριδης, Α. Παλιουρας, *Μοναστηρια Νησων Ιωαννινων, Ζωγραφικη*, Ιωαννινα 1993, εικ. 110, 517); фреската на јужната фасада (1597) од црквата во Роженскиот манастир и иконата (1620) од Погановскиот манастир (cf. Б. Пенкова, *Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира код Мелника*, Зограф 22, (1992), 61–67, сл. 3, 5); во апсидата на црквата во Монодендри (1619/20) (cf. Α. Τούρτα, *Οι Ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991, πιν. 1); или на источниот ѕид во припратата (1631) во Кучевишкиот манастир (cf. Α. Σεραφимова, *Κυчевишки манастир Свети Αρχαγγели*, Скопје 2005, сл. 75).

¹⁵ За иконата на Богородица како Небесна царица со светители VI–VII век: Α. Λιδов, *Βυζαντιύские иконы Синая*, Москва – Афины 1999, кат. 2.

¹⁶ На фрагментарно зачуваната фреска од Ватопед, која се датира во крајот на XIII век, Богородица на престол е од типот Гликофилуса, но концептот на композицијата е сосема сличен, cf. Ν.Ε. Tsigaridas, *The mosaics and the Byzantine wall-paintings*, in: *The Holly and Great Monastery of Vatopaidi*, Vol. I, Mount Athos 1998, 234–235, fig. 193.

¹⁷ Таква е претставата на северниот ѕид во припратата (1612) во црквата Воведение „на Цјацапа“ во Костур (cf. Π.Μ. Παϊσιδου, *Οί Τοιγραφίες του 17ου αιωνα στους Ναους της Καστοριας, Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, πιν. 86α).

¹⁸ Богородица со Христос на престол е прикажана со шамичето в рака во почетокот на VI век (катакомбата Комодилја во Рим), а нагату и како Оранта, со Христос младенецот, во композициите Благовештение, Раѓање Христово, Распетието, Симнувањето од крстот, Вознесението, во сцени од Богородичиниот акатист или во Деисисот: Μ.Ι. Djordjević, Μ. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art, Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*, Зограф 28, (2000–2001), 44–47.

¹⁹ Η. Maguire, *The Cycle of Images in the Church: Heaven on Earth: Art and Church in Byzantium*, in L. Safran (ed.), *The Pennsylvania State University* 2000, 138–140, fig. 5.15–5.17, каде што на примерот на мозаиците од доцниот XI или раниот XII век во Дафни (Богородица на престол од овој тип е прикажана во апсидата, а шамивчето го има в рака и во тамошните сцени Благовештение и Распетието), се толкува како ликовен знак што укажува дека на самиот почеток (Благовештението) се антиципира и крајот (Распетието). За шамичето на Богородица како молебница и посредничка Μ.Ι. Djordjević, Μ. Marković, *loc. cit.*, со примери и за други толкувања.

слика на Небесното царство, напоменувајќи им на верните за можноста на спасението и за идниот вечен живот и, едновременно, има функција на фреско-икона пред која се упатуваат молитвите за милост на Последниот суд.

Стилските карактеристики на сликарот Никола укажуваат на неговата професионална практика како одличен цртач и колорист, со чувство за хармонизирани пропорции и минуциозна изведба на детали. Меката моделација на ликовите ја постигнува со лесни, широки, кафеномаслинести сенчења на овалите на лицата и на вратот, чија основа од светолокер има и благо руменило. Крупните очи ги издолжува кон слепоочниците со исцртана горна линија врз капакот со црвеникав пигмент, а подочниците се потцртани со кафен полукруг. Правилниот нос без особено истакнување на носниците или раздвоениот корен лесно се соединува со нежниот лак на веѓите нагласени со посилна кафена линија. Ушните школки ненаметливо се прилепени до лицата со уредно и рамномерно исцртани прамени. Орнаментиката на облеката на архангелите, со слична стилизација позната уште од крајот на XV, честопати се применувала во текот на XVI и на XVII век.²⁰ Тоа се однесува и на маскароните со лавовски глави како апотропеи на престолот, кои ги има во примерите споменати претходно: иконата од Андреја Рицо и сите светогорски претстави од XVI век, фреската во нартексот на Филантропинон и други. Алегоријата за победата врз злото овде е ликовно искажана со „забодување“ на ногарките од тронот во отворена челуст на змејска глава, која е чест мотив и во црковната резба од XVII век. Повеќе податоци за искуството и за умењето на зографот Никола се добиваат од композицијата на Страшниот суд, за која сметаме дека е негово дело.

Сложената тема на Страшниот суд со есхатолошка и поучна содржина и со многувековна уметничка традиција опсежно е истражувана и овде не се задржуваме посебно на нејзините книжевни извори и на иконографскиот развој.²¹ Слимничката претстава на Страшниот суд е позната во стручната

²⁰ На пример, во Кремиковци (cf. К. Паскалева, *Црквата Св. Георги в Кремиковска манастир*, Софија 1980, сл. 47), во наосот и во нартексот на Филантропинон, во Дилиу (cf. М. Гаридис, А. Палурас, *op. cit.*, еп. 28, 50, 164, 381), во Велциста (cf. А. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, fig 10), наосот во Палатиција (cf. А. Тоурта, *op. cit.*, п. 109) и во Хопово (cf. С. Петковиќ, *Зидно сликарство на подрачје Пење пайријаршије 1557 – 1614*, Нови Сад 1965, сл. 109), како и во многу други споменици.

²¹ Почнувајќи од XIX век, темата добила обемна библиографија од која издвојуваме неколку понови студии: Б. Тодиќ и кај М.М. Машниќ, *Грачаница, сликарство*, Приштина 1988, 159–165; А. Давидов–Темерински, *Циклус Страшног Суда*, in *Зидно сликарство манастира Дечана, Граѓа и студије*, В.Ј. Ђурић (ed.), Београд 1995, 192–209; В. Сарабјанов, *“Страшный суд” в росписях собора Снеггорского монастыря в Пскове и его литературная основа, Проблемы на изкуството 2* (Софија 1996), 23–30; Д. Симић–Лазар, *Иконографија Страшног суда у цркви Св. Пејра и Павла у Тушину*, Саопштења XVII (Београд 1985), 167–179; М. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin de la fin du XVe à la fin*

црвена и зелена боја ја надвишува херувим, отстрана стојат два серафима држејќи рипиди со воскликот: *αγιοσ*. Насликани се и персонификациите на евангелистите со затворени кодекси в раце – ангелот (*м/атеј /*) и лавот (*м/арко/*) кон север, орелот (оштетен) и бикот (*л/ука/*) кон југ. Од црвените многуоки престоли, врз кои се положени Христовите нозе, извира Огнената река, која, течејќи низ јужната половина од композицијата, се шири кон просторот на Пеколот. Со небесната војска во заднината, Богородица и св. Јован Претеча во Деисисот ги предводат ангели со отворени книги: *η μιν / δεδο / ται / των ο / ουων / βασιλεια, и δεζατ / ε υμνн / та кал / я ергя*²⁶ (сл. 5). Под Христос Праведниот судија, во божествена светлина е Пригответниот престол (*ουготовла̅ν̅н̅н̅ε̅ пр̅ѣстола̅*), каде што светиот Дух (*ι̅с̅ х̅с̅*) во вид на бел раскрилен гулаб го држи евангелието со скапоцени камења, поставено врз цинобер перница и сина ткаенина. Од страдалничките симболи, со Чесниот крст се трновиот венец, копјето и сунѓерот, а четирите клинци од Распетието се истакнати одделно на низок постамент. Хетимасијата е фланкирана со два ангела во проскинеза, сигнирани како *м*(ихаил) и *г*(аврил), под кои коленичат Адам (*αδαμ*) и Ева со подадени раце, додека понастрана стои по една полугола машка фигура. Во истата зона седат апостолите обележани со иницијали, раздвоени по шестмина на скалести клупи, зад кои е построена архангелска гарда со жезла. Од малкуте зачувани текстови на отворените книги, видливи се оние на јужната страна во рацете на апостолите Павле (*βλεπε / τε αδε / λφοι / π / ωσ̅ ακρ̅ / ιβ̅ε̅ξ̅ π / ε̅ρι̅πα̅τ̅ / ει̅τε̅ · φ̅ / ο̅βε̅ρον*),²⁷ Матеј (*ου̅ μн̅ π̅α̅ / ρ̅ε̅λ̅-ο̅ν̅ / η̅ γε̅νε̅ / α̅υ̅τ̅ ω̅ω̅ / с̅ ο̅̅π̅ / α̅ν̅τ̅α̅ / γ̅εν̅τ̅ / α̅ι̅*),²⁸ Лука (*ο̅ ο̅υ̅α̅̅ν̅ο̅с̅ / κ̅α̅ι̅ η̅ γ̅ / η̅ π̅α̅ρ̅ε̅ / λ̅ε̅υ̅с̅ο̅ / η̅τ̅α̅ι̅ / ο̅ι̅ δε̅ λ̅ο̅ / γ̅ο̅ι̅ μ̅ο̅υ̅ / ο̅υ̅ μ̅н̅ π̅α̅ρ̅*)²⁹ и на следните тројца чии лица се оштетени (*ι̅δ̅ο̅υ̅ η̅ / λ̅-ο̅ ο̅ ακ̅с̅ / πο̅ι̅̅с̅ / α̅ι̅ κ̅ρ̅ι̅ / с̅ι̅ν̅ κ̅ / α̅τ̅α̅ π̅̅ / с̅ι̅ν̅+*)³⁰, (*ο̅ρ̅α̅τ̅ε̅ / α̅γ̅α̅π̅η̅ / το̅ι̅ μ̅н̅ / δε̅ι̅с̅ / α̅υ̅πο̅ / γ̅ι̅ν̅ω̅ / с̅κε̅т̅ / ω̅+*)³¹, (*α̅с̅φ̅α̅λ̅ / с̅α̅с̅-ο̅α̅ι̅ / ε̅α̅υ̅τ̅-ο̅с̅ / ... / ο̅ι̅ π̅α̅ρ̅ / η̅η̅с̅ ω̅ρ̅α̅с̅*).³² Делумно е читлив и текстот на св. Јован Богослов (*μн̅ α̅γ̅α̅ / π̅α̅τ̅ε̅ τ̅ / ο̅η̅ κο̅с̅ / μ̅ο̅η̅ μ̅н̅...*)³³ кој седи до апостол Петар во северниот дел од трибуналот.

Христос на градите: М. Медих, *Сѝари сликарски ѝриручници III, Ерминија о сликарским вешѝинама Дионисија из Фурне*, Београд 2005, 363.

²⁶ Текстовите: „Дадено ви е царството небеско“ и „Покажете ги своите добри дела и примете награда“ се предвидени во Книгата на поп Данило, но за ангелите околу симболите на страдањето: М. Медих, *Сѝари сликарски ѝриручници II*, Београд 2002, 351.

²⁷ (Еф. 5, 15) „Гледајте, браќа, како уредно да живеете!“ (Ibid, 349).

²⁸ „Нема да помине ова поколение пред тоа да се случи!“ (Ibid).

²⁹ „(Рече Господ:) Небото и земјата ќе минат, а моите зборови нема да минат!“ (Ibid).

³⁰ „Еве дојде Господ да суди по целата земја!“ Ова се зборови предвидени за апостолот Вартоломеј (Ibid).

³¹ „Гледајте, драги мои, никој да не се предаде на очајување!“ Зборовите се предвидени за апостолот Андреј (Ibid, 347).

³² „Бидете подготвени браќа за оној час!“ Зборовите се предвидени за апостолот Филип (Ibid, 349).

³³ „Не сакајте го светот, ниту она што е во светот!“ (Ibid, 347).

Специфичноста на слимничката претстава на Христовото доаѓање во слава се состои во реткото присуство на симболите на евангелистите во овој дел од композицијата на Страшниот суд.³⁴ Поврзани со симболичкиот јазик, евангелистите и небеските апокалиптичните животни го толкуваат единството на сите четири евангелски текста како суштина на догмата и на нивната улога во поимањето на Христовата двојна природа. Тие, заедно со небесните сили, шестокрилните серафими, херувими и огнените тркала го овозможуваат сознанието на апстрактниот Логос, согледувањето на сложениот ликовен знак и верувањето во Второто Христово доаѓање. Таа апокалиптична визија на Христос Пантократор била и основа за литургиската песна Трисагион.³⁵ За разлика од симболите на евангелистите, серафимите со рипиди крај Христовата мандорла почесто се среќаваат во композицијата Страшен суд.³⁶

Иако апостолите-судии редовно држат книги или свитоци, во согласност со Даниил (7, 10) и Откровението (20, 12), тие не се секаде и отворени со пишувани текстови како во Слимница, со што овдешната композиција е единствен зачуван пример во Македонија.³⁷ Отворените книги станале зачестена појава од средината на XVI век во Епир и на Атос.³⁸

³⁴ За иконографијата на симболите на евангелистите: G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Les élus images et croyances, Paris 1945, 44–60 (во средишната претстава на далматиката од Ватикан пресонификациите на евангелистите се околу Христовата мандорла).

³⁵ За ова опширно кај Г. Бабић, *Краљева црква у Свјугеници*, Београд 1987, 66–68.

³⁶ Како западно влијание, кое во византиските прикази на оваа тема се ретки, симболите на евангелистите во Христовото второ доаѓање се коментирани по повод претставата на иконата од колекцијата на црквата Св. Горѓи–Грчки во Венеција, сликана од Ф. Каверцас во крајот на XVI век (Davigo Marie-Laure in: *Cahier balkaniques 6*, ed. T. Velmans, Paris 1984, 157, fig. 5). Во Книгата на поп Данило се наведува восклицот: „Свет, свет, свет Господ Саваот...“ на серафимите во Второто Христово доаѓање, но не и симболите на евангелистите (М. Медић, *Стари сликарски приручници*, II). Во Ерминијата на Дионисиј од Фурна ги нема обата навода (М. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 364). Серафимите со иконографијата како во Слимница ги има во трпезаријата на светогорскиот манастир Дионисиј (1547), (cf. G. Millet, *Monument de l’Athos*, pl. 210.2); на источниот ѕид во нартексот на Св. Димитрија во Палатиција (меѓу 1569 и 1592), cf. Θ. Παλαζωτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (Ποσ–Ιδос αι.)*, Αθήνα 1994, 326 за датирањето и зографот) и на западната фасада во манастирот Зрзе од 1625 г. (лични белешки, види фотографија кај Ц. Грозданов, *Св. Сираиниој суд во црквата Св. Клименј*, сл. 13).

³⁷ Средновековните и најголемиот број доцносредновековни композиции на Страшниот суд во спомениците на територијата на Република Македонија се оштетени. Сепак, се гледа дека во XIV век во соодветните сцени во Григориевата галерија на охридска Св. Софија и на јужната фасада на Богородица Перивлепта, апостолите имале отворени книги (cf. Ц. Грозданов, *Охридскојто ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид, црт. 22, 33). При обработката на оние од сложен тип, во Перивлепта (пред 1595) и во кучевишките Св. архангели (1631) се набројани сите забележани поствизантиски композиции (Ц. Грозданов, *Св. Сираиниој суд во црквата Св. Клименј*, заб. 2; А. Серафимова, *Семнојичка анализа и поствизантиски паралели*, заб. 14) и според нашиот увид во нив констатираме дека слимничкиот приказ е осамен.

³⁸ За манастирите Дилиу (1543) и Филантропинон (1560) во Јанина (cf. Μ. Γαριδης, Α. Παλιουρας, *op. cit.*, 247, εικ. 423, 188, 321); за Дионисиј (cf. G. Millet, *Monument de l’Athos*, pl. 210.2).

Што се однесува до конципираноста на централниот дел од судиштето – Пригответниот престол за Судијата и Небесен цар, со придружните ликови на ангелите, прародителите Адам и Ева во проскинеза и на сиромавите – може да се каже дека е релативно вообичаена, со оглед на варирањето во појавноста на гулабот како симбол на Св. Дух, бројноста на небесните сили и сиромавите. Присуството на гулабот ја разликува сликата на слимничката Хетимасија од светогорските претстави на Страшниот суд, а ја доближува до неколкуте примери, кои, во основа, се повлијаени од светогорските споменици.³⁹ Позицијата на двата ангела околу Престолот е иста како во манастирите Дилиу,⁴⁰ Дионисиј и Дохијар.⁴¹ Мотивот на сиромавите како сведоци на добрите и на лошите дела на човештвото и како симбол на несреќните што ќе стојат пред Христа се поствизантиски белег во иконографијата на Страшниот суд, што по појавата во трпезаријата на светогорската Велика Лавра (1535) широко бил прифатен во балканските споменици од XVI и од XVII век, изразувајќи ја идејата за милосрдието.⁴² Слимничкиот сликар го

³⁹ А. Серафимова, *Семіоїтичка анализа и поствизантиски паралели*, 170–171, одбележано е дека гулабот отсутствува во светогорските споменици и во повеќе други, повлијаени од тамошните концепти (Анапавса, Варлаам, Дилиу, Филантропинон и други), а во романските од XVI век е секогаш присутен и дека слимничката композиција во тој поглед е блиска со неколкуте од Македонија, во Перивлепта, во Зрзе и во Кучевиште. Гулабот на Пригответниот престол го имаат и композициите на Страшниот суд во Илиенци (1550), (cf. А. Кирич, *Илиенските стенописи од 1550 година в контекста на духовни живот на епохата*, Изкуство, 9–10, (1990, 2–8); во Ореоец (околу 1595), (cf. М.М. Машниќ, *Манасџирој Ореоец*, Скопје 2007, 70); во Рожен (околу 1611), (cf. Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Стенописите на Роженскиот манастир*, София 1993, сл. на стр. 56); во Пустиња (1622), (cf. С. Пејић, *Манасџир Пустиња*, 78) и други.

⁴⁰ Cf. M. Γαριδης, A. Παλιουρας, *op. cit.*, εικ. 247.

⁴¹ Cf. G. Millet, *Monument de l'Athos*, pl. 210.2, 244.2.

⁴² За визуализацијата на евангелскиот текст по Матеј (25, 34–41) и ликовните интерпретации во Дилиу, Дионисиј и Тутин: Д. Симић-Лазар, *op. cit.*, 171–172; D. Simic-Lazar, *La signification de la representation des déshérités dans les Jugements dernier postbyzantines*, ЗЛУМС 23 (1987), 175–183. На темата во спомениците во Бугарија, почнувајќи од Илиенци до XVIII век, се задржува и Б. Пенкова, „Нај-малките от моите братя“ в *поствизантиската иконографија на Страшниот суд и в контекста на Балканската народна култура*, Проблеми на изкуството 4, София 1993, 21–27, каде што се наведени и примерите од XV век во Етолокарнанија и во Верија, истакнувајќи ги иконографските варијанти на мотивот како одреден вид сиромашни – просјациите, под влијание на т.н. патерична литература и на фолклорот. Преглед на иконографските примери во Македонија (Перивлепта, Слимница, Кучевиште, Зрзе) прави: Ц. Грозданов, *Сџрашниот суд во црквата на Св. Климент*, 53–54. За овој мотив во Србија (Темска од 1576, Јашуња од 1583, Планиница од 1606, Пустиња од 1622, Благовештение Кабларско од 1633 и Тутин) известува: С. Пејић, *Манасџир Пустиња*, 78. Кон големите композиции од Грција (Дилиу и Филантропинон, веќе спомнувани од претходните истражувачи) треба да се приклучи и малку познатата на источниот ѕид во нартексот на Св. Димитрија во Палатиција од последната четвртина на XVI век, спомната во: Σ.Π. Παπαεβανγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιτίσιος Βεροίας*, Θεσσαλονίκη 1976, 23–33. За неколкуте претстави од XVII век во Костур (Воведение „на Цјацапа“ од 1612 г. и други од средината на векот), во: Π.Μ. Παϊσίδου, *op. cit.*, 172–181.

редуцирал бројот на тие фигури и евангелскиот текст на Матеј, чија целосна варијанта ја има композицијата во охридска Перивлепта.⁴³

Во јужниот дел од втората зона, по должината на вителот на Огнената река, првиот од давениците е означен како богатиот Лазар (о пλυσίος λάζαρος), гол и свртен кон ангелот во црвен дивитисион, кој со тризабец (?) ги поттурнува другите грешници во вжештеноста. Подолу, меѓу главите што се борат за воздух, реката го носи и царот Ирод (ηρωςδ ц),⁴⁴ облечен во долга сина облека (сл. 6). Под апостолскиот трибунал на височинка седат (без седала) четирите старозаветни цареви – Навукодоносор (цѡг ѡходоносорѡ), Дариј (цѡѣ дѡгѡ), Александар (цѡѣ ѡлѣзѡндѡгѡ) и Пор (цѡѣ поѡгѡ цѡѣ). Различни по возраст, сите се во богато украсени облеку и со лепезесто зашилени круни. Првите двајца се белокози со брада и имаат жезла. Дариј е свртен кон Александар, кој вперил меч кон Пор, кој, пак, држи поткренато копје. Од обете страни на Огнената река во крупен план се животните: леопард (или рис), дива свиња, коњ што гази врз лав и исправен елен со високи рогови. Најјужниот дел од композицијата е посветен на сликата на разбрануваното Море, персонифицирано во ликот на женска фигура со капа, која држи в рака прекрасен кораб со три јарболи и педантно собрани едра. Делот што го претставувал Пеколот е уништен и денес се гледа само фрагмент од ангелот во црвена облека, кој замавнува со копје (?), најверојатно од мотивот со мерењето и со двоењето на праведните души од грешните. Непознато е каков бил завршниот дел овде и дали биле илустрирани поединечните пеколни маки.

На северната страна од втората зона се прикажани персонификацијата на Земјата, воскреснувањето на мртвите, ангелот што ги свива небесниот свод и хоровите на праведните. Земјата (зѡмлю) во вид на женска фигура облечена во зелен фустан седи на лав држејќи тризабец и дрво. Наоколу, меѓу ниската вегетација, се влече змија, се движат неколку помали животни, лета птица, а мртвите излегуваат голи од гробовите. Ангелот поставен помеѓу Земјата и праведните со обете раце го свиткува белото Небо (о оуѡгѡнос)⁴⁵ со стилизираните Сонце и Месечина (сл. 7). Обвиткани со разнобојни облаци што се разливаат во антропоморфни и зооморфни форми, праведните се прикажани во два реда по три групи, сите обележани со натпис-легенди. Одгоре лево кон десно се ликовите на: мачениците (лнѡѡ мѡѡнѡѡ), пророците (лнѡѡ проѡѡѡѡ), апостолите (лнѡѡ ѡп ѡлѡѡ), жените-маченици и преподобни (лнѡѡ ѡѡнѡ мѡнѡѡѡ н прѡѡ)под(ѡѡнѡнѡѡ), преподобниците (лнѡѡ прѡѡ

⁴³ Ц. Грозданов, *Сѡѡрашнѡнѡѡ сѡѡ во црѡѡѡѡѡѡ Сѡѡ. Клименѡѡ*, 54. Во Палатиција, на пример, отсуствува текстот според Матеј (лични белешки).

⁴⁴ Идентификација на ликот: А. Василески, *op. cit.*, 127.

⁴⁵ Прочитано во: А. Василески, *op. cit.*, 125.

подобних) и архијереите (ΛΗΚΕ ΑΡΧΗΡΕΩΝ). Тие се внимателно иконографски индивидуализирани, така што оние личности што се во преден план би можело и да се идентификуваат (сл. 8–9).

Концепциски необично во втората зона на слимничкиот Страшен суд е поставеноста на пероснификацијата на Земјата на спротивна страна од приказот на Морето со кое таа речиси редовно е дел од јужниот крај на сцената каде што се прикажува воскреснувањето на мртвите.⁴⁶ Впечаток прави и отсуството на неколку иконографски елементи, веќе карактеристични за темата во крајот на XVI и во почетокот на XVII век. Неизвесно е дали сликарот одлучил да им отстапи значаен дел на четирите антички цареви за сметка на приказите на ангелите што трубат и на пророкот Мојсеј како ги предводи осудените на вечни маки. Иако епизотата со Мојсеј се смета за една од популарните,⁴⁷ таа не е насликана и во некои реперни споменици, какви што се Великата Лавра, Дилиу и Филантропинон, што би можело да укажува на схематскиот извор на слимничката претстава. Четворицата цареви и животните под нив, симболите на паганските империи што ќе бидат предадени на Севишниот, не се насликани според описот даден во ерминијата,⁴⁸ но иконографијата потсетува на нивниот ран заеднички приказ во трпезаријата на светогорската Лавра.⁴⁹ За патиштата на ширењето на темата е интересно варирањето на имињата на царевите во бројните балкански примери, при што името Пор ретко се среќава и тоа, веројатно, се должи на несигурноста во идентитетот на четвртата империја.⁵⁰ Во

⁴⁶ Специфичен е и приказот во Дилиу, каде што во лунета над влезот е прикажан воскресот на мртвите и мерењето на душите (cf. M. Garidis, A. Palouras, *op. cit.*, ек. 412).

⁴⁷ Епизодата со Мојсеј најрано се јавила во Русија и се претпоставува дека во балканските споменици се распространила со посредство на Молдавија и Влашка: Б. Пенкова, *Арбанашиќият Страшен съд от XVII век от Националният исторически музей в София*, Зборник, Љубен Прашков – реставратор и изкуствовед, София 2006, 91, со постара литература и примери. За специфичноста на овој мотив во охридска Перивлепта и во Кучевиште, Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Св. Климент*, 51–52; А. Серафимова, *Семантичка анализа и поствизантиски паралели*, 175–176.

⁴⁸ Визијата на Даниил (7, 3–7) за четирите ѕверови што излегуваат од морето, во Ерминијата на Дионисиј од Фурна се опишани заедно со царевите што јаваат на тие животни: вавилонскиот Навуходоносор, персискиот Дариј, македонскиот Александар и римскиот Август (cf. Медић III, 225).

⁴⁹ M. Garidis, *op. cit.*, 96–97. Разликата меѓу светогорската претстава и описот во прирачникот на Дионисиј од Фурна е во тоа што царевите во Лавра седат на престоли и Александар е именуван како цар Елински (cf. G. Millet, *Monument de l'Athos*, pl. 149.2).

⁵⁰ Се претпоставува дека натписот Пор (Порос) се однесувал или на индискиот крал на Пенцап, голем противник на Александар, а потоа и негов сојузник, или на епирскиот крал Пирос: Д. Симић-Лазар, *op. cit.*, 177. Освен во Тутин, тоа име е напишано и во Страшниот суд од Св. Никола „на Кирици“ во Костур (П.М. Пајсидов, *op. cit.*, 175) и, изгледа, во кучевишката претстава (А. Серафимова, *Семантичка анализа и поствизантиски паралели*, 176). Сите се многу помлади од слимничкиот пример. Како биле именувани царевите во охридска Перивлепта, која е временски најблиска до Слимница, останува непознато поради оштетеноста на тој дел од сцената (cf. Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Св. Климент*,

просторот на Морето не се забележуваат очекуваните антропоморфни персонификации на ветровите, кои во овој период се застапени со различна стилизација.⁵¹ Од вообичаените претстави на грешинците во Огнената река, освен најчесто присутната фигура на богаташот од параболата за сиромавиот Лазар,⁵² во Слимница е нагласен и царот Ирод, за што немаме аналогии.

Најдолу во северната зона стандардно е просторот на Рајот и на праведниците што чекаат пред неговите порти, кое овде е обележано и со натпис: *οι αγιοι πασχεινας ερχομενοι εντω παραδεισω*. (sic).⁵³ Светците од предниот план во двете збиени групи се иконографски индивидуализирани. Долната редица ја предводат првомаченикот архијакон Стефан со првоапостолите Петар и Павле (сл. 10). До рајската порта во горната група првиот насликан е св. Јован Претеча, а тука е издвоен и пророкот Даниил (ΠΡΟ ΔΑΝΙΗΛ), кој свртен со крената глава гледа кон Богородица и Христос во патронската ниша држи отворен свиток со текст напишан во осум реда: *ε-ε-ε-ε-ε-ε-ε-ε / ΔΑΝΙΗΛ Ε-Σ-Ε-ΔΥΝ Ε-Ε-Ε-Ε-Ε-Ε-Ε-Ε / ΒΙΒΛ / Χ __ / ΚΑ __ / ΣΧ __*.⁵⁴ Влезот во Рајот има облик на еднокуполна бела градба, која ја штити херувим со два меча. Во рајската градина обиколена со сидишта стојат два ангела во царски облеку со подадени раце кон Богородица на престол. Таа држи расцутено гранче во десната рака, а левата ѝ е отворена напред. Поради оштетеноста, не е јасно дали праотците Јаков, Аврам (ΑΒΡΑΜ) и Исак, претставени под Богородица, ги имале во skut и душите на праведните. Разбојникот-раскајник со крстот е веќе влезен во Рајот. Неизвесно е дали композицијата во долниот дел завршувала со извирањето на рајските реки, дали имало сликано цокле и со каков мотив.

Повеќето иконографски елементи во слимничкиот приказ на Рајот се познати и од досегашните истражувачи се поврзани со сродни композиции.⁵⁵ Колку што ни е познато од достапната литература, за „портретирањето“ на

51). Дури и во XIX век, во Ерминијата на зографот Дичо од Тресонче, упатството го содржи името Порос (cf. А. Василиев, *Социални и патриотически мотиви в старото бългaрско изкуство*, София 1973, 21).

⁵¹ Изворот за визуализација на четирите ветрови е според стихот на Даниил (7, 2), а во различни форми често се среќава од XV век: Д. Милошевић-Скочајић, *Страници суо*, Одбрани чланци и студије, Београд 1993, 131–145; Д. Симић-Лазар, *op. cit.*, 177; А. Серафимова, *Семиотичка анализа и њосџвизантииски ѡаралели*, 178.

⁵² А. Давидов-Темерински, *op. cit.*, 204–205; Д. Симић-Лазар, *op. cit.*, 179.

⁵³ Му благодарам на д-р Цветан Василев за толкувањето: *οι αγιοι παντες εισερχομενοι εν τω παραδεισω* („Сите светии што влегуваат во Рајот“).

⁵⁴ Тешко оштетениот текст не можеме да го идентификуваме и единствено почетниот збор и името на пророкот потсетуваат на старозаветниот стих (Даниил 7, 9).

⁵⁵ Поопширно за опфатеноста на Рајот со сидишта, херувимот со два меча, цветот во раката на Богородица, ангелите околу неа, застапеноста и поставеноста на архијакон Стефан и првоапостолите, види во: А. Серафимова, *Семиотичка анализа и њосџвизантииски ѡаралели*, 183–184, со постарата литература и примери.

св. Јован Претеча пред рајската порта во Слимница би можело да се каже дека е уникатна појава. Избраното место за пророкот Даниил и неговата поза е уште една замисла на слимничкиот сликар. Во македонските споменици нема друг пример, иако неговото изобразување станува вообичаено во поствизантискиот период, но најчесто во иконографската варијанта, која го прикажува додека го сонува своето видение.⁵⁶ Поставувајќи го пророкот Даниил со отворен свиток⁵⁷ во групата праведници што ќе влезе во Рајот, односно непосредно крај влезот во црквата, слимничкиот зограф недвосмислено ја истакнува дидактичката димензија на целата композиција, алутирајќи на стиховите од Книгата пророштва на Даниил (12, 2–13). Со најновите истражувања на уште неколку фрагментарно зачувани поствизантиски претстави на Страшниот суд во Република Македонија, констатирано е дека и издвоеноста на Богородица од другите фигури во слимничката слика на Рајот не се повторува.⁵⁸

На мислење сме дека сликата на Страшниот суд во Слимница е самосвојна варијанта на сложените композиции остварени во светогорската Велика Лавра и епирскиот Дилиу пред средината на XVI век. Искуството и ликовната култура на авторот ја одредиле специфичната иконографска структура. Споредувајќи ги ликовите од патронската ниша, каде што е потпишан зографот Никола, со другите во композицијата Страшен суд, заклучуваме дека станува збор за еден ист мајстор кому му помагал уште некој соработник. И покрај различните димензии на фигурите, се препознава идентична сликарска постапка, хармонични пропорции, цртеж,

⁵⁶ Во Снетогорскиот манастир (1313) пророкот Даниил стои фронтално со отворен свиток во просторот каде што се визуализира неговото видение за паганските царства (cf. В. Сарабьянов, *op. cit.*, 25). Во XV век Данииловиот сон е забележан во катедралата Успение во Владимир (В.Н. Покровский, *Страшныи суд в памятниках византиского и русскаго искусства*, Труды археологического съезда в Одесе, Одеса 1887, 4–5); во XVI век го има во светогорските манастири, претставен како лежи надвишен со ангел во Лавра, Дионисиј и Дохијар (cf. G. Millet, *Monument de l'Athos*, 149.1, 210.2, 246.3); така е прикажан и во Филантропинон, додека во Дилиу стои со отворен свиток над четворицата цареви (cf. M. Γαριδης, Α. Παλιουρας, *op. cit.*, εκ. 412). За спомениците во Бугарија во: Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *op. cit.*, 66–67, каде што се наведени примерите во Илиенци, Рожен, Св. Ѓорѓи во Велико Трново, Св. Димитрија во Арбанаси, Кукленскиот манастир. Освен во Тутин, за други прикази во Србија немаме вести (cf. Д. Симић-Лазар, *op. cit.*, 173). Во сцените од XVII век во Костур (црквите Воведение „на Цјацапа“, Св. Никола „на Кирици“), пророк Даниил, исто така, е прикажан во лежечка положба во пределот на паганските царства (Π.Μ. Παϊσιδov, *op. cit.*, 173, 175, πιν. 77).

⁵⁷ Во сликарските прирачници се наведува неговиот пророчки стих (Дан. 7, 9), cf. Медић II, 351; Медић III, 369, кој е напишан и на свитокот што Даниил го има во Тутин (cf. Д. Симић-Лазар, *op. cit.*, 173), но во другите публикувани претстави не е прецизирана содржината на свитокот.

⁵⁸ А. Василески, *op. cit.*, 177, заб. 525, го нотира истоветното решение во манастирите Великата Лавра, Дионисиј и во Дилиу.

моделација, инкарнат. Одредени детали, како што се, на пример, формата на облаците со праведниците или круните на четворицата цареви, јасно упатуваат на угледување на постарите претстави од Атос и околу Јанина.⁵⁹ Важен компаративен елемент за поткрепа на авторството на сликите од 1614 г. претставуваат и натписите. Специјалистичката анализа најточно би покажала какви се ортографските карактеристики и колку се меѓусебно слични. Впечатокот ни е дека дуктусот на буквите во најголемиот број натписи е еднаков и во словенските и во грчките, вклучително и потписот на зографот Никола. Ова би укажувало на барем говорно знаење на обата јазика, што е речиси вообичаено кај сликарите од овој период.

Познати ни се неколкумина зографи со името Николаос/Никола, кои работеле на крајот на XVI и во почетокот на XVII век. За слимничкиот сликар не наоѓаме директни аналогии во делата што се потпишани со тоа име.⁶⁰ Најблиска стилско-ликовна паралела се фасадните фрески во Роженскиот манастир, поточно композициите на Страшниот суд и Небесната лествица на Јован Климакс, кои се датираат околу 1611 година.⁶¹ Иако роженскиот Страшен суд е иконографски различен од слимничкиот, обата ѝ припаѓаат на глобалната класификација од светогорско-епирски изворен образец од XVI век. Нив изгледа и ликовно ги зближува мајсторот, кој можеби бил од истата работилница, една од поквалитетните сликарски екипи на почетокот на XVII век во централнобалканското подрачје.

* * *

⁵⁹ Масата облаци со антропоморфни форми ја развива Теофан од Крит уште во црквата Св. Никола Анапавса од 1527 г. (cf. Z.Δ. Σοφιανός, Ν.Ε. Τσιγαρίδας, *Ιερα Μονή Νικολάου Αναπавσα*, Τρικαλα 2003, εικ. 270), преку светогорската Велика Лавра (cf. G. Millet, *op. cit.*, 149.1) и тебанските сликари во Епир (cf. Μ. Γαριδής, Α. Παλιούρας, *op. cit.*, εικ. 413), таа станува популарна во редица поствизантиски композиции на Страшниот суд (Рожен, Тутин и многу други). Круните на паганските цареви во Слимница се од типот на тие што ги имаат во Дилиу (cf. Μ. Γαριδής, Α. Παλιούρας, *op. cit.*, εικ. 418) или, пак, Пилат во Филантропинон (cf. *Ibid*, εικ. 82), но и подоцна во Вица (cf. Α. Τούρτα, *op. cit.*, πιν. 63).

⁶⁰ Ќе ги наброиме оние примери за кои можеме да споредуваме според илустративниот материјал: во спомениците сликани од линотопските зографи, како што се наосот во Св. Димитрија во Палатиција (1569), манастирот Макриалекси (1599) во Епир, црквата Св. Никола во Костур од 1639 г. (cf. Α. Τούρτα, *op. cit.*, εικ. 23, 27, 35); во преспанската црква Св. Никола во с. Плати (1591) се смета дека еден зограф бил јереј Николис (Π.Μ. Παΐσιδου, *Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα από την περιοχή των Πρεσπών*, Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Atina 2002, 189); тоа име го има еден од двајцата зографи во манастирот Пустинџа од 1622 г. (С. Пејић, *Μанастир Πустинџа*, 141–144); јереј Николаос од почетокот на XVII век сликал во црквата Св. Георги Мали во Несебар (И. Гергова, Е. Мутафов, *Стенописите от църквата Св. Георги Мали в Несебър*, ПИ 1, (2004), 43–55).

⁶¹ Аналогии со слимничкиот зограф Никола беа согледани во фреските од фасадните ниши (1597) во Рожен: Б. Пенкова, *Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира*, 67. Мислењето дека, всушност, помладите фрески на таа фасада се стилски поблиски на слимничката го искажавме во: В. Поповска–Коробар, *Кон айрибуцијата*, 234.

Лоцираноста на манастирот непосредно крај Слимничка Река, како и влажноста од светиот извор – агиазмата засводена со камена конструкција, што однадвор граничи со западниот дел на објектот – се најверојатните причинители на оштетувањата во долните зони на живописот под тремот. Претпоставуваме дека затоа уследило повторното сликање, со композиција на Царски Деисис проширен со првоапостолите Петар и Павле, датирана во 1644/1645 г. со фреско-записот: *ВЯ ЛЪЕТО 3711Г/Ω РОЖДАСТВО/ЯФНГ* (sic).⁶²

Инспирирана од Псалмите (44,9–11 и 92,1) и од нивните толкувања, од литургиските текстови, од Откровението и од други извори, иконографијата на Христос цар и Богородица царица имала своја еволуција и во различни варијанти се ширела во уметноста од крајот на XIV и почетокот на XV век.⁶³ Иконографскиот лик на Христос – Цар над царевите и Велик архијереј, каков што е и слимничкиот, карактеристичен е за поствизантиските споменици на територијата на Охридската архиепископија (сл. 11).⁶⁴ Христос на престолот (*IC XC ЦАРЬ НАТЬ ЦАРЮВІ/ВЄЛНЬ ЯРХНЄГЄН*) е претставен со камелавкион опточен со скапоцени камења и бисери, во сакос со „разлистени“ крстови, со лорос вкрстен на градите и со омофор префрлен преку левото рамо. Благословува и држи отворената книга на која пишува: *ЩО ГЛЯ/ГОЛЯТЕ/НЯМЬ/ГН· ГН·/Н НЄСЯ/ТВОРИТЕ/ДЪЛЯ/МОЄ*.⁶⁵ Богородица (*МННР ΩV*) стои оддесно обраќајќи се молитвено кон Христа со подадена рака и отворен свиток: *ПРИМІ/МН МО/ЛЄНН/МАТЕ/РЬ СВОЄ/МНОСТН/ВЕ*. Претставена е како царица со отворена круна врз бела копрена шамија, облечена во светлосин фустан, порабен со везени окер траки, сива наметка орнаментирана со растителен мотив и порабена со

⁶² Кус опис на фреската во: Н.П. Милуков, *loc. cit.*; П. Миљковиќ-Пепек, *op. cit.*, 182, сл. 6 (детал).

⁶³ За појавата и развојот на темата: Ц. Грозданов, *Христѡс цар, Богородица царица, Небескиѡе сили и свейиѡе воини во живописѡи ѡг XIV и XV век во Трескавец*, КН 12–13, (1988), 5–19, со целата постара литература; Idem, *Исус Христѡс цар над царевима у живопису Охридске архиепископије ѡг XV до XVII века*, Зограф 27, (1998–1999), 151–160, 151–160.

⁶⁴ С. Grozdanov, *Une variante de l'image du Christ Roi des rois et Grand Prêtre dans l'art post-byzantin (d'après les exemples de l'archevêché d'Ohrid)*, Topics in Post-byzantine painting, in memory of Manolis Chatzidakis, Institute for Neohellenic Research, Athens 2002, 251–263, fig. 10.

⁶⁵ Текстот не е вообичаен за овој иконографски тип и не успеавме да го идентификуваме изворот. Изгледа како да е интерпретација по сеќавање, односно првонапишаните зборови се парафраза на оние што ги содржи дијалошката форма на свитокот на Богородица Молебница (cf. M.I. Djordjević, M. Marković, *op. cit.*, 13–39, за литерарниот извор на Богородичиниот текст на свитокот со примери). За книгата во рацете на Христос најчесто се користени цитатите од евангелијата според Матеј (25, 34) и Јован (7, 24; 8, 12; 18, 36; 15, 19), cf. во Книгата на поп Данило (М.Медић, Стари сликарски приручници II, 327), и на композициите во Долгаец, Вранештица, Журче и двете композиции во Зрзе (cf. Ц. Грозданов, *Исус Христѡс цар над царевима*, сл. 1; Idem, *une variante*, fig. 4–9).

бисери. Свети Јован Претеча (ἰϞ) во окер хитон и сив химатион стои босоног, со десната рака положена на градите, се обраќа со зборовите: *СΛΖΗΝ / ΛΒ ΕΣΗ / ΜΙΑΤΕΡΉ ΣΒΟ / Ε-ΣΛΗΝΗ / Η ΜΕΝΕ / ΚΡΪΣΤΗΤΕ / ΛΒ ΤΒΟΕ*. Првоапостолите Петар (СТНЬ ПЕТРЬ) и Павле (СТНЬ ПЯВЕЛЬ) се прикажани со свои атрибути. Првиот го држи клучот на Небесното царство (Матеј 16, 19) и полуотворен свиток, каде што се назира само почетокот на текстот: *ΥΔΕΛ / ΦΟΙ Τ / Ο Κ(Α)Ι*, додека другиот ги има духовниот меч, кој е словото Божјо (Еф. 6, 17), со напишано име ПЯВЕЛЬ, и затворениот кодекс во левата рака. Целата композиција е вrameна со бордура од цветен орнамент, а заднината е хроматски третирана во три хоризонтални појаси – најгоре е темносива, во средината е окер и долу е испрскано со измешани бои.

Анонимниот сликар веројатно ѝ припаѓал на некоја од зографските занаетчиски групи, можеби од Линотопи.⁶⁶ Притоа, ги имаме предвид потпишаните остварувања од четвртата и од петтата деценија на XVII век,⁶⁷ како и нешто помладите ансамбли во Костур, сликани во тој дух.⁶⁸ Слични стилски белези се пројавиле и во две цркви во Арбанаси, за кои се размислува дека ги извеле светогорски зографи,⁶⁹ односно некои со костурско или епирско потекло.⁷⁰ Слимничката композиција е недоволна да се суди за можностите на нејзиниот автор, но во основа ликовните сфаќања му се блиски со наведените современи дела. Тој е коректен цртач со нагласен графизам, ограничена палета бои со земјени тонови и е склон кон декоративност. Неговите фигури се со изразено блед инкарнат, моделирани со силни кафени сенки, а словенските натписи имаат црти од народниот локален говор. Би заклучиле дека зографот се формирал врз ликовната традиција од почетокот на XVII век, во кругот на линотопските работилници со скромни сликарски потенцијали, какви што биле покажани порано во Журче (1617) или во Зрзе (1625), каде што композициите на Царскиот деисис имаат неколку заеднички

⁶⁶ В. Поповска–Коробар, *Кон атрибуцијата*, 235.

⁶⁷ На пример, во црквата Св. Никола „на архонтот Томани“ (1639) во Костур, манастирските цркви Свети Атанасиј (1646) кај Загора, Преображение (1652) во Дриовуно кај Козани, каде што ктиторските натписи донесуваат податоци за сликарите што потекнуваат од Линотопи, кои, семејно поврзани, со генерации се занимавале со зографскиот и со други уметнички занаети: А. Тоурта, *op. cit.*, 38–40, плв. 120–130; П.М. Παϊσιδου, *Οί Τογγραφίες του 17ου αιωνα στους Ναους της Καστορίας*, пв. 15.

⁶⁸ За црквите Св. Никола „на архонтот Кирици“ (1654) и олтарскиот простор во Св. Никола „од Магалу“ (1654–1657), (cf. П.М. Παϊσιδου, *Οί Τογγραφίες του 17ου αιωνα στους Ναους της Καστορίας*, пв. 16).

⁶⁹ За параклисот Св. Јован Претеча (1632–1649 г.) во црквата Раѓање Христово: (cf. Љ. Прашков, *Црквата Рождество Христово в Арбанаси*, Софија 1979, 182–192, сл. 114–118, 145).

⁷⁰ За црквата Св. Атанасиј (1667), (cf. С. Ръцева, *Иконографска и стилова карактеристика на стенописниот ансамбл од црквата Св. Атанасиј в Арбанаси от 1667 г.*, ПИ, извънреден број, Софија 1998, 43).

елементи со слимничкиот.⁷¹ Кон крајот на XVI и во XVII век темата Деисис, царски и/или проширен, честопати се сликала во корелација со композицијата Страшен суд, потсилувајќи ја основната идеја за конечниот суд, па изборот за новонасликаната претстава овде не изненадува.⁷²

На истата видна површина се видливи записи и неразбирливи цртежи. За приоѓање кон манастирскиот комплекс низ некогашната западна, т.н. Курбинска порта, требало да се премине Слимничка Река. Од записот пишуван со молив не е многу јасно дали во 1676/1677 г. таму мостот бил изграден (дѣ се знаѣтъ когѣ се/ прѣвн мостотъ/въ лето/зрпѣ.),⁷³ но на него сигурно се работело и во 1725/1726 г. (+ дѣ се знаѣтъ/ когѣ съ прѣвн мостотъ/ ѣвѣкс.), како што известува друг врежан запис. Куси графити на поединци забележуваме од 1697, 1811, 1942 година...⁷⁴ И тие сведочат, како уште на самиот влез во црквата, пред оваа фреско-икона, верните одблизу молат за прошка на гревовите и за добар одговор на Страшното Христово судиште.

⁷¹ Облеките на Христос и на Богородица во Журче; шамијата на Богородица во Зрзе е на ист начин врзана под вратот како во Слимница; формулациите на свитоците на Богородица и на Претеча се поблиски отколку во други сродни композиции во овој период. За атрибуцијата на двата наведени примера на линотопски зографи: В. Поповска–Коробар, *Хоросни икони од Зрзе – дела на линотопски зографи од втората четвртина на XVII век*, Тематски Зборник на трудови 1, Скопје 1996, 9–16; М.М. Машник, *Црквата Св. Димитрија во Жван и нејзино место во сликарството на доцниот среден век*, КН 19–20–21, (1996), 202–207. Спореди илустрации и во: С. Grozdanov, *Une variante*, fig. 5, 8.

⁷² С. Пејић, *Црна Река – уз проблем живописа на фасадама*, 119, со примерот во црквата Св. Јован Претеча (1583), Јашуња, каде што во Деисисот „учествуваат“ и светите Јован Богослов, Петар и Павле. Во црквата Св. Спас, Кучевиште (XVI–XVII век), Деисисот е проширен со првоапостолите, евангелистот Јован и св. Никола (cf. Ј. Николиќ–Новаковиќ, *Илустрација на Акаџискиот на Богородица во црквата Воведение Богородицино (Св. Сѣс) во Кучевиште*, КН 16, (1993), 88–89, сл. 13); во манастирската црква во Зрзе јужниот дел на Страшниот суд (1625) го зазема композицијата Царски деисис, каде што Христос е цар и велик архијереј (С. Grozdanov, *Une variante*, fig. 8); во нартексот на Св. Горѓи во кварталот Музевики, Костур (околу 1657), Деисисот како посебна композиција е насликан зад праведниците што чекаат да влезат во Рајот (cf. П.М. Παϊσιδου, *Οί Τοιγραφίες του 17ου αιώνα στους Ναους της Καστοριάς*, πλв. 81).

⁷³ П. Мильковиќ–Пепек, *op. cit.*, 186.

⁷⁴ Според кажувањето, во манастирот била сместена италијанска војска и тогаш имало пожар. Имено, графитот напишан во септември 1942 г. е од извесен Артуро.

* Фотографии: Хирофуми Сугавара.

Viktorija Popovska-Korobar

THE WEST FAÇADE PAINTINGS OF THE SLIMNICA MONASTERY CHURCH

The period of construction of the single nave church in Slimnica monastery of the Holy Virgin, located in the Gorna Prespa region (Republic of Macedonia), was confirmed by three dedicatory inscriptions in the Church Slavic language, in the naos (1606/7), the narthex (1611/12) and in the porch in front of the main western entrance (1613/14). This paper is focused on the west façade which was decorated in two periods. In 1613/14, a master painter Nicholas depicted the Holy Virgin and Infant enthroned alongside archangels Gabriel and Michael in the niche of the patron-saint, as well as the composition of the Last Judgment around the niche. In 1644/45, due to damage to the wall, an anonymous artist covered its lower southern part with the scene of Royal Deesis including apostles Peter and Paul.

The stylistic features of the works of painter Nicholas show his skillfulness as an excellent draftsman and colourist. He was one of the many who were educated under the influence of Cretan painters' work in Meteora and the Holy Mount in the 16th century, an influence which spread throughout the Balkan region during the following century. His signature, as well as the majority of inscriptions within the composition of the Last Judgment, is in Greek. We have not found any direct analogies with the works of painters with the same name, but there are similarities with the unsigned fresco-paintings on the south façade of the Rozhen monastery church (Bulgaria) from ca. 1611.

The Last Judgment in Slimnica was depicted in three horizontal zones and according to its iconographic characteristics, which relate to the well known compositions from the 16th century in the monasteries on Mount Athos and around Ioannina, it could be considered as a kind of Athonite-Epirote variant. Rare particularities of the narrative scene at Slimnica are the symbols of four evangelists joining the Christ's Coming in Glory, and the „portrait“ of St. John the Forerunner leading the group of righteous in front of the gates of Paradise. Unusual is the depiction of the general resurrection of bodies in separate Earth and Sea areas. The absence of the popular Post-Byzantine episode of Moses leading the convicted to eternal torment could be explained by the use of earlier schemes found in the Great Lavra, Diliou and Philantropinon monasteries. On the other hand neither

the expected iconographic motifs of Angel trumpeters nor the anthropomorphic personifications of the Four Winds around the Sea were depicted. Among the Four pagan kings seated on the „Left“ side of Judging Jesus Christ, the one following after Alexander the Great was named Por, whom scholars have already identified as either Porus, the ancient king of Penjap, or Pyrrhus the antique ruler of Epirus. The presence of the Prophet Daniel in Slimnica is not unusual for these thematic compositions, although it is unique among those preserved in present-day Republic of Macedonia. The painter has emphasized the meaning of Daniel's prophetic vision by depicting him standing with an open scroll next to the church entrance, connecting both the righteous and enthroned Holy Virgin with Infant and angels, who clearly symbolize the Heavenly Kingdom. The iconography of the infernal section of the scene remains unknown.

Thirty years later the composition of Deesis was presented, including enthroned Christ the King of the kings and the Great archpriest, Holy Virgin the Queen, St John the Forerunner and the apostles Peter and Paul. In the wall paintings from the late 16th and 17th centuries, the Deesis was often repeated as a separate scene in the lower parts of Last Judgment depictions, thus underlining the main idea. Before entering the church, in front of this fresco-icon believers intimately pray for forgiveness of their sins and hope for a positive response. The anonymous painter's stylistic traits are rather modest, resembling some artistic marks of the painters from the mid 17th century originating from the village Ly-notopi near Kastoria, or some who have worked in their manner.



Сл. 1. Слимнички манастир, западна фасада, 1613/14 и 1644/45 година
 Fig. 1. Slimnica monastery, west façade, 1613/14 and 1644/45.



Сл. 2. Ктиторски натпис, 1613/14 година
 Fig. 2. Donor inscription, 1613/14.



Сл. 3. Нишата на патронот,
сликар Никола, 1613/14 г.
Fig. 3. Niche of the patron,
painter Nicholas, 1613/14.

Сл. 4. Страшен суд, сликар Никола, 1613/14 г., детал
Fig. 4. The Last Judgement, painter Nicholas, 1613/14., detail





Сл. 5. Страшен суд, детаљ
Fig. 5. The Last Judgement, detail

Сл. 6. Страшен суд, детаљ
Fig. 6. The Last Judgement, detail





Сл. 7. Страшен суд, деталъ
Fig. 7. The Last Judgement, detail



Сл. 9. Страшен суд, деталъ
Fig. 9. The Last Judgement, detail



Сл. 9. Страшен суд, детайл
Fig. 9. The Last Judgement, detail



Сл. 10. Страшен суд, детайл
Fig. 10. The Last Judgement, detail



Сл. 11. Царски деисис со апостолите Петар и Павле, 1644/45 година
Fig. 11. Royal Deeses with apostles Peter and Paul, 1644/45.

АКАТИСТОТ НА ПРЕСВЕТА БОГОРОДИЦА ВО ПРИПРАТАТА НА ЦРКВАТА СВЕТИ ЃОРЃИ ВО ПОЛОШКИОТ МАНАСТИР

Апстракт

Трудот истражува прилог кон истражувањето на илустрациите на една од најубавите химни од богата византиска химнографија – Акаџистот на Богородица, која во поствизантиската уметност на Македонија ја среќаваме во фрескоживописот од 1609 година во прираќата на црквата Св. Ѓорѓи во Полошкиот манастир.

Клучни зборови: Акаџист, иконографија, икос, кондак, поствизантиска, уметност

Abstract

This paper contributes to the research of illustrations of one of the most beautiful hymns of the rich Byzantine hymnography – the Akathist to Theotokos, which in Post-Byzantine art in Macedonia can be seen in the fresco-paintings in the narthex of the church of St. George in the Pološko monastery originating from 1609.

Key words: Akathist, iconography, oikos, kondakion, Post-Byzantine, art

Акатистот на Богородица, една од најубавите химни од богатата византиска химнографија испеана во чест на легендарното спасување на Цариград од персиските и аварските напади во 626 година, е поетски состав исполнет со благодарност и восхит за Богородица, заштитничката на градот, која и покрај големата супериорност на непријателите на чудесен начин ја спасила престолнината потопувајќи ги непријателските бродови покрај Влахернскиот брег. Текстот на оваа химна, создаден уште во VII век, во слика е преточен во времето на идејните и стилските промени во византиската уметност именувани како ренесанса на Палеолозите, кога програмите за исликување на црквите значително се прошируваат и збогатуваат и со теми инспирирани од поезијата.¹

Акатистот на Богородица претставува сложена литературна форма составена од воведната строфа – проминион „На избраната војвоткиња“ и уште дваесет и четири строфи, поделени во дванаесет икоси и исто толку кондаци. Во мноштвото насликани целини инспирирани од црковната поезија, оваа

¹ За авторството и времето на создавањето на Акатистот (cf. Н. Митревски, *Илустрација на Богородичниот акаџист во манастирската црква Св. Никола во Слейче*, КН 30-31 (2004-2005), Скопје 2006, 77, н. 1).

химна на благодарност и восхит за Богородица, судејќи според зачуваните примери, била мошне омилена тема чии стихови ќе најдат голем одраз во минијатурното и сидното сликарство во византиската и поствизантиската уметност.²

Најстарите претстави на оваа химна во Грција, Македонија, Србија и во Романија датираат од XIV и XV век и нив ги среќаваме како во сидното сликарство,³ така и во илуминираните ракописи.⁴

По паѓањето на Византија и земјите под нејзино културно влијание под османлиска власт, овој циклус ќе стане дел од задолжителната програма во трпезариите и во припратите во светогорското сидно сликарство⁵, како и во одделни споменици од XVI и XVII век во Бугарија,⁶ Романија,⁷ северна Грција⁸ и Србија.⁹

² Најнова студија за илустрациите на Акатистот на Богородица во византиската и поствизантиската уметност донесува М.А. Вардабáкџи, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον Κώδικα Garrett 13*, Princeton, Αθήνα 1992.

³ O. Tafrali, *Iconografie immului Acatist*, Buletinul Comisiunii monumentelor istorice, VII, Bucaresti 1914, 1-173; Л. Мирковић, Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 45-53; Н.Л. Окуњев, *Граѓа за историју српске уметности. 2. Црква Свеиџе Богородице – Маиџеџ*, ГСНД VII-VIII, (1930), 89-119; J. Myslivec, *Iconografie Akathistu rany Marie*, Seminarium Kondakovianum V, (1932), 97-127; В. Петковић, *Дечани II*, Београд 1940, 44-45; Б. Кнежевић, *Црква Свеиџе Пеџира на Пресџи*, ЗЛУМС 2, (1966), 245-262; Ц. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиноџ акаџистџа у цркви Богородице Перивлеџиџе у Охридџу*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 39-52; G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Veigle à Cozia (Valcachie)*, ЗРВИ 14-15, (1973), 173-189; A. Grabar, *L'Hodigitrie et l'Eleusa*, ЗЛУМС 10, (1974), 3-14; Ц. Грозданов, *Новооткривене композициџе Богородичиноџ акаџистџа у Марковом манастиру*, Зограф 9, (1978), 37-42; A. Γσιτσοуρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της Παλαιολόγειαζ ζωγραφικџζ κατά τον πρώџμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, 141-155; E. Димитрова, *Циклусоџ на Богородичиноџ акаџистџи во цркваџа Свеиџа Богородица – Маиџеџе*, Јубилеен годишен зборник на Филозофски факултет, кн. 23 (49), Скопје 1996, 281-298.

⁴ J. Strzygowski, *Die Miniaturen der Serbischen Psalters*, Wien 1906, 75 - 81; М.В. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, Исследование Псалтџри Томича, Москва 1963, 78-83, 146-154; V.D. Lihačova, *The illumination of the Grec Manuscript of the Acatistos Hymn (Moscow State Historical Museum, Synodal. Gr. 429)*, DOP XXVI (1972), 253-262; T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, СА XXII (1972), 131-165.

⁵ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927; З. Кајмаковић, *Георџиџе Миџрофановић*, Сарајево 1977, 192-221.

⁶ Д. Каменова, *Сеславската црква*, София 1977, 57 - 64; Л. Прашков, *Цџквата „Рождество Христово“ во Арбанаси*, София 1979, 109; В. Пандурски, *Елеџничкиџа манастир*, София 1981, 15-16; V. Penkova, *Mural Painting in the Refectory of Bačkovno Monastery and the Tradition of Mount Athos*, Cyrillomethodianum XXVI, Thessalonique 1991 - 92, 63 - 64; Г. Герговъ, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Стенописите на Рожденската манастир*, София 1993, 95 - 100, 134 - 137; E. Попова, *Стенописите в прџтвора на цџквата Св. Никола в Арбанаси*, ПИ 3, (1999), 14 - 15.

⁷ I.D. Ștefanescu, *L'evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1929, 106, passim; P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origins à la fin du XVI siècle*, Paris 1930, 106, passim; C.L. Dumitrescu, *Deux églises valaques de coreesau XVI siecle: Snagov et Tismana*, Revue d'histoire de l'art, X, Bucarest 1973; Δ. Δελεγγιάννη, *Ρουμανία. Ελληνισμοџς-τέχνη-ορθοδοџία*, Αθήνα 1995 passim.

⁸ Σ. Πελεκανίδηζ, *Καστορία. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953; E. Χαλκία, *Εικόνα Οδηγήτριαζ με σκηνџζ Ακαθίστου από τη Μονή Πατέρων Ζίτσαζ*, Ηπειροτικά Χρονικά, T. 25, Ιωάννινα 1983, 211-237; Π. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίџζ του 17ου αιώνα της Καστορίαζ*, (Διδακτορικџ διατριβџ), Αθήνα 1995, 134-149.

⁹ В. Петковић, *Срџски сџоменици XVI-XVII века*, Старинар VI (1911), Београд 1914, 165-203; М. Милошевић, О. Милановић, *Црква Свеиџе Николе манастира Новоџ Хоџова*,

Вопоставизантиската уметност на Македонија, оваа литературно-пофална химна посветена на Богородица ќе заземе централно место и во програмите во неколку споменици од XVI и XVII век.¹⁰

На овој тематски корпус треба да се додаде и Акатистот на пресвета Богородица во припратата на црквата Свети Ѓорѓи во Полошкиот манастир.¹¹

Во припратата на црквата Св. Ѓорѓи во Полошкиот манастир, чиј живопис се датира во 1609 година, илустрирани се 24 строфи од Акатистот на Богородица. Вообичаено поредени на икони и кондаци, строфите се илустрирани во втората и третата зона на јужниот, северниот и на западниот ѕид, над фризот со медалјони. Секоја сцена, врамена во посебно поле, илустрира по една строфа од химната. Во горниот дел на сцената со црковнословенски јазик се испишани почетните стихови од илустрираната строфа.¹²

Акатистот започнува со Првиот икос – аггль прѣдстатель са нбсе послан бысть решн бѣѣ радовнсе...,¹³ прикажан во третата зона на јужниот ѕид во кој Богородица се слави како канал на Христовата инкарнација. Сцената е вообичаено предадена: десно, на постамент стои Богородица со десната рака подигната во висина на градите и отворена дланка во гест на неверување, а во левата архангел Гаврил со раширени крила, со десна рака испружена кон неа во гест на обраќање. Во заднината е ѕид со три кули. Во ѕидното сликарство од XIV–XVII век оваа композиција ја сретнуваме во повеќе варијанти кои меѓу себе незначително се разликуваат. Во Марковиот манастир,¹⁴ Матејче¹⁵ и во трпезаријата во Хилендар,¹⁶ Богородица стои пред стол без

Рад војвођанских музеја, Нови Сад 1955, 249 - 274; П. Пајкиќ, *Цркве у Великој Хочи*, СКМ, II-III, Приштина 1963, 171 - 197; Д. Ранковиќ Вучиќевиќ, *Манасџир Никоље у Овчарској кабларској клисури*, Градац 2, Чачак 1964, 39 - 43; Р. Станиќ, *Прилоџ љознавању сликарске делатности у овчарскоманасџирима*, Зборник Народног музеја XII, Чачак 1982, 13 - 20; С. Марковиќ, *Кайела Свейоџ Прокојија у комплексу Ораовичкоџ манасџира*, Лесковачки зборник XXVII, Лесковац 1987, 51 - 59; С. Пејиќ, *Црква Боџорочиноџ Усења у Мрџивици – сликарство*, Саопштења XX-XXI, (1988-1989), 119 - 128; Р. Зариќ, *Фреске у средњем џравеју цркве Свейџх Аџосџола у Пеџи*, Саопштења XXV, (1993), 67-70.

¹⁰ Ј. Николиќ, *Теме џосвећене Боџорочици у нарџексу Боџорочицине цркве у Слимничком манасџиру*, Зограф 16, (1985), 66 - 72; Eadem, *Илустрацијаџа на Акаџисџоџи на Боџорочица во цркваџа Воведение Боџорочицино (Свейџи Сџас) во Кучевџиџиџе*, КН 16, (1989), 83-89; Н. Митревски, *Акаџисџоџи на џресвеџа Боџорочица во џриџраџаџа на цркваџа Свейџи Ѓорџи во Полошкиоџи манасџир*, Пелагонитиса, 1, Битола 1996, 48-58; Idem, *Илустрација на Боџорочициноџ акаџисџи во манасџирскаџа црква Св. Никола во Слейче*, КН 30-31 (2004-2005), Скопје 2006, 77-103, 62 - 81; А. Серафимова, *Посџивизанџискиоџи конџексџи на Боџорочициноџи акаџисџи во џриџраџаџа на кучевџиџиџе Свейџи арханџели*, ЗСУ 3 (2001), 153-183.

¹¹ Акатист на пресвета Богородица во припратата на црквата Свети Ѓорѓиво Полошкиот манастир, во скратена верзија, прв пат го објави Н. Митревски, во списанието Пелагонитиса во 1996. Во оваа прилика текстот е дополнет со нови сознанија, како и комплетна илустративна документација.

¹² Строфите се цитирани според: *Молиџвеник, Акаџисџи на џресвеџа Боџорочица*, Охрид 1995 (понатаму *Акаџисџи*).

¹³ *Акаџисџи*, 226: „Ангелотпретставител беше испратен од небото за да џ соопшти: Раџу се Дево!“

¹⁴ Л. Мирковиќ, Ж. Татиќ, *op. cit.*, 46, сл. 40.

¹⁵ Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 102; Е. Димитрова, *op. cit.*, 283.

¹⁶ З. Кајмаковиќ, *op. cit.*, 94 - 95, сл. 104.

Богородица со подигнати раце во висина на градите и дланките свртени напред во гест на одречувањеи, лево, Јосиф со стап во левата рака, а десната подигната напред со показалецет вперен кон Богородица. Главно постојат две основни варијанти при илустрирањето на овој кондак кои меѓу себе единствено се разликуваат по тоа дали Јосиф е насликан со стап во рацете или без него. Дионисие од Фурна препорачува Јосиф да се слика со стап во рацете.³⁶ Полошката слика се вбројува во најчесто сликаните варијанти во сидното сликарството од XIV–XVII век.³⁷

Четвртиот икос – *СЛЫШАШЕ ПАСТЕРИН АГГЕЛСКОЕ ПОЮЦИН...*,³⁸ кој за тема го има Христовото раѓање, во положката припратата е прикажан доста опширно. Во планински пејзаж, во пештера, во централниот дел на сцената е поставена лежечката фигура на Богородица-родилка со главата свртена на спротивната страна од малиот Христос положен во јасли, со магаре и вол над него. Во долниот дел на сцената симетрично се распоредени епизодите: Капењето на малиот Христос, лево, и Јосиф кој се сомнева, десно, а во горниот дел се ангелите кои го слават Раѓањето Христово. Над Јосиф е овчарот на кого ангелот му ја соопштува веста за раѓањето на Синот Божји, додека над капењето на малиот Христос се тројца мудреци со дарови во рацете. Од сегментот на небото до јаслите со малиот Христос се спушта светлосен зрак со гулаб, симболот на Светиот Дух. Дионисие од Фурна препорачува овој икос да се слика како Раѓањето Христово, но без мудреците.³⁹ Слични иконографски решенија среќаваме во црквите Рождество Христово во Арбанаси⁴⁰ и Успение на Богородица во Мртваца.⁴¹

Четвртиот кондак – *БГОТЪУНОВЮ ЗВЕЗДЪ ВДЕВШЕ ВЛВН Н СЕПО ПОСЛОВАШЕ...*⁴² дословно го пренесува во слика текстот на VIII строфа, кој го опишува патувањето на тројцата мудреци на коњи, предводени од ангел коњаник, кој укажувајќи имна свездата им го посочува патот низ ридестиот

³⁶ *Malerhanduch des Malermonchs Dionysios von Berge Athos*, München 1960, 130.

³⁷ Слични иконографски решенија сретнуваме во: Богородица Перивлента во Охрид (Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 42, сл. 3); Матејче (Е. Димитрова, *op. cit.*, 286 - 287); Св. Никола Орфанос во Солун (А. Τσιτσουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου*, 143-145, πιν. 53.); Лавра и Моливокласија на Атос (G. Millet, *op. cit.*, pl.145-1, pl.155-1); Богородица на архонтот Апостолаки во Костур (Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 237-α), Слимничкиот манастир (Ј. Николић, *Теме посвећене Богородици*, 67), Св. Апостоли во Кучевиште (А. Серафимова, *op. cit.*, 160-161), манастирот Слепче (Н. Митревски, *loc. cit.*) и др.

³⁸ *Акаџисџи*, 229: „Откако пастирите ги слушнаа овчарите како го воспеваат Христовото доаѓање...“

³⁹ *Dionysios von Berge*, 130.

⁴⁰ Л. Прашков, *op. cit.*, сх.73

⁴¹ С. Пејић, *op. cit.*, сл. 2

⁴² *Акаџисџи*, 230: „Откако ја видоа богоиспратената свезда, мудреците одеа по нејзините лачи...“

предел. Зачуваните примери во спомениците на византиската и поствизантиската уметност говорат дека иконографијата на овој кондак е стандардна, што подразбира коњанички претстави на тројцата маги предводени од ангел-коњаник.⁴³

Акатистот продолжува во третата зона на северниот ѕид со Петтиот икос – *ВНДЕШЕ ΩΤΡΟЦΝΧ ΑΔΕΣCИ ΝΑ ΡΘΚΘ ΔΕVΙCΥЮ СΑΖΔVШΑΓΟ...⁴⁴*, во кој е прикажано поклонувањето на тројцата халдејски мудреци. Богородица со малиот Христос во skutот седи на престол со полукружен потпирач на која од левата страни ѝ приоѓаат тројцата халдејски мудреци со дарови во рацете. Десно, зад престолот на Богородица е насликан еден ангел.⁴⁵ Во повеќето илустрации на Петтиот икос, зад престолот на Богородица е насликан ангелот-водич⁴⁶ или фигурата на Јосиф.⁴⁷ Во црквата во Арбанаси зад престолот на Богородица е насликан Јосиф и ангелот-водич.⁴⁸ Слично иконографско решение со полошкото среќаваме во црквата Богородица на архонтот Апостолаки во Костур⁴⁹ и во Слимничкиот манастир.⁵⁰

При илустрирањето на Петтиот кондак – *ПРОΠΟVΕΔΝΝΙCИ ΒΓΟΠΟCИИ ΒΝVШЕ ВVΛCВН ΒΑΖVΡΑΤΝШЕ CЕ ΒΑ ΒΑVΝΛΟΝΕ...⁵¹* сликарот применил доста едноставно решение прикажувајќи ги тројцата мудреци на коњи во моментот кога влегуваат во градските порти на Вавилон. Во византиското ѕидно сликарство овој кондак различно е илустриран. Така, на пример, во Марковиот манастир мудреците пред градските порти се прикажани слезени од своите коњи чии

⁴³ Во науката е веќе нотирана блиската иконографска схема на оваа сцена во акатистните циклуси од XIV-XVII век во Марковиот манастир (Л. Мирковић, Ж. Татић, *op. cit.*, 48, сл. 44), Дечани (В. Петковић, *Дечани II*, 45, pl. CCXLV), Слимничкиот манастир (Ј. Николић, *Теме њосвећене Богородици*, 67), потоа во Воведение на Богородица (Св. Спас) во Кучевиште (Ј. Николић, *Илустрацијајата на Акаџисџоџи*, 85), Св. Архангели во Кучевиште (А. Серафимова, *op. cit.*, 162-163, сл. 4), Богородица на архонтот Апостолаки во Костур (Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, πιν. 238), Арбанаси (Л. Прашков, *op. cit.*, сх. 73), трпезаријата во Хилендар (З. Кајмаковић, *op. cit.*, 197, сл. 109) и др.

⁴⁴ *Акатист*, 230: „Синовите халдејски го видоа во рацете на Дева...“

⁴⁵ Опишувајќи ја оваа сцена, Дионисие од Фурна вели дека Богородица треба да се слика во пештера, на престол со малиот Христос во рацете, (cf. *Dionysios von Berge*, 131).

⁴⁶ Во Марковиот манастир (Л. Мирковић, Ж. Татић, *op. cit.*, 48, сл. 43); во Дечани (В. Петковић, *Дечани II*, 45, pl. CCXLV); во Св. Никола Орфанос во Солун (Α. Τσιτσουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου*, 147-148, πιν. 55); во Богородичината црква во Костур (Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, πιν. 238-β), во Слимничкиот манастир (Ј. Николић, *Теме посвећене Богородици*, 67), во Св. Архангели во Кучевиште (Α. Серафимова, *op. cit.*, 163-164) и др.

⁴⁷ Во Дохијар и трпезаријата на Лавра на Атос (G. Millet, *op. cit.*, pl. 238-1, pl. 146-1).

⁴⁸ Л. Прашков, *op. cit.*, 92, сх. 73.

⁴⁹ Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, πιν. 238.

⁵⁰ Ј. Николић, *Теме њосвећене Богородици*, 67.

⁵¹ *Акатист*, 231: „Мудреците, станувајќи богоносни проповедници, се вратија во Вавилон...“

узди ги прифаќаат слугите,⁵² во Матејче,⁵³ Св. Никола Орфанос во Солун⁵⁴ и Воведение на Богородица во Кучевиште⁵⁵ тие јаваат на коњи еден покрај друг кон градските порти на кои ги дочекуваат група граѓани. Во црквата Св. Петар во Преспа мудреците се прикажани во карпест предел подготвувајќи се за враќање дома.⁵⁶ Полошкото иконографско решение претставува една од почесто сликаните варијанти во поствизантиското ѕидно сликарство.⁵⁷

Бегството во Египет, како илустрација на Шестиот икос – *васна ва египтъ простиџенне истини отъгнал јесн љжъ тъмов ндолн во спсе не тръпеше твоје крѣпостъ падоше...*,⁵⁸ прикажано во третата зона на северниот ѕид, е преземено од христолошкиот циклус. Во средината на сцената е прикажана Богородица со малиот Христос во рацете како седи на бело осле (маска) кое го води младиот Јаков, а зад нив, со стап преку левото рамено на кој се виори драперија, чекори Јосиф. На прозорецот од правоаголната градба светата поворка ја пречекува една жена со круна на главата - олицетворение на Египет. Пред појавата на Христос, од градските бедеми паѓаат идолите што се споменуваат во текстот на овој икос.⁵⁹ Упатства за ваквото композициско решение дава и Дионисие од Фурна во својот Прирачник. Понекогаш, како на пример во црквите Богородица на архонтот Апостолаки во Костур⁶⁰ и Воведение Богородичино во Кучевиште,⁶¹ слично како и во Дечани,⁶² Марковиот манастир⁶³ и Матејче,⁶⁴ малиот Христос е насликан на раменото на Јосиф кој чекори зад маската.

Дионисие од Фурна вели дека Шестиот кондак – *хотецџов сумени ѿ настоџаџаго вѣка...*⁶⁵ треба да се слика како „Сретение Господово“.⁶⁶ Токму така овој кондак е прикажан и во припратата на Полошкиот манастир:

⁵² Л. Мирковић, Ж. Татић, *op. cit.*, 49, сл. 44.

⁵³ Н. Л. Окуњев, *op. cit.*, 103; Е. Димитрова, *op. cit.*, 288 - 289, сл. 1.

⁵⁴ А. Γεϊτσοῦριδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου*, 148-149, πιν. 56.

⁵⁵ Ј. Николић, *Илустрацијата на Акаџисџиоџи*, 85, сл. 3.

⁵⁶ Б. Кнежевић, *Црква Свеџоџ Пеџра на Пресџи*, 257.

⁵⁷ Слични иконографски решенија со полошкото среќаваме во црквата Богородица на архонтот Апостолаки во Костур (Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, πιν. 238-α), Арбанаси (Л. Прашков, *op. cit.*, сх. 77), Св. Архангели во Кучевиште (А. Серафимова, *op. cit.*, 165, сл. 5), Сеславскиот манастир (Д. Каменова, *op. cit.*, 2,119) и др.

⁵⁸ *Акатист*, 232: „Спасителу, Во Египет ја покажа светлината на вистината.“

⁵⁹ Во трпезариите на Хилендар, Лавра и Дохијар (G. Millet, *op. cit.*, pl. 101-3, pl.146-1, pl. 238-1); во Слимничкиот манастир (Ј. Николић, *Теме џосвеџене Богородиџи*, 67), Св. Архангели во Кучевиште (А. Серафимова, *op. cit.*, 165), Св. Јован во Велика Хоча (П. Пајкић, *Цркве у Великој Хочи*, 89) и др.

⁶⁰ Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, πιν. 239-β.

⁶¹ Ј. Николић, *Илустрацијата на Акаџисџиоџи*, 86, сл. 4.

⁶² В. Петковић, *Дечани II*, Т. LXXXVII.

⁶³ Л. Мирковић, Ж. Татић, *op. cit.*, 49, сл. 44.

⁶⁴ Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 103; Е. Димитрова, *op. cit.*, 289, сл. 2.

⁶⁵ *Акаџисџи*, 232: „Кога приближуваше денот Симеон да се пресели од овој лажен век...“

⁶⁶ *Dionysios von Berge*, 131.

во десната половина на сцената, под цибориум зад чесната трпеза на која се наоѓа затворено евангелие, стои Симеон прикажан во моментот кога го презел малиот Христос од рацете на Богородица, зад која се пророчицата Ана со развиен свиток во десната рака и Јосиф со две грлици во рацете кои ги принесува како дар, што во науката глобално се оценува како следење на сценската редакција од класичниот период.⁶⁷ Во Марковиот манастир⁶⁸ и Матејче⁶⁹ пророчицата Ана е насликана зад Симеон, а во Богородица Перивлепта во Охрид малиот Христос е во рацете на Симеон, наспроти него се Богородица и Јосиф, а пророчицата Ана воопшто не била насликана.⁷⁰

Прикажувањето на првите дванаесет строфи од Акатистот е сведено, главно, на повторување на познатите и добро разработени сцени од евангелските настани, заклучно со Шестиот кондак. Постарите автори кои вршеле анализа на текстот на Акатистот овој дел го нарекле историски.⁷¹ Во својата нова анализа на првиот дел на Акатистот, А. Грабар укажува дека стиховите и сликите заклучно со Сретението не претставуваат „историски“ дел, како што најчесто беа нарекувани од старите автори, и дека не може да се зборува за едноставно речење на евангелските настани, туку за изразување на единствената догматска идеја на теофанијата – Христовото овоплодување и доаѓање на Земјата.⁷²

Седмиот икос – **НОВОУ ПОКАЖА ТВАРЬ НАВЛЪСЕ...**,⁷³ со кој започнува вториот догматски дел на Акатистот, е прикажан како последна сцена на северниот ѕид, чие иконографско решение значително отстапува од вообичаените претстави на овој икос во византиското и поствизантиското ѕидно сликарство. Во левата половина на сцената, Христос седи на камен и ги благословува апостолите, кои предводени од св. Петар му пристапуваат од десната страна. Во заднината карпест пејзаж и градски бедеми. Сложеноста на стиховите

⁶⁷ Ова иконографско решение го среќаваме во трпезаријите во Хилендар, Лавра и Дохијар (G. Millet, *op. cit.*, pl. 101-1, pl. 14-1, pl. 238-1), Слимничкиот манастир (Ј. Николић, *Теме ѝосвећене Богородици*, 67 - 68), Рождество Христово во Арбанаси (Л. Прашков, *op. cit.*, сл. 86) и во Успение на Богородица во Мртвица (С. Пејић, *op. cit.*, 125 - 126, сл. 4).

⁶⁸ Л. Мирковић, Ж. Татић, *op. cit.*, 49, сл. 45.

⁶⁹ Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 103; Е. Димитрова, *op. cit.*, 290.

⁷⁰ Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 42.

⁷¹ Со анализа на текстот на Акатистот особено се занимавале О. Тафрали, Н.П. Кондаков и Ј. Мисливец, правејќи споредби во толкувањето на одделни сцени во илуминираните ракописи и ѕидното сликарство. Тафрали Акатистот го дели на два дела: историски или циклус на пресвета Богородица и пофален или циклус на Раѓањето Христово (О. Tafraли, *op. cit.*, 167-173). Поделбата на Акатистот на два дела (историски и пофален) ја поддржува и Кондаков (Н.П. Кондаков, *Иконографија Богоматери*, томъ II, Петроград 1915, 183-190). За разлика од Тафрали и Кондаков, Ј. Мисливец го дели Акатистот на три дела: историски, догматски и пофален (Ј. Myslivec, *op. cit.*, 100).

⁷² А. Grabar, *L'iconographie de la Parusie, L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen âge*, I, Paris 1968, 279 - 281.

⁷³ *Акатистъ*, 233: „Јавувајќи се Создателот ни покажа нам, на своите суштества, ново нешто...“

од оваа строфа кои во себе ја содржат идејата за овоплотувањето Христово давале можност за изнаоѓање многубројни и најразлични решенија. Така, на пример, во Дечани,⁷⁴ Матејче⁷⁵ и на иконата од збирката на Лихачов,⁷⁶ Христос е претставен како Емануил, а околу него се млади голобради момчиња кои побожно го гледаат. Во Богородица Перивлепта во Охрид,⁷⁷ Марковиот манастир,⁷⁸ трпезариите во Лавра и Дохијар,⁷⁹ Св. Апостоли во Костур⁸⁰ и Св. Архангели во Кучевиште,⁸¹ Христос е прикажан како женик окружен со светители од различни родови. Во Слимничкиот манастир,⁸² Св. Апостоли во Костур⁸³ Рождество Христово во Арбанаси⁸⁴ и во манастирот Слепче⁸⁵ како сведоци на доаѓањето на Творецот се прикажани само апостолите. Колку што ми е познато, полошкото иконографско решение на Седмиот икос, во кое Христос седи на камен и ги благословува апостолите, за сега, претставува осамен пример во византиското и поствизантиското видно сликарство.

Прикажувањето на Акатистот продолжува во втората зона на јужниот ѕид со илустрација на Седмиот кондак–страно рождство **ВНДЕВШЕ ОУСТРАННИМСЕ МВРА ЪМЪ НА НБЕСА ПРЪЛОЖИВШЕ...**⁸⁶ Во средината на сцената стои Богородица со медалјон со малиот Христос во рацете. Десно од неа монаси, а лево светители. Познати се два основни модела на оваа сцена во византиската и поствизантиската иконографија. Во првиот, преовладувачки, кој е директно произлезен од поетската предлошка, Богородица седи на престол со малиот Христос во рацете меѓу избрани фигури од различни светителски редови,⁸⁷ а во вториот, Христос Емануил.⁸⁸ Наједноставната варијанта на оваа композиција ја среќаваме во минијатурното сликарство, во Томиќевиот

⁷⁴ В. Петковиќ, *Дечани II*, 45, pl. СХСШ.

⁷⁵ Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 103-104; Е. Димитрова, *op. cit.*, 290 - 291, сл. 3.

⁷⁶ J. Myslivec, *op. cit.*, 106.

⁷⁷ Ц. Грозданов, *Охридскојто видно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 126, сл. 91.

⁷⁸ Л. Мирковиќ, Ж. Тагиќ, *op. cit.*, 49, сл. 46.

⁷⁹ G. Millet, *op. cit.*, pl. 146-1, pl. 240-2.

⁸⁰ Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, πιν. 143-α.

⁸¹ А. Серафимова, *op. cit.*, 168-169.

⁸² Ј. Николиќ, *Теме ѱосвећене Богородици*, 68.

⁸³ Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, πιν. 238.

⁸⁴ Л. Прашков, *op. cit.*, 92, сх. 77.

⁸⁵ Н. Митревски, *Илустрација на Богородичниот акаѿистѿ*, 83, сл. 6.

⁸⁶ *Акаѿистѿ*, 234: „Откако го видовме чудесното раѓање, да се оддалечиме од овој свет...“

⁸⁷ Во Богородица Перивлепта во Охрид (Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 43, сл. 4) во Марков манастир (Л. Мирковиќ, Ж. Тагиќ, *op. cit.*, 49, сл. 46); во трпезариите на Хилендар и Лавра на Света Гора (G. Millet, *op. cit.*, pl. 102-2, pl. 147-1); во Богородица на архонтот Апостолаки во Костур (Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, πιν. 241-α); во Воведение Богородичино во Кучевиште (Ј. Николиќ, *Илустрација на Акаѿистѿ*, 86, сл. 4); во Слимничкиот манастир (Ј. Николиќ, *Теме ѱосвећене Богородици*, 68).

⁸⁸ Во Дечани (В. Петковиќ, *Дечани II*, 45, Т. ССLXXV); во Св. Никола Орфанос во Солун (Α. Ευγγουλόπου, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, πιν. 101).

и Минхенскиот псалтир⁸⁹ каде што е претставено Раѓањето Христово. Во Св. Архангели во Кучевиште, Богородица во придружба на еден ангел го покажува Христос на три жени,⁹⁰ а во манастирот во Слечче таа седи на престол со Христос во рацете, од десната страна ѝ приоѓаат тројца архијереи со евангелија во рацете, а од левата тројца старозаветни цареви.⁹¹ Во Матејче Седмиот кондак е прикажан со иконата на Богородица со Христос во рацете на која и се поклонуваат калуѓери и певци.⁹² Најблиско иконографско решение на Седмиот кондак со полошкото среќаваме во Козја во кое на средината на сцената, впишана во мандорла, е исправената претстава на Богородица Знамение на која ѝ се поклонуваат монаси и свештеници.⁹³

Буквалното толкување на Осмиот икос – *всь бѣ въ нижнихъ и вышнихъ...*⁹⁴ произлегло од желбата да се прикаже божјото единство на небото и на земјата. Следејќи го текстот на XV строфа, сликарите од XIV век Христос го сликаат два пати: на небото и на земјата. Околу Христос на небото се групирани ангели или серафими, а околу Христос на земјата апостоли и ангели.⁹⁵ Идејата за божјото единство на небото и на земјата, полошкиот сликар буквално графички ја изразил спојувајќи ги двете Христови мандорли, горната во која е претставен како Емануел, и долната во која е насликан како возрасен човек, со тесен коридор сличен на песочниот часовник. Речиси истоветно иконографско решение на овој кондак среќаваме во трпезаријата во Лавра и надворешната припрага во Дохијар на Света Гора,⁹⁶ Слимничкиот манастир⁹⁷ и во Арбанаси.⁹⁸

Последната строфа од догматскиот дел на Акатистот, Осмиот кондак – *всако естѣво аггелско оуднвнсе велкому твоего...*⁹⁹ речиси на сите слики е конципирана така што Христос го слават ангелите. И полошката илустрација

⁸⁹ М.В. Щепкина, *op. cit.*, 80, Т. LVIII; J. Strzygowski, *op. cit.*, 80, Abb. 131.

⁹⁰ А. Серафимова, *op. cit.*, 169 - 170.

⁹¹ Н. Митревски, *Илустрација на Богородичниот акаџисѣ*, 83-4, сл. 7.

⁹² Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 104, сл. 6; Е. Димитрова, *op. cit.*, 291, сл. 4.

⁹³ G. Vabić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Veigle à Cozia*, 176, fig. 7.

⁹⁴ *Акаџисѣ*, 234: „Неопишаниот збор сиот беше меѓу суштествата долу, никако не одвојувајќи се од оние горе...“

⁹⁵ Во Богородица Перивлепта во Охрид (Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 43 - 44, сл. 5; Дечани (В. Петковиќ, *Дечани II*, 45, Т. ССXLVIII); Марковиот манастир (Л. Мирковиќ, Ж. Таџиќ, *op. cit.*, 50, сл. 47), Матејче (Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 104, сл. 7; Е. Димитрова, *op. cit.*, 291 - 292); Минхенскиот псалтир (J. Strzygowski, *op. cit.*, 80, Abb. 138); Томичевиот псалтир (М.В. Щепкина, *op. cit.*, 80 - 81, Т. XII) и др.

⁹⁶ G. Millet, *op. cit.*, pl. 147, pl. 236-1.

⁹⁷ Ј. Николиќ, *Теме љосвећене Богородици*, 68.

⁹⁸ Л. Прашков, *op. cit.*, сл. 99.

⁹⁹ *Акаџисѣ*, 235: „Сите ангели се зачудија од великото дело на Твоето оваплотение...“

е во тој дух: во средината на сцената Христос седи на престол без наслон, со затворено евангелие во левата рака, а со десната благословува додека од левата и десната страна му се поклонува по еден ангел. Држејќи се за основниот текст на овој кондак, сликарите од XIV век и подоцна, Христос го сликаат меѓу ангели, серафими или херувими, притоа компонирајќи најразлични фигурални целини. Така, на пример, во црквата Богородица Перивлепта во Охрид, Христос е насликан два пати: горе како Емануил во медалјон носен од два херувими, а долу на престол на кого од обете страни му приоѓаат ангели.¹⁰⁰ Понекогаш ангелите му се поклонуваат на малиот Христос во јаслите како во Томиќевиот и Минхенскиот псалтир¹⁰¹ или на Богородица со Христос во рацете како во св. Никола Орфанос во Солун,¹⁰² Дечани¹⁰³ и Матејче.¹⁰⁴ Во светогорското сидно сликарство, Христос најчесто се слика како Емануил на кого му се поклонуваат ангелите.¹⁰⁵ Во манастирот Св. Андреја на Треска на Христос Емануил му се поклонуваат архијереи.¹⁰⁶ Слично како во припратата на Полошкиот манастир, Осмиот кондак е прикажан во Слимничкиот манастир¹⁰⁷ и Арбанаси.¹⁰⁸

Во третиот, пофалниот дел на Акатистот икусите ја слават Богородица, а кондаците Христос што полошкиот сликар дословно го изразил и во структурата на композициите. Имено, во илустрациите на икосите во средината на композицијата е претставена Богородица, а во кондаците – Христос.

Пофалниот дел на Акатистот започнува со Деветтиот икос – **ВѢТТѢМНОГОВЦАНННѢ...**¹⁰⁹ насликан во втората зона на јужниот сид. Во средината на сцената стои Богородица со малиот Христос во рацете претставен во правоаголно поле. Лево и десно од неа се говорниците со клобуци на главите. Основната мисла што ја соопштува текстот на Деветтиот икос е изразена во идејата дека Богородица навистина безгрешно зачнала и дека пред тој факт, засрамени и „како риби безгласни“ останале сите незнабожечки ретори. Држејќи се за основната идеја која ја соопштува текстот, старите мајстори и оние подоцна, илустрирајќи го овој икус, скоро редовно, во средината на композицијата ја сликаат Богородица во цел раст со малиот

¹⁰⁰ Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 44, сл. 6.

¹⁰¹ М.В. Щепкина, *op. cit.*, 81, Т. LIX; J. Strzygowski, *op. cit.*, 80, Abb.139.

¹⁰² А. Ευυγοπούλου, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, 53, πιν. 104.

¹⁰³ В. Петковић, *Дечани II*, 45, Т. CCLXXV.

¹⁰⁴ Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 104.

¹⁰⁵ Во трпезариите во Лавра (G. Millet, *op. cit.*, pl. 146-2; М. А. Вардаβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, сл. 123), Дионисијат и трпезаријата во Хилендар (G. Millet, *op. cit.*, pl. 236-1, pl. 103-2; З. Кајмаковић, *op. cit.*, 203, сл. 106). На Христос Емануил му се поклонуваат ангелите и во манастирот Слечче (Н. Митревски, *Илустрација на Богородичниот акаџисѝ*, 84, сл. 8).

¹⁰⁶ Според сопствени теренски белешки.

¹⁰⁷ А. Серафимова, *op. cit.*, 171-172.

¹⁰⁸ Л. Прашков, *op. cit.*, 92. сл. 85.

¹⁰⁹ *Акаџисѝ*, 235: „Красно речивите беседници ги гледаме како безгласни риби...“

Христос во рацете¹¹⁰ или пак на престол¹¹¹ опкружена од говорниците кои во рацете држат развиени свитоци.¹¹² Во Матејче овој икос е прикажан со иконата на Богородица со Христос во рацете околу која се гласноговорниците.¹¹³

Деветтиот кондак – *СПАСТ НУХОТЕ МИРА ИЖЕ ВАСЕУХ ЪОВКРАСНТЕЛЪ . . .*,¹¹⁴ кој за тема го има Христовото доаѓање во припратата на Полошкиот манастир е прикажан како Слегување во пеколот. Во средината на композицијата, Христос во светлосна мандорла стои на искршените, вкрстени врати на пеколот и со десната рака го извлекува Адам од гробот. Зад Адам се Ева, Јован Претеча и апостолите, додека зад Христос се старозаветните цареви со круни на главите и пророците. Во заднината стрмен карпест брег.

Темата на Христовото доаѓање во спомениците на византиската и поствизантиската уметност ја среќаваме различно прикажана. Во Богородица Перивлепта во Охрид – Христос доаѓа окружен од небеската војска,¹¹⁵ во Дечани – Христос е насликан во мандорла со крст во рацете, а околу него клечат старци во бели одежди,¹¹⁶ во Марковиот манастир – Христос со двете раце ги извлекува прародителите Адам и Ева од гробовите,¹¹⁷ а во Козја – со двете раце ги благословува достоинствениците.¹¹⁸ Илуминаторите на Томиќевиот и Минхенскиот псалтир во рамките на оваа композиција го насликале „космосот“ или „царот на мирот“ како старец кој во рацете држи убрус со симболите на дванаесетте израелски колена.¹¹⁹ Во Молдавица и на иконата од збирката на Лихачов, овој кондак е илустриран со претставата на Христос под крстот на Голгота,¹²⁰ а во Терапонскиот манастир¹²¹ и московските цркви Смоленски собор и Риза на Богородица тој е прикажан со врзани

¹¹⁰ Во Дечани (В. Петковиќ, *Дечани* II, 45, Т. ССXLII); во Марковиот манастир (Л. Мирковиќ, Ж. Тагиќ, *op. cit.*, 50, сл. 49); во Козја (G. Babić, *L'icône de la Vierge à Cozia*, 177, fig. 2.); во Хилендар и Моливокласија на Света Гора (G. Millet, *op. cit.*, pl. 102-3, pl. 155-1); во Св. Архангели во Кучевиште (А. Серафимова, *op. cit.*, 171-172); Слимничкиот манастир (Ј. Николиќ, *Теме ѝосвећене Богородици*, 68) и др.

¹¹¹ Во Богородица Перивлепта во Охрид (Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 44 - 45, сл. 7; трпезариите на Лавра и Дионисијат на Света Гора (G. Millet, *op. cit.*, pl. 146-2, pl. 236-2); црквите во Сучавица, Снагов и Тисман во Романија (P. Henry, *op. cit.*, 237, pl. XLII-3, pl. XLIII, pl. XLV; S.L. Dumitrescu, *op. cit.*, fig. 9, 10); во Св. Архангели во Кучевиште (А. Серафимова, *op. cit.*, 172-173); во Рождество Христово во Арбанаси (Л. Прашков, *op. cit.*, 92, сл. 87) и др.

¹¹² Во Богородица Перивлепта во Охрид, реторот што ја предводи левата група на „мудреците на немудрите“ во рацете држи ковчеже со незнабожечките списи (Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 44 - 45, сл. 7).

¹¹³ Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 104; Е. Димитрова, *op. cit.*, 293.

¹¹⁴ *Акаѝисѝ*, 236: „Создателот на сè, сакајќи да го спаси светот..“

¹¹⁵ Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 45.

¹¹⁶ В. Петковиќ, *Дечани* II, 45, Т. ССXVII.

¹¹⁷ Л. Мирковиќ, Ж. Тагиќ, *op. cit.*, 50 - 51, сл. 50.

¹¹⁸ G. Babić, *op. cit.*, 177, fig. 2.

¹¹⁹ М.В. Щепкина, *op. cit.*, 81, Т. IX; J. Strzykowski, *op. cit.*, Abb. 141.

¹²⁰ J. Myslivec, *op. cit.*, 122-123.

¹²¹ И. Данилова, *Фрески Ферпонтова манастира*, Москва 1970, сл. 26.

раце придружуван од римски војници.¹²² Во светогорското сликарство овој кондак најчесто се прикажува како Слегување во пеколот.¹²³

Иако е голем бројот на акатистните циклуси во кои Деветтиот кондак е илустриран како Слегување во пеколот, сепак полошкиот пример има најблиски аналогии со истата сцена во Св. Архангели во Кучевиште¹²⁴ и особено со онаа во Дохијар.¹²⁵

Акатистот продолжува во втората зона на западниот ѕид со илустрацијата на Десеттиот икос – *СТЪНА ЕСН ДВАМЪ БЦЕ...*¹²⁶ во кој Богородица се воспева како заштитничка на девојките и дом на безгрешното, девствено невестинство. Во средината на сцената Богородица стои на постамент, со рацете кренати во висина на градите и дланките свртени напред. Околу неа повеќе девојки од кои првите две на десната страна со круни на главите. Споредбените анализи покажаа дека и овој икос од пофалниот дел на Акатистот има еднообразна иконографија, без некои особени варирања, континуирано од XIV до XVII век. Ако дефинираниот модел подразбира стоечка фигура на Богородица со младенецот меѓу светите жени, тогаш ретките варирања се состојат во претставување на Богородица на престол во примероците од минијатурното сликарство¹²⁷ и во поставување на машки фигури околу Богородица како на иконата од збирката Лихачов.¹²⁸ Како уникатно решение го издвојуваме приказот од Матејче со иконата на Богородица со Христос.¹²⁹

Иконографско решение со стоечката фигура на Богородица со младенецот меѓу светите жени го следи образецот формиран во XIV век за што сведочат зачуваните претстави во Марковиот манастир,¹³⁰ Дечани,¹³¹ Козја,¹³² Мртвица,¹³³ Арбанаси¹³⁴ и во манастирот Слепче.¹³⁵ Истата схема се следи и во светогорските манастири која во Лавра е дополнета со група на архи-

¹²² J. Myslivec, *op. cit.*, 122-123.

¹²³ Во трпезариите на Лавра, Дохијар, Ксенофонт и Хилендар (G. Millet, *op. cit.*, pl. 146-2, pl. 236-2, pl. 264-1, pl. 102-2).

¹²⁴ A. Серафимова, *op. cit.*, 173-174.

¹²⁵ G. Millet, *op. cit.*, pl. 236-2.

¹²⁶ *Акаѿисѿ*, 236: „Богородице Дево, Ти си закрилје на девиците...“

¹²⁷ T. Velmans, *op. cit.*, 148, fig. 21.

¹²⁸ J. Myslivec, *op. cit.*, 113.

¹²⁹ E. Димитрова, *op. cit.*, 293-294.

¹³⁰ Л. Мирковић, Ж. Тагић, *op. cit.*, 51, сл. 51.

¹³¹ В. Петковић, *Дечани II*, 45-46.

¹³² G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Veigle à Cozia*, 177, fig. 2.

¹³³ С. Пејић, *op. cit.*, 126, сл. 2-3.

¹³⁴ Л. Прашков, *op. cit.*, 92, сл. 92.

¹³⁵ Н. Митревски, *Илустрација на Богородичниот акаѿисѿ*, 86, сл. 10.

јереи.¹³⁶ Речиси истоветно иконографско решение со полошкото среќаваме во Козја и во Мртвица.

Сцената која го илустрира Десеттиот кондак – ПЕННЕ ВЪСАКО ПОБЕЖ ДАЕТЬ...¹³⁷ во која се искажува восхитот за Христовите доблести и дела, во припратата на Полошкиот манастир е прикажана во втората зона на западниот ѕид. Илустрирајќи го овој кондак, полошкиот сликар Христос го прикажал во ромбоидна мандорла, а лево од него, во пештера, се насликанитри машки фигури во проскинеза.

Според постарите истражувања, многубројните илустрирање на овој кондак се поделени во три односно шест групи.¹³⁸ Во спомениците на минијатурното и ѕидното сликарство од XIV до XVII век Десеттиот кондак најчесто се слика со Христос на престол на кого од левата и десната страна му приоѓаат апостоли како во Богородица Перивлепта во Охрид¹³⁹ или ангели и архиераси како во Марковиот манастир,¹⁴⁰ Томиќевиот и Минхенскиот псалтир,¹⁴¹ трпезаријата во Хилендар,¹⁴² Св. Архангели во Кучевиште,¹⁴³ Мртвица¹⁴⁴ и др. Во Дечани, овој кондак е претставен со иконата на Богородица Одигитрија која ја кади еден архијереј пратен од клирот и појците,¹⁴⁵ а во романските цркви Козја¹⁴⁶ и Снагов,¹⁴⁷ околу фигурата на Богородица се еден архијереј со кадилница во рацете, клирици и појци. Во поствизантиското разнообразие на оваа илустрација спаѓаат и двете необични иконографски решенија од Арбанаси (во припратите на црквите Рождество Христово и Св. Никола) во кои Христос седнат на трон со исправена Богородица десно од него благословува забрадена жена седната на столче, додека сето тоа го набљудуваат група момчиња насликани во архитектонската заднина¹⁴⁸ како и онаа од манастирот во Слечке каде што овој кондак е прикажан како Недренено око.¹⁴⁹

¹³⁶ G. Millet, *op. cit.*, pl. 146 - 1.

¹³⁷ *Акаџисџи*, 237: „Бессилна е секоја песна што сака да ги опфати сите Твои добрини...“

¹³⁸ J. Myslives, *op. cit.*, 113; З. Кајмаковиќ, *op. cit.*, 207 - 208, 217.

¹³⁹ Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 45.

¹⁴⁰ Л. Мирковиќ, Ж. Тагиќ, *op. cit.*, 51 - 52, сл. 51.

¹⁴¹ М.В. Щепкина, *op. cit.*, 81 - 82, Т. LXI; J. Strzygowski, *op. cit.*, 82, Abb. 131, 143.

¹⁴² З. Кајмаковиќ, *op. cit.*, 206 - 207, сл. 106.

¹⁴³ А. Серафимова, *op. cit.*, 175 - 177.

¹⁴⁴ С. Пејиќ, *op. cit.*, 126, сл. 18.

¹⁴⁵ В. Петковиќ, *Дечани II*, 46.

¹⁴⁶ G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Veigle à Cozia*, 177, fig. 3.

¹⁴⁷ С.Л. Dumitrescu, *op. cit.*, fig. 10.

¹⁴⁸ Л. Прашков, *op. cit.*, 109, сл. 92; Е. Попова, *op. cit.*, 12 - 14.

¹⁴⁹ Н. Митревски, *Илустрација на Богородичниот акаџисџи*, 86-87, сл. 11.

Преточувајќи го текстот на Десеттиот кондак во слика, полошкиот сликар вообличил едно необично решение кое, колку што ни е познато, засега, претставува осамен пример во византиската и поствизантиската уметност.

Единаесеттиот икос – *сѡтoπρнσнoν σѡтцoν σoυцн вѡ тѡмѡ...*,¹⁵⁰ кој ја воспева Богородица како светлосна светилка што им се појави на оние што се во темнината, е последната сцена прикажана во втората зона на западниот ѕид. Трагајќи за соодветно фигурално решение на сложената метафора на Единаесеттиот кондак, полошкиот сликар ќе ја прикаже Богородица во светлосна мандорла, со рацете подигнати во висина на градите и дланките свртени напред, а лево и десно од неа по една девојка. Под нозете на Богородица во вид на шатор е претставено подземјето во кое се насираат повеќе фигури.

Преведувајќи го овој поетско-литерарен текст на ликовен јазик, старите мајстори тргнале од идејата дека темницата е персонификација на подземјето, а светлосната мандорла во која е Богородица треба да сугерира „светило на Светлоста незалезна“. Вака сфатениот текст давал можност за изнаоѓање најразлични решенија при обликувањето на Единаесеттиот икос во спомениците на минијатурното и ѕидното сликарство. Така, на пример, во Марковиот манастир,¹⁵¹ Дечани,¹⁵² Богородичината црква во Мртвица¹⁵³ и капелата на Св. Прокопиј во Ораовачкиот манастир,¹⁵⁴ Богородица во рацете го држи малиот Христос, а над нејзината глава гори запалена свеќа. Во Богородица Перивлепта во Охрид,¹⁵⁵ трпезаријата во Хилендар,¹⁵⁶ Св. Архангели во Кучевиште¹⁵⁷ и Рождество Христово во Арбанаси,¹⁵⁸ Богородица е прикажана во светлосна мандорла со малиот Христос во рацете, свртена кон група фигури од народот сместени во темната пештера, додека во Томикевиот псалтир,¹⁵⁹ Козја¹⁶⁰ и трпезаријата во Дионисијат,¹⁶¹ Богородица во рацете држи голема запалена свеќа. Во Матејче¹⁶² запалената свеќа е над

¹⁵⁰ *Акаѡисѡѡ*, 237: „Света Дево, светлносна светлина што им се појави на оние кои се во темнината...“

¹⁵¹ Ц. Грозданов, *Ново oткривене кoмпoзициje*, 37 - 42, сл. 5.

¹⁵² В. Петковић, *Дечани II*, *loc. cit.*

¹⁵³ С. Пејић, *op. cit.*, 126, сл. 18.

¹⁵⁴ С. Марковић, *op. cit.*, 51 - 59.

¹⁵⁵ Ц. Грозданов, *Илуσтpациja химни*, 47.

¹⁵⁶ З. Кајмаковић, *op. cit.*, 208, сл. 106.

¹⁵⁷ А. Серафимова, *op. cit.*, 177-178.

¹⁵⁸ Л. Прашков, *op. cit.*, 92, сл. 92.

¹⁵⁹ М.В. Щепкина, *op. cit.*, 82, Т. LXII.

¹⁶⁰ G. Babić, *L'icōnographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Veigle à Cozia*, 178, fig. 3.

¹⁶¹ М.А. Вардабáкѡ, *От микpоyрафиѡс τoυ Ακαθίστoυ*, сл. 153.

¹⁶² Е. Димитрова, *op. cit.*, 194 - 195, сл. 6.

Дионисие од Фурна вели дека, покрај Богородица која седи на престол со Христос во рацете, се сликаат свештеници, ѓакони и пејачи.¹⁶⁷

Иако текстот на Дванаесеттиот икос давал можност за изнаоѓање најразлични решенија во уметноста од XIV до XVII век, можеме да издвоиме два основни модела, кои, пак, во себе содржат неколку варијанти. Во првиот модел старите иконографи доследно сфаќајќи го и спроведувајќи го во суштината почетното обраќање кон Богородица искажано во првиот дел од текстот, во кој таа се нарекува „жив храм“, најчесто ја сликаат на престол со малиот Христос во рацете околу кој се распоредени свештеници, ѓакони и појци кои читајќи ја прославуваат.¹⁶⁸ Во вториот модел чие ликовно обликување произлегло од вториот дел на текстот во кој Богородица се стихува како „...скапоцена круна на побожните цареви, чест и фалба на богоугодните свештеници, тврдина на царството и знаме на победата што разбива секакви зла“,¹⁶⁹ насликана е иконата на Богородица Одигитрија на која ѝ се поклонуваат учесниците во дворскиот богослужбен церемонијал.¹⁷⁰ Псевдо-Кодин известува дека уште од дамнина, во четвртоток, на петтата недела од Великиот пост, во царската палата била внесувана чудотворната икона на Богородица Одигитрија и останувала таму сè до Паскалниот понеделник. Псалмите го означуваат влегувањето и излегувањето на чудотворната икона со појанија на Акатистот, а целиот церемонијал станува обред во чест на Богородица. Царот и дел од литијата при влегувањето и излегувањето на иконата од палатата не учествува во литургискиот протокол, туку го следат од свечената ложа (престолната ќелија), додека архонтската свита седи во т.н. триклино одделение.¹⁷¹ Оттаму и оправданоста оваа сцена, поточно последните две од

¹⁶⁷ *Dionysios von Berge*, 132.

¹⁶⁸ Богородица Перивлепта во Охрид (Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 48, сл. 12); Дечани (В. Петковиќ, *Дечани II*, 46, Т. ССXLVIII); Матејче (Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 104, сл. 19); Томиќевиот псалтир (М.В. Щепкина, *op. cit.*, 82, Т. LXIII); Минхенскиот псалтир (J. Strzygowski, *op. cit.*, 83, Abb. 146); трпезариите во Лавра (G. Millet, *op. cit.*, pl. 147 - 2; М. А. Вардаβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, сл. 130), Во манастирот Слечче во горниот дел на сцената е допојасниот лик на Богородица Одигитрија, а во долниот дел е Христос Емануил на престол околу кој се насликани три машки фигури, кои со десната рака благословуваат, а во левата држат завиени свитоци. Десно од него под цибориум, е една машка фигура во цел раст, а лево, две се машки фигури (Н. Митревски, *Илустрација на Богородичниот акаџисџи*, 88 - 89, сл. 14). Во Матејче, Хилендар и Дохијар, Богородица е во цел раст со малиот Христос во рацете (Е. Димитрова, *op. cit.*, 295-296; G. Millet, *op. cit.*, pl. 103-4, pl. 236-2).

¹⁶⁹ *Акаџисџи*, 239.

¹⁷⁰ Марковиот манастир (Л. Мирковиќ, Ж. Татиќ, *op. cit.*, 53, сл. 52); Козја (G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Veigle à Cozia*, 178 - 179, fig. 6); Молдавица и Сучавица (J. Myslivec, *op. cit.*, 117 - 118); Воведение на Богородица во Кучевиште (Ј. Николиќ, *Илустрација на Акаџисџиот*, 87, сл. 10); Св. Архангели во Кучевиште (А. Серафимова, *op. cit.*, 170 - 180); Арбанаси (Л. Прашков, *op. cit.*, сх. 73, сл. 86); Ново Хопово (М. Милошевиќ, О. Милановиќ, *op. cit.*, 276); Мртвица (С. Пејиќ, *op. cit.*, 126 - 127, сл. 4) и др.

¹⁷¹ G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Veigle à Cozia*, 186 - 188. За древноста на обредот и за описите на Псевдо-Кодин, (М.А. Вардаβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 110 - 112.

Акатистот да се претставуваат со групирање на фигури (архијереи, ѓакони, монаси, појци, владетели, дворјани) кои учествуваат во церемонијалот.

Дванаесеттиот кондак – *Ω ВЪСЪПЕТА МАЪТИ РОЖДЪЦИА...*¹⁷² претставува завршен акорд на оваа химна. Во припратата на Полошкиот манастир овој кондак е прикажан како последен во втората зона на северниот ѕид. Во средината на сцената се наоѓа иконата на Богородица Одигитрија со малиот Христос во рацете опкружена со две, симетрично поставени групи на фигури во цел раст со ореоли на главите. Левата група ја предводи еден архијереј, а десната еден владетел со круна на главата.

Според досегашните сознанија од проучувањата на зачуваниот материјал во спомениците на минијатурното и ѕидното сликарство, може да се определат два основни модела во ликовното интерпретирање на Дванаесеттиот кондак. Во првиот модел, доминантен во уметноста на XIV век, централно место зазема иконата на Богородица Одигитрија,¹⁷³ а во вториот, фигурата на Богородица со Христос во рацете или без него исправена или пак на престол.¹⁷⁴ Од идејно-концепциски аспект, на вториот модел треба да се додадат и сликите во манастирите Св. Андреја на Треска¹⁷⁵ и во Слечче,¹⁷⁶ во која на Богородица на престол со малиот Христос во рацете ѝ се поклонуваат ангелите.

Јавување на иконата на Богородица Одиготрија во уметноста на XIV век, како и вметнувањето елементи од дворскиот богослужбен церемонијал во претставата без сомнение има цариградско потекло, кое, иако не толку често, се задржало и во сликарството од поствизантискиот период.¹⁷⁷

¹⁷² *Акаџисџи*, 239: „О многувоспеана (свепетаја) Мајко што го роди Зборот...“

¹⁷³ Марковиот манастир (Л. Мирковиќ, Ж. Татиќ, *op. cit.*, 53, сл. 52); Дечани (В. Петковиќ, *Дечани* II, 46, Т. ССXLVIII); Матејче (Н.Л. Окуњев, *op. cit.*, 104, сл. 19; Е. Димитрова, *op. cit.*, 296); Томиќевиот псалтир (М.В. Щепкина, *op. cit.*, 82, Т. LXIII); Арбанаси (Л. Прашков, *op. cit.*, сл. 92) и др.

¹⁷⁴ Како Оранта, а околу неа групи со куполести клобуци, со свеќоносни на чело кои заедно се молат во Богородица Перивлепта во Охрид (Ц. Грозданов, *Илустрација химни*, 46); опкружена со лаици и архијери во црквата Воведение на Богородица во Кучевиште (Ј. Николиќ, *Илустрација на Акаџисџиоџи*, 88, сл. 10) и во Св. Архангели во Кучевиште (А. Серафимова, *op. cit.*, 181-182), како Никопеја во мандорла, а околу неа свештеници и владетели во Козја (G. Vabić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Veigle à Cozia*, 179, fig. 4) и во трпезаријата во Хилендар (З. Кајмаковиќ, *op. cit.*, 211); на престол, а околу неа свештеници и владетели во трпезариите на Лавра, додека во Хилендар и Дохијар Богородица е исправена (G. Millet, *op. cit.*, pl. 147-2, pl. 103-4, pl. 236-2).

¹⁷⁵ Според сопствени теренски белешки.

¹⁷⁶ Н. Митревски, *Илустрација на Богородичниоџи акаџисџи*, 89, сл. 15. За ангелскиот хор околу Богородица и неговата поврзаност со мариолошката литература, D. Mouriki, *The Wall Painting of the Church of Panagia at Moutoullisa, Cyprus*, in *Byzanz und der Westen (Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters)*, ed. ÖAW, Wien 1984, 176 et passim.

¹⁷⁷ Во црквата Рождество Христово во Арванаси (Л. Прашков, *op. cit.*, сх. 72 и во црква Св. Никола во Ново Хопово (М. Милошевиќ, О. Милановиќ, *op. cit.*, 267).

* * *

По основните известувања за сликите на Акатистот на Богородица од припратата на Полошкиот манастир – Св. Ѓорѓи, се наметнува прашањето за карактеристиките и за местото на полошкиот циклус во однос на другите илустрации на оваа химна во спомениците од поствизантискиот период. Првичните компаративни испитувања покажаа дека при илустрирањето на оваа химна не постои механичко пренесување или имитирање на композициони решенија само од еден пример. Илустрациите на првите дванаесет строфи од циклусот, како ликовен израз на идејата за Христовата инкарнација низ Богородица заклучно со претставата на Шестиот кондак, со кој завршува историскиот дел на Акатистот, имаат цврста подлога во текстовите на мариолошкиот и христолошкиот циклус и значително не отстапуваат од вообичаените иконографски модели што ги среќаваме во спомениците од XIV до XVII век. Анализите покажаа дека при илустрирањето на овој дел на Акатистот, полошкиот сликар најчесто се потпираше на примерите и предлошките карактеристични за постарото сликарство во Македонија.

Творечката инвенција на полошкиот сликар е видлива и во композирањето на сцените на догматскиот дел. Сложеноста на стиховите од догматскиот дел на Акатистот допуштала знаоѓање на различни иконографски решенија при илустрирањето на длабоката теолошка идеја содржана во нив. Ова е особено видливо во илустрацијата на Седмиот икос. За разлика од постарите зачувани примери каде што инкарнацијата на Логос во Христовиот лик најчесто се прикажува со Христос Емануил, во припратата на Полошкиот манастир Христос како возрасен човек седи на камен и ги благословува апостолите, кои предводени од св. Петар му пристапуваат. Култот на Богородица како канал на Христовата инкарнација добил многу конкретен ликовен облик во Седмиот кондак со претставата на Богородица на престол со малиот Христос во рацете на која ѝ се поклонуваат архијереи и старозаветни цареви. Карактеристично за илустрациите во догматскиот дел на Акатистот, во припратата на Полошкиот манастир, е тоа што овозможувањето Христово и неговата појава се потврдува само пред избраниците, т.е. пред апостолите, мачениците, водечките архијереи, а на тој чин му се восхитува и небесната војска – ангелите. Во илустрациите на овој дел од Акатистот групи од народот и верници воопшто не се прикажани.

Полошкиот сликар, доследно спроведувајќи го изградениот однос во илустрирањето на поетскиот дел, ја поставува Богородица во средината на сцената во приказите на икосите, а Христос во кондаците. Илустрирајќи го овој дел, тој спроведува сличен однос во конципирањето на сликите,

како и во догматскиот дел. Обичните верници од народот што се сликаат во хитони и химатиони се јавуваат само во претставата на Десеттиот кондак. Преточувајќи го текстот на Единаесеттиот икос во слика во кој Богородица се воспева како светлосна светилка што им се појави на оние што се во темнината, полошкиот сликар вообличил едно нетипично иконографско решение прикажувајќи ја Богородица во светлосна мандорла, лево и десно од неа е по една девојка, а под нејзините нозе, во вид на шатор, претставено е подземјето во кое се насираат повеќе фигури.

Познатите поворки на благородници, на свештенството и на луѓето од народот што му се восхитуваат на овоплотувањето и доаѓањето Христово на Земјата, така често на другите претстави на Акатистот во спомениците од византискиот и од поствизантискиот период во Полошко ги среќаваме само во Дванаесеттиот икос.

Ако при илустрирањето на првиот, историскиот дел на Акатистот, полошкиот сликар се потпрел на веќе видените предлошки во сликарството од XIV до XVII век, додека при обликувањето на сцените од поетскиот и догматскиот дел, тој имал поголема слобода на ликовно изразување што му овозможила да реализира иконографски мошне интересни, би можеле да речеме, оригинални решенија кои, засега, претставуваат осамени примери како во византиското, така и во поствизантиското ѕидно сликарство. Кога го велиме ова, пред сè, мислиме на илустрациите на Седмиот икос, Десеттиот икоси на Дванаесеттиот икос.

Nikola Mitrevski

THE AKATHIST TO THEOTOKOS IN THE NARTHEX OF THE CHURCH OF ST. GEORGE IN THE POLOŠKO MONASTERY

Summary

The Akathist to Theotokos, one of the most beautiful hymns in the rich Byzantine hymnography sung in honour of the legendary salvation of Constantinople from Persian and Avarian attacks in AD 626, is a poetic composition full of gratefulness and admiration for the Mother of God. The lyrics of this hymn written in the 7th century had their pictorial presentation during the changes of ideas and style in the Byzantine art, a period known as Palaiologan Renaissance, when the programmes for paintings of churches were significantly expanded and enriched with poetry inspired themes as well. According to the preserved examples of the wide array of painting inspired by ecclesiastic poetry, this hymn of gratefulness and admiration for the Mother of God was a favoured theme whose verses were greatly reflected in the wall paintings during Post-Byzantine art. The Akathist to Theotokos in the narthex of the church of St. George in the Pološko Monastery whose fresco-paintings originate from AD 1609 should be adjoined to this theme corpus. Twenty four stanzas of this laudable hymn have been illustrated in the narthex of the Pološko Monastery, commonly divided in oikoi and kondakia shown in the second and the third zones of the southern, northern and the western wall. Each scene, framed in a separate field, illustrates one stanza of the hymn. In the upper part of the scene the first verses of the illustrated stanza are written in Old Slavic.

The first comparative research has shown that in illustration of this hymn there is no mechanical transmission or imitation of compositional solutions of only one example. The illustrations of the first twelve stanzas as a pictorial expression of the idea for resurrection of Christ through Virgin Mary including the presentation of the sixth kondakion which ends the historical part of the Akathist, have a solid ground in texts of the Mariologic and Christologic cycles and do not significantly differ from the usual iconographic models that we encounter in monuments originating from 14th till 17th century.

The creative invention of the Pološko painter is visible in the composition of scenes belonging to the dogmatic part. The complexity of verses of this part of the

Akathist allowed different iconographic solutions while illustrating the profound theological idea they contained. This is especially visible in the illustration of the seventh oikos. Unlike the older preserved examples in Macedonia, where the incarnation of Logos in Christ in this oikos is commonly represented as Christ Emmanuel, in the narthex of the Pološko Monastery Christ is shown as an adult seating on a rock and blessing the apostles led by St. Peter. The cult of Virgin Mary as a channel of Christ's resurrection got a very exact pictorial shape in the seventh kondakion with a presentation of Virgin Mary on a throne with little Jesus Christ in her arms, to whom archbishops and Old Testament kings bow. Typical for the illustrations of the dogmatic part of the Akathist is that the incarnation of Christ and his appearance were confirmed only in front of the chosen ones, i.e. the apostles, martyrs, leading archbishops. The act itself is also worshiped by the angels, the celestial army. Groups of people and believers are not presented in illustrations of this part of the Akathist.

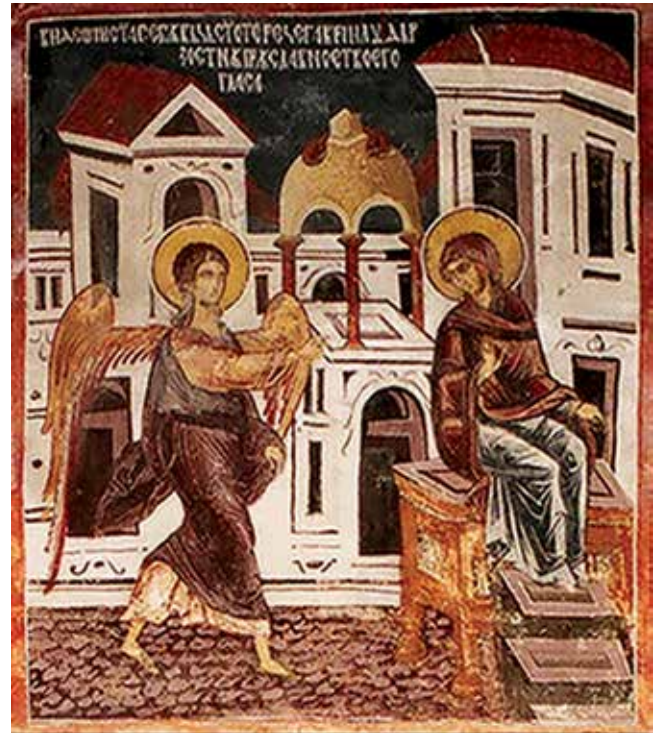
While illustrating oikoi, the painter places Virgin Mary in the middle and Jesus Christ on the exact place when illustrating kondakoi, he nevertheless consistently follows the attitude regarding the illustration of the poetic part. Illustrating this part, he also conducts a similar manner in conceiving the paintings as in the dogmatic part. Ordinary believers painted in chiton and himation can be seen only in the presentation of the tenth kondakion. Illustrating the eleventh oikos which celebrates Virgin Mary as shining lamp appearing to those in darkness, the Pološko painter chose a untypical iconographic solutions presenting Virgin Mary in shining mandorla, flanked by two girls.

The known suites of nobles, priests and ordinary people that rejoice the incarnation and the advent of Jesus Christ on Earth, so common in other presentations of the Akathist in monuments of Byzantine and Post-Byzantine period, in Pološko we only encounter in the 12th oikos.

While illustrating the first, the historical part of the Akathist the Pološko painter relied on already seen matrices in painting from 14th till 17th century, in shaping the scenes of the poetic and dogmatic part he had a greater freedom of pictorial expression that enabled him to realize iconographically quite interesting, we could even say original solution, which so far, are unique examples in the Byzantine and Post-Byzantine wall painting. This generally refers to the illustrations of the 7th oikos, 10th kondakion and 12th oikos.



Сл. 1. Прв икос, јужен ѕид
Fig. 1. First oikos, southern wall



Сл. 2. Прв кондак, јужен ѕид
Fig. 2. First kondakion, southern wall

Сл. 3. Втор икос и Втор кондак, јужен ѕид
Fig. 3. Second oikos and Second kondakion, southern wall





Сл. 4а. Четврти икос, западен ѕид
 Fig. 4a. Forth oikos, western wall

Сл. 5. Петти икос и Петти кондак, северен ѕид
 Fig. 5. Fifth oikos and Fifth kondakion, northern wall





Сл. 6. Четвртиот кондак, источен ѕид
 Fig. 6. Forth kondakion, eastern wall



Сл. 8. Седми кондак и Осми икос, јужен ѕид
 Fig. 8. Seventh kondakion and Eight oikos, southern wall



Сл. 9. Десети икос, Десети кондак и Единаесетти икос
 Fig. 9. Tenth oikos, tenth kondakion and Eleventh oikos



Сл. 9а. Десети кондак, западен ѕид
 Fig. 9a. Tenth kondakion, western wall



Цртеж 1. Полошки манастир, Акатист на Богородица, припрата, јужен ѕид
 Drawing 1. Monastery Pološki, Akathist of Mother of God, narthex-southern wall



Цртеж 2. Полошки манастир, Акатист на Богородица, припрата, источен ѕид
 Drawing 2. Monastery Pološki, Akathist of Mother of God, narthex- eastern wall

Цртеж 3. Полошки манастир, Акатист на Богородица, припрата, северен ѕид
 Drawing 3. Monastery Pološki, Akathist of Mother of God, narthex-northern wall



ДУХОВНИ И КУЛТУРНИ ТРАДИЦИИ НА ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЈА ВО ДЕЛАТА НА ХРИСТОФОР ЖЕФАРОВИЧ–ЦЕФАР

Апстракт

Фиѓураиџа на св. Наум на брегоиџа на Охридскоиџо Езеро со сцени од неѓовоиџо жиџиџе (1743 џ.). Св. Јован Владимир Мироиџочив (1742 џ.). Иконостиџасоиџа на св. Наум од Зоѓраф Константиџин (1711 џ.). Врскиџе на Архиепископиџаиџа во Охрид, манасиџироиџа Св. Наум и Москоиџоле. Печатиџницаиџа во Москоиџоле и аколупиџаиџа на св. Климентиџа Охридски (1740–1742 џ.). Преселуваџеиџо во Австриџа и Унѓариџа и кџиџиџорскиџовоиџо на иселенициџе од охридскиџа диџецеза. Барокни елементиџа во бакрорезиџе на Жефарович. Сџемаиџоѓрафиџаиџа на Жефарович и Томас Месмер и фиѓуриџе на словенскиџе учиџтели. Идентиџфикациџа на џреџисџавиџе на маченициџе св. Давид и св. Теокџистџи. Улоѓаиџа на охридскиџа архиепископџа Јоасав. Австриџо–џурскиџе војни и иселуваџеиџо на македонскиџе Словени во крајоџа на XVII и џрваиџа џоловина на XVIII век. Влиџаниеиџо на Жефарович врз умеџностиџа на македонскиџа џреродба. Бакрорезоџи Усиџениеиџо на Богородица со изѓлед на манасиџироџи Пива (1766 џ.) од неџознаџи автор. Жефарович и Дојран. Тесџаментиџа на Жефарович во Русиџа и неѓоваиџа смрџи во Москва (1753 џ.). Жефарович и делоиџо на Диџо Зоѓраф и неѓовиџе современици.

Клучни зборови: Жефарович, Охридска архиепископиџа, сџемаиџоѓрафиџа, седмочисленици, св. Климентиџа Охридски, св. Наум, Теофилакџи

Abstract

The figure of St. Nahum by the shoreline of Lake Ohrid with scenes from his hagiography (1743). St. John the Myrrh-gusher (1742). The iconostasis of St. Nahum made by zograph Constantine (1711). The links between the Ohrid Archbishopric, St. Nahum monastery and the town of Moscopole. The printing house in Moscopole and the acoluthia of St. Clement of Ohrid (1740-1742). The transmigration to Austria and Hungary and the ktetorship of the immigrants of the Ohrid diocese. Baroque elements in the copperplate engravings of Žefarović. The stematography of Žefarović and Thomas Mesmer and the figures of the Slavic teachers. Identification of representations of the martyrs St. David and St. Teoctist. The role of the Ohrid Archbishop Joasaph. The Austrian-Hungarian wars and the emigration of the Macedonian Slavs at the end of the 17th and the first half of the 18th century. The influence of Žefarović on the art of the Macedonian renaissance. The engraving depicting the Assumption of the Virgin with a representation of Piva Monastery (1766) by an unknown artist. Žefarović and the town of Dojran. The will of Žefarović in Russia and his death in Moscow (1753). Žefarović and the work of Dičo Zograf and his contemporaries.

Key words: Akathist, Žefarović, Ohrid Archbishopric, stematography, Slavic teachers, St. Clement of Ohrid, St. Nahum, Teofolakt

Во историјата на уметноста на XVIII век Христофор Жефарович зазема исклучително место, како во бакрорезите така и во други видови на ликовното создавање. Неговото дело е проучувано, а исто така и влијанијата врз неговиот стил и тематика.¹ Проучувани се врските со уметноста на Атос, во Русија како и познавањето на западните предлошки, особено во графиката.² И покрај присуството на тематика што се негувала во кругот на охридската дијецеза, таа се оценува како уметност на Власите од Македонија и Албанија, од Москополе.³ Во проучувањата е отсутно влијанието на првите словенски учители, како и на светците од регионот меѓу Охрид, манастирот Св. Наум и Москополе. Не се споменува делото од мисијата на солунските браќа св. Кирил и Методиј, дејноста на охридските архиепископи и на светците, монаси од Охридската дијецеза. Нема сомнение во фактот дека основни носители на култот на св. Методиј, Климент и Наум, св. Теофилакт Охридски, а потоа и на св. Јован Владимир Мироточец се македонските Словени, основната паства во Архиепископијата која ги соединувала и православните Албанци, како и Власите.

Оваа појава најдобро се следи според Стематографијата што ја издал Жефарович заедно со Тома Месмер во Виена во 1741 година.⁴ Особено значајно место во Стематографијата му се дава на св. Наум и св. Методиј, додека од првата група на Седмочислениците недостига св. Кирил, што е очигледно одраз на Теофилактовото житие посветено на св. Климент. Овие словенски просветители од IX и X век ги имаат своите ликовни основи во средновековниот охридски живопис.⁵ Особено е присуството на архиепископот Теофилакт. Неговата физиономија не е идентична со неговата позната претстава од XVI век во Кареја (Протатон), но факт е дека подоцна, по Жефарович, сите сочувани портрети на овој знаменит охридски поглавар се работени според Стематографијата.⁶ Не можеме со сигурност да укажеме дали Теофилакт бил претставуван во охридскиот средновековен живопис

¹ Д. Медаковиќ, *Пушјеви српског барока*, Београд 1971; Д. Медаковиќ, *Žefarović, Hristofor*, in ELU, Zagreb 1966, 659; Теофилакт Кореја, XVI век *Стематографија, Изображеније оружјј илрических*, Изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741, (приредил Д. Давидов), Нови Сад 1972; Д. Давидов, *Српска гџафика XVIII века*, Нови Сад 1978, 105 - 157.

² Д. Медаковиќ, *Пушјеви српског барока*, Београд 1971, 257 - 265, 281 - 285.

³ Д. Давидов, *Српска гџафика XVIII века*, 146, 148-149.

⁴ *Стематографија*, passim.

⁵ Ц. Грозданов, *Портрети на светицелиице од Македонија од IX-XVIII век*, Скопје 1983, 199 - 228.

⁶ Ц. Грозданов, *За гџафичкиице иреисстави на Клименти Охридски во XVIII век и неговииот култ во Бер (Верија)*, Зборник посветен на Бошко Бабиќ, Прилеп 1986, 71 - 74; Idem, *Портретиите на Теофилакт Охридски и нивнаија иденитификација*, Прилози XL, 1, Одделение за општествени науки МАНУ, Скопје 2009, 87-104.

бидејќи такви примероци не се откриени, но овој знаменит писател и филозоф немал желба да соработува со „варвари“. Меѓутоа, неговите коментари на Стариот и Новиот завет стекнале угледно место во литургијата, додека неговата преписка и денес има непроценливо значење во познавањето на историјата на македонските Словени и византиската управа во XI и XII век.⁷ Во Стематографијата св. Климент се титулира како „архиепископ охридски“, иако е познато дека тој немал таква титула, а бил само „епископ велички“, т.е. дејствувал пред формирањето на Охридската архиепископија.⁸

Во оваа знаменита книга на Жефарович се појавуваат две фигури и тоа на св. Давид „цар бугарски“ и св. Теоктист. Тоа се познати монашки имиња на владетели од српската историја, како и од кругот на цар Самуил.⁹ Личноста на цар Давид се поврзува со историјата на Самуиловото семејство, тој би бил првиот од Комитопулите за кого Скилица пишува дека бил „убиен меѓу Костур и Преспа од некои Власи патници“.¹⁰ Со тоа цар Давид би се поврзувал со охриско-преспанските традиции и преданија за Самуиловото Царство. Во зографската историја тој се замонашил како цар и неговите мошти не биле тлејни и затоа бил почитуван како светец. Во историографијата е познато мислењето дека Давид бил внук на Симеон Немања, а син на кнезот Вукан. Во монаштвото го носел името на Димитрија.¹¹ Што се однесува до св. Теоктист, Ј. Иванов ја објавува веста дека е тоа монашко име на кралот Мојсие, син на Тервел.¹² Во српската историја Теоктист е познато монашко име на кралот Стефан Драгутин¹³ и, според тоа, не се идентификува со личности од Охридската архиепископија. Бидејќи Жефарович користел извори и од Света Гора и од Охридскиот културен круг, во оваа фаза на познавањата не може со сигурност да се каже на која личност се однесува оваа фигура во Стематографијата.

Хронолошки од поново време е пројавата на св. Никодим Мироточец, којшто е изведен веднаш до св. Наум Охридски. Никодим потекнува од Охридската дијецеза имаченички страдал 1709 година во Берат, Албанија. Неговата смрт настапила по средбата со еден од своите синови кој бил монах во Света Гора, при што бил одушевен од монашкиот живот на Атос,¹⁴ но по

⁷ ВИНЈ III, Београд 2007², 51 - 172, 257 - 360 (Ј. Ферлуга, Р. Катичић).

⁸ И. Снегаров, *История на Охридската архиепископија*, том 1, София 1924, 16 - 32.

⁹ ВИНЈ III, 57 - 67, 71 - 76 (Ј. Ферлуга).

¹⁰ М. Бошкоски, *Комийоулој Давид, цар Давид, св. Давид (историско-уметнички преглед)*, Patrimonium.mk. 5, (2012), 127 - 141.

¹¹ К. Јиричек, *Историја Срба*, књ. I, (прев. Ј. Радоњић), Београд 1952, 165.

¹² Паисием Ёромонахомъ, *Исторія Славяноболгарская*, София 1914, 31.

¹³ Архиепископ Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских*, (прев. Л. Мирковић), Београд 1935, 40 - 41. За Теоктист како крал Тривелиј сп. уште Паисием Ёромонахомъ, *Исторія*, 74.

¹⁴ И. Снегаров, *История на Охридската архиепископија*, том 2, София 1932, 279.

враќањето бил погубен. Во 1742 година во Москополе е печатена аколутијата што му е посветенанему, а била составена од Григориј Москополец.¹⁵

Св. Јован Владимир Мироточец е познатиот зет на цар Самуил, дукљански кнез чиј култ има традиции во Охридската архиепископија.¹⁶ Познато е дека и нему му е посветена аколутија издадена во Москополе 1742.¹⁷ Во дијецезата на Охридската архиепископија, но и во Света Гора бил често претставуван во живописот.¹⁸ Во оваа фаза на проучувањата се знае за неговиот портрет насликан од зографот Онуфриј во Шелцан близу Елбасан.¹⁹ Подоцна, тој се слика како кефалофор во повеќе споменици на охридскиот културен круг, како и во соседните земји. Еден дел од ракописите што биле печатени во Москополе потекнуваат од манастирот Св. Наум чиешто име во една фаза го имала и печатницата во овој културен центар. За нас останува загадочно прашањето за улогата на архимандрит Константин, чиешто име го наоѓаме и во графиката на Жефарович²⁰ во односите меѓу Охрид, Св. Наум и Москополе. И самиот наслов на стематографијата „Изображение оружјј илирических“ покажува дека таа има поширока концепција да ги претстави грбовите и личностите од „илирскиот“ простор, што значи пошироко од историската претстава за Србија. И. Снегаров го истакнува фактот дека во 1737 година австриската влада водела преговори со пеќскиот патријарх Арсениј IV Јовановиќ Шакабента, но и со охридскиот архиепископ чиешто име не е спомнато, за кревање на востание и ослободување против османлиската управа со настојување православно население на Босна, Србија, Албанија и на Македонија да стекне вазален статус во рамките на австриската монархија.²¹ Со право се претпоставува дека е тоа, всушност, настојување на охридскиот архиепископ Јоасаф, еден од најистакнатите поглавари на Архиепископијата за време на османлиското владеење.²²

Два бакрореза, св. Наум и неговите чуда со ведута на Охридското Езеро (1743 г.), а исто така и св. Јован Владимир Мироточец со сцени од неговите чуда (1742 г.) се тесно врзани за традициите на Охридската архиепископија. Св. Наум е основоположник на монашкиот живот, не само

¹⁵ M.D. Peuffus, *Die Druckerei von Moschopolis 1731 – 1769*, Köln 1989, 92, 96, n. 111, A55, 127, 167 - 169, 180.

¹⁶ ВИИНЈ III, 91 - 92, 117 - 119 (Ј. Ферлуга).

¹⁷ M.D. Peuffus, *op. cit.*, 122 - 125, 178 - 182. Аколутијата од Москополе ја поседувам во фотокопија врз основа на оригиналот што се чува во патријаршиската библиотеку на СПЦ во Белград. Оригиналот потекнува од Охрид од катедралната црква Св. Богородица Перивлепта што пишува и пред насловната страница на овој примерок.

¹⁸ S. Svetkovski, *Portreti svetog Jovana Vladimira u umjetnosti Balkana od XVII do XX vjeka*, Podgorica 2016, in *Dukljanski knez Sveti Vladimir (970 - 1016)*, Podgorica 2016, 149 - 251.

¹⁹ M.D. Peuffus, *op. cit.*, Abb. 13.

²⁰ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 261 - 262.

²¹ И. Снегаров, *История*, том II, 112.

²² *Ibid*, 209.

во охридскиот црковен центар, туку и во повеќе балкански средини. Неговите најстари познати портрети во старата уметност потекнуваат од охридското сликарство на XIV век.²³ Во средиштето на бакорезот фронтално стои св. Наум, кој ја спушта левата рака врз модел на неговиот храм. Околу него се изведени сцените од неговите чуда, додека во долниот дел е графичката претстава на населбите и светилиштата на брегот на Охридското Езеро. Култот на св. Наум нараснува по крајот на XV век, кога црквата на св. Климент е срушена и врз неа е подигната џамија. Четири сцени од овој бакорез се добро познати од постарата уметност. Тоа се св. Наум ги лекува умоболните, св. Наум ја впрегнува мечката во јарем, св. Марена го убива ѓаволот и Успението на св. Наум. Тие се познати уште од иконостасот во црквата на манастирот Св. Наум како дела на Константин Зограф од 1711, а некои од нив како Впрегнувањето на мечката и Лекувањето на умоболните се познати од старата традиција на охридската уметност.²⁴ Претставата на св. Марена зазема поголем простор и пополнува две вертикални полиња. Во близина на манастирот Св. Наум (на албанска територија) се наоѓа манастирската црква посветена на св. Марена чиешто мошти порано биле донесени од Света Гора. Познато е дека овој манастир, како и Св. Наум, биле популарни леčiliшта на нервно заболени луѓе. Лечењето на умоболните се среќава на еден печат на манастирот, како и на влезните врати на конакот во големиот комплекс на овој манастир. Композицијата е речиси идентична и таа беше предмет на наши поранешни истражувања.²⁵ Успението на св. Наум е конципирано на тој начин што околу неговиот одар се групирани повеќе фигури што учествуваат во проштевањето, но само тројца или четворица имаа нимбови. Веројатно Жефарович помислувал дека се тоа фигури на свв. Кирил, Методиј и Климент и покрај тоа што тие биле порано починати. Но, нивното присуство се чини дека има духовно значење, секако најтешка е идентификацијата на помладата фигура која можеби е претставник на монашкото братство на манастирот. Нарачатели на оваа графика биле истакнати граѓани од Москополе и неговиот регион.²⁶ Една година пред оваа графика е изведен примерокот со св. Јован Владимир Мироточец во владетелска облека.

На ведутата од езерскиот брег која го зазема долниот дел од бакорезот се забележува широк пат за кој знаеме дека води кон населбите околу Охрид и Корча. Крај патот на езерскиот брег е исцртано селото Ливаниште, а тоа

²³ Ц. Грозданов, *Портрети на светиите од Македонија од IX–XVIII век*, 105 - 112.

²⁴ П. Филдишевски, П. Тунтев, *Психијатриски традиции во манастирот Св. Наум, Наум Охридски*, Н. Целаоски (ed.), Охрид 1985, 125 - 130.

²⁵ Ц. Грозданов, *Животопис на гробниот параклис на Св. Наум Охридски*, Наум Охридски, Н. Целаоски (ed.), 85 - 97.

²⁶ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 261 - 262, 284 - 285.

е познатото село Љубаништа. Под него, крај самиот брег, се издигнува Св. Богородица Заумска (Заум), а до него е селото Трапезица, кое се нарекува Трпејца; потоа се исцртани и означени со натписи селата Пештани и Елшани, кое граверот го нарекува Елшан.

На западната страна од езерскиот брег е означено гратчето Подградец, а покрај него се селата Старова, Тушемиште (означено како Шемиште); над манастирот Св. Наум Жефарович го означува манастирот Св. Јован Претеча (Продром), а во горниот дел е големата ведута на градот Москополе. Познато е дека во манастирот Продром функционира познатата москополска печатница.

Интересен е приказот на град Охрид, кој се протега крај езерскиот брег. Над градот се издигнува градската тврдина над која доминира голема црква. Енигматично е прашањето дали црквата на врвот од Охрид е Светиклиментовиот манастир Св. Пантелејмон (Плаошник) или е црквата Св. Богородица Перивлепта, која била време на престојот на Жефарович. Старата катедрала Св. Софија веќе била претворена во џамија со минариња на егзонартексот, но тоа Жефарович одбегнал да го одбележи. Храмовите во сите села од Св. Наум до Охрид се обележани со крстови, додека на другата страна до Подградец се исцртани исламски знаци (полумесечина), што укажува дека исламизацијата на овој дел од охридскиот брег (денес во Албанија) веќе била извршена конверзија.²⁷ Близу до Св. Софија се исцртани повеќе храмови, што секако се однесува на црквите Св. Никола Геракомија, Св. Никола Болнички, Св. Богородица Болничка и Мал св. Климент. Тие се означени со крстови кои доминираат на нивната покривна конструкција.

Поради минијатурната изведба во бакрорезна техника, останува нејасно дали светилиштето во средиштето на градот е црква или џамија, бидејќи не се издиференциранисимболите на крст или на полумесечина на нивниот врв. Станува збор за џамијата срушена по Втората светска војна, надвор од градските ѕидишта на Житен пазар. Според охридското предание, оваа џамија била подигната врз темели на срушената црква Св. Димитрија. Во археолошките ископувања по 1950 г., во темелите на старата џамија се откриени камени фрагменти од старохристијанската епоха.

Се поставува прашањето дали Христофор Жефарович лично ги посетил и имал увид врз спомнатите села и светилишта или се користел со информации и скици од архимандрит Константин од Светинаумскиот манастир, чие име е истакнато во ктиторскиот натпис за овој бакрорез. Архимандритот Константин имал тесни врски со Москополе, а се смета

²⁷ Ц. Грозданов, *Прилози истражувању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУМС 2, (1966), 222 - 230.

дека и москополската печатница го носела името на св. Наум, а како амблем на своите изданија го ставала и ликот на св. Наум.

Во илустрацијата на Животот и чудата на св. Наум постојат уште три тематски целини и тоа: св. Наум гонет од богомилите, св. Наум и Михаил Борис и св. Наум ја покрстува ќерката на Михаил Борис. Во постарата уметност на охридската дијецеза овие сцени не се застапени, но затоа нив ги содржи декорацијата на гробниот параклис на Св. Наум работен 1799 и потоа.²⁸ Живописот на Св. Наум веќе беше и порано предмет на нашето проучување²⁹ и во таа пригода укажавме на изворите што го инспирирале Трпо Зограф. Поточно, во житието на Јован Владимир словенските учители биле прогонувани и се бореле против богомилската и масилијанската ерес,³⁰ а додека Д. Хоматијан во Краткото Климентово житие истакнува дека Михаил, синот на кнезот Борис, бил покрстен од св. Климент.³¹ Денес не ни е познато дали Жефарович се користел со ракописите од охридскиот центар, но познато е дека спомнатите состави се објавени од москополската печатница.

Христофор Жефарович бил личност со исклучителна љубопитност, подвижност и ерудиција. Се движел помеѓу Света Гора, Охрид, Сремски Карловци и Пешта во Унгарија. Одржувал тесни контакти со иселениците од брегот на Охридското Езеро и ги прифаќал нивните порачки. Бакрописот посветен на св. Наум се делел, веројатно на денот на светецот, на поклониците и дарителите на манастирот кои возвраќале со свои прилози за ова светилиште.

Промените што настапиле во Охрид со рушењето на Светиклиментовата црква на Плаошник и претворањето на Св. Софија во џамија влијаеле култот на словенските првоучители да се концентрира во Светинаумскиот манастир. Тоа е време кога соборен храм во Охрид и на Охридската архиепископија била црквата Св. Богородица Перивлепта во која биле собирани иконите и литургиските предмети од старата катедрала и од Климентовиот храм. Меѓутоа, манастирот Св. Наум ги собирал православните верници од целиот регион во кој живееле македонските Словени, москополските власи и православните Албанци од Корча, Поградец и околината. Меѓу албанските населби имало и компактни словенски средини, како што се Бобоштица и Дреново, кои гравитирале кон Корча,³² а ѝ припаѓале на старата Деволска

²⁸ Ц. Грозданов, *Живойисої на гробниої параклис на Св. Наум Охридски*, 85 - 97. Ктиторскиот натпис во гробниот параклис прецизно го прочита акад. Г. Суботиќ како 1800 година, cf. *Наум Охридски*, 101. Г. Суботиќ, Натписите од свети Наум, Наум Охридски, Н. Целаќоски, (ed.).

²⁹ Ibid, 85 - 97.

³⁰ Ѓ. Иванов, *Богомилски книги и легенди*, Софија 1970 (фототипско издание), 33-40.

³¹ Ѓ. Иванов, *op. cit.*, 311.

³² И. Снегаров, *История*, том II, 350 - 352, 363.

епахија. Нивниот заеднички книжевен и богословски јазик бил грчкиот византиски,³³ што не треба да предизвикува чудење кај современите истражувачи на делото на Жефарович. Во москополската печатница бил во употреба грчкиот византиски јазик на којшто биле преведувани и старите словенски ракописи што се чувале во манастирот Св. Наум. Грчкиот византиски јазик го имал значењето на латинскиот јазик во католичкиот свет.³⁴ Тоа дека традицијата на црквено-словенскиот јазик во Охридската архиепископија била постојана покажува фактот дека богослужбата во Св. Јован Бигорски, Пречиста Кичевска и во Сисвети во охридска Дебарца постојано живеела. Издавањето на Даниловиот четворојазичник на самиот крај од XVIII век со паралелни текстови на македонски дијалект, грчки, влашки и албански претставува само аргумент на заемното општење на жителите меѓу Охрид, Москополе и Корча.³⁵

Спомнатите бакорези, како впрочем и другите дела на Жефарович, наидоа на широк одсив меѓу мајсторите и киторите во втората половина на XVIII век и во текот на XIX век. Тие се идентификувани во други споменици во Македонија,³⁶ во Света Гора,³⁷ во Унгарија, посебно во Пешта,³⁸ како и во пишувани документи во македонската преродбена епоха.³⁹

Дека во македонските просветителски кругови постоеле импулси да се почне со печатење и сигнирање на црковнословенски јазик покажуваат напорите со издавањето на двете изданија на Даниловиот четворојазичник,⁴⁰ но, исто така, и од познатиот факт дека во Македонија биле ангажирани учители во градовите каде што наставата се одвивала со преведување на грчки и македонски јазик.⁴¹

³³ Ibid, 306-383.

³⁴ M.D. Peufuss, *op. cit.*, passim.

³⁵ И. Снегаров, *op. cit.*, 352 - 369.

³⁶ Ц. Грозданов, *Ушницј Христѳора Жефаровича на сивварање македонских мајсторѳора XIX века*, Западно-европски барок и византијски свет, Д. Медаковић (ed.), Београд 1991, 217 - 224.

³⁷ Ц. Грозданов, *Нејознајѳи и малку јознајѳи јорѳрејѳи на слоенскијѳе учѳијѳели во умѳјносѳѳа на XIX век*, Климент Охридски и улогата на охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Скопје 1989, 244-249.

³⁸ Д. Давидов, *Иконе срѳских цркава у Маћарској*, Нови Сад 1973, passim; M. Nagy, *The Iconography and Iconology of Hristofor Zefar's Saint Nahum depictions*, Niš and Byzantium IX, (2011), 415 - 426.

³⁹ X. Поленакѳвиќ, *Историски и художѳествени паметници в манастира св. Иван Бигор*, кн. XVI, Софија 918, 16 - 17.

⁴⁰ И. Снегаров, *Първата българска печатница*, Македонски преглед, год. XI кн. 3 - 4, Софија 1939, 6 - 7.

⁴¹ Тој фактор на двојазичност се истакнува на пр. во договорите за ангажман на Димитар Миладинов и Глигор Прличев со општинските совети во Охрид и Прилеп. Тоа го истакнува и Глигор Прличев во Автобиографијата со неговиот учител Апостол во црквата Св. Климент.

Cvetan Grozdanov

SPIRITUAL AND CULTURAL TRADITIONS OF THE OHRID ARCHBISHOPRIC IN THE WORKS OF HRISTOFOR ŽEFAROVÍČ-DŽEFAR

Summary

In this article the author concludes that the pictorial subject associated with st. Nahum is based on the artistic tradition of the Archbishopric of Ohrid that precedes Žefarović, as is the case of the icon from 1711 originating from the iconostasis of the temple near Ohrid. Regarding the scenes of bogomilism, the author thinks that he has found tales on them in the legends of st. Nahum known in the hagiographies of the first Slavic teachers. It is true that in Macedonia, and precisely in the diocese of Ohrid, Žefarović wrote the signatures in Greek, but they were also aimed at the Vlachs and the Albanians, who used mostly Greek, regardless of the fact that it was a subject related to the founders of the Slavic literacy.

Concerning the figure of st. David in monastic habit painted next to st. Teoctist on the first page of the *Stemmatographia*, this article stresses the fact that he is the eldest son of Count Nikola, Samuil's father, based mostly on the signature. The question of identification of Teoctist remains unresolved in this article, as rulers bearing that very monastic name appear both in Serbian and Bulgarian historiography.

Scenes with bogomils in the etching representing the Miracles and the Hagiography of st. Nahum have not been witnessed in known works of ancient art, but they are attested in the written sources from the region of Ohrid, especially in the hagiographies of st. Nahum and st. Clement.

СТЫЙ КЛИМЕНТЪ АРХИЕПЪСЪ ОХРИДСКЫ ~ СТЫЙ ТЕОФИЛАКТЪ БОЛГАРСКИЙ ~
ОХРИДСКИ. АРХИЕПЪСЪ.



Х, Ж.

Сл. 1. Стемаграфија, св. Климент и св. Теофилакт Охридски, 1741 год., автор Христифор Жефарович
Fig. 1. Stematographia, st. Clement and st. Theofilakt of Ohrid, 1741; author Hristofor Zefarovič



Сл. 2. Стематографија, св. Методиј.
Fig. 2. Stematographia, st. Metodij

СѢН ДАВИДЪ, ЦРЪ БОЛГАРСКИИ СѢН, АЕОКТИСТЪ : ∞ ∞



С Ч К Ъ

Сл. 3. Стематографија, св. Давид и св. Теоктист
Fig. 3. Stematographia, st. David and st. Theoktis

С. НАУМЪ, ЧУДОТВОРЦЪ.
БАНЪ, ОУСТА

 С. НИКОДИМЪ, МУРЪ ОУЧЕЦЪ.
СВУЦЪ, ВЪСАРАДЪ
 АМБАНЪ



С, Ч, Х, Ж.

Сл. 4. Стематографија, св. Наум и св. Никодим
 Fig. 4. Stematographia, st. Nahum and st. Nikodimus

Ѡ ѡ Ѡ
СѢТЫЙ, ЮВАННЪ, ВЛАДИМИРЪ, МУРОТОЧЕЦЪ ИЖЕ ВЪ АЛЪ БАСАНЪ.



С. Ч. Х. Ж.

Сл. 5. Стематографија, св. Јован Владимир
Fig. 5. Stematographia, st. John Vladimir



Сл. 6. Икона, св. Марена и св. Јован Владимир, манастир Свети Наум 1711 г.
Fig. 6. icon of st. Marena and st. John Vladimir, monastery St. Nahum 1711



Сл. 7. Графичка икона, св. Наум сожитие, 1743 год., автор Христифор Жефарович
 Fig. 7. Graphic icon, st. Nahum with his hagiography, 1743; author Hristofor Zefarovič



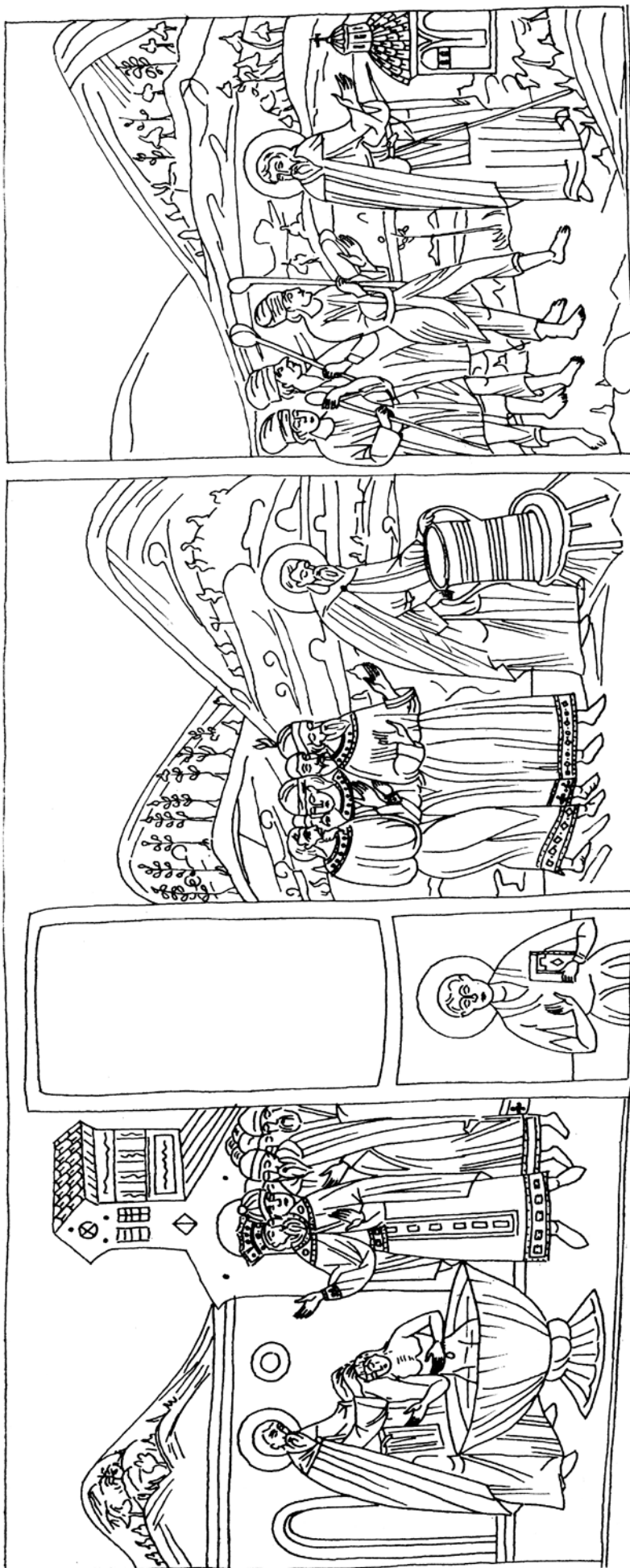
Сл. 8. Графичка икона, св. Јован Владимир сожитие, 1742 год., автор Христифор Жефаровић
 Fig. 8. Graphic icon, st. John Vladimir with his hagiography, 1742; author Hristofor Žefarović



Сл. 9. Седмочисленици, манастир Св. Наум, 1806 год., автор Трпо Зограф
Fig. 9. The Seven Slavic Saints, monastery St. Nahum, 1806-Trpo Zograf



Сл. 10. Успение на Св. Наум, гробен параклис, манастир Св. Наум, 1806 год., автор Трпо Зограф
Fig. 10. Dormition of st. Nahum, funeral chapel, monastery St. Nahum, 1806- Trpo Zograf



Црт. 1. Циклус сцени од житие
Св. Наум, гробен параклис,
манастир Св. Наум, 1806 год.
Drawing 1. Cycle of scenes from the
hagiography of st. Nahum, funeral
chapel at the monastery
St. Nahum, 1806

КТИТОРСКИОТ ПОРТРЕТ НА КАРЛО ТОПИЈА ОД ЖИТИЈНАТА ИКОНА НА СВЕТИ ЈОВАН ВЛАДИМИР ОД МАНАСТИРОТ АРДЕНИЦА

Апстракт

Во шексџој се проучува кџиџорскиој џорџреџ на Карло Тоџија од жиџијнаџа икона на св. Јован Владимир од манасџирој Арденица, сликана во 1739 џ., од зоџра-фоџ џероџаконој Консџанџин од Сџаџ. Посебно внимание се џосееџува на формалниџе особеносџи на џреџсџаваџа на Карло Тоџија, неџоваџа одежда, косџим од џиџој на џранаца, и неџовиџе инсџиџни, крунаџа и жезлоџо. Иконоџрафскиџе аналоџии со друџи современи кџиџорски џорџреџи како и анализа на современи истџориски извори за времеџо во кое се јавува, виџораџа џоловина на XIV век, укажувааџ дека зоџрафоџ Консџанџин џреџсџаваџа од иконаџа ја сликал уџледаџки се на џосџар ориџинален џорџреџ од времеџо на џрадењеџо на цркваџа во 1383 џ, кој во џодиниџе на сликањеџо на иконаџа 1739 џ., сеуџиџе можел да се види во мана-сџирој на Св. Јован Владимир крај Елбасан.

Клучни зборови: Карло Тоџија, жиџијна икона, св. Јован Владимир, Елбасан

Abstract

The article studies the donors' portrait of Karlo Topia from the Ardenica monastery hagiographical icon of St. John Vladimir painted in 1739 by the zograf Constantine Shpataraku from Shpat. A special attention is given to the formal features of Karlo Topia's presentation, his vesture, a costume of the granatza type, as well as his insignia, the crown and his scepter. Iconographical analogies with other contemporary donors' portraits, as well as analysis of contemporary historical sources of the time of its appearance, i.e. the second half of 14th century, point that zograf Constantine painted the presentation based on older original portrait originating from the time the church was built in, i.e. 1383, which was still visible in the monastery of St. John Vladimir near Elbasan in the time when the icon was painted, in 1739.

Key words: Karlo Topia, hagiographical icon, St. John Vladimir, Elbasan

Меѓу житијните икони посветени на дукљанскиот владетел и кнез Владимир, современик и сродник на царот Самуил, иконата од манастирот Арденица се издвојува како една од најрепрезентативните и најзначајните.

Она што ова икона ја издвојува од останатите и ја чини единствена е бројноста на насликаните житијни сцени и, секако, ктиторската композиција со претставата на Карло Топија, ктитор кој ја подига црквата на Св. Јован Владимир крај Елбасан и во неа, пренесувајќи ги од Драч, ги положува неговите мошти.

Житијната икона ја сликал зографот Константин од Спат (Спатараку) во 1739 г., за црквата на Богородица во манастирот Арденица, Музакија. Денес иконата е изложена во Музејот на средновековната уметност во Корча (сл. 1).

И покрај тоа што иконата досега неколку пати беше предмет на научна опсервација, при што се изврши целосна идентификација на житијните сцени и се укажа на книжевните текстови по кои тие се сликани, сепак, ктиторскиот портрет на Карло Топија не предизвика поголем интерес за посериозна анализа и истражувања.¹

Иконата се одликува со иконографска схема и концепција најчесто застапена кога се работи за сликани икони со опширни житијни циклуси. Во средишниот дел на иконата доминира претставата на св. Јован Владимир седнат на престол во владетелска одежда, дивитисион, лорос, круна на главата, жезло во едната рака, а во другата ја носи својата отсечена глава. Околу, по страните на иконата, се насликани 11 сцени од житието на Владимир и дванаесеттата сцена е ктиторската композиција, Карло Топија до својата заветнина, црквата Св. Јован Владимир (сл. 2).² Под престолот на светецот е испишан ктиторски натпис со интересна содржина во форма на молитвен повик кон светецот, како и потпис на зографот Константин јероѓакон од Спат.³

На ктиторската композиција Топија е претставен во раскошна одежда со владетелски инсигнии, круна и жезло, на средни години со кратка коса и не многу долга брада (сл. 2) (црт. 1). Носи долга светлосина долна кошула која се спушта до стапалата и чии краеве завршуваат со широка паспулирана лента од златовез и скапоцени камења, додека тесните ракави на краевите се декорирани со златовезени нараквици. Горниот светлоцрвен костим е со откриени ракави кои слободно висат зад грбот и се спуштаат до под

¹ Th. Popa, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, Tiranë 1961, 72 - 80, посебно 79, foto. 54; Y.R. Drishti, *Kostandin Shpataraku, piktori i artit mesjetar shqiptar*, Tiranë 1992, 33-34, fig. 48; *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, A. Tourta (ed.), Thessaloniki 2006, 138 - 141 (E. Drakopoulou); Cvetkovski, *Portreti Svetog Jovana Vladimira u umjetnosti Balkana od XVII do XX vjeka*, in *Dukljanski knez Sveti Vladimir*, Podgorica 2016, 176 - 179, sl. 14.

² Сцените од циклусот на св. Јован Владимир се сликани според текстуалните предлошки на Аколутија од 1690 г., (зборник на житија и служби посветени на светецот) печатена во Венеција, која за повеќе од еден век ќе има четири реизданија и која, по барање на приредувачот, Јован Папа од Елбасан, требало да се подарува на црквите и манастирите на Охридската архиепископија (Сф. С. Новаковић, *Први основи словенске књижевности меѓу балканским словенима, легенда о Владимиру и Косари*, Београд 1893, 248 - 250). На иконата се претставени: Раѓањето на Владимир, Учење на евангелието, Крунисување за владетел, Владимир во лов и јавување на орелот со златниот крст, Молитвата на Владимир пред орелот со златниот крст, Битката и победата над царот Василиј, Мачеништвото на Владимир, потоа три сцени на долниот дел на иконата кои го илустрираат донесувањето на телото на Владимир и неговото погребение пред народот и црковните прелати, а потоа и две сцени од неговите посмртни чуда, Франките ги земаат моштите на светецот од манастирот и нивното чудесно спасување и враќање во манастирот во присуство на свештеници. Последната сцена е претставата на Карло Топија како ктитор пред црквата на светецот (cf. Y.R. Drishti, *op. cit.*, 33, fig. 48 - 55; *Icons from Orthodox Communities of Albania*, 138 - 140).

³ *Icons from Orthodox Communities of Albania*, 140.

колената. Од предната страна овој костим е закопчан под вратот со голема аграф-копча од скапоцен камен, а по средината надолу со помали бисерни копчиња опкружени, опточени со златовез. Костимот до појасот е струкиран, а од појасот до стапалата се шири свонесто во благи набори. Горниот костим е декориран со мотиви на двоглави орли и стилизирани орнаменти на цветлоисни мотиви (сл. 3).⁴

Топија на главата носи круна од затворен тип, чијашто форма отстапува од византискиот камелавкион, посебно по двата странични метални запци кои круната ја отвораат и благо ја прошируваат и кои на самиот врв имаат бисерни апликации во форма на крст. Средишниот полукружен обрач е нагласен и оди од челото до тилот и го профилира средишниот дел, што заедно со текстилната капа украсена со бисери ја затвора круната (сл. 3).

Во десната рака носи жезло кое на врвот завршува во форма на латински епископски скиптар, а со левата укажува кон својата црква, трикорабна базилика со влезен портал на западната и јужната страна, оградена со низок ѕид од камени блокови (сл. 2) (црт. 1). Во горниот дел од композицијата е краток натпис, сигнатура, испишан со црвена боја **КАРЛА ΘΕΩΠΙΑΣ ΚΑΙ ΚΤΗΤΩΡ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ** (црт. 2).⁵

Извонредна икона со ктиторска композиција која по своите формални и иконографски особености останува осамена во уметноста на Охридската архиепископија од доцниот среден век. Нема сомневање дека обрасците по кои е конципирана и сликана се во средновековната, византиска традиција на сликање на ктиторски композиции и ктиторски портрети. Претставата на Карло Топија од иконата, покрај ктиторскиот натпис на камениот портал од првобитната манастирска црква, засега се единствените сведоштва за овој значаен ктиторски потфат и градењето на црквата Св. Јован Владимир крај Елбасан (сл. 4).⁶

Иконата, како што дознаваме од ктиторскиот натпис припаѓала на манастирот Арденица во Лушње, Колоња, кој заедно со блискиот манастир на Св. Козма Етолски се најпочитуваните култни места во пределот на Музакија. Подоцна, во 1744 г., зографот Константин јероѓакон од Спат, за Богородичината црква во манастирот Арденица ги слика речиси сите икони за монументалниот повеќекатен резбан и позлатен иконостас.⁷ Но, пред да настапи во Музакија и манастирот Арденица, јероѓакон Константин во 1736 г. своите први посерозни

⁴ Овие декоративни апликации се многу повидливи на постарите црно-бели фотографии направени во педесеттите години на минатиот век, пред конзервација на иконата, cf. Th. Popa, *op. cit.*, 79, foto. 54.

⁵ *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, 138.

⁶ Оригиналните делови на камениот портал со целосно сочуваниот ктиторски натпис на латински, грчки и на црковно-словенски јазик се дислоцирани и денес се изложени во Историскиот музеј во Тирана.

⁷ Th. Popa, *op. cit.*, 73; Idem, *Mbishkrime të kishave në shqipëri*, Tiranë 1998, 97 - 99; Y.R. Drishti, *op. cit.*, 28 - 33.

ангажмани ги има токму во црквата Св. Јован Владимир крај Елбасан каде што слика повеќе икони, кои кон крајот на Втората светска војна ќе изгорат во големиот пожар што го зафатил манастирот.⁸ Од сочувваните архивски извори дознаваме дека овој зограф и подоцна често престојувал во Елбасан каде што бил и професионално ангажиран за што сведочи и записот во Кодиката на црквата Св. Никола од 1758/9 година.⁹

Веруваме дека Константин Шпатараку, при сликање на иконата, посебно ктиторскиот портрет на Карло Топија, непосредни примери и поттици има најдено токму во живописот на старата црквата на Св. Јован Владимир, која во годините кога се слика иконата 1739 г. сè уште ја имала првобитната архитектонска форма и оригиналниот фреско-живопис од 1383 г.

Само во тој контекст можат да се објаснат некои од иконографските особености на ктиторскиот портрет, пред сè одеждата и инсигниите на Карло Топија, кои привлекуваат најголем интерес и нив ги издвојуваме како најважни при разрешување на клучните прашања, односно до колкава мера зографот Константин, сликајќи ги нив, користи и повторува постари, автентични предлошки.

Особено е карактеристична неговата одежда, односно костимот со висечки ракави, закопчан со копча под вратот и низа од бисерни копчиња од предната страна, украсен со декоративен мотив на двоглави орли. По својот изглед, форма и крој, костимот на Топија е идентичен со византиските дворски костими чии автентични описи се сочувани во Трактатот на Псевдо-Кодин за византиските дворски достоинства.¹⁰ Поновите истржувања потврдија дека ваков тип на костим со карактеристичен крој бил актуелен на цариградскиот двор во XIV век и го носеле византискиот цар и највисоките дворски достоинственици.¹¹

Псевдо-Кодин овој тип дворски костим со долги висечки ракави го означува како гранаца (*γρανάτζα*), односно лапаскас (*λαπάτζας*) и дообјаснува дека бил од асирско потекло, а за негово носење на цариградскиот двор имало пропишани посебни правила што одговарале на дворската хиерархија и церемонијалот.¹² Според Псевдо-Кодин, само византискиот цар можел да

⁸ Th. Popa, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, 72 - 73; Y.R. Drishti, *op. cit.*, 28.

⁹ Th. Popa, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, 72.

¹⁰ Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, J. Verpeaux (ed.), Paris 1966, 218, 29 - 30; 219, 1 - 21.

¹¹ Б. Цветковић, *Прилоз ироучавању византијског дворског костима* – ГРАНАТЗА, ЛАПАЗΑΣ, ЗРВИ XXXIV, (1995), 148–152; А. Нитић, *Тканине и ирофани костим у српском сликарству XIV и ирве иоловине XV века, иорекло и развој*, in *Niš and Byzantium II*, (2004), 330-333; *Привајни живој у српским земјама средњег века*, С. Марјановић Душанић, Д. Поповић (eds.), Београд 2004, 378 - 393 (Б. Поповић, Б. Цветковић).

¹² Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 218, 29 - 30; 219, 1 - 21; А. Grabar, *Pseudo-Codinos et les cérémonies de la Cour byzantine au XIVe siècle*, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, 193 - 221; Б. Цветковић, *Прилоз ироучавању византијског дворског костима* - ГРАНАТЗА, ЛАПАЗΑΣ, 148 - 149.

носи ваков костим со ракави кои слободно виселе од зад грб кој се нарекувал *џранаца*, додека останатите високодостоинственици ракавите морале да ги прикачуваат за појасот на костимот и тогаш тој се нарекувал *лајасцас*, само големиот доместик имал право едниот ракав да го носи слободно, а другиот да го прикачи за појасот, и во овој случај костимот се нарекувал *лајасцас*.¹³

Описите во Трактатот на Псевдо-Кодин за изгледот и начинот на носење на овие дворски костими се препознаваат и се следат на примери сочувани во средновековната уметност, минијатурите, средновековните фрески и икони, посебно во спомениците настанати на Балканот во рамките на тогашните средновековни држави чии владетелски дворови ги прифатиле византиските дворски обичаи и норми.¹⁴ Сочуваните претстави на slikани костими со висечки ракави, *џранаца* или *лајасцас*, во средновековната уметност откриваат дека овој тип костим од предната страна се затворал или со преклоп на градите или, пак, едноставно со низа од копчиња кои понекогаш ја зафаќале целата должина на костимот од предната страна.¹⁵ Висечките ракави, всушност, претставувале украс на костимот, низ коишто рацете не се провлекувале.

Slikани претстави на византиски василевси облечени во костим со висечки ракави – гранаца не се сочувани, но можат да се наведат повеќе примери на велможи и дворјани slikани во вакви костими. Од познатите примери издвојуваме само неколку кои се блиски до костимот на Карло Топија, но и блиски до времето во кое тој делува, живее во средината и во втората половина на XIV век.

Еден од најраните примери на костим со висечки ракави кој истовремено сведочи дека веќе во почетокот на XIV век влијанијата на цариградскиот двор, обичаите и новините, меѓу кои и носење костими со висечки ракави, биле прифатени во средновековната српска држава и самиот владетелски двор е примерот на еден од дворјаните, велможи во Божикната стихира од манастирот Жича¹⁶ (сл. 5) (црт. 3) потоа младиот дворјанин во композицијата на Соборот на Симеон Немања во црквата Св. Димитриј во

¹³ Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 29 - 30.

¹⁴ Повеќе примери наведува Ј. Ковачевиќ, *Средновековна ношња балканских словена*, Београд 1953, 53 - 54, таб. XXXIX, 59-60, сл. 27, 64, сл. 30, 72 - 73, сл. 36, 74, сл. 39; Б. Цветковиќ, *op. cit.*, 147 - 149.

¹⁵ За изгледот и формата на костимот гранаца и лапскас, Псевдо-Кодин освен истакнувањето на неговата највпечатлива особеност, висечките ракави, не укажува на други подробности, cf. Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, 219.

¹⁶ Ј. Ковачевиќ, *op. cit.*, таб. LXIII; Б. Цветковиќ, *op. cit.*, 151; М. Чанак-Медиќ, Д. Поповиќ, Д. Војводиќ, *Манастир Жича*, Београд 2014, 94, сл. 38; Б. Кнежевиќ, *Примери ношње источњачког њорекла у српском зидном сликарству XIV века*, Вардарски Зборник 5, Београд 2006, 10-12, сл. 1.

Пеќската патријаршија (црт. 4),¹⁷ во владетелски костим со висечки ракави е претставен младиот крал Душан во истата црква Св. Димитриј во Пеќската патријаршија (црт. 5).¹⁸

Во костим со преклоп на градите од предната страна и висечки ракави кои се закачени за појасот се претставени велможите, жупанот Петар Брајан во Бела црква Каранска (црт. 6)¹⁹ и велможот Константин, ктитор на црквата Св. Никола во Станичење, како и уште неколку негови сродници насликани во рамките на ктиторската композиција (црт. 7).²⁰ Иако според Псевдо-Кодин, *џранаца* е исклучиво машки костим, во времето околу средината на XIV век се забележува дека костим со висечки ракави носат и жени благороднички за што говорат и ктиторските портрети од црквата Св. Никола во Псача.²¹

Освен при сликање на одеждите на современи историски портрети, костими со висечки ракави, како и костими со ракави прикачени за појас, од типот на *џранаца* и *лајасцас*, во средновековниот, византиски живопис се забележуваат и при сликање на лаички, световни фигури во сцени и композиции, од циклуси на Големите празници (како што се примерите Пилат од црквата Св. Никола Орфанос во Солун) (црт. 8), циклусот на Делата апостолски (Дечани и Матејче) или, пак, циклусот на Акатистот на Богородица (Дечани, Матејче, Марков манастир), што веќе е забележано и од претходните истражувачи.²²

Колку костимот со висечки ракави од типот на лапасцас бил прифатен и привлечен при сликање поединечни фигури на светци сведочат сликаните претстави на св. Јаков Персиски од црквата на Богородица во Пеќската

¹⁷ Б. Цветковић, *op. cit.*, 150; В.Ј. Ђурић, С. Ѓирковић, В. Кораћ, *Пеќка патријаршија*, Београд 1990, 201, сл. 128; Б. Кнежевић, *op. cit.*, 17 - 19, сл. 8, со мислење дека тоа е претстава на младиот крал Урош. Ново датирање на фрескоживописот во црквата Св. Димитриј во годините непосредно по градењето и за време на животот на ктиторот, архиепископот Никодим (1317-1324), како и идентификација на претставата на младиот крал со Стефан Душан, Б. Тодић, *Српске шеме на фрескама XIV века у цркви Свејоџ Димитрија у Пећи*, Зограф 30, (2004-2005), 134-138, сл. 6, 9.

¹⁸ В.Ј. Ђурић, С. Ѓирковић, В. Кораћ, *Пеќка патријаршија*, 204 - 205, сл. 130; Б. Тодић, *op. cit.*, 136, сл. 9.

¹⁹ Ј. Ковачевић, *op. cit.*, 42, таб. XVIII; Б. Цветковић, *op. cit.*, 149; Б. Кнежевић, *op. cit.*, 20, сл. 9.

²⁰ Б. Цветковић, *op. cit.*, 149, 151-152; М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, *Црква Свејоџ Николе у Станичењу*, Београд 2005, 79 - 111, сл. 31 - 32, 42 - 44 (Б. Цветковић).

²¹ И.М. Ѓорђевић, *Зигно сликарство српске власнеле*, Београд 1995, 172, сл. 21; Б. Цветковић, *op. cit.*, 153.

²² G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie IV*, Paris 1969, pl. 34, fig. 69; А. Ευγγούλου, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964, πίν. 48, 51, 53; А. Γσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, πιν. 37, 56; Б. Цветковић, *op. cit.*, 148-152; Б. Кнежевић, *op. cit.*, 15-35, сл. 2-3, 15-17 (со повеќе примери).

патријаршија²³ (црт. 9), свети Ѓорѓи и св. Димитриј во Богородица Љевишка и Старо Нагоричино (црт. 10), архангелот Михаил во Велуке²⁴ (црт. 11) како и ликови од минијатурите во ракописот на Александрида од средината на XV век (р. 771 (381), fol. 127'), денес во Народната библиотека во Софија (црт. 12).²⁵

Сето ова се должи на влијанијата и пробивот на новите, совреми текови од Византија, Цариград и цариградскиот двор, каде што во времето на XIV и XV век се прифаќаат источните обичаи во однос на дворските костими и секојдневниот начин на облекување што ги потиснувале и менувале старите, вековни византиски традиции. Овие современи цариградски актуелности резигнирано ги коментира Никифор Григора, еден од најучените луѓе во Цариград, како новини што тежнееле кон раскош и надворешен сјај видлив во раскошни луксузни ткаенини и необични форми и кроеви на современите костими и одежди.²⁶

Одредени промени во формата и начинот на носење на овие костими се видливи во првите децении на XV век, на што укажуваат костимите на Петар, братот на протовестијарот Богдан, ктиторот на Калениќ, и костимите на Стефан и Лазар, синовите на деспот Ѓураѓ Бранковиќ, сликани на Есвигменската повелба.²⁷ Овие промени само ја најавуваат еволуцијата на овој костим во времето од доцниот среден век.

Костими со висечки ракави можат да се следат и во поствизантиската уметност XV-XVIII век, но веќе не може да се говори за гранаца или лапаскас туку за кафтан, и не за костим туку за горна наметка со откромени висечки ракави, која од предната страна, исто така, била откромена и единствено на вратот се закопчувала со голема копча, а нејзината должина неретко достигнувала и до стапалата. Кафтанот, исто така, имал ориентално источно потекло и во времето на османлискиот период, всушност, ќе стане препознатлив дел од благородничка одежда на христијанската властела,

²³ В.Ј. Ѓурић, С. Ѓирковић, В. Кораћ, *Пеќка љаџријаршија*, Београд 1990, 161, сл. 98. Во фрескоживописот од поствизантискиот период, посебно на Света Гора Атонска, се забележува посебен интерес кон сликање на овој светец во раскошна ориентална одежда, cf. О. Томић, *Хиландарски скии Свеће Троице на Сјасовој води*, Хиландарски Зборник 9, (1997), 229 - 232, црт. 12.

²⁴ Б. Цветковић, *op. cit.*, 150; Б. Кнежевић, *op. cit.*, 15-35, сл. 2-3, 14; Д. Ѓорѓиевски, Два примера на специфична средновековна облека од Македонија, *Patrimonium.mk.* 9 (2011), 102 - 103, сл. 7-8.

²⁵ Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатури*, Београд 1983, сл. 67 - 69; М. Живковић, *О византиском пореклу фиџуралних минијатури Београдске Александриде*, *Зограф* 37, (2013), 180, сл. 11.

²⁶ Б. Тодић, *op. cit.*, 137 - 138.

²⁷ П. Ивић, В.Ј. Ѓурић, С. Ѓирковић, *Есвигменска повеља десјоџа Ѓурђа*, Београд 1989, 22, сл.10-15.

кнезовите и спахиите²⁸ а со него особено често се сликаат угро-влашките и молдавските војводи, како и болјари – високодостоинственици од XV-XVII век.²⁹ Во времето на XVIII и првата половина на XIX, се бележи кафтан без висечки ракави со крзнен паспул околу вратот и предната страна по краевите, кој станува дел од одежда на угледни и заможни чорбаџии, трговци, кои стануваат богати приложници и ктитори на цркви и манастири, за што сведочат ктиторските претстави од црквите во Москополе и Света Гора Атонска.³⁰

Важен детаљ на костимот на Карло Топија се и мотивите на двоглави орли. Овој мотив како декоративна апликација, според достапниот ликовен материјал но и пишаните извори, бил несомнено еден од најзастапените украсни мотиви на средновековните текстилни ткаенини, платна и штофови, особено оние што се сметале за полуксузни.³¹ Византиската аристократија,

²⁸ Со кафтан се насликани ктиторите на манастирот Драгалевци крај Софија, Радослав Мавр и неговите синви, Никола и Стахна (cf. Г. Суботиќ, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 116 - 117, 120, црт. 92), ктитори на манастирот Св. Троица крај Плевља, Јован од Фоча, златар и спахијата Војин, 1592 г. (С. Петковиќ, *Манасџир Света Троица код Плевља*, Плевља 2008², 43 - 45, 54, 69 - 71, сл. 28, 30-31), кнезот Вукиќ Вучетиќ како нов ктитор на манастирот Морача во 1574 г. (Idem, *Морача*, Београд 1986, 42, т. 15, с. 9 - 10). Ктиторот Пројча во црквата Св. Никола с. Гуземелци, Светиниколско, 1584 г. (З. Расолкоска-Николовска, *Ктиторски портрети во сионско сликарство во Македонија*, in Цивилизации на почвата на Македонија 2, Г. Старделов (ed.), МАНУ, Скопје 1995, 219), ктиторот на црквата Св. Богородица во с. Дивље, Скопско 1603/4 г. (Ibid, 219 - 220), во Сливничкиот манастир на Преспа, Купен синот на ктиторите кир Михаил и Стоине (В. Поповска-Коробар, *Сионско сликарство во црквата на Сливничкиот манастир*, Patrimonium.mk. 13, (2015), 210, 222 - 223, сл. 9); кнезот Богоја ктитор на црквата Св. Никола, манастир Лапушња (Б. Кнежевиќ, *Манасџир Лапушња*, Саопштења XVIII (1986), 110 - 112, сл. 23), како и Пану Јеронимос, ктиторот на црквата Успение на Богородица во Јеромени, Епир (TABYZANTINA MNHMETA THS IΠEIPΟΥ, ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008, 223 (Π. Δημητράκοπουλου).

²⁹ К. Nikolesku, *Dvorski kostim Rumunije od XIV do XVIII veka*, Beograd 1969, 14 - 16, br. 1 - 10, 24 - 25, 34; Eadem, *Les insignes du pouvoir. Contribution à l'histoire du ceremonial de cour roumen*, RESEE XV, (1977), 245 - 246, No. 2; A. Grabar, *Srednjovekovna umetnost istočne evrope*, Novi Sad 1969, 117, 119, каде што, покрај другото, се укажува и на еден посебен вид претставување на владетелски, ктиторски претстави, везени на платно во вид на плаштаници и користени како прекривка на гробните саркофази, (Ibid, 119), cf. С. Nikolescu, *Broderie profane de tradition Byzantine en Roumanie*, Actes du XIVe Congrès international des études Byzantines, t. III, Bucharest 1971, 396; N. Dionysopoulos, *The Expression of the Imperial Idea of a Romanian Ruler in the Katholikon of the Great Lavra Monastery*, Зограф 29, (2002 - 2003), 207 - 217, fig. 6 - 7, 9 - 11. Освен влашко-молдавските војводи, раскошни костими со висечки ракави-кафтани носеле и угледните болјари и високодостоинственици од Крајова, Трговиште, Фанар во Цариград за што сведочат и репрезентативните портрети на Георги и неговиот син Константин, ктитори на фрескоживописот во припратата на црквата во Бачковскиот манастир 1643 г. (cf. С. Кисъов, *Бачковски манастир*, Софија 1990, 64, 66 - 67).

³⁰ Д. Медаковиќ, *Манасџир Хиландар у XVIII веку*, Хиландарски зборник 3, (1974), 55, сл. 27; И. Гергова, *Стенописите в Хиландарския параклис "Св. Иоан Рилски"*, Светогорска обител Зограф III, Софија 1999, 354; ΕΙΚΟΝΕΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΚΑΡΑΚΑΛΛΟΥ, ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2011, 13, 32, εικ. 6. (ed. Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

³¹ А. Соловјев, *Les emblèmes de Byzance et les Slaves*, SK VII, (1935), 138 - 139; J. Ковачевиќ, *op. cit.* 195-205, сл. 152, 158 - 161; А. Нитиќ, *Тканине и ѓрофани костим у српском сликарству XIV и ѓрве ѓоловине XV века- ѓорекло и развој*, Niš and Byzantium II, (2004), 321 - 322.

припадниците на дворот и носителите на највисоките дворски достоинства и титули многу често се сликаат во одежда од луксузна ткаенина со декоративни мотиви на двоглави орли, особено од XIII до XV век.³²

Истовремено на цариградскиот двор мотивот на двоглави орли во кругови, најчесто од низи на бисер, познати како коласти аздии ($\chi\rho\rho\sigma\upsilon\delta\varsigma \acute{\alpha}\epsilon\tau\acute{\iota}\varsigma \acute{\epsilon}\lambda\acute{\iota} \tau\omicron\upsilon \chi\alpha\sigma\delta\acute{\iota}\omicron\upsilon$) се поврзува со високите т.н. царски достоинства, деспот, севастократор и кесар и е дел од нивната одежда со изразита инсигнолошка симболика.³³ Овој мотив на костимот на Карло Топија ја нема таа инсигнолошка симболика во истакнување на одредено достоинство и можеме единствено да го сметаме за украсен мотив, дотолку повеќе што мотивот на двоглави орли се забележува како декорација на одежди на високодостоинственици кои не се поврзани со хиерархијата на владетелските дворови, како во Цариград така и во балканските феудални средновековни средини.³⁴

Веќе одамна во науката е прифатено мислењето дека средновековниот костим со својот раскошен изглед, изборот и употребата на материјалите, кројот и формата е одраз на хиерархискиот статус на носителот и неговото место во сталешката хиерархија на средновековното, феудално општество.

Несомнено, ткаенината од која е изработен костимот на Топија припаѓа на луксузни ткаенини карактеристични за времето на XIV и XV век, кои на Балканот најмногу пристигнувале од Италија, Франција, па дури и од Шпанија. Познати центри во Италија биле во Лука, Ферара, Венеција, Мантова, Фиренца, Сиена,³⁵ во Франција – Монпелје, Нарбона, во Шпанија – Барселона и Кордоба,³⁶ а од почетокот на XV век и Дубровник каде што започнува интензивно мануфактурно производство на текстилни ткаенини.³⁷ Што се однесува на Дубровник и неговата сè поголема улога во производство и трговија на платна и ткаенини, во стручната литература уште одамна е објавен интересен податок кој условно се однесува на Карло Топија. Според него, во 1403 г., Карло Топија добива на подарок од Дубровник боено платно во износ од 25 перпери.³⁸ Но, авторот кој го објавува овој важен податок, за жал, не го наведува изворот што го користи. Поради ова, мораме да бидеме внимателни кон веродостојноста на овој податок бидејќи е во

³² А. Соловјев, *op. cit.*, 133-134, 153.

³³ Б. Ферјанчиќ, *Десјоџи у визанџији и јужнословенским земјама*, Београд 1960, 24 - 25.

³⁴ А. Соловјев, *op. cit.*, 133; Б. Ферјанчиќ, *op. cit.*, 25.

³⁵ Ј. Ковачевиќ, *op. cit.*, 186-208.

³⁶ *Ibid*, 186-187.

³⁷ *Ibid*, 210 - 212; Д. Динић-Кнежевиќ, *Ткаенине у привреди средњевековног Дубровника*, Београд 1982, 31 - 32; P. Pinelli, *Piero Pantella from Piacenza and the textile industry of Dubrovnik (Ragusa) in the first half of the fifteenth century*, *Dubrovnik Annals* 50/1, (2013), 25 - 36.

³⁸ Ј. Ковачевиќ, *op. cit.*, 209.

спротивност со останатите историски извори што се однесуваат на Карло Топија. Наведениот запис со годината 1403 г. не може да се однесува на овој велможа бидејќи во историските извори тој последен пат се спомнува кон средината на 1387 г.,³⁹ како и за неговиот син Ѓорѓи Топија, кој умира 1392 г. со што се гасне машката линија на родот Топија.⁴⁰ Но, и покрај овие недоследности, веродостојноста на самиот чин на дарување не треба да се доведува во прашање бидејќи е во духот на средновековните обичаи, скапите и луксузни ткаенини да бидат ценети и вредни поклони при дипломатските контакти како опортуни дипломатски гестови,⁴¹ а во таа дипломатска игра Дубровчаните биле особено искусни и вешти.⁴²

Од посебен интрес се и владетелските инсигнии со кои е насликан Топија, круната и жезлото-скиптарот во раката. Круната на Карло Топија, раскошна по својата форма и декорација, всушност, претставува инсигнија од највисок ранг, во средновековната традиција симбол ислучиво на владетелското достоинство.

Круната на Топија по својата форма е необична, со елементи на отворена готичка круна (*Lilienkronen*) својствена на западноевропските владетели и тоа во делот на металниот обрач и страничните метални запци кои круната ја отвораат и ја прошируваат, и затворената текстилна капа прикачена за извиениот средиштен обрач што ја профилира и дава облик на византиски камелафкион без орфанос на темето.

Ваквиот изглед на неговата круна и жезло не треба да изненадува бидејќи во овие погранични краевии на крајниот западен дел на некогашниот византиски православен свет, каде што со векови се допирале и проникнувале западните католички и византиските православни традиции во времето на XIII и XIV се оформуви, профилира една особена културно-конфесионална симбиоза, која доведува истовремено да опстојуваат православни и католички модели и традиции кои свое влијание имале и во доменот на сталешката идеологија изразена во владетелските амбиции на властелата, нивните костими, инсигниите и устројството на дворските канцеларии.

³⁹ A. Ducellier, *La façade maritime de l' Albanie au moyen age, Durazzo et Valona du XIe au XVIe siècle*, Thessaloniki 1981, 494. Последните записи за Топија ги имаме од мај 1387 г., при преговорите што тој ги води со Венеција, Cf. L. Thalloczy, K. Jireček, M. Šufflay, *Acta et Diplomata res Albaniae Mediae aetatis illustrantia*, vol.II, Wien 1913-1918, 98, n°409; 100 n°416.

⁴⁰ M. Šufflay, *Srbi i Arbanasi*, Beograd 1925, 47; И. Божић, *Албанија и Арбанаси у XIII, XIV и XV веку*, Глас СССРXXXVIII, одељење историјских наука, САНУ, књ. 3, (1983), 56.

⁴¹ A. Muthesius, „*Silken Diplomacy*“, in *Byzantine Diplomacy, Papers from the Twenty-Fourth Spring Symposium of Byzantin Studies*, J. Shepard, S. Franklin (eds.), Cambridge (1992), Aldershot 1992, 237 - 247

⁴² J. Ковачевић, *op. cit.*, 209; *Зборник Констџантинџина Јуречека I*, М. Динић (ed.), Београд 1959, 272.

Но, кога се говори за сликање на владетелските инсигнии со изразити западни обележја, посебно отворена готичка круна (*Lilienkronen*), треба да истакне дека во приморските делови на Балканот, кои некогаш биле под власта на српската средновековна држава, зачувани се сликани владетелски претстави со изразити западни инсигнии. Еден од тие примери се и владетелските портрети на Стефан Дечански и Стефан Душан во манастирот Дуљево над Будва, настанати околу 1340 г. Иако носат византиски владетелски саκος со вкрстена дијадема, нивните круни се од отворен готички тип (*Lilienkronen*), со скиптри без акакија во рацете, а на нозете чизми со мамузи.⁴³ Карактеристично е за српските средновековни владетели што често носат инсигнии со западна провиниенција видливи на нивните претстави на монетите од времето на кралевице Драгутин, Милутин, Стефан Дечански, Душан и Урош од XIII и XIV век, како и на монетите ковани од деспот Ѓураѓ Бранковиќ во првата половина на XV век.⁴⁴

Веќе нагласивме дека и жезлото како владетелска инсигнија кое Топија го носи во раката ги има сите обележја на латински епископски скиптар, за кој непосредна аналогија наоѓаме во претставата на папата Мартин од црквата на св. Ана во Котор од седумдесеттите години на XV век, но и претходно на претставите на римските папи во олтарната апсида на црквата во Рубик (Албанија) од XIII век.⁴⁵

Кога говориме за инсигниите со кои е насликан Топија, а кои ја симболизираат највисоката владетелска власт, треба да го имаме на ум и сознанието дека на овие простори на средновековна Албанија во отсуство на една силна и постојана централна власт, владетелските прерогативи ги преземале обласните господари, велможи, кои наметнувајќи ја својата власт на послабите се издигнувале во независни господари.⁴⁶ Карло Топија постапува идентично и во духот на своето време, потполно свесен за својата моќ, ги презема прерогативите на највисоката власт.⁴⁷ Венецијанците по 1368 г., во официјалните дипломатски преписки и документи, го титулираат како

⁴³ Д. Војводић, *Српски владарски портрети у манастиру Дуљево*, Зограф 29, (2002-2003), 150 - 155, црт. 2 - 4, 6.

⁴⁴ С. Диметријевић, *Средњовековни српски новац*, В. Иванишевић (ed.), Београд 1997, 26 - 34, 38 - 43, 50 - 51, 54, 76, 81, 125, 128 - 129, 133. Д. Војводић, *op. cit.*, 150 - 153; Б. Тодић, *op. cit.*, 133 - 136.

⁴⁵ И.М. Ѓорђевић, *Новооткриени фрагменти фресака у цркви Свете Ане изнад Перасџа (Бока Кошорска)*, Зограф 29, (2002-2003), сл. 7; Th. Pora, *Miniatura dhe piktura mesjetere në Shqipëri (shek. VI - XIV)*, Tiranë 2006, 135.

⁴⁶ Опширно за историските прилики на територијата на средновековна Албанија, М. Šufflay, *op. cit.*, 52-130; И. Божић, *op. cit.*, 11 - 112; А. Ducellier, *op. cit.*, passim; J.A. Fine, *The Late Medieval Balkans, A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman conquest*, The University of Michigan Press 2009, 414 - 422.

⁴⁷ Р. Михалчић, *Крај српског царства*, Београд 1989², 260 - 281.

princeps Albanie, додека тој самиот на ктиторскиот натпис од црквата Св. Јована Владимир крај Елбасан се истакнува за господар на цела Албанија.⁴⁸

Убедени сме дека владетелските инсигнии на претставата на Топија се токму одраз на неговите сфаќања и политички амбиции засновани на свеста за своето потекло и крвното сродство со кралската династија на француските владетели од родот на Анжујците и стварната, реална моќ која тој ја има во периодот од шеесеттите до осумдесеттите години на XIV век. Во тие години Топија се издигнува до најмоќниот велможа во пределите на средна и северна Албанија, држејќи го и стратегиски важниот град Драч.⁴⁹ Можеби најексплицитно, своите политички амбиции тој ги истакнува во ктиторскиот натпис од црквата Св. Јован Владимир, каде што е запишано – *во време кога над целата земја албанска господарел превисокиот и прв Карло Топија, сродник по крв на кралот на Франкије*.⁵⁰

Подемот на родот Топија во историските извори може да се следи од средината на XIII век, кога еден од предците на Карло се спомнува како пронијар (*miles*) во служба на византискиот цар. Неговиот дедо, Тануш Топија, во децениите пред средината на XIV век вешто опстојува во сложената политичка игра и ја проширува својата територија, приклучувајќи се најнапред на византискиот цар, а потоа искажувајќи му лојалност и верност на кралот на Неапол, Роберт Анжујски, од кого добива посебни привилегии и потврда на имотите.⁵¹ По смртта на кралот Роберт I (јануари 1343 г.), Тануш се приклучува кон српскиот крал Стефан Душан во чие време почнува и најсилниот подем на родот Топија, како и, впрочем, и за повеќето други арбанашки феудални семејства, кои во служба на Душан учествуваат во пробивите и заземањето на Епир, Тесалија, Акарнананија, добивајќи притоа и големи привилегии.⁵² По смртта на дедо му Тануш Топија во 1359 г., Карло ги наследува сите земјишни поседи како и грдот Кроја, главно упориште и центар од каде што тој ја проширува својата власт.

Карло Топија, всушност, е син на Андрија Топија и вонбрачната ќерка на кралот на Неапол, Роберт I, од родот на Анжујците.⁵³ Ова свое високо

⁴⁸ *Acta Albaniae* II, 54, No. 239; Р. Михаљчић, *op. cit.*, 151 - 152; С. Новаковић, *Први основи Словенске књижевности меѓу балканским словенима*, 226 - 227; 89, No. 375.

⁴⁹ И. Божић, *op. cit.*, 50 - 51; Р. Михаљчић, *op. cit.*, 150; А. Ducellier, *op. cit.*, 478 - 479.

⁵⁰ С. Новаковић, *op. cit.*, 226; *Acta Albaniae* II, 89, No. 375

⁵¹ *Acta Albaniae* I, 254, n° 816; И. Божић, *op. cit.*, 48; А. Ducellier, *op. cit.*, 338 - 342.

⁵² И. Божић, *op. cit.*, 41 - 42; Р. Михаљчић, *Бишка код Ахелоја*, Зборник Филозофског факултета XI-1 (Споменица Јорја Тадића), Београд 1970, 272; Idem, *Крај српског царства*, 14.

⁵³ За таткото на Карло, Андреја Топија, бракот со вонбрачната ќерка на кралот Роберт од Неапол, раѓањето на Карло и брат му Георги, како и за смртта на Андреја Топија во Хрониката на Музаки, cf. Ch. Hopf, *Chroniques gréco-romanes inédites ou peu connues*, Berlin 1873, 297 - 298; А. Gegaj, *L'Albanie et l'Invasion torque au XV siècle*, Louvain-Paris 1937, 8 - 9; А. Ducellier, *op. cit.*, 340, 607, n. 37.

Светиклиментовиот манастир на Плаошник. Овој исклучително значаен податок, за жал, не можеме да го следиме и потврдиме со други извори, вклучително и пронајдениот археолошки материјал, како и архитектонските остатоци и фрагменти на фрески. Дали ова ктиторовство на Топија подразбира дека тој владеел со Охрид или, пак, само бил приложник на манастирот како еден благороден господин кој истовремено ја обновува црквата на Св. Јован Владимир крај Елбасан? Ако Карло Топија навистина владеел со Охрид, тоа треба да соодветствува со годините кога се гради и црквата на Св. Јован Владимир (1381–1383). Тоа би значело дека Топија претходно ги освоил и поседите и областите на семејството Гропа, кои тие веќе стотина години ги поседувале околу Охридското Езеро,⁵⁸ а жупанот Андреја Гропа, кој управувал со Охрид во седумдесеттите години на XIV век, го истиснува и протерува од Охрид или, пак, Гропа ја признал власта на Топија. Не навлегувајќи подлабоко во овие сложени и сè уште недоволно разјаснети историски прилики, само би одбележале дека синот на Каро Топија, Ѓорѓе Топија, за сопруга ја има Теодора (Воислава), ќерката на севастократорот Бранко Младеновиќ, управител на Охрид за време на Стефан Душан. По неговата смрт, синовите Гргур и Вук Бранковиќ, браќата на Тодора, ќе управуваат во Охрид сè до 1365 г.⁵⁹ Можеби, токму поради овие семејни врски, Топија сметал дека поседува право на Охрид по заминувањето на Гргур и Вук Бранковиќ во областа Дреница во Косово.⁶⁰

Пределите, односно долината на реката Куша, во близина на Елбасан, каде што се наоѓа црквата на св. Јован Владимир, припаѓале во дијецезата на Охридската архиепископија и биле под црковна и духовна власт на охридскиот поглавар.⁶¹ Топија, несомнено одржувал блиски, непосредни врски со Охрид, охридските архиепископи и секако, игуменот на Светиклиментовиот манастир на Плаошник. Веројатно при обновата на црквата на Св. Јован Владимир, Топија го имал благословот и одобрението на тогашниот архи-

⁵⁸ *Acta Albaniae* I, 78, 86; И. Божић, *op. cit.*, 29. Р. Михаљчић, *op. cit.*, 197 - 198; Ц. Грозданов, *Охрид и Охридската архиепископија во XIV век*, 179 - 180; Idem, *Охридското слично сликарство од XIV век*, 20.

⁵⁹ Ibid, 171 - 173; М. Спремић, *Десјој Ѓурађ Бранковић и негово доба*, Београд 1994, 17 - 18; Idem, *Бранковићи у Охриду*, Вардарски зборник 5, (2006), 5. Кога веќе говориме за односите меѓу овие две велмошки семејства, од интерес е и еден ракопис од Хлудовата збирка во Москва, словенски препис на хрониката (Летовник) на Георги Амартол. На лист 185 е запишано *помози г и равоу свему карлоу тешнии аминъ*. Овој ракопис е датиран во XV век и според неговиот издавач е речиси идентичен со ракописот на Хрониката (Летовник) на Георги Амартол од Синодалната библиотека во Москва (No 148) од 1386 г., пишуван по нарачка на господин Вук Бранковиќ, братот на Теодора (Воислава) во манастирот на Св. Архангели во Призрен. Сф. *Описание Рукописей и каталогъ книгъ церковной печати, библиотеки, А.И. Хлудова*, составилъ А. Поповъ, Москва 1872, 388-389.

⁶⁰ Ц. Грозданов, *Охрид и Охридската архиепископија во XIV век*, 181 - 182.

⁶¹ И. Снегаров, *История на Охридската архиепископија*, том. 1, Софија 1995², 338.

епископ Јован, а со игуменот Гервасиј соработувал околу ктиторството за Светиклиментовиот манастир.

Пред крајот на животот, Топија ќе биде потиснат од османлиите кои длабоко навлегуваат во пределите на средна и јужна Албанија. Тој веќе воено и политички ослабен се обидува од добро утврдениот Драч и со помошта на Венецијанците да ја сочува својата власт и да ги одбрани преостанатите поседи.⁶² Во 1387 г. преговара со Венецијанците да го предаде Драч на Републиката, но кон крајот на истата година умира. Неговиот син Ѓорѓе ќе го надживее само неколку години, и во 1392 г. го отстапува Драч на Венецијанците, додека останатите семејните поседи и правото над нив им ги пренесува на своите сестри Елена и Воислава.⁶³

Само неколку години по обновата на црквата Св. Јован Владимир, Турците со победата во битката на Саурското Поле, во близина на Берат, 1385 г. над христијанските господари и велможи на Албанија и Зета ги освојуваат пределите на средна Албанија по текот на реките Шкумб и Куша, каде што се наоѓа и манастирот на Св. Јован Владимир.

Како опстојувал манастирот во новите историски околности не може со сигурност да тврдиме поради отсуство на извори за историјата на манастирот во овој клучен период на доцниот XIV век, но и потоа за времето на XV и XVI век. Можеме само да претпоставиме дека позитивно влијание имало основањето на градот Неокастро – Елабасан во 1466 г. кој набргу потоа станува значаен управен и административен центар, економски моќен, што се гледа и од подоцнежната историја на манастирот Св. Јован Владимир, особено XVII век, кога угледни и богати христијани, Власи, Албанци, Грци ја преземаат грижата за манастирот и стануваат негови донатори и приложници.

Големиот подем на манастирот се бележи во втората половина на XVII век и посебно во годините по 1690 г., кога во Венеција по иницијатива на родољубивите приложници од Елабасан се печати Аколутијата, книга со житија и служби посветени на св. Јован Владимир.⁶⁴ Ова доведува до обнова на неговиот култ, но сега под закрила и патронатство на Охридската архиепископија, што овозможува силен пробив на просторите на Балканот, па и северно од Дунав и Сава во австриската монархија.⁶⁵

⁶² *Историја Црне Горе*, књ. 2/II, Титоград 1970, 48 (С. Ѓирковиќ).

⁶³ И. Божиќ, *op. cit.*, 56-58.

⁶⁴ И. Снегаров, *Историја на Охридската архиепископија-патриаршија*, том 2, 350 - 352.

⁶⁵ Ц. Грозданов, *Портрети на светици од Македонија од IX-XVIII век*, Скопје 1983, 210 - 216, 238 - 242; S. Cvetkovski, *Portreti svetog Jovana Vladimira u umjetnosti Balkana od XVII do XX vjeka*, in *Dukljanski knez Vladimir (970-1016)* Podgorica, 2016, 145 - 251.

Ако можеме да заклучиме по малобројните сочувани податоци за манастирот, овој црковен и духовен подем од крајот на XVII век, по сè изгледа, се однесувал само на култот на св. Јован Владимир, бидејќи од овој период немаме податоци за градежни активности во манастирот, посебно на манастирската црква.

Според сочуваните уменички дела, знаеме дека пред 1700 г., јеромонахот Константин слика икони за црквата на Јован Владимир,⁶⁶ во 1736 г. зографот Константин од Спат, исто така, слика икони за католиконот на манастирот.⁶⁷ Подоцна, во 1795 г., се сликаат повеќе престолни икони и се поставува нов иконостас со монументални димензии (10 x 4 м) и резбана декорација која ги има сите стилски особености на епирската резбарска традиција од XVIII век.⁶⁸ Можно е сега, пред самиот крајот на XVIII век кога се поставува новиот иконостас во црквата, на самиот зафат да претходеле одредени градежни активности во смисла на проширување на првобитната, средновековна црква. Затоа веруваме дека ктиторскиот портрет на Карло Топија од житијната икона на св. Јован Владимир од 1739 г. зографот Константин од Спат го слика по пример на постариот, оригинален портрет од времето на изградбата на црквата 1383 г., кој во времето на првата половина на XVIII век сè уште се гледал во црквата на Св. Јован Владимир крај Елбасан.

Досега воочените и анализирани особености на сликаната претстава на Карло Топија, посебно неговиот костим и инсигниите, во целост припаѓаат на средновековните традиции, византиската уметност и иконографија, посебно при сликање на ктиторски композиции и современи историски личности.

Претставата на Карло Топија од иконата засега е единствено сведоштво за неговиот ктиторски потфат кој заедно со ктиторскиот натпис од црквата крај Елбасан пружаат важни податоци за самиот ктиторски чин, градењето, односно обновата на црквата Свети Јован Владимир крај Елбасан.

⁶⁶ K. Naslazi, *Disa Konsiderata për piktorin mesjetar Kostandin jeromonaku*, Monumentet 2, Tiranë 1989, 67 - 71, foto. 3, 5 - 6.

⁶⁷ Th. Popa, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, 72 - 73; Y.R. Drishti, *op. cit.*, 28.

⁶⁸ Голем дел од овој монументален иконостас, како и севкупната негова декорација, престолните и празнични икони заедно со надиконостасниот крст биле оштетени во големиот пожар што го зафатил манастирот во 1944 г. Сочуваните делови подоцна се демонтирани и пренесени во музејот во Тирана, каде што сега се изложени, додека преостанатите неколку икони од 1795 г. се дислоцирани во црквата на св. Прокопиј во Тирана (cf. Th. Popa, *Mbishkrime të kishave në Shqipërisë*, Tiranë 1998, 66 - 67, No. 44-47.).

Sašo Cvetkovski

DONORS' PORTRAIT OF KARLO TOPIA FROM THE HAGIOGRAPHICAL ICON OF ST. JOHN VLADIMIR IN THE ARDENICA MONASTERY

Summary

Among the hagiographical icons dedicated to prince Vladimir, ruler of Duklja, a contemporary and relative of Tsar Samuil, the one from Ardenica monastery is distinguished as one of the most representative and the most significant. What distinguishes and makes it unique is the number of painted hagiography scenes, but also the donors' composition with representation of Karlo Topia, the donor who erected the church of St. John Vladimir near Elbasan where he moved his relics from Durrës.

The hagiographical icon was painted in 1739 by zograph Constantine Shpataraku from Shpat for the Church of Theotokos in Ardenica monastery, Musachia. Today the icon is exhibited at the Museum of Medieval art in Korçë.

The icon has the most frequent iconographic scheme and concept when it comes to icons with extensive hagiographical cycles. The presentation of St. Jovan Vladimir in ruler's vesture on a throne dominates its center, while 11 scenes of his hagiography are painted at the sides, the 12th scene being the donors' composition, i.e. Karlo Topia juxtaposed to his endowment, the church of St. John Vladimir.

Topia is presented in finery with ruler's insignia, a crown and a scepter. He is wearing a long light blue shirt and a costume with cut out sleeves that hang loosely behind his back and lower to his knees, patterned with two-headed eagles and stylized ornaments on floral motives. He has a crown on his head and a scepter in his right hand, whose top is in a shape of Latin bishop's scepter. With his left hand he points to his church, a three-nave basilica with entrance portals on its Western and Southern sides. The following inscription is written in red in the upper composition: ΚΑΡΛΑ ΘΕΟΠΙΛΑΚ ΚΑΙ ΚΤΗΤΟΡ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ.

These are a remarkable icon and a donors' composition which remain unique in the Late Medieval art of the Ohrid Archbishopric, according to their formal and iconographical features. Undoubtedly, the patterns according to which this icon was drafted and painted are in the medieval, Byzantine tradition of painting donors' compositions and portraits.

Only in this context some of the iconographic features of the donors' portrait can be explained, such as the vesture and the insignia of Karlo Topia, which draw greatest attention and which we distinguish as the most important regarding solving the key questions, i.e. to what extent, while painting them, zograf Constantine used and replicated older, authentic patterns.

His vesture is especially typical, the costume with loose sleeves, to be exact. Pseudo-Kodinos refers to this type of court vesture with loose sleeves as *granatza* (γρανάτζα), i.e. *lapatzas* (λαπάτζας). These court vestures can be recognized and traced in examples preserved in medieval art: miniatures, fresco-painting and icons. Several donors' presentations of nobles in costumes with loose sleeves (county prefect Peter Brian from White Church of Karan [orig. Bela Crkva Karanska], Constantine and several other members of his family in the church in Staničenje) have been known from the 14th century. However, many more examples can be traced in historical compositions and scenes of the Akathist and The Acts of the Apostles in fresco-painting.

Of special interest are the ruler's insignia in the painted representation of Topia, his crown and scepter. The crown has an unusual shape with elements of an open Gothic crown (*Lilienkronen*) typical for the West European rulers. The unusual part is the metal band and the lateral metal prongs that open and widen the crown, as well as the closed textile cap attached to the curved middle band which profiles and shapes the crown as a Byzantine *kanalafkion* without the *orphanos* on the top.

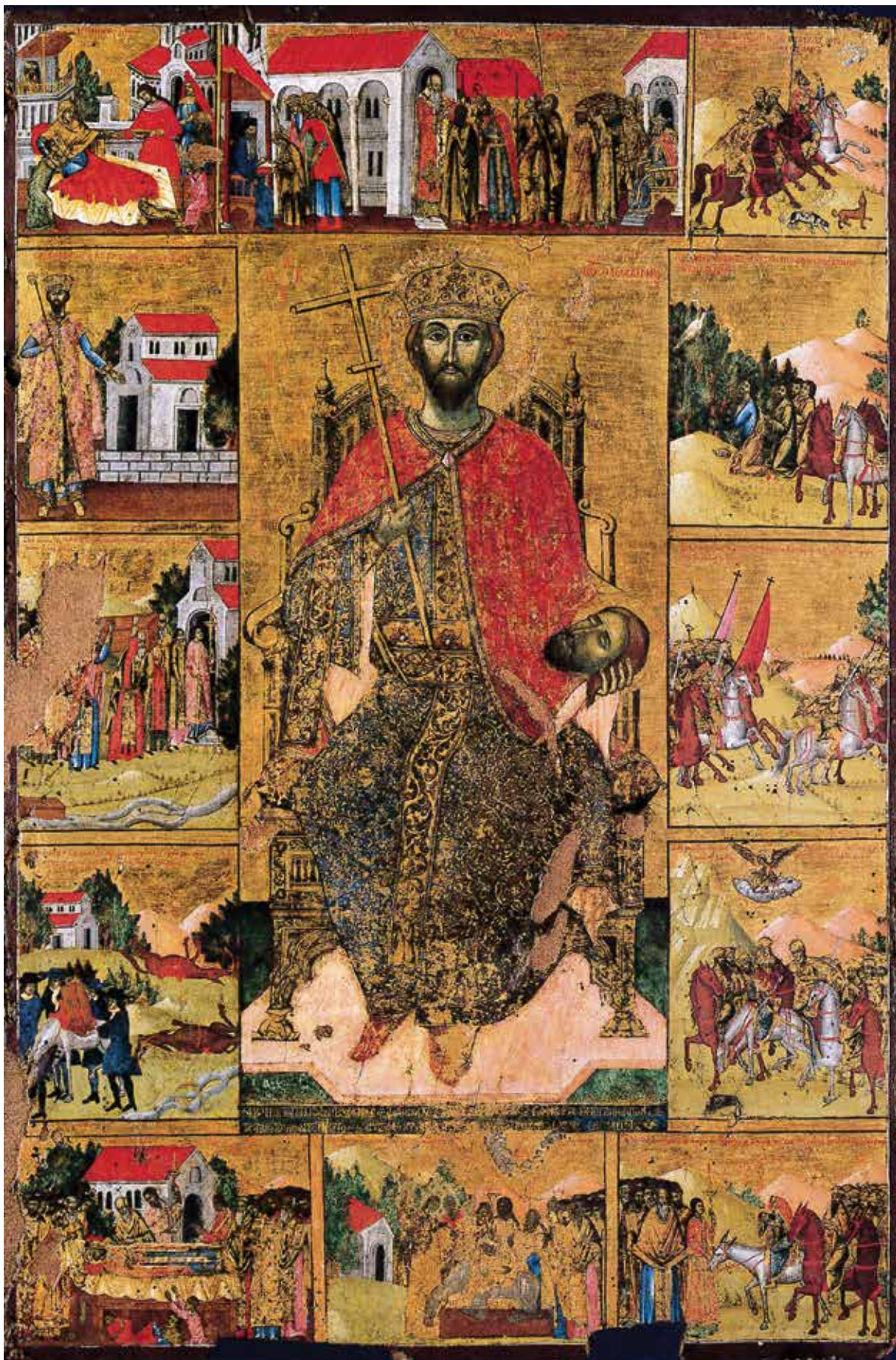
This appearance of his crown and scepter should not be surprising, since in these border areas of the far western part of the once Byzantine Orthodox world, where for centuries the Western Catholic and the Byzantine Orthodox traditions were intertwined, during 13th and 14th century a specific cultural and confessional symbiosis was created that led to simultaneous existence of Orthodox and Catholic models and traditions which also influenced the ruler's ideology, costumes, insignia, court offices.

Examples of paintings of medieval rulers with open Gothic crowns can also be traced in Balkan arts from 13th and 14th centuries, especially the Serbian rulers. Such representations could be seen on coins from the epochs of Uroš I, Dragutin, Stefan Dečanski, Dušan, Uroš V, but also on coins minted during the reign of the Serbian despots from the 14th century, Stefan Lazarević and Đurađ Branković. In fresco-painting, rulers' portraits with remarkably Western insignia, among which the Gothic crown, have been preserved in the church in Deljevo near Budva with presentations of Stefan Dečanski and Dušan.

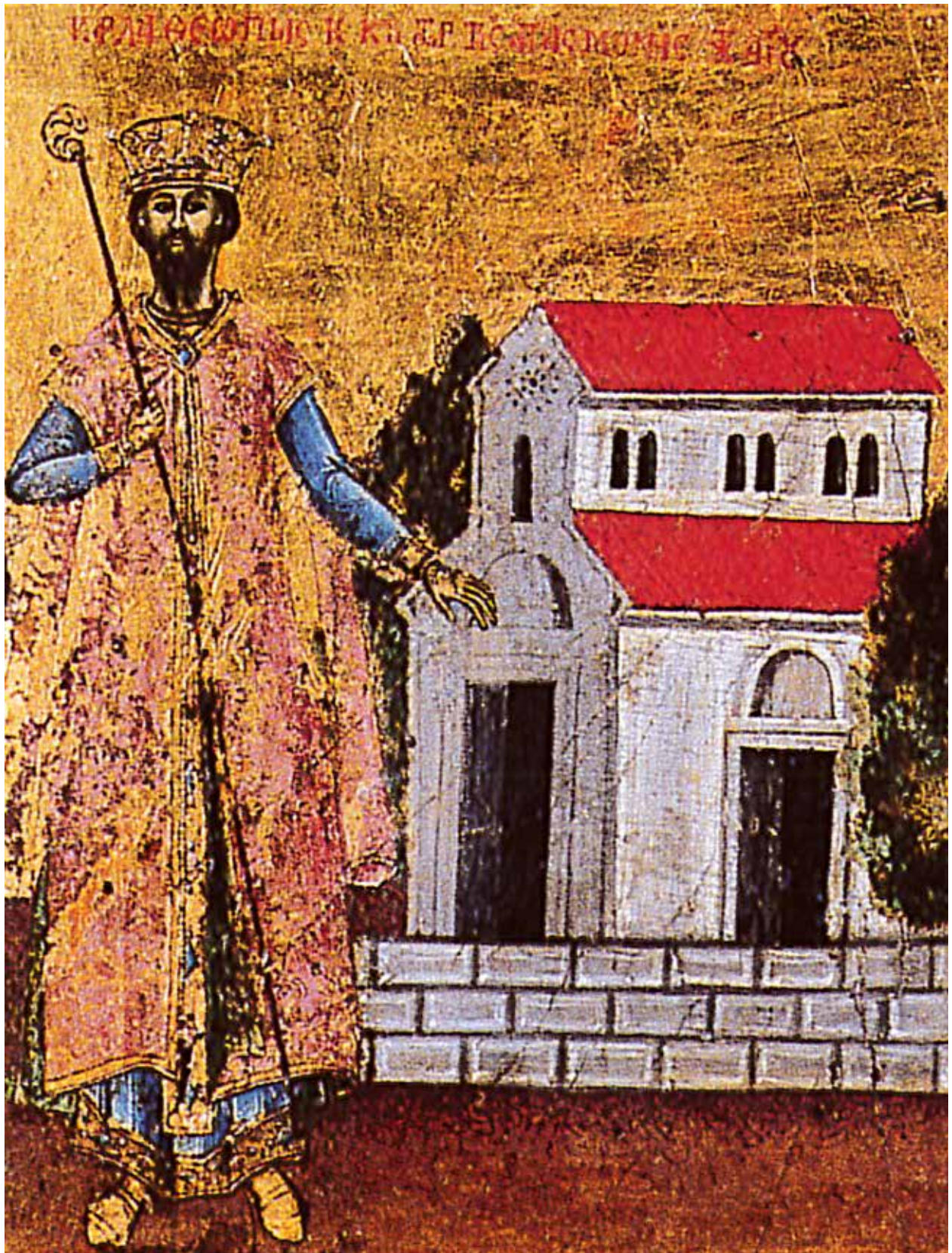
Even though Topia did not become a sovereign ruler of Albania, his real power during 1370's and 1380's was absolute. He ruled over greater part of Middle

Albania and he had the strategically important city of Durrës under his rule. Venetians called him Princes Albaniae. We are convinced that the ruler's insignia at the portrait of Topia are only reflecting his beliefs and political ambitions based on the conscience about his origin and the blood relation to the French royal house and dynasty of Anjou. Topia was fully aware of his power and he represented himself with ruler's insignia, a crown and a scepter.

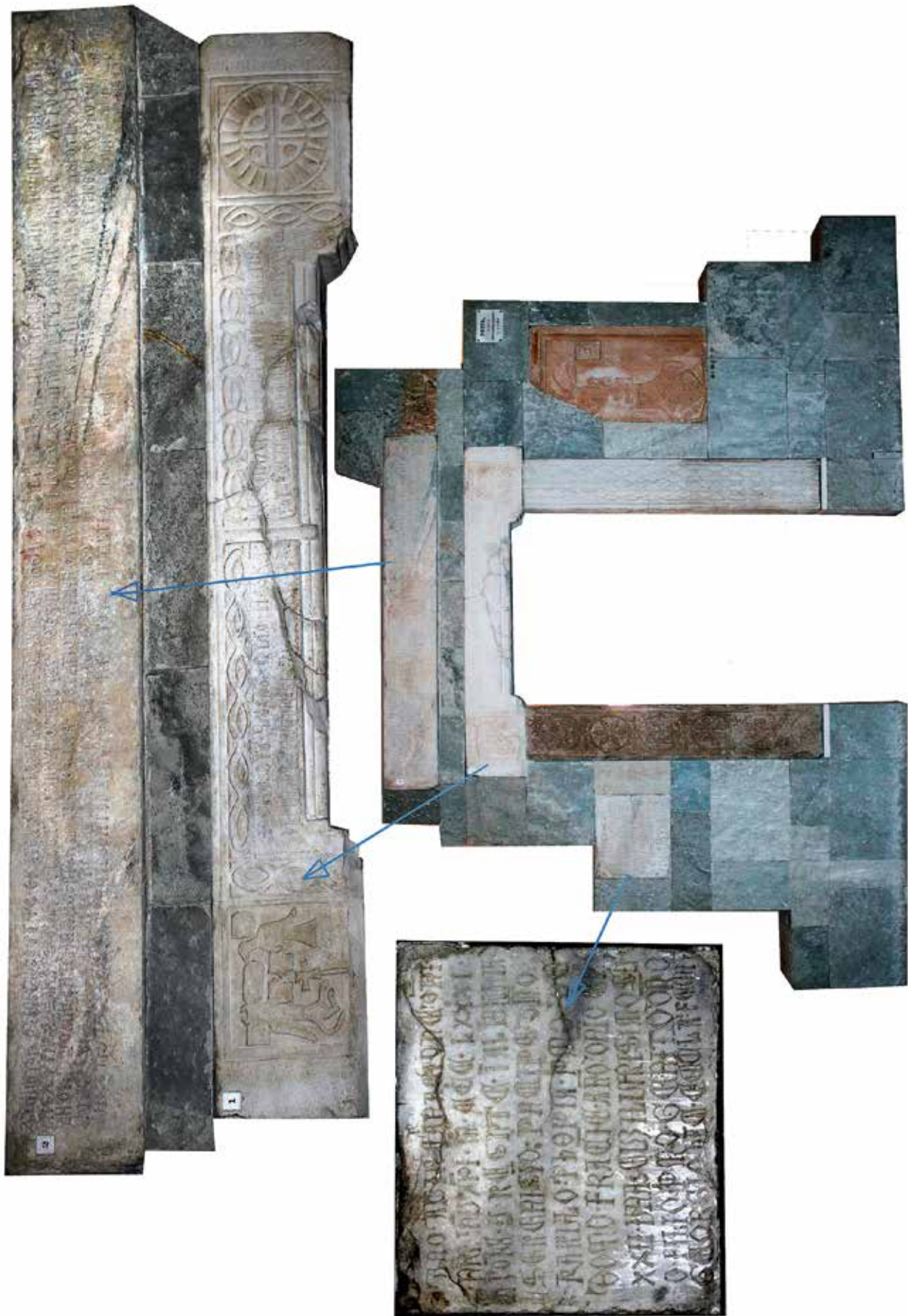
We believe that while painting the icon, especially the donors' portrait of Karlo Topia, Constantine Shpataraku has found immediate examples and impetus in the fresco-painting of the old church of St. John Vladimir, which still had its original shape and fresco-painting from 1383 in the time when the icon was painted, in 1739.



Сл. 1. Житијна икона на св. Јован Владимир, 1739 г – музеј во Корча
Fig. 1. Hagiographical icon, st. John Vladimir, 1739 – museum in Korča



Сл. 2. Ктиторска композиција, Карло Топија, икона, детаљ
Fig. 2. Donors' composition, Carlo Topia, icon, detail



Сл. 4. Ктиторски натпис, западен портал црква на Св. Јован Владимир, 1381-1383 (музеј Тирана)
Fig. 4. Donors' inscription, western portal of the church of St. Vladimir, 1381-1383 (Museum in Tirana)



Сл. 3 – Портрет на Карло Топија, икона на св. Јован Владимир (според Th. Пора)

Pic. 3 – Portrait of Karlo Topia, icon of st. John Vladimir (according to Th. Pora)



Црт. 1. Ктиторска композиција и портретна Карло Топија, житијна икона 1739

Drawing. 1. Donors' composition and a portrait of Karlo Topia, hagiographical icon 1739

Црт. 2. Сигнатура од ктиторска композиција на житијна икона св. Јован Владимир во 1739

Drawing 2. Signature from the donors' composition of the hagiographical icon of st. John Vladimir from 1739

ΚΡΛΔ ΘΕΩΠΙΑΣ Κ ΚΤΗ ΔΡΤΗΣ ΔΙΑΣ ΜΟΝΗΣ Ξ ΔΣΧ



Сл. 5. Божиќна стихара манастир Жича, 1309-1316

Fig. 5. Christmas hymn monastery Žiča, 1309-1316



Црт. 3. Божиќна химна, црква на Христос Спасител, манастир Жича, 1309-1316

Drawing 3. from the Christmas hymn, church of Christ the Savior, monastery Žiča, 1309-1316



Црт. 4. велможа, црква Св. Димитриј, Пеќка патријаршија, околу 1320

Drawing 4. Grandees, church of St. Demetrius Patriarchy of Peć, around 1320



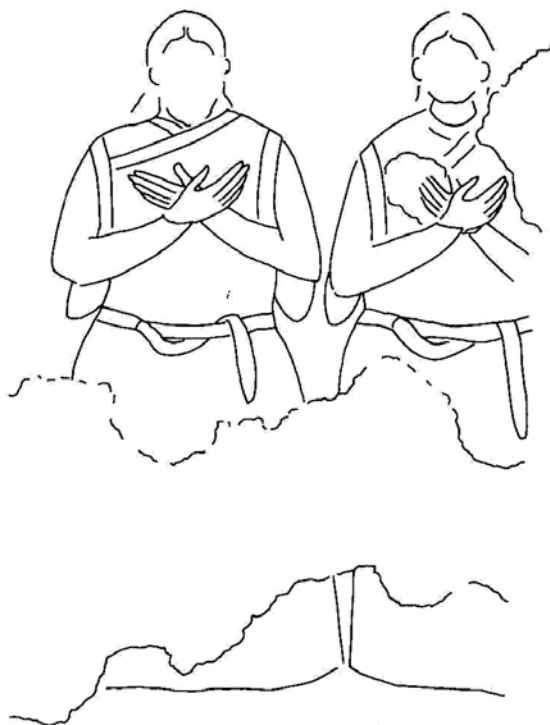
Црт. 5. Крал Стефан Душан, црква Св. Димитриј, Пеќка патријаршија, околу 1320

Drawing 5. King Stephen, church of St. Demetrius-Patriarchy of Peć, around 1320

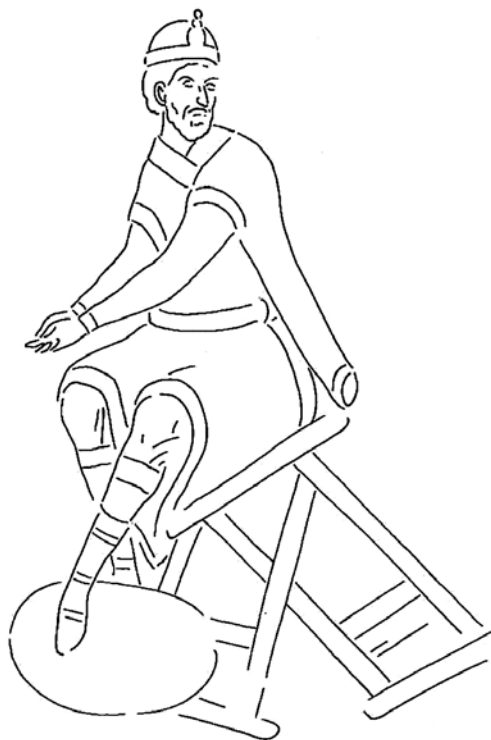


Црт. 6. Жупан Петар Брајан, Бела Црква Каранска, 1340/1342

Drawing 6. Mayor Petar Brajan, Bela Crkva Karanska, 1340/1342



Црт. 7. Ктитори, црква Св. Никола, Станичење, 1331/1332
 Drawing. 7. Donors, church of St. Nicholas – Staničenje, 1331/1332



Црт. 8. Понтиј Пилат, црква Св. Никола Орфанос,
 Солун, околу 1315
 Drawing 8. Pontius Pilat, church of
 St. Nicholas Orphanos – Thessaloniki



Црт. 9. Св. Јаков Персиски,
 црква Св. Богородица, Пеќка патријаршија
 Drawing 9. St. Jacob of Persia,
 church of the Virgin, Patriarchy of Peč



Црт. 10. Св. Георги, црква Св. Богородица Љевишка, 1309-1316
 Drawing 10. St. George, church of the Virgin Ljeviška, 1309-1316



Црт. 11. Архангел Михаил, црква
 Воведение на Богородица,
 манастир Велуке, крај на XIV век
 Drawing 11. Archangel Michael,
 church of the Presentation of the
 Virgin, monastery Veluće, end of the
 XIV century



Црт. 12. Минијатура, рукопис на Александрида, средина
 на XV век
 Drawing 12. Miniature, manuscript of Alexandrida, middle of
 the XV century

ИКОНОПИСОТ ОД МАНАСТИРСКАТА ЦРКВА СВ. НИКОЛА, НАД СЕЛО ЛЈУБАНЦИ (СКОПСКИ РЕГИОН)

Апстракт

Во овој труд се дава приказ и иконографско – стилска анализа на иконите кои се дел од иконосџаснајта целина во манастирската св. Никола над село Љубанци, скопски регион, а евидентно се дела на два зографи – Дичо Зограф, најзначајниот творец на црковно сликарство од XIX век на територијата на Македонија и Атанас Зограф од Крушево, исто така еден од продуктивниите преродбенски автори. Неопходно е да се наведе дека Дичо во 1853 година ги слика петте пресџолни икони, а иконите со апостолиите и Деисисот, различниите икони, сликарството на надиконосџасниот крст, вратата на проџезисот и царските двери се дело на зографот Атанас, кој ги насликал во 1861 година. Датирањата се потврдуваат според Дичовите потписи на иконите и исџшаниот ктиторски натпис во централниот дел на архитравната греда на Атанас Зограф.

Клучни зборови: Икона, иконосџас, 19 век, Дичо Зограф, Атанас Зограф

Abstract:

This article presents and analyzes the iconography and style of the icons from the monastery church of St. Nicholas above the village of Ljubanci in the region of Skopje, which were evidently painted by two icon painters: Dičo Zograph, the most significant ecclesiastic painter in the 19th century in Macedonia, and Atanas Zograph from Kruševo, also one of the most productive revival painters. It should be stressed that Dičo painted the five despotic icons in 1853, while the ones of the apostles and the Deisis, the festal icons, paintings on the cross above the iconostasis, the prothesis doors, as well as the royal doors were painted by Atanas in 1861. Dičo's signatures on the very icons, as well as the ktetor's inscription of Atanas in the central part of the architrave beam confirm this dating.

Key words: icon, iconostasis, 19th century, Dičo Zograph, Atanas Zograph

Манастирската црква посветена на св. Никола Мирликиски, во близина на селото Љубанци во Скопскиот регион, била обновена во годините меѓу 1847 и 1855, на темелите на постара црква. Свои прилози на личен труд и материјални добра принесувале селаните од селото Љубанци, меѓу кои се истакнува Бојко Раев, за кого постои легенда дека изградбата на црквата ја сонувал, а подоцна станува и еден од повеќето нејзини ктитори. Во истиот период бил изведен и иконостасот на кој биле поставени неколку икони, а

потоа црквата била и осветена (сл. 1).¹ Во периодот од 1920 година, па сè до неговата смрт во 1960 година, во манастирот богослужел јеромонахот Серафим Бздјукин, чиј гроб се наоѓа во камбанаријата на манастирот, а по неговата смрт во одредени периоди престојувале монахињи. Од 1998 година е возобновен како женски манастир.

Фреско сликарството во црквата датира од втората половина на XX век, а иконографски и ликовно е изведено според основните традиционални средновековни канони, но без некои особени научни и стилски вредности.

Во литературата е познато дека автор на иконите за иконостасот е најзначајниот зограф во црковното сликарство од XIX век на територијата на Македонија Дичо Крстев од село Тресонче (1819–1872/3), Дебарски регион,² но при реализираните теренски опсервации, сепак, се утврди дека Дичо ги насликал само петте престолни икони,³ а иконите со апостолите и Деисисот, празничните икони (сл. 2, 3, 4), сликарството на надиконостасниот крст, вратата на протезисот и царските двери се дело на зографот Атанас од Крушево, што се потврдува со ктиторскиот натпис испишан на насликан отворен свиток, во централниот дел на архитравната греда (сл. 5): *исволѣнїѣ ѿца и сїна и ст҃аго д҃ха· исписасѣ сїю тѣмплѣ· сос чѣснаго крст __, икѣни апѣстлы и пр҃знички и ст҃їи двѣри. и __ ст҃їи арх҃гелъ мїх҃айлъ и накама́ра натво́рѣа ст҃аго никѣлаи. исписасѣ въ вре́мѣ игзмѣнствомъ. данїилъ монахъ__ :1861 месѣць ма́рта: зѣграв анастас ѿ кр҃шево.* Освен името на зографот, неговото потекло и конкретното наведување на неговите насликани дела во храмот, од натписот се исчитува и датацијата – март 1861 година, но и името на монахот Даниил, кој во истиот период бил игумен на манастирот. Со утврдување на атрибуцијата на сликарството на иконостасот, единствена енигма останува авторот на иконостасот и резбаната декорација, за кој не се утврдени податоци во литературата или при досегашните теренски истражувања.

Иконостасот е оформен според веќе воспоставените правила: во првата зона се престолните икони, потоа над архитравната греда, т.е. втората зона припаѓа на иконите со апостолите и Деисисот, третата зона е исполнета со празничните икони и на врвот е акротеријата во резба и надиконостасниот крст. Целиот иконостас е обоен со темноцрвен колорит, освен окер – златните обоени хоризонтални греди кои ги делат зоните и рамките околу сите икони.

Бидејќи сликарството од првата зона на иконостасот припаѓа на Дичо Зограф, неопходно е да се акцентира неговото импозантно творештво, бидејќи во својот три децениски работен век, заедно со своите соработници

¹ Ј. Хаџи Васиљевиќ, *Скопје и нејова околина*, Београд 1930, 461; В.Р. Петковиќ, *Прејлед црквених сїоменика кроз ѿвесницу срїског народа*, Београд 1950, 176.

² Е. Алексиев, *Дичо Зограф (иконопис)*, Скопје 1997, 14.

³ В. Грозданова Коцевски, *Иконописноѿ ѿворешїво на Дичо Зограф во Скопје и скопскиоѿ реѣион*, Скопје 2008 (каталог), 4.

изработил повеќе фреско ансамбли во храмовите од западниот дел на Македонија и над 2.000 икони за потребите на црквите во Македонија, но и во соседните Србија, Бугарија, Албанија и Грција. Иако трагите од непресушниот творечки и богат животен пат на овој истакнат зограф интензивно се истражуваат и проучуваат во изминатите три децении, сепак, и од поновите истражувачи неуморно се продолжува со доразоткривање и синтетизирање на неговиот целокупен обемен опус.⁴ Неговото сликарство се развива во повеќе фази, а се карактеризира со основните иконографски белези на уметноста на доцниот среден век, во комбинација со елементи на италокритскиот манир и декоративните барокни украси, со стремеж за чиста и јасна линија, минуциозна обработка на деталите на облеката, нагласено користење на златната заднина и внесување нагласена наративност, а сето тоа како основа за обликување на особен сликарски израз на зографот, кој се издигнува како централна личност во црковната уметност во периодот меѓу 40-тите и 70-тите години на XIX век во Македонија.

Работата на петте престолни икони за иконостасот во Св. Никола Дичо Зограф ја реализира во текот на 1853 година, а ги насликал претставите на: Исус Христос Вседржител, Богородица со Христос, св. Јован Претеча, св. Никола и св. Тројца Јерарси. Според резултатите од истражувањата, може да се забележи дека овие светителски фигури се неизоставен дел од Дичовиот репертоар за иконостасите за скоро сите цркви во кои работи.⁵

⁴ Библиографските единици на проучувачите на Дичовото дело се наведени во книгата на Ц. Грозданов, *Уметноста и културата на XIX век во западна Македонија (студии и прилози)*, Скопје 2004, 26–29; Од поновите истражувања произлегоа уште неколку научни дела за Дичовиот опус, cf. Idem, *Нови прилози за културата и уметноста од XIX век во западна Македонија*, Прилози XXXVI 2, МАНУ, Одделение за општествени науки, Скопје 2005; А. Давидов-Темерински, Традиционално и ново у делу Диче зографа (1819-1872/73), Саопштења XXXV-XXXVI (2003-2004), Београд 2006, 143 - 163; В. Грозданова Коцевски, *op. cit.*, 3–7; С. Цветковски, *Животопис на Дичо Зограф и Аврам Дичов* (студии и прилози), Струга 2010, *passim*; Idem, *Животопис на Дичо Зограф во црквата Св. Георѓи*, Лазарополе (прилози кон познавањето на најраните иконописни дела) ПИ 1/2011, Софија 2011, 24–29; В. Грозданова Коцевски, *Иконографската програма на западната куќа во црквата Успение на Богородица – Каменско во Охрид*, Прилози XLIV 1-2, МАНУ, Одделение за општествени науки, Скопје 2013, 233 – 254; С. Цветковски, *Икони на Дичо Зограф од црквите во Дебар и Мала Река*, Струга 2013, *passim*.

⁵ Црквите во Скопскиот регион: Св. Илија – с. Бањани, Св. Спас – с. Црешево, Св. Георѓи – с. Бањани, Св. Никита – с. Горњани, Св. Никола – с. Глуво, Св. Троица – с. Чучер, Св. Илија – с. Кадино; Во Дебарско-струшкиот регион: Архангел Михаил – с. Битуше, Св. Атанасиј – с. Селце, Св. Ахил Лариски – с. Требиште, Св. Апостоли – с. Тресонче, Св. Богородица – с. Росоки, Св. Богородица – с. Гари, Св. Илија – с. Селце, Св. Никола – с. Вевчани, Св. Никола – с. Селце и др.; Во Охрид во Св. Никола – Долна Влашка Маала и Св. Никола Геракомија, cf. В. Грозданова Коцевски, *Иконописното творештво на Дичо Зограф во Скопскиот регион* (каталог), 4 – 5; С. Цветковски, *Животопис на Дичо Зограф и Аврам Дичов*, 13 – 23; Idem, *Икони на Дичо Зограф од црквите во Дебар и Мала Река*, 21–74; Во манастирската црква Св. Богородица Пречиста Кичевска, cf. А. Николовски, *Иконописот во црквата и параклисот на манастирот Света Пречиста*, in: Манастир Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 96–110; Во Врање, Р. Србија во црквата Св. Троица, cf. А. Давидов – Темерински, *Иконе саборне цркве у Врању*, Београд 2001 (каталог), 25–46.

Иконата со претставата на Исус Христос Вседржител (всѣдер зѣтел) (85 x 55 x 5 см.) (сл. 6)⁶ е поставена јужно од царските двери. Фигурата е претставена на светлосина заднина, допојасно во фронтален став. Во горниот дел на две кружни полиња е испишана сигнатурата $\overline{\text{IG}} \overline{\text{XG}}$. Христос со десната рака благословува, а во левата држи отворена книга со текст: $\overline{\text{прѣидѣте}} \overline{\text{комиѣ}} \overline{\text{вси}} \overline{\text{трѣждѣющѣисѣ}} \overline{\text{иѡвремененѣи}} \overline{\text{иѡазъ}} \overline{\text{оупокѡбѡвы}} \overline{\text{возмиѣте}} \overline{\text{иго}} \overline{\text{моѣ}} \overline{\text{насеѣ}} \overline{\text{иназчѣтесѣ}} \overline{\text{ѡменѣ}} \overline{\text{ѡкѡ}} \overline{\text{крѡтокѣ}} \overline{\text{ѣсмѣ}} \overline{\text{исмирѣнѣ}} \overline{\text{сернцемѣ}}$ (Мт.11, 28).⁷ Облечен е во црвен хитон, порабен со златна лента флорално декорирана, околу половината има зелен појас и златен клавус преку десното рамо, а преку левото рамо и колената му паѓа сино-виолетов химатион со златен пораб. На златно обоениот ореол има крст, каде што на краците се испишани почетните букви $\overline{\text{ѡ}}$, $\overline{\text{ѡ}}$ и $\overline{\text{N}}$, од зборовите на стихот по втората книга на Мојсеј (3,14) – „Јас сум, кој сум“, а меѓупросторот е украсен со бели акантусови лисја. Во долниот дел на иконата на отворен свиток е испишано: $\overline{\text{прижисѣ}} \overline{\text{сѣѡ}} \overline{\text{икѡна}} \overline{\text{ѡ}} \overline{\text{сѡколѣ}} \overline{\text{воикѡвѣчѣ}} \overline{\text{въ}} \overline{\text{пѡмѡтѣ}} \overline{\text{ѣгѡ}} \overline{\text{иѡзъ}} \overline{\text{рѡки}} \overline{\text{дѣча}} \overline{\text{з.1853}}$ (сл. 7). Со што се потврдува дека иконата е насликана од Дичо Зограф во 1853 година, а донатор е Сокол Бојкович.

Богородица Одигитрија (86 x 53,2 x 5 см) (сл. 8)⁸ е поставена на северната страна од царските двери. Насликана е полусвртена налево, во левата рака го држи Христос дете, а со десната покажува на него. Во горните агли на иконата, на два медалјони со златна рамка е испишана сигнатурата – $\overline{\text{мѣтрѣ}} \overline{\text{ѡ}} \overline{\text{ѡ}}$, а покрај нејзиното десно рамо епитетот – $\overline{\text{ѡдѣгитрѣю}}$. Сигнатурите се украсени со мали венци од акантусови гранки. Носи бела кошула, темносин фустан со златест околувратник и црвен мафорион со светлозелена постава, украсен со златен лентест пораб со бели реси. Златно обоениот ореолот е декориран со гравирани венци од растителна орнаментика. Христос носи бел хитон со флорални украси, црвен појас и црвен химатион. Со десната рака благословува, а во левата држи отворена книга со текст: $\overline{\text{дѣѣ}} \overline{\text{гѣдѣ}} \overline{\text{на}} \overline{\text{мнѣ}} \overline{\text{ѣгѡже}} \overline{\text{рѡди}} \overline{\text{помѡза}} \overline{\text{мѡ}} \overline{\text{благѡвѣстѣти}} \overline{\text{ниѣщѣмѣ}} \overline{\text{послѡм}} \overline{\text{мѡ}}$ (Лука, 4, 18).⁹ $\overline{\text{азъ}} \overline{\text{ѣсмѣ}} \overline{\text{ѡлфа}} \overline{\text{и}} \overline{\text{ѡмега}} \overline{\text{начѡтокѣ}} \overline{\text{и}} \overline{\text{конѣц}}$ (Откр. 1,8; 22, 23). Сигнатурата $\overline{\text{IG}} \overline{\text{XG}}$ е испишана на бело поле, врамено со златна рамка со акантусови лисја, а

⁶ Во евиденцијата на Републички завод за заштита на спомениците на културата во Р. Македонија од 1987 година, иконата е заведена под бр. 19738.

⁷ Во светогорската ерминија на Дионисие од Фурна и познатата ерминија на Дичо Зограф, овој текст е наведено дека треба да се испише на евангелието кое го држи Христос кога им се обраќа на преподобните, cf. М. Медид, *Сѣѡари сликарски ѣриручници, III, Ерминија о сликарским вѣиѣинама Дионисија из Фурне*, Београд 2005, 553; А. Василиев, *Ерминиѣ, технологија и иконографија*, Софија 1976, 144.

⁸ Евидентирани икони во СР Македонија, том X, РЗЗСК, Скопје 1987, бр. 19736.

⁹ И во двете Ерминиѣ е наведено дека овој стих се испишува на отвореното евангелие кога Христос е насликан како Емануил, cf. М. Медид, *op. cit.*, 553; А. Василиев, *op. cit.*, 90.

на врвот е поставен бестелесен ангел. Заднината е небесно сина. Во долниот дел на иконата, на отворен свиток е испишано: *сѣ́а ико́на приложи́ гди́нь тра́диъ вѣ́ковичъ, па́матъ ѿгѡ сосѣ́ чадо́мъ, ѿзъ рѣки́ дѣ́ча зѡгра́фа, ѿ дѣ́ворско дрѣ́жавѣ́ селѣ́ трѣ́санче́ 1853, при што со исчитувањето се потврдува дека приложник е Трајан Бојкович, а ја насликал Дичо Зограф во 1853 година.*

Фигурата на св. Јован Претеча (*сѣ́и ѿва́ннъ пре́дтечъ*) (85,5 x 55 x 3,8 см.) (сл. 9)¹⁰ е насликана фронтално, на сина заднина. Со десната рака благословува, а во левата ја држи својата отсечена глава во сад на постолѣ, долг крст обвиткан со испишан свиток: *се ѿгнецъ вѣ́и въ зе́мљи грѣ́хѣ́ ми́ра, (Јов. 1, 29) и отворен свиток со текст: Покаите́са́ прибли́живоса́ црѣ́вѣ́е нѣ́воѣ, оу́же во исѣ́ки́ра при́корени дрѣ́ва ле́житъ (Мат. 3, 2; Лука 3, 9), на чиј крај е илустрирана поука́та ко́ја произле́гува од претходно наведениот стих за дрвото и секирата. Облечен е во црвеникаво крзно од камила, затегнато со црн кожен ремен околу половината. Преку левото рамо има темнозелена наметка, чии краеве се опфатени со ременот. Колоритот на двете широко отворени крила се менува од темнокостенлив до белузлав. Ореолот е златен со зракасто изгавирана декорација. Во долниот агол на иконата на отворен свиток се испишани годината и името на зографот: *ѿзъ рѣки́ дѣ́ча зѡгра́фа 1853.**

На сина облачеста заднина е претставена фронталната полуфигура на св. Никола (*сѣ́и ѿни́кола́и*) (85 x 55 x 3 см) (сл. 10).¹¹ Насликан е со вообичаени типолошки карактеристики: старец со кратка бела коса и заоблена брада, засенчени со сив прелив. Носи син фелон со златен околувратник и црвеникаво-розеникав сакос со темнозелена постава, декориран со златен лентест пораб и бели акантусови лисја. Зелено обоениот омофор со златен раб е украсен со флорално обликувани крстови. На градите носи панагија. Златниот ореол е исполнет со флорални мотиви. Со десната рака благословува, а во левата држи отворена книга со текст: *азъ ѿ́смь па́стирь дѣ́врьи́ дѣ́шѣ́ своѣ́ полага́етъ за ѿ́вцы. ѿ́глеѡ ѿва́нна гѣ́ва ѿ́ (Јов. 10, 11).*¹² Во горниот дел на иконата носени на облаци оддесно му се приближува Исус Христос, а од спротивната Богородица. Христос со десната рака го благословува, а во другата држи затворено евангелие, додека Богородица му го подава омофорот, симболот на архијерејската улога. На отворен свиток на дното од иконата е испишан текст во кој се именуваат приложниците Спасе Станкович и Милош Стојкович, но и зографот Дичо: *приложиса́ сѣ́а ико́на ѿ́ спасета́ станко́вѣ́ча, ѿ́ милоша́ стоѿко́вѣ́ча, въ́па́матъ ѿ́хъ. 1853 ѿзъ рѣки́ дѣ́ча зѡгра́фа.*

¹⁰ Евидентирани икони, том X, бр. 19737.

¹¹ Ibid, бр. 19769.

¹² Необичен е изборот на овој стих од евангелието на Јован, бидејќи во светогорската Ерминија на Дионисие овој стих се препорачува да се испише на евангелието кое го држи Исус Христос кога се претставува како архијереј, cf. М. Медић, *op. cit.*, 553.

на, кога Атанас ги насликал иконите за црквата Св. Богородица во с. Бела Црква, крушевски регион,¹⁵ па сè до последните негови дела од 1968 година за црквата Успение на Богородица во Крушево.¹⁶ Неговиот потпис го среќаваме во различни форми, Атанас, Анастас или Анастасиј, а интересно е тоа што никогаш не изостава да нагласи дека потекнува од Крушево, иако нивното фамилијарно изворно потекло е од мијачкиот крај, од с. Тресонче,¹⁷ од каде што кон крајот на XVIII и почетокот на XIX век, поради прогонствата на османлиските феудалци, во Крушево имало масовни доселувања.¹⁸

Творечкиот пат на зографот што трае повеќе од четири децении може да се следи не само поради потпишувањето на своите дела, туку и преку непроменливиот стилски развој, кој евидентно е со послаб квалитет од Дичовиот, но, сепак, се забележува дека уште од најраната фаза се истакнува со добро владеење и акцентирање на линијата како особено изразно средство, но и талентирано користење на колоритот. Во испишување на натписите на делата се служи со црковнословенско, но и со грчко писмо, иако и во двата случаја се забележуваат правописни грешки, поради што се претпоставува дека зографот пишувал по слух.¹⁹ Негови иконописни дела се сочувани во повеќе храмови во регионите на Крушево, Кавадарци, Велес, Прилеп, Гевгелија, Демирхисарско, Кичевско, Тетовско,²⁰ а засега единствените негови евидентирани дела во Скопскиот регион се наоѓаат во љубанската манастирска црква Св. Никола. Неопходно е да се напомене дека делото на Атанас продолжува со неговите тројца синови и наследници во зографскиот занает: Вангел, Никола и Коста (Костадин), кои активно ја продолжуваат дејноста и нивни дела среќаваме во повеќе цркви низ Македонија,²¹ а неколку години по смртта на својот татко сликаат и во црквата Христово Вознесение, с. Раштак, во Скопскиот регион, каде што нивните имиња се испишани во ктиторскиот натпис на храмот, а датирано е 1872 година.²²

Претставувањето на опусот на Атанас зограф во овој храм започнува од втората зона на иконостасот, каде што се поставени дванаесет икони

¹⁵ А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 278; Ц. Грозданов, *op. cit.*, 186.

¹⁶ А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 278

¹⁷ Историја на Крушево и Крушевско I, Крушево 1978, 311 - 312, (К. Балабанов).

¹⁸ А. Василиев, *loc. cit.*; А. Николовски, *op. cit.*, 135.

¹⁹ В. Поповска Коробар, *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, 325.

²⁰ А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија (извод од студијата)*, КН IX, (1984), 22; В. Поповска Коробар, *op. cit.*, 324 - 325; М.М. Машниќ, *Галерија на икони во црквата Св. Кирил и Методиј во Тешово*, *Patrimonium* 10, (2012), 321.

²¹ А. Василиев, *op. cit.*, 278-279.

²² Ц. Грозданов, *op. cit.*, 164 - 167.

со претстави на апостолите,²³ а тринаесеттата е иконата со приказот на Деисисната композиција, поставена централно, делејќи ги апостолите на две групи. Северната група апостоли започнува со претставата на св. Петар (ϸ: ἀπόστολ̄ς πέτρ̄ς), поставена веднаш до Деисисот. Следуваат св. Лука (ϸ: ἔβ̄γγελιστ̄ς λ̄υκά), св. Марко (ϸ: ἔβ̄γγελιστ̄ς μάρκο), св. Андреј (ϸ: ἀπόστολ̄ς ἀνδρέα), св. Јаков (ϸ: ἀπόστολ̄ς ἰακωβ̄ς) и св. Тома (ϸ: ἀπόστολ̄ς θ̄ωμᾶ). Групата од јужната страна е составена од св. Павле (ϸ: ἀπόστολ̄ς πάβλο), св. Јован Богослов (ϸ: ἔβ̄γγελιστ̄ς ἰω̄ν βογ̄οσλόβ̄ς), св. Матеј (ϸ: ἔβ̄γγελιστ̄ς ματ̄θ̄εῖη), св. Симеон, (ϸ: ἀπόστολ̄ς σ̄ίμων̄ς), св. Вартоломеј (ϸ: ἀπόστολ̄ς βαρ̄θολομ̄έλ) и св. Филип (ϸ: ἀπόστολ̄ς φιλιπ̄ς).

Фигурите на сите апостоли се прикажани потпојасно и полупрофилно. При обликувањето на портретните карактеристики, зографот успешно ги применил веќе препознатливите иконографски правила за типологијата на апостолите. За колоритната палета на хитоните и химатионите наизменично е употребувана црвено-розикавата, темнозелената, темносината и окер-портокаловата боја, а појасите се белузлави со црвени преливи. Четворицата евангелисти во рацете држат затворени евангелија со златни корици, а останатите осум апостоли затворени свитоци. Заднината на тринаесетте икони е небесно сина, со облачести форми во средината. Фигурите се врамени во насликана златна рамка со бели линии, а надворешната рамка е костенливо обоена.

Во долниот дел на иконите со претставите на апостолите Андреј, Марко и Лука се назираат по неколку букви од натпис, но недоволно за да може да се реконструираат, а на златно обоената рамка на иконите со апостолите Јован и Филип и Деисисот се испишани имињата на приложниците (донаторите): Стефко со братот Ивко, потоа Трајко, Станко и Јован.

Третата иконостасна зона ја сочинуваат десет празнични икони и три икони со претстави на светители.²⁴ Низата ќе ја започнеме од северната страна на иконостасот, со иконата на која е насликан св. воин Георги (с̄т̄ӣӣ ге̄ωργ̄и), потоа св. апостоли Петар и Павле (ϸ: ἀπόστο̄лӣ πέτ̄αρ̄ ӣ πάβλο), Воздвижение на Чесниот крст (возд̄виж̄е̄нӣѣ̄ чес̄на̄г̄ω̄ к̄р̄ста), Сретение Христово (с̄рет̄е̄нӣе̄ х̄р̄с̄т̄ов̄о), Благовештение на Богородица (б̄ла̄гов̄е̄щ̄е̄нӣе̄ б̄г̄ορ̄οδ̄ӣци), Раѓање Христово (ρ̄ѣ̄ж̄т̄во̄ х̄р̄с̄т̄ό̄во), Воскресение Христово,

²³ Во Евиденцијата иконите со апостолите се заведени од бр. 19743 до 19753, со просечни димензии 32,5 x 22,5 x 2,5 см, датирани се 1861 година, а како автор е наведен Атанас Зограф. Од оваа група не се заведени само двете икони со претставите на св. Марко и Деисисот.

²⁴ Во Евиденцијата иконите од третата зона на иконостасот се заведени од бр. 19754 до 19766, со просечни димензии 32,5 x 22,5 x 2,5 см., а како автор е наведен Анастас.

Крштевање Христово (крѣщеніе хрѣстовъ), Воведение на Богородица во храм (воведеніе во храмъ прѣветѣа бгородци), Вознесение Христово (вознесеніе хрѣство), Слегување на св. Дух (сопцѣво стагъ дха), Влегување во Ерусалим (Цветници) (цветонѣсіе хрѣстовъ) и св. воин Димитриј (сѣий димѣтриа). Во долните делови на повеќето икони може да се прочитаат натписи, во кои се споменуваат имињата на донаторите, а се повторуваат истите имиња како и на иконите со апостолите. Иконографската схема на темите не отстапува од веќе познатите модели од средновековието, а начинот на обликување на линијата и изборот на колоритната палета се поистоветува со иконите од втората зона.

На врвот на иконостасот во хоризонтала е изведена акротерија во резба – две крилати зелено обоени ламји во централниот дел, а останатиот дел е исполнет со растителни и волутесто извиени форми и Големиот крст со Распетието во централниот дел (сл. 12).²⁵ Рамката на крстот е декорирана со резбани цветни пупки во сина и црвена боја, а на врвовите на краците се изведени акантусови цветови. Христовата претстава е претставена распната на крст, со приковани дланки и нозе, а од раните тече крв со интензивна црвена боја. На краевите на краците се насликани претставите на евангелистите, заедно со нивните атрибути, а на дното од вертикалниот крак е насликан Адамовиот череп. Од двете страни на крстот од устите на двете ламји излегуваат акантуси, на кој се поставени две икони со рамки од резбани цветни пупки, а на кој се насликани Богородица и апостол Јован, поставени полупрофилно во стоечки молитвен став. Заднината на фигурите е небесно сина со облаци.

На иконостасната врата која води во протезисот, на пејзажна заднина е насликана фронталната претстава на Архистратиг Михаил (сѣий архистратѣхъ мѣхайлъ), во цел раст со раширени крилја (сл. 13). Ликот на архангелот е млад и голобрад, со костенлива коса разделена по средината и во прамни паѓа на рамената. Облечен е како воин со полна воена опрема: зелена туника, метално сив панцир украсен со златести акантусови лисја по рабовите, а на десната надлактица има штитник со мотив на маска.²⁶ Црвената наметка со златни преливи ја наметнал преку левото рамо, а краевите се зафатени со златна аграф на градите. На нозете носи окер чизми. Во десната рака држи кренат меч, а во левата сфера со Христовиот монограм – ІС ХС ΝΙΚΑ и отворен свиток со текст: **гравѣтели владѣнѣци развоѣнѣ татѣе видѣте и тресѣте**

²⁵ За историскиот развој на надиконостасните крстови, cf. М. Ћоровић – Љубинковић, *Средњевековни дуборез у источним крајевима Југославије*, Београд 1965, 60 - 63.

²⁶ Мотивот со форма на маска е чест декоративен елемент на опремата на св. воини во црковната уметност во Македонија од XIX век.

се меча се гвѣтно секатъ неправѣдно. Овој начин на сликање на архангелот како борец против гревовите е најчеста негова претстава во христијанската уметност.²⁷ Рамката на вратата е обоена со окер златеста нијанса, во долниот дел на сина заднина се насликани цветови, а на врвот е изведена резба со вегетабилна декорација.

Последното дело од опусот на зограф Атанас насликано за овој храм се Царските двери (сл. 14),²⁸ кои се декорирани со плитка резба со вегетабилни мотиви, меѓу кои се истакнува формата на расцветан цвет и цвет во пупка, обоени во син и црвен колорит и зелени гранки со листови. По средината на дверите е изрезбан кантаровиден сад со букет цвеќе, чест мотив на иконостасите од XIX век,²⁹ а на врвот на вертикалата се изведени глави на орли со цветови во устата. Дверите се поделени на три нивоа. На најдолното ниво се изведени четири правоаголни полиња издвоени со колонки и лаци на врвот, а во полињата се насликани четирите архијерејски фигури на: св. Василие Велики, св. Јован Златоуст, св. Григорие Богослов и св. Никола Мирликиски. Во второто ниво доминира декоративна резба со мноштво лисја и црвени цветови. На третото ниво е претставена композицијата Благовештение, а фигурите на архангел Гаврил и Богородица се насликани на правоаголни полиња со лак на врвот. Впечатливо е вниманието кое зографот го посветил при сликање на облеката, односно неговиот минуциозен пристап при обработка на деталите. Рамките на самите двери и на внатрешните полиња со претставите на светителите се волутесто завршени, а се обоени окер – жолто, како имитација на златен премаз, кој е карактеристичен за декорацијата на иконостасите во Македонија од периодот на XIX век.

Иконописот на иконостасот во храмот Св. Никола Мирликиски, може да се каже дека претставува идеален приказ на синтеза на два сликарски стилови од ист период, маестралниот на Дичо Зограф и за неколку нијанси послабиот на зографот Атанас, кои се само уште еден новооткриен сегмент во прегледот на богатото црковно сликарство од XIX век во Македонија, но секако и значајно надополнување на обемот Дичово дело и доразоткривање на иконописните примероци на Атанас зограф, за што и понатака ќе се потрудат истражувачите на нивните творештва.

²⁷ С. Габелић, *Циклус Арханџела у Византијској уметности*, Београд 1991, 21 - 29.

²⁸ Евиденција, бр. 19735.

²⁹ За иконостасите од XIX век во Македонија, Д. Корнаков, *Творештвојто на мижачкиите резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 67 - 152.

Viktorija Grozdanova Kocevski

ICON PAINTING OF THE MONASTERY CHURCH OF ST. NICHOLAS ABOVE THE VILLAGE OF LJUBANCI (SKOPJE REGION)

Summary

The monastery church dedicated to St. Nicholas of Myra in the vicinity of the village of Ljubanci in the region of Skopje was restored between 1847 and 1855 on the foundations of an older church. Peasants from the village participated in the restoration as a work force, but also through donations. They were all outshone by Bojko Raev, who is believed to have dreamt about the erection of the church and thus, later became one of its many ktetors. The iconostasis of the church was made in the same period and several icons were placed upon it. Afterwards, the church was consecrated. The monk Seraphim Bzdjukin held services in this church from 1920 until his death in 1960. His grave is in the monastery's campanile. After his death, female monks occasionally resided in the monastery. Since 1998, it has served as a renewed female monastery. The fresco-painting in the church dates from the second half of the 20th century. Even though it was iconographically and pictorially executed according to the basic traditional Medieval canons, it lacks certain scientific and stylistic values.

According to the literature, the most significant icon painter of the 19th century in Macedonia, Dičo Krstev (1819-1872/3) from the village of Tresonče in the region of Debar, is the author of the iconostasis icons. However, field observations revealed that he only painted the five despotic icons, while the apostles and Deisis icons, the festal icons, the Large Cross above the iconostasis, the prothesis door and the royal doors are all the work of the painter Atanas from Kruševo, which is confirmed by the ktetor inscription painted on an open rotulus in the central part of the architrave beam. Besides the name of the painter and his origin, as well as a statement of the works he made for the church, the inscription also reveals the date, March 1861 and the name of the monk Daniil, who was superior of the monastery at the time. Having ascertained the authorship of the icon painting of the iconostasis, the author of the iconostasis itself and of the woodcarved decoration remains unknown. No information about him has been found so far in the literature, nor has field research uncovered any further information.

The iconostasis was made according to the usual, established rules: the despotic icons in the first zone, the apostle icons and Deisis in the second zone,

i.e. above the architrave beam, while the festal icons are in the third zone and the woodcarved acroterion and the cross are at the very top. The iconostasis is on the whole coloured in dark red hues, apart from the ochre-golden painted horizontal beams that separate the zones and the frames around all icons.

Dičo Zograph painted the five despotic icons for the iconostasis of St. Nicholas in 1853, namely: Jesus Christ Pantocrator, Mother of God with Christ, St. John the Forerunner, St. Nicholas and the Holy Three Priests. According to the investigation's results, one can notice that these saintly figures are inevitable in the work of Dičo when it comes to iconostases in almost every church he worked on, in Macedonia and in neighbouring countries.

The work of the painter Atanas in this church commences from the second zone of the iconostasis where the twelve icons with representations of the apostles are placed, the thirteenth being the one with the Deisis composition, placed in the centre, dividing the apostles in two groups. The northern group of apostles commences with St. Peter, followed by St. Luke, St. Mark, St. Andrew, St. Jacob and St. Thomas. The group on the southern side is comprised of St. Paul, St. John the Baptist, St. Matthew, St. Simon, St. Bartholomew and St. Philip.

Ten festal icons as well as three icons representing saints constitute the third zone. Starting from the northern side, the icon of St. George the warrior comes first, followed by Saints Peter and Paul, Feast of the Cross, Presentation of Jesus Christ at the Temple, Annunciation, Nativity of Christ, Resurrection of Christ, Baptism of Christ, Presentation of Mother of God at the Temple, The Ascension of Christ, The Anastasis: Descent into Hell, Triumphal Entry into Jerusalem and St. Demetrius the Warrior. The woodcarved acroterion is placed horizontally at the top of the iconostasis – two winged dragons painted green for the central part, the rest filled with floral and volute shapes and the Great Cross with Crucifixion in the centre.

The door by which one enters the prothesis has a frontal representation of Archangel Michael against a landscape backdrop. Shown in full height with his wings spread as fighter against sins, this is his most common presentation in Christian art. The Royal doors are the last work of the painter Atanas for this church. They are woodcarved in low relief with floral motifs and divided in three levels. The lowest exhibits four rectangular panels with representations of St. Basil the Great, St. John Chrysostom, St. Gregory the Theologian and St. Nicholas of Myra. Decorative woodcarving of leaves and red flowers dominates the second level. The Annunciation is depicted in the third level, where the figures of the Archangel Gabriel and the Mother of God are painted in rectangular panels with arches on the top.

The icon painting of the church of St. Nicholas of Myra is an ideal representation of a synthesis of styles of two painters belonging to the same period, the masterful Dičo Zograph and the as yet not so remarkable Atanas, just one more newly discovered facet of the rich history of 19th century church painting in Macedonia, but also a significant addition to the vast opus of Dičo and a further revelation of examples of icon painting by Atanas to be studied by the researchers that are yet to come.



Сл. 1. Иконостас
Fig. 1. Iconostases



Сл. 2. Празнични и икони со апостолите (втора и трета зона на иконостасот – северна страна)
Fig. 2. Festive icons and icons with the apostles (second and third zone of the iconostases-northern side)



Сл. 3 – Празнични и икони со апостолите (втора и трета зона на иконостасот – централен дел)
 Fig. 3 Festive icons and icons with the apostles (second and third zone of the iconostases-central part)



Сл. 4. Празнични и икони со апостолите (втора и трета зона на иконостасот – јужна страна)
 Fig. 4. Festive icons and icons with the apostles (second and third zone of the iconostases-southern side)



Сл. 5. Ктиторски натпис (централен дел на архитравот)
 Fig. 5. Donors' inscription (central part of the architrave)



Сл. 6. Богородица Одигитрија (прва зона на иконостасот)
 Fig. 6. Mother of God Odigitria (first zone of the iconostases)



Сл. 7. Исус Христос Вседжител (прва зона на иконостасот)
 Fig. 7. Jesus Christ Pantocrator (first zone of the iconostases)



Сл. 8. Натпис на иконата Исус Христос Вседжител
 Fig. 8. The inscription (signature) on the icon of Jesus Christ Pantocrator



Сл. 9. Св. Јован Претеча (прва зона на иконостасот)
 Fig. 9. St. John Prothomartyr (first zone of the iconostases)



Сл. 10. Св. Никола (прва зона на иконостасот)
 Fig. 10. St. Nicholas (first zone of the iconostases)



Сл. 11. Свети Тројца Јерарси (прва зона на иконостасот)
 Fig. 11. the Holy Three Hierarchs (first zone of the iconostases)



Сл. 13. Св. Архангел Михаил (врата на протезисот)
Fig. 13. st. Archangel Michael (door of the proteases)



Сл. 14. Царски двери
Fig. 14. The Royal Doors

УДК: 1) 930.2 : 003.071 (381 + 38) (049.3)
2) 737 (381 + 38) (049.3)

Вера Биџракова Грозданова

**ΚΕΡΜΑΤΙΑ ΦΙΛΙΑΣ – ΤΙΜΗΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΗ
ΤΟΥΡΑΤΣΟΓΛΟΥ, S. Drougou, D. Evgenidou et al. (eds)**

Или „Прилози на пријателство“, Зборник на трудови во чест на
Јанис Туратсоглу, издание на Hellenic Ministry of Culture – Numismatic Museum,
Athens 2009, Τόμος Α, Β, во спонзорство со Alpha Bank од Атина



Зборникот на трудови во чест на Јанис Туратсоглу, ексдиректор на Нумизматичкиот музеј во Атина, многустран и почитуван истражувач на стара Македонија и Грција, е оформен од прилози изработени од колеги-пријатели кои се занимаваат со различни сфери од областа на античката и средновековната култура. Бидејќи својот животен век го посветил на проучување на нумизматиката, епиграфијата и археологијата и на Балканот и на Медитеранот, оваа обемна научна ангажираност резимира со широка комуникација со колеги, кои во оваа прилика, на еден заокружен професионален опус потврден со многу изданија, му посветуваат трудови од различни дисциплини што го осветлуваат античкиот свет. Поради тоа, оваа обемна книга е издадена во два тома со различни тематски содржини.

Том А, ΝΟΜΙΣΜΑΤΙΚΗ, ΣΦΡΑΓΙΣΤΙΚΗ, опфаќа трудови од областа на античката и средновековната нумизматика и сфрагистика.

Том В, ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΗ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ, VARIA, има 632 страници и содржи прилози од епиграфија, археологија и варија.

Трудовите што обработуваат ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΗ СПΟΜΕΝΙЦИ се подредени хронолошки, започнувајќи со прилогот на *Г. Десџинис*, посветен на еден од најстарите пишани споменици што датира од крајот на VI век пр. Хр. Авторот, претставувајќи го текстот испишан на еден мермерен диск од 27 см во дијаметар, на којшто е претставен еден лик, како и натписот посветен на еден лекар, по пат на аналогии, се обидува да ја објасни и илустрацијата и намената на дискот. На еден многу интуитивен начин дискот и сцената ја поврзува со агоналните погребни обичаи, а текстот смета дека се однесува на споменик поставен на гробот на еден лекар.

Следниот прилог од *Х. Саајсоџлу-Палијаџели*, една од познатите истражувачите на Ајга, се однесува на натпис каде што се споменуваат Лакедемонците (Спартанците) кои комуницираат со Македонците во времето на Ахелај или Аминта III. Според палеографската анализа, авторката смета дека тоа е еден од најстарите натписи од класичната епоха, откриен во македонската престолнина Ајга, најрано од времето врзано со Пердика II, а најдоцна до владеењето на Филип II. Понатаму следуваат прилозите од автори што се однесуваат на пишани споменици откриени во останатите градови на Македонија, како од Пела (*М. Лилимџаки Акамаџи*), од Верија (*Е. Вуџирас*), од Акантос (*Д. Кноенфлер*), од Крепани Маврохорио – Орестида (*И. Сверкос*) во кои се објавуваат нови прилози или се дава нова интерпретација на веќе читани натписи, за личности кои се доселуваат во Македонија или се однесуваат на култни или профане теми, како грабнување, но и на фунерарни натписи.

Нови согледувања околу античката администрација од највисок ранг, ΕΠΙΣΤΑΤΑΙ, личности од највисока доверба на владетелите, потоа форми на азил, на распоред на војската и финансиски документи, ги претставува *М. Б. Хајзоџулос*, еден од големите познавачи на институциите на дворот на македонските владетели. Компарирајќи ги натписите со ова тематика од различни локалитети од Македонија, Тракија и Тесалија, укажува на нивното постоење во времето на владетелите Деметриос Полиоркет, Антигон Дозон, Филип V и Селевкидите.

Во групата на епиграфските споменици кои потекнуваат од островите како од Родос (*В. Конџорини*), од Кеа (Каргаија) (*Л. Менџони*), од Аморгос (*К. Лаџос*), од Самос (*К. Тсакос*), споменатите автори обелоденуваат нови натписи или ги ревидираат веќе познати на стручната јавност. Тие обрабо-

туваат различни теми од областа на ономастиката, на античката македонска администрација, како што е, на пример, содржината на почесниот декрет (псефисмата) од Кеа; потоа следуваат споменици од областа на религијата, култот на Атена Итонија, или жртвеникот од Самос врзуван со Фила, сопругата на Филип V.

Раноримската епоха е покриена со прилог што обработува неколку натписи, епikleзи на императорскиот култ на среќата, *Tyche ton autokratoron* – *Tyche ton sevaston* (ΤΥΧΗ ΤΩΝ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΩΝ, ΤΩΝ ΣΕΒΑΣΤΩΝ), од Македонија (*Г. А. Супис*). Авторот ги коментира примерите од Верија, од Левкопетра, од Калиндоја, од Тесалоника, изгравирани на споменици со култен и сепулкрален карактер. Периодот на преминот од паганството во ранохристијанската епоха го илустрира *М. Ниџделис* преку критичката студија која ги опфаќа епиграфските потврди за празникот на Питија, чувствуван во времето на императорот Галериј како агонални игри и нивниот крај, од кое време почнува и животот на мартирот св. Димитриј во Солун.

Ранохристијанската базилика во Тегеја–Тирсос, позната одамна по мозаиците со својата сложена декорација и иконографија, проследени со натписи, со прецизно и калиграфски обликовани букви, се предмет на студирање од страна на *Г. Веленис*. Целта на авторот е да ја објасни бројката на деветнаесеттиот епископ спомнуван во мозаичниот под, притоа во анализата ги опфаќа и другите епископски центри, изнесувајќи го своето гледање. Смета дека станува збор за едно исто ателје кое работи на Пелопонез и во централна Грција.

И авторите кои се проучувачи на средновековниот период учествуваат со прилози посветени на славеникот. Тука одново наоѓа место натписот на надгробната плоча од монахот Атанасиј Масгида поставен во црквата Продромос во Серес (*А. Сџирајџи*). Авторката го поврзува натписот со портретот на монахот изведен во фреска во католиконот покрај Исус Христос. *Јо. Воланакис* презентира исцрпна листа на натписи од црквите и манастирите од регионот на Хераклион на Крит, со нивно читање но без интерпретација.

Во поглавјето АРХЕОЛОГИЈА се приложени 35 труда со многу различна тематика. Во едни трудови пристапот е истражувачки, инспириран од одредени археолошки артефакти, но поврзан со конкретни историски случувања, додека кај другите се презентирани резултати од конкретни необелоденети наоди од ископувања, изведени во повеќе области. На пример, *С. Друџу*, инспирирана од една претстава на протома на коза на хеленистички керамички фрагменти, откриени во Метроонот и во сидиштата на градот, прави студиозен осврт врз оваа тема, која се надоврзува на стариот маке-

донски мит и формирањето на најстарата престолнина на Македонија – Ајга, симбол кој низ историјата се среќава и на други предмети, како и на парите. Авторката-истражувач и на Ајга ги синтетизира историско-археолошките сознанија околу градот Ајга и неговата улога во раната епоха на историјата на македонската престолнина. Сличен пристап на синтеза има и трудот на **К. Суерев**, кој ја анализира епохата на Антипатридите преку обелоденетите гробови од македонски тип од крајот на IV до средината на III век, односно времето на Касандар, Тесалонике и нивните деца, укажувајќи на историските случувања и на прифаќањето на овој тип сепулкрални монументални градби преземени од претходната епоха.

Во следните прилози се претставени резултати од теренски истражувања. Еден од истражувачите на Пела, **Јо. Акамаџис**, се осврнува на најстарите артефакти откриени во градот, кои што се однесуваат на некрополата од бронзано време, лоцирана јужно од Агората и на патот Тесалоника – Едеса. Авторот ги поставува културолошките врски со пошироката рамница на Македонија, вклучувајќи ги аналогните наоди од Пелагоонија, од долината на Вардар и Морава сè до Ниш.

Хронолошки поставените прилози се следат со трудот на **А. Коџџариџи**, која ги лоцира населбите и некрополите во планинскиот дел на Ематија од раножелезното време, кога голем дел од рамницата се наоѓа во морето. Искрпен преглед на ископувањата од бронзено време од локалитетот Паламари на островот Скирос презентира **Л. Парлама**, со многу занимливото утврдување на преисториската населбата со распоредот на станбените објекти; комплексот го датира од крајот на третиот милениум, додека животот трае и низ вториот милениум **С. Корџи-Конџи**, следејќи ги наодите откриени во ископувањата на брегот околу Термајскиот залив, односно солунскиот поширок простор, го посочува увозот од занатските работилници од Јонија во архајската епоха, почнувајќи од VII до почетокот на V век.

На класичната епоха и припаѓаат два прилога од ископувањата во Македонија. Едниот од **А. Хрисосџому** се однесува на наод од некрополата во Архонтикон, од втората половина на V век, многу познат локалитет од доцноархајската епоха, додека **М. Тсимџиџу-Авлониџи** претставува едно погребување во циста со фреско-сликарство и богати прилози од стакло, алабастер, златен накит и златна монета на Филип II, што се поврзува со сличните наоди од Ајнеја и Дервени.

Понатаму следуваат прилози што се однесуваат на наоди од Епир (Касопе) (**Д. Зерниџи**), од областа на античката архитектура, за светилиштето на Аполон Питиски во Атина (**Е. Греко**), за реконструкцијата на светилникот од Александрија според неговите темели и досегашните ископувања на повеќе автори (**П. Виџџи**), или за позната Кула на ветровите

во Атина и нејзината пластична декорација, чија иконографија е поставена во релација со пишаните извори, каде што авторот ги претставува своите нови согледувања (*А. Корсо*). Кон оваа градежна тема, која претставува и една од честите истражувачки потфати на археолозите, се придружува и *М. Виџиџи*, кој ги презентира новите истражувања на форумот на Цезар во Рим, кои се дефинирани во 2008 година, а ги опфаќаат фазите од градењето на храмот на *Venera Genetrix* поставен во релација со другите градби што го дополнуваат, како што се храмот на Марс и храмот на Аполон Сосијано. Со овој потфат авторот ја претставува средбата и спојувањето на двата света на антиката, хеленската и римската култура, кон која со своите истражувачки потфати се стреми Ј. Туратсоглу.

Сферата на античката скулптура е покриена со повеќе прилози. *А. Хо-реми-Сџејсиери* презентира една глава од пентелички мермер, откриена со заштитните ископувања на атинското метро. По пат на аналогни портретни примери, главата ја датира од 250–260 година. *Н. Калисас* претставува една глава на поетот Хомер од Археолошкиот музеј во Солун и смета дека е изработена во времето на Антонините. *В. Мисалидоу-Десџоџидоу*obelоденува една надгробна стела, од близината на Солун, тип со антемион, и натпис со името на починатата со назнака – девојка, кој укажува на тесалиски дијалект. Смета дека станува збор за заедница на доселеници од Тесалија од III век пр. Хр., поврзувајќи го натписот со познатиот пример на доселеникот Тесалец чие име е испишано на кратерот од Дервени. *В. Аламани-Сури* студира една надгробна стела од Верија од крајот на класичната епоха, врзувајќи го наодот со локална изведба, работена под влијание на атичките стели од тоа време. Едно ново размислување околу преземањето на теми, претставени на камени релјефи, од страна на мозаичари, како што е случајот со мозаичните сцени од Пела, презентира *Д. Пајаконсџаниџину-Дијаманџуру*, искажувајќи сомнеж, но и сугестија дека кон оваа проблематика треба да се пристапи со претпазливост. *Т. Сџефанидоу-Тивериу*, инспирирана од трудовите на Ј. Туратсоглу околу *Mors Macedonica*, со својот прилог дава некои свои видувања околу гробните релјефи изсидани над или во гробовите во Солун. Правејќи осврти околу темите што се присутни во хеленистичката епоха, укажува на тенденцијата каде со сличен пристап, на стелите се изведуваат сцени и во римскиот царски период, со додавање на нови елементи во сцените, но и во обичаите на либација, потврдено со археолошките ископувања.

Во доменот на античката скулптура *В. Гриџорова-Генчева*obelоденува една статуа на коњаник, откриена во Бугарија(?), сопственост на банка од Софија. По пат на исцрпна анализа воспоставува релација со императорите

од III век и, на крај, според портретните особености, скулптурата ја идентификува како лик на императорот Елагабал.

Една група истражувачи приложуваат неколку теми од областа на античката и средновековната керамографија. **П. Хрисосџому** претставува два кантароса од архајската епоха со натписи. Едниот е откриен во гроб во некрополата во Архонтикон, а другиот во Ајани, кои припаѓале на угледни македонски семејства, одредени како увоз од работилница од атинскиот Керамеикос. **Јос Зервураки**, особено познавач на хеленистичка керамика, поклонува студија која се однесува на една амфора од македонски тип, декорирана со релјефи аплицирани на реципиентот од II век пр. Хр. откриена во близина на Атина. Со идентификацијата на фигурите како Артемида, Ниоба и ќерките, храмот на Артемида, сцените ги поврзува било со малоазиските, пергамонски теми, било со познатите калапени чаши од Пела, и на крај со некои примери од јужноиталијанските работилници, особено барајќи аналогии во монументалната скулптура. **Б. Барр-Шаррар** со сличен пристап обработува една релјефна амфора од Месена, работена во пелопонеските работилници од III век пр. Хр. На рачките и реципиентот ги идентификува релјефните изведби на Дионис, Медуза, Хермес, Атина, Хера, Афродита со ерос и женска фигура со флејта. Митолошките претстави на амфората ги бара во прототипови од монументалната атичка скулптура од претходниот IV век пр. Хр. **Д. Пајаникола-Бакириџис** презентира примери на отпадоци на средновековна керамика од XIII-XIV век, откриени во Агората од Солун; тие припаѓаат на познатата луксузна глазирана (глеѓосана) керамика било да се само сликани, било да се и гравирани или со релјефна декорација, било со моограмот на св. Димитрија; дел од нив се искршени пред нивната крајна фаза на обработка, односно пред глазирањето, поради што авторката заклучува дека припаѓаат на работилници од Солун, повикувајќи се притоа и на примери на цели садови како аналогиија, откриени отпорано во градот.

Нови епиграфски потврди за култовите се претставени во неколку прилози. **А. Дулџери-Иниџесилоџлу** зборува за натписот од островот Скопелос посветен на Аполон Ликеиос, вграден во црквата Св. Михаил од II век пр. Хр. и врските со блискиот остров Папаретос, споменуван кај Хомер со химната на Аполон. Во тој контекст наодот го поврзува и со откриениот храм на Асклепиј и евентуалното светилиште на неговиот син, кој е евидентиран на островот Скопелос. Особено се истакнува студијата на **Х. Кукули Хризанџаки**, која со двата новооткриени натписи од Филипи, посветени на Аполон Комаиос и близначката Артемида, лоцира почитување на оваа епikleза на богот, поврзувајќи го со истата форма регистрирана на Тасос во IV век пр. Хр., а во изворите потврдена и со *lex sacra*, закон за почиту-

вање на празниците што е во употреба на островот. Ова божество авторката смета дека, како заштитник на земјоделството, е пренесено на копното во тасоската колонија Кремиди, старото име на градот Филипи, а потоа како култ пренесен и во Мала Азија, во Селеукија. **А. Д. Ризакис** се занимава со влијанијата што се присутни во верувањата во Арголида, чии корени ги согледува уште во ахајската епоха, односно бронзената микенска доба, а се сочувани во класичната и хеленистичката епоха.

Неколку различни теми од занаетството ја заокружуваат оваа книга на почит кон славеникот. **М. Пајџа** зборува за наодот на примери од *spondilus gaederopus*, откриен во неолитската населба Макријалос од Пиерија, притоа прклучуваќи ги и останатите наоди од Грција од истата епоха, обработени во вид на апликации или накит. **Е. Бейџина Тсиџарига**, особено добар познавач на античкиот накит, претставува предмети од златен накит од класичната и хеленистичката епоха од северна Пиерија, односно обетки откриени во некрополите од IV до средината на II век пр. Хр., со нивно хронолошко дефинирање, но и воспоставување релации со јужна Италија, Мала Азија и Понтос. **К. Тзанавари** презентира два приврзока од злато и сребро, откриени во некрополата во Лете, датирани со монета на Касандар. Идентификацијата со Афродита ја поврзува со аналогни наоди било на накит било на теракоти откриени во некрополи низ Македонија, со сепулкрално заштитно значење, додека луксузните гробни наоди од времето непосредно по Александар Велики ги става во релација со враќањето на ветераните во својата земја и нивната потребата од овој вид архитектонски монументи и приложување на богати прилози. Уште еден прилог врзан со накитот обелоденува **Ф. Зафиројулу**. Станува збор за бронзен прстен со гравирани претстава на две афронтирани птици од Литовуни Макринијас – Етолија од V или почеток на IV век пр. Хр. Занимлив е натписот, името ΠΘΑΚΟΣ кое се смета дека има дорски корени (?). **Д. Иџнаџагу** со својот прилог за двете мониста од Либитра, населба источно од Олимп, од хеленистичката епоха се приклучува кон веќе изнесеното мислење на Ј. Туратсоглу дека ветераните враќајќи се од источот носат артефакти од тие краеве. Имено, авторката на двете мониста им го врзува потеклото со тибетскиот црн агат, покриван со линеарна декорација.

Еден извонреден наод обелоденува **Х. Тзуџарис**. Во последните десетина години се откриени неколку бронзени штитови со името на владетелот Деметриос. Но, овој пат во Крепени – Маврохори близу до Костур во 2000 година е откриен бронзен штит со името на Авдолеон, ΑΥ.....ΤΟΣ (ΑΥ[ΔΟΛΕΟΝΤ]ΟΣ), додека во еписемата стои монограмот на владетелот ΑΥ што претставува засега еден единствен откриен пример од вооружувањето на овој пајонски владетел. Редок документ за изведување на амфикионски игри и во римска доба во Тесалоника презентира **Π. Адам-Велени**, а се од-

несува на влезница направена од коска, со натпис ΠΥΘΙΑ и означени бројки на редот и седиштето во театарот – одеонот (?), откриен на императорската агора. И од епиграфските извори е познато изведувањето и музички натпревари, но и двобои на робови на празникот Питија во III век во Солун, случувања со кои авторката ја поврзува и откриената влезница на подот од агората.

Со два необични прилога се завршува публикацијата. Едниот се однесува на конзерваторските зафати на фреско-сликарството и подните мозаици на познатата куќа на Јулио Мелатрон, како што се нарекува и *куќата на Шлиман*, за кои ни зборува **Н. Минос**. Денес тука е сместен Нумизматичкиот музеј во Атина, кој долги години го водеше д-р Јоанис Туратсоглу. Другиот прилог повеќе припаѓа на историјата на истражувањата на Олимпија (**П. Темелис**) започнати уште во 1870 година кои се претставени преку белешките – теренски дневници што ги воделе истражувачите Атанасиос и Константинос Димитријадис.

Оваа обемна книга лесно не се чита, но е во служба на многу специјалисти кои се занимаваат со различни сфери од археологијата. Таа е исполнета со прилози, од една страна, од праисторијата, од антиката од средниот век, а од друга страна, содржи, исто така, многу значајни податоци од нумизматиката, од епиграфијата и од целокупното творење на стариот свет на Балканот.

Лектура
Proofreading

Софија Чолаковска-Поповска
Alistair Bright

Компјутерска реализација
Computer layout

Методија Николовски

Корица
Cover design

Филип Митров

Превод на англиски
English translation

Андријана Драговќ

НАМ Прес ДООЕЛ – Скопје

Тираж
Copies
500

