



Елизабета ДИМИТРОВА

ЧЕТИРИЕСЕТ И ПРВИОТ ДАВИДОВ ПСАЛМ - ИКОНОГРАФСКА ПАРАДИГМА НА ХРИСТИЈАНСКАТА АНТИКА

Во мугрите на новата епоха од историскиот развој на човештвото, обележана со нова концепција во структурирањето на религиозната свест и формите на културната практика меѓу различните социјални слоеви на римската популација, делкатните сфери на визуелната естетика радикално го менуваат начинот на вообличување на тематските сџеа во контекст на специфичните идеолошки обележја на христијанското верување. Неочекувано брзата дисперзија на новите идеи за спасувањето на светот со помош на концептот за месијанското избавување на грешното човештво, чија привлечност набргу ги освоила и шареноликите етнички конгломерати на големите урбани центри во Империјата, имплицирала потреба за креација на соодветен систем на визуелни претстави, кои би ја канализирале религиозната имагинација на верниците. Сублимирајќи го значењето на догматските принципи во времето на разгорената девственост на христијанското верување, пред воспоставувањето на ригидните иконографски канони на средновековната епоха, визуелната естетика на најстарата етапа во конципирањето на христијанската ликовна практика, продуцирала исклучително богат и возбудлив дијапазон на изразни средства.

Родени од симболичниот јазик на формите и комплексната синтеза на многукратните скриени значења на нивниот идеен контекст или обележани со наративната експозиција на елементите од библиските приказни и евангелските стихови, најстарите претстави на христијанската иконографија, конципирани според начелата на една инвентивно дизајнирана и вешто организирана визуелна дидактика, им ги соопштувале на верниците најважните пораки на верата, вообличени во

една, за нив, најнепосредна и најпрепознатлива форма. Во влажната темнина на подземните гробници, во блескавиот мермер на релјефно декорираните саркофази, во раскошно украсените површини на подните мозаици и во луксузно изведените ансамбли на црковните градби, искрат хоризонтите на креативната експресија на најстарите творци, кои ја создале азбуката на христијанскиот ликовен правопис. Зачувана во најрепрезентативните дела на фрескосликарството, мозаичната продукција и скулптуралниот дизајн, таа ги отсликува принципите, формите и моделите на творечкиот концепт и ги открива етапите во развојот на ликовниот контекст на христијанската Антика.

Во спектарот на разновидните елементи од конструкцијата на иконографските матрици, илустрацијата на Четириесет и првиот Давидов псалм претставува најфреквентен мотив во тематскиот избор на ликовната декорација, изведена во најстарите споменици на христијанската епоха. Создаден како поетски одек од времето на големите подвизи на старозаветните Цареви, овој возвишен религиозен кантос, изнијансиран со резонанците на химнографска церемонијалност, претставува сведоштво за вербата во драгоцените доблести на Божјото совршенство, неговата наклоност кон праведните верници и моќта на неговата заштита и правдољубивост. Изразувајќи ја длабоката желба на верниците за Господ и неговиот храм¹, стиховите на Псалмот го овоплотуваат копнежот на оние кои трагаат по очекуваното спасение во безбедната сигурност на Божјото

¹ S. Tomić, *Psalmi. Kratak uvod i komentar*, Zagreb 1973, 82



Сл. 1 Равена, Мавзолеј на Гала Плацидија (424-450)

светилиште. Сублимирајќи ја драматичната сонорност на судбоносните повици за помош и очекувањето на Божјата интервенција како генерално обележје на свечената поетика на старозаветните Псалми, Четириесет и првата песна од оваа величествена збирка на религиозни мудрости, го навестува и исполнувањето на древните пророштва за доаѓањето на Месијата и за остварувањето на неговата спасоносна мисија.

Суптилните и експресивни алузии од текстуалното сиже на Давидовата песна, кои се однесуваат на трагањето по Божјото милосрдие и на неуморната потрага по спасоносниот извор на верата², ги инспирирале христијанските уметници да создадат цела палета на иконографски варијанти за ликовна транспозиција на поетската содржина во медиумот на визуелното творештво. Притоа, поаѓајќи од молитвениот контекст на поетскиот состав кој ја опева желбата на верниците да му ја предадат својата душа на Господ пиејќи од спасоносната вода на Божјиот кладенец, истовремено алудирајќи на горливиот копнеж на страдалниците по Божјиот благослов и неговата вечна заштита, креаторите на иконографскиот диза-

јн на сцената го структурирале нејзиниот визуелен концепт во зависност од тенденцијата за експозиција на одделните или повеќекратните симболични значења на овој инспиративен мотив. Оттука, илустрацијата на Четириесет и првиот Давидов псалм, вообичаено конфигурирана како симетрично аранжиран ликовен концепт, чиј централен мотив го симболизира Божјиот извор фланкиран со зооморфните претстави на жедните верници, во своите разновидни иконографски варијанти, обележани со баптисмална, евхаристична, сотериолошка и/или есхатолошка конотација, ја експлицира библиската идеја за спасот на христијанската душа преку крштевањето и причестувањето, кои го отвораат патот за рајското уживање на Христовите следбеници. Во контекст на широкиот дијапазон сочувани претстави кои ја илустрираат содржината на Четириесет и првата песна од збирката на старозаветните Псалми, типолошката анализа на иконографските варијации во нејзината ликовна презентација може, на извесен начин, да ја долови креативната инвенција на древните творци во конструкцијата на специфичниот симболичен систем на визуелни пораки.

² “Како ишћо кошућайћа жеднее њо водни извори, ићака и душайћа моја, Боже, койнее њо Тебе!” (Псалми 41, 1)



Сл. 2 Виничко Кале, Керамичка плоча (доцен V – ран VI век)

I. Баптисмална иконографска конфигурација

Меѓу иконографските варијанти во илустрацијата на Четириесет и првиот псалм, концептот на најавтентична ликовна транспозиција на пораките од библискиот стих ги презентира базичните елементи во визуелизацијата на текстуалното сиже, прикажувајќи го Божјиот извор меѓу симетричните претстави на елените, како зооморфни симболи на оние кои трагаат по неговата разбранувана свежина. Конструкцијата на оваа иконографска матрица, која ги прикажува верниците како ја гасат својата катихуменска жед, напојувајќи се со животворната вода од шумскиот кладенец, се темели врз алузијата за регенеративната моќ на баптисмалната иницијација, по која копнеат душите на Божјите следбеници. Во одделни примери од уметничкото наследство на ранохристијанската епоха, во кои најдоследно се апсорбирани симболичните асоцијации на библискиот поттекст, како во мозаичната сцена лоцирана во лунетата на западното крило во Мавзолејот на Гала Плацидија во Равена (средина на V век)³, шумскиот амбиент,

вешто доловен со изведбата на стилизираните флорални елементи, ги опфаќа симетрично аранжирани прикази на елените, кон итаат кон брановите на изворската вода (Сл. 1). Во приближно истиот период, нешто посублимиран иконографски концепт е структуриран во реализацијата на подниот мозаик во консигнаториумот на Епископската базилика во Салона⁴, каде кантаросот, како симболична асоцијација на шумскиот извор, ја заменува експликативната форма на централниот мотив од претходниот примерок.

Варијациите во изборот на најсоодветна форма за прикажување на изворот како иконографски стожер на композицијата, чија централна позиција го условува и симетричниот распоред на зооморфните претстави, во некои од сцените изведени во медиумот на релјефната декорација се напуштени во полза на покомпресираната организација на ликовните елементи. Деструкцијата на иконографската структура во конципирањето на ликовниот аранжман на Псалмот изведен на теракотите од релјефниот ансамбл откриен на Виничкото Кале (крај на V - почеток на VI век)⁵, која се

³ M. Laurent, *L'art chrétien des origines à Justinien*, Bruxelles 1956, fig. 58; F. W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes I*, Geschichte und Monumente, Wiesbaden 1969, 158

⁴ F. Bulić, *Po ruševinama stare Salone*, Split 1986, 98, Црт. на стр. 99

⁵ E. Димитрова, *Керамичките релјефи од Виничкото Кале*, Скопје 1993, 105, Сл. 8; eadem,



Сл. 3 Хераклеја, Епископска базилика, Северна капела (1 половина на VI век)
Цртеж: Д. Сисова

должи на специфичниот формат во обликувањето на керамичките плочи, предизвикала нарушување на стандардната матрица во симетричната диспозиција на конститутивните елементи (Сл. 2). Сепак, со акцентирањето на баптисмалната конотација преку изведбата и на шумскиот извор и на кантаросот како негова симболична варијанта, оваа автентична претстава на Давидовиот псалм го заменила вообичаениот еквилибриум во распоредот на иконографските елементи со нагласена манифестација во експозицијата на симболичните компоненти.

Наспроти тенденциите претставата на шумскиот извор да се замени со подекоративната форма на кантарос или фонтана, во некои примери од илустрацијата на Четириесет и првиот псалм, централниот мотив е супституиран со приказот на четирите рајски реки. Оваа супституција на симболичната претстава на кантаросот од вообичаениот иконографски аранжман на сцената со библиската алузија за водите од Едемската градина, упатува на идејата за животоносната енергија на рајските извори, кон кои се стремат душите на трпеливите верници. Претставувајќи ги катихумените кои ја гасат својата жед во сакраменталната вода, напојувајќи се на изворот на рајските млазови⁶, оваа варијанта од иконографската конфигурација на Давидовиот псалм асоцира на пур-

гативната моќ на баптисмалната иницијација, која ги отвара рајските простори за жедните души на посветените христијани. Претставата на елените покрај брановите на рајската вода во северната капела на Тетраконхалната црква во Охрид (крај на V - почеток на VI век)⁷ и истовремената изведба на истиот мотив во северниот анекс на нартексот во Базиликата Д во Билис, Албанија⁸ и на сребрениот реликвијар од Ватиканскиот музеј⁹, се меѓу ретките примери на овој иконографски концепт, во кој идејата за регенеративната моќ на баптисмалната субмерзија е асоцирана со поимот на рајската вода, нектарот од Божјата градина, што со своето спасоносно измивање, ги исполнува душите на верниците, кои наполно им се предаваат на христијанските доблести.

II. Евхаристична иконографска конфигурација

Во динамичниот процес на развојот на иконографските матрици насочени кон создавање на поекспликативни и поживописни форми во илустрацијата на Четириесет и првиот псалм, ранохристијанската уметничка пракса про-

духовната култура на почвата на Република Македонија, Скопје 1996, 150

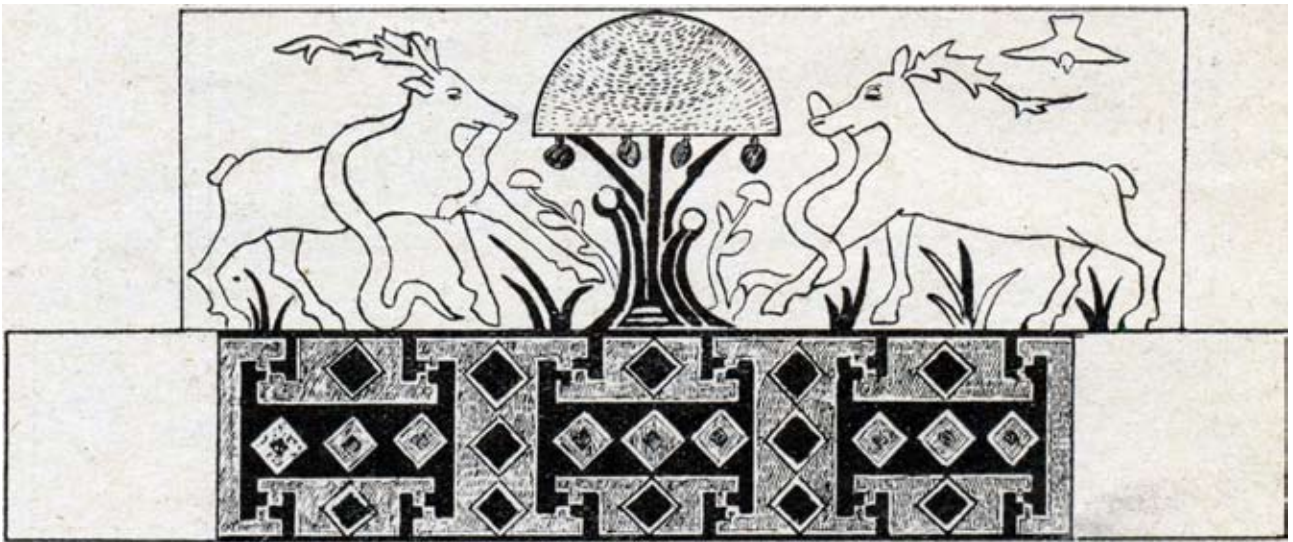
⁷ В. Битракова-Грозданова, *Сџарохристијански сџоменици во Охридско*, Охрид 1975, 52, Сл. 21

⁸ S. Mucaj – M. P. Raynaud, *Les mosaïques des églises protobyzantines de Byllis (Albanie)*, La mosaïque Gréco-romaine IX, Vol. 1, Rome 2005, 389, Fig 4a

⁹ F. van der Meer – C. Mohrmann, *Atlas de L' Antiquité chrétienne*, Paris-Bruxelles 1960, Fig. 356

The Terracotta Relief Plaques from Vinica, Старианар н. с. књ. XLIII-XLIV/1992-1993, Београд 1994, 58-59, Fig. 5

⁶ Е. Димитрова, *Есхајџолошкиите џораки на ранохристијанската уметност во Македонија*, Религиите и религиските аспекти на материјалната и



Сл. 4 Хенишр Месуда, Ранохристијански бајџисџериум (ран VI век)

дуцирала нови и инвентивни модели за транспозиција на библиските стихови во медиумот на ликовното изразување. Трансферот на симболичното значење во визуелната интерпретација на Давидовата песна од нејзината примарна, баптисмална, конотација кон порафинираниот евхаристичен контекст е остварен со инклузијата на мотивот на винова лоза, која ги заменува водените млазови што бликаат од кантаросот. Врз основа на библиските цитати и евангелските пасуси кои реферират на Христос како на изданок од мистичната лоза на неговиот Создател и упатуваат на плодотворноста на Христовата инкарнација¹⁰, оваа фитоморфна симболична претстава се појавила како соодветен ликовен супститут за изворот на животот, споменат во стиховите на Псалмот. Експресивната изнијансираност на Христовите проповеди¹¹, сублимирана во содржината на Јовановото евангелие, инспиративна за религиозните медитации на христијанските апологети¹², ја издигнала виновата лоза во моќен симбол на Христовата месијанска улога и на неговата плодотворна жртва за човештвото. Сакраменталниот карактер на лозата во контекст на симболичното значење на виното во евхаристичниот обред, алудира на единството на верниците со нивниот Спаси-

тел, чија крв е пролеана на Голготскиот крст. Оттука, мотивот на виновата лоза, прикажан како централен елемент во ликовната експозиција на Давидовиот псалм, ја трансформира крштелната вода од Божјиот извор во стебло преполно со плодни гроздови, претставувајќи живописна метафора на евхаристичната церемонија.

Во тој контекст, претставувањето на мотивот на виновата лоза која раскошно се разгранува од прикажаниот кантарос во повеќе примери на подните мозаични декорации од ранохристијанската епоха, ја исполнува сцената на Псалмот 41 со симболични алузии за Христовата евхаристична крв, како благодворен жртвен принос даден на олтарот на спасувањето. Претставата на кантарос од кој излегува винова лоза меѓу приказите на елен и срна во декорацијата на Триклиниумот на Епископскиот дворец во Хераклеја (прва половина на VI век)¹³ е алегориска слика на причеста на верниците и на нивното мистично учество во светиот заговор, склопен на последната Христова вечера и запечатен со неговата крв, пролеана на крстот. Таа ги прикажува верниците кои го пијат благородниот нектар на Христовата жртва, претворена во причесно вино, во чест на помирливиот сојуз со Бога, склопен во самракот на Велики петок, кога Христос страдал во агонијата на сите човечки гревови. Тенденцијата за нагласување на спа-

¹⁰ “Јас сум висџинска лоза, Мојош Ошец е лозарош.” (Свето евангелие според Јована, 15, 1)

¹¹ “Јас сум лозаџа, а вие џрачкиџе; и кој ишџо е во Мене, и Јас во него, шџој ќе даде многу џлод; ошџи без Мене не можеџте да наџравџте нишџиџо.” (Свето евангелие според Јована, 15, 5)

¹² R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London and New York 2002, 39

¹³ Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизанџиџски џодни мозаџци у Еџискоџском двору у Хераклеџи Линкесџис*, Београд 2002, 77-79; И. Микулчиќ, *Хераклеџа. Анџиџчки џрад во Македониџа*, Скопје 2007, Сл. на стр. 122



Сл. 5 Сџоби, Еџискојска базилика, Мермерен каџиџел (доцен V век) Црџеж: В. Лилџиџ

соносното значење на Христовата жртва комеморирана во евхаристичната церемонија, во ликовната структура на сцената изведена во предворјето на Северната капела на Епископскиот храм во Хераклеја (прва половина на VI век) е акцентирана со поставувањето на кантаросот на тристепена платформа (Сл. 3), како алузија на подножјето на Голготскиот крст - симболичниот фундамент на Христијанската црква¹⁴. Евхаристичниот контекст на оваа претстава, во која, покрстените верници ги примаат Христовите поуки конзумирајќи ги евхаристичните дарови, ја надградил базичната иконографска структура на композицијата, создавајќи од неа симболична слика на црковниот ритуал¹⁵.

Во делата на ранохристијанската уметничка продукција, особено во оние изведени во медиумот на мозаичната декорација, понекогаш

доаѓа до замена на централниот мотив кој прикажува кантарос со винова лоза со поелaborираната слика на Дрвото на животот, фланкирано со елени како зооморфни претстави на верниците. Ваквиот иконографски концепт, реализиран во подниот украс на Триклиниумот на Перистериината палата во Стоби¹⁶ (ран VI век), во симболичната структура на сцената, го асоцира поимот на дрвото од Едемската градина со идејата за спасоносното значење на Христовиот крст и неговата улога во избавувањето на грешното човештво. Супституцијата на евхаристичниот симбол на верата со визуелната асоцијација за рајската градина, во која, по причестувањето, ќе уживаат душите на учесниците во еклесијастичките церемонии, ја вообличила илустрацијата на Давидовиот псалм во алегориска слика на рајското задоволство.

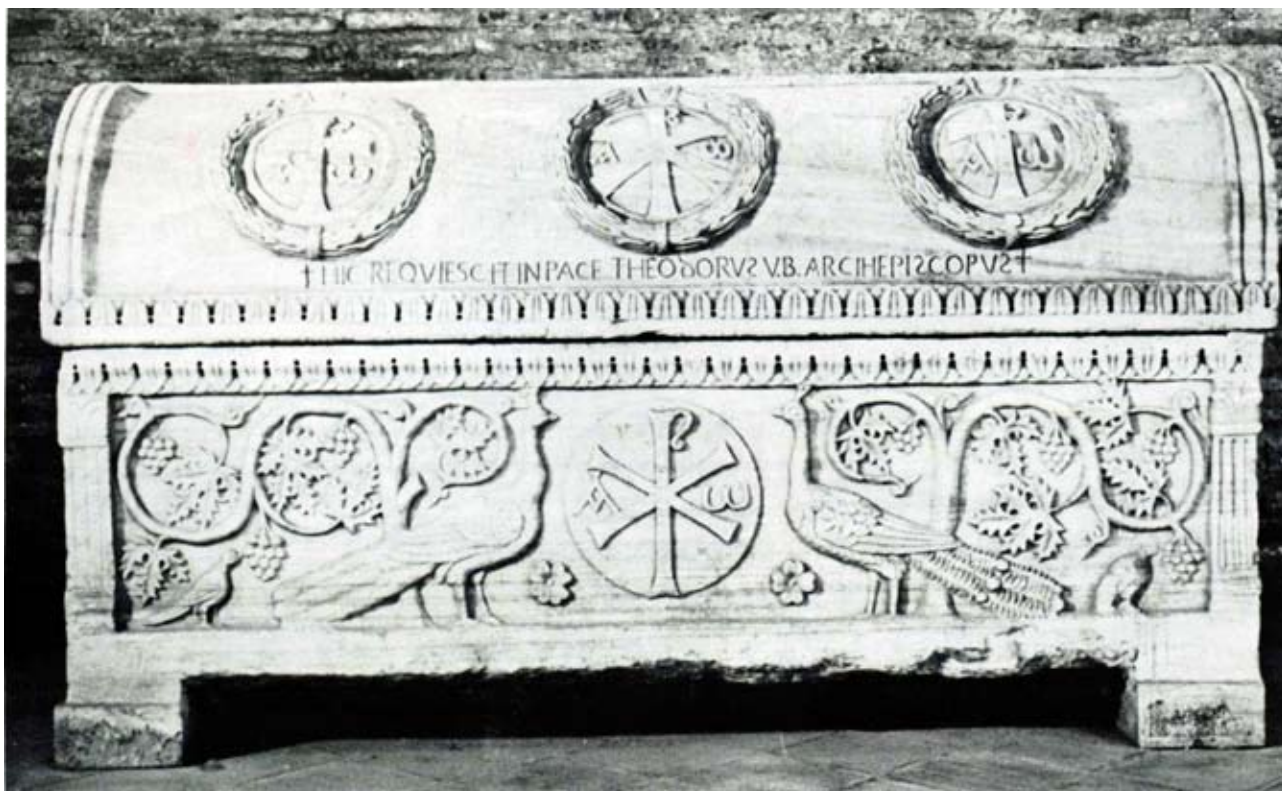
III. Сотериолошка иконографска конфигурација

Вклучувањето на мотивот на Дрвото на животот, кое во композициската структура на

¹⁴ Е. Димитрова, *Од слика на космосот до насликана догма. Хераклеја Линкестис - мозаични џавименџи*, Македонско наследство 27, Скопје 2006, 13-14

¹⁵ Е. Dimitrova, *Coloured dogma: the mosaics of Heraclea Lyncestis, a new interpretation*, Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, Vol. III, London 2006, 315

¹⁶ И. Микулџиџ, *Сџоби*, Скопје 2003, Сл. на стр. 182



Сл. 6 Равена, Сан Ајолинаре ин Класе, Саркофаг на “архиејискојой Теодор” (I половина на VI век)

Четириесет и првиот псалм ја заменува претставата на кантаросот како алегориски приказ на изворот на верата, отворило можности за креација на нови иконографски концепти во илустрацијата на стиховите од Давидовата химна. Сублимирајќи го во себе значењето на Христовиот жртвен принос на крстот со неговото учество во остварувањето на мисијата за сеопштиот спас, централната претстава на Дрвото на животот во визуелната илуминација на старозаветниот псалм, ги обединила библиските алузии за потрагата по спасоносниот извор со рафинираната симболика на неговата сотериолошка конотација. Во тој контекст, прикажувањето на катихумените кои, совладувајќи ги искушенијата на својата sacramентална потрага, се напојуваат со слаткиот нектар на плодовите од Рајската градина, во оваа варијанта од илустрацијата на Давидовата песна ја овоплотува експресивната идеја за триумфот на христијанските доблести врз земните слабости на грешното човештво. Еден од најрепрезентативните примери на таквата иконографска конфигурација е претставата на мозаичниот павимент во Хеншир Месуда, Тунис (ран VI век)¹⁷, во која елените, кои го фланкираат централниот мотив на Дрвото

на животот, во устите имаат по една огромна змија (Сл. 4). Хтонскиот карактер на змијата и нејзиното поврзување со библиската асоцијација за првобитниот грев, и симболичното значење на еленот, кој ја прикажува катихуменската жед на верниците и нивната беспопштедна борба со земните искушенија во потрага по Божјото милосрдие, на претставата од тунискиот мозаик се обединиле во визија на ултимативната победа на верата врз темните сили на злото. Алудирајќи на спасоносното значење на крштелната вода, што со својата пургативна моќ го измива дијаболното влијание на змискиот отров¹⁸, оваа сцена изведена во крстилницата на ранохристијанскиот комплекс ја овоплотува идејата за баптисмалната иницијација, која го неутрализира делувањето на смртните опасности и ги ослободува верниците од оковите на искушението и гревот. Истовремено, прикажувањето на Божјиот извор во асоцијативен облик на Дрво на животот ја поврзува библиската алузија за првобитниот грев од Едемската градина со искупувачката димензија на Христовата инкарнација и го претставува крсното страдање на Спасителот, како спасоносен триумф на возвишените добродетели.

¹⁷G. L. Feuille, *Une mosaïque chrétienne de l'Henchir Messaouda*, Cahiers Archéologiques IV, Paris MCMXLIX, 10

¹⁸Ch. Puech, *Le Cerf et le Serpent. Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messaouda*, Cahiers Archéologiques IV, Paris MCMXLIX, 32



Сл. 7 Равена, Архиепископска палата, Преспоп на архиепископски Максимијан (546-554)

Сотериолошките димензии во иконографските варијации од илустрација на Четириесет и првиот псалм се доловени и во специфичниот дизајн на претставата, во која приказите на елените се заменети со зооморфниот симбол на јагнето. Прикажувањето на централниот мотив помеѓу афронтираните јагниња, во контекст на нивната симболична асоцијација со членовите на Христовата паства, секако упатува на евангелскиот поттекст за заштитничката функција на сотеријанската мисија, но истовремено ги акцентира и библиските алузии за жртвениот карактер на Христовата пасија. Аранжирањето на симетрично претставените јагниња со средишниот елемент, изведен во форма на кантарос или во асоцијативната варијанта на четирите рајски реки, ја визуелизира идејата за сотериолошкиот карактер на библиските пророштва, кои ја навестуваат искупувачката функција на Христовата инкарнација. Во еден од примерите на ваквиот иконографски концепт во илустрацијата на Давидовиот псалм, откриен во нартексот на базиликата во Октиси (прва половина на VI век)¹⁹, идејата за

прикажувањето на евхаристичната жртва на Христос, кој доброволно страдал на крстот за сеопштиот спас на верниците, е вклопена во карактеристичната архитектонска панорама на композицијата, која претставува црковен трибелон. Формулирајќи го сотериолошкиот концепт на сцената со помош на симетрично поставените јагниња кои се напојуваат од изворот на Христовото учење, оваа варијанта во експликацијата на Четириесет и првиот псалм конструирала симболична визија за жртвеното значење на Христовата улога меѓу верниците, создавајќи сублимирана слика на христијанската Црква.

IV. Есхатолошка иконографска конфигурација

Во инвентивното варирање на ликовните компоненти од илустрација на Четириесет и првиот псалм, забележителен е бројот на примероците во кои идејата за прифаќањето на христијанските поуки преку учеството во

¹⁹ Г. Цветковић-Томашевиќ, *Рановизантијски под-*

ни мозаици. Дарданија. Македонија. Нови Ејир, Београд 1978, 51



Сл. 8 Хераклеја, Ејискојска базилика, Нарџекс (доцен V – ран VI век) Црџ: Д. Сџасова

иницијациските обреди е транспонирана во симболична слика на рајското блаженство, стекнато со помош на предавањето на верата. Втемелена врз библиската алузија за спасот на христијанската душа преку крштевањето и причестувањето кои го отвораат патот за рајското уживање на Христовите следбеници, оваа варијанта во иконографското конфигурирање на Давидовата химна ја акцентира воскресната димензија на мотивот. Во контекст на симболичниот поттекст на претставата, трагањето по Божјиот извор, преполн со спасоносните бранови на крштелната вода, е прикажано како освојување на Божјото милосрдие, кое ќе ги прости наталожените гревови, ќе ги исплакне горчливите искушенија и ќе ја награди трпеливоста на верниците со воскресен живот во Рајот. Поради тоа, приказите на елените покрај Божјиот извор, како ознаки на катихумените во потрага по врвните доблести на верата, се заменуваат со зооморфни елементи кои имаат нагласена есхатолошка симболика. Ваквиот концепт во ликовната експозиција на старозаветниот стих продуцирал три различни варијанти во иконографското вообличување на сцената на Давидовиот псалм.

Во првата од нив, централниот мотив на животоносниот кладенец е придружен со симетрично аранжирани претстави на гулаби, како слика на рајското блаженство во кое уживаат покрстените верници. Приказот на кантарос од кој егзалтираните души на покојниците во облик на гулаби го голтаат спасоносниот порој на своето небесно спокојство, изведен во фрескодекорацијата на

Калистовата катакомба (прва половина на III век)²⁰ и во сликарството на Гробницата на Домитила во Рим (средина на III век)²¹ и претставата на евхаристичниот пехар фланкиран од гулаби, како симболична слика на рајското задоволство стекнато со причестувањето, во мозаичната програма на презвитериумот во Сан Витале во Равена (средина на VI век)²², ја визуелизираат експресивната идеја за небесниот мир, по кој копнеат душите на праведните покојници. Втората варијанта во илустрацијата на есхатолошкиот контекст на Четириесет и првиот псалм го прикажува централниот мотив на композицијата меѓу симетрично аранжирани претстави на пауни, како симболични ознаки на воскресението, бесмртноста и вечниот живот. Изведбата на кантарос меѓу пауни, како алегориски приказ на баптисмалната имерзија која обезбедува бесмртност, во сликаната декорација на Катакомбата на Виа Латина во Рим (прва половина на IV век)²³, аранжманот на пауните што го пијат воскресниот подарок на рајската егзалтација во дизајнот на капителот од Епископската базилика во Стоби (втора

²⁰ A. Baruffa, *Le Catacombe di S. Callisto*, Città del Vaticano 1992, 127; E. Димитрова, *Симболичниот свет на Сан Калистио*, Културен живот XLVI/1, Скопје 2001, 48, Сл.2

²¹ H. G. Puchert, *Die frühchristliche Malerei*. Epochen der Kunst 3, Stuttgart 1963, Abb. 30

²² G. Cortesi, *Classe e Ravenna. Origini Cristiane E Antichi Edifici Culturali*, Ravenna 1966, Fig. 43

²³ F. Mancinelli, *The Catacombs of Rome and the Origins of Christianity*, Firenze 1999, Fig. 74



Сл. 9 Хераклеја, Епископска базилика, Нарџекс (доцен V – ран VI век), Дејшал

половина на V век)²⁴ (Сл. 5) и претставата на пауните кои го фланкираат Христовиот монограм како графичка супституција на Божјиот извор, со алузија на триумфалната димензија на воскресението во релјефниот украс на таканаречениот саркофаг на архиепископот Теодор од Сан Аполинаре ин Класе во Равена (прва половина на VI век)²⁵ (Сл. 6), ја илустрираат идејата за покрстувањето и евхаристијата како конфирмација на вербата во новиот живот и неговото победоносно воздигнување над смртта. Третата варијанта од иконографската конструкција на Давидовиот псалм во која е нагласена есхатолошката конотација на мотивот, го прикажува изворот на животот фланкиран од зооморфните изведби на лавови. Апсорбирајќи ја моќната симболика на лавот, чија претстава се поврзува со месијанската улога на Христос кој по воскресението станал Господар на животот²⁶, овој модел во ликовна-

та експозиција на библиското сиже ја илустрира идејата за вечниот живот, кој воскреснатиот Спасител им го подарува на своите следбеници. Во најрепрезентативниот примерок на ваквата иконографска концепција, изведен на челната страна од релјефната декорација на Максимијановиот архиепископски трон во Равена (средина на VI век)²⁷ (Сл. 7), раскошните фигури на лавовите, кои со енергичен чекор приоѓаат кон евхаристичниот пехар, ја сублимираат мистичната симболика на воскресната награда, која ги очекува причестените верници во екстатичните преградки на вечниот живот.

V. Фузионирана иконографска конфигурација

Тенденцијата за креација на иновативни иконографски концепти за фреквентната илустрација на Четириесет и првиот псалм, која во двете последни столетија на христијанската Антика ги создала и најинвентивните решенија во прикажувањето на Давидовиот стих, резултирала со продукција на комплек-

²⁴ В. Лилчиќ, *Македонскиот камен за боговиите христијаниите и за животи по животиот*, том II, Скопје 2002, Сл на стр. 823; Е. Димитрова, *Изведбаи на евхаристичниите сцени во ранохристијанската декоративна илустрација*, Старохристијанската археологија во Македонија, Скопје 2003, 146-147

²⁵ А. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, Paris 1966, ill. 258; J. Beckwith, *Early Christian And Byzantine Art*, London 1979, 122

²⁶ Е. Димитрова, *Најстариите христијански симболи*, Скопје 1995, 155

²⁷ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, 93; M. Schapiro, *The Joseph Scenes on the Maximianus Throne in Ravenna*, Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art, New York 1979, Fig. 1



Сл. 10 Хераклеја, Епископска базилика, Нартекс (доцен V – ран VI век), Дејтал

сна композициска структура со повеќекратни симболични значења. Обединувајќи ги баптисмалниот поттекст, евхаристичната конотација, сотериолошките алузии и есхатолошката симболика на мотивот, овие сложени иконографски солуции ги претставуваат и најрепрезентативните примери во визуелната експликација на библиските стихови. Идејата за животворната енергија на крштелната вода и евхаристичниот квалитет на причесните дарови и алузијата за Христовата жртвена крв пролеана за блажената судбина на верниците, во симболичниот контекст на сцената се споиле во моќна слика на воскресението, остварено преку учеството во христијанските саќраменти.

Збогатувањето на иконографскиот формат и повеќеслојноста на симболичките значења во илустрацијата на оваа варијанта од ликовната конфигурација на библискиот мотив, продуцирале монументално конципирани и раскошно структурирани визии на есенцијалната порака за христијанскиот спас. Во луксузната илустрација на Четириесет и првиот псалм од реконструираната мозаична декорација во олтарот на црквата Сан Клементе во Рим²⁸, основната схема во прикажувањето на библискиот мотив, лоцирана во подножјето на крстот со распнатиот Христос, го претста-

вува иконографскиот стожер на раскошно елаборираниот ликовен контекст на сцената, во која баптисмалната алузија за Изворот на животот е соединета со евхаристичното значење на Христовата спасоносна жртва. Прикажувањето на Изворот на четирите рајски реки, вклучувањето на специфичниот мотив на Дрвото на животот кое се трансформира во експресивната форма на Голготскиот крст, претставата на лозовите фиданки и приказот на гулабите и пауните со нивната карактеристична зооморфна симболика, се елементите на една од најекстравагантните илустрации на идејата за саќраменталниот карактер на библиските пораки. Оваа сцена, во која се сублимирани Христовата инкарнација, неговата жртва и неговата улога на Господар на животот, во својот иконографски аранжман израснува од точката во која катихумените во облик на елени се напојуваат од крштелната вода, што ќе им обезбеди бесмртност во Рајот. Фундирана врз симетричниот аранжман на базичната ликовна матрица во експозицијата на Давидовите стихови, претставата од Сан Клементе го надраснала стандардниот иконографски концепт, прераснувајќи во колосална визија на бесмртноста и вечниот живот.

Не помалку интересен пример во структурирањето на комплексни иконографски ансамбли, од кои еманира сложената ликовна симболика во илустрацијата на Давидовиот псалм, е прекрасната мозаична панорама

²⁸ W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome: From the Third to the Fourteenth Century*, London 1967, T. XXIV

изведена во нартексот на Епископската базилика во Хераклеја (крај на V – почеток на VI век)²⁹ (Сл. 8). Лоциран во фонот од небесна вегетација и фланкиран од есхатолошки мотиви со драматична експресија³⁰ (Сл. 9), евхаристичниот пехар, опкружен со зооморфните претстави и ситуиран во центарот на мозаичниот ансамбл, ги сублимира поливалентните значења на неговата иконографска елаборација во единствена слика на христијанската догма (Сл. 10). Прикажувајќи ги верниците кои ја гасат својата религиозна жед во брановите на новото, баптисмално раѓање, напојувајќи се со слаткиот нектар на Христовото спасоносно страдање, композицијата во хераклејскиот нартекс ја визуелизира идејата за сакраменталната моќ на крштевањето и евхаристијата во остварувањето на вечното блаженство и рајската бесмртност³¹. Обединувајќи ги симболичните пораки на христијанската идеја за единственото значење на баптисмалната мистерија и евхаристичниот ритуал, и нивната улога во воскресението како триумф на вечниот живот за покрстените верници, сложениот иконографски концепт на Хераклејскиот мозаичен аранжман прераснал во метафорична слика на Христијанската црква, која, низ обредите на светите сакраменти, ги наградува своите следбеници со бесмртна вечност во Рајот. Различните варијации во иконографската конституција на претставата која го илустрира Четириесет и првиот псалм, ги откриваат начините на креативното осмислување во визуелизацијата на почетниот стих од Давидовата песна и ги откриваат можностите за

инвентивна ликовна интерпретација на најфреквентниот мотив во сруктурирањето на ранохристијанските декоративни ансамбли. Прикажувана покрај гробовите на најстарите следбеници на верата во римските катакомби, изведувана на мермерните саркофази на христијанските првенци и вообличувана во мозаичните аранжмани на црковните објекти, илустрацијата на Давидовите стихови ја претставува основата на креативните тенденции во создавањето на карактеристичните иконографски модели на христијанската Антика. Инспирирана од спиритуалните длабочини на христијанската егзегеза и втемелена врз комплексната резонанца на религиозната мисла, илустрацијата на Четириесет и првиот псалм станала соодветен ликовен инструмент за експликација на теолошките пораки преку симболичниот вокабулар на визуелната дидактика. Со инвентивната градација на иконографските компоненти, која се должи на тенденцијата за повеќезначна симболична експозиција на религиозните пораки во контекст на баптисмалната конотација, евхаристичните импликации, сотериолошките алузии и есхатолошките консеквенци, претставата на Давидовиот псалм израснала во величествен визуелен ораториум, композиран во слава на религиозните церемонии. Со широкиот дијапазон на иконографските варијации и со рафинираниот спектар на симболичната експресија, Четириесет и првиот Давидов псалм претставува најпрепознатлив амблем на креативните дострели во уметничкото творештво на ранохристијанската епоха.

²⁹ Г. Цветковиќ-Томашевиќ, *Мозаикои на ѱодои во нартексои на Големаиа базилика, Оѱис. Сѱил. Иконоѱрафија. Симболизам. Техника. Маѱеријали. Конзервација*, Хераклеја III, Битола 1967, 10-32

³⁰ E. Dimitrova, *On the Narthex of the Great Basilica in Heraclea*, Macedonian Review Vol. XXV, No. 2-3, Skopje 1995, 111

³¹ E. Dimitrova, *In Through the Inner Door (The Mosaic in the Narthex of the Large Basilica in Heraclea Lyncestis)*, Niš & Byzantium. The Collection of Scientific Works IV, Niš 2006, 181-183

Elizabeta Dimitrova

**THE 42ND PSALM OF KING DAVID
AS AN ICONOGRAPHIC PARADIGM OF THE CHRISTIAN ANTIQUE**

Summary

Within the spectrum of the different elements composing the iconographic matrixes of artistic production, the illustration of the 42nd Psalm of King David is the most frequent motif in the decoration of the ancient monuments of the Christian era. The subtle allusions of the expressive verses of King David's hymn referring to the quest for God's mercy and the salvational spring of faith, inspired the Christian artists to create many different iconographic variants for a display of the thematic content of the Psalm. In the context of the wide diapason of preserved images illustrating the 42nd Psalm, the typological analyses of their iconographic variations reveals five distinctive models of visual construction of the scene:

I. Baptismal iconographic configuration

The construction of this iconographic matrix which represents the believers quenching their catechumenal thirst in the water of the Well of Life is based upon the allusion of the regenerative power of baptismal initiation as an ultimate desire of God's followers. Executed as a spring/cantharos between the zoomorphic symbols of the believers in a form of deers (lunette of the western arm in the Mausoleum of Galla Placidia in Ravenna, Consignatorium of the Baptistery of Basilica Urbana in Salona) or in the shape of the Four rivers of Paradise (North chapel of the Tetraconchal church in Ohrid, Narthex of the Basilica D in Byllis), God's Well symbolizes the waves of the baptismal font that the souls of the devoted Christians rush to in order to grasp the virtues of the faith.

II. Eucharistic iconographic configuration

The inclusion of the motif of the vine which, in the illustration of the Psalm, substitutes the spouts springing from the cantharos has transformed the primary, baptismal connotation into a more refined Eucharistic

context of the scene. Associating the Old Testament poetics with the verses from the Gospel of John (15:1, 15:5) that announce the salvational mission of Christ, commemorated by the believers in the Eucharistic ritual, the representations in the North chapel of the Episcopal basilica in Heraclea as well as the mosaic in the Triclinium of the House of Peristerias in Stobi upgraded the basic iconographic structure of the composition, creating a metaphorical picture of the Communion.

III. Sotheriological iconographic configuration

The substitution of the central motif with the allegoric image of the Tree of Life, as well as the replacement of the deers with the zoomorphic symbol of the lamb, opened a possibility for structuring of a new iconographic matrix that accentuates the notion of the sotheriological character of Biblical prophesies. In that regard, the representation of the central motif flanked by the lambs, in the context of their symbolical association with the members of Christ's flock in the narthex of the Basilica in the village of Octisi, stresses the idea of the Messianic role of Christ incarnation, creating a sublimed image of the Christian church.

IV. Eschatological iconographic configuration

The representation of the Well of Life as a central motif of the composition between the zoomorphic symbols of the doves, peacocks or lions, all associated with the notion of the resurrection, introduced a new meaning of the iconographic concept of the scene, which refers to the expressive idea of everlasting life awaiting the believers in Heaven. The cantharos flanked by the elevated souls of the deceased in a form of doves in the fresco decoration of the Catacomb of St. Callistus in Rome, the peacocks as emblems of celestial exaltation represented sideways of the Well

of Life on the capital from the Episcopal basilica in Stobi and the mighty lions as a powerful picture of resurrection accompanying the Eucharistic chalice on the Maximianus throne in Ravenna sublime the mystical symbolism of the resurrectional gift, awaiting the baptized believers in the ecstatic embrace of eternal life.

V. Merged iconographic configuration

The union of the baptismal connotation, Eucharistic implications, soteriological allusions and eschatological symbolism of the theme created complex compositional structure in the illustration of the biblical verse of the Psalm. The enrichment of the iconographic format and the multifold symbolic meaning of the scene produced monumentally shaped and luxuriously configured pictures of the essential message referring to the salvational glory of redemption. The glamorous illustration of the 42nd Psalm in the mosaic decoration of San Clemente in Rome designed as a colossal vision of immortality and everlasting life acquired through immersion in the Christian faith, as well as the lavishly elaborated mosaic panorama executed in the narthex of the Episcopal basilica in Heraclea, conceived as a metaphor of the Christian church, which, through the sanctity of the Eucharistic ritual, bestows eternal life to the believers, are

the most representative examples of this complex iconographic pattern in the representation of the Old Testament psalm.

Inspired by the spiritual depths of Christian exegesis and based on the complex resonance of religious thought, the illustration of the 42nd Psalm of King David became an appropriate instrument for explication of theological messages through the symbolic vocabulary of the visual didactics. The inventive gradation of its iconographic configuration was due to the tendency for multifold symbolic exposition of religious messages, whereat the fundamental baptismal connotation of the motif was the pivot of the Eucharistic implications, soteriological allusions and eschatological consequences. Thus, within the iconographic structure of its visual representation, the idea of the regenerative power of baptismal initiation, which washes away the sins, is an axis of the theological references to the universal salvation, acquired by the believers in the sanctity of the church rituals. Within the wide diapason of iconographic variations, coloured by the refined spectrum of theological concepts, the 42nd Psalm is the most representative emblem of the creative inventions in the artistic production of the Christian Antique.