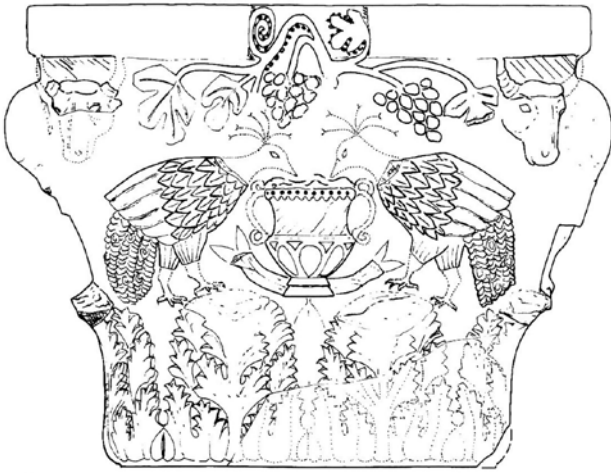


Гоце НАУМОВ



ОТЕЛОТВОРУВАЊЕ НА САДОВИТЕ: ПРЕДИСТОРИСКИТЕ ИМПЛИКАЦИИ НА АНТРОПОМОРФИЗМОТ И ХИБРИДНОСТА ВО ХРИСТИЈАНСКАТА ИКОНОГРАФИЈА

Клучни зборови: *неолит, антропоморфни садови и модели, хибридноста, рано христијанство, среден век, мозаици и фрески.*

Апстракт: *Телото е значајна симболичка метафора меѓу различни култури. Тоа не било присутно само во индивидуалните портрети, туку било вклучено во многу покомлексни визуелни процеси на телесноста. Затоа, не случајно уште од неолитот човечките престапи биле составен дел од симболичкото отелотворување на предметите и природата, притоа објаснувајќи ги најклучните принципи на предисториските заедници. Ваквата практика била развиена преку концептот на антропоморфизмот, при што човечкото тело има главна улога во посочувањето на фундаменталните поими за материјалното и духовното опкружување. Во рамки на овој концепт бил применет ликовниот хибридизам кој поставувал врски меѓу телото, живеалиштето и природата. Овоплотен преку разни форми на материјалната култура ваквите ликовни начела биле вообичаени за предисторијата, но имале силен ефект и врз античката уметност и религија, а особено и врз ранохристијанската иконографија. Во овој труд е направен преглед на симболичката еволуција на ваквите визуелни процеси и како тие постепено биле интегрирани во рамки на претставите за Исус и Богородица изведени на мозаиците и фреските во Македонија, Балканот, но и пошироко.*

Во иконографијата на многу култури, телото се истакнува како централен медиум преку кој се пренесуваат суштествените идеи врзани за религиите. Неговата универзалност и препознатливост, овозможува тоа лесно да комуницира со индивидуите внесени во одреден обреден амбиент. Притоа, благодарение на разните пози на телото, гестикацијата на екстремитетите или гримасите на лицето, посредно се сугерираат пораките кои конкретно се манифестираат преку наведените телесни обележја. Поставувањето на главата во одредена позиција, положувањето на рацете во

однос на торзото и емотивниот израз на претставениот лик, мошне јасно укажуваат на клучните принципи кои една култура или религија сакаат да ги транспонираат преку сопствената иконографија. Затоа, и не случајно, во пантеонот на скоро сите религии, најчесто се вклучуваат митски ликови со реални телесни особености, кои во зависност од идеолошката заднина на сцената, се поставуваат во специфични контексти.

Ваквото визуелно манипулирање со телото во рамките на митските слики, ја потенцира неговата важност во објективизирањето на религиските концепти, како и во објаснувањето на функциите што ги имаат одредени претставени ликови. Со внесувањето на телото во разни сцени, гестови и изведби, се формираат идентитети, чие повторувано присуство создава конвенции и норми.¹ Ова користење на идентитети во иконографијата, секако не се однесува само на реални ликови вкомпонирани и сакрализирани во легендите и митовите, туку и во сферите што ги објаснуваат процесите присутни во човековото опкружување и природата. Притоа постепено се создаваат митски фигури чии тела, преку нивните конкретни биолошки функции, ги објаснуваат активностите и организацијата на космосот.² Ваквото „отелотворување“ на просторот било присутно и во рамки на религиското дефинирање на поблиската човекова околина т.е. архитектонските конструкции користени за живеење или изведување обреди.³ Во зависност од контекстот, телото се вклучува во повеќе категории што ја дефинираат наративната структура на еден религиски систем. Неговите обележја може да се ползуваат во приказните и претставите што ги

¹ Bailey 2008, 62.

² Чаусидис 2005, 11, 133 – 138.

³ Чаусидис 1994, 200 – 213; Чаусидис и др. 2008; Cremona 2007; Naumov 2007; Naumov 2009.

објаснуваат космогониските концепти, специфичните врски меѓу ликовите во легендите, етичките компоненти на митовите итн.

Меѓутоа, телото не учествува секогаш самото при пренесувањето на религиозните концепти врз одредени медиуми. Тоа некогаш се става во релација со други атрибути или предмети, преку кои се интензивираат пораките што треба да се посочат со него. Не ретко, во многу религии, се случува метаморфозирање на телото во други форми т.е. се создаваат хибридни врски меѓу одредени делови од телото (или целото тело) со некои конкретни суштества и предмети направени од човекот или присутни во природата.⁴ Така, во разни култури често може да се забележат претстави на човек – животно, човек – растение, човек – предмет, човек – објект итн. Тие главно се присутни во сликаните композиции и скулптуралните форми: фрески, слики, илуминации, фигурини, садови, амулети, накит или споменици. Овие комбинации на телото со други објекти се неопходни за да се пронајде медиум преку кој ќе се дообјаснат одредени комплексни принципи што телото само по себе не може да ги дефинира. Затоа му се додаваат конкретни атрибути, или пак тоа се аплицира на одредени предмети, со цел заемно да се надополни значењето што го имаат телото и предметот независно. Тогаш најчесто доаѓа до антропоморфизирање на предметите, како би им се придодале човечки особини. Тоа пред сè се случува заради практичниот однос што го има човекот со своето опкружување, така што тој, барем во рамките на религиозните процеси, полесно ја објаснува функцијата на предметите битни во симболичката комуникација.

Во оваа пригода од особено значење е специфичната врска меѓу човекот и садот, која на едно место унифицира две мошне силни и слични семиотички компоненти. Од една страна, тука е истакнатото телото, кое со сета своја комплексност, манифестирана преку гестикациите, регенеративноста и волуменозноста, се прикажува на садовите. Од друга страна, самите садови, токму заради истата волуменозност и контурите, се идентификуваат со телото. Во тој контекст влегува и нивната практична природа т.е. функцијата да акумулираат и чуваат хранливи продукти, што слично како и човечкиот абдомен, симболички се реализира преку концептот на регенеративноста. Иако, далеку надвор од религиозните сфери, дури и археолозите се уште инстинктивно реагираат на особената сличност меѓу телото и садот. Мошне

⁴ Чаусидис 2005, 63, 79 – 80, 148 – 205; Borić 2005, 51 – 58; Naumov 2009, 82 – 85; Naumov 2010.

често, при анализите на керамиката пронајдена во текот на ископувањата, тие за одредени делови од фрагментираните или целите садови, користат термини кои асоцираат на човечкото тело.⁵ Така, конкретни делови од садот се именуваат како *устје, врат, мев, рамо, нога* итн.

Оваа потсвесна, или можеби промислена интеракција меѓу човековата перцепција и обележјата на садот, имаат свој корен во предисторијата. Ваквата врска, во континуитет се протега низ антиката и средниот век, а свои манифестации има и во архаичните форми на културите што ги населуваа Африка, Европа, Америка итн.⁶ Иако навидум далеку од овие принципи на визуелна хибридноста, дури и раните форми на христијанството, како и одредени сегменти на византиската иконографија од Балканот, препознаваат симболичко изедначување на централните христијански ликови (Исус и Богородица) со садови или објекти во кои се чува вода.⁷ На многубројни мозаици и капители од IV–VI в.н.е. се изработени сцени каде што Христос е претставен како сад исполнет со вода или од кого излегуваат растенија. Покрај двете страни од садот, симетрично се поставени пауни или кошути, кои пијат од водата, така што не ретко оваа сцена се смета за ликовна интерпретација на Давидовиот псалм 44.⁸ Во подоцнежниот период, иконографските трансформации во византиската уметност ја конкретизираат оваа тема и преку неколку фигури ја пренесуваат на фреските во апсидалниот дел од црквата.⁹

Практиката на формирање хибридни врски меѓу човечкото тело и други елементи присутни во архитектонскиот простор и природата, не е непозната за византиската уметност. На некои мозаици и фрески, телото може да биде во комбинација со животни или реки, при што се создаваат персонификации на конкретен географски простор, кој има определена улога во наративноста на сликаната сцена. Ова создавање на фигурални персонификации, симулакруми и хипостази на одредени концепти (мудрост) или простор (Земја, Пекол), не ретко е проследено со човечки или животински претстави.¹⁰ Доколку се земе предвид оваа иконографска форма, воопшто не изненадува и ранохристијанската варијанта на Христос како сад (кантарос) т.е. „извор на животот“. Може да се смета дека, во овие рани фази, таа во исто вре-

⁵ Naumov 2008.

⁶ Наумов 2006; Naumov 2008.

⁷ Naumov 2009, 66.

⁸ Димитрова 2007, 66.

⁹ Димитрова 2001, 48.

¹⁰ Панић и Бабић 1975, 70 – 75; Zorova 2012.

ме била логичен континуитет на античките традиции, но и најава на она што подоцна ‘задскириено’ ќе се протега низ христијанската уметност.

Сепак, овој мошне сложен и подоцна редок христијански иконографски концепт, не би можел сеопфатно да се објасни доколку не се прикаже хронолошкиот континуитет на антропоморфизирањето на садовите и имплементирањето на одредени садови обележја на митските ликови од претходните периоди. Затоа, пред да се елаборираат аргументите за хибридни врски и телесните супститути присутни во ранохристијанските мозаици и византиските фрески, ќе се започне со претставувањето на сличните семантички принципи од неолитот до антиката, за потоа да бидат вклучени и современите архаични култури.

Предисториски антропоморфни садови

Уште во најраните фази на неолитот на Балканот, се изработуваат садови кои на површината имаат декорација што наликува на некои делови од човечкото тело.¹¹ Најчесто преку аплицирање или сликање се претставуваат очи, веѓи, раце, гради, папок, гениталии или нозе. Иако се забележуваат и отстапки, сепак овие детали се изведуваат аналогно со анатомскиот распоред на телото. Во горната зона од садот се моделираат обележјата на лицето, и тоа само очи, нос и веѓи, додека устата и ушите скоро секогаш отсутствуваат. Во долната зона, која го опфаќа поголемиот дел од садот, се прикажуваат рацете (најчесто поставени на стомакот), папокот и гениталиите. Мошне ретко, на дното од садот се додаваат нозе, или пак како во некои случаи, тие се составен дел од неговиот корпус (**Т. I**).

Функциите на овие садови, не може со сигурност да се детерминираат, иако поради нивната позиција во живеалиштата најчесто се смета дека имале улога во амбалажирањето на продукти (житарици) или течности (млеко и вода). Во некои од нив се чувал и накит составен од школки и полжавчиња,¹² што секако наведува на тоа дека антропоморфните садови немале единствено утилитарен карактер што се однесувал само на најелементарните потреби на заедницата. Напротив, нивните антропоморфни обележја, како и нивните визуелни аналогии со истовременските

керамички фигурини, сугерираат дека тие биле вклучени во многу покомплексни иконографски процеси врзани за неолитските верувања и обреди. Во прилог на тоа одат и некои садови во чија внатрешност се погребани и остатоци од детски скелет,¹³ додека некои антропоморфни садови без претстава на глава и намерно „декапитираните“ садови, се доведуваат во релација со обезглавувањето на телата на починатите.¹⁴

Овој фунерарен контекст паралелно се манифестира и врз садовите кои немаат никакви човечки белези, така што констатирани се неколку примери каде што новороденчиња се погребуваат во садови што им припаѓаат на оние од репертоарот со вообичаена утилитарна намена.¹⁵ Во некои случаи, ваквите садови се намерно деформирани (кршено им се дното и рачките) и во нив се положувале новороденчиња кои потоа наопаку се погребувале во земјата.¹⁶ Притоа, главната цел во овој обред била, садот преку намерното модифицирање, да добие облик што ќе сугерира матка, со што тој симболички би ја остварил својата регенеративна функција. Токму овој семантички принцип ја формира насјилната врска меѓу човечкото тело и садовите. Имено, аналогно на нивната природа да содржат нешто во својата внатрешност, телото и садот идеално се изедначиле преку изработката на антропоморфните садови. Можноста да се регенерира или трансформира она што се наоѓа внатре во човечкиот абдомен (бременост, раѓање) и празниот простор на садот (варење, ферментирање), уште повеќе го акцентира симболичкото значење на овие специфични садови.¹⁷

Функционалноста на овој концепт се потврдува и преку имплементирањето на антропоморфизмот врз останатите предмети, објекти и конструкции со слична практична намена. Така, во неолитот покрај антропоморфните садови се изработуваат и модели на куќи и печки моделирани во форма на човечко тело (**Т. I: 4 – 9**).¹⁸ Тие биле визуелно – симболички резултат на суштественото значење, кое реалниот простор на куќата и печките го имале во неолитските заедници, при што се развиле во предмети што ги истакнувале

¹³ Бъчваров 2003, 141, 142, Hodder 1990, 52, Титов и Ергели 1980, 102, 104.

¹⁴ Gheorghiu 2001, 80, 81; Ralph 2007, 309 – подоцнежни реминисценции.

¹⁵ Bačvarov 2004, 153; Naumov 2007, 262.

¹⁶ Nemeskéri and Lengyel 1976, 396.

¹⁷ Наумов 2006, 66 – 68.

¹⁸ Sanev 2006, 182 – 190; Чаусидис 2007; Naumov 2009; Наумов и Чаусидис 2011; Петрович 2001, 12 – 14.

¹¹ Наумов 2006; Naumov 2008; Perles 2001, 264; Ryke and Yiouni 1996, 88; Николић и Вуковић 2008, 166 – 171; Gimbutas 1989, 22, 37 - 39, 52, 104, 191; Тодорова и Вайсов 1993, 99, 104, сл. 8; Радунчева и др. 2002, 139, сл. 41: 2-5.

¹² Гарашанин и Гарашанин 1961, 24.

повеќето обредни процеси изведувани во овој простор.¹⁹ Ваквото семантичко „отелотворување“ на реалниот архитектонски простор и објектите во неговиот ентериер, колку што било резултат на неговото когнитивно дефинирање преку хибридниот принцип, толку се манифестираше и преку неговото реално користење за погребните ритуали.²⁰ Во неколку населби од овој период на Балканот, во близината или внатрешноста на куќите и печките, најчесто се погребувале новороденчиња и жени.²¹ Затоа, не треба да се исклучи можноста дека, оваа обредна практика делумно дејствувала и врз вклучувањето на утилитарните садови во истиот ритуал, но паралелно и врз осмислувањето на конкретните симболички функции на антропоморфните садови. Токму користењето на овие садови во сферата на домашните активности и погребувањето, ја потврдува нивната релација со клучните егзистенцијални принципи на неолитските заедници.

Стабилната семантичка конструкција изградена врз овие садови, се оправдува со нивното користење и во останатите предисториски периоди: енеолитот, бронзеното и железното време. Во разни делови од Европа и Мала Азија, антропоморфните садови претежно се користат за положување на кремираните останки на покојниците (Т. II), при што тие од многу истражувачи се нарекуваат и урни.²² Веројатно како резултат на ритуалната традиција на погребување починати индивидуи во живеалиштата, во текот на овие предисториски периоди се изработуваат и урни што ги зајакнуваат симболичките категории на овој простор конципиран како „вечен дом“.²³ Станува збор за модели на куќи (Т. II: 4 - 6), во чија внатрешност се чувале кремираните останки на починатите.²⁴ Во некои региони овие модели може да имаат и елементи од човечкото лице или тело (Т. II: 5),²⁵ така што тие се доведуваат во многу блиска врска со неолитските модели на фигурини - куќи и конкретно со семантичките концепти за

¹⁹ Чаусидис 2007; Чаусидис и др. 2008; Наумов и Чаусидис 2011.

²⁰ Naumov 2007; Naumov 2013.

²¹ Vačvarov 2004, 153; Gimbutas 1989, 151; Moses 2006, 182; Naumov 2007, 257 – 263.

²² Hoerness 1925, 361, 483; Brendel 1978, 107; Gimbutas 1989, 191, 292, 383; Kneisel 2007, 583 – 590.

²³ Меѓу некои популации од Балканот, терминот „вечен дом“ се однесува на местото каде што „престојува“ починатиот, вклучувајќи ги подеднакво неговиот гроб и апстрактниот простор во кој се наоѓа неговата душа.

²⁴ Hoerness 1925, 525 – 528; Bradley 2005, 50.

²⁵ Müller – Karpe 1968, T. 108: 9, 11, 14.

антропоморфизирањето на куќата.

Овој ликовен динамизам повторно го истакнува телото како симболички најпогоден медиум преку кој се објаснува обредната функционалност на еден простор, но и суштествените принципи што се манифестираат преку него (бременост, раѓање, растење и умирање). Оттука, може да се заклучи дека ваквата хибридноста меѓу телесноста и клучните функции на куќата, создала определени форми на визуелната култура кои когнитивно ги објективизирале животните компоненти, вклучително и смртта како симболички предуслов за повторното раѓање.²⁶ Во тој контекст биле вклучени и садовите, кои токму преку аплицираните телесни обележја, придонеле во развивањето на овој регенеративен концепт, подеднакво присутен и во погребувањата, но и во обредите врзани за обезбедувањето на прехранбените продукти.

Антички антропоморфни садови

Иако со почетокот на антиката се менуваат општествените структури на популациите што ја населуваат Југоисточна Европа, сепак во одредени сфери на материјалната култура се задржуваат предисториските традиции. Во овој период, но и во подоцнежната римска епоха, поголемиот број садови сосема ги менуваат својот облик и декорираната површина, но мошне активно ги транспонираат и модифицираат старите идеи врзани за нив. И покрај практичната функција на садовите, се изработуваат и такви што одат во многу повисоките сфери на симболичка комуникација. Тоа вклучува садови, кои врз основа на деталите аплицирани или сликани на површината, стапуваат во непосредна визуелна врска со практикантите на одредени церемонии или обреди. Оние што влегуваат во групата на луксузни или репрезентативни садови, главно се сликаат со митолошки сцени во кои нарацијата е најчесто прикажана преку антропоморфни ликови.²⁷ Иако човечки фигури аплицирани на грнчаријата биле присутни и во предисториските епохи, треба да се напомене дека нивното присуство на античките садови многу подетално ги објаснувало функциите и улогата на митските ликови и религиските идеи што ги застапувале тие.

Како резултат на ова, а во некои рамки и на традиционалното, нагласено комуницирање преку човечкото тело, се изработувале керамички и метални садови со мошне прецизно изведени црти

²⁶ Чаусидис 1994, 201 – 213; Bradley 2005, 50 - 52; Naumov 2007, 266.

²⁷ Cermanović – Kuzmanović 1977.

на лицето (Т. III: 1 - 6).²⁸ На нив подеднакво се прикажувале машки и женски индивидуи за кои некои автори сметаат дека се претстави на митски ликови.²⁹ Некои од овие ликови се индиректно врзани за смртта, и тоа најчесто преку негроидните лица што се моделирани врз површината на садовите. Во тој контекст влегуваат и неколку балсамарии (наменети за премачкување на телото од починатиот), на кои корпусот им е сочинет од две споени негроидни глави.³⁰ Иако засега не се познати антропоморфни садови во кои се погребувале кремираните останки, сепак наведените примери укажуваат на тоа дека, во текот на целата антика, тие биле во релација со погребните обичаи. Како што може да се забележи, одредени претставени ликови на садовите биле митски застапници на смртта или пак, како во случајот со останатите делови од Европа, можеби и реални портрети на погребаните индивидуи.

Ваквото хибридаризирање на телото (особено главата) со предмети кои често се наоѓале во опкружувањето на античките популации, не се манифестирало само на ниво на садови. Во периодот на римската ера, во голем број се изработувале керамички и метални луцерни (светилки) на кои се претставувале човечки глави, од чија уста излегувал огнот на светилката (Т. III. 7 - 9).³¹ И за овие претстави се смета дека им припаѓаат на ликови кои влегуваат во пантеонот од хеленската или римската митологија (Дионис, Ерос итн.), или пак, повторно се дел од погребните обреди врзани за негроидните ликови.³² Во сферата на хибридаризацијата на негроидните глави и нивниот фунерарен контекст, влегуваат и пораните хеленистички обетки на чиј врв е претставена глава на црнец.³³ Се среќаваат примери (исто така најдени како погребни прилози во хеленистичките некрополи), каде што на телото од овие обетки се моделира фигурата на Нике.³⁴

Во репертоарот на античките телесни претстави влегуваат и персонификациите на одреден

²⁸ Braithwaite 1984; Andeson - Stojanović 1992, 78; Brukner 1981, 35; Кузмановски 2011.

²⁹ Китов 1999, 21; Јанакиевски 1998, 25; Chausidis 2009.

³⁰ Chausidis 2009.

³¹ Јакимовски 2008а, 415 - 423; Манева 1984; Кузманов 1992; Спасовска - Димитриоска 2008; Николова 2008, 253; Chausidis 2009.

³² Димитриоска 2008, 225; Јакимовски 2008b, 188; Николова 2008, 251, Сл. 7, 10; Chausidis 2009.

³³ Битракова Грозданова 1987, 73; Ивановски 2006, 176; Chausidis 2009.

³⁴ Ивановски 2006, 179.

географски простор (река, планина, град), кој во разните ликовни медиуми бил прикажуван преку човечкото тело. Ова визуелно облежје ќе биде применето и во административно - симболичкото посредување со монети, и тоа во регионот каде што подоцна, во ранохристијанскиот период, ќе се развива репертоарот на антропоморфни персонификации. Како пример може да се земат монетите од римскиот град Стоби, во денешна Република Македонија, на чиј реверс се прикажани две седнати машки фигури како персонификации на реките Аксиос и Еригон.³⁵ Во подрачјето на римската провинција Macedonia Secunda и Epigus Nova, каде што и се тргувало со овие монети, во периодот од IV - VI век ќе се изработуваат мозаици, на кои, во рамките на христијанските сцени, некои реки повторно ќе се прикажуваат преку персонификации.³⁶ Оваа античка ликовна традиција ќе продолжи да се применува и подоцна во христијанската иконографија. И покрај тоа што во овој средновековен период ќе постојат конкретни визуелни принципи, дефинирани и сугерирани преку ерминиите, сепак контекстот во кој ќе се ползува човечкото тело ќе оди далеку надвор од стандардите на христијанската догма. Базирајќи се силно на античките визуелни начела, некои од најбитните ликови во христијанството ќе бидат симболички вклучени во концептите на антропоморфните и предметените супститути. Притоа, нивната специфична телесност сосема ќе се надоврзе врз гносеолошките категории, кои мошне суптилно ќе ја објаснуваат комплексната улога и функција на овие ликови во христијанската иконографија.

Опредметувањето на телесноста во христијанската иконографија

За христијанската уметност е познато дека се заснова врз прецизно определени норми на визуелно изразување. Скоро сите мозаици, фрески и икони го опишуваат она што е веќе однапред утврдено преку ликовните прирачници (ермини), иако во разни етапи од средниот век постојат варијации и надоградувања на одредени сцени.³⁷ Во рамки на овие иконографски принципи, концентрирани на најдоминантните ликовни медиуми во христијанството, најчесто се сликаат сцени во кои, преку избор на неколку детали, се прикажуваат одредени битни сегменти од животот на Христос, Богородица или светци заслужни за христијанството. Покрај претставите на нив

³⁵ Лилчиќ 1995, 61.

³⁶ Битракова - Грозданова 1975, 52.

ните животни циклуси, наведените христијански ликови не ретко се портретираат во специфични позиции, преку кои се сугерираат нивните симболички функции. Овие сцени се организирано распоредени во неколку полиња или зони, насликани на ѕидовите или подовите, во определени делови од внатрешноста (поретко и врз надворешните ѕидови) на храмовите. Вака дефинираната иконографија е присутна во скоро сите христијански базилики и цркви во текот на целиот среден век од Југоисточна Европа. Нејзината јасна ликовна наративност овозможувала директна визуелна комуникација со присутните во храмовите и нивно запознавање со најклучните сегменти од христијанската идеологија.³⁸

Меѓутоа, во рамките на оваа богата иконографија се иконпорирале и многу покомплексни идеи, кои изискувале визуелен канал преку кој тие би се манифестирале. Одредени концепти врзани за семантичкиот карактер на христијанските ликови, но и за поапстрактните гносеолошки категории, се прикажувале преку конкретизирани претстави, не секогаш дефинирани во ерминииите или формалните толкувања на црквите што ги начувале мозаиците и фреските. На тој начин се надополнувале посуптилните симболички значења на одредени ликови или простори, и притоа воопшто не отстранувале од општите поими врзани за нив. Бидејќи и христијанството најчесто го користи човечкото тело како медиум со кој ги изразува суштествените религиски идеи, нему му дава и активна примена во објективизирањето на поапстрактните, но симболично моќни когнитивни компоненти. Притоа, во „отелотворувањето“ на рајските реки, пеколот, земјата или мудроста, често се користат персонификации претставени преку човечки фигури, за што и подоцна ќе стане збор.³⁹

Ваквите антропоморфни и предметени супститути можеле да се манифестираат во два правци. Во првиот случај, како што беше пред малку наведено, телото симболички се аплицира на одредени поими или простори, како би го дефинирало или поедноставило нивното значење. Така, преку врзувањето на конкретна фигура за одреден таков поим или простор, се создава слика со која тие визуелно ќе се препознаваат и многу лесно ќе се вклучат во богатата нарација

³⁷ Коруновски и Димитрова 2006.

³⁸ Пошироко за христијанска иконографија во: Lazarev 1967; Haussig 1971; Ђурић 1974; Суботић 1980; Расолкоска - Николоска 2004; Коруновски и Димитрова 2006.

³⁹ Панић и Бабић 1975, 71 - 74; Zorova 2012.

на христијанската иконографија. Но во другиот случај, се реализира обратен процес при антропоморфизирањето на одредени семантички значења, специфични за некои христијански ликови. Нивното тело намерно се прикажува апстрактно, при што доаѓа до нивно „опредметување“. Во тој контекст телото се заменува со конкретен предмет, кој, пак, симболички ги изедначува своите реални функции со суштествените значења на ликот прикажан преку него. Некогаш ваквиот предмет е ставен во блиска непосредна релација со реалната фигура, така што во близина на христијанскиот лик е насликан и предметот со кој тој семантички се поистородувал (ликовно обележје карактеристично за раните иконографски фази или старите текстови).

Овој втор аспект на „опредметените“ супститути се надоврзува на предисториските и античките традиции, кога „опредметувањето“ на човечкото тело често се изведувало преку примената на реалните и концептуалните обележја на садот.⁴⁰ Без разлика на временската дистанца, но имајќи го предвид културолошкиот континуитет во одреден простор (Балканот), овој универзален принцип не бил занемарен во христијанството. Особено во периодот на раното христијанство, садот не ретко се врзува за симболичкото значење на Христос, а во подоцнежните фази тој иконографски се модифицира, па дури и инкорпорира во претставите на Богородица. Притоа, ова нивно врзување за семантиката на садот, апсолутно се надоврзувало на функциите и улогата што ја имале овие ликови во иницирањето на христијанството.

Рани иконографски претстави на Христос како сад

Во периодот од IV до VI век н.е. на голем дел од Римската Империја, а особено на Балканскиот Полуостров, во базиликите се изработувале мозаици, фрески и релјефи на кои во разни варијанти се прикажувале христијански сцени (Т. IV).⁴¹ Тие најчесто ги претставувале животните стадиуми на Христос, или пак опишувале случувања наведени во Библијата. Изборот на изразни средства преку кои се прикажувале овие сцени се разликувал во зависност од просторот каде што се по-

⁴⁰ Во предисториските традиции ваквата супституција се развивала преку концептот на хибридноста (кога на еден сад се изработуваат и делови од човечкото тело), со што се овозможиле визуелни процеси на садот во антропоморфозирање, но подеднакво и опредметување на одредени индивидуи и митски ликови.

⁴¹ Цветковић – Томашевић 1978; Алексова 1995; Dimitrova 2006; Лилчиќ 2002.

ставувале. Во случај да се сликале на сидовите, во нивната ликовна нарација најчесто доминирале човечките фигури. Но доколку сцените требало да се изработат на подните мозаици, парапетните плочи или капителите од столбовите, тогаш се користеле изразни средства во кои не се вклучувале телата на луѓето.

Како замена за телата на овие индивидуи, се поставувале разни животни и предмети кои требало да го сугерираат реалниот или симболичкиот карактер на верниците или христијанските ликови од Библијата.⁴² Ова секако може да има врска со неколку специфични ситуации што го дефинирале карактерот на иконографијата применета во одреден медиум. Од една страна, за разлика од фреските, мозаиците не биле видливи во текот на церемониите што се одвивале во базиликите. Во таа пригода, верниците стоејќи врз мозаиците не можеле да остварат директна и долготрајна визуелна комуникација со мозаичните сцени, како што било случај со оние прикажани високо на фреските.⁴³ Од друга страна, токму стоењето врз мозаиците, резутирало со создавање одредени етичко - визуелни параметри при претставувањето на христијанските ликови. Бидејќи веројатно било непримерно да се стапнува/гази врз реалните тела на прикажаните ликови, нивното присуство на мозаиците морало да се „ублажи“ со некаква замена за нивното тело.⁴⁴ Притоа оваа „замена“ морала да биде во некаква семантичка аналогија со телото, карактерот и функциите на прикажаниот лик. Во тој контекст, најчесто на ме-

⁴² Поопширно за елементите во ранохристијанската иконографија во Димитрова 1995.

⁴³ Единствено при влегувањето во храмот се овозможувал краткотраен контакт со сцените и деталите од мозаичниот под. После исполнувањето на просторот со верници било скоро невозможно овие мозаици да се набљудуваат во целина. Може да се смета дека во текот на церемониите, независно од партиципиентите, мозаичните сцени имале улога симболички да го стимулираат овој простор во реализацијата на неговите есенцијални функции т.е. во собирањето и просветлувањето на верниците. Како што ќе биде и подолу наведено, токму овие стилизирани мозаични сцени индиректно го прикажувале христијанизирањето и внесувањето на христијанскиот дух во новоздобените верници.

⁴⁴ Секако, ова било далеку од само практично решение. Напротив, исклучувањето на антропоморфните фигури на мозаиците и фаворизирањето на растителни и животински претстави, целосно одело во релација со христијанските толкувања на Библијата. Изборот на изразните средства во мозаиците логично се вклопувал во христијанската иконографија и несомнено симболички го оправдувал просторот на нивното поставување.

стото од Христовото тело се поставувал сад, кој бил симболички еквивалент на неговата суштина.

Тоа го потврдуваат мноштво мозаици пронајдени во Република Македонија, но и пошироко. Во оваа пригода ќе се приложат само неколку примери, кои јасно говорат за инкорпорирање на неколку иконографски концепти во сферата на симболичката визуелна комуникација. Засага, најдобро зачуваните и најубавите мозаици се констатирани во Хераклеа, Стоби и Лихнид, антички градови во римските провинции Macedonia Secunda и Epirus Nova, кои биле урбани центри на оваа територија во периодот на раното христијанство.⁴⁵ Мозаиците најчесто се поставувале во базиликите, нивните придружни простории (баптистериумите), епископските резиденции, но и во палатите на богатите граѓани.

Иако има варијации при изборот на мотивите и орнаментите, сепак репертоарот на зооморфни и растителни претстави скоро секогаш е унифициран. Најчесто, во централната сцена се користат гулаби, пауни, кошути, елени, јагниња, вода и винова лоза, кои се афронтирано распоредени околу, или пак излегуваат од основниот мотив: - сад, извор, дрво (Т. IV).⁴⁶ Токму оваа сцена и сите форми на мотиви прикажани во неа, се најчестите ранохристијански претстави со кои се истакнува баптистималната, евхаристичната, сотериолошката и есхатолошката улога на Христос. Тоа се остварило на тој начин што секој мотив имал свое симболичко значење и функција во визуелното транспонирање на четириесет и првиот Давидов псалм. Преку овој псалм се посочува на Христос како „извор на животот“ од кого пијат катихумените (верниците) во обид да му ја предадат душата на Господ и да ја добијат неговата вечна заштита.⁴⁷ На мозаиците и капителите, централниот мотив го претставувал Христос како „дрво на животот“ или пак како „божји извор“ чија вода се наоѓа во кантарос или пехар (Т. IV). Од овие садови некогаш излегува винова лоза, која ја претставува Христовата жртва т.е. неговата крв со која се причестуваат верниците. Тие, пак, најчесто се прикажани преку зооморфните фигури (гулаби, пауни, јагниња, кошути, елени) кои го фланкираат садот и сугерираат идеи во зависност од тоа дали во сцената треба да се прикаже улогата на Христос како спасител, заштитник или жртва.⁴⁸

⁴⁵ Поопширно за овие градови и нивните мозаични сцени во: Битракова – Грозданова 1975; Алексова 1995; Микулчиќ 2003; Микулчиќ 2007; Ѓорѓиевска 2007.

⁴⁶ Димитрова 1995; Цветковић – Томашевић 1978.

⁴⁷ Димитрова 2007, 66.

⁴⁸ Димитрова 2007, 67 – 74.

Во контекст на оваа иконографија, присуството на садот има особено битна функција. Скоро во сите сцени каде што е присутен, прикажаните животни и птици секогаш симетрично се концентрираат околу него и пијат директно од него или јадат од вегетацијата што излегува оттаму. Ваквиот сад, најчесто изработен како кантарос, путир или пехар, го претставува просторот во кој се наоѓа спасоносната вода (Христовата суштина) или расте виновата лоза (Христовата крв). Преку овие материи, тој е индиректно посочен како Христово тело во кое е акумулирана сета христијанска фундаметалност, на тој начин што таа се инкорпорира во верниците преку „конзумирањето“ на Христовата доблест. Поставувањето на садот во овие сцени било неопходно за визуелно да се отелотвори Христовото постоење и симболичката функција што ја имал тој во пренесувањето на неговото учење. Оттука, неговото ликовно изедначување со садот било во семантичка релација со реалните обележја на овој предмет (во него да се чува она што ја одржува духовната егзистенција на одредени заедници или популации).⁴⁹

Ваквото визуелно идентификување на Христос со сад може да се следи иконографски во целиот период на раното христијанство во Европа. Во подоцнежните фази се користат конкретни мотиви при дефинирање на овој ликовен концепт, иако оваа семантичка врска само индиректно се посочува. Во првата половина од VI век н.е., садот се збогатува со мотиви или пак се заменува со симбол што го означува Христос. Така, на еден од мозаиците во Епископската базилика од Хераклеја, кантаросот фланкиран од елени е поставен на тристепена платформа која претставува алузија на Голготскиот крст, поради што оваа сцена добива евхаристичен контекст (Т. IV: 6).⁵⁰ Особено битен детаљ е крстот прикажан на вратот од са-

⁴⁹ Во ранохристијанската иконографија не било ретко користењето на изразни средства што укажувале на покомплексни поими или простори. Освен примената на симболите, во мозаиците од овој период се прикажувале и персонификации кои преку човечкото тело означувале конкретен простор. Така, во мозаиците од северната капела во тетраконхалната базилика во Охрид (Т. V: 1), како персонификации на рајските реки Фисон, Геон, Тигар и Еуфрат, се прикажани човечки глави од кои истекува вода (Битракова – Грозданова 1975, 52). Овие ранохристијански традиции особено ќе се развијат во фреските од полниот среден век, каде што репертоарот на антропоморфни персонификации ќе избобилува со претстави на реки, земја, небесни тела, календарски месеци, но и обратно, со мноштво префигурации и атрибути што ќе се однесуваат на конкретни христијански ликови.

⁵⁰ Dimitrova 2006, 315.

дот, со што јасно се укажува на неговото изедначување со Христос.

Конкретно изедначување и замена на садот со крстот е присутно на мермерните плочи од античкиот град Баргала. На амвонот од епископската базилика се прикажани крстови во полиња од неколку плочи.⁵¹ Од едната страна на амвонот, крстот е заменет со сад, кој и во овој случај го потенцира Христовото тело (Т. V: 4). Ваквото симболичко определување и транспонирање на Христовото присуство се забележува и на таканаречениот саркофаг на архиепископот Теодор од Сан Аполинаре ин Класе во Равена. Во овој случај, на местото од садот е поставен Христовиот монограм околу кој се афронтирани пауни и виновата лоза (Т. V: 3).⁵² Синхроно, во истата базилика, на ѕидните мозаици реално е претставен Христос, седнат на камен.⁵³ Околу него, симетрично од двете страни се распоредени по три јагниња, животни кои често се прикажуваат и на претходно наведените мозаични сцени (Т. V: 2). На тој начин, преку оваа антропоморфизирана варијанта се потврдува поставувањето на Христос во една од најстандардните сцени од ранохристијанските базилики во Европа.

Изведувањето на оваа сцена во која Христос (преку сад или монограм) е централно поставен меѓу верниците (животни и птици), постепено се развива во подоцнежните нејзини варијанти (XI – XIV век), при што покрај употребата на човечки фигури, повторно се алудира на симболичката врска меѓу Христос и садот. Имено, оваа сцена ја илустрира идејата за покрстувањето и причестувањето (евхаристијата), генерирајќи ја во симболичка слика на црквениот ритуал.⁵⁴ Имајќи го предвид нејзиното клучно значење во доменот на фрескоживописот, таа секогаш се претставувала во најбитниот простор од црквата т.е. централно во апсидата. Во неа се вклучени фигурите на апостолите, кои исто како и ранохристијанските зооморфни претстави, симетрично се поставени од двете страни на Христос. Затоа и не случајно оваа сцена се именува како „Причестување на апостолите“.⁵⁵

На ликовните претстави со овие литургиски сцени, во непосредна близина на Христос е претставен сад во кој се наоѓа вино т.е. неговата света крв. Неговата блиска релација со семанти-

⁵¹ Алексова 1989, 53 и *несигнирани илустрации во додатокот*.

⁵² Backwith 1979, 122.

⁵³ Haussig 1971, Fig. 105.

⁵⁴ Димитрова 2007, 70, 74.

⁵⁵ Опширно за оваа сцена во Gerstel 1999, 48 – 67.

ката на овие предмети е ликовно посочена во неколку примери на сцената „Богородица Животоносен источник“, за што и подолу ќе стане збор. Во еден од примерите на оваа сцена од Богородичната црква во Пекката патријаршија, Христос (како дете) е насликан во сад.⁵⁶ На истиот начин тој е претставен во сцената „Мелисмос“ од црквата Panagia Phorbiotissa, каде што тој излегува од садот (Т. VI: 1). И во овој случај садот е вконтониран во сцена каде што индиректно се посочуваат одредени симболички компоненти на Христос, и тоа манифестирани подеднакво преку водата (изворот) и внатрешноста на садот.

Ваквото користење на симболи преку кои се посочуваат духовните особини на Христос, не се невообичаени за христијанската иконографија.⁵⁷ На голем број фрески од средниот век, направена е визуелна супституција на Христовото тело со предмети кои симболички го објаснуваат неговото присуство и религиозниот карактер. Како универзален мотив, секако треба да се истакне крстот, кој преку чинот на Христовото распнување ја потенцира неговата жртва за искупување на грехот на човечкиот род и го овозможува неговото воскреснување, односно вознесение.⁵⁸ Секое прикажување на крстот, јасно укажува на Христовото присуство. Како други варијанти на Христовите алузии се користат атрибути коишто подиректно ја истакнуваат неговата духовна природа: леб, вино, книга, путир, сфера итн.⁵⁹ На една сцена од Св. Софија во Охрид, повеќето од овие атрибути се прикажани на едно место (Т. V: 6).

Иако симболичката логиката на садот, традиционално најчесто се врзува за женската репродуктивна природа, сепак, во случајот со Христос садот не е случајно изедначен со неговата клучна улога. Христос, како и садот, во себе ја акумулирал и чувал сета божествена суштина и притоа, преку своите учења и принципи, ја споделувал со верниците. Тие преку обредите ја „конзумирале“ оваа негова духовна компонента, и тоа претставена преку водата или виновата лоза што излегувала од садот. Затоа и не случајно, особено во раните фази на христијанството кога античките традиции биле се уште силни, тој визуелно се идентификувал со Христовата природа.

Овој особено моќен и универзален симболички концепт, иконографски не се одржал само

во ликот на Христос. Многу е веројатно тој да се очекува и кај други, особено женски ликови, вклучени во иконографската „хиерархија“ на христијанскиот пантеон. Мноштво примери посочуваат дека во одредена мера и Богородица била ликовно, но и текстуално вконтонирана во семантичката релација со садот.

Визуелно – симболички релации на Богородица со сад

За разлика од Христос, во раното христијанство Богородица не се претставувала како сад. Дури и подоцна, во византиските фрески, таа никогаш директно не се означувала преку визуелните белези на овој предмет. Меѓутоа, на местото каде што требало да се посочи нејзината симболичка врска со садот, најчесто во нејзина близина се сликал ваков предмет, или пак во ретки случаи, таа се сликала на садот. Како предлошка на овие иконографски решенија, се јавуваат одреден број стихови од Библијата, манускриптите на Козма Индикоплов, средновековните химни и литургиската поезија, каде што таа се изедначува со сад или бунар. Овие асоцијации ги навеле средновековните зографи нив да ги обработат во покомплексни сцени, во кои Богородица се става во некаква релација со затворен предмет или објект наменет за чување вода.

На некои фрески од Југоисточна Европа Богородица е насликана во сад, базен или фонтана поставени на столб (Т. VI: 2, 3). Во овој случај таа се изедначува со водата и најчесто се именува како Богородица „Извор на животот“ или „Животоносен источник“.⁶⁰ За да се „опредмети“ оваа нејзина функција на извор, таа ликовно се соединила со објектите кои реално се користеле за таа намена. Притоа, во обидот да се нагласи нејзината животворна улога, таа иконографски индиректно се идентификувала со нив. Според описот од Никифор Калист, во цариградскиот манастир ‘Извор на животот’ се наоѓала икона со престава на Богородица и Христос во фијала (сад), што може да се смета и за иконографско потекло на оваа сцена.⁶¹ Оттаму, не е исклучена можноста во постарите варијанти на овој иконографски тип и двата лика да се изедначат со елементарното значење на садот, при што би се истакнала нивната животворна улога.

⁵⁶ Геров 2002, 35.

⁵⁷ Grabar 1982.

⁵⁸ Димитрова 1995, 13 – 32.

⁵⁹ Ликовни примери за овие атрибути во: Haussig 1971, Fig. 8; Митревски 2001, Сл. 17; Габелић 1998, Т. IX; Суботић 1980, Сл. 40.

⁶⁰ Поповић 2002; Геров 2002; Медаковић 1958. За присуството на овие сцени во: Грозданов 1980, 49 – 50; Поповић 2002, 112, 113; Серафимова 2005, Сл. 6; Машниќ 2007, Сл. 33.9.

⁶¹ Габелић 1998, 174.

Ваквата симболичка компонента ја потврдуваат неколку средновековни и старозаветни текстови, кои претставувале темел за композициското развивање на оваа иконографска форма. Оттука, овој алегориски мотив се создал преку претворање на метафоричните книжевни атрибути во ликовна претстава.⁶² Како една од основните инспирации за оваа тема бил Богородичиниот Акатист, едно од најпопуларните дела на византиската црквена поезија. Во еден од стиховите од XI икос, меѓу другите стилски фигури, Богородица е опишана и како сад: „радувај се, *пехару* што налеваш радост“. При именувањето на Богородица во своето дело, Никифор Калист Ксантопул нејзе ја нарекува и „*Сад* полн со мана* што дава живот“.⁶³ И покрај тоа што во овие црковни песни се потенцира нејзината врска со изворот (водата) т.е. давањето живот, сепак, во истиот контекст е искористена и симболиката на садот во кој животот се „чува“ и од кој тој подоцна излегува.

Средновековната литургиска поезија, но и нејзините визуелни манифестации, изобилуваат со фрази и мотиви со помош на кои се нагласува изедначувањето на Богородица со сад или пак со некој предмет, односно објект со затворен простор. Во беседата за празникот посветен на Христовото раѓање од Јован Дамаскин, исто како и кај Андреја Критски, Богородица се споредува со ваза или свеќник.⁶⁴ Впрочем, во првата хомилија на Јован Дамаскин за празникот на Успение на Богородица се опеани скоро сите префигурации, атрибути и епитети на Богородица. Овој автор, како и неколку други во периодот од VI – IX век, при создавањето на книжевните метафори посветени на Богородица, често ги користи визиите на старозаветните светци преку кои било најавено нејзиното доаѓање.⁶⁵ Во нив Богородица најчесто се изедначувала со предмети што означувале одреден затворен простор (ваза, ковчег, свеќник, шатор, храм, табернакул, чамец), но и предмети кои индиректно укажувале на нејзината девственост и улогата во Христовото „спуштање“ на земјата (скали, врата). Во контекст на нејзиното споредување со сад, би можеле да се искористат сцени од книжевните дела, каде што во опишаните визији Арон ја видел Богородица како амфора и жезол, или пак како и во онаа на Захарија, во која тој нејзе ја препознал како златно кандило. Овие автори, назначувајќи ги симболичката функција и значењето на нејзиното тело, искористиле визији

⁶² Габелић 1998, 174, 176.

⁶³ Поповић 2002, 110.

⁶⁴ Габелић 1998, 176.

⁶⁵ Габелић 1998, 177.

и од други светци преку кои таа се идентификува со објекти кои во својот внатрешен простор можеле да примат луѓе. Притоа тие се повикале на визиите на Соломон (кој Богородица ја видел како храм), Давид (каде што таа е претсавена како кивот (шатор) и Авакум (каде што ја идентификувал со чамец).⁶⁶

Користењето на текстуалните предлошки во ликовното опишување на христијанските сцени се концентрира и на Стариот завет. Една од фразите на Соломон во „Песна над песните“, со која тој ја опишува својата љубена („извор затворен, кладенец запечатен“), се смета дека е инспирација за сликање на деталите што се поставени во сцената на Благовестите.⁶⁷ Имено, во оваа сцена од Курбиново, како алузија на цитатот од „Песна над песните“, на врвот од една куќа е прикажан сад затворен во градина (Т. VI: 6). Визуелното супституирање на мотивите од цитатот (извор, кладенец) со мотивот од насликаната сцена (сад), јасно укажува на намерата, девствената природа на Богородица да се изедначи со затворен сад. Слични сцени се илустрирани во неколку цркви на Балканот, каде што Богородица често е насликана во близина на бунар или сад, во моментот кога архангел Гаврил и ја соопштува веста.

Слични индикации преку кои индиректно се посочува на семантичката врска меѓу Богородица и садот, се истакнати во сцените од неколку текстови и фрески што се однесуваат на Мојсеј или неговите визији за Богородица. При описот на Мојсеевата визија во манускриптот на Козма Индикоплов, на местото од „несогорливата капина“ (вообичаена старозаветна префигурација на Богородица), поставен е сад со кој јасно се укажува на Богородица (Т. VI: 5).⁶⁸ Оваа старозаветна алузија се потврдува и на една од Мојсеевите претстави во Манасија, каде што тој во рацете држи сад на кој е прикажана Богородица во поза на орант (Т. VI: 4). Вакво детално ликовно изедначување на Богородица со сад, засега е најсилната симболичка претстава на нејзината суштествена функција – во неа да го чува и од неа да го роди оној што ќе биде „храна за оние што сакаат да го заситат својот дух“.

Развивањето на еден ваков, навидум нестандарден симболички концепт, воопшто не се оддалечувало од иконографските норми што биле применети во христијанската уметност. Напротив, визуелната, но и книжевната идентификација на Богородица со сад, било во сферата на

⁶⁶ Панић и Бабић 1975, 77; Габелић 1998, 175.

⁶⁷ Грозданов и Хадерман – Мегвиш 1992, 56.

⁶⁸ Ainalov 1961, 29, 31.

изразните средства кои во средниот век редовно се користеле при опишувањето или конкретизирањето на одредени особености специфични за светците или пак за просторот (земјата, реките, небесните тела) што влегувал во рамките на прикажаните сцени. Притоа се формирале два ликовни принципа применети во објективизирањето на овие покомплексни карактеристики. Во првиот се користело човечкото или животинското тело за да се дефинира присуството и улогата на некој христијански лик, поапстрактен простор или поим. Така, како животински атрибути биле користени лавот, орелот, бикот (за евангелистите), гулабот (за светиот дух), змејот (за адското ждрело), змијата (за злото), сирена (море) итн. Човечкото тело најчесто било применето во прикажувањето на персонификациите што се однесувале на: човечката душа (бебе), река (старец со сад во раката), море (девојка на морско животно или сирена), земја (жена со платно), ветрот (момче со дувачки инструмент), пустина (момче со постамент/сад), черепот на Адам (Голгота), Божјата премудрост, Софија и Вистината (крилата женска фигура), како и антропоморфен приказ на Сонцето, Месечината, денот т.е. Новиот Завет, ноќта т.е. Стариот Завет итн.⁶⁹

Спротивно на првиот ликовен принцип, во вториот, одредени обележја врзани за светците биле намерно апстрахираани и преку конкретни предмети прикажувани на фреските.⁷⁰ Донекаде, во случајот со Богородица тоа бил садот, кој дообјаснувал одредени аспекти од нејзината девствена, но и репродуктивна природа. Но познати се и мноштво примери каде што други сегменти од нејзиниот лик се претставувани со разни видови предмети или растенија. Такви се и претходно наведените префигурации на Богородица врзани за визиите на старозаветните светци, преку кои тие го предвидуваат нејзиното доаѓање и раѓање-

⁶⁹ Панић и Бабић 1975, 70 – 74; Zorova 2012. За присуството на фрески и илустрации со персонификации во: Haussig 1971, Figs. 8, 153; Митревски 2001, Сл. 17; Николиќ – Новаковиќ 2003, Сл. 24, Т. VIII, Т. XXXIV – XXXXVI; Серафимова 2005, Сл. 21, 24, 95; Ђурић 1974, 49, Сл. 50; Габелић 1998, Т. III, Т. IX, Т. LI; Панић и Бабић 1975, Црт. 30; Суботић 1980, 119, 121, 138, Црт. 94, Сл. 40, 85, 89, 94.

⁷⁰ Некои од примерите што може да се земат предвид се веќе споменатите Христови супститути. Како замена за реалното телесно присуство, понекогаш на негово место се сликаат крст или книга. Ктиторите и Светите Врачи секогаш се во релација со предмети карактеристични за нивните функции. Ктиторите во своите раце држат модели на цркви, додека Светите Врачи ковчеже и медицински алат.

то на Месијата.⁷¹ При визуелното транспонирање на овие книжевни сцени таа е претставена во или како свеќник, капина, гора, маша, врата, скали итн. Сликањето на нејзините префигурации најчесто е вклучено во контекст на појавите преку кои таа се препознава во текот на овие визии, така што може да се смета дека често постои поширока симболичка релација со предметите или растенијата што ја претставуваат.

Садовиот антропоморфизам и предметувањето на телото како заклучок

Од приложените констатации и примери може да се забележи дека и во христијанството се применувале покомплексните концепти на телесноста. Како една од компонентите на оваа иконографска структура бил вклучен и садот, преку кој се објаснувале некои есенцијални обележја на Христос и Богородица. Во одредени сцени, садот бил визуелен супститут на нивното присуство, но и на симболичките функции што ги имаат овие ликови во рамките на христијанската религија. Имајќи ги предвид и постарите, предисториски и антички традиции на ваквото перципирање и осмислување на садот, може да се забележи дека оваа ликовно – фигуративна практика не се одржала само во христијанската иконографија. Специфичниот практичен карактер на садот и неговата индикативна сличност со човечкото тело овозможиле тој да се искористи во објаснувањето на разни аспекти од когнитивните процеси што се одвивале во скоро сите историски епохи и тоа не само во Европа, туку и низ целиот свет.

Во многу култури и религии, садот се користи како симболичка референца со која се објаснуват неколку клучни елементи од сферата на идеите, но и активностите со помош на кои се овозможува егзистенцијата на една помала или поголема заедница. Многубројни митски ликови или индивидуи битни за овие заедници, се претставени или симболички родени во садовите. Некогаш и обратно, називи карактеристични за некои делови на телото им се „аплицираат“ на одредени делови од садовите или пак на целиот сад.⁷²

⁷¹ Панић и Бабић 1975, 76 – 78; Габелић 1998, 172 – 181.

⁷² За митски ликови и предци претставени во садовите или родени во нив, поопширно види во: Наумов 2006, 68 – 70; Eljajade 1984, 342 (индиски божества – садови); Гордон 1977, 224 (ханански божества – садови); Fowler 2008, 51 (нигериски божества – садови); Braithwaite 1984, 126, 128 (римски божества – садови); Маразов 1992, 242 и Neumann 1963, 162 (божества родени во сад); Njegovanović – Ristić 1982, 7 (африкан-

Ваквото транспонирање на антропоморфни особини врз садовите се манифестирало и во нивната употреба. Семантичкото „очовечување“ на садовите подразбирало и преземање на некои од клучните функции на телото, така што тие симболички би ги остварувале истите телесни процеси во рамките на обредите или идеите врзани за нив. Затоа, во голема мера антропоморфните садови се користеле како урни во кои се погребувале важните индивидуи од една заедница, притоа симболички заштитувајќи ги нивните кремирани остатоци и „преродувајќи“ ги во нова духовна сфера. Овие регенеративни обележја се пренеле и на некои садови што немале антропоморфни особености, а биле користени за погребувањата или во обреди каде што требало да се стимулира квантитетот или повторното раѓање на она што се наоѓало внатре.

Во сличен контекст било и изедначувањето на Христос и Богородица со овие специфични симболички карактеристики на садот. Притоа дошло до инкорпорирање на нивните есенцијални функции во садот, без воопшто да се користат антропоморфни детали. Во случајот со Богородица тој бил супститут на нејзината клучна улога во христијанството, така што преку него непосредно се потенцирал нејзиниот придонес во раѓањето на најбитниот лик од оваа религија. При семантичката релација меѓу Христос и садот, иконографски се интензивирало неговото круцијално значење за десеменизацијата на божествените принципи. Тој, како и садот, во себе ги содржел суштествените елементи на духовноста, така што од себе го давал и ширел тоа што им било неопходно на

сите оние што биле „гладни“ за неговите учења и доблести. Затоа, уште во најраните форми на официјалното христијанство, ова симболичко идентификување било мошне погодно за иконографски да се развие во прецизно осмислена претстава на сад, поставен централно меѓу симетрично распоредените фигури (една од најчестите позиции на Христос во подоцнежните византиски фрески). Користејќи ги семиотичките супститути на човечкото тело, таквото ликовно решение наполно се вклопило во визуелната манифестација на тогашните идеи. На тој начин, се овозможила симболичка комуникација што излегувала надвор од сферата на реалниот антропоморфизам, но успевала да ги пренесе подлабоките значења врзани за есенцијалните телесни функции.

Благодарност: Би сакал да им се заблагодарам на Никос Чаусидис за корисните сугестии и научните трудови за античките антропоморфни садови и луцерни; на Елизабета Димитрова за продлабоченото елаборирање и литературата за христијанската иконографија и ранохристијанските мозаици; на Љубинка Цидрова за укажувањата и публикациите што се однесуваат на античките антропоморфни садови; на Анета Серафимова и Орхидеја Зорова за широките и многу корисни информации за персонификациите и префигурациите присутни на христијанските фрески и икони; како и на Јованка Попова за сугестиите да ја обработам оваа тема која делумно излегува надвор од археолошките и етноархеолошките рамки.

ски индивидуи и предци како садови); Feest and Kann, 1992, 149, 157 - 163 (Наска и Моче индивидуи и митски ликови како садови); Чаусидис и Николов 2006, 104 – 107 и Naaland 2007, 165 (имиња на садови врзани за делови од човечкото тело).

Библиографија: (кирилична)

- Алексова, Б. 1989. *Епископијата на Брегалница: Прв словенски црковен и културно-просветен центар во Македонија*. Прилеп: Институт за истражување на старословенската култура.
- Алексова, Б. 1995. *Loca Sanctorum Macedoniae: култ на мартирите во Македонија од IV до IX век*. Скопје: Матица Македонска.
- Бъчваров, К. 2003. *Неолитни погребални обреди*. София: Бард.
- Битракова-Грозданова, В. 1987. *Споменици од Хелинистичкиот период во СР Македонија*. Скопје: Филозофски факултет.
- Васић, М. 1936. *Преисториска Винча III*. Београд: Државне штампарије Краљевине Југославије.
- Димитрова, Е. 1995. *Најстарите христијански симболи*. Скопје: Македонска цивилизација.
- Димитрова, Е. 2001. Симболичниот свет на сан Калисто. *Културен живот XLVI/1*: 46 – 53. Скопје.
- Димитрова, Е. 2007. Четириесет и првиот Давидов псалм: иконографска парадигма на христијанската антика. *Patrimonium 1 – 2*: 65 – 76. Скопје.
- Ђурић, В. 1974. *Византијске фреске у Југославији*. Београд: Стубови културе.
- Габелић, С. 1998. *Манастир Лесново: Историја и сликарство*. Београд: Стубови културе.
- Гарашанин М. и Гарашанин Д. 1961. Неолитска населба „Вршник“ кај село Таринци. *Зборник на штипскиот народен музеј II*: 7 - 40, Штип.
- Геров, Г. 2002. Водата-граница. *Проблеми на изкуството 1/2002*: 31 – 40. София
- Ѓорѓиевска, А. 2007. *Патот на Хераклеа Линкестис низ времето*. Битола: НУ Институт и музеј Битола.
- Грозданов, Ц. и Хадерман-Мисгвиш, Л. 1992. *Курбиново*. Скопје: Македонска книга.
- Ивановски, М. 2006. Златен накит од Марвинци. *Folia Archaeologica Balkanica 1*: 171 – 184. Скопје.
- Јакимовски, А. 2008а. *Антички светилки од Република Македонија*. Непубликуван докторски труд. Скопје. Филозофски факултет.
- Јакимовски, А. 2008б. Антички светилки од збирката на Музеј на град Неготино *Macedoniae Acta Archaeologica 18*: 187 - 195. Скопје.
- Јанакиевски, Т. 1998. *Антички театри и споменици со театарска тематика во Република Македонија*. Битола: Национална установа и Народен Музеј Битола.
- Кабакчиева, Г. 2005. *Изкуство и култура в римска Тракија: Колекција Васил Божков*. София: Фондација „Тракија“.
- Китов, Г. 1999. Амфората-ритон и происходот на Панаѓурското скровиште. *Anali 1 - 4*: 12 - 34. София
- Колиштркоска – Настева, И. 2005. *Праисториските дами од Македонија (каталог)*. Скопје: Музеј на Македонија.
- Коруновски, С. и Димитрова, Е. *Византиска Македонија: Историја на уметноста на Македонија од IX до XV век*. Скопје: Детска радост.
- Кузманов, Г. 1992. *Антички ламби. Колекција на националниот археологически музеј*. София. Българска академия на науките.
- Кузмановски, И. 2011. Просопоморфни садови од Скупи: разгледи околу феноменот „садо со лице“. *Macedoniae Acta Archaeologica 20*: 283-298. Скопје.
- Лилчиќ, В. 1995. Антика. Во (без ур.) *Македонија културно наследство*: 46 - 89. Скопје.
- Лилчиќ, В. 2002. *Македонскиот камен за боговите, христијаните и за животот по животот: античка камена архитектонска пластика во Република Македонија Том II*. Скопје: Македонска цивилизација.
- Манева, Е. 1984. Светилки од музејската збирка во Хераклеа. *Зборник на трудови на Заводот за заштита на спомениците на културата, природните реткости, музеј и галерија – Битола 4-5*: 47 – 63. Битола.
- Маразов, И. 1992. *Мит, ритуал и изкуство у Траките*. София. Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Машниќ, М. М. 2007. *Манастирот Ореоец*. Скопје: Национален конзерваторски центар.
- Медаковић, Д. 1958. Богородица „Животоносни источник“ у српској уметности. *Зборник радова византолошког института LIX-5*: 203 – 218. Београд.
- Микулчиќ, И. 2003. *Стоби: Антички град*. Скопје. Магор.
- Микулчиќ, И. 2007. *Хераклеа: Антички град во Македонија*. Скопје. Магор.
- Митревски, Н. 2001. *Манастирот Слечче кај Прилеп: историја и живопис*. Прилеп: Институт за старословенска култура и Матица Македонска.
- Наумов, Г. 2006. Садот, печката и куката во симболична релација со матката и жената (неолитски предлошки и етнографски импликации). *Studia Mythologica Slavica 9*: 59 – 95. Ljubljana.
- Наумов, Г. и Чаусидис, Н. 2011. *Неолитски антропоморфни предмети во Република Македонија*. Скопје: Магор.
- Николиќ Новаковиќ, Ј. 2003. *Живописот во црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата.
- Николић, Д. и Вуковић, Ј. 2008. Чувари и заштитници: култни предмети. Во Тасић (уред.) *Винча: праисторијска метропола*: 165 - 179. Београд: Филозофски факултет универзитета у Београду.
- Николова, е. 2008. Стоби: западна некропола, ископување 1995 година. *Macedoniae Acta Archaeologica 18*: 247 - 268. Скопје.
- Панић, Д. и Бабић, Г. 1975. *Богородица Љевишка*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петровић, Б. 2001. Модел неолитске пећи из Прогара. *Годишњак града Београда XLVII – XLVIII*: 11 – 21. Београд.

- Поповић, А. 2002. Богородица ΖΩΟΔΟΧΟΣ ПНГН: Од Мајке богова до Мајке Божије. Во Максимовић, Љ; Радошевић, Н. и Радуловић, Е. (ур.) *Трећа југословенска конференција византолога*: 107-118. Београд-Крушевац: Византолошки институт и Народни музеј Крушевац.
- Радунчева А., Мацанова В., Гацов И., Ковацев, Г., Георгиев, Г., Цакалова, Е. и Божилова, Е. 2002. *Неолитно селиште до град Ракитово*. Разкопки и проучавања XXIX. Софија.
- Расолкоска Николоска, З. 2004. *Средновековната уметност во Македонија*. Скопје: Каламус.
- Серафимова, А. 2005. *Кучевишки манастир Свети Архангели*. Скопје: Лист.
- Спасовска Димитриоска, Г. 2008. Бронзена светилка од Црнилишта, Прилеп. *Macedoniae Acta Archaeologica* 18: 223 - 227. Скопје.
- Суботић, г. 1980. *Охридска сликарска школа XV века*. Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј Охрид.
- Титов, В. С. 1996. *Неолит карпатскогo басейна: иследования и материјали*. Москва: Издательство Наука.
- Тодорова, Х. и Вайсов, И. 1993. *Ново – каменната епоха в България*. Софија: Наука и изкуство.
- Чаусидис, Н. 1994. *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје.
- Чаусидис, Н. 1995. Предисторија. Во (без ур.) *Македонија културно наследство*: 14 – 45. Скопје.
- Чаусидис, Н. 2005. *Космолошки слики*. Скопје: Никос Чаусидис.
- Чаусидис, Н. 2007. Жената како персонификација на просторот за живеење (од неолитот до современиот фолклор), во Лузина, Ј. (уред.), *Македонскиот театар во контекст на Балканската театарска сфера*: 45 – 101. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Чаусидис, Н. и Николов, Г. 2006. Црепна и вршник (митолошко - семиотичка анализа). *Studia Mythologica Slavica* 9: 97 - 160. Ljubljana.
- Чаусидис, Н., Рахно, К. и Наумов, Г. 2008. Пећ као жена и мајка у словенској традиционалној култури: семиотика, митологија, обреди, лингвистика, дијахроне компарације. *Кодови словенских култура* 9: 13 - 114. Београд.
- (латинична)
- Ainalov D. V. 1961. *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*. New Jersey: Rutgers University Press
- Anderson - Stojanović, Virginia R. 1992. *Stobi: The Hellenistic and Roman Pottery*. Princeton: Princeton University Press.
- Andronicos, M. 1993. *Musee National*. Athenes: Ekdotike Athenon S.A.
- Bailey, D. 2008. Neolithic Bodies Beyond the Grave: corporealities of being. In Slavčev, V. (ed.) *The Varna Eneolithic Necropolis and Problems of Prehistory in Southeast Europe – Studia in Memoriam Ivani Ivanov*. Acta Musei Varnaensis VI: 57 – 73. Varna: Museum of Varna.
- Backwith, J. 1979. *Early Christian and Byzantine Art*. London: Penguin Books.
- Bačvarov, K. 2004. The Birth – Giving Pot: Neolithic jar burials in Southeast Europe. In Nikolov et al. (eds) *Prehistoric Thrace*: 151 – 160. Sofia – Stara Zagora: Institute of archaeology with museum – BAS, Regional Museum of History – Stara Zagora.
- Bitrakova – Grozdanova, V. 1975. *Monuments Paleochrestiens de la Region d'Ohrid*. Ohrid: Institut por la protection des monuments de la culture.
- Bradley, R. 2005. *Ritual and Domestic Life in Prehistoric Europe*. London: Routledge.
- Braithwaite, G. 1984. Romano-British Face Pots and Head Pots. *Britannia* 15: 99-131. London.
- Brendel, O. J. 1978. *Etruscan Art*. Kingsport: Penguin Books.
- Brukner, O. 1981. *Rimska keramika u jugoslovenskom delu provincije Donje Panonije*. Beograd: Savez arheoloških društava Jugoslavije.
- Cermanović – Kuzmanović, A. 1977. *Grčke slikane vase*. Beograd: Naučna knjiga.
- Chausidis, N. 2009. The Black Man in the Mythical Tradition of Macedonia. Kulavkova, K. (ed.) *Interpretations, Vol. 3, Figures of Memory: Black Arab*: 73-104. Skopje: Macedonian Academy of Science and Arts.
- Cremo, M. 2007. *Temple as Body, Body as Temple*. Paper presented at 6th World Archaeological Congress, Dublin, Republic of Ireland.
- Cvetković – Tomašević, G. 1978. *Ranovizantijski podni mozaici. Dardanija. Makedonija. Novi Epir*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu.
- Dimitrova, E. 2006. Coloured dogma: the mosaics of Heraclea Lyncestis, a new interpretation. Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies Vol. III: 314 - 315. London: Ashgate.
- Elijade, M. 1984. *Joga, besmrtnost i sloboda*. Beograd: BIGZ.
- Feest, C. F. and Kann, P. 1992. *Des Alterum der Neuen Welt: Voreropäische Kulturen Amerikas*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Fowler, C. 2008. Fractal bodies in the past and present. In Bodić, D. and Robb, J. (eds) *Past Bodies: Body – Centered Research in Archaeology*: 47-57. Oxford: Oxbow.
- Garašanin, M. 1982. *Umetnost na tlu Jugoslavije – Praistorija*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.
- Gerstel, Sharon E. J. 1995. *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*. Seattle: College Art Association.

- Gheorghiu, D. 2001. The Cult of Ancestors in the East European Chalcolithic. A Holographic Approach, in Biehl, P. et al. (eds.) *The Archaeology of Cult and Religion*: 73 – 88. Budapest: Archaeolingua.
- Gimbutas, M. 1989. *The Language of the Goddess*. London: Thames and Hudson.
- Gordon, S. 1977. Haananeskaja mifologija. *Mifologii drevnego mira*: 199 – 232. Moskva.
- Grabar, A. 1982. *Christian Iconography: A Study of its origins*, Princeton.
- Haaland, R. 2007. Porridge and Pot, Bread and Oven: Food Ways and Symbolism in Africa and the Near East from the Neolithic to the Present. *Cambridge Archaeological Journal* 17:2, 165 – 182.
- Haussig, H. W. 1971. *Histoire de la Civilisation Byzantine*. Paris: Librairie Jules Tallandier.
- Hodder, I. 1990. *The Domestication of Europe – Structure and Cognistency in Neolithic Societies*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Hoernes, M. 1925. *Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa*. Wien: Kunstverlag Anton Schroll and Co.
- Hoffman, H. 1997. *Symbols of Immortality on Greek Vases*. Oxford: Clarendon Press.
- Kneisel, J. 2007. Die gegürtete Frau: Versuch einer Trachtrekonstruktion. *Situla 44 (Scripta Praehistorica in Honorem Biba Teržan)*: 583 – 596. Ljubljana.
- Lazarev, V. 1967. *Storia della pittura bizantina*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Mellaart, J. 1970. *Excavation at Haçilar* (plates). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Moses, S. 2006. Childs and Childhood in Tradition and Ritual at Çatalhöyük. In (no eds.) *Çatalhöyük From Earth to Eternity*: 170-184. Istanbul: Yapi ve Kredi Bankasi.
- Müller – Karpe, H. 1968. *Handbuch Der Vorgeschichte II: Jungsteinzeit*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Naumov, G. 2007. Housing the Dead: Burials inside houses and vessels from Neolithic Balkans, in Malone, C. & Barowclough, D. (eds.), *Cult in Context*, 255 – 265, Oxford: Oxbow Books.
- Naumov, G. 2008. The Vessel as a Human Body: Neolithic anthropomorphic vessels and their reflection in later periods, in Berg, I. (ed.), *Breaking the Mould: challenging the past through pottery*: 93 – 101. Oxford: British Archaeological Reports.
- Naumov, G. 2009. *Patterns and Corporeality: Neolithic visual culture from the Republic of Macedonia*. British Archaeological reports – International Series. Oxford. Archaeopress.
- Naumov, G. 2010. Neolithic Anthropocentrism: imagery principles and symbolic manifestation of corporeality in the Balkans. *Documenta Praehistorica XXXVII*: 227 - 238. Ljubljana.
- Naumov, G. 2013. Embodied houses: social and symbolic agency of Neolithic architecture in the Republic of Macedonia. In Hoffman, D. and Smyth, J (eds.) *Tracking the Neolithic house in Europe - sedentism, architecture and practice*: 65 - 94. New York: Springer.
- Nemeskéri, J. and Lengyel, L. 1976. Neolithic Skeletal Finds, in Gimbutas, M. (ed.) *Neolithic Macedonia: As Reflected by Excavation at Anza, Southeast Yugoslavia*: 375 – 410. Los Angeles: The Regents of the University of California.
- Neumann, E. 1963. *The Great Mother*. New York: Bollingen Foundation.
- Njegovanović – Ristić, N. 1982. *Keramika Zapadne Afrike*. Beograd: Muzej afričke umetnosti.
- Perlès, C. 2001. *The Early Neolithic in Greece. The first farming communities in Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pyke, G. & Yiouni. P. 1996. *Nea Nikomedeia I: The excavation of an Early Neolithic village in northern Greece 1961 – 1964*. London: The British School at Athens.
- Ralph, S. 2007. Broken Pots and Severed Heads: cult activity in Iron Age Europe. In Malone, C. & Barowclough, D. (eds.), *Cult in Context*: 305 – 312. Oxford: Oxbow Books.
- Sanev, V. 2006. Anthropomorphic Cult Plastic of Anzabegovo-Vršnik Cultural Group of the Republic of Macedonia, in Tasić, N. & Grozdanov, C. (eds.), *Homage to Milutin Garašanin*: 171 – 191. Belgrade: SASA.
- Zorova, O. 2012. Medieval simulacra of Mother – Earth in the Christian Tradition. In Rakocija, M. (ed.) *Niš and Byzantium VIII: The collection of scientific works*: 325-334. Niš: Univerzitet u Nišu.

Goce NAUMOV

THE EMBODIMENT OF VESSELS: PREHISTORIC IMPLICATIONS OF ANTHROPOMORPHISM AND HYBRIDISM WITHIN CHRISTIAN ICONOGRAPHY

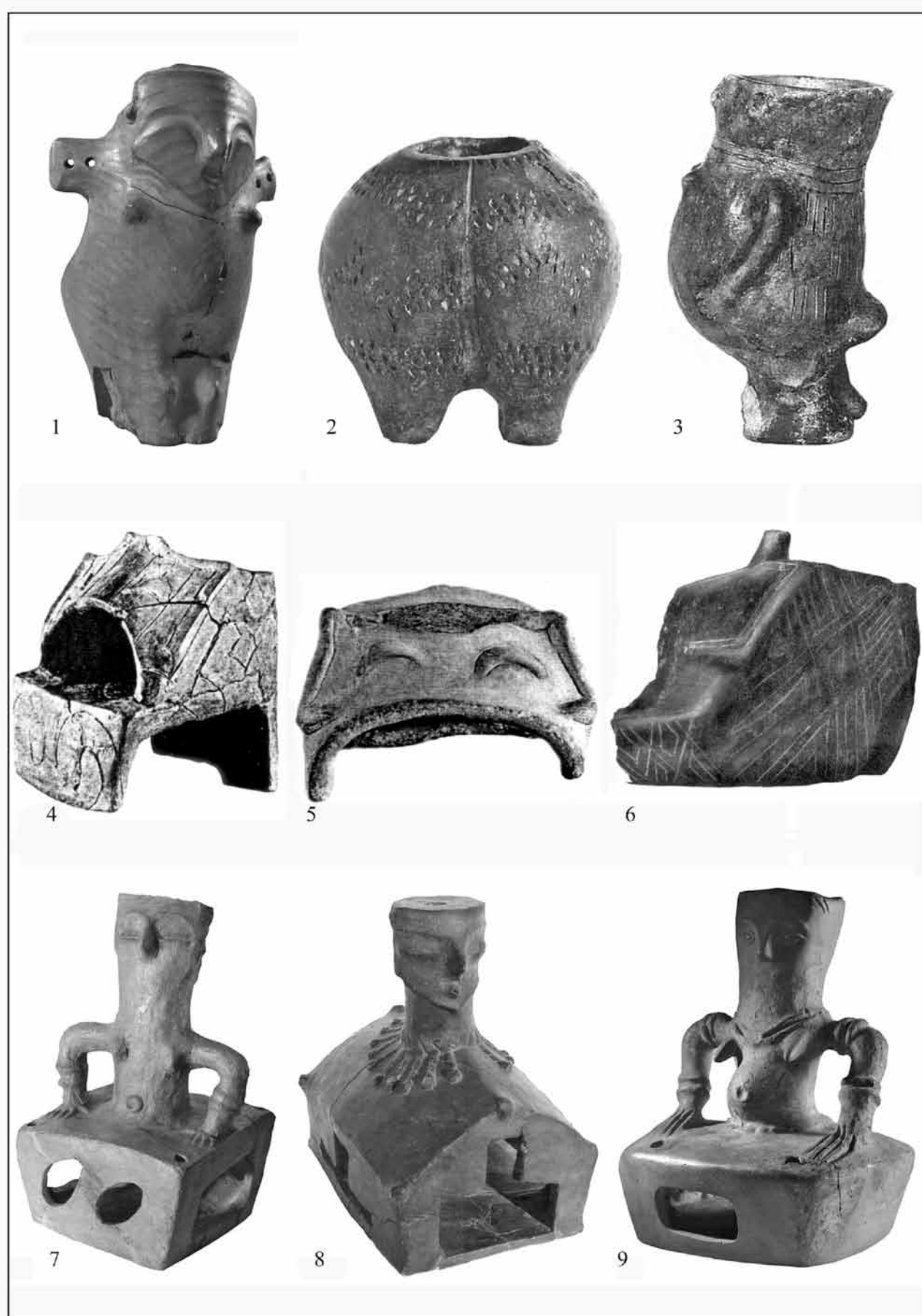
Summary

The visual and symbolic interaction between human perception and vessel features originate in Neolithic and later Prehistory. Such relationship was continued during Classical period and Middle Age, and had its own manifestations in archaic forms of cultures inhabiting Africa, Europe, South America etc. Although seemingly far from these principles of visual hybridism, even early forms of Christianity, as well as definite segments of Byzantine iconography in the Balkans, employed symbolic equalization of major Christian figures (Jesus and Virgin) with vessels or objects used for water. On numerous mosaics and capitals from IV—VI century A. D., explicit scenes were produced, where Christ is represented as vessel filled with water or plants (grapevine). Peacocks or deer drinking water are flanking the vessel, so that this scene is considered as imagery interpretation of 42nd King David's Psalm. In a later period, the iconographical transformations within Byzantine art concretize this theme and with several authentic figures transfer it on the frescoes located in apsidal part of the church.

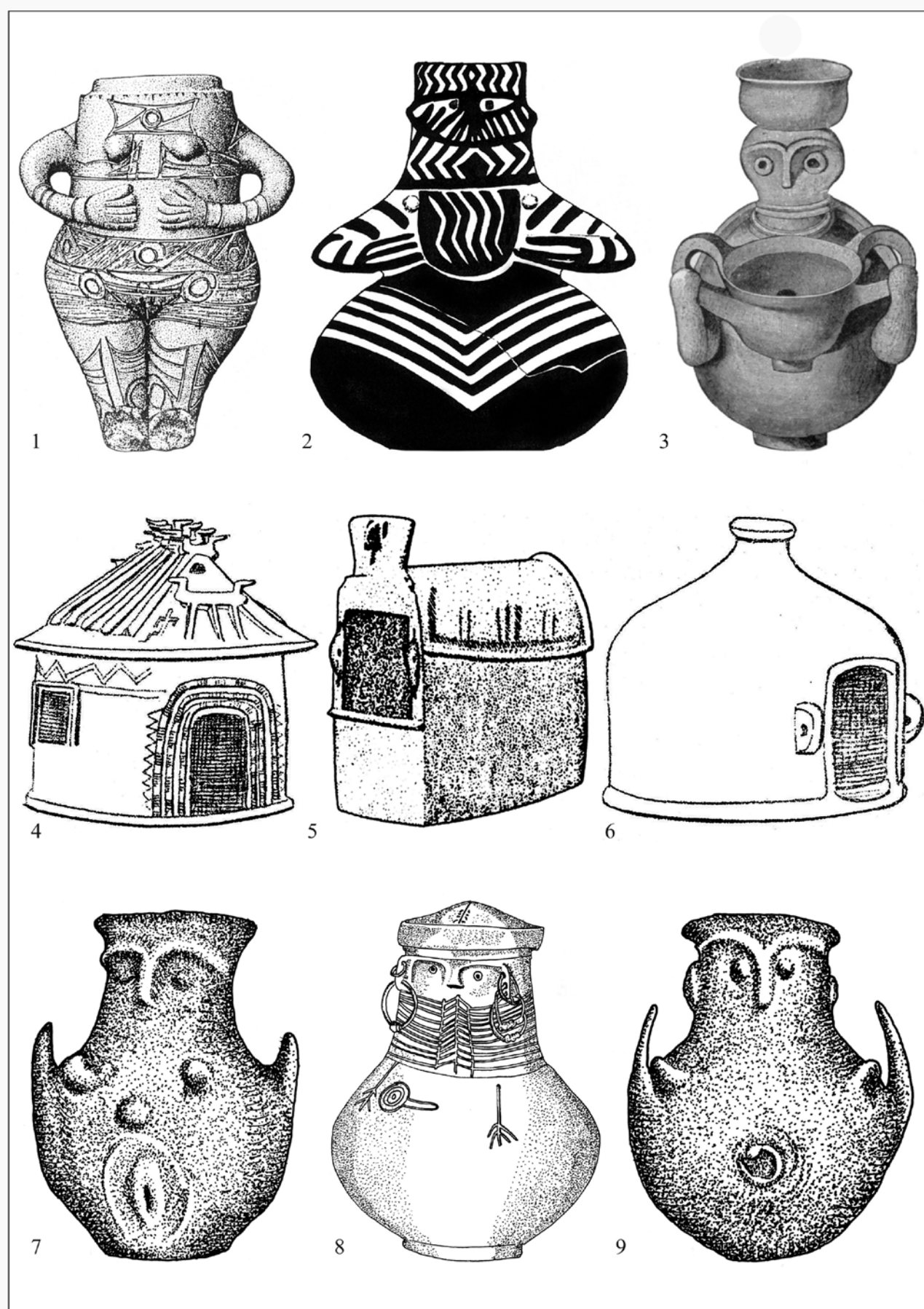
The practice of creating conceptual relations between human body and other elements present within architectonic space or nature is not unfamiliar for the Byzantine art. In some mosaics and frescoes, body

could be combined with rivers or caves which generate personifications of particular geographical space which have definite role in the narration of a painted scene. This construction of figurative simulacra and hypostasis of specific concepts or wider approximate space, not rarely is accompanied with anthropomorphic or zoomorphic representations. Regarding this iconographic form, the Early Christian variant of Jesus as a vessel i.e. "the source of life" is not surprising. It might be considered that in these early phases, the hybridism within iconography was reasonable continuity of Classical traditions, but also an announcement of what later would be spread throughout Christian art.

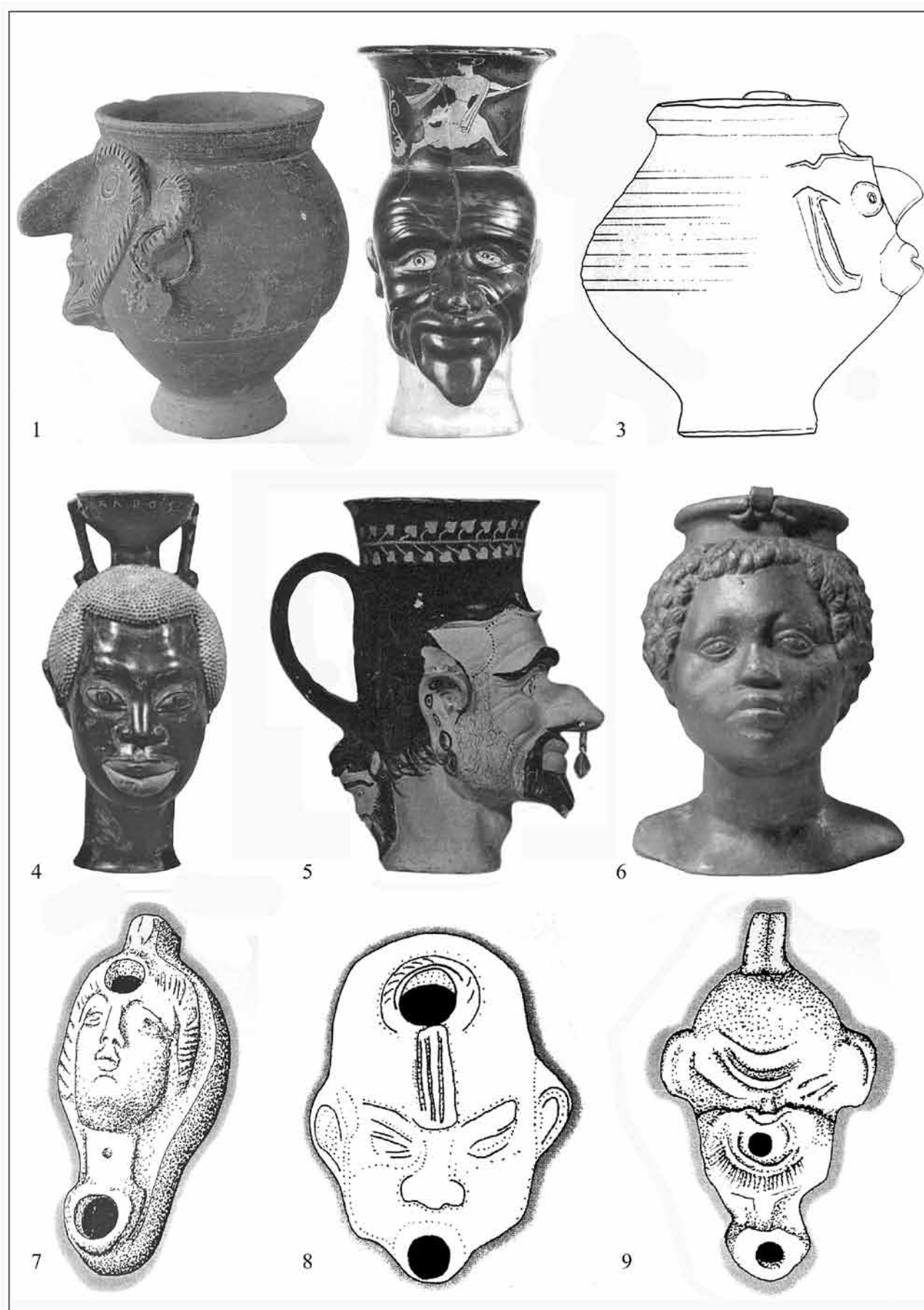
Nevertheless, this very complex and later rare Christian iconographic concept would not be comprehensively clarified if the chronological continuity of vessel anthropomorphisation and implementation of certain pottery features on mythical characters from preceding periods were not thoroughly established. Therefore, besides elaboration of the arguments in support of the hybrid relations within Early Christian mosaics and frescoes, the paper also considers similar semantic principles from the Neolithic until the Classical age, also including particular contemporary archaic cultures.



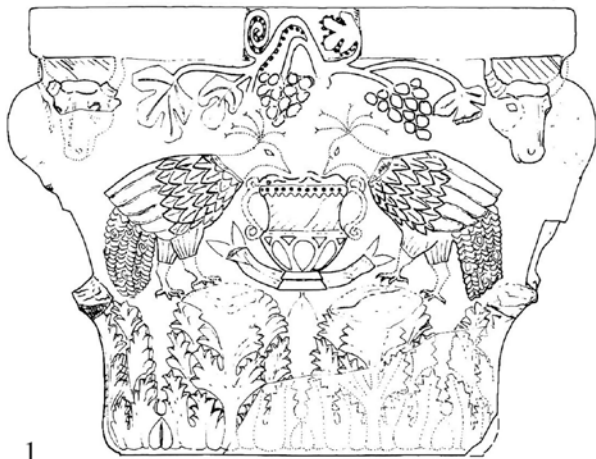
Т. 1: 1. Винча (Garašanin 1982, Сл. 21). 2. Вршник (Колиштркоска Настева 2005, Сл. 27). 3. Орлават (Gimbutas 1989, Fig. 83). 4. Медведњак (Петровић 2001, Сл. 3). 5. Прогар (Петровић 2001, Сл. 1b). 6. Винча (Vasić 1936, Т. I: 1c). 7. Мацари (Колиштркоска Настева 2005, Сл. 42). 8. Породин (Колиштркоска Настева 2005, Сл. 43). 9. Говрлево (Чаусидис 1995, Сл. 6).



Т. 2: 1. Видра (Müller – Karpe 1968, Т. 177: 11). 2. Хачилар (Mellaart 1970, Fig. 249.1). 3. Троја (Hoernes 1925, Fig. 7, 361). 4. Комето (Hoernes 1925, Fig. 2, 527). 5. Asop (Müller – Karpe 1968, Т. 108: 14). 6. Фаистос (Hoernes 1925, Fig. 6, 527). 7. Лемнос (Gimbutas 1989, Fig. 292: 1). 8. Помераниа (Gimbutas 1989, Fig. 383: 2). 9. Троја (Gimbutas 1989, Fig. 292: 2).



Т. 3: 1. Скупи (Кузмановски 2011, Сл. 3). 2. Минхен (Hoffman 1997, Fig. 57). 3. Сирмиум (Brukner 1981, Т. 47.1). 4. Атина (Andronicos 1993, Fig. 47). 5. Спина (Hoffman 1997, Fig. 59a). 6. Месија (Кабакчиева 2005, 172). 7. Скупи (Јакимовски 2008а, Сл. 422). 8. Скупи (Јакимовски 2008а, Сл. 419). 9. Стоби (Јакимовски 2008а, Сл. 420).



1



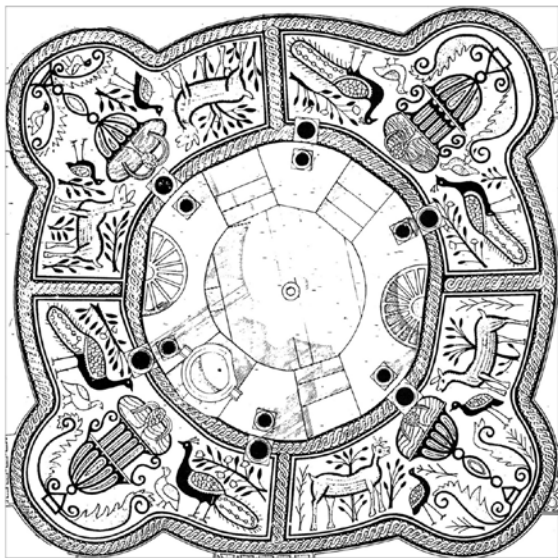
2



3



4



5



6

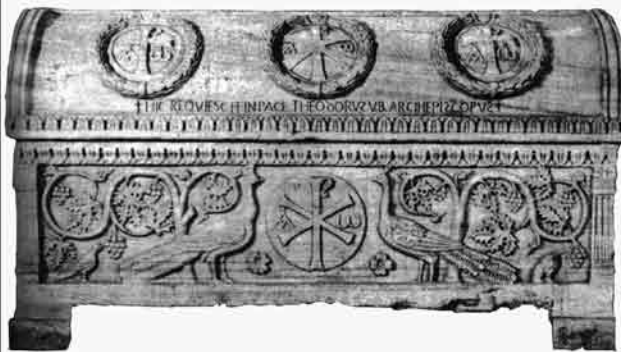
Т. 4: 1. Стоби (Димитрова 2007, Сл. 5). 2. Хераклеа (Микулчи́к 2007, 127). 3. Хераклеа (Димитрова 2007, Сл. 10). 4. Хераклеа (Микулчи́к 2007, 122). 5. Стоби (Микулчи́к 2003, 126). 6. Хераклеа (Димитрова 2007, Сл. 3).



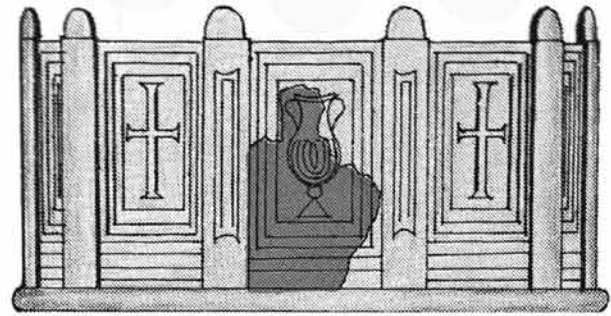
1



2



3



4



5



6

Т. 5: 1. Лихнид (Алексова 1995, Сл. 22). 2. Равена (Haussig 1971, Fig. 105). 3. Равена (Димитрова 2007, Сл. 6). 4. Баргала (Алексова 1989, *неозначени илустрации во анексот*). 5. Равена (Димитрова 1995, Сл. 70). 6. Охрид (Коруновски и Димитрова 2006, Т. 30).



1



2



3



4



5



6

Т. 6: 1. Асину (Gerstel 1999, Fig. 78). 2. Лесново (Габелић 1998, Т. XLV). 3. Арбанаси (Геров 2002, 38). 4. Манасија (без референца). 5. Манускрипт на Козма Индикоплов (Ainalov 1961, Fig. 14). 6. Курбиново (Грозданов и Хадерман – Мисгвиш 1992).