

*Др. Константин Пејров*

## РЕКОНСТРУКЦИЈА НА АМВОНОТ ОД РОТОНДАТА ВО КОЊУХ

Ротондата во Коњух ја откопале селаните 1919 година, меѓутоа, таа за науката останала непозната сè до 1952 година кога С. Радојчиќ го објави наодот и сиот архитектонски и скулптурален материјал<sup>1</sup>).

Во ротондата се зачувани многу делови од конструкцијата: столбци, менои со бази и капители, внатрешни пиластри, подиум од пресбитериумот, скали од епископското седиште во апсидата и амбитус ходникот зад него. Зачувани се исто така и делови од декорацијата: фрагменти од плочите на септумските интерколумнии, фрагменти од олтарната преграда и конвексните фрагменти од амвонот.

Сета конструктивна архитектонска пластика е од цврст камен, додека декоративната пластика од септумските плочи, од олтарната преграда и од амвонот е од помек камен зеленикав дацит<sup>2</sup>).

Досегашните проучувања на извесни архитектонски делови и на архитектонската пластика, укажуваат на датирање што се движи околу VI век. Врз основа на наспоредби, кон ова време приближно се датира

---

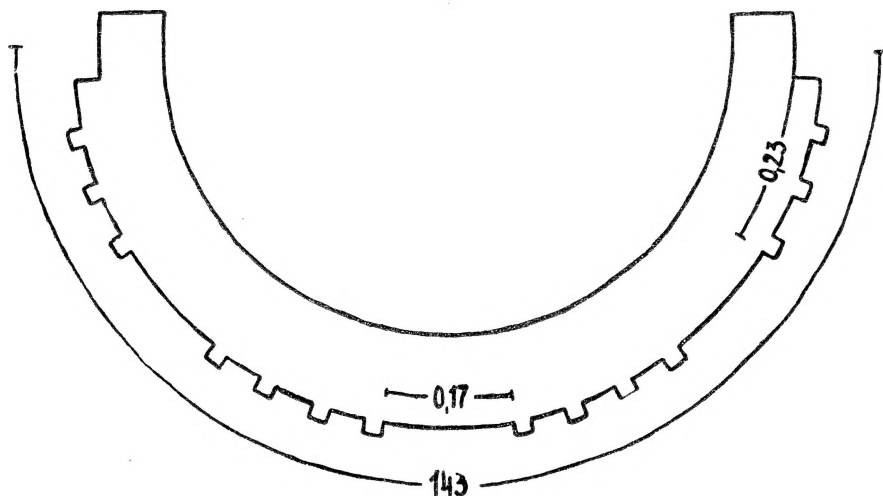
<sup>1</sup> С. Радојчиќ, Црква у Коњуху, Зборник радова XXI, Византолошког института С. А. Н., књ. I, Београд, 1952. Ротондата се наоѓа во селото Коњух меѓу Куманово и Кратово. Според публикуваните натписи континуитетот на населбата во Коњух трае од III до крајот на XIV век. Црквата ја откриле селаните, ги извадиле урнатините од неа и ги ослободиле и надворешните рабови од ѕидовите. С. Радојчиќ на стр. 150, додава дека во 1938 година на теренот не вршел никакви ископувања, а само го снимил и го премерил она што било откриено и ги собрал фрагментите од декоративната пластика што лежеле на урнатини.

<sup>2</sup> С. Радојчиќ, о. с., стр. 161, го смета материјалот на декоративната пластика за „... лесен, доста мек и порозен камен“. Јас го сметам истиот материјал за зеленикав варовник во статијата К. Петров, Декоративна пластика од ротондата во Коњух, Разглед, I, 21, Скопје, 1954. Подоцна за трудот К. Петров, Стауродекорација од ротондата во Коњух, Зборник на Археолошкиот музеј, Скопје, 1958, стр. 33, утврдил други податоци. Според нив материјалот на декоративната пластика е вулканска стена пропицитисан дацит. Првобитниот дацит, во кој има слаби траги од фелдспат пропицитисал во нови хемиски услови менувајќи ја бојата и цврстината. Во околината на Куманово има и дацити и пропицитисани дацити. Иако е мек, каменот тешко се обработува поради ронливоста.

и декоративната пластика<sup>3</sup>). Сета оваа пластика е во добра мера стилски и мотивски испитана<sup>4</sup>).

Многу важен дел од декоративната пластика на ротондата е пластиката што потекнува од амвонот, која е исто така доста испитана. Веќе при тоа испитување е констатирано дека на амвонот треба да му припаѓале конвексните фрагменти со релефни мотиви на конвексната страна<sup>5</sup>).

Со оглед на комплексноста на материјата што ја прикажува, С. Радојчиќ му посветил во својот труд, разбирливо, само дел на прашањето за реконструкција на амвонот. Но и во тој мал дел постигнал, речиси, потполна точност. С. Радојчиќ наведува дека и покрај големата фрагментираност на плочите од амвонот, може врз основа на извесни детали да се направи реконструкција на средишниот дел со три мотивски средни полиња во хоризонталниот ред и неколку хоризонтални зони на такви полиња<sup>6</sup>). Во ваква смисла С. Радојчиќ дава и реконструкција на пресекот на полуцилиндричната плоча, сл. 1.



Сл. 1. — Реконструкција на пресек на амвонот од Коњух, според С. Радојчиќ, со текст: Коњух, обид за реконструкција — пресек низ плочите од пиргосот

<sup>3</sup> С. Радојчиќ, о. с., стр. 161, 162, 164, ја датира црквата и според тоа и декоративната пластика во јустинијанскиот или постјустинијанскиот период, врз основа на стилски наспоредби.

<sup>4</sup> С. Радојчиќ, о. с., стр. 161, 162, 164, К. Петров, Стауроредекорација. . .

<sup>5</sup> С. Радојчиќ, о. с., стр. 162, смета дека деловите од амвонот можат да се идентифицираат според плочите што се полукружно свиткани и само еднадвор обработени.

<sup>6</sup> С. Радојчиќ, о. с., стр. 162, констатира дека фрагментите од амвонот се толку искршени, така што неговата големина не може точно да се утврди, но според зачуваните фрагменти на коишто останало средното поле, може да се изврши приближна реконструкција на главниот централен дел. Понатаму додава дека во пресекот тој

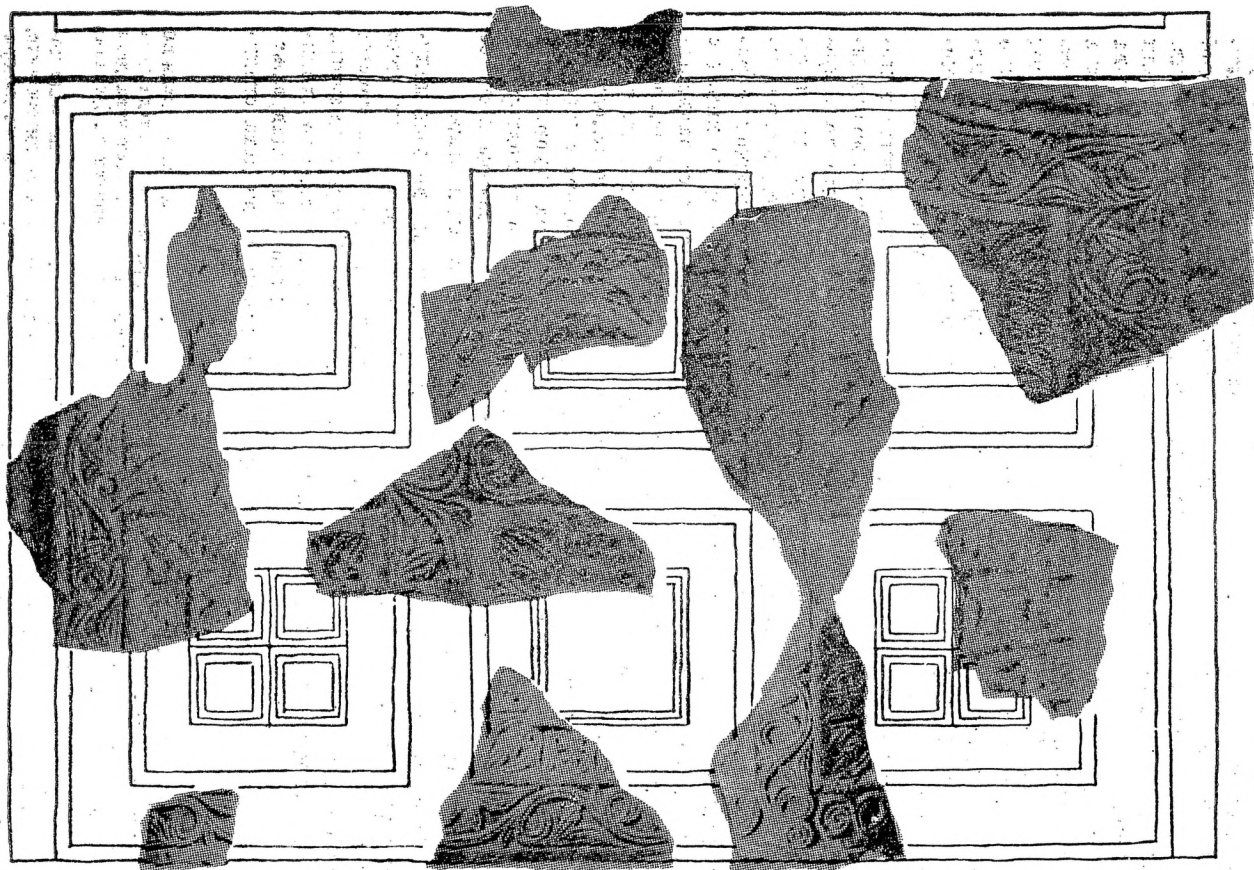
При ваквата состојба на проученост сметам дека многу од прашањата се останати несогледани или недоволно разјаснети, а заслужуваат висгинско внимание за осветлување. Затоа ќе се обидам во овој труд да заседам неколку важни прашања и да најдам одговор на нив. Најнапред ќе предложам една потполна реконструкција на сите детали во декоративната диспозиција на амвонот. Потоа ќе изработам нова реконструкција на пресекот на амвонската плоча, нешто видоизменета од онаа што ја дава С. Радојчиќ. На крајот ќе предложам нова реконструкција на обликот на целиот амвон. Освен тоа во овој труд ќе им посветам внимание и на следните прашања. Најнапред на прашањето за местото на амвонот во ротондата, потоа на прашањето за еволутивното место на конструкцијата на овој амвон и на прашањето на иконографијата и уметничкото место на главните декоративни мотиви.

При реконструирањето на обликот на амвонот, на зоните и полињата во декорацијата и на распоредот на мотивите се опрев врз индикациите што ги овозможуваат 12 фрагменти од амвонот, што до земјотресот беа зачувани во Археолошкиот музеј сл. 2.<sup>7</sup>). Според тие зачувани фрагменти амвонот над постаментот бил составен од четири делови. Најгоре над цилиндричната плоча се наоѓал потпирачот обработен валчесто од друго парче истороден камен. Од овој потпирач е зачуван дел со декорација. Веројатно дека овој потпирач се зацврстувал над цилиндричната плоча со клинови, од кои на овој мал дел нема траги веројатно затоа што клиновите биле во интервали поголеми од овој зачуван фрагмент, и се наоѓале на другите незачувани делови од потпирачот. Потпирачот има два профилисани дела: погоре е плочест торус, а под него поширока бордира на која се надзира декорацијата брановиден ластар со цвет со три пунки, што веројатно се повторувал во секој синусоид. Потпирачот е висок 8 см.; од таа височина 2 см. се во плочестиот торус, а 6 см. во бордирата со брановиден ластар.

Втор и трет дел од амвонот биле столпчиња во кои полуцилиндричната плоча била зацврстена на бочните страни. Од овие столпчиња не се најдени никакви делови, но за нивната функција сосема сигурно сведочи постоењето на стеснати пасови, на бочните краишта на полуцилиндричната плоча од амвонот, што се вгладувале во столпчињата. Судејќи според димензиите на стеснатите пасови за вгладување, што се со промер од 6×7 см., можно е да се претпостави дека столп-

изгледал како на сл. 34. На него веројатно биле три централни полиња распоредени по должината на обликот. Според множината на зачуваните фрагменти се гледа дека тој полукружен дел имал неколку појаси врзани релјефи и оттука заклучува дека амвонот во Коњух имал особен облик т. н. пирг (πύργος), што е типичен за јустинијанскиот и постјустинијанскиот период.

<sup>7</sup>. Фрагментите беа фотографирани во 1955 година, кога уште не ми беше позната идната концепција на реконструкцијата. Оттука и различните во димензиите, осветлувањето и остријата на експозицијата. Меѓу бројните фрагменти на декоративната пластика од ротондата во Коњух што ги објавува, на сл. 35, 37, 38, 39 и 40, С. Радојчиќ укажува дека само четири фрагменти се од амвонот, односно еден од сл. 35, еден од сл. 37 и два од сл. 38. Всушност на тие 5 слики има 10 фрагменти од амвонот и тоа: два на сл. 35, два на сл. 37, два на сл. 38, еден на сл. 39 и три на сл. 40.



Сл. 2. — Претпоставена диспозиција на фрагментите (зачувани до 1963 година) во реконструкцијата на полуцилиндричната плоча од амвонот во Коњух



чињата требале да имаат квадратен пресек со најмалку  $12 \times 12$  см. За декорацијата на столпчињата би можело само да се претпоставува аналогно на декорацијата од потпирачот, меѓутоа, за ваква претпоставка нема никаква реална основа.

Четвртиот, најважен дел од амвонот е декорираната полуцилиндрична плоча. Според сите фрагменти од сл. 2 е направена реконструкција на цилиндричната плоча и нејзината релефна декорација, сл. 3. со соодветни пресеци. Судејќи според елементите што се повторуваат кај повеќе фрагменти, сета декорирана површина била вrameна со плочест торус широк 2 см., а од внатрешната страна на овој раб била заедничка декорирана бордира широка 8 см. Декоративниот мотив во оваа бордира е двотрачен брановиден ластар со тритрачни трилисни полу-палмети во синусоидите.

Оваа прва декоративна бордира ги опкружувала шесте полиња, по три во два хоризонтални реда, со димензии  $37 \times 37$  см. Секое поле има од надворешната страна еден плочест торус широк 2 см., и повнатре бордира, ширка 6 см., со двотрачни срцолести и двотрачни петлисни палмети во нив. Срцолестите се диспонирани по два на секоја бочна страна и по еден во аглите, со врвовите кон надворешната страна.

Секое од шесте квадратни полиња има по еден нееднакво формиран торус: бочните полиња во горниот ред имаат плочест торус широк 2 см., а околу еленот работ е двотрачен, како и кај сите три полиња во долниот ред. Внатре меѓу овие рабови се наоѓаат шесте средишни квадратни полиња со димензии  $17 \times 17$  см. Според постојните фрагменти можно е да бидат реконструирани мотивите на четири внатрешни полиња. Левото бочно поле во горната зона е со двогрба камила, а средното поле со елзи нападнат од куче. Третото поле останува празно и нема податоци според кои би можело да се реконструира, но ќе биде можна една аналогна претпоставка на содржината. Во долната низа две од полињата можат да бидат реконструирани со флорална стилизација во четири мали квадрати.

Целата развиена полуцилиндрична плоча од амвонот е широка 159 см., а висока 113 см.; функционална височина што овозможувала да се гледа само бистата на беседникот.

Иако С. Радојчиќ претпоставува дека најдените фрагменти укажуваат на можност полуцилиндричната плоча да имала повеќе хоризонтални зони со декорирани полиња, оваа претпоставка не можев да ја прифатам и затоа во реконструкцијата поставив само две хоризонтални зони по три полиња. Причината за ваковто реконструирање ја наоѓам во сосема малиот број зачувани фрагменти кои при распоредување врз реконструкционата схема одвај можат да покријат една третина од површината на реконструираната полуцилиндрична плоча. Се разбира дека со извесна натегнатост и овој мал број фрагменти би можел да се распореди врз реконструкциона схема сосема расфрлано, само за да биде индикација за постоењето на повеќе хоризонтални зони декорирани полиња. Меѓутоа, едно намерно широко распростирање на зачуваните фрагменти во схемата би можело да се прифати само како

илустрација за сигурна претпоставка за која инаку постојат други сигурни податоци. Бидејќи такви податоци во случајов навистина не постојат, сметајќи дека е најлогично да се направи, според расположивите фрагменти, најприфатлива едноставна реконструкција со само две хоризонтални зони на декорирани полиња.

Има уште една причина што оневозможува да се реконструира полуцилиндричната плоча со повеќе хоризонтални зони декорирани полиња. Таа е поврзана со следниот услов: ако полуцилиндричната плоча имаше во реконструкцијата три зони декорирани полиња таа би била висока над подиумот повеќе од 150 см., а со четири зони повеќе од 200 см., така што на проповедникот би му се гледала само главата или би бил сосем затскриен. Освен тоа постоењето на столпчињата би било изгледно ако полуцилиндричната плоча би била со повеќе зони на декорирани полиња, бидејќи така висока полуцилиндрична плоча би можела да биде стабилна само ако би била поставена непосредно на црквениот под без столпчиња. Бидејќи, пак, има столпчиња, а нивната функција е зацврстување на амвонската полуцилиндрична плоча за подиум, тоа најприфатливо е да се прими претпоставка за постоење подиум врз кој била поставена оваа декорирана ограда со ваква реконструирана височина.

Врз вака поставена диспозиција на зони со декорирани полиња на полуцилиндричната плоча, можно е да се изведе нешто изменета реконструкција на хоризонталниот пресек и сосема нова реконструкција на вертикалниот пресек на плочата. Во реконструкцијата на хоризонталниот пресек на полуцилиндричната плоча нема големи промени по однос на реконструкцијата што ја има направено С. Радојчиќ. Задржани се трите симетрично распоредени декорирани полиња. Задржани се двете средни групи по четири плочести торуси и двете бочни групи по три плочести торуси. Меѓутоа, елиминирани се тесните бордири меѓу последните бочни рабови и меѓу стеснетиот крај на полуцилиндрична плоча, бидејќи такви бордири не постојат ниту на еден од фрагментите, сл. 2. За поилустративно документирање на наводите изведени се крај рамната реконструкција и два хоризонтални пресеци и еден вертикален пресек, меѓу точките А—В и С—D.

Во продолжение на оваа испитувачка задача сметам дека е потребно да укажам дека некои позитивни околности овозможуваат да се направи и обид за реконструкција на изгледот на целиот амвон. Разбирливо е дека недостасуваат делови од конструкцијата на целиот амвон, за да може со несомнена сигурност да се реконструира амвонот. Меѓутоа, за една во голема мера основана претпоставка на конструкцијата зборуваат неколку присутни компоненти. Обликот на полуцилиндричната плоча укажува на предниот облик на подиумот и неговата широчина. Височината на полуцилиндричната плоча укажува посредно и на широчината и донекаде на височината на целиот амвон. Функцијата на бочните столпчиња посредно укажува на димензиите и обликот на амвонот. Од друга страна и димензиите на поткуполниот простор на ротондата, височината на презбитериумот, потоа височината на

скалите на епископската катедра и нивната пирочина, овозможуваат да се претпостави прифатлива реконструкција на височината, должината и широчината на амвонот.

Пред сè при реконструкцијата на обликот на целиот амвон е потребно да се постави и да се реши прашањето на височината на неговиот подиум. Судејќи според фактот на релативната височина на презбитериумот од околу 20 см., би требало да се претпостави повисок подиум за амвонот, инаку за проповедникот би била достатна височината на стилобатот кај царските двери. Судејќи, натаму според широчината на поткуполниот простор кој има дијаметар од 7,00 м., треба да се претпостави непреголема височина на амвонот. Односно, проповедникот би бил на поволна височина да зборува и сите верни да го видат веќе на подиум од 60 или 80 см. Имајќи предвид дека епископската црква во Стоби, којашто е по површина неколку пати поголема има амвон со подиум висок 1 м.<sup>8</sup>), сметав дека за амвонот од ротондата во Коњух е прифатлива височина на подиум од 60 см.

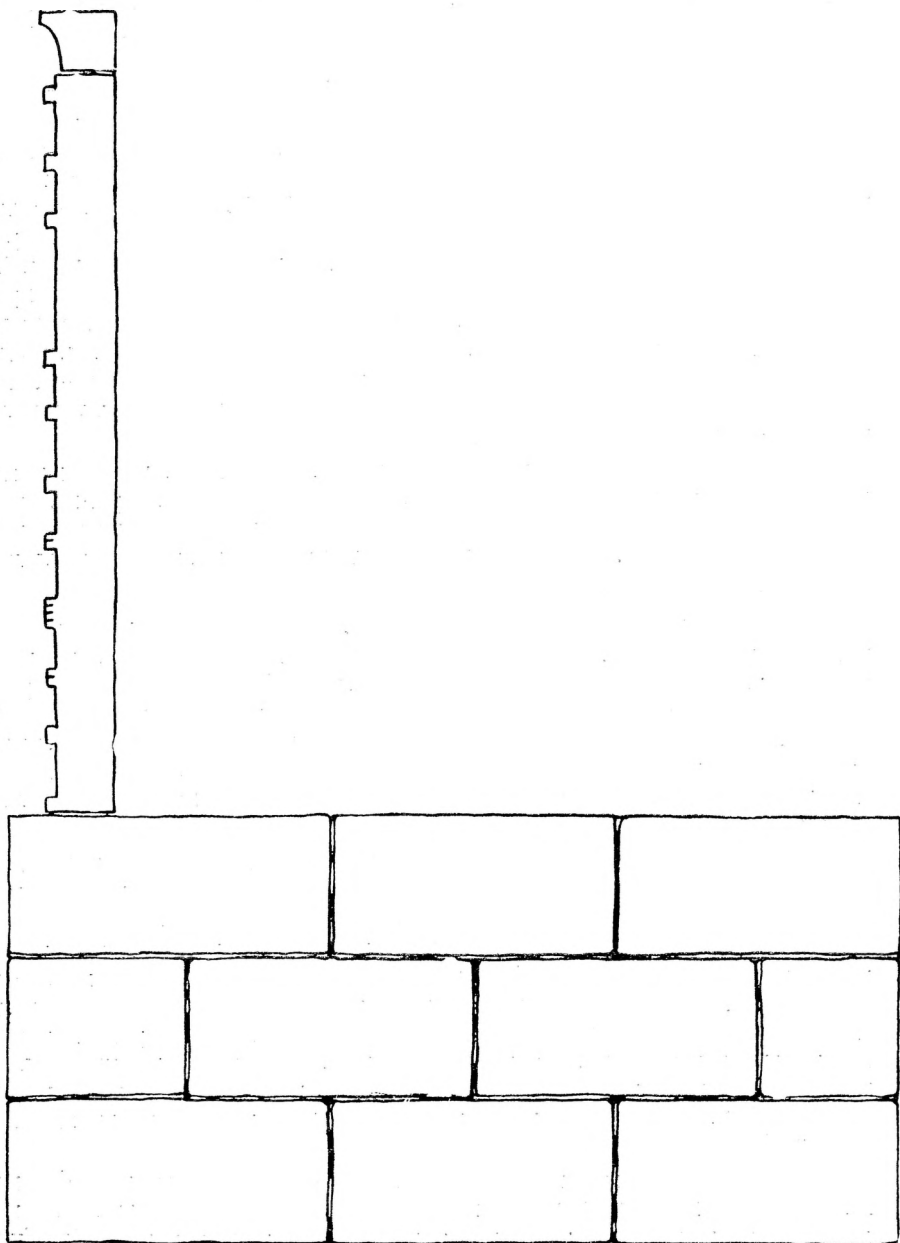
Врз основа на вака претпоставената височина на подиумот направив и четири реконструкции на целиот амвон: една на вертикалниот пресек гледан од западната страна, друга на изгледот од источната страна, трета на изгледот на амвонот однапред и четврта на изгледот на амвонот одзади, сл. 4, 5, 6 и 7.

Според ваквата реконструкција целиот амвон со подиумот и полуцилиндричната плоча е висок 173 см., од кои во прифатлива пропорција плочата има 2, а подиумот 1 дел приближно. Во реконструкцијата се поставени и три скали по 20 см., височина којашто е сосема прифатлива како реконструкциона претпоставка, бидејќи се темели на примери веќе прифатени во ротондата. Имено, трите скали што во дното на апсидата водат до епископското седиште имаат приближно таква височина.

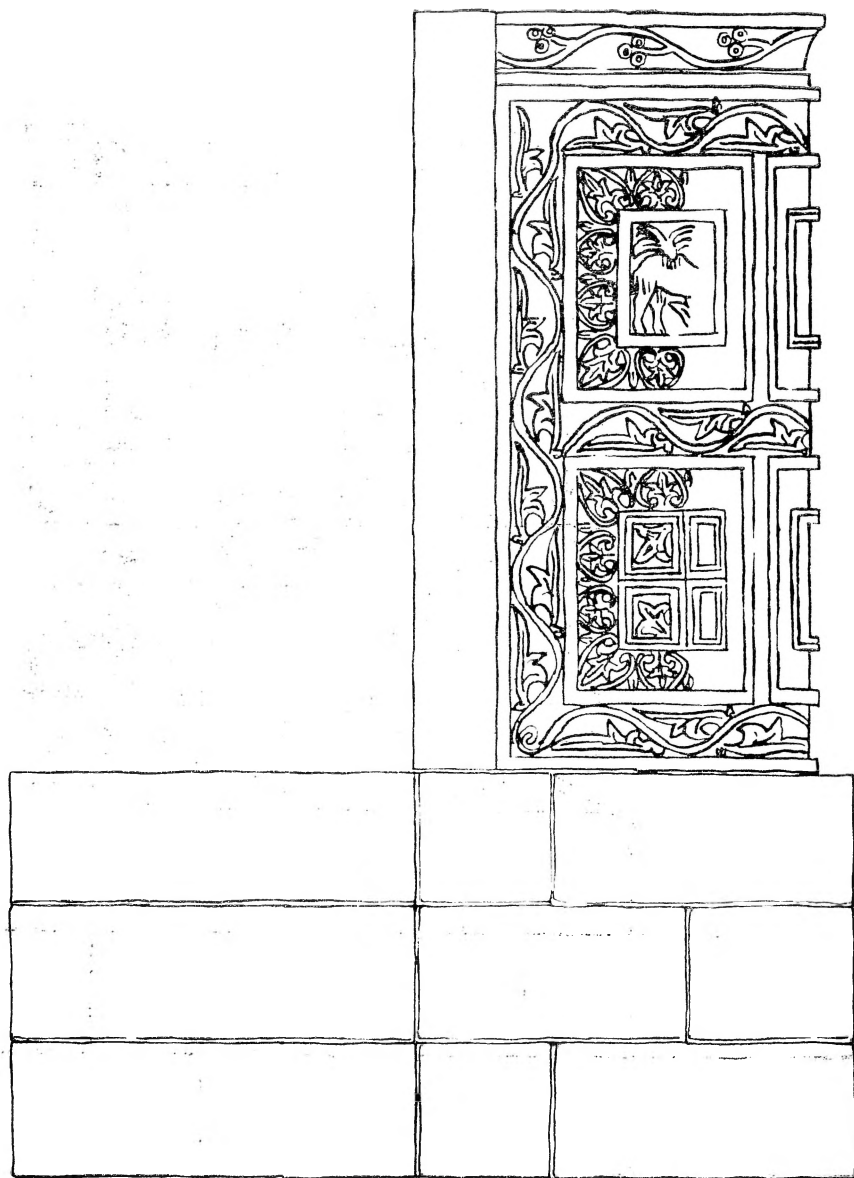
Оваа реконструкција е во тектонска корелација со должината и широчината на подиумот на амвонот. Широчината на подиумот е веќе определена со дијаметарот на полуцилиндричната плоча од 98 см. Разбирливо е дека за стабилно поставување на полуцилиндричната плоча подиумот требал да биде поширок од секоја страна за по 5 см., што значи вкупно 108 см., плус 2 пати по 20 см. за издадените скали на едната страна. Должината на подиумот може да се реконструира врз претпоставениот полупречник на полуцилиндричната плоча и нешто повеќе, плус широчината на подиумот пред полуцилиндричната плоча од 5 см. и плус 60 см. за широчина на скалите, што значи вкупно 124 см, сл. 8.

За изнаоѓање на местото на амвонот во црквата не постојат податоци. Можно е дека и при откопувањето на црквата тие траги во подот веќе не постоеле или од нестручност биле раскопани. С. Радојчиќ

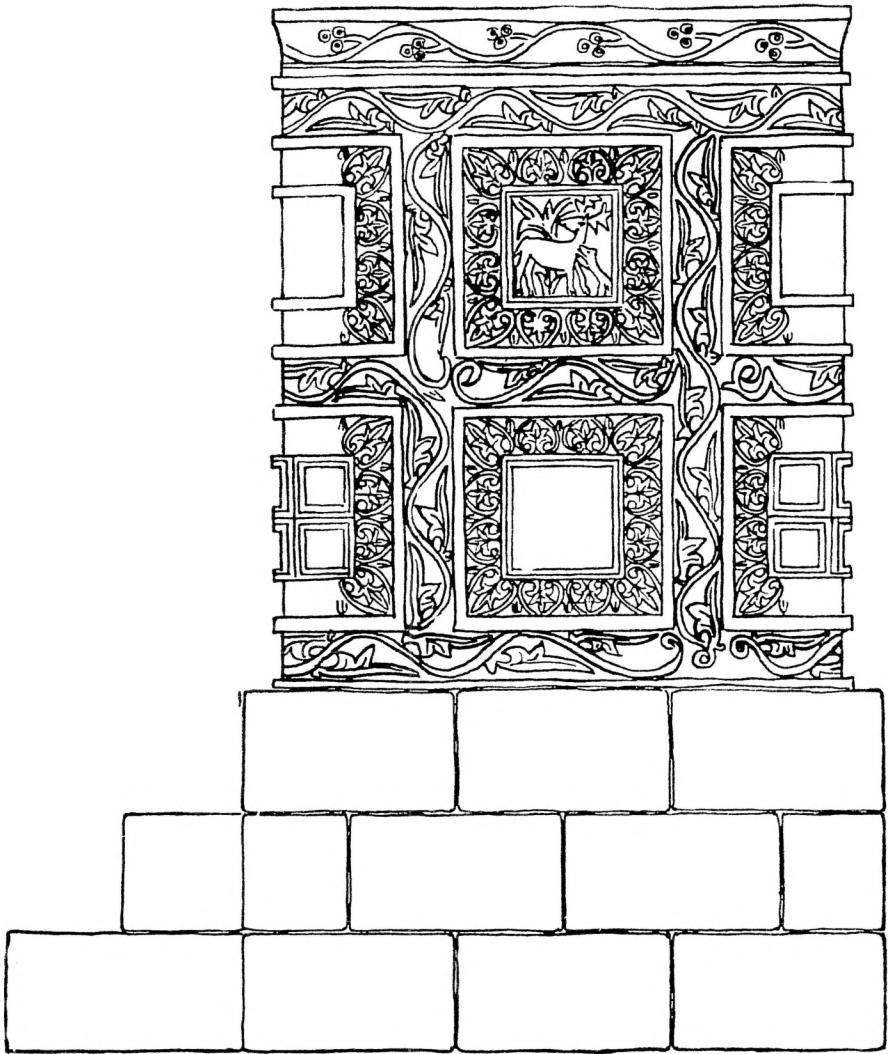
<sup>8</sup>. Според реконструкцијата во Р. Егер, Градска црква у Стобима, Гласник С. Н. Д, V, Скопље, 1929, Амвон.



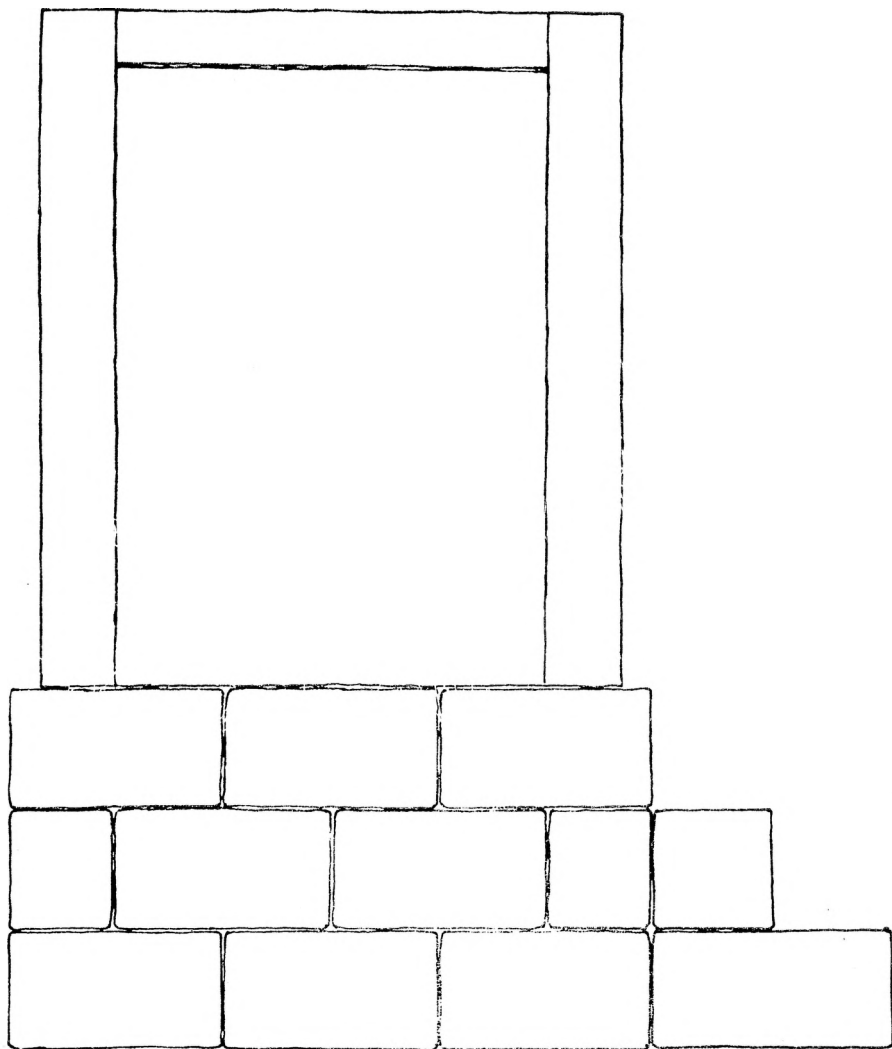
Сл. 4. — Реконструкција на пресекот на амвонот од Коњух, од левата — западна страна



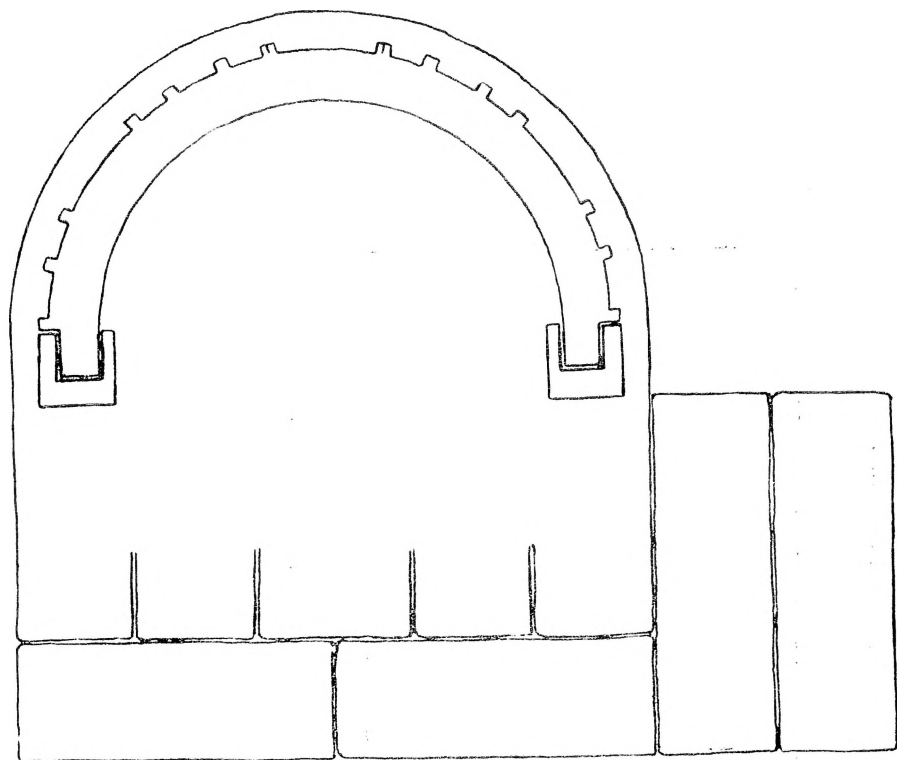
Сл. 5. — Реконструкција на изгледот на амвонот од Коњух, од десната — источна страна



Сл. 6. — Реконструкција на изгледот на амвонот од Коњух, од предната — северна страна



Сл. 7. — Реконструкција на изгледот на амвонот од Коњух, од задната — јужна страна

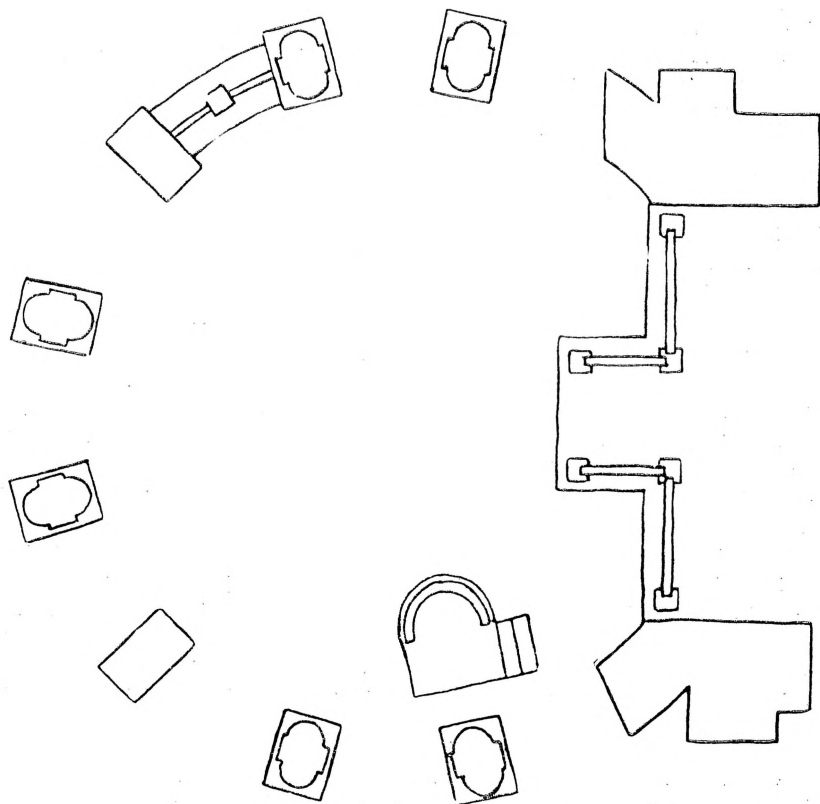


Сл. 8. — Реконструкција на основата на амвонот од Коњух

не го отвора ова прашање и не се занимава со неговото решение. Јас сметам дека амвонот бил поставен бездруго во средишниот поткуполен простор, којшто одговара на средниот кораб во базиликите каде што вообичаено се поставувал амвонот. Во натамошното уточнување на местото на амвонот ја елиминирам можноста амвонот да бил поставен во западната половина на поткуполниот простор бидејќи во таков случај би бил свртен кон апсидата, а не кон централниот и западниот дел од црквата каде што биле верниците. Затоа за конечно лоцирање на амвонот остануваат двата најисточно поставени менои, северниот и јужниот, и четирите интерколумнски простори до нив. Бидејќи е целата конструкција на амвонот одзади отворена, тоа е најлогично тој да бил поставен пред еден од меноите којшто визуелно би го покривал грбот на проповедникот. На овој начин како помалку веројатни места за поставување на амвонот се елиминирани четирите интерколумнски простори та остануваат уште двата менои. За место на поставување на амвонот јас го претпоставив просторот пред најисточниот јужен мено, затоа што на јужната страна на црквата бил поставен



амвонот во епископската базилика и затоа што е јужната страна на секоја црква, а и овде во ротондата во неинсолирана страна, сл. 9.



Сл. 9. — Реконструкција на местото на амвонот во поткуполниот простор на ротондата во Коњух

Едно од важните прашања во врска со сега познатиот потполн изглед на амвонот од ротондата во Коњух е и прашањето за уметничкото место на овој амвон меѓу сличните амвонски конструкции, пред сè во VI век<sup>9</sup>).

<sup>9</sup>. Амвонот што имал место веќе во синагогата, бил прифатен и во христијанските цркви, но неговата функција минува низ промени сè до IV век кога му е дадено определено место и значење. Во *Enc. It., Ambone*, p. 793 стои: дека името на амвонот, блиско со грчкиот збор *ἀναβιβίω* — се искачувам, го означува поткренатото место во храмо-

На ова прашање му посветил внимание првиот проучувач С. Радојчиќ, изразувајќи мислење дека амвонот од Коњух бил значително поубав од најубавиот амвон-пиргос од равенските цркви<sup>10</sup>). За потврда на оваа своја оцена С. Радојчиќ наведува дека е dostatно да се наспоредат фрагментите од амвонот во Коњух со амвонот на епископот Агнелус од равенската базилика Урсиана и со амвонот од равенската црква Св. Јован и Павле. За наспоредба на амвонскиот облик С. Радојчиќ потоа ги наведува и фрагментите од равенските цркви Св. Јован Евангелист, Св. Ањеза, Св. Аполинариј Нов, Св. Петар „in vincoli” и Св. Андреа. На крајот С. Радојчиќ за наспоредба го наведува и амвонот од Вогенца од VII или VIII век.

По моите испитувања за уметничкото место на концепцијата на амвонот од Коњух, јас се сложувам со констатацијата на С. Радојчиќ дека амвонот од Коњух е уметнички пред равенските амвони. Меѓутоа, сметам дека во прифаќањето на наспоредбите треба да бидат констатирани и објаснети некои важни непогодни околности.

Пред сè сметам дека е неопходно да биде подвлечена многу неповолната околност што амвонот од Коњух не може аналитично да се наспоредува со византиски амвони од исто време. Оваа неповолна околност произлегува најнапред од фактот дека современи византиски амвони нема многу, а потоа и од фактот што и оние познати византиски амвони од тоа време како оној во Св. Софија од Солун од V век<sup>11</sup>), па другиот неидентифициран амвон од Солун од V век<sup>12</sup>) и амвонот од епископската базилика од Стоби од околу 500 година<sup>13</sup>) имаат и сосема инаква конструкција и сосема инаква декорација и сосема други декоративни елементи. Меѓутоа, ако навистина е непходно едно воопштено наспоредбено оценување на овие амвони, би можело да се рече следното. Амвонот од Св. Софија од Солун од V век е поефектно конципиран, поголем и пообмислено обликуван со висок подиум и кружен пир-

вите за читање на текстови од литургијата, наместо катедрата на епископот што инаку била во дното на апсидата. Се смета дека за првите три века христијански живот нема податоци за амвонот. Во овој период само еден текст на јудејскиот светец и писател Есдра се однесува за издигнатото место во синагогата за читање на свети текстови, (Есдра, VIII, 4). Дури на концилот во Лаодицеа од 371 година има директни и објаснети сведоштва, бидејќи тогаш е одлучено амвонот да им служи само на епископите: „... propter commoditatem deprorenadae, vocis. . .” (според S. Agostino, Sermo XXIII, in Patrologia latina, XXXVIII, col. 55). Освен ним на амвонот им било позволено да се качат и црквените пеачи — псалтири: „Non licere, praeter canonicos psaltes, idest, qui regulariter cantores existunt, quique pulpitu ascendunt et de codice legunt, alium quempiam in ecclesia psallere”. (canone 15, in Hardouin, Conciliorum collectio regia maxima, Parigi, 1715, I col. 785). Познато е натаму дека заради значењето амвонот служел за крунисување на императори. За илустрација на ова се наведува дека византиските императори биле крунисувани на амвонот во Св. Софија.

<sup>10</sup> С. Радојчиќ, о. с., стр. 162.

<sup>11</sup> Enc. It., Ambone, f. p. 794.

<sup>12</sup> O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford, 1911, f. 17; G. Millet, Hautes Etudes, f. C. 671, 674; Ch. Bayet, L'ambon de Salonique, Bibliothèque des écoles françaises de Rome et d'Athènes, vol., I, 1876, pp. 249, ff.; Enc. It., Ambone, f. p. 793;

<sup>13</sup> P. Erep, о. с., Ambon.

гос, додека со ромбичното касетирање на плочите многу е поедноставен од амвонот во Коњух. Амвонот од V век од неидентифицираната црква од Солун веќе со својот подиум со арки во кои фигуралните претстави се во висок релеф, стои според уметничката замисла несомнено пред амвонот од Коњух. Амвонот од епископската базилика во Стоби со својата грандиозност, материјал, диспозиција на декорацијата и минуциозната прецизност на релефните детали според уметничката концепција е многу пред амвонот од Коњух.

Одејќи по обратниот редослед на изложувањето од С. Радојчиќ ги изнесувам следните мислења. Со малку прифатливост може да се прави наспоредба, за изведување на соодветни заклучоци со амвонот од Вогенца, затоа што е тој од многу подоцен период од Коњух, од VII—VIII век, та според тоа е веќе во сферата на предроманичната пластика.

Објективно тешко е прифатлива и предложената наспоредба со амвонските фрагменти од црквите Св. Јован Евангелист, Св. Ањеза, Св. Аполинариј Нов, Св. Петар „in vincoli” и Св. Андреја, затоа што врз основа на уште нереконструирани фрагменти е малку основано да се прави наспоредба за обликот на амвонот.

Не сосема погоден за наспоредба го сметам амвонот од Св. Аполинариј Нов<sup>14</sup>) поради следните причини. Најнапред затоа што амвонот од Св. Аполинариј Нов е веројатно од времето на завршувањето на базиликата, односно од четвртата или петата деценија на VI век, што значи можеби дваесет и повеќе години вон времето на амвонот од Коњух, којшто сметам дека може со веројатност да се датира во втората деценија на VI век<sup>15</sup>). Втората непогодност за наспоредба е во неговиот облик што се разликува од амвонот од Коњух. Имено, освен сегментна валчестост на декорираната плоча нема други сличности со амвонот од Коњух. Амвонот од Св. Аполинариј Нов сосема се разликува бидејќи има одвоен висок подест на столбови, нема бочни столпчиња и нема потпирач. Најважната разлика е во геометриската, ромбично касетирана предна страна што има сосема инаква декоративна концепција. Но ако би се настојувало на една општа наспоредба, тогаш би можело да се оцени дека обликот и прецизноста во изведбата на декорацијата го става амвонот од Св. Аполинариј Нов пред амвонот од Коњух, но дека амвонот од Коњух според распоредот на декорацијата и разновидноста на мотивите е далеку напред во уметничката замисла.

Понатаму и наспоредбата со амвоните од базиликата Урсиана и црквата Св. Јован и Павле не ја сметам за сосема погодна затоа што е првиот амвон од шестата — седмата деценија, а вториот амвон од

<sup>14</sup> О. М. Dalton, o. c., f. 440; Enc. It., Ambone, Tav. CLXIX.

<sup>15</sup> Датирањето на уметничкиот подем во Коњух го претпоставувам во времето пред 518 година, бидејќи го доведувам во врска со земјотресот во релативно блиските Скупи и Стоби, според мислењето за Стоби во статијата К. Петров, Причините и времето на запустувањето на Стоби, Историја, Списание на Сојузот на историските друштва на С. Р. Македонија, Скопје, 1967, 1, стр. 98—101.

десеттата деценија на VI век, што значи многу време по амвонот од Коњух. Оваа разлика од 50 до 80 години при релативно голема географска оддалеченост, во време на губење на уметнички и според тоа и, стилски врски, ја сметам како голема пречка за наспоредување. Меѓутоа, големата сличност во обликот на амвоните, во диспозицијата на декорацијата и во некои мотиви, дава право на една аналитична наспоредба, без која би се останало при сосема строго редуцирање на објектите.

Во една аналитична наспоредба на вкупни сличности и разлики и во утврдувањето на уметничкото место на амвоните од базиликата Урсиана и Св. Јован и Павле<sup>16</sup>) и од ротондата од Коњух би можеле да бидат констатирани следните компоненти. Во конструкцијата овие два амвони од Равена имаат речиси еднаква средна полуцилиндрична плоча како амвонот од Коњух. Сега е зачуван горниот потпирач само на амвонот од црквата Св. Јован и Павле, но веројатно дека таков горен потпирач имал и амвонот од базиликата Урсиана, сличен на потпирачот од амвонот во Коњух. Двата равенски амвони немаат бочни столпчиња, но бочните рамни крила според концепција се на местото каде што се бочните столпчиња на амвонот од Коњух. Освен тоа подиумите на двата равенски амвони макар и пониски по концепција се блиски со замислата на подиумот од амвонот во Коњух. Натamoшните сличности меѓу равенските амвони и амвонот од Коњух можат да се најдат во концепцијата на мотивските декорации во полиња, во флоралните бордири меѓу полињата каква што имаат амвонот од базиликата Урсиана и амвонот од Коњух, и во постоењето на елен во декорацијата на равенските амвони и амвонот од Коњух.

Сепак и покрај овие избарани сличности постојат и одредени разлики меѓу равенските амвони и амвонот од Коњух. Равенските амвони немаат столпчиња, ами декорирани крила наместо нив, потоа

<sup>16</sup> Треба да се одбележи дека Агнелусовиот амвон од базиликата Урсиана (O. M. Dalton, o. c., f. 16, од времето меѓу 557—570 година со натпис SERVVS XPI AGNELLVS HVNC PYRGVM FECIT) и амвонот од црквата Св. Јован и Павле (F. van der Meer-C. Mohrmann, Atlas de l'antiquité chrétienne, Paris—Bruxelles, 1960, f. 439) двата од Равена се речиси идентични. Двата амвони имаат високи полуцилиндрични плочи со рамни бочни крила и ниски постаменти. Распоредот на декорацијата со квадратни полиња е еднаков на двата амвони. Двата амвони имаат по 4 вертикални низи квадратни полиња на полуцилиндричните плочи и по една вертикална низа на бочните крила. Разликата е во хоризонталните низи. Агнелусовиот амвон има 6 хоризонтални низи со квадратни полиња, а амвонот од Св. Јован и Павле 5 хоризонтални низи. На двата амвони се употребени еднакви мотиви во полињата, озгора надолу: јагниња, елени, птици, шатки и риби. Разликата е во една хоризонтална низа квадратни полиња повеќе во Агнелусовиот амвон исполнета со пауни и поставена над зоната со елени. Втората мала разлика е во флоралната стилизација што е како бордирата поставена меѓу полињата на Агнелусовиот амвон. Третата мала разлика е во присуството на фигурите на Св. Јован и Павле на најгорните бочни полиња на амвонот од Св. Јован и Павле. Судејќи според фактот дека Агнелусовиот амвон се датира во шестата и седмата деценија, а амвонот од Св. Јован и Павле во десеттата деценија на VI век, би можело да се претпостави дека овој, вториот, амвон е работен можеби од учениците во атељето каде што е работен Агнелусовиот амвон.

имаат 36 и 30 квадратни полиња, односно шест пати повеќе од Коњух, со шест пати повторени мотиви, и дури и две светечки претстави.

При едно интегрално оценување би можело да се заклучи дека обликот на амвонот од Коњух е со пообмислена концепција за складни димензии; декорацијата е иако со помалубројни мотиви, по ослободена од схематизам, а изведбата со доработена прецизност, што сè заедно укажува на повисок уметнички ниво.

Влегувајќи во разгледување на декоративните компоненти на амвонот од Коњух може да се констатира дека мотивите од бордирите брановиден ластар со лист и срцолост се веќе присутни во ранохристијанските споменици, еднакво како и главните мотиви на елен и камила.

Од споменички објекти со декоративна пластика е познато дека мотивот брановиден ластар со лист се среќава релативно доста често пред овој и по овој период во кој е пластиката од Коњух, но за ова проучување се важни само примерите што му претходат на Коњух или му се современи<sup>17</sup>).

Другиот бордирен мотив срцолост со петлисна палмета се среќава во иста или модифицирана форма на споменички објекти пред и по времето на Коњух, но за ова проучување се важни само примерите што му претходат на Коњух или му се современи<sup>18</sup>).

<sup>17</sup>. Иако не на секаде со двотрачна линија и со исти листови во синусоидите како во Коњух, има многу објекти со брановиден ластар во ранохристијанскиот период од IV до VI век. Брановиден ластар со полупалмети се наоѓа изобразен на надвратниот корниз од една порта во Диоген од Хас од 377 година во Централна Сирија (според *Bulletino di archeologia christiana*, Roma, 1881, T. XI pl. X). Таков брановиден ластар со полупалмети е изведен како бордира на еден саркофаг од S. Apollinare in Classe од VI век (според Ch. Diehl, *Ravenna*, Paris, 1928, p. 90). На Агнелусовиот амвон од VI век има брановиден ластар, како бордира меѓу квадратните полиња, но со инаку поставени лисја во синусоидите (според О. М. Dalton, o. c., f. 16). Брановиден ластар со грозје, лисја, птици и животни има како бордира на предните нозе од Максимијановата катедрa од VI век (според О. М. Dalton, o. c., f. 122). Многу близок на ластарот од Агнелусовиот амвон е брановидниот ластар изведен во ниело техника на сребрениот дискос од Киренија од VI век (според О. М. Dalton, o. c., f. 437). Брановиден ластар со лисја и фигури на животни и птици е изведен како бордира на сребрениот дискос на епископот Патерна, од VI век (според А. В. Банк, *Византијско искуство в Собраниях Советского Союза, Ленинград—Москва, s. a., сл. 71*). Брановиден ластар со инакви лисја има како бордира на олтарните плочи од S. Apollinare Nuovo во Равена, од VI век (според Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1925, f. 90). Брановиден ластар со бршленов лист е изведен во еден поден мозаик во Партениосовата палата во Стоби. Брановиден ластар е изведен на три камени венци во атриумот на балиликата за крштевање во Стоби. Брановиден ластар е изведен како рабна бордира на фрагментите од олтарната преграда од епископската базилика во Стоби.

<sup>18</sup>. Во ранохристијанскиот период срцолост со петлисна палмета се среќава на една сириско-палестинска ламба (според F. Miltner, *Forschungen in Ephesos*, B, IV, H 2, *Das Coemeterium der Sieben Schläfer*, Wien, 1937, 102, 44). Мотивот срцолост се наоѓа на една релефна плоча од слонова коска од Цариград од VI век (според W. F. Volbach, *2 antike Elfenbeintafeln d. K. Staatsbibliothek in München*, 1879, № 30). Мотивот срцолост со петлисна палмета е претставен на релефот на една камена плоча од V—VI век, од копската уметност во Каирскиот музеј (според О. М. Dalton, o. c., f. 27). Истиот мотив на срцолост со петлисна палмета е претставен како бордира на некои рамни фрагменти од другиот каменен мебел во ротондата во Коњух.

Од двата мотиви во декорираните полиња едниот со еленот С. Радојчиќ го објаснил во одредена мера наспоредбено и иконографски<sup>19</sup>). Сметам, меѓутоа, дека материјата бара поголемо место за попродлабочно навлегување во сите детали на нејзината суштина.

Сите претстави на елен во христијанската пластична, мозаична и фреско декорација, било да е еленот сам или во евхаристиска сцена или во библиска илустрација на прогонето животно, имаат длабоко затемелена подлога во иконографското објаснување. Иконографската мотивираност е основано објаснување дури и тогаш кога изгледа дека е еленот само случајно избран декоративен мотив дури и во ловциски сцени.

Меѓу повеќето проучувачи на христијанската иконографија има во суштина исти оценки на иконографското место на еленот и покрај изнијансираните или различни формулации. Така на пример Н. Detzel<sup>20</sup>) смета дека еленот е симбол на обличје што се стреми кон Бога, и душа што копнее кон Бога (псалм 41,2); потоа симбол на оние гладни и жедни за правда што бидуваат задоволени. Според црквениот писател Св. Јероним еленот е симбол на апостол, а според раносредновековниот црквен писател *Veda Venerabilis* еленот е заклетвен симбол на свештеници, учители и правоверни, симбол на Св. Касиодор и на Оригенес покајник. Н. Detzel додава дека според Физиологусот и според црквените оци, на пример пак Св. Јероним, останало предание, дека еленот со својот здив ги извлекувал отровните змии од земја, ги сплеткувал без да биде повреден и откога ќе се напиел вода, со нозе ги изгмечувал.

Р. Schubring<sup>21</sup>) смета дека меѓу симболичните животни од Физиологусот се наоѓа и еленот, според псалм 41, 2, којшто е симбол на души жедни и што се стремат кон крштевање. Понатаму додава дека еленот стои на изворите на животот, или на ридот од каде што извираат рајските реки”.

<sup>19</sup> С. Радојчиќ, о. с., стр. 163. наведува дека „Мотивот на нападнат елен е добро познат според кипот од херкуланската *Casa dei cervi*. Таа првобитно ловциска сцена добила подоцна христијанско значење. Со многу детали и доста смело овој призор е обработен на еден од големите капители во Стоби (сега во Уметничкиот музеј во Белград). Во христијанската пластика „*cervo assalito*” — нападнат елен — имал симболично значење. Елените според сфаќањата на старохристијанските писатели, ги претставувале оние што бегале од овоземните уживања и што се засолнувале во високите ридја). (Haec vox, sc. vox divina, praeparat cervos animas videlicet sanctas quae exquirunt sublimia. . . et in altis montibus commorantur. . . P. G. XXX, 79—80; Byzantinoslavica X (2, 1949, 224—226). Колку таа наспоредба на елен со пустиник била подоцна и кај нас обична се гледа според едно место од животот на Јоаким Сарандапорски. Во белградскиот препис (го публикувал Ламански) постои овој пасус: и јакоже гори високие еленом сице и сему блаженому изволи се нагору взити високу. . .”. Кучињата што го напаѓаат еленот ги претставуваат гревовите, и тоа е стара наспоредба што се провлекува низ целата светска уметност и книжевност. Сите овие наспоредби настанале најповеќе во врска со толкувањата на XXIX-от псалм, 8-от и 9-от стих”.

<sup>20</sup> Н. Detzel, *Christliche Ikonographie*, Freiburg im Breisgau, 1894, S. 32, 33.

<sup>21</sup> Р. Schubring, *Hilfsbuch zur Kunstgeschichte*, Berlin, 1909, S. 56.

Според М. Liefmann,<sup>22)</sup> елен што се стреми кон вода псалм 41, 2 симболизира душа што копнее за Бога. Понатаму смета дека еленот е симбол на крштавање, исто така и патоказ на залутани души, и симбол на некои светци.

Според L. Réau<sup>23)</sup> симболиката на еленот е поетска имагинација за псалм 41, 2 — *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima ad te Deus*<sup>24)</sup>. — и на ова се должи воведувањето во ранохристијанската иконографија. Понатаму L. Réau додава дека: Не може да се замисли поизразит симбол за душа што копнее по Бога и за катихумен што жедува да прими крштална вода што очистува. Поради оваа причина смета L. Réau еленот што се напојува на четирите реки на рајот е претставен во декорацијата. За симетричност или под влијание на ориентални модели, во мозаиците биле претставени два сучелени елени од двете страни на *santharus*. L. Réau додава дека еленот го симболизира и Христос, потоа катихумен или верник.

Според G. Ferguson<sup>25)</sup> еленот се смета за симболична ознака, според псалм 41,2, на побожноста и религиозното настојување. Исто така, бидејќи еленот бара слобода и бега во високите планини, тој бил интерпретиран за да ја симболизира усаменоста и чистотата на животот.

Во однос на посложената композиција на нападнат елен, веројатно дека има можност да се претпостави влијанието од ловните сцени во формирањето на истиот христијански иконографски мотив. Инаку, оваа содржина станува поразновидна во хирстијанската алегориска иконографија со сцени на елен нападнат од едно или две кучиња, или лав, животни што имаат спротивна иконографска симболика. Според L. Réau кучето има двоен симболизам; од една страна тоа е симбол на добродетел<sup>26)</sup>, а од друга страна е симбол на сатаната<sup>27)</sup>. Меѓутоа, во сите сцени каде што го гони и го напаѓа еленот, треба да се смета како симбол на сатаната, односно на земното зло, искушението и гревовите, и дека ја цогонува душата на верникот. Лавот, според L. Réau, исто како и кучето има двоен симболизам. Тој е симбол на евангелистот Марко и на Христос<sup>28)</sup>, но исто така и почесто е симбол на сатаната<sup>29)</sup>, според псалмот 21: „*Salva me de ore leones*”. Понатаму според Св. Августин се наведува дека „двете животни: мечката со својата сила во

<sup>22)</sup> M. Liefmann, *Kunst und Heilige*, Ein ikonographisches Handbuch, Jena, 1912' S. 286.

<sup>23)</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chretien*, I, Introduction générale, Paris, 1955, p. 82.

<sup>24)</sup> J. N. Jager, *Vetus testamentum Graecae et Latina*, Parisiis, MCCCCLXXVIII псалм 41, 2.

<sup>25)</sup> G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York, 1955, II ed, p. 26.

<sup>26)</sup> L. Réau, o. c., I, p. 101.

<sup>27)</sup> L. Réau, o. c., I, p. 109.

<sup>28)</sup> L. Réau, o. c., I, p. 92.

<sup>29)</sup> L. Réau, o. c., I, p. 110.

шепите и лавот во челуста, се слики на сатаната<sup>30</sup>). Според ова во сите сцени каде што лавот го гони еленот треба да се смета како симбол на сатаната, на земното зло, искушението и гревовите и дека ја прогонува душата на верникот.

Во корелација со ваквата, на изглед разновидна но блиска иконографска основа на елен сам, или сучелени елени, или елен гонет од едно или повеќе кучиња или гонет од лав се претставите во објектите што му претходат или се современи на Коњух, а со кои еленот од Коњух има релативна стилска и апсолутна иконографска врска. Заради ова тие треба да бидат темелен материјал за една проширена стилска анализа на овој мотив со која би се изнашло и би се утврдило стилското и уметничкото место на релефот на елен од Коњух.

Секако дека меѓу најдобрите примери на врска со старите ловни сцени е античната композиција од непознат автор, во Sala degli animali на ватиканскиот музеј на антиката,<sup>31</sup>) којашто претставува пропнат елен на чиј грб е скокнато куче.

Меѓу доста бројните примери на елен во различни композициони претстави но во апсолутна врска со христијанската иконографска основа, од која произлегува и сцената со елен од Коњух, се и следните објекти.

Познати се неколку многу рани претстави на симболични елени. Еленот претставен на фреска во катакомбата Coemeterium S. Agnese и во Coemeterium S. Pietro et Marcelino во Рим. Понатаму еден елен што жедно пие вода е претставен во катакомбата на S. Valbina во Рим. Два елени што пијат вода се претставени на еден римски саркофаг од Јужна Галија<sup>32</sup>).

Од крајот на III и почетокот на IV век се две сцени со елени во Диоклецијановата палата. Во еден од внатрешните декоративни фризови на Диоклецијановиот мавзолеј е претставена срна што бега в шума прогонувана од две кучиња. На друга сцена е елен легнат на почивка меѓу две дрва што треба да претставуваат шума<sup>33</sup>).

Од почетокот на IV век во декорацијата на крстилницата Св. Јован во Неапол е претставен елен во композиција како се напојува на четирите реки во рајот, а од средината на V век е во декорацијата на мавзолејот на Гала Плацидија во Равена претставата на два елени што пијат вода<sup>34</sup>).

Во евхаристиска сцена се претставени елен и кошута на работ на сребрениот дискос од 491—518 година на епископот Патерна од Констанца<sup>35</sup>).

Еден елен меѓу други животни е претставен во сцената Адам во рајот на едно крило од диптихон од словова коска од V—VI век, сега во Националниот музеј — Барцело во Фиренца<sup>36</sup>).

<sup>30</sup> L. Réau, o. c., I, p. 110.

<sup>31</sup> G. Fattorusso, Wonders of Italy, Florence, 1937, p. 448.

<sup>32</sup> H. Detzel, o. c., S. 32, 33.

<sup>33</sup> F. Lanza, Dell'antico Palazzo di Diocleziano in Spalato, Trieste, 1855, Tav VII,

<sup>34</sup> L. Réau, o. c., p. 82.

<sup>35</sup> A. B. Банк, o. c., сл. 71—73.

<sup>36</sup> O. M. Dalton, o. c., f. 116.



Претстава на два елени во скок има на свилената ткаенина Heilige Kunibert од Келн, компаративно датирана во VI век<sup>37</sup>).

Два одвоени елени се претставени сред вегетација, во фризот под евангелистите на катедрата на епископот Максимиан од VI век<sup>38</sup>).

За стилска наспоредба од значење се 5-те елени од Агнелусовиот амвон од втората половина на VI век од равенската базилика Урсиана<sup>39</sup>).

Еднакво значење имаат и 4-те претстави на елени од амвонот од крајот на VI век од равенската црква Св. Јован и Павле<sup>40</sup>).

Во Хераклеја Линкестидска досега се откриени две сцени со елени и кошути. Во средишната композиција на мозаичниот под во нартексот на големата базилика се претставени елен и кошута во евхаристиска сцена<sup>41</sup>), а на јужниот крај на овој мозаик е сцената на кошута и гепард<sup>42</sup>). Двете се датирани во V и почетокот на VI век<sup>43</sup>).

Во Стоби досега се откриени три објекти со претстави на елен. Во апсидалната просторија на палатата на Полихармос се претставени два афронтирани елени сред вегетација во евхаристиска сцена<sup>44</sup>). Во другата голема палата Перистерија, во подниот мозаик на источната апсидална просторија, се претставени два елени во скок прогоенти од два лава во скок<sup>45</sup>). Секако дека од најголемо значење е споменатиот капител од епископската базилика, на кој се претставени два елени и три кучиња<sup>46</sup>).

Вон сомневање е дека останува уште голем број познати сцени со елени овде неспоменати и уште повеќе досега неоткриени сцени со елени. Но и овие споменати ќе бидат достатни за една иконографска, стилска и естетска наспоредба, низ кој пат ќе може да биде утврдено уметничкото место на декоративната пластика од амвонот во Коњух и достигнувањето на неговиот скулптор.

<sup>37</sup>. Ch. Diehl, o. c., f. 134.

<sup>38</sup>. F. Van der Meer — C. Mohrmann, o. c., f. 331.

<sup>39</sup>. O. M. Dalton, o. c., сл., f. 16.

<sup>40</sup>. F. Van der Meer — C. Mohrmann, o. c., f. 439.

<sup>41</sup>. Г. Цветковиќ Томашевиќ, Мозаик на подот во нартексот на големата базилика во Хераклеја Линкестидска, Хераклеја III, Битола, 1967, сл. 18, 19, 20, 21, 45, стр. 25—30, 42—46.

<sup>42</sup>. Ibidem, сл. 17, стр. 24, 25, 41, 42.

<sup>43</sup>. Ibidem, стр. 47.

<sup>44</sup>. Ѓ. Мано-Зиси, Мозаици једне куће у Стобима, Старинар, VIII—IX, Београд, 1933—1934; G. Mano-Zisi, Mosaïken in Stobi, Bulletin de l'Institut archéologique Bulgare, X, 1936.

<sup>45</sup>. Ѓ. Мано-Зиси, Мозаици у Стобима, Уметнички преглед, Београд, 1937, 1, сл. стр. 9.

<sup>46</sup>. Ѓ. Мано-Зиси, Декоративна пластика у Стобима, Уметнички преглед бр. 71—, Београд, 1940, стр. 36.

При оценување на иконографските, стилските и уметничките вредности на релефот со елен од Коњух, сл. 10, треба при наспоредба да се тргне од општата способност, инвентивност и уверливост на композирањето. Композицијата со еленот од Коњух, бидејќи стестена во



Сл. 10. — Средишната композиција со елен на амвонот од Коњух

правоаголниот рам, има релативно едноставно поставени компоненти од елен, куче и стилизирано дрво. По однос на создадениот амбиент со симплифицираната стилизација на едно дрво зад еленот, се навестува на многу сумарен начин иконографската алегориска шума и рид. По однос на двете стилски компоненти: веризам во претставената сцена и реализам на анималната анатомија на еленот можат да се постават следните заклучоци. Скаменетата статика на еленот, што со мирно поставени нозе и како со незаинтересирано свртена глава го прима нападот на кучето, е далеку од една веристички интерпретирана реакција во моментот на нападот. Од друга страна познавањето на анималната анатомија на еленот е релативно скудно покажана. По однос на две други натамошни стилски компоненти: волуминозното моделирање и доработеност на детали можат за релефот од Коњух да бидат изречени следните констатации. Длабочинските релефни планови се постигнати само кај левата задна, левата предна нога на еленот и кај десната предна нога на кучето. Меѓутоа, кај дрвото моделацјата е сосема неуспешна бидејќи наместо во втор или трет план, според пластичната моделацја дрвото е поставено во прв или дури пред прв план. Волуминозното моделирање на еленот е негде на средината меѓу желбата и резултатот: особена релефна волуминозност не е постигната, но на грбот, стомакот

и на десната задна нога е постигната мека контура повеќе од остер раб. На другите делови кај кучето и дрвото пластичната моделација не е применета консеквентно: кај кучето заради малата површина, а кај дрвото заради стилизацијата. По однос на доработеност на детали може да се уочи разновидност. Пачунките се кај еленот, речиси, нагласени, роговите стилизирани како лисје, произволно се поставени во сооднос со назад свртената глава, додека окото само е означено и анатомски поставено на погрешно место. Кај кучето има исто така доработеност на прстите од шепите иако се тие стилизационо редуцирани само на три прсти. Сè сумирано рељефот од Коњух е дело на мајстор со средни познавања којшто не е сосема слаб но не и врвно надарен скулптор.

И на крајот на стилската анализа на еленската сцена потребно е да се сврти внимание и на креативната инвентивност на мајсторот при конципирањето на сцената. Евидентен впечаток е дека во еленската сцена од Коњух мајсторот скулптор не внесол некаква креативна инвентивност, освен ако за таква не се толкува свртената глава на еленот од опасноста, каде што скулпторот можеби сакал да претстави како кучето — сатаната, не го доведува во искушение еленот — добродетелта, којшто со свртена глава го игнорира.

За изнаоѓање на уметничкото место на декорацијата на амвонот од Коњух неопходно е да се изведе стилска наспоредбена анализа со истовремените<sup>47)</sup> претстави на елен кај овие неколку уметнички објекти.

Еленот и кошутата од сребрениот дискос на епископот Патерна со својата едноставна диспозиција на трите елементи во композициона смисла се на еднакво рамниште со амвонот од Коњух. Стилизацијата на флоралниот мотив на овој дискос исто така може да се смета дека е на близок уметнички ниво со еленската сцена од Коњух. Речиси, еднакво непотполниот веризам како и релативноста на реалната анатомија на елените од сребрениот дискос се на близок ниво со еленот од амвонот во Коњух. Меѓутоа, волуминозната моделација на еленските глави и тела од сребрениот дискос е постигната во забележителна мера, токму поради погодноста на тореутиската техника во изведбата. Нема сомневање дека во оваа смисла еленската сцена од дискосот ја надминува еленската сцена од амвонот во Коњух. Исто така и во однос на доработеност на деталите како: 'рки, очи, рогови и пачунки, мајсторот на сребрениот дискос е можеби подобар од мајсторот од Коњух. При една воопштена оценка би можело да се заклучи дека еленската сцена од сребрениот дискос и од амвонот од Коњух во просек на сите компоненти се на близок ниво, што не е и апсолутно во секој детаљ.

Еленот од диптихонската сцена Адам во Рајот, сл. 11, се одликува навистина со многу уметнички квалитети. Тој елен е композиран со

<sup>47)</sup> Римскиот елен (со совршен веризам на пропнат став во моментот кога е нападнат, со реалистично интерпретираната анимална анатомија, со потполно волуминозното моделирање и доработеност на детали и креативна инвентивност во композицијата) бидејќи е од друго време и друга уметност не треба да се наспоредува.



Сл. 11. — Претствата на елен од слонкостната плоча Адам во рајот

раздвижени нозе и свртена глава, со стилизирано дрво зад него и тло со растение под него. Веризмот во оваа сцена е вон секакво сомневање бидејќи скулпторот ја познава еленската анатомија и ја предава познавачки во тешко обработливото материјал слонова коска. Волуменската моделација и пластичните планови се постигнати, речиси, до совршенство во главата, нозете и телото на еленот, со јасно издвојување на нозете и дрвото во втор па дури и трет план. Доработеноста на сите детали е потполна и верна: на муцката, очите и роговите, на сите нозе и на пацунките. Скулпторот со инвенција ја креира позицијата на главата на еленот која е не само крената со муцката туку и малку свртена со десната страна погоре, така што не е само во профил ами и напoлу птичји ракурс<sup>48</sup>). Заради сите овие квалитети може без двеумее да се заклучи дека еленот од сцената Адам во рајот уметнички е многу пред еленот од Коњух особено во анатомското интерпретирање, пластичното моделирање, доработеноста на деталите и инвентивното изнаоѓање на став и движење.

Елените од свилената ткаенина Heilige Kunibert во композициона смисла се далэку поедноставни и стојат поназад по сдэрот од Коњух, како што се поназад и во амбиентална смисла, бидејќи нема никакви додатни елементи. Веризмот кај нив е само малку означен со движење во скок, а анатомијата одбележана во дистинкцијата на роговите од елени лопатари. Елените од свилената ткаенина Heilige Kuni-

<sup>48</sup>. Впрочем совршената обработка се гледа не само во интерпетацијата на другите животни од сцената рај, туку и во претставувањето на единаесетте човечки фигури од сцената на другата страна каде што е композицијата од животот на Св. Павле на Малта. Петте елени што се успешно предадени во сосема различни ставови, на консуларскиот диптихон од Museum Meyer во Liverpool (A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, B. II, Frühchristliche Kunst und Mittelalter, Leipzig, 1924, Abb. 56) не ги зеам предвид затоа што не се во христијанска алегориска композиција, туку во ловна сцена, на што вонредно јасно укажува и претставата на четирите ловци крај нив.

bert бидејќи се претставени на текстил немаат волуменско моделирање но со доработувањето на роговите и пачунките се доближуваат до еленската сцена од Коњух. Според сите овие квалитети елените од свилената ткаенина се уметнички доста поназад од интерпретацијата на еленот во Коњух.

Елените од Максимијановата катедра се вкомпонирани во стилизираната вегетација, но последнава како иконографски условен амбиент е понагласена отколку амбиентот околу еленот од Коњух. Веризмот во еленските сцени од Максимијановата катедра е релативен бидејќи елените се во, речиси, статична поза, меѓутоа, е очигледно дека скулпторот од Максимијановата катедра подобро ја познава еленската анатомија и затоа дава соодветно поимпресивна интерпретација. Елените од Максимијановата катедра и покрај нивната доста реалистична впечатливост немаат вистинска волуминозна моделација, но доработеноста на очите, муцката и пачунките е евидентна. Според сево ова може да се заклучи дека во еден, така да се рече, пресек низ сите квалитети, елените од Максимијановата катедра се наизглед поимпресивни иако се општо на близок уметнички ниво со еленот од Коњух.

Елените од амвоните од базиликите Урсиана и Св. Јован и Павле се композиционо поставени сучелени два спроти два, во своите квадратни полиња, сите во едноставна статична поза без амбиент. При интерпретирањето на овие елени нема веризам на сцената, а еленската анатомија не е реалистично интерпретирана, но и стилизирањето е одмерено, особено кај Агнелусовиот амвон. Со оглед на плиткоста на релефот не е постигнат успех во волуменската моделација, но има обид за претставување на втор релефен план кај нозете на елените. Доработеноста на пачунките и роговите е незнатна и без особена прецизност и тоа само кај елените од Агнелусовиот амвон. Во една наспоредбена оценка без двеумение може да се заклучи дека елените од амвоните во базиликите Урсиана и Св. Јован и Павле стојат уметнички зад еленот од амвонот од Коњух.

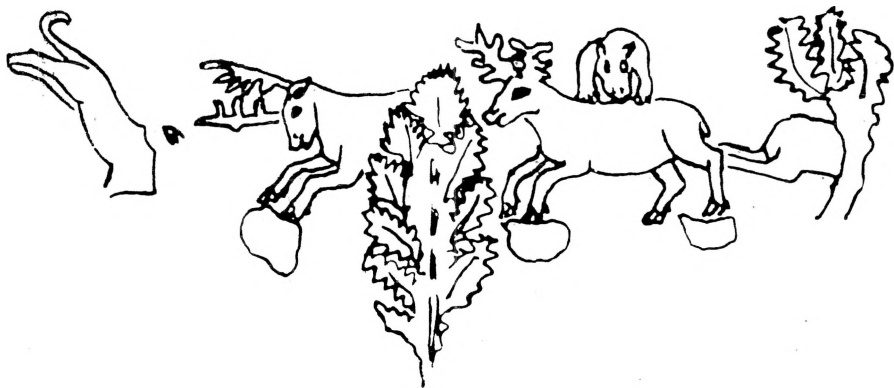
Елените од големата базилика во Хераклеја Линкестидска се во доста стилизирана евхаристиска композиција со схематизиран амбиент. Во ваквата концепција уметникот не се ни обидел да навести веризам на сцената иако е очигледно неговото познавање на еленската анатомија, што се обидува реалистично да ја интерпретира. Уметникот од Хераклеја Линкестидска настојува да постигне волуминозна пластичност на еленските тела со нијансирање на мозаичните бои. Извесната доработеност на деталите кај роговите и пачунките се осеќава како желба за реалистичност и како минуциозност во изведбата. Општа наспоредбена оценка би била дека овие елени од Хераклеја Линкестидска се на близок ниво на уметничка изведба со еленот од Коњух.

Елените од апсидалната дворана на Полихармосовата палата се, може да се констатира, на близок ниво на композицијата на елементите како и еленот од Коњух. На оваа сцена има еднакво сиромашен амбиент со по едно дрво зад секој елен, што треба да претставува шума, како кај еленот од Коњух. Со заснована сигурност може да се тврди дека еленската сцена од палатата Полихармос во Стоби, веризмот на

сцената и анималната еленска анатомија е на близок уметнички ниво и познавање како кај еленската сцена од Коњух. Елените од палатата Полихармос и покрај скучените можности доста волуминозно се моделираат и со доработени детали на телата и главите, со што се на блиско рамниште со елените од Коњух. Во светлината на ваковто оценување може да се заклучи дека елените од палатата Полихармос како уметничко достигнување се на иста височина како и интерпретацијата на еленот од Коњух.

За елените од мозаичната сцена на источната апсидална дворана од палатата Перистерија, во композициона смисла може да се констатира една нова разновидност позанимлива од онаа во Коњух. Имено со веризам во сцената и добро познавање на анималната анатомија се претставени двата лава во скок што ги гонат двата елени во скок. Инаку факт е дека за оваа функционална сцена не е докомпониран никаков амбиент, што произлегува од концепцијата на уметникот, бидејќи малите аголни површини сепак поволуваат некаков израз во оваа смисла. Во изведувањето на овие елени нема волуминозна моделирација, а ни доработеност на детали. Меѓутоа, оваа сложена композиција и покрај отсуството на некои компоненти, со други елементи покажува дека е уметнички пред еленот од амвонот во Коњух.

Секако дека при наспоредба особено внимание заслужува сложената еленска сцена на капителот од епископската базилика во Стоби сл. 12. Како прва мисла при оваа наспоредба може да се констатира



Сл. 12. — Претставите на елени нападнати од кучиња на капителот од Стоби

дека стобските елени се во многу пообмислена композициона диспозиција сред повеќе елементи од еленот во Коњух. Навистина, двете сосема стилизирани дрва, што треба да претставуваат шума, не стојат на иста уметничка височина, но тоа е компензирано со ненадминато интерпретирање на веризам во сцената, според кој стилски израз релефот од капителот од Стоби стои уметнички повисоко од релефот

од Коњух. Елените и кучињата од капителот од Стоби се со импресивно волуминозна моделација, бидејќи релефот излегува до половината над фонот, а доработеноста на деталите е таква, што сè заедно го става овој релеф пред еленот од Коњух. Скулпторот од Стоби покажал креативна инвентивност: претставувајќи елен нападнат од две кучиња, од кои едното му е на грб, а второто куче во скок го достигнува. Иконографски вонредно значајна креација претставува другата сцена, каде што еленот не е нападната жртва, ами елен — добродетел, што храбро се брани или дури и агресивно го напаѓа злото и гревот олично во кучето. Според многуте квалитети вткаени во изведбата скулпторот на капителот од Стоби креирал една творба што далеку ја надминува во уметничка смисла творбата на скулпторот од Коњух.

Оценувајќи ги темелно елементите од непосредната стилска анализа и наспоредби може да се заклучи следното. Релефната претстава на еленот од Коњух е композиционо рамна или подобра од другите наспоредени. Според интерпретираниот амбиент, сценскиот всрзам и анималната реалистичност има и подобри и послаби изведби и затоа еленот од Коњух се наоѓа меѓу просечните уметнички достигнувања на какво место е и во смисла на волуменското моделирање, доработеноста на детали и креативната инвентивност. Тоа може да значи дека и покрај одбележаните недостатоци, мајсторот скулптор од Коњух креирал една алегориска сцена, којашто, иако е од малата провинциска населба Коњух, не е под нивото на творбите на светската уметност во рановизантискиот период, на пример од Равена.

Другиот зачуван релеф со двогрба камила С. Радојчиќ го разгледува исто така<sup>49</sup>) поврзувајќи ја претставата на камила со ориентално влијание и наведувајќи еден пример за наспоредба.

За едно употполнето разбирање на иконографската симболичност на камилата особено при наспоредба со интерпретации на камила на други уметнички објекти, сметам дека е неопходно на иконографското објаснување на мотивот камила да му се посвети повеќе место и внимание.

Според општи наводи камилата била не само позната кај источните народи, кај кои била употребувана од многу рано време, ами била предавана и на уметничките објекти<sup>50</sup>).

<sup>49</sup>. С. Радојчиќ, о. с., стр. 164, наведува дека: „На источното потекло на платиката од Коњух јасно упатува еден откршок од амвонот со лик на двогрба камила 43)“. Во нота 43 стои следното: „Слични камили се наоѓаат на еден релеф од слоновоска од миланската Амброзијана. Релефот што го претставува Св. Мина меѓу две камили е работен во V век. (cfr. Cahiers archéologiques III 1948, p. 94—5, pl. VI, fig. 2)“.

<sup>50</sup>. Во Enc. It., Cammello, p. 552, 553, стои дека камилата ја познавале Египќаните веќе во 4.000-та година п. н. е., а се споменува непосредно во XIV век п. н. е. Понатаму се наведува дека камилата е спомната во Библијата во времето на Аврам. Кај Асирците прв траг на камилата се среќава во барелефите од 860-та година п. н. е. Инаку, разбирливо, камилите ги употребувале и Арабите и Персијанците. Во грчкиот свет камилата е позната од времето на освојувањето на Ксеркс. Римјаните ја запознале камилата за првпат во битката кај Магнезија во 190-та година п. н. е. (според Livius XXXVIII, 40, 12). (според O. Keller, Tiere des classischen Alterthums, Innsbruck, 1887, S. 20—36, 327—333).

По однос на симболичната вредност на претставата на камилата, постојат еднакви според значењето, иако можеби различно формулирани мислења.

Според мислењето на М. Liefmann камилата треба да се смета за симбол на стрпливост, скрушеност, но и симбол на леност<sup>51</sup>). Според G. Ferguson камилата ја симболизира умереноста, веројатно затоа што камилата може да оди долг период време без пиење. Камилата, како средство за работа на Ориентот, не била само животинство за товарење, ами и знак за кралство и достоинство<sup>52</sup>). L. Réau ја смета камилата за симбол на расудувањето бидејќи никогаш не прима товар што ги надминува нејзините сили; понатаму ја смета камилата за симбол на послушност, затоа што клекнува послушно за да биде натоварена. Меѓу другото камилата е поврзана и со Кузман и Дамјан<sup>53</sup>). На друго место L. Réau наведува дека според Св. Августин камилата што легнува на земи за да ги прими товарите, е симбол на скрушеност и на послушност. Камилата натаму ја смета за симбол на добродетел<sup>54</sup>).

Врз основа на ваквата симболична вредност на камилата можам да сметам дека нејзината претстава на амвонот во Коњух треба да ја симболизира добродетелта воопшто и собено добродетелта на расудувањето, послушноста, и скрушеноста.

Иако немав можност да ги видам повеќето од претставите на камили, од оние што веќе се познати, сепак можам да претпоставам дека камилата не е многу често претставувана во уметноста особено во христијанската уметност. Освен камилите од миланската Амброзијана што ги споменува С. Радојчиќ, јас ќе наведам уште неколку примери.

Една нехристијанска и според тоа несимболична камила, од птоломејскиот период е претставена во теракотата во Каирскиот музеј<sup>55</sup>).

Една бронзена камила—светилник од Ермитаж се смета дека е од IV (?) век. Нејзината аналогна поврзаност со коптската христијанска уметност, дава основа да се смета дека оваа камила има симболично значење и тоа најверојатно на добродетел<sup>56</sup>).

Од далеку поголемо значење за иконографско објаснување е претставата на камилите од Максимијановата катедра од VI век. На бочната страна на Максимијановата катедра во композицијата Јосиф продаден на Путифар, се претставени две камили, во план една зад друга,

<sup>51</sup>. M. Liefmann, o. c., S. 288.

<sup>52</sup>. G. Ferguson, o. c., p. 7. Инаку камилските влакна биле сметани за симбол на Јован Крстител, според библискиот опис на неговата облека: „... и Јован беше облечен со камилски влакна и со кожен појас околу неговата половина... (Марко, I, 6)“.

<sup>53</sup>. L. Réau, III, P. Z., p. 1504.

<sup>54</sup>. L. Réau, I, p. 101—107.

<sup>55</sup>. G. Maspéro, Egypte, Paris, 1911, f. 551.

<sup>56</sup>. A. B. Банк, o. c., сл. 21; камилата е од бронза како светилник обесена на син пирче и компаративно датирана во IV (?) век, стр. 280.



а на предната е качен Јосиф<sup>57</sup>). Композицијата треба алегорично да раскажува дека невиниот Јосиф како жива персонификација на добродетел и чистота е носен од добродетел што ја симболизира камилата. Во квадратот подолу е сцената каде што доаѓа до израз скромноста и добродетелта заради која Јосиф е казнет. Освен тоа не може да се смета за случајно што на истата Максимијанова катедра се претставени и елени во вегетација, како добродетели што бегат од греови.

Камилите го задржале најверојатно, истото симболично значење и во подоцните векови. Во Библијата на епископот Теодулф, познат во времето на Карло Велики, датирана во VIII—IX век, на една ткаенина се претставени во врвица двојгрби камили<sup>58</sup>). Иако може да се има предвид и декоративноста на еден ваков мотив, секако дека е умесно да се смета и на симболичната вредност на врвица од камили — добродетели, токму затоа што станува збор за ткаенина во епископска Библија.

Иако е вон срцевината на материјата што ја изложувам, затоа што е временски доста оддалечен, сметам дека е потребно да споменам еден пример од Св. Марко од Венеција. Таму во релефите на средниот западен портал, веројатно од XI век, во најдолната прва архиволта, меѓу симболите на црквата и ереста, се претставени и две едногрби камили, во два плана една зад друга. Нивното симболизирање на добродетели е несомнено и потврдено со фактот што веднаш под овој мотив се наоѓа и сцената на елен во скок нападат од лав<sup>59</sup>).

И при оценувањето на иконографските, стилските и уметничките вредности на релефот на камилата од Коњух, сл. 13, ќе може како и кај еленот, да се тргне од општата сила, инвентивност, уверливост и богатство на сите елементи. Меѓутоа резултатите евидентно ќе бидат поскудни, бидејќи во многу односи релефот на камилата е посиромашен од еленскиот.

Пред сè фрагментираноста на квадратното декорирано поле не дозволува да се следи целата композиција и сите други елементи на релефот. Според она што е останато се чини дека во квадратното поле била само една камила со глава свртена кон еленската композиција. Судејќи според стилизираната вегетација над грбот на камилата и овде имало едно дрво како и во еленската сцена. Според ваквите компоненти на композицијата амбиентот на шума бил само навестен, бидејќи иконографски за камилата—добродетел и не бил многу нужен. И покрај анализата не е можно да се констатира било каков веризам во сцената. Овој веризам е уште повеќе осиромашен со потполното отсуство на реалистично предавање на камилата. Очигледно е, во споредба со другите творби со камили, дека мајсторот скулптор апсолутно не ја познава анатомијата на камилата и затоа не ја предава со реализам

<sup>57</sup> F. Van der Meer — C. Mohrmann, o. c., f. 332.

<sup>58</sup> R. Pfister, *Le tissus orientaux de la Bible de Théodulf*, *Coptic studies in honour of W. E. Crum*, Boston, 1950.

<sup>59</sup> G. Fattorusso, o. c., f. p. 92.

и импресивност. Веројатно камилата ја скулптирал според некој рељеф, мозаик или фреска што можел да ги види. По однос на волуменската моделација, како и кај еленот, скулпторот прави обид да ја предаде левата задна нога во втор план што му успева, но истото не му успева кај дрвото над грбот од камилата. Острото контурирање по рабовите скулпторот успешно го избегнал и затоа и покрај плиткоста камилата



Сл. 13. — Бочната композиција со камила на амвонот од Коњух

има волумен. Оштетеноста на фрагментот не позволява да се оцени доработеноста на деталите и присуството на креативни инвенции. Општата стилска оценка помината низ сите квалитети на рељефот на камилата би била послаба од стилската оценка на рељефот на еленот, односно не во стилска средина ами доста под впечатокот што го даваат другите рељефи.

За наспоредба на композиција, амбиент и веризам на сцената кај камилата од Ермитаж не може да се зборува, бидејќи такви нема. Меѓутоа можно е да се заклучи, дека и покрај сумарната стилизација постои извесен анатомски реализам иако доработеноста на детали не е изведена.

Втора според хронолошкиот ред за стилска аналитична наспоредба доаѓа сцената со двете камили од миланската Амброзијана<sup>60</sup>). Композиционата диспозиција на двете камили на оваа плоча од слонова коска е вонредно обмислена и сложена: две клекнати на колена сучелени камили, а на среде Св. Мина, сè поставено пред еден портик. За овие

<sup>60</sup>. Н. Stern, Nouvelles recherches sur les images des conciles, Cahiers archéologiques, Paris, 1948, vol. 3, p. 94, 95, pl. VI, f. 2.

едногрби камили нема амбиент во природа, ами во град. Сепак извесен веризам на сцената е постигнат бидејќи се клекнатите камили во една иако невообичаена сепак вистинска статичност на мирување. Токму интерпретирањето на камилите во клекнат став упатува на верувањето дека скулпторот добро ја познава анатомијата на камилата. Овој реалистичен впечаток го надолува доработеноста на извесни детали на камилите. Така на пример, иако малку стилизирано, претставено е влакнестото крзно на камилата на врвот на грбот, како и на вратот на десната камила. Со желба за доработеност е изведена извиста линија на вратовите на камилите, ушите, очите, долгите муцки и усти. Треба да биде одбележано дека скулпторот на слоновата коска иако не на најпогоден материјал до некаде успеал да предаде релефни планови на св. Мина и камилите напред и впечаток за портикот поназад. Исто така успеал да долови волуминозна моделација на телата на камилите, на нивните вратови и глави. Креативната инвентивност не е особено уочлива ако за таква не се смета композицијата во која сака да се претстават добродетелите: послушност и скрушеност со камили клекнати на колена. Судејќи според нереалните пропорции на св. Мина, којшто е покрај доработените детали, на коса и облека доста статичен, сепак може да се заклучи интегрално дека мајсторот на слоновата коска ги претставил камилите на подобар уметнички начин отколку мајсторот на камилата од Коњух.

Најголема уметничка височина е постигната во релефот на двете камили од Максимијановата катедра, сл. 14. Во овој релеф во геометриска ритмичност една над друга во два плана се композирани две камили, првата цела, а втората со цел горен дел. Анатомскиот реализам со којшто се предадени камилите покажува вистинско познавање на камилата од скулпторот на Максимијановата катедра. Тој со совршено знаење на камилската анатомија го постигнал диференцирањето на волуминозната пластичност на, речиси, сите делови од телото особено на предната камила. Доработеноста на темето, на ушите, очите, муцката, вратот, нозете и пачунките е изведена со грижливост што покажува не само совршено познавање на објектот, ами и минуциозност и прецизност во тешкиот материјал слонова коска. Како сумирање на овие констатации може да се рече дека релефот на камили од Максимијановата катедра уметнички високо го надминува провинцискиот релеф од Коњух.

Релефот на камилата што ја симболизира добродетелта дава можност да се претпостави дека можеби и третото квадратно поле десно од еленот било исполнето со друг или други симболи на добродетели. Од бројните симболи на добродетели што ги споменува L. Réau, по елиминирање на непогодните, јас сметам дека овде доаѓаат предвид само големите животни како пандан на елен и камила, можеби ној, слон, еднорог или слично.<sup>61</sup>). Треба да биде одбележано дека во порталот

<sup>61</sup> L. Réau, o. c., I, p. 100—107. ги наведува како симбол на добродетели следните животни: пчела, јагне, ној, касторглодар, камила, куче, штрк, гулаб, петел, лабуд, слон, хермелин, чапја или жерав, ластовица, еднорог, книга, религиозна наметка, пеликан, саламандер, змија и желка.

на Св. Марко, пример што инаку не е за наспоредување, како пандан на камилите се претставени чапји или жерави со сплетени вратови<sup>62</sup>).

Сумирајќи ги на крајот сите оцени за уметничкото место на обликот на амвонот од Коњух, за мотивскиот избор и за уметничкото место на изведбата на декорацијата може да се заклучи дека скулпторот ретко



Сл. 14. Претставите на камили од Максимијановата катедрa

во која компонента е под просекот, а често на ист ниво и над уметничкиот просек на објектите од значајни уметнички центри. Заради сето тоа амвонот од Коњух со уметничките вредности го заслужува вниманието што му е посветено во овој труд.

<sup>62</sup>, G. Fattorusso, o. c., f. p. 92.

*Dr. Konstantin Petrov*

## LA RECONSTRUCTION DE L'AMBON DE LA ROTONDE A KONJUH

Dans la rotonde qui fut par hasard déterrée en 1919 dans le village de Konjuh, entre Kumanovo et Kratovo, et rendue publique en 1952, fut découvert auprès d'autres éléments constructifs un grand nombre de pièces plastiques en pierre. Parmi celles-ci sont remarquables les plaques de intercolonnes séparatives et de la clôture de choeur, et particulièrement les fragments de l'ambon.

Les fragments de l'ambon, qui date du VI-ème siècle, en une variété de silex verdâtre, ont une coupe convexe qui les distinguent des autres fragments; cet indice sert à les attribuer à l'ambon et cet à cette base que fut faite la reconstruction de la coupe (grav. 1).

D'après les 12 fragments de l'ambon, qui étaient conservés avant le tremblement de terre dans le Musée archéologique de Skopje (grav. 2), il fut possible de faire la reconstruction de la disposition de la décoration complète de l'ambon et de sa construction, composée d'un podium, de colonnes, d'une dalle mi-cylindrique et scamilum. Sur la dalle mi-cylindrique reconstruite (grav. 3) se trouvent deux zones de surfaces carrées et décorées. Dans la zone supérieure à gauche, se trouve un chameau à deux bosses, un peu fragmenté, au milieu un cerf attaqué par un chien, et à droite un espace carré avec un sujet inconnu. Dans la zone inférieure, aux deux extrémités se trouvent deux espaces carrés, chacun avec quatre stylisations à fleurs, tandis que l'espace carré central a un sujet indéfinissable. Ces espaces ont des bordures de feuilles cordiformes avec des palmettes à cinq feuilles, tous limités de bordures à rinceaux avec des demi-palmettes à trois feuilles. Sur le scamilum se trouvent des rinceaux à trois fleurs. La dalle mi-cylindrique ainsi reconstruite est large de 159 cm et haute de 113 cm. Cette reconstruction de la répartition de la décoration rend possible la reconstruction des coupes longitudinales.

D'après la hauteur du stylobate du presbytère dans la rotonde, d'après la hauteur des marches de l'escalier du siège épiscopal au fond de l'abside, ensuite suivant les dimensions de l'espace sous la coupole dans la rotonde et d'après les comparaisons faites avec d'autres ambons, on suppose que la hauteur du podium de l'ambon à Konjuh était de 60 cm. Suivant cette hauteur supposée du podium furent faites les reconstructions de la coupe verticale de l'ambon (grav. 4), son aspect du côté est (grav. 5), de l'aspect de l'ambon vu d'en face (grav. 6) et de l'aspect de l'ambon vu par derrière (grav. 7). D'après cette reconstruction l'ambon entier avec le podium, la dalle mi-cylindrique et le scamilum aurait une hauteur de 173 cm. Suivant cela fut reconstruit l'aspect de la base de l'ambon (grav. 8) avec les dimensions déduites selon les reconstructions précédentes.

Nous n'avons pas de données sur l'emplacement exact de l'ambon dans l'église, mais l'on suppose en faisant déductions et éliminations, qu'il se trouvait devant le meneau le plus méridional du côté ouest (grav. 9), vu que dans la basilique épiscopale l'ambon était situé dans la partie la plus méridionale.

dionale de l'église et parce que la partie méridionale de chaque église est indirectement exposé au soleil.

En ce qui concerne le degré artistique de cet ambon reconstruit, on pourrait constater les faits suivants. L'ambon de Ste Sophie à Salonique, du V-ème siècle, est minuté avec plus d'effet, modelé avec plus d'idée, ayant un podium et une tour ronde, tandis qu'avec sa disposition rhomboïdale des dalles, il est bien plus simple que l'ambon de Konjuh. Le second ambon du V-ème siècle d'une église non-identifiée à Salonique, avec son podium à arcs décorés de haut-reliefs représentant des figures, se trouve d'après la conception artistique bien au dessus de l'ambon de Konjuh. L'ambon de la basilique épiscopale de Stobi par sa grandiosité, son matériel, la disposition de la décoration et la minutieuse précision des détails en relief, est d'après la conception artistique bien supérieur à l'ambon de Konjuh.

Par la suite on peut remarquer que par la forme et la précision dans la réalisation de la décoration, l'ambon de St Appolinaire le Nouveau est supérieur à celui de Konjuh, mais l'ambon de Konjuh est par la disposition de la décoration et la diversité des motifs est artistiquement bien supérieure.

Lors d'une comparaison analytique totale des similitudes et des différences et lors de la constatation du degré artistique de l'ambon de la basilique Ursiana et de la basilique Sts Jean et Paul de Ravenne du VI-ème siècle et de la rotonde de Konjuh on pourrait faire les constatations suivantes. Dans la construction de ces deux ambons de Ravenne il y a presque la même dalle mi-cylindrique centrale que dans l'ambon de Konjuh. Jusqu'à a présent il n'y a que le scamillum qui est conservé dans l'église des Sts Jean et Paul, mais probablement que la basilique Ursiana avait le scamillum supérieur semblable à celui de l'ambon de Konjuh. Les deux ambons de Ravenne n'ont pas de colonnes latérales, mais des battants latéraux se trouveraient à l'emplacement des colonnes de l'ambon de Konjuh.

En outre, les podiums des deux ambons de Ravenne tout en étant plus bas, sont proches au podium de l'ambon de Konjuh. D'autres similitudes entre les ambons de Ravenne et celui de Konjuh existeraient dans les motifs de décoration sur les surfaces, dans les bordures à fleurs entre les surfaces, comme les possèdent l'ambon de la basilique Ursiana et celui de Konjuh, et dans la présence de cerfs dans la décoration des ambons de Ravenne et celui de Konjuh. Lors d'une appréciation intégrale l'on pourrait conclure, que la forme de l'ambon de Konjuh a une conception plus riche sur l'harmonie des dimensions. La décoration tout en ayant un nombre moins grand de motifs, est plus exempte de schématisation, et la réalisation a une précision spéciale pour les finissements. Tout cela démontre un niveau artistique plus élevé.

En ce qui concerne le degré artistique des motifs alégoriques et décoratifs l'on peut donner la conclusion suivante.

La scène au cerf et au chien de Konjuh qui symbolise l'âme du fidèle traquée par Satan (grav. 10), d'après sa vigueur en général, son inventivité et son caractère convainquant de l'ambiance, sa stylisation simplifiée, son vérisme relatif de la scène et ses connaissances relatives de l'anatomie animale et les prétentions modestes du modelage, se trouve à peu près à mi-chemin de la portée artistique, n'étant pas une oeuvre de maître, mais non plus l'essai

sculptural d'un débutant. Il faut particulièrement souligner, qu'il faudrait peut-être considérer comme une inventivité créative la tête du cerf tournée du danger, par laquelle le sculpteur a peut-être désiré représenter, que le chien-Satan n'a pu faire succomber à la tentation le cerf-la vertu, qui avec sa tête tournée à l'air de l'ignorer.

Si l'on désire fixer le degré artistique de cette scène au cerf en comparaison avec d'autres semblables, l'on peut conclure que la scène au cerf du disque en argent de l'évêque Paterna du V—VI-ème siècle et celle de l'ambon de Konjuh sont en moyenne au point de vue composantes en général, à un niveau proche, ce qui n'est pas le cas en ce qui concerne les détails. Par la suite, le cerf de la scène „Adam au paradis” du dyptique en ivoire du V—VI-ème siècle (grav. 11) est au point de vue artistique supérieur au cerf de Konjuh, particulièrement en ce qui concerne l'interprétation anatomique, le modelage plastique, le finissage des détails et le choix inventif de l'attitude et des mouvements. Le cerf sur la soie de Helige Kunibert du VI-ème siècle est au point de vue artistique assez inférieure à l'interprétation du cerf de Konjuh. Par la suite, les cerfs de la chaire de Maximien du VI-ème siècle sont en apparence plus impressifs, tout en étant à un degré artistique proche au cerf de Konjuh. On peut remarquer par la suite, que les scènes cervines des ambons dans les basiliques Ursiana et Sts Jean et Paul à Ravenne du VI-ème siècle, sont inférieure au point de vue artistique à la scène au cerf de Konjuh. On peut également affirmer que les scènes cervines de Héracléa de Linkestide sont à un niveau approximatif à la réalisation artistique de la représentation du cerf de Konjuh. En ce qui concerne les scènes aux cerfs du palais Poliharmos, on peut affirmer qu'elles se trouvent comme réalisation artistique au même degré que la scène de Konjuh. Les scènes aux cerfs dans la composition complexe du mosaïque du palais Peristeria à Stobi, malgré l'absence de certaines composantes, par d'autres éléments démontrent qu'elles se trouvent à un degré artistique plus élevé que la scène de l'ambon de Konjuh. Et à la fin, d'après le grand nombre de qualités entretenues dans la réalisation, le sculpteur du chapiteau de la basilique épiscopale de Stobi (grav. 12), créa une oeuvre qui surpasse bien au sens artistique l'oeuvre du sculpteur de Konjuh.

Comme conclusion on peut remarquer que la scène en relief du cerf de Konjuh est par sa composition égale ou bien semblable aux autres scènes comparées. D'après l'ambiance interprétée, le vérisme des scènes et le réalisme des scènes aux animaux, il existe des productions meilleures et moins bonnes, aussi le cerf de Konjuh se trouverait parmi les réalisations artistiques moyennes, également au point de vue modelage, finissage des détails et de l'inventivité créative. Cela signifie que malgré les imperfections mentionnées, le maître sculpteur de Konjuh créa une scène alégorique, qui, tout en provenant d'une petite localité comme Konjuh, ne se trouve point un degré inférieur aux oeuvres de l'art mondial de la période paléobyzantine.

En ce qui concerne le degré artistique de la seconde scène symbolique, celle du chameau à deux bosses, qui symbolise la vertu en général, et particulièrement la faculté du raisonnement, la docilité et la contrition (grav. 13), l'on pourrait conclure le fait suivant. La présentation du chameau de l'ambon de Konjuh est une composition plutôt simplifiée, avec une ambiance à peine

mentionnée, sans vérisme de la scène, sans une anatomie réaliste. En faisant une comparaison avec d'autres oeuvres représentant des chameaux, il est évident que le sculpteur de Konjuh ne connaissait pas bien l'anatomie du chameau et c'est la raison pour laquelle il ne le présenta pas avec réalisme et impressivité. Probablement il sculpta le chameau d'après quelque relief, mosaïque, fresque ou miniature qu'il aurait vu. En comparaison avec le chameau en ivoire de la bibliothèque Ambrosiana à Milan, on peut affirmer que le sculpteur sur ivoire réalisa les chameaux d'une manière artistique supérieure à celle du sculpteur de Konjuh. Le relief du chameau de la chaire de Maximien (grav 14), surpasse au point de vue artistique la réalisation de Konjuh.

En révisant à la fin tous les jugements sur le degré artistique de la forme de l'ambon, du choix des motifs et de la réalisation des décorations, l'on peut affirmer que le sculpteur est, en ce qui concerne quelques éléments rarement au dessous de la moyenne, et souvent il se trouve au même niveau et au dessus de la moyenne des oeuvres provenant des centres artistiques plus importants.

Par conséquent, l'ambon de Konjuh avec ses valeurs artistiques mérite l'attention qui lui a été consacrée dans cette étude.