

Др. Константин ПЕТРОВ

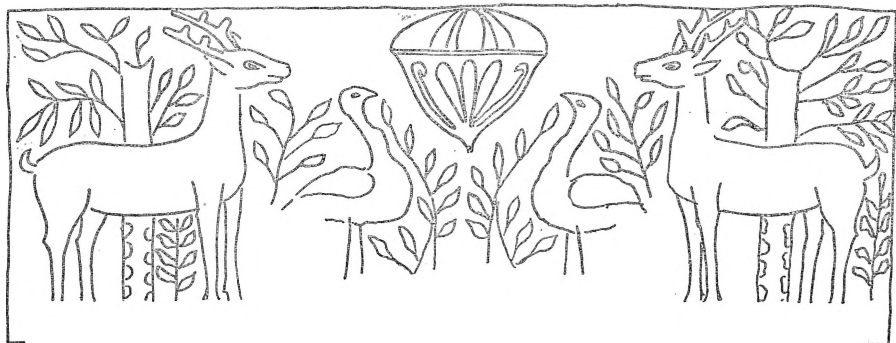
## НЕОБЈАСНЕТИ МЕСТА НА ДВЕ ХРИСТИЈАНСКИ АЛЕГОРИСКИ МОЗАИЧНИ КОМПОЗИЦИИ

Меѓу мозаичните сцени од Стоби и Хераклеја Линкестидска вниманието особено го привлекуваат две композиции, едната со необичното место каде што е изведена, а другата и со необичното место каде што е изведена и со невообичаено остро нагласената натуралистичност во интерпретацијата. Првата композиција е алегориската евхаристиска сцена на два елени претставени во подниот мозаик на апсидалната дворана од Полихармосовата палата во Стоби, а втората композиција е алегориската сцена на гепард и кошута, претставени во подниот мозаик на нартексот од големата базилика во Хераклеја Линкестидска.

Првата сцена со евхаристиски елени заслужува испитувачко внимание, бидејќи ваквата многу значајна христијанска алегоричка сцена била инаку наменета исклучиво на црквената декорација и затоа е потребно да се бара објаснување на околностите и мотивите што обусловиле ваквата композиција да биде поставена на профано место, во трпезаријата на една палата. Втората композиција на гепард и кошута е уште понеобична, бидејќи таква натуралистичка бруталност не се среќава интерпретирана во декорацијата на црквите и повеќе би била соодветна за профана зграда како „ловна сцена“. Оваа сцена неопходно бара објаснување на околностите и мотивите што обусловиле таа да биде поставена во нартексот на еден храм. Необичните места на овие две композиции отвораат две досега неотворени прашања чиј одговор би бил од значење за расветлување на иконографските интенции на два непознати рано-византиски мозаичари.

Една слободно конципирана сцена би можела да биде изразена во смисла на реципроцитет дека евхаристиската сцена од Полихармосовата палата во Стоби би била попогодна за нартексот на големата базилика во Хераклеја Линкестидска, и обратно бруталната сцена од хераклејската базилика соодветно поразбирливо би била вклопена во Полихармосовата палата во Стоби.

Мозаичната композиција од Полихармосовата палата во Стоби, сл. 1, стана позната при следниве околности. Ископувањата на палатата биле започнати 1931 година, а завршени 1932 година, кога се откриени мозаиците и меѓу нив мозаичната алегориска евхаристиска композиција со елени. Една година подоцна Ј. Петровиќ го има дадено следниов опис на оваа евхаристиска композиција: „На средината е водоскок, а до него кон нишата гледаме во мозаик



Сл. 1 — Композицијата со евхаристиски елени во подниот мозаик на апсидалната декорација од Полихармосовата палата во Стоби

прикажани два елени кои пијат од чинијата на животот“.<sup>1)</sup> Вториот проучувач Ѓ. Мано — Зиси има дадено уште еден опис за истата евхаристиска композиција: „Во продолжение на перистилот се наоѓала трпезарија (triclinium) во чие средиште била поставена фонтана...“. „Останатиот дел од овој простор е обработен како една целина, допирајќи до апсидата. Иако овој дел од мозаикот, урамен исто така со споменатата плетенка е многу оштетен, можат да се насрат неговите интересни мотиви. Во средината, свртен кон фонтаната со своето широко грло, се наоѓа раскошниот сад на огромниот нехар, долу со тесен врат и широко подножје. Од овој пенлив нехар на бесмртноста пијат по принцип на грб поставени два елени. Зад нив, пред и под нив се разлистени гранки“.<sup>2)</sup> Овие два описа на композицијата, иако со извесна непотполност, сметаат дека ги одбележале најважните компоненти. Единствениот дел од описот што треба да биде ревидиран е следниот. Елените се далеку од вазата и тие вистински не пијат од неа; тука се само композиционо поставени крај вазите во евхаристиска симболика.

<sup>1)</sup> Ј. Петровиќ, Стоби 1932, Старианар VIII—IX, 1933—1934, стр. 174 и 176.

<sup>2)</sup> Ѓ. Мано — Зиси, Мозаици једне куће у Стобима, Старианар, VIII—IX, 1933—1934, стр. 249, 250, 251, 253, сл. 11, 12.

На стилската анализа на оваа еленска евхаристиска композиција авторот испитувач Ѓ. Мано — Зиси не му посветил особено внимание и место. Тој само го пишува следново: „Цртежот е и во овој случај виртуозен, но лишен од сликарски ефекти. Тоа е графичка уметност. Нема разновидност на бојата. Цртежот е изведен со црни, мрки и црвени камчиња“.<sup>3)</sup>

Што се однесува до натамошниот народ на Ѓ. Мано — Зиси, што има извесна стилска оценка, сметам дека треба да биде разгледан и покрај индиректните воопштувања. Тој, имено, пишува: „Според фактура нашите стобски мозаици (се мисли на мозаиците од Полихармосовата палата) имаат повеќе поархајски стилизации, со декоративна намена и даваат впечаток на потполни оригинал во разбирањето и обработката. Ќе биде изгорите да се следнички од Исток“.<sup>4)</sup> Разгледувајќи го овој навод може да се констатира следното. Најнапред има основа да се смета изведбата односно фактурата на мозаиците само со црни, мрки и црвени камчиња за соодветна на малку постар период од рановизантискиот, кое мислење го потврдува и интерпретирањето на птиците и животните само со контури. Меѓутоа, ваков приод кон интерпретацијата се наоѓа само во триклиниумот, додека во другите простории од Полихармосовата палата се изведени птици со нешто повеќе анатомски детали на телата, и со нијансирање на основните бои за да се постигне волуминозна моделираност. Зради сèво ова, споменатите обележја не се достатни за остро времеенско и стилско категоризирање што го направил Ѓ. Мано — Зиси, сметајќи ги мозаиците за повеќе архајски стилизации. Уште помалку би можело врз основа на ова мозаиците да бидат датирани во постар период, затоа што ваквите стилски бевози можат да се најдат во провинција како ретардација веројатно и доста доцна во рановизантискиот период.

Вториот заклучок на Ѓ. Мано — Зиси дека овие мозаици имаат декоративна намена е само делумно прифатлив, и тоа предимно за оние помалку важни елементи, додека за значајните сцени е сосема неприфатлив. Имено, би можела со надејбеност да се прифати исклучиво декоративната намена на мотивот ромбови со кругови во ходникот, потоа мотивот на бордирните плетенки и бордирите со бршленови лисја во „екседрата“, како и мотивот на бордирните плетенки околу селните во триклиниумот. Меѓутоа, тешко би можеле да се сметаат само за декоративни мотиви птиците и сатовите од екседрата и птиците од триклиниумот. Уште помалку може да се смета дека имаат декоративна намена елементите од евхаристиската композиција. Впрочем, иако Ѓ. Мано — Зиси на стр. 253 зборува за декоративна намена, на стр. 249 тој мисли сосема поинаку бидејќи пишува: „... три садови средни имаат

<sup>3)</sup> Ibidem, стр. 253.

<sup>4)</sup> Ibidem.

облик на пехар... додека првиот и последниот краен имаат облик на кошница или консекративен жртвеник. Птиците се готват да јадат од тие садови на животот и бесмртноста“. И понатаму „Од овој пенлив пехар на бесмртноста пијат... два елени“.<sup>5)</sup> Заради ваквите околности сметам дека претставите на птици и садови, а уште повеќе композицијата со евхаристиски елени имаат не декоративен, туку симболичен и алегориски карактер и намена.

Кон овие две оценки на Ѓ. Мано — Зиси сметам дека е неопходно извесно дополнување на стилската анализа со уште неколку конкретни констатации. Меѓу нив е заклучокот дека елените од апсидалната дворана на Полихармосовата палата се сместени во еден скуден и стилизиран амбиент, со две дрва што треба да претставуваат шума. Веризмот на целата сцена и интерпретацијата на анималната анатомија се на ниво на средно познавање и изведба. Меѓутоа, би можело да се заклучи дека елените од триклиниумот покрај скучените можности се доста волуминозно моделирани и со доработени детали на телата и главите.

На иконографското објаснување на оваа евхаристиска композиција не му посветиле никакво внимание проучувачите Ј. Петровиќ и Ѓ. Мано — Зиси, освен ако за обид не се сметаат зборовите „... два елени што пијат од садот на животот“,<sup>6)</sup> и „... Од овој пенлив пехар на бесмртноста пијат два елени“.<sup>7)</sup> Токму затоа сметам дека е умесно извесно објаснување на алегориско-симболичното значење односно на дидактичката намена на оваа содржина. Според Н. Detzel<sup>8)</sup> еленот е симбол на лик 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 другиот црквен писател Beda Venerabilis еленот е заклетвен симбол на свештеници, учители и правоверни. Според P. Schubring<sup>9)</sup> меѓу животните од Физиологусот се наоѓа и еленот којшто е симбол на души жедни и копнежливи за крштавање; еленот стои на изворот на животот, или на ридот од каде што извираат рајски реки. Според M. Liefmann<sup>10)</sup> еленот што се стреми кон вода, симболизира душа што копнее за Бога; тој е и симбол на крштавање, патоказ на залутани души и симбол на некои светци. Според L. Réau<sup>11)</sup> еленот е симбол на душа што копнее за Бога како катихумен што жедува да прими крштална вода што очистува; еленот

<sup>5)</sup> Ibidem, стр. 249, 251.

<sup>6)</sup> Ј. Петровиќ, о. с., стр. 176.

<sup>7)</sup> Ѓ. Мано — Зиси, о. с., стр. 251.

<sup>8)</sup> Н. Detzel, *Christliche Ikonographie*, Freiburg im Breisgau, 1894, S. 32, 33.

<sup>9)</sup> P. Schubring, *Hilfsbuch zur Kunstgeschichte*, Berlin, 1909, S. 56.

<sup>10)</sup> M. Liefmann, *Kunst und Heilige*, Ein Ikonographisches Handbuch, Jena, 1912, S. 286.

<sup>11)</sup> L. Réau, *Ikonographie de l'art chrétien*, I, Introduction générale, Paris, 1955, p. 82,

се напојува на четирите реки од рајот и така е претставен во декорацијата; за вкус на симетричноста или под влијание на ориентални примероци, во мозаиците биле претставени два сучелни елени од двете страни на *santharus*; освен ова еленот го симболизира Христос, потоа катихумен или верник. Според G. Ferguson<sup>12)</sup> еленот е симбол на побожноста и религиозното настојување. Според овие мислења и толкувања би требало да се смета дека двата елени од трпезаријата во Полихармосовата палата ги симболизираат христијанските души што се стремат кон напојување од божјата вистина.

Во светлината на ваквото објаснување мотивот на двата елени со *santharus* во трпезаријата на Полихармосовата палата во Стоби го сметам за христијанска алегориска содржина со дидактичка намена, а никако за случајно одбран декоративен мотив. Ваквото оценување го поткрепува фактот на бројни примери на елени претставени во иста евхаристиска композиција во христијанската уметност. Ваква еленска христијанска алегориска композиција на елен што жедно пие вода има во римската катакомба Santa Balbina а во релјеф се претставени два елени на еден римски саркофаг од Јужна Галија<sup>13)</sup>. Од почетокот на IV век во декорацијата на крстилницата Св. Јован во Неапол е претставен елен во композиција како се напојува од четирите реки на рајот<sup>14)</sup>. Од двете страни на *santharus* се поставени елен и кошута на работ на сребрениот дискос од 491—518 година на епископот Патерна од Констанца<sup>15)</sup>. Во средишната композиција на мозаичниот под во нартексот на големата базилика во Хераклеја Линкестидска се претставени елен и кошута од две страни на *santharus*<sup>16)</sup>.

Во прилог на заклучокот дека елените од трпезаријата на Полихармосовата палата не се само случајно одбран декоративен мотив, туку алегориска содржина изведувана во христијански храмови со дидактичка намена, оди и наводот на еден од проучувачите. Ѓ. Мано — Зиси, уочувајќи го фактот дека мотивот на два елени што пијат од пехар не е непознат, ги наведува примерите на вакви композиции од мавзолејот на Гала Плацидија и крстилницата на катедралата во Равена<sup>17)</sup>.

Во стекот на ваквите околности се отвора многу важното прашање за објаснување на необичното место на оваа христијанска

12) G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York, 1955, II ed., p. 26.

13) H. Detzel, o. c., S. 32, 33.

14) L. Réau, o. c., p. 82.

15) A. В. Банк, *Византийское искусство в Собраниях Советского Союза*, Ленинград — Москва, s. a., сл. 71—73.

16) 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.

17) Ѓ. Мано — Зиси, o. c., стр. 253.

алегориска композиција во трпезаријата на палата, на којашто ѝ е местото во храм.

Оваа очигледна несоодветност со место апсолутно не ја забележал проучувачот на мозаиците Г. Маю — Зиси и затоа воопшто не го ни отворил ова прашање. Проучувачот на архитектурата Ј. Петровиќ, меѓутоа, насетил дека нешто во соодветството по место на композицијата не оди хармонично, но обидот да го објасни тоа што не го согледал осеама јасно води во една длабока заблуда. Имено, Ј. Петровиќ за местото на еленската композиција пишува во нота: „Дека ваквите мозаици се можни во синагоги, види го цитираното дело Краус стр. 266, и Краутхајмер, стр. 72“.<sup>18)</sup> Овој навод во нотата е, меѓутоа, потполно неумесен затоа што мозаикот за којшто овде станува збор се наоѓа не во синагога туку во трпезаријата на Полихармосовата палата, до базиликата синагога.

Инаку во околности на скудни податоци испитувањето на местото на композицијата изискува прифатливо објаснување на причината што влијаела ваквата христијанска црквена мозаична композиција да најде место во трпезарија на палата.

Судејќи според досега согледаните околности, можат да бидат разгледани три одговори што ќе објаснат зошто во една профана постројка било можно претставување на ваква христијанска алегориска свхаристиска содржина. Првото иако неприфатливо објаснување е дека можеби постројката била поранешна базилика, подоцна конвертирана во палата. Во прилог на ова објаснување би одела ориентацијата запад — исток на апсидалната трпезарија со оваа мозаична сцена. Меѓутоа, против ваквата можност стојат неколку факти заради кои ова објаснување не може да биде прифатено. Најнапред диспозицијата на просториите околу апсидалната трпезарија е несоодветна за базилика, а вообичаена за палата. Второ, мозаиците во другите простории имаат профан карактер што одговара на концепцијата за декорирањето на палата. Трето, во големата апсидална трпезарија има шадравн каков што не можело да има во централниот кораб на една базилика, а е случај во палатите — на пример во соседната палата Перистериа. И четврто, ако се претпостави конвертирање на базилика во палата, не би можеле да бидат избегнати трагите од поправањето на мозаикот над хидрофорот за дополнителниот шадравн, а такви траги од поправање нема. И пета, не најважна пречка е дека е тешко да се претпостави конвертирање на една базилика во палата, во период кога христијанизацијата е во најсилен прогрес.

Второ исто така малку прифатливо објаснување би можело да биде дека трпезаријата од Полихармосовата палата можела да биде по некој тежок настан, можеби по 472, по 479 или по 518

<sup>18)</sup> Ј. Петровиќ, о. с., стр. 176, односно S. Krauss. Synagogale Altertümer, S. 266; R. Krautheimer, Mittelalterliche Synagogen S. 72.

година конвертирана во црква и тогаш да бил поставен мозаикот со евхаристиска композиција. Во прилог на ваквата претпоставка одвај да се изнајде аргумент. Меѓутоа, против ваквата можност е стилската блискост меѓу евхаристиската композиција и останатите мозаици, што укажува на факт дека се сите мозаици правени истовремено. Против ваквото објаснување е и околноста дека настаните од 472, 479, и 518 година донесле такви големи промени по коишто би можела да се прифати претпоставката една палата да биде конвертирана и посветена во црква, но е сосема јасно дека недостасувале не само средства за мозаично декорирање, туку и општествена клима во градот за разбирање на потребата од ваков скапоцен вид декорација.

Заради неприфатливоста на овие први две претпоставки најповеќе изгледи за веројатност има третото објаснување што ги опфаќа следните компоненти. Може да се претпостави дека веројатно во крајот на IV или во V век<sup>19)</sup>, во време на најсилната христијанизација на населението во Стоби се сметало за особено важно за секој христијанин лично и за неговиот однос со новите разбирања на општеството, видно да го манифестира припаѓањето кон тогаш новата човечка мисла и прифатена христијанска идеја. Оттука произлегува можноста дека власникот на Полихармосовата палата нарачал христијански мотив на евхаристија во трпезаријата, за да ја нагласи својата христијанска горливост и христијански поглед на светот, давајќи му сосема инаква христијанска атмосфера на, инаку општо, распуштениот римски триклиниум. При ова не е исклучена и претпоставката дека овој триклиниум во време кога е поставена евхаристиската мозаична композиција служел како приватна капела на палатата. Што се однесува до околноста дека е оваа евхаристиска алегориска сцена изведена на под врз кој се газело, објаснувањето стои во фактот дека и други познати истоветни композиции се наоѓаат на под, како на пример во нартексот на големата базилика во Хераклеја Линкестидска, така што ова не е исклучок.

<sup>19)</sup> Ова датирање би можело да се објасни со претпоставката дека е Полихармосовата палата градена временски по базиликата синагога, бидејќи нема свој северен периферен ѕид туку како северен ѕид ѝ служи јужниот периферен ѕид од базиликата синагога. Инаку претпоставката на Ј. Петровиќ, с. с., стр. 169, за можноста базиликата синагога да била најнапред синагога а потоа конвертирана во христијанска црква, како и констатираните два премини за комуницирање меѓу базиликата синагога и Полихармосовата палата (Ј. Петровиќ, о. с., сл. 1, стр. 176) не ја осветлуваат ни најмалку соодветноста на местото на евхаристиската композиција. Понатаму, незаснованото тврдење на Р. Пашик Винчиќ (Археолошки испитувања на „Полихармосовата палата“ — резиденција на црквените великодостојници во Стоби, Зборник на Археолошкиот музеј, Скопје, 1966), дека Полихармосовата палата била резиденција на црквените великодостојници би можело да се прифати ако беше изнесено само како претпоставка.

\* \* \*

Вториот објект на испитување е необичното место на натуралистичната композиција на гепард и кошута што се изобразени во јужниот дел од нартексот на големата базилика во Хераклеја Линкестидска, сл. 2. Овој мозаик во нартексот е откриен при испитувањето и конзервацијата изведени 1963 и 1964 година, чии резултати се објавени 1967 година.<sup>20)</sup>



Сл. 2 — Композицијата со гепард и кошута во подниот мозаик на нартексот од големата базилика во Хераклеја Линкестидска

Испитувачот Г. Цветковиќ Томашевиќ тогаш има објавено опис на целиот мозаик во нартексот, вклучувајќи ја и композицијата на гепард и кошута, правејќи истовремено обид за стилска анализа, за укажување на иконографски врски и за објаснување на иконографската содржина.

<sup>20)</sup> Г. Цветковиќ Томашевиќ, о. с., стр. 9—64.



Пред конечното објаснување на иконографската содржина и нејзината намена, што ќе го сторам на крајот, потребно е претходно да преразгледам извесни делови од описот, стилската анализа, иконографските врски и иконографското значење, што ги дала Г. Цветковиќ Томашевиќ.

При објавувањето на подниот мозаик од нартексот Г. Цветковиќ Томашевиќ има дадено доста полн, иако не во сите компоненти прифатлив опис на композицијата гепард и кошута. Цитирам еден дел од описот на гепардот: „Телото му е управено надесно, главата во полупрофил, свртена кон набљудувачот.<sup>21)</sup> Во овој издвоен дел од описот сметам дека има извесни битни неточности што треба да бидат ревидирани и исправени. Треба да се констатира дека е сосема неточен делот од описот каде што Г. Цветковиќ Томашевиќ вели дека телото на гепардот е управено надесно, а главата е во полупрофил свртена кон набљудувачот. Положбата е сосема поинаква и тоа е очигледно дури и на фотографиите и цртежите во споменатиот нејзин труд, бр. 6, 16, 17, и сн. 2. Имено, гепардот нема тело управено надесно туку право напред, на што укажува стабилниот став на задните и предните нозе и целата линија на грбот и вратот. Понатаму, главата на гепардот не е во полупрофил и свртена кон гледачот туку во потполн профил и како и телото свртена напред. На ова укажува изведбата само на десното око, и десната половина на устата и позицијата на ушите и муцката.

Г. Цветковиќ Томашевиќ ѝ посветила определено внимание и на стилската анализа на сцената гепард со кошута. Со некои од констатациите на оваа стилска анализа ќе се слојам, други делумно или сосема ќе ги ревидирам, но сметам дека е потребно одделно да ја надополнам стилската анализа врз несогледаните компоненти со поцеловити и конкретни оценки.

Најнапред не можам да се слојам со мислењето дека: „Можеби затоа што се сродни по видот (се мисли на животните), сите се речиси со ист изглед и речиси исто изведени“<sup>22)</sup>, затоа што Г. Цветковиќ Томашевиќ, не навлегувајќи длабоко во битот на проблемот, не ги согледала очевидните карактеристики на изведбата. Точно е дека и еленот и двете кошути и дивојарецот се животни сродни по вид, меѓутоа, и наспроти ваквите рамки мозаичарот од базиликата со голем усет ја избегнал изоморфноста и претставил морфолошки карактеристики од анатомијата на секое животно на инаков начин.

Понатаму, би се слојил со констатацијата на Г. Цветковиќ Томашевиќ дека: „Бојата на нивното крзно која одговара на вислинската — темна на горните делови, на вратот и на грбот, а светла на долните, на мевот и на градите, — е дадена во неколку нијанси од црвеникаво кафеава, преку окер жолтеникава до сиво-

21) Ibidem, стр. 24, 25,

22) Ibidem, стр. 36.

сина“.<sup>23)</sup> Ваквата констатација покажува дека мајсторот мозаичар навистина успешно ги реализирал настојувањата да интерпретира жива боја со разновиден регистар камчиња збогатени со паста, што го потврдува неговото уметничко искуство и знаење.

Меѓутоа, понатаму, апсолутно не можам да се сломам со констатацијата на Г. Цветковиќ Томашевиќ дека: „Во изгледот и во движењето на другите четири животни — бикот, лавот, песот и гепардот — има доста неуверливост и неадекватност, но ја има и онаа непосредност својствена на „наивната“ уметност“.<sup>24)</sup> Сметам дека констатацијата за неуверливост и неадекватност на изгледот и движењето за другите животни, а пред сè за гепардот, е сосема неумесна и тоа заради следниот сериозен факт што се противставува. Имено, имајќи ги предвид можностите што ги дава мозаичната техника за вистинита интерпретација како и изведбата во мозаици на други споменици би можело да се заклучи дека мозаичарот од Хераклеја Хинкестидска е токму во оваа смисла далеку понапред, бидејќи гепардот е не само уверлив како живо животно, ами и „адекватен“ на моментот во кој функционира. Ова може да се констатира не само според стабилната статика на телото туку и според ставот на левата задна и десната предна нога стапнати во правецот на пленот и според опнатоста на стомакот меѓу предните и задните нозе.

Но дури и да не беше ваквото мое ревидирање, самата Г. Цветковиќ ја намалила мериторноста на своето тврдење со друг еден навод дека: „... дивојарецот, коштутата во групата со гепардот... се претставени сосема коректно: пропорциите се хармонични и со природни, неусилени ставови“.<sup>25)</sup>

Понатаму исто така апсолутно не можам да се сломам со наводот за непосредност на „наивната“ уметност од следниве причини. Наивната уметност е како временска категорија сосема скорешна и затоа наспоредувањето е депласирано. Без сомнение е јасно дека меѓу мозаичарите од рановизантискиот период има подобри или послаби мајстори, но никако не може да се прифати тврдењето дека има „наивисти“ или наивисти поради уметничка недорастеност. Освен тоа и самиот проучувач Г. Цветковиќ Томашевиќ го ослабила тврдењето за наивизам со мислењето: „... многу детали се „сликани“ веднаш, без исцртување на контури“<sup>26)</sup>, а во наивизам има поправо исцртување и контурирање.

Во продолжение сметам дека е потребно да ја образложам основата на моето неслагање со мислењето на Г. Цветковиќ Томашевиќ дека: „Тие (се мисли на животните) се доста непропорционални, имаат предолги задни нозе, а на песот и на гепардот

23) Ibidem.

24) Ibidem.

25) Ibidem.

26) Ibidem, стр. 37.

сите четири им се тромави и предимензионирани“.<sup>27)</sup> Пред сè сметам дека нема потреба за разгледување на изразот „тромави“, бидејќи е многу релативен а малку одредувачки. Меѓутоа, што се однесува до наводот дека е гепардот непропорционален, имам засновано спротивно мислење односно дека е гепардот пропорционално претставен според анатомскиот состав на афричкиот гепард, и ниту еден дел, ни нозе, ни тело, ни глава не излегуваат од рамките на реалните пропорции. Понатаму, сметам дека гепардот нема предолги задни нозе, ами токму пропорционални високи задни нози, што му овозможуваат брзо движење. Затоа може да се смета за апсолутно произволна констатацијата дека на гепардот сите четири нозе му се тромави и предимензионирани. Инаку, токму високите задни нозе на гепардот му даваат гипка линија и изглед на граблива свер што е најбрза во трчање и со тие нозе го стасува пленот во лов. Заради сево ова ги сметам наводите на Г. Цветковиќ Томашевиќ за неодржливи и ревидирани.

Натамошниот навод на Г. Цветковиќ Томашевиќ дека: „Линијата на грбот на овие четири животни е многу извиена, како карикирана“<sup>28)</sup>, заслужува да биде ревидирана. Имено, таа извиена линија не треба да се оцени како карикирање, туку како уметничко изразно средство на мозаичарот за да претстави животни било во скок, било при раскинувањето на кошутата како кај гепардот, односно да ја нагласи раздвиженоста во функцијата, инаку животните би биле скаменето статични. Но освен тоа не би требало да биде занемарена и околноста дека афричкиот гепард токму заради повисоките задни нозе има анатомски благо издигнат заден дел на грбот.

На ревизија подлежи уште една стилска констатација. Имено, Г. Цветковиќ Томашевиќ заклучува дека: „Питомиот и благ изглед на бикот, на лавот и на гепардот, меѓутоа, не е во согласност со ситуациите во кои се наоѓаат тие животни: двете во борба, едната како го раскинува пленот“.<sup>29)</sup> Сметам дека Г. Цветковиќ Томашевиќ сосема неосновано смета дека изгледот на гепардот е питом. Навистина, гепардот не е овде интерпретиран ни со разверена челуст ни со заканувачки предни шепи, но тој е јасно претставен како граблива свер бидејќи веќе ја кутнал и ја распорил кошутата на која при јадењето се опира со една предна нога. Фактот дека и самата Г. Цветковиќ Томашевиќ наведува дека на гепардот му се гледаат четири заби достатно јасно зборува за неговата непитомост. Уште понагласено е изразена непитомоста на гепардот со двете шурки крв што му течат од устата, што може да значат само едно: не питомост туку крволочност на гепардот кој како прво веројатно веќе ја јаде јетрата од кошутата, од која во овие две шурки се цеди крв. Значи сè сумирано заедно ука-

27) Ibidem, стр. 36.

28) Ibidem.

29) Ibidem.

жува недвосмислено не на питома претстава на гепард, туку на натуралистичка и брутална крволочност.

Понатаму, би можел да се сломам со стилската констатација на Г. Цветковиќ Томашевиќ дека: „Телото на гепардот е дадено наполно рамно, површински, без вообичаеното истакнување на облите партии...“<sup>30)</sup>, ако ваквата фактура беше израз на незнаењето на мозаичарот. Но бидејќи Г. Цветковиќ Томашевиќ еден пасус подолу вели „... прикажувањето на пластичноста на обликот на сапите, на бутите и на средниот појас од вратот и од трупот...“, станува јасно дека мајсторот мозаичар од нартексот го знае третманот за постигање на волуминозна пластичност. Тогаш се поставува само формално прашањето зошто мозаичарот не го применил своето знаење и за изразување пластична моделираност на гепардот. Одговорот сметам дека е не само мошне јасен, туку и темелно уверлив. Имено, мозаичарот не бил во дилема дали предимно да ги изрази петнестите ефекти од крзното на гепардот или пластичната волуминозност. Мозаичарот знаел дека се поважни карактеристичните петна од крзното и ним им дал предност во мозаичниот третман. Меѓутоа, токму овие детали му оневозможиле на исто место да го изведува и суптилното нијансирање што би ја изразило волуминозната пластичност на телото на гепардот.

Потоа, инаку, сосема се прифатливи двата заклучоци на Г. Цветковиќ Томашевиќ дека: „... изгледот на овие четири животни — на бикот, на лавот, на песот и на гепардот — е далеку од оние без живот и како дрвените животни...“, и понатаму: „Боите на крзната на сите животни освен на песот, одговараат на природните“.<sup>31)</sup>

Треба, меѓутоа, да биде ревидирано натамошното мислење на Г. Цветковиќ Томашевиќ дека: „Маниризмот се огледа во решавањето на одделните детали — во претставувањето на подолгите задни нозе, во покривањето со потемна боја на пооддалечениот пар нозе...“<sup>32)</sup> За должината на задните нозе веќе зборував како за анатомски веризам во интерпретирањето, и тоа не може да се смета за маниризам. Понатаму, апсолутно не може да се смета за маниризам покривањето со потемна боја на пооддалечениот пар нозе заради следното. Иако е кај гепардот зачувана само една од парот на пооддалечените нозе, ефектот е ист и сосема во крив правец на оценување води лошо формулираната констатација од Г. Цветковиќ Томашевиќ. Оценка што се темели на стварна опсервација е дека со потемна боја е прикажана внатрешната страна на нозете затоа што мозаичарот знаел дека така треба да се претстави површина што е во сенка и неосветлена.

30) Ibidem.

31) Ibidem.

32) Ibidem.

Сметам оти може да се прифати тврдењето на Г. Цветковиќ Томашевиќ дека: „Дводимензионалноста е потполна; нема длабочина. Разните планови се дадени со преклопување кај лавот во скок помеѓу двете стебла, а невешто во групата на гепардот и кошутата, зашто дрвото од вториот план никнува од линијата која се наоѓа во првиот план, па групата животни однапред како да лебди во воздухот“.<sup>33)</sup> Имено, евидентно е дека тродимензионалноста не е постигната во сите детали, иако тоа би било сосема строго барање во мозаична техника.

Констатацијата на Г. Цветковиќ Томашевиќ дека „... многу детали се „сликани“ веднаш, без исцртување на контурите“<sup>34)</sup>, ја сметам како аргумент за уметничката дораснатост на мозаичарот, и соодветно како позитивна карактеристика на мозаикот.

Моето дополнување на стилската оценка на групата гепард и кошута е базирано врз компоненти, што веднаш не само се уочуваат туку ги окупираат сетивата на гледачот со извесната извонуобичаеност. Општата сила, инвентивност и уверливост на алегориската христијанска илустрација оставаат силен впечаток и пред анализата. Но и покрај овие невообичаености, сцената е претставена во конвенционално уравнотежена композиција со калинката како вертикална доминанта под чии гранки насреде се гепардот и кошутата. Вертикалното и хоризонталното усогласување е обмислено во иста мера во којашто е сосема смислено и поставувањето на двете растенија, едно под муцката на кошутата и друго зад опашката на гепардот за да го урамат долниот најважен дел од композицијата и да го одделат од јужниот раб и северната композиција со куче.

Мозаичарот во сите сцени од овој пано поставил дрво, како и во сцената на гепард со кошута. Меѓутоа, во последната сцена со извесни отстапувања бидејќи е калинката во природата само грмушка од шипови, инаку многу пониски од претставата во мозаикот. Но за композициона хармоничност со другите дрва калинката е во мозаикот претставена нереално висока, со нереално единствено стабло и со поголеми лисја. Веројатно дека, освен што е композициона доминанта, оваа калинка треба да ја претставува алегориската шума во која како во искушение се движела кошутата. Амбиентот на шумата, односно слободната природа, е надополнет и со двете птици во лет над калинката.

<sup>33)</sup> Ibidem.

<sup>34)</sup> Инаку констатацијата на Г. Цветковиќ Томашевиќ за „Богатиот колорит, како и количината и разновидноста на употребената стаклена паста...“ ја сметам за прифатлива бидејќи зборува за една обмислена творба и за високата уметничка концепција на мозаичарот кој знаел какви материјали да употреби за ефектен израз. Бидејќи другите стилски констатации кај Г. Цветковиќ Томашевиќ, о. с., 37, се однесуваат за сета творба а не само и конкретно за гепардот и кошутата, не ги ревидирам затоа што се вон рамките на овој труд.

Веризмот што е постигнат во оваа сцена обусловено произлегува од познавањето на анималната анатомија на претставените животни, и затоа на мозаичарот му успеа низ реалистичната интерпретација сосема да го оживи веристичкиот момент на сцената. Несомнено дека мозаичарот имал прилика негде да види жив гепард, или негова совршена уметничка интерпретација, што во мозаикот веристички снажно и уверливо ја претставил. Гепардот немирно извивајќи ја опашката при распорувањето на пленот се опира со десната предна нога врз кошутата, а веројатно и со левата предна нога, бидејќи има соодветно надигнат врат заради опрениите предни нозе. Кон овој реализам на натуралистички начин се предадени веќе споменатите брутални крволочни детали: забите на гепардот и двете шурки крв што на гепардот му течат од устата. Мозаичарот со особен реализам претставил реалистични анатомски делови од кошутата: мџка, врат, стомак, заден дел на грбот и карактеристики на убисна коцута: падната глава удолу, истегнат врат, и мртво свиткани нозе, безживотно прекршени меѓу ножните фаланги.

По однос на изобразување на пластичното моделирање постои извесна видлива иако разбирлива неуедначеност. Имено, волуминозоста на кошутата е пластично моделирана со темно осенчени делови на грбот што е долу под кошутата, на внатрешните страни на предната и задната десна нога што е сè во сенка, додека светло се претставени горните делови на стомакот и вратот. Меѓутоа, гепардот, што е веќе речено, нема волуминозно пластична моделација, за да може повеќе да биде истакнато веристичкото интерпретирање на петнестото гепардско крзно. Но сепак мозаичарот доста реално ја претставил внатрешната страна на левата нога со потемни нијанси камчиња бидејќи е во сенка. Од друга страна, мозаичарот не му посветил никакво внимание на пластичното моделирање на дрвото на калинката.

Слична таква фактурна неуедначеност се забележува и во доработувањето на детали. Така на пример, иако се со внимание изработени деталите на плодовите од калинката, и кај птиците над дрвото, на оваа грижлива минуциозност не е настојувано и кај гепардот и кошутата, бидејќи краевите на шепите на гепардот не се доработени како и пачунките на еленските нозе.

Врз сето досега констатирано може без двоумење да се заклучи дека постои сосема нова креативна инвентивност не само во компонирањето туку и во слободата без стеснување да се прикаже брутална крволочност, како алегориска содржина, која како што ќе се види има своја длабоко фундирана дидактичка намена. Заради сето ова може да се тврди дека оваа композиција во наспоредба со други слични или блиски стои во речиси сите компоненти на многу високо уметничко место.

На многу важното прашање за иконографските врски на композицијата гепард со коцута Г. Цветковиќ Томашевиќ му

пријдува од погрешен пристап и низ процес на несоодветна дедукција. Настојувањето да се објасни генезата на целата мозаична композиција од нартексот со инспирација од иконографската формула на универзумот односно живиот свет,<sup>35)</sup> но доста оддалечена од христијанското толкување, има сериозни недостатоци. Имено, космографските претстави што ги дава Г. Цветковиќ Томашевиќ ја имаат како средишна сцената Орфеј или добриот пастир, а на околу или отстрана се осамени претстави на животни или животни и човечки фигури, без христијанска евхаристиска сцена на елен и алегориска сцена на гепард и кошута. Затоа сметам дека можеби ваквата космографска форма како инспирација би можела да се прифати само за осамените животни од нартексот на големата базилика, додека за евхаристиската сцена на елен и кошута и за гепардот со кошута никако не може да биде прифатена. Впрочем, од друга страна, на евхаристискиот христијански карактер на средишната композиција на елен и кошута му посветува место Г. Цветковиќ Томашевиќ потврдувајќи ја христијанската содржина на оваа композиција.<sup>36)</sup>

Многу поразбирлив е непосредниот обид за изнаоѓање на стварните иконографски врски на групата гепард со кошута што го прави Г. Цветковиќ Томашевиќ, иако и овој обид заради неприфатливоста ќе биде подложен на ревизија. Имено, Г. Цветковиќ Томашевиќ во својот труд го пишува следното: „И за групата гепард кој ја раскинува кошутата се наоѓа аналогија исто така во Големата палата во групата каде два леопарди ја растргнуваат газелата, која е во иста положба како и нашата кошута, сн. 41, ...“.<sup>37)</sup>

Пред да преминам кон образложена ревизија на ова тврдење од Г. Цветковиќ Томашевиќ, потребно е да направам две забелешки што се однесуваат на карактерот на таа композиција. Имено, таму се двата леопарди претставени со сосема свиткани предни и задни нозе, и со телата налегнати врз газелата од чија утроба јадат, така што е сосема јасно дека е оваа сцена без христијанска алегоричност. Според профаното место на изведувањето во палата и според содржина на раскинување на пленот јасно е дека оваа композиција може да се смета за ловна сцена. Профаниот карактер на оваа сцена е уочен веќе и при првото известување со наводот: ... два пантери лакомо јадат една газела ...“.<sup>38)</sup>

<sup>35)</sup> Г. Цветковиќ Томашевиќ, о. с., стр. 48—63.

<sup>36)</sup> Ibidem, стр. 42—46.

<sup>37)</sup> Ibidem, стр. 41. За ваквиот заклучок Г. Цветковиќ Томашевиќ ги наведува „G. Brett, The Mosaic, The Great Palace of the Byzantine Emperors, 1947, First Report, t. 33; D. Levi, Antioch mosaic pavements, vol. I, MCMXLVII, Princeton, London, Hague, T. LXXXV—LXXXVI.

<sup>38)</sup> Овие мозаици се откриени летото 1935 година од J. H. Baxter, а фотографијата е објавена набргу, есента истата година во London News, 2. XI. 1935, со наведениот текст под фотографијата.

Наспроти сè ова гепардот од Хераклеја Линкестидска е претставен со нагласен симболичен победнички став врз кошутата. Заради ова е вон сомнение мислењето дека мозаичарот од големата хераклејска базилика не позајмил ниту став ниту движење, ниту било каков детал од мозаикот на Големата палата во Цариград. Постои, понатаму уште една друга многу важна околност што се противставува на претпоставката за позајмување мотиви од мозаикот на Големата палата. Имено, ако мозаичарот од Хераклеја Линкестидска имал можност да ја види леопардската мозаична сцена од Големата палата, тој истовремено ги видел и другите профани композиции. Во овие други композиции е сосема посведочен профаниот карактер на мозаиците на Големата палата. Таму се: грифон со гуштер во устата; палма од која виси јаже за кое се држи мајмун со кавез на грбот врз кој е птица; мајка што храни дете, а пред нив куче; елен обвиткан од змија и на крајот дете што тера домашни птици со стапче и пред нив друго дете.<sup>39)</sup>

<sup>39)</sup> Под фотографијата се следниве текстови: „...грифон што има гуштер во устата...“. За оваа сцена може со сигурност да се констатира дека има исклучиво декоративна намена и е без алегориско значење. Само без стварна основа би можело да се инсистира на симболично значење на грифон, иако недоволно определено бидејќи грифонот може да го претставува и Христос и демонот. Гуштерот нема симболично значење туку само камелеонот и саламандерот, а тие овде не се претставени. За една друга од сцените од мозаичната декорација во Големата палата постои следниов навод: „...ние откривме претстава на дрво... и фигура, којашто конечно беше одредена како голем мајмун, што држи јаже коешто виси од дрвото“ и понатаму „...мајмун, со птичји кавез на неговиот грб...“. Тоа е всушност претстава на висока палма со плодови, од која виси јаже, на чиј крај се држи мајмун, со човеколики пропорции на предните и задните нозе и со облека на горниот дел на телото. Врз кавезот што мајмуног го носи на грбот, стои птица. И за оваа сцена може со сигурност да се констатира дека има исклучиво декоративна намена без алегориско значење. И овде би можело само без стварна основа да му се придаде симболичност на палиното дрво како знак на рај или на мајмуног што е симбол за припадник на лажното христијанско учење (A. Detzel, *Christliche Ikonographie, Freiburg im Breisgau, 1894, S. 36; L. Réau, o.c., p. 112*). За птицата не може да се изнајде симболичност бидејќи е од неодредлив вид; кавезот и јажето немаат симболична вредност. Исти вакви жанр сцени, се наоѓаат и од десната страна на палмата. Така на пример горе се наоѓа „...мајка што го храни своето дете, куче...“. Мајката и детето се граѓански облечени без ниеден светечки атрибут, така што оваа композиција не може да биде сметана за претстава на Богородица со Христос. Карактерот на жанр сцената уште појасно ја подвлекува присуството на едно куче што заинтересирано ја свртело главата кон мајката и детето. Освен сето ова не треба да биде занемарен и фактот дека е сосема неприфатлива дури и како претпоставка можноста да биде во поден мозаик претставена Богородица со Христос. Десно од оваа композиција се наоѓа жанр сцената во која елен со уста фатил змија зад глава. Под оваа еленска композиција се наоѓа една сосема јасна жанр сцена на „...дете што тера мисирки или гвинејски кокошки“. Во таа сцена босоногo дете со стапче тера пред себе две домашни птици, а пред нив се наоѓа друго дете со свртена глава кон птиците. И вон



Останува затоа нерешено прашањето за изворот на примерот или инспирација за оваа гепардска сцена. Како одговор на ова прашање би можеле да бидат прифатени три претпоставки. Најнапред дека сцената со гепардот е чиста креација на вештиот мајстор мозаичар од Хераклеја Линкестидска, којшто познавајќи ја добро анималната анатомија и движењата и ставовите на гепардот и кошутата, бил во состојба да ги компонира во една ваква целина сите елементи што нарачувачот ги посакал. Втора можност е мозаичарот од Хераклеја Линкестидска да бил или конкретно влијаен или барем инспириран од ваква или слична мозаична или фреско сцена на некоја досега непозната црква, што е или сосема уништена или уште неоткриена, а се наоѓа територијално во радиусот на можно влијание.

Понатаму, иако е веројатноста помала, не треба да биде исклучена и можноста за влијание или инспирирање од минијатури или шематски прирачници. И на крајот, не е сосема исклучена можноста мозаичарот од Хераклеја Линкестидска да бил можеби инспириран за нова креација од сцените во Големата палата во Цариград или од некоја друга палата, иако не бил влијаен за копирање. Во рангирање на овие можности јас ѝ давам предност на првата претпоставка за инвентивна самостојна креација на мозаичарот од Хераклеја Линкестидска, којшто несомнено имал широки претходни познавања на други мозаици и на живиот свет и веројатно успешна мозаичарска практика.

По однос на алегориското, иконографско значење на оваа сцена Г. Цветковиќ Томашевиќ го изнесла следново мислење: „Тогаш да заклучиме дека во христијанскиот контекст животните во мир го симболизираат рајот, животните во борба или во трка, кои прогонуваат или се прогонувани, ја означуваат земјата низ борбата против злото, против гревовите, против пороците“.<sup>40)</sup> Ова мислење го сметам за сосема спротивно на стварните компоненти и заради тоа е потребно по една кратка ревизија да биде отфрлено како потполно неприфатливо.

Имено, во основа гепардот ни според една иконографска теорија не може да ја означува борбата против злото, бидејќи самиот е симбол на злото. Уште поважна околност што се противставува на ваквото толкување е дека гепардот не може да ја симболизира борбата против злото претставена во кошута, бидејќи кошутата е симбол на христијанското добро.

---

од неодредливиот карактер на домашните птици е невозможно на оваа сцена да ѝ се припише алегориско христијанско значење. Врз основа на констатираниот факт дека во Големата палата нема христијански композиции, сметам дека мозаичарот од Хераклеја Линкестидска не бил за сцената со гепардот директно влијаен од мозаикот на Големата палата во Цариград.

<sup>40)</sup> Г. Цветковиќ Томашевиќ, о. с., стр. 39.

Според L. Réau<sup>41)</sup> леопардот, наречен *verisipellis*, заради пет-нестата кожа, ја симболизира двојноста на сатаната. Понатаму, според G. Ferguson<sup>42)</sup>, „Леопардот е симбол на гревот, на свирепоста, на ѓаволот и на антихристот. Тој понекогаш се појавувал во претставите на Магите за да се покаже дека инкарнацијата на Христос беше потребна заради спасување од гревот“.<sup>43)</sup> Според ова претставата за гепард и кошута во Хераклеја Линкестидска иконографски ја илустрира следната содржина: злото како израз на ѓаволот којшто дуплиран го победува и го уништува христијанското добро.

Оваа неубичаена ситуација, во која доброто бидува на крајот победено и не успева да се спаси, е претставена овде најверојатно со дидактичка намена — христијанинот да не дозволи да го совладаат ни двојно појаките искушенија на гревот бидејќи ќе биде уништена жртва, и ќе заврши со брутален крај без спасение на душата. Затоа бруталната натуралистичност во нартексот низ кој христијаните поминуваат има крајна цел сосема да ги разбуди низ шок, да бидат на штрек против искушенијата и гревовите.

Dr Konstantin PETROV

## LES EMPLACEMENTS NON-ÉLUCIDÉS DE DEUX COMPOSITIONS ALÉGORIQUES CHRÉTIENNES EN MOSAÏQUE

Parmi les scènes de mosaïque à Stobi et Héracléa de Lynkestides deux compositions attirent spécialement l'attention, l'une par son emplacement inusité où elle fut réalisée, et l'autre, également par son emplacement et par le naturalisme accentué dans son interprétation.

La première composition est une scène alégorique eucharistique de deux cerfs représentés par le mosaïque du pavé de la salle absidale du palais de Polyharmos à Stobi (grav. 1). Cette composition mérite une attention spéciale, étant donné qu'une telle alégorique caractéristique chrétienne était normalement consacrée exclusivement aux décorations des églises.

Prenant en considération toutes les explications scientifiques connues jusqu'à présent sur la valeur symbolique et sur la signification des cerfs et des centaures, il faudrait supposer que les cerfs

<sup>41)</sup> L. Réau, o. c., p. 110, леопардот заради своите прошарени влакна ја симболизира двојноста на сатаната. Пантерот, стр. 130, е симбол на лакомоста и жедоста затоа што му е кожата ишарена со окца.

<sup>42)</sup> G. Ferguson, o. c., p. 20.

<sup>43)</sup> Најверојатно како симбол на гревот и сатаната е претставен леопард или гепард во сцена во која двајца свети војувачи стојат со копја уперени на него, угравирана во сребрена плочка од British Museum од VI век (O. M. Dalton, *Byzantine art and archaeology*, Oxford, 1911, f. 42).

symbolisent les âmes chrétiennes qui aspirent à s'abreuver de vérité divine, ce qui serait le sujet chrétien avec une destination didactique.

Vu le manque de données, les recherches sur le problème de la composition exigent une explication admissible de la raison qui influença, qu'une telle composition de mosaïque chrétienne et ecclésiastique trouve place dans la salle à manger d'un palais. Jugeant d'après les circonstances connues jusqu'à présent, trois réponses pourraient être analysées.

La première explication, tout en étant peu admissible, serait, que peut-être l'édifice était auparavant une basilique, qui par la suite fut convertie en palais. En faveur de cette explication serait l'orientation ouest-est de la salle à manger au mosaïque. Cependant, quelques faits rendent cette explication inadmissible. Tout d'abord la disposition des pièces autour de la salle à manger absidale n'est point adéquate à une basilique, mais par contre est normale pour un palais. Deuxièmement, les mosaïques dans les autres pièces ont un caractère profane, ce qui correspond à la conception pour la décoration d'un palais. Troisièmement, dans la grande pièce absidale se trouve un jet d'eau, qui ne pouvait pas exister dans la nef centrale d'une basilique, mais par contre pouvait avoir sa place dans un palais, comme par exemple dans le palais voisin Peristeria. Quatrièmement, si l'on suppose la transformation de la basilique en palais, les traces de réparation du mosaïque au dessus de la conduite d'eau pour la fontaine ultérieurement construite, ne pouvaient être complètement effacées, et pourtant il n'existe pas de telles traces. Et cinquièmement, ce qui est le plus important, il est difficile de supposer la transformation d'une basilique en palais, justement lorsque le christianisme est en plein essor.

La seconde explication, également peu admissible, serait que la salle à manger du palais de Polyharmos pouvait être transformée en église après quelque événement pénible, peut-être après 472, 479 ou bien 518, et alors le mosaïque à la composition eucharistique aurait été posé. Il est difficile de trouver un argument allant en faveur de cette hypothèse. Par contre, le fait qu'il existe une ressemblance et une proximité de style entre la composition eucharistique et les autres mosaïques, témoignent que tous les mosaïques ont été faits en même temps. Contre la seconde explication également prendre en considération le fait suivant: les événements de 472, 479 et 518 apportèrent de tels changements et l'on peut admettre qu'un palais put être transformé et converti en église, mais il est évident aussi, que non seulement les moyens pour une décoration en mosaïque manquaient, mais le climat social en ville manquait de compréhension pour un genre de décoration si coûteuse.

La plus admissible serait la troisième explication, qui comprend les composantes suivantes. On peut supposer que probablement à la fin du IV<sup>ème</sup> et durant le V<sup>ème</sup> siècle, à l'époque de la plus intensive christianisation de la population à Stobi, on considérait

comme très important pour chaque chrétien personnellement et pour son attitude envers les nouvelles conceptions sociales, qu'il manifeste ouvertement son appartenance aux nouvelles idées du christianisme. Par conséquent il est possible que le propriétaire du palais de Polyharmos commanda un motif chrétien d'eucharistie pour la salle à manger, afin d'accentuer son ardeur et ses opinions chrétiennes donnant au triclinium romain une atmosphère absolument chrétienne. On ne peut exclure l'hypothèse que ce triclinium, lorsque fut posée la composition eucharistique de mosaïque, pouvait servir de chapelle privée au palais. En ce qui concerne la circonstance, que la scène eucharistique soit réalisée sur le sol, on peut trouver l'explication dans le fait, que d'autres compositions identiques connues se trouvent sur le sol, comme par exemple celle du narthex de la grande basilique à Heraclea Lynkestides, aussi cela ne représente aucune exception.

Le second problème serait l'emplacement étrange de la composition naturaliste du guépard et de la biche, figurant dans la partie méridionale du narthex de la grande basilique à Heraclea Lynkestides (grav. 2).

Cette scène exclusivement naturaliste représentant brutalement le guépard qui renversa la biche, l'éventra et de la gueule lui coulent deux filets de sang, est un sujet rarement réalisé. En ce qui concerne la source ou l'inspiration pour cette scène, on pourrait citer trois suppositions.

La première serait que la scène au guépard est une pure création de l'artiste de Heraclea Lynkestides, qui connaissant bien l'anatomie des animaux, les gestes et les attitudes du guépard et de la biche, était en état de composer dans un tel ensemble tous les éléments que le commettant désireait. La seconde possibilité serait que l'artiste en mosaïque de Heraclea Lynkestides fut influencé ou tout au moins inspiré par une scène similaire sur mosaïque, ou bien par une scène de fresque de quelqu'église, jusqu'à présent inconnue, qui fut ou complètement détruite ou bien pas encore découverte, et qui se trouve territorialement dans le rayon d'influence possible.

Par la suite, il ne faudrait pas exclure la possibilité, quoique minime, que l'artiste fut influencé et inspiré par de miniatures ou des manuels.

Il est également possible, que l'artiste de Heraclea fut inspiré pour sa nouvelle création par la scène du Grand Palais de Constantinople ou bien d'un autre palais, tout en étant pas influencé pour une copie.

En graduant toutes ces hypothèses, on pourrait donner la primauté à la première supposition, c'est-à-dire à la création indépendante et inventive de l'artiste de Heraclea Lynkestides, qui sûrement avait d'amples connaissances sur d'autres mosaïques et sur la faune vivante, et probablement une pratique efficace dans les travaux en mosaïque.

En ce qui concerne le sens alégorique iconographique de cette composition on peut conclure que cette scène illustre iconographiquement le sujet suivant: le Mal, comme la manifestation du diable, qui réussit à vaincre et anéhantir le Bien chrétien.

Cette situation singulière, dans laquelle le bien est vaincu et ne réussit point à se sauver, est conçue probablement avec une destination didactique, afin que le chrétien ne permette pas d'être dominé par les tentations du péché, car il sera une victime anéhantie et succombera à une fin brutale sans le salut de l'âme. Cette scène naturaliste dans le narthex, dans lequel les chrétiens passaient, avait pour but de les éveiller et les mettre en garde les tentations et le péchés.