

Оригинални научни рад

<https://doi.org/10.18485/folk.2020.5.2.4>
7.041.2-055.2:75.052:[271(497.6)-523.6(084.12)]
7.041.2-055.2:7.033.2(084.12)
165.212-055.2(084.12)

Жена и ромб: По повод позата на нозете на Богородица во Оплакувањето Христово од Нерези

Никос Чаусидис

Повод за ова истражување е еден необичен детал од прочуената фреско-композиција Оплакување Христово од црквата во манастирот Нерези кај Скопје. Во оваа сцена покојниот Христос лежи во ромбичното поле што го формираат нозете на Богородица кои се со раширени колена, споени стапала и целосно покриени со нејзиното здолниште. Во истражувањето е вклучена и фигурата на Рахела, прикажана во слична поза, во сцената Колеж на Витлеемските деца од Марковиот манастир кај Скопје, како и неколку претстави на Геа во композициите Страшен суд. Целта на статијата се состои во трагање по карактерот, потеклото и значењето на специфичната поза во која жена се прикажува со раширени бедра и колена и споени стапала, при што нејзините нозе формираат ромб. Во трудот се прави обид за откривање на значењето на овој иконографски елемент преку анализа на двете суштински компоненти на посочената поза, од една страна семиотиката на женските нозе и тоа посебно раширените, и од друга симболиката на ромбот. До неговиот карактер и потекло се доаѓа преку споредба на посочените ликовни претстави со аналогии присутни во други култури кои потекнуваат од разни делови на светот и разни периоди – од предисторијата до современиот фолклор. Во нив телото на жената е на разни начини комбинирано со ромб и тоа: дополнето со ромб, целосно метаморфозизирано во ромб или прикажано со нозе кои со својата поза формираат ромб.

Клучни зборови: ромб, средновековна телесност, семиотика на нозете, женски гениталии, vesica piscis, мандорла, византиска иконологија, Богородица, Геа, Свети Пантелејмон – Нерези, Северна Македонија

Непосреден повод на ова истражување е еден детал од прочуената фреска Оплакување Христово, насликана 1164 г. во црквата Св. Пантелејмон во манастирот Нерези кај Скопје (Т.1: 12). Станува збор за необичната поза на нозете на Богородица чии бедра и колена се

широко раставени, а стапалата споени формирајќи, заедно со сината наметка што ги покрива сè до обувките, некакво речиси апстрактно ромбично поле (Т.1: 4). Христос е всушност легнат на овој ромб, при што се добива впечаток дека Богородица се стреми целосно да го опфати со своите нозе и skutot, но и со горниот дел од своето тело. Таа силно го прегрнува така што со левата рака го држи за десниот лакт, додека со десната го опфаќа околу вратот, приближувајќи ги своите гради до неговото рамо и своето лице до неговата глава (Т.1: 12). Треба да се нагласи дека настанот се случува во екстериер, пред темниот влез на гробницата во која Христос треба да биде положен, при што обете тела се наоѓаат на земја.

Мошне е индикативно што во околината на Скопје, може да се најде уште еден пример со слична поза на нозете и тоа само на десетина километри од Нерези. Се работи за сцената Колеж на Витлеемските деца, насликана 1376 г. во црквата Св. Димитрија во Марковиот Манастир кај селото Маркова Сушица (Т.1: 6). Во посочената поза овој пат е прикажана Рахела која клечи на земја со раширени колена и составени стапала, и овој пат целосно покриени со здолниште, но тука рацете ѝ се кренати и раширени во став на *òrant*. Нејзината фигура, окружена со телата на убиените бебиња, формира една впечатлива, речиси хералдичка композиција (Т.1: 3, 6).

Истата поза на нозете е редовно обележје на уште еден женски лик од репертоарот на византискиот црковен живопис. Тоа е претставата на Геа во рамките на сцената Страшен суд, присутна во неколку цркви од Македонија и околните балкански региони. Во овој случај, женската фигура е ставена во една мошне архаична космолошка констелација. Прикажана е како седи врз хибридно митско суштество во вид на змеј со глави на обата краја од телото, држејќи во раширените раце платно распнато во полукруг кое го претставува небескиот покров (Т.1: 2, 5, 9, 10). Предлошките на оваа композиција низ бројни примери можат да се следат наназад до медитеранските и блискоисточните култури од стариот век (Т.1: 7, 8).

Иако меѓу денешните истражувачи на византискиот црковен живопис постои согласност дека бројни негови елементи се на некој начин преземани од претходните култури и нивните визуелни и духовни традиции, деталните истражувања на овие предлошки се сè уште ретки и не секогаш доволно продлабочени. Во оваа статија ќе се обидеме да покажеме дека и посочената компонента е резултат на традиции кои во културолошка смисла имаат многу поширок карактер, а во хронолошка значително му претходат на христијанството.

1. Ромбот како архетипски симбол на *женско*шО и на *земско*шО

Со оглед на тоа што во основата на позата во која се наоѓаат нозете на посочените ликови се наоѓа ромбот, нашата анализа ќе ја започнеме со сожет преглед на генезата на овој ликовен елемент и симбол и основните компоненти на неговата семиотика.¹

Ромбот спаѓа во категоријата на основни геометриски фигури. Поради ваквиот свој елементарен карактер тој има архетипски предзнак т.е. присутен е во разни култури ширум светот, оддалечени една од друга во географска и во хронолошка смисла, кои при тоа не морале да имаат меѓусебни контакти. Како и останатите геометриски фигури, често се појавува сам од себе како резултат на одредени процеси генерирани врз база на законите на математиката и геометријата и тоа како во природата (на пример создавањето на кристалите), така и во културата (ткаење, везење и плетење). Големата фреквенција на вакви мотиви и, особено, сличните контексти во кои тие се појавуваат, и тоа во сосема различни средини, покажуваат дека низ епохите во нив се интегрирале и мошне слични културни т.е. духовни содржини и значења. Се покажува дека тие најчесто гравитираат кон сферите на женскиот принцип во неговата микрокосмичка (жена, плодност, раѓање деца), но и макрокосмичка димензија (земја, создавање, раст на растенијата). Причините за тоа се бараат во идентификацијата на ромбот со два елементи кои во целото човештво биле третирани како доминантни носители на женскиот принцип – вулвата и земјата. Релациите на ромбот со обата елементи се посредни при што во првиот случај тие се резултат на геометризирањето на контурите на отворената вулва односно сведувањето на нејзината заоблена форма на рамни линии (Т.1: 1a–d). Релациите пак со земјата се должат на архаичните претстави (доминантни во поголемиот дел од светот) за земјата како четиристрана плоча кои се должат на четворниот систем на ориентација и сетилна перцепција кој му е вроден на човекот како биолошки вид (Т.1: 1e, d).

Сметаме дека клучните мотиви за сведувањето на контурите на отворената вулва во *vesica piscis* (елипса со зашилени полови), и потоа

¹ Во пасусите што следат ги претставуваме нашите основни согледувања на генезата и семиотиката на ромбот, кои се детално претставени, аргументирани и придружени со примери и литература на друго место (Чаусидис 2005: 93–130). И во наредните случаи, концентрирајќи се на конкретната тема на оваа статија, ќе се повикуваме на нашите претходно публикувани трудови каде што дадените прашања и аспекти се подетално обработени и проследени со соодветна граѓа и референци.

во ромб, се случиле спонтано, и тоа поради најмалку две причини.² Од една страна тоа се тешкотиите за изведба на облите линии на елипсата во тврди материјали (врежување во камен, коска, дрво, метал), а од друга, техниките на везење и ткаење во мрежниот систем на текстилот. Во тој контекст, ромбот можеме да го разбереме како стилизирана праволиниска варијанта на зашилената вертикална елипса, настаната, меѓу другото, и од практични причини – поради потребата за што полесно и побрзо ликовно претставување на овој особено важен дел на човековото тело и наведените категории што ги застапувал (Т.1: 1a – d). Најдобра потврда на тоа е честото алтернирање на двата елементи во исти ликовни констелации т.е. исти композиции. Не помал удел во процесот на „ромбизација“ на зашилената елипса одиграло и тежнеењето на архаичната свест за поистоветување на плодноста на жената со космичката плодност т.е. плодноста на земјата. На ликовно ниво, ова ќе доведе до споредување, доближување и изедначување на сликите т.е. идеограмите што ги застапувале овие два елементи. На микрокосмичко ниво, тоа ќе биде елипсестата слика на вулвата (Т.1: 1a, b), додека на макрокосмичко ниво – квадратот и ромбот како геометриски симболи на земното ниво на вселената (Т.1: 1d, e). Овој однос ќе резултира со интеракција меѓу квадратот и аглестата елипса, при што ромбот ќе се наметне како идеален компромис т.е. резултанта на двете слики, кој со обете комуницира и на визуелно и на симболичко ниво. Со својата вертикалност, издолженост, проширеност на средината и стеснетост на половите, ромбот кореспондира со аглестата елипса како слика на вулвата, одразувајќи ги со тоа на симболичко ниво биолошките конотации на плодноста и женскиот принцип. Во исто време, со својата праволинијност и четиристраност, ромбот од една страна се оддалечува од натуралистичката, биолошки сфатена вулва, додека од друга ѝ се доближува на праволиниската геометричност на четириаголните слики на земјата. Со тоа, на симболичко ниво тој укажува на макрокосмичките конотации на плодноста и на женскиот принцип.

Според тоа, појавата на ромбот во спомнатите значења, можеме да ја третираме и како нужен продукт на процесот на космизацијата на вулвата, односно нејзиното поистоветување со земното ниво на вселената и откривањето на општиот и макрокосмичкиот контекст на нејзините создавачки и витални функции. Со прифаќањето на значењата од обете сфери, овој знак и симбол на *женското*, сфатено

² *Vesica piscis* (лат. рибен меур) се дефинира како геометриска фигура настаната како пресек на два круга со еднакви радиуси при што центарот на едниот лежи на кружницата на другиот (*Vesica piscis* 2020).

како *земско*, ќе ги инкорпорира во себе и натаму ќе ги развива сите концепти и елементи својствени за просторно-обликовните аспекти на вселената.

2. Комбинирање на женската фигура со ромб или елипса со зашилени полови

Комбинирањето на посочените елементи може да се констатира во разни делови на светот, и тоа најчесто кај културите со поархаични обележја. Оваа постапка се реализира низ неколку специфични концепти кои, преку соодветни примери и коментари, ќе бидат претставени во наредните поглавја.

2.1. Дополнување на женската фигура со ромб или елипса со зашилени полови

Овој концепт се манифестира низ две варијанти. Во првата, ромбичниот или елипсестиот мотив се прикажува на стомакот или торзото на женската фигура, додека во втората, под гениталиите т.е. меѓу нејзините раширени нозе.

2.1.1. Ромб или елипса прикажани на стомакот

Ваквото комбинирање особено често се јавува кај праисториските керамички фигурини кои прикажуваат жена во стоечка поза, обично претставена без раце и со силно стилизирана или сосема изоставена глава. Типично е за праисториските заедници од Источна Европа и тоа особено оние од кругот на енеолитската култура Трипоље – Кукутени која во текот на 5–3 милениум пред н.е. се простираше на териториите на денешна Романија, Молдавија и Украина. На абдоменот од овие фигурини е најчесто врежан ромб кој со две прекрстени линии е поделен на четири ромбични сегменти, при што во центарот на секој од нив е отисната по една точка (Т.2: 3, 4). Во досегашните истражувања се изнесени претпоставки дека се работи за архетипски симбол присутен во разни делови на светот и тоа во речиси сите историски периоди. Се смета дека станува збор за идеограм што ја означувал плодноста, која во конкретните случаи може да ја апострофира бременоста на прикажаниот лик (потенцијална или реализирана), но и плодноста на земјата, доколку се прифати можноста дека овие фигу-

ри не прикажувале обични жени, туку некоја божица или друг митски лик кој ја претставувал земјата во глобални рамки – како дел од вселената. Можно е да застапувал и некои нејзини конкретни епифании, на пример почвата како материјал т.е. супстанција од која таа се состои или полето како издвоена парцела на „земната плоча“. Поретки и помалку впечатливи женски фигури со ромб врежан на стомакот можат да се следат и во претходниот неолитски период, но и во наредните, како што е бронзеното време, антиката и средниот век. Мошне е индикативно што присуството на истиот прекрстен ромб со точки, на стомакот на жената може да се идентификува и во словенскиот фолклор и тоа како елемент на орнаментиката на скутините наменети за покривање (и магиска заштита) на истиот дел од нејзиното тело (Т.2: 10 спореди со 3, 4) (Чаусидис 2005: 129, 130, 139–141).

Во истата енеолитска Трипоље – Кукутени култура, иако многу поретко, се присутни и фигури на чиј стомак, наместо ромбот, врежана е елипса со зашилені полови што упатува на алтернирањето на двата мотиви, па оттука и на изедначеноста на ромбот и вулвата (Т.2: 1, 2 спореди со 3, 4). Кај еден таков примерок, формата на овој мотив прилично експлицитно сугерира на женскиот полов орган како негова реална парадигма (Т.2: 2) (Чаусидис 2005: 97–99).

Овој мотив може да се констатира и меѓу железнодобните култури од територијата на Иран од крајот на вториот и првите векови на првиот милениум пред нашата ера. Се јавува во рамките на бронзените култни предмети (во науката познати како „луристански бронзи“) кои припаѓале на заедниците од овој период населени во областа Луристан.³ Во конкретниот случај се работи за еден примерок од категоријата „луристански стандарди“ – цевчести предмети високи меѓу 10 и 20 cm, наменети за насадување врз некаков стожер или потставка (Т.3: 6). Приложениот примерок прикажува троглава антропоморфна фигура од женски пол јасно претставен преку дојките.⁴ При тоа значењето и функциите на овие органи се дополнително акцентирани преку рацете кои оддолу ги придржуваат, најверојатно како гест на нивно нудење на верниците, односно како чин на подавање кон нив на она што тие го симболизирале (храна, егзистенција, благодат). Се работи за поза мошне типична за женските фигури од Блискиот Исток за кои се смета дека ги прикажуваат главните божици од овој

³ Тука и во наредните поглавја ќе бидат презентирани резултатите од нашите опсежни истражувања на иконографијата и семиотиката на овие предмети кои во текот на наредната година ќе бидат публикувани во обемна електронска монографија во која ќе можат да се проследат деталните елаборации и аргументации на овие толкувања, со сета приложена граѓа и литература (Chausidis 2021).

⁴ British Museum, Лондон, инв. бр. BM132346 (Moorey 1974: Pl.XII – A).

дел на светот. На торзото на луристанската фигура се наоѓа поле во вид на елипса со зашилени полови во кое е претставена стилизирана зооморфна глава со голем клун. Земајќи го предвид горе искажаното, оваа комбинација би можела да сугерира на некакво митско раѓање на прикажаното суштество од утробата на главниот лик. Во прилог на тоа говорат други предмети од овој тип кај кои многу повпечатлива човечка глава е прикажана на истиот дел од телото, но без елипсестата рамка (Т.3: 7 спореди со 6). Ако се земе предвид дека кај другите објекти од истата категорија ваквите фигури носат хермафродитни обележја (комбинирање на дојки и фалус или брада и вулва), посочениот мотив може да добие и значење на отвор создаден со засекување на абдоменот за да се овозможи некакво нефизиолошко т.е. артифициелно породување. Ова дејствие коинцидира со митот за раѓањето на иранскиот хтонски бог Ахриман кој, откако бил партеногенетски зачат во телото на неговиот хермафродитен татко (Зурван), ќе се роди така што самиот однатре ќе ја раскине неговата утроба (Чаусидис 2021: Ch. 5).

Интересно е што слично комбинирање на елипсата и абдоменот на човечка фигура се јавува и во христијанството, иако низ не толку експлицитни примери, и тоа во рамките на две засебни ликовни композиции.

Од една страна тоа е фигурата на Богородица, на чие торзо (абдомен или гради) често се прикажува мандорла и во неа малиот Христос. Најчесто таа има форма на правилен круг кој не сугерира непосредно на гениталиите (Т.3: 4), но кај некои постари и поретки примери таа е елипсеста, што може да се третира како поизворна верзија која е воедно поблиска до реалната форма на женските репродуктивни органи и тоа повеќе на матката отколку на вулвата (Т.3: 5). Ова значење е многу непосредно претставено на вербално ниво, преку називот на овој иконографски тип како Знамение кој во рамките на христијанскиот симболички систем го претставува безгрешното зачнување на Христос во утробата на Богородица, односно најважната догма на христијанското учење – овоплотувањето т.е. отелотворувањето на Светиот Дух низ телото на Марија во богочовечкото обличје на Христос. Сепак, наспроти овие индикации, во рамките на канонските толкувања овалната мадролa не се поврзува со утробата на Богородица туку со светлосната аура што го окружува Христос, означувајќи ја неговата божеска природа (Постников 2007; Буркхардт 1999: 81).

Од друга страна, во христијанската иконографија, подеднакво во западната и во источната, се јавуваат ликовни претстави во кои мандорлата се прикажува посебно, а не како дел од фигурата на Богоро-

дица, при што во неа се поставува Христос и тоа сам, во зрела возраст, Богородица и некои други светци. Во западната иконографија ваквата мандорла често се прикажува како засебен елемент (Т.3: 2, 9), додека во источната таа е главно во состав на Преображението Христово и некои други сцени (Т.3: 3). Во овие случаи таа најчесто има форма на елипса со зашилени полови што многу непосредно соодветствува на нејзините архаични парадигми т.е. обликот на отворената вулва (Т.3: 2, 3 спореди со Т.1: 1а, б).⁵ Во рамките на христијанската канонска теологија, овие елипсести мотиви не се поврзуваат експлицитно со родилните органи на Богородица, туку со две други значења. Првото се однесува на веќе посочената божеска (Таворска) Светлина која го опкружува Христа, додека второто – со семката на бадемот, од која впрочем произлезе и самиот назив *мандорла* (Chevalier, Gheerbrant 1987: 30, 31, 386, 387). Сепак, сметаме дека двете значења, во крајна инстанца, посредно инклинираат кон посочените женски значења на елипсата со зашилени полови. Имено, таворската светлина започнува да зрачи околу Христос во сцената Преображение која ја манифестира неговата божеска природа (Т.3: 3). Поради тоа, нејзиниот облик може да сугерира и на некаков чин на негово преобликување, преовоплотување и препородување од сферите на земското и човечкото во сферите на небеското и божеското. Во вториот случај, христијанската теологија и симболигија ја зема семката на бадемот како симбол т.е. метафора на некои суштествени белези на Христовото учење и тоа како невидлива, визуелно невпечатлива и тешко достапна суштина, сокриена во цврста черупка. Но и во овој случај, во крајна инстанца, се работи за семка на живо суштество која според својот изглед т.е. просторна структура и особено според суштествената репродуктивна функција, коинцидира со улогите и значењата на женските гениталии. Впрочем, на архетипскиот карактер на овие релации јасно укажуваат бројни митски и религиски традиции во кои, бадемовиот плод и целото растение, покрај другото, се поврзуваат со плодноста, раѓањето, женското начело (во хиндуистичката култура јони, во кинеската јин), девственоста, безгрешното зачнување, препородувањето итн.⁶

Во прилог на женското значење на христијанската елипсеста мандорла со зашилени полови одат и некои нејзини мистично-езотерични интерпретации кои ја поврзуваат со раната (нанесена со копје)

⁵ На оваа идентификација, иако без подетална аргументација, упатува L. D. Graham 2015: 11, Fig. 7. Кај некои византиски примери оваа мандорла е комбинирана и со ромб (Чаусидис 2005: 125, 126, БЗ2: 1, 19).

⁶ За симболиката на бадемот Chevalier, Gheerbrant 1987: 30, 31; Kuper 1986: 12; Тресидер 2001: 14.

со која Христос се здобил за време на Распетието, од која всушност ќе се изроди Христијанската Црква, аналогно како што пред тоа од Адамовото ребро, лоцирано на истиот дел од телото, ќе биде создадена Ева. Авторот на едно средновековно книжевно дело ја изедначува со утробата на Богородица при што својот замислен престој во Христовата рана го поистоветува со Христовиот престој во утробата на Марија. Ликовните претстави на Христовата рана, прикажани како црвено обоена *vesica piscis*, уште во средниот век предизвикувале сексуални асоцијации. Такви конотации често ѝ се давале во христијански интонираните поетски дела, на пример преку нејзиното изедначување со брачното легло ("O flourishing bed of the spouse of Salomon!"), зачнувањето и раѓањето. Нејзините ликовни претстави жените ги користеле како талисмани за обезбедување успешно пораѓање. Од друга страна, во рамките на Христовата фигура, таа секогаш се прикажувала хоризонтално за да се намалат асоцијациите на крвта што тече од неа со менструалната крв (Graham 2015: 16–24, цитат 17).

Човечката фигура поставена во елипса се јавува и во хиндуистичката култура и тоа во претстави со силен митско-религиски карактер. Го прикажуваат појавувањето на Шива од огнениот столб – фалус како еден вид негова епифанија т.е. претставување пред другите богови во телесно обличје (Т.3: 1).⁷ Оваа слика може да се следи наназад до веќе посочената Трипоље – Кукутени култура, овој пат претставена како цртеж на керамичките садови (Т.3: 8). Според некои толкувања го прикажува раѓањето на мошне важен митски лик или бог од некаква џиновска „макрокосмичка вулва“, опружена со змии, која се протега меѓу небото и земјата (Рыбаков 1981: 188, 198, 205, 206; Gimbutas 2001: 166, 241, 142; Чаусидис, 2005: 97–99).

2.1.2. Ромб или аглеста елипса меѓу нозете

Во архаичните култури се јавуваат слики на човечки фигури кои се придружени со стилизирани гениталии, но прикажани не на своето место туку издвоено, најчесто под нивните препони т.е. меѓу нозете и тоа најчесто со димензии поголеми од реалните (Т.4: 1–3, 6, 7). Сметаме дека овој концепт имал за цел јасно да се означи или акцентира полот на прикажаните ликови, особено ако тој, поради високиот степен на стилизација, не можел доволно јасно да се евоцира преку самите нивни фигури (Чаусидис 2005: 97–99, 139). Оваа констелација

⁷ Митот е забележен во «Shiva Purana» и «Linga Purana» (Браун 1977: 312–313; Чаусидис 2017: 201).

често се јавува на петроглифите од територијата на Кавказ кои се датираат во праисторскиот период, а некои можеби и во подоцнежните епохи. Елипсата со зашилени полови придружува човечки фигури во разни пози, со нозе благо расчекорени (Т.4: 2, 3, 7), со раставени бедра и свиени колена (Т.4: 6) или пак раширени во поза на „шпага“ (Т.4: 1). При тоа во неа често се наоѓа точка или вертикална цртка (Марковин 1959). Поврзаноста на овие мотиви со женските гениталии е дополнително акцентирана преку присуството покрај ваквите фигури на машки ликови со аналогно означен (и препотенциран) фалус, што имплицира на половиот однос меѓу нив, и тоа најверојатно не со некаков секојдневен т.е. профан, туку со скрален карактер, како хиерогамија (Т.4: 6, 7).⁸

Манифестациите на овој концепт можат да се детектираат и меѓу споменатите „луристански бронзи“, иако во не особено експлицитна форма. Првиот таков пример е претставен на една бронзена рачка од точило, обликувана во вид на пар споени фигури на козорог, дополнети со уште еден пар животински протоми. На долниот дел од телото на козорозите е прикажана схематизирана човечка фигура со голема гротескна глава на која се надоврзува редуцирано торзо со раширени раце и нозе. Меѓу нозете на фигурата се распознава елипсест елемент со вертикална средишна цртка кој, според обликот и позицијата, може да се определи како схематизирана вулва (Т.4: 10).⁹

Како и во претходните случаи, овој концепт се јавува и во варијанти каде што елипсата е заменета со ромб, повторно прекрстен, со или без посочените точки. Во оваа прилика наведуваме два такви примери, од кои првиот е прикажан на древнотеленските сликани садови од геометрискиот период (9–8 век пред н.е.) кои прикажуваат мажи придружени со коњи (Т.4: 4, 5). Две и пол илјади години подоцна го наоѓаме и во рамките на текстилната орнаментика на Источните Словени, овој пат како прекрстен ромб прикажан под долгото здолниште на женските фигури, исто така придружени со коњи (Т.4: 8). Во обете култури се многу почести зооморфните варијанти на оваа констелација кај кои ромбот (прекрстен, исхрафиран, со или без точки) се прикажува меѓу нозете на коњи или на други четириножни животни. Индикативно е што такви композиции се јавуваат во истите сцени во кои се прикажани претходните комбинирања на ромбот со човечката фигура. Поврзаноста на овие слики со сферите на плодноста и раѓањето најексплицитно ја потврдуваат примерите од народните

⁸ За сликите од овој тип: Чаусидис 2015; Чаусидис 2017: 806–810.

⁹ Collection David-Weill (P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 67 [1930, No. 104]); анализа: Chausidis 2021: Ch. 4.

везови каде што овој мотив е претставен токму во пределот на гениталиите на коњите и тоа во предужба на посочената женска фигура, поставена во централна позиција, со ист таков мотив под здолништето (Т4: 8) (Чаусидис 2005, 94, 97–100).

И оваа варијанта може да се детектира на некои од луристанските стандарди, но условно, ако од бројните заемно преклопени иконографски пластови на овие предмети се издвои фигурата на родилка, прикажана во горниот дел на предметите, со раширени нозе кои наместо со стапала завршуваат во вид на зооморфни протоми, и ромбот кој во разни варијанти е речиси задолжително присутен во нивниот долен дел (Т4: 11 спореди со Т.6) (Чаусидис 2015: 70–72).

На крајот, приложуваме и еден пример од Непал. Се работи за хоризонтално поставена релјефна претстава, лоцирана во култен објект, која прикажува жена меѓу чии раширени нозе се наоѓа ромбичен мотив (Т4: 9). И оваа претстава ја земаме како условен пример бидејќи се чини дека во случајов ромбот не е застапен преку апстрактен геометриски мотив туку го формираат рацете на малата фигура која излегува од вулвата на поголемата (Т4: 9 спореди со Т.2: 9).

2.2. Претварање (метаморфоза) на целата женска фигура во ромб или во елипса со зашипени полови

Во репертоарот на симболичките т.е. митските слики специфични за древните или современите архаични култури се појавуваат претстави во кои разни геометриски фигури се комбинираат со антропоморфна глава и тоа претставена во нивниот горен дел. Покрај ваквите комбинации со триаголник, квадрат и круг, особено се чести варијантите со ромб кај кои човечката глава се прикажува во неговиот горен агол (Т.5: 1) или пак му е аплицирана однадвор како додаток (Т.5: 2, 3, 5). Со тоа, како и кај останатите примери, ромбот го добива значењето на стилизирано тело на некаков хибриден антропогеометриски лик со човечка глава и ромбично тело. Кај некои вакви слики геометрискиот корпус добива и редуцирани раце и нозе (вториве најчесто раширени) и схематизирани ознаки на женски полови обележја (дојки и вулва), што е еден од показателите дека тој навистина го претставува телото на некакво женско суштество (Т.5: 2, 4, 5). Таквото значење го потврдуваат примерите каде што ова геометризирано тело започнува со своите контури да се доближува до реалното торзо на некаков нагласено корпулентен женски лик. Посочените, но и одредени други компоненти, нè наведоа на претпоставка дека некои од овие слики всушност ја прикажуваат персонализира-

ната земја, сфатена како Божицата-Земја т.е. Мајка-Земја или некаков друг митски лик со сличен карактер и функции. Во тој контекст, специфичните гореспоменати варијанти на овие слики би можеле да се сметаат за продукт на разните митски претстави за обликот (кружен, квадратен, ромбичен) на земната плоча (Чаусидис 2005: 148–160; Chausidis 2012: 7, 9).

Како што покажуваат наведените примери, меѓу овие митски слики се особено фреквентни ромбичните варијанти, често дополнети со разни форми на умножување на ромбот (по пат не негово прекрстување, шрафирање или мултиплицирање), додавање на екстремитети, а во некои случаи и зооморфизација на целата претстава, најчесто во насока на нејзино доближување кон формата на телото на жабата – едниот од најфреквентните зооморфни симболи на земјата и на Божицата-Земја (Т.5: 4).

Два примери даваат значајни аргументи во прилог на предложеното толкување на овие слики. Најпрво тоа се раносредновековните двоплочести фибули, кои се врзуваат за раните заедници на германските (Т.5: 2, 5) и на словенски популации (Т.5: 3) чии две плочки, заедно со споната што се протега меѓу нив, преку својата многуслојна иконографија ги прикажуваат трите главни компоненти на вселената – небото, земјата и космичката оска која од една страна ги одделува првите два елементи еден од друг, но од друга страна и ги поврзува во единствена целина (Т.5: 3). Апострофираните слики обично ја заземаат ромбичната плочка на фибулите која и во другите иконографски пластови на овие предмети носи нагласено хтонски содржини и значења. Во конкретните случаи тие прикажуваат некаква корпулентна фигура со ромбично тело, чија глава е дополнета со богато украсен полукружен елемент за кој има индикации дека го означувал небескиот свод. Како што напомнавме, во некои случаи ромбот е дополнет со пар зооморфни пратоми кои го добиваат значењето на раширените нозе на овој женски лик кои во дадениот контекст ја кодираат создавачката функција на Мајката-Земја прикажана во состојба на континуирано раѓање (Т.5: 2, 5 спореди со Т.1: 5, 9, 10; Т. 4: 11; Т.6) (Чаусидис 2005: 154–156).

Вториот пример е каменен блок со ромбична форма (димензии околу 80 цм), откриен во едно светилиште од Обухив во Украина, датирано широко во првата половина на првиот милениум од нашата ера (Т.5: 1). И тој е исто така дополнет со човечка глава, но и други ликовни елементи врежани на неговата површина и тоа: ромбичен мотив, човечка фигура со кренати раце и раширени нозе, како и едно четириножно животно. Се смета дека во светилиштето бил поставен во хоризонтална положба и користен како жртвен камен т.е. место

на кое се принесувале животински жртви и некои други прилози, најверојатно упатени на Божицата-Земја што тој ја означувал (Кравченко 1998; Чаусидис 2005: 156, 157).

Се чини дека варијантите на овој концепт со елипсата со заши-лени полови биле значително поретки од ромбичните. Како најилу-стративен го земаме примерот на еден дрвен сад од етнографијата на провинцијата Сепин во Папуа Нова Гвинеја, секако со одредена култна намена, чиј горен крај е дополнет со човечка глава и бочно по-ставени стилизирани раце, додека кај долниот е оформен пар слично схематизирани нозе кои се и овој пат раширени во поза на коитус или пораѓање (Т.5: 7) (Jones 2005: 12). Фактот што во овој случај се рабо-ти за сад, уште повеќе ги засилува наведените релации на аглестата елипса со жената и земјата, земајќи предвид дека во глобални рамки, во архаичните култури, садот се третира како епифанија на родилни-те органи. Оваа идентификација не се должи само на сличната форма на обата елементи т.е. нивната шупливост, туку и на функцијата да примаат нешто во себе, да го носат тоа нешто во себе некое време и со тоа да предизвикаат негова промена т.е. усовршување (раст на де-тето во утробата на мајката = варење или печење на храна во садот за готвење) (Чаусидис 2010).

Примери на овој концепт, кои повеќе гравитираат кон ромбич-ната отколку кон елипсестата варијанта, можат да се препознаат во веќе споменатиот ромбичен мотив на луристанските стандарди чиј горен агол, кај некои примероци е придружен со човечка глава, до-дека кај долниот се распознаваат пар нозе, поверојатно животински отколку човечки (Т.5: 8, 9). И овие како и претходните примери го на-метнуваат прашањето дали ваквите слики, освен персонализирана-та земја, можеле да ги претставуваат и персонилизираните женски гениталии, каков што е случајот со древнохеленската Бауба (Т.5: 6). Иако таа навидум се прикажувала на начин сосема различен од тука претставените, суштината на обете слики се сведува на истите еле-менти: вулва (во хеленскиот пример претставена преку пубисот) до-полнета со човечка глава и нозе (Т.5: 6 спореди со 7-9) (Devereux 1990; Чаусидис 2017: 822–827).

2.3. Претварање (метаморфоза) на нозете на жената во ромб или во елипса со заши-лени полови

Нозете на жената се неразделен дел од нејзините гениталии и нивните функции. Овој однос е актуелен дури и денес, во рамките на современата западна култура, манифестиран преку разните форми

на нивно истакнување (откривање, сокривање и пренагласена грижа за нивниот изглед), со уверување дека тие најдобро ја одразуваат внатрешната убавина, сексапилот, темпераментот, па дури и карактерот на една жена. На архетипско т.е. потсвесно ниво женските нозе функционираат како еквивалент на женските гениталии и тоа бидејќи „растат од нив“, „водат кон нив“ и „обезбедуваат влез и излез од нив“ поради што се и „нивен составен дел“. Оттука, кога се гениталиите на жената невидливи т.е. сокриени, нејзините нозе го преземаат карактерот на нивен еквивалент, симбол и фетиш. Тоа се должи на фактот што нозете, односно нивната соодветна поза, имаат важен удел во двете клучни фази од репродуктивниот циклус на жената – коитусот и пораѓањето. Во обата случаи тие мора да бидат повеќе или помалку раставени за да се обезбеди т.е. оптимизира коитусот и особено излегувањето на плодот од утробата. Оттука, низ целата планета, особено во архаичните култури каде што не важеле табуата за приказ на репродуктивните аспекти на женското тело, жената често била претставувана со нозе раширени во разни пози и тоа токму со тежнеење преку нив да се апострофираат нејзините репродуктивни функции (Чаусидис 2009; Чаусидис 2005: 135–137).

Во овие ликовни претстави нозете на жената се најчесто поставени во следните четири пози: седечка, со целосно раширени бедра и подколеници (т.е. „шпага“, Т.2: 8); клечечка, со раширени бедра, подигнати колена и спуштени подколеници, кои формираат облик на буквата „М“ (Т.2: 7); полуклечечка, со бедра и колена раширени и свиени под прав агол во вид на буквата „П“ (Т.2: 6); стоечка поза со расчекорени нозе (Т.4: 2) (Чаусидис 2015: 135–137).

Честото репродуцирање на овие слики и големата важност на сферите на кои тие се однесуваат, ќе резултираат со нивно претварање во симболи, па дури и во пиктограми т.е. идеограми со значење на *плодност, раѓање, живот, воскреснување, создавање, благодат*, за кои се верувало дека наведените категории можат на магиски начин да ги пренесат т.е. обезбедат на местото на кое би биле прикажани. Постојат индиции дека некои од овие знаци ќе имаат важен удел дури и во оформувањето на одредени букви од подоцнежните писма, како на пример знаците „М“ (Т.2: 7) и „Ж“ (Т.2: 6) (Чаусидис 2017: 599, 796, 797).

За нашево истражување се особено важни варијантите од третата поза кај кои постои тежнеење за благо спуштање на бедрата и доближување на стапалата едно кон друго, што доведува до приближување на контурата „П“ кон ромбот или целосно поклопување со него (Т.2: 5 спореди со 6, примери: 9, 11–13). Ги акцентираме затоа што оваа поза се поклопува со византиските претстави

земени како повод на ова истражување (Т.2: 5 спореди со Т.1: 2–6, 9, 10, 12). Во овој контекст тие можат да се разберат на две рамништа. Првото повеќе би се однесувало на формалното т.е. сферите на визуелното и просторното, односно на посочената идентификација на нозете т.е. целиот долен дел од телото на жената со нејзините гениталии. Второто пак, повеќе би се однесувало на сферите на функционалното, односно тежнењето за интеракција на нозете и породилната поза во која се тие поставени, со ромбот и тоа поради нивното аналогно значење (породилна поза – ромб – раѓање = вулва – ромб – раѓање).

Во наредните пасуси приложуваме неколку примери на вакви слики, групирани во рамки на глобалните географски и културни арили на кои припаѓаат.

2.3.1. Иран (Луристан)

Нозете свиткани во форма на ромб или целосно метаморфозирани во ромб се важно обележје на посочените луристански стандарди, на што посредно посочивме преку претходните примери (Т.6 спореди со Т.4: 11; Т.5: 8, 9). Оваа слика низ голем број примероци се јавува на најбројната група предмети од оваа група, во науката познати како “Master-of-Animals” Finals. Фигурата со ова обележје го зафаќа долниот дел на овие предмети, над која се протегаат разни други иконографски елементи. Прикажува лик со доминантни антропоморфни црти кој кај разни поттипови носи и одредени специфични обележја, често претопени меѓу себе така што не можат јасно да се издвојат едни од други. Најчесто фигурата е полово неопределена, иако некаде има јасни машки белези (мустаќи или брада Т.6: 4, 5, 9, 10), но и женски (плетенки или локни во косата Т.6: 1–3). Кај најголемиот дел од нив, независно од варијантите, на глуждовите од составените стапала се често присутни попречни цртки кои укажуваат на врвките со кои тие се врзани едно за друго. При тоа пренагласувањето на големината на стапалата и нивната ресестост упатуваат на тоа дека не се работи за обични човечки стапала, туку за нозе кои завршуваат во вид на рибни перки (Т.6: 3, 8). Овој елемент добро соодвествува на хтонскиот карактер на прикажаната фигура и на нејзините репродуктивни аспекти означени преку раставените нозе, бидејќи упатува на припадноста на претставениот лик кон водата како составен дел на нижите зони на вселената која, како и земјата, во архаичните култури била третирана како макрокосмичка епифанија на женскиот принцип. Рацете на овие фигури се стилизирани во вид на некакви полуоапстрактни свиени сегменти (без дланки и прсти) при што нивната лачна форма упатува

на веќе посочената поза типична за блискоисточните божици-родилки и хранителки во која тие со своите раце ги придржуваат оддолу своите дојки (спореда со Т.3: 6, 7). Во многуслојната иконографија на овие предмети, покрај машките и женските карактеристики, се препознаваат и андрогини белези, па дури и варијанти со троглав лик. Имено, во некои случаи овој дел на стандардот е дополнет со две зооморфни глави што укажува на присуството на некаков хибриден лик (се чини повторно со хтонски карактер) кој има една централна човечка глава, дополнета со уште две животински кои растат бочно од неа (Т.6: 6–8) (детално за овие фигури: Chausidis 2021: Ch. 4).

2.3.2. Индија

Веќе укажавме дека на оваа категорија би можеле да се приклучат бројни ликовни претстави (пред сè релјефи) од територијата на Индија, но само условно бидејќи кај нив подколениците и стапалата не се сосема споени туку само доближени така што не формираат контури на целосно оформен т.е. затворен ромб (Т.2: 9, 12). Сепак, постојат јасни индиции дека и во оваа култура посочената тенденција била мотивирана од тежнењето за изедначување на нозете на жената со ромбот во посочените значења. Во прилог на тоа може да се земат такви претстави на пораѓање кај кои дури и детето што излегува од утробата на мајката формира ромб со своите раце (Т.2: 9 спореди со Т.4: 9).

Целосната идентификација на раширените нозе со ромбот во хиндуистичката култура се случува во рамките на јога-традициите и тоа преку асаните кои ја одразуваат оваа слика доследно и во сосема чиста форма. Се работи за две асани од кои едната се изведува во лежечка позиција (*Supta Baddha Konasana* Т.7: 1), а другата пристој на глава (*Baddha Kona Sirsasana* Т.7: 2). Посочената тенденција на закосување на бедрата и потколениците и нивното доближување до ромбот е мошне типична и за позите и движењата на традиционалните танци специфични за хиндуистичката култура, но и за некои други азиски региони (Т.7: 4).

Во Азија оваа поза успеавме да ја следиме наназад до почетоките на вториот милениум пред н.е. и тоа преку една бронзена вотивна фигурина која припаѓа на археолошкиот комплекс Бактрија – Маргијана (Т.7: 10) (*Bactria-Margiana* 2020). Во овој случај, женските аспекти на ромбот формиран од нозете на овој лик се дополнително акцентирани преку назначените дојки и пренагласената вулва.

2.3.3. Африка

Човечката фигура со нозе кои формираат ромб, низ бројни примери се јавува во рамките на традиционалните култури на Африка од кои се највпечатливи реликвијарните статуети на народот Кота од источен Габон и западно Конго, кои ни се познати преку примери создадени во 19 и 20 век (Т.7: 7–9). Станува збор за екстремно стилизирани антропоморфни фигури, прикажани во стоечка поза, обично без раце, со акцентирани и детално орнаментирани глави. Нозете им се до тој степен схематизирани што нивното присуство може да се детектира само имплицитно, ако целата композиција се согледа во глобални рамки – како контура на човечка фигура во стоечка поза. Асоцијациите на ромбичниот елемент со раширените нозе и со отворената вулва, на некој начин ги потврдува самиот карактер и функција на овие предмети кои биле наменети да стојат над реликвиите на предците на овој народ.¹⁰ Претпоставуваме дека ваквото комбинирање било насочено кон обезбедувањето на некаква форма на нивно воскреснување т.е. реинкарнирање, сфатени низ концептот на повторното раѓање, кое во некои порани периоди можеби го обезбедувал ликот што овие фигури го претставувале. Во ваквите интерпретации не охрабруваат примерите каде што долниот ромбичен дел на овие статуети е алтерниран со неговата заоблена варијанта чија елипсеста форма многу повеќе се доближува до реалниот изглед на отворната вулва (Т.7: 7).

2.3.4. Европа

Иако нашите досегашни истражувања не покажаа некако понагласено присуство на оваа поза на територијата на Европа (освен византиските примери претставени на почетокот), таквите слики треба да се очекуваат, особено во рамките на архаичните култури од овој дел на светот. Тука пред сè треба да се имаат предвид присториските култури, архаичните форми на средновековната култура (на пример петроглифите и графитите) и етнографијата (орнаментиката изведена во дрво и текстил). Во прилог на тоа, како одреден индикатор, може да се наведе еден пример од Словенија кој ја претставува елипсестата варијанта на оваа композиција. Се работи за фигура издлабена на еден вертикален, грубо изделкан камен од околината на село Криваче кај Копер (Т.7: 6). Нозете на фигурата, која е полово неопределена, се

¹⁰ "These extraordinary sculptures once rose above the sacred ancestral reliquaries of the peoples generally referred to today as the Kota" (Shapes 2018).

оформени во вид на овал, под кој се чини дека се назначени и стапалата, при што одредено мало расчленување се насетува и во неговиот горен дел. Со оглед на позицијата на последниов детал во рамките на фигурата, тој можел да ги означува нејзините гениталии (подеднакво и машките и женските), додека во рамки на идентификацијата на овалот со отворената вулва, истиот елемент го добива значењето на клиторис. На митско-религискиот карактер на оваа претстава укажуваат две компоненти. Најпрво тоа се линиите околу главата кои наликуваат на некаква зрачеста аура што на оваа фигура ѝ дава предзнак на евентуален митски застапник на сонцето, небото или на светлината. Втората компонента е нагласениот симболички карактер на столбовидниот камен на кој е фигурата прикажана, на чиј откршен врв, според преданијата, некогаш имало една или три глави (спореди со Т.3: 6; Т.6: 6, 7, 8). До пред неколку децении објектот бил вклучен во одредени локални верувања и обредни дејствија кои, меѓу другото, се однесувале и на плодноста и раѓањето (Puhar i Pleterski 2005).

Прежитоците на сликата во која нозете на жената формираат ромб, во „западниот свет“ можат да се побараат во едната од основните пози на класичниот европски балет. Станува збор за позата *plié*, чија генеза заслужува поголемо внимание со оглед на тоа што совршено се поклопува со останатите тука обработени слики (Т.7: 3, 5) (основни информации: Kaanda Gontijo et al. 2015). Самиот факт што е предодредена пред сè за балерините, нè охрабрува во претпоставките дека, без разлика на отсуството на некакви зачувани експлицитни значења, се работи за уште една манифестација на некакви древни заборавени традиции кои се однесувале на сферите поврзани со женскиот принцип.

3. Анализа на сцената од Нерези и другите византиски примери

Компаративниот материјал претставен во претходните поглавја, во кој беа вклучени неколку концепти на комбинирање на ромбот (и на елипсата со зашилени полови) со телото и особено нозете на жената, ни даде добра основа за анализирање и толкување на сцената од Нерези и останатите византиски примери претставени на почетокот од ова истражување. Но, пред да преминеме на нивната анализа, ќе ги претставиме најпрво согледувањата на некои претходни истражувачи во однос на необичната поза на нозете на Богородица.

В. Ј. Ђурић ја оправдува со следните зборови: „Поворку која преноси Христово тело сликар је зауставио управо у тренутку када

је Богородица пала на колена (оставши неприродно растављених ногу, што се, иначе, нигде у Византији не појављује) и загрлила сина љубећи му лице“ (Ђурић 1974: 14). Со ова толкување не можеме да се согласиме поради две причини. Прво, конкретната поза воопшто не е вообичаена за паѓањето на луѓето „на колена“, уште повеќе што во овој случај колената на Богородица воопшто не се на земја. Втората причина е што слични пози, како што видовме, се среќаваат на други ликовни претстави од византискиот круг, со што воедно се оспорува тврдењето дека таа не се појавува никаде во Византија, освен ако при тоа не се мисли конкретно на Богородица, и тоа во општи рамки или во сцената Оплакување Христово.

Подобро оправдување на оваа поза дава А. Серафимова: „Богородица мајчински тажи, опчекорувајќи го мртвото тело на сина си, но ставата не е вулгарна, солзите не се патетични; сцената е едноставно – величествена“ (Серафимова 1995: 121; Серафимова 2008: 15). Легнатата фигура на Богородица Е. Димитрова се обидува да ја оправда низ еден повеќе поетски отколку аналитички пристап, споредувајќи ја нејзината лежечка поза со „жив покров“ кој го покрива телото на нејзиниот мртов син.¹¹ Во својата сеопфатна анализа на нерешкото Оплакување, I. Sinkevic ги бара можните текстуални и ликовни предлошки на неговите специфични елементи каде што ги наоѓа и оправдувањата за необичната поза на нозете на Богородица. При тоа ја оценува како физички неизводлива: „Енергично ползејќи во физички невозможна поза, обвивајќи го со нозете телото на Христос и нежно прегрнувајќи го, Богородица ја држи тежината на омлитавеното, издолжено и опуштено тело на Христос само со краевите на своите стапала и колена.“ Во нејзината прегратка, пак, ја гледа истата страст со која го прегрнувала својот син како дете.¹² Д. Барџиева смета дека оваа сцена има антиеретички карактер, односно насочена е кон оспорувањето на несторијанските и особено на богомилските учења кои не ја прифаќале богочовечката природа на Христос и неговото овоплотување и страдање на земјата. Нагласувањето во неа на човечките аспекти (особено оние на Богородица) според неа е насочено кон тоа да се покаже дека таа била вистинска жена и мајка (а не ангел пратен од небото, како што проповедале еретиците) и дека Христос бил нејзин вистински очовечен син (а не само привидно овоплотување на

¹¹ “She lies beside him, and as a living shroud covering the body of her dead son” (Dimitrova 2015: 27).

¹² “Crawling strenuously, in a physically impossible posture, with her legs wrapped around the body of Christ while she embraces him tenderly, the Virgin supports the weight of Christ’s languid, elongated and relaxed body only by the tips of her feet and knee” (Sinkovic 2000: 50–53, цитат 52).

Логосот). Тој на земјата реално страдал, реално умрел, а во оваа сцена, ете, реално и се оплакува од неговата мајка, како било кој друг човек (Барџиева 2004: 170–172, 183, 184, 206).

Најсилен индикатор дека не се работи за случаен „жанровски детал“ е фактот што нозете свиткани во ромб се појавуваат и во другите приложени византиски сцени кои, иако по содржина се сосема различни од првата, на неа се слични според една суштинска компонента – комбинирањето на жена, прикажана во конкретната поза, со смртта. Тоа нè наведува на помисла дека во трите случаи (сцените со Богородица, Рахела и Геа) оваа поза не се должи само на стремежите за зголемување на драматичноста на насликаните композиции, туку и на одредени симболички т.е. семиотички компоненти. Токму тој факт ни дава дополнителен поттик за претпоставка дека нивните сликари, преку раширените нозе на прикажаните жени можеби сакале да сугерираат на породилната поза, ставајќи ја во опозиција на смртта присутна околу нив, и со тоа да укажат на претстојното воскреснување на трагично загиналите ликови, сфатено како една форма на нивно препородување.

Според I. Sinkevic, во Оплакувањето од Нерези претстојното воскреснување на Христос е кодирано на уште еден особено необичен начин – преку интензивната црвена нијанса на обувките на Богородица, за што како аргумент го приложува обичајот, раѓањето син на византискиот император да се означува преку изложување на пурпурни чевли (purple shoes) на прозорците од детската соба (Sinkevic 2000: 52). Богатите традиции зачувани во разни епохи и разни делови на светот покажуваат дека обувките се уште еден од архетипските женски симболи, при што ваквото значење произлегува од неколку компоненти: нивната форма и материјал (шуплив предмет од кожа со елипсест отвор), функцијата (наменети да го примат во себе човечкото стапало) и местото на кое се носат (нозете, на чија релација со гентиалиите веќе укажавме). Низ бројни примери, особено добро документирани во рамките на древнотеленската култура и современите фолклорни традиции, може да се проследи нивното значење на симбол на жената и тоа особено на девојката и невестата т.е. девицата. Во текот на свадбените обреди обувката на невестата се полни со одредена содржина (жито, вино, пари) кои треба да ја поттикнат успешноста на новооснованата брачна заедница и особено плодноста т.е. многудетноста на невестата.¹³ Земајќи ги предвид овие традиции и нагласената црвена боја на обувките на Богородица во Оплакувањето од Нерези, можеме

¹³ За посочените значења на обувките и нозете Маразов 2009: 7, 42, 43, 49, 54, 93, 99–107, 112, 118, 153; Маразов 2011: 154, 290–302, 321; за истото, со акцент на културните садови во форма на обувка: Чаусидис 2019.

да претпоставиме дека ваквото нивно акцентирање (наспроти мошне тмурната колористичка гама на целата композиција) е изведено за да се заокружи плодотворната симболика на ромбичната поза на нејзините нозе.

Во Оплакувањето од Нерези, Богородица со целото свое тело – раширените нозе, skutot и преграатките – како да сака да го врати во себе мртвиот Христос. Ако судиме буквално, врз основа на она што е насликано, долниот дел од неговото тело всушност како да лебди во воздух, на што јасно укажува односот со фигурите на апостол Јован, Јосиф и Никодим (Т.1: 12). При тоа се добива впечаток дека Богородица, со својата необична поза како да сака да го задржи односно да го спречи неговото одлетување т.е. напуштањето на овој свет. Слична е ситуацијата и со Рахела која клечејќи на земја, окружена од бебињата, како да сака со своите широко раставени бедра и колена да се стопи со земјата на која се тие положени за повторно да ги оживее преку нејзините неизмерни животодавни сили (Т.1: 6). Во овие толкувања добро се вклопуваат и нејзините раце во поза на *òrant* во кои, патем, често се прикажува и Богородица (спореди со Т.3: 4). Таквата поза на рацете редовно ги следи архаичните ликовни претстави на родилките и тоа уште од нивните најстари неолитски примери (Т.1: 3, 6 спореди со Т.2: 11). Во рамките на концептот на идентификација на елементите од горната и долната половина на човековото тело, раширените раце се еквивалент на раширените нозе (Т.2: 6). Во дадениот случај тие можат да се протолкуваат како повторување и со тоа дополнително акцентирање на породилната поза, но и како симбол на отвореноста на прикажаниот женски лик, можеби повеќе во смисла на духовна отвореност за примање од горе (небото) на компонентата која ќе го услови зачнувањето и раѓањето.

Во случајот со Геа (Т.1: 2, 5, 9, 10) категоријата воскреснување т.е. повторно раѓање се проицира на глобално рамниште т.е. на ниво на целата христијанска популација, при што на некој начин се повикуваат и сеќавањата за некогашните пагански божици чие значење и моќ во времето на сликањето на овие претстави се чини сè уште не биле сосема заборавени (Zorova 2012: 326, 329; Чаусидис 2005: 368, 369). Во прилог на тоа говори примената на една исклучително архаична композиција, многу постара од класичните грчко-римски претстави на оваа божица. Геа е седната врз фантастично суштество во вид на змеј со глави на обата краја од телото кој сам по себе е парадигматичен симбол на земјата т.е. подземјето.¹⁴ Се смета дека двојниот змеј

¹⁴ За овие претстави: Суботиќ 1980: 125 (сл. 96), 139 (сл. 105); Чаусидис 2005: 198, 368, 369; Zorova 2009: 326, 329; Serafimova 2014: 6. За змејот како симбол на

под божицата и другите типолошки специфики на овие претстави се резултат на дејноста и влијанието на зографите на Охридската сликарска школа од крајот на 14 до 16 век, и тоа не само примерите од Охрид (Т.1: 5, 10), туку и оние кои се надвор од Македонија, или конкретно во Бугарија (Т.1: 2, 9) и Србија.¹⁵ Постарите паралели на овие претстави можеме да ги проследиме низ неколку примери кои се однесуваат на нивните одделни ликовни елементи.

На примерот од Олимпија самата носителка на небескиот покров е прикажана како змеј со тело на риба, крилја на птица, предни нозе на лав или волк и со антропоморфна глава и горен дел од телото (Т.1: 7).¹⁶ На мотивот од цилиндричниот печат од северна Сирија носител на небескиот покров е човечка (несомнено женска) фигура со раширени нозе кои, за разлика од византиските, не се покриени со здолниште.¹⁷ Човечките глави прикажани во обете усти на змејот сугерираат на двете функции на земјата и на божицата што неа ја претставува. Од една страна е нејзината улога на господарка на смртта и уништувањето, претставена преку змејовата муцка која „ги јаде луѓето“, додека од друга улогата на господарка на животот и раѓањето претставено преку спротивната муцка, задолжена да го повраќа назад она што е претходно голтнато. Интересна паралела за овој мотив наоѓаме на една северноиталска ситула од VI век пред н.е. (Т.1: 11 спореди со 5, 9).¹⁸ Иако во овој случај двете муцки се прикажани како украсни наслони на кревет, на семиотичко ниво оваа разлика е занемарлива. Кај претставите на Геа двоглавиот змеј го претставува столот (т.е. престолот) на кој божицата седи, што според својата функција не се разликува суштествено од креветот затоа што првиот „го носи“ човековото тело во текот на денот, за разлика од вториот кој таа улога ја остварува во текот на ноќта. При тоа, нивна заедничка парадигма е мајката која „не носи“ во својата уторба и скутот во текот на детството, но и земјата која тоа го прави во текот на целиот наш живот.

земјата: Чаусидис 2005: 209–302, поконкретно за двојната змија која ја обиколува земната плоча 211, 230, 231, табла Г2. Опстојувањето на ликот на Мајката-Земја во христијанството, меѓу другото, може да се должи на неговото значително присуство во библиската хебрејска литература (Stordalen 2010).

¹⁵ Serafimova 2014: 6, фотографии на примерите, вклучително со цртежот на Геа во јужниот дел од тремот на црквата Св. Богородица Перивлепта во Охрид: pl. XXIV, pl. XXV (во нашата статија Т.1: 10).

¹⁶ Се работи за бронзена облога од штит од 6. век пред н.е. (Соколов 1980: 61).

¹⁷ Станува збор за најстарата паралела што ни е засега позната, датирана меѓу 1850 и 1720 г. пред н.е., од Keel Collection, Fribourg, инв. бр. VR 1993.6. (Rollsiegel 2019).

¹⁸ Ситула „Certosa“, Museo Civico Archeologico, Болоња, инв. бр. 17169 (Koch 2003: 348 – Abb. 1).

Во предхристијанските култури пораѓањето како функција на жените или на божиците се евоцирало експлицитно, во моментот кога плодот излегува од нивното тело прикажано во породилна поза (Т.2: 9, 12). Кај сите наведени христијански примери е очевиден стремежот за покривање на нозете, што се должи на два фактори – прво на тоа дека се работи за ликови со висок степен на светост (особено Богородица, но и Рахела) и дека се насликани во храм, што изгледа, само по себе, диктирало построго почитување на табуата во однос на прикажувањето на голото женско тело. Ваквите претстави, иако ретко, сепак се присутни во византиската култура, но надвор од храмот. Една од нив е сцената на породувањето на Ребека од еден средновековен манускрипт од Ватиканската библиотека чии нозе се раширени слично како кај претходните фигури (Т.2: 13 спореди со Т.1).¹⁹ Но, овој пат, тие се целосно откриени, односно кошулата на родилката го покрива само нејзиното торзо со гениталната зона, при што се гледа и новороденчето во моментот на излегувањето од утробата.

Иако во посочените сцени Богородица, Рахела и персонализираната Земја се присутни како навестувачи на воскреснувањето, јасно е дека според канонските христијански догми тие не се неговите вистински реализатори. Тука се присутни само како симболички метафори кои овој чин треба на визуелно ниво да го евоцираат кај гледачите, сметајќи дека нивните впечатливи архетипски пози можат полесно да допрат до чувствата на секој верник.

Не е лесно да се одговори на прашањето што од сето тука кажано или претпоставено можело да биде свесно промислено и спроведено во конкретните ликовни претстави од страна на зографите или евентуално од нарачувачите на живописот што тие го сликале, а што во нив било вклучено несвесно, само од себе, како производ на творечкиот чин на уметниците, воден од нивните моментни емоции и интуиции и стремежот за задоволување на афинитетите на ктиториите и на обичните верници. Убедени сме дека значаен дел од посочените решенија биле резултат на разработени концепти и проверени матрици кои се пренесувале низ генерациите зографи во рамките на „школите“ (т.е. тајфите) во кои тие се оформувале и работеле. Веруваме дека и тогаш, како и денес, во рамките на овие збирки на клишеа подобро поминувале архетипските мотиви кои поуспешно интерферираше со чувствата на луѓето (вклучително со нарачувачите на живописот), односно архетипските парадигми акумулирани во нивната потсвест во текот на животот или можеби „генетски“ кодирани во неа со самото нивно доаѓање на овој свет.

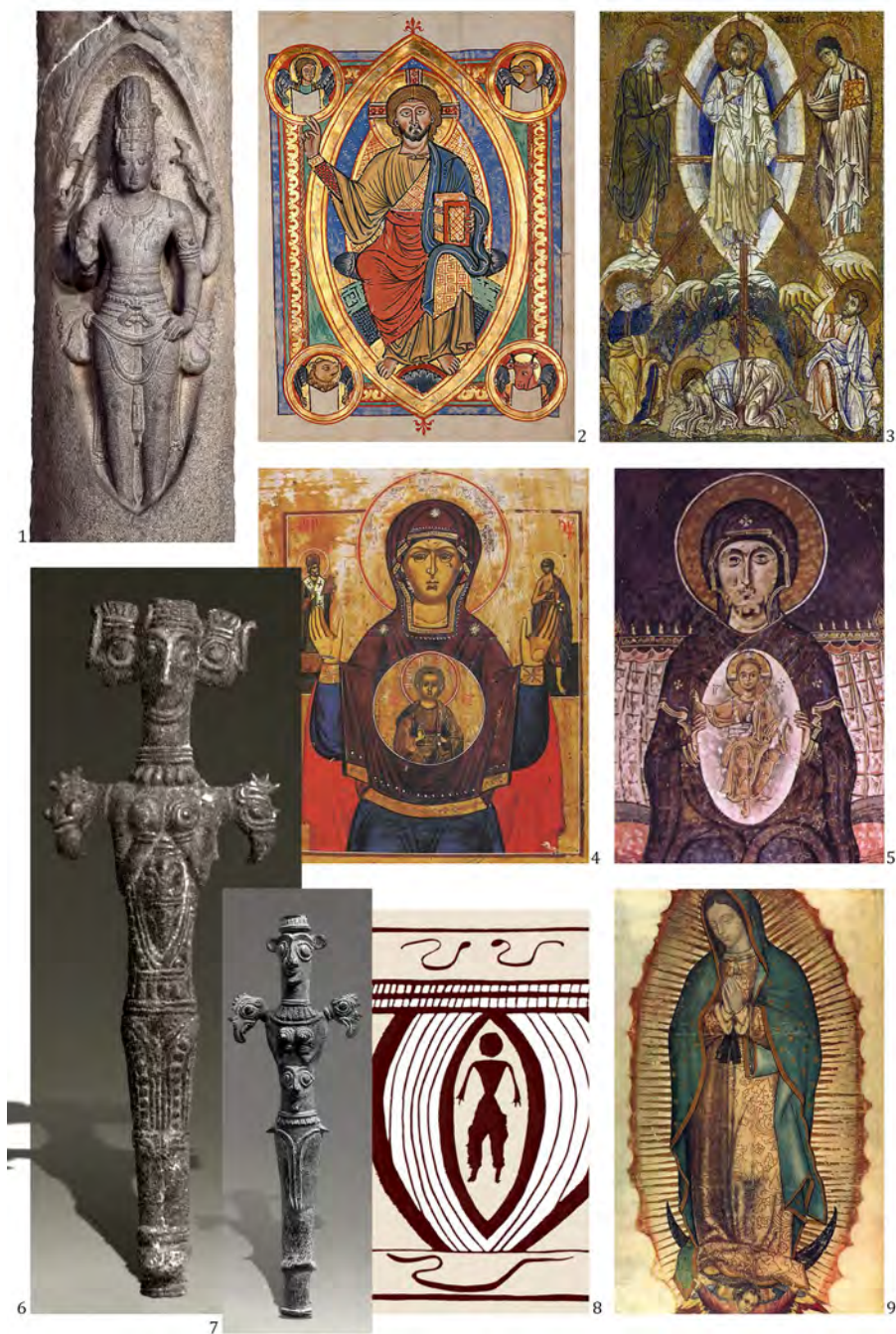
¹⁹ Манускрипт, 11 век (детал), инвентарен број: Vat.gr.747 0086 fa 0046 (Rebecca 2016).



Табла 1.



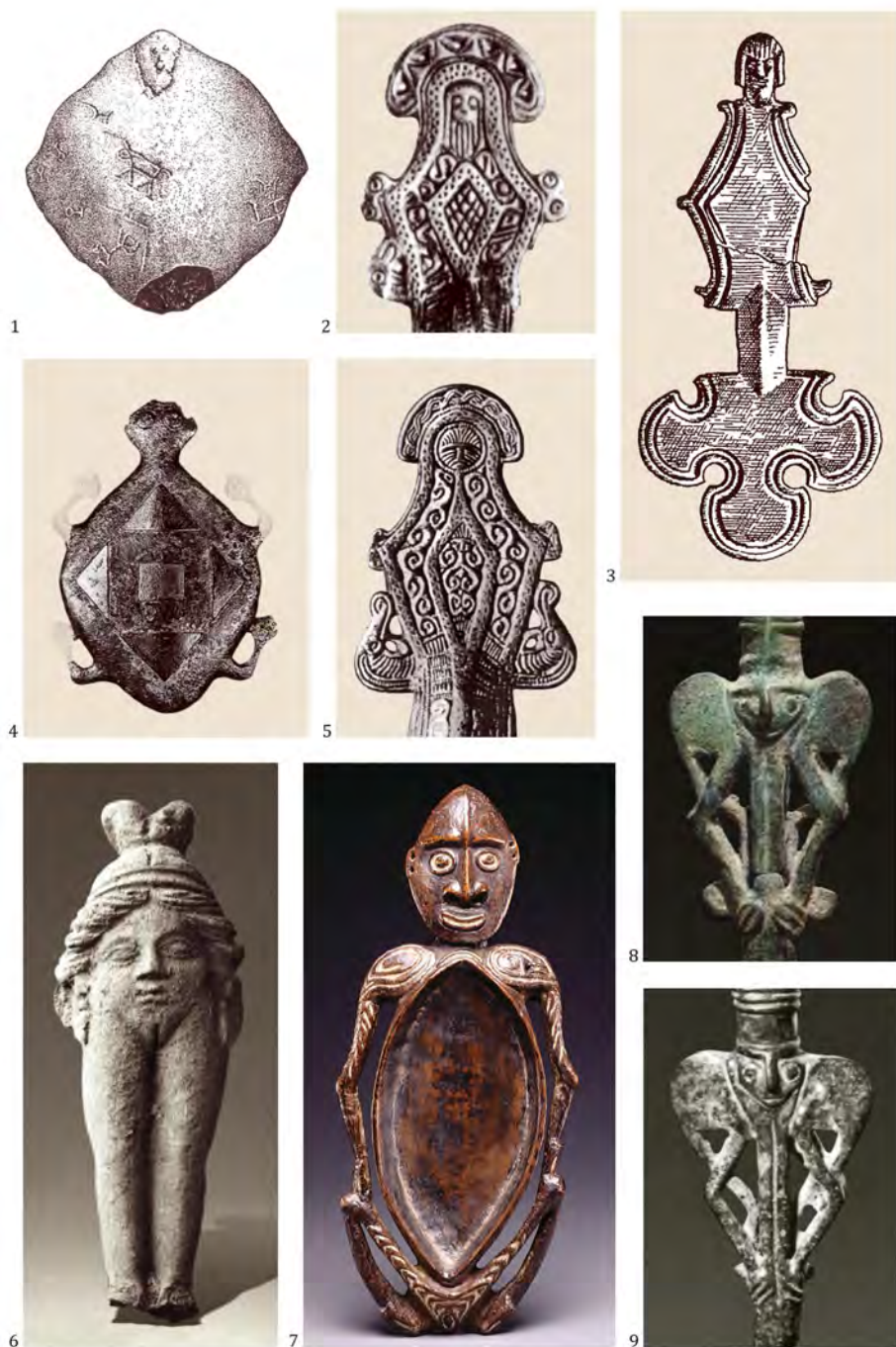
Табла 2.



Табла 3.



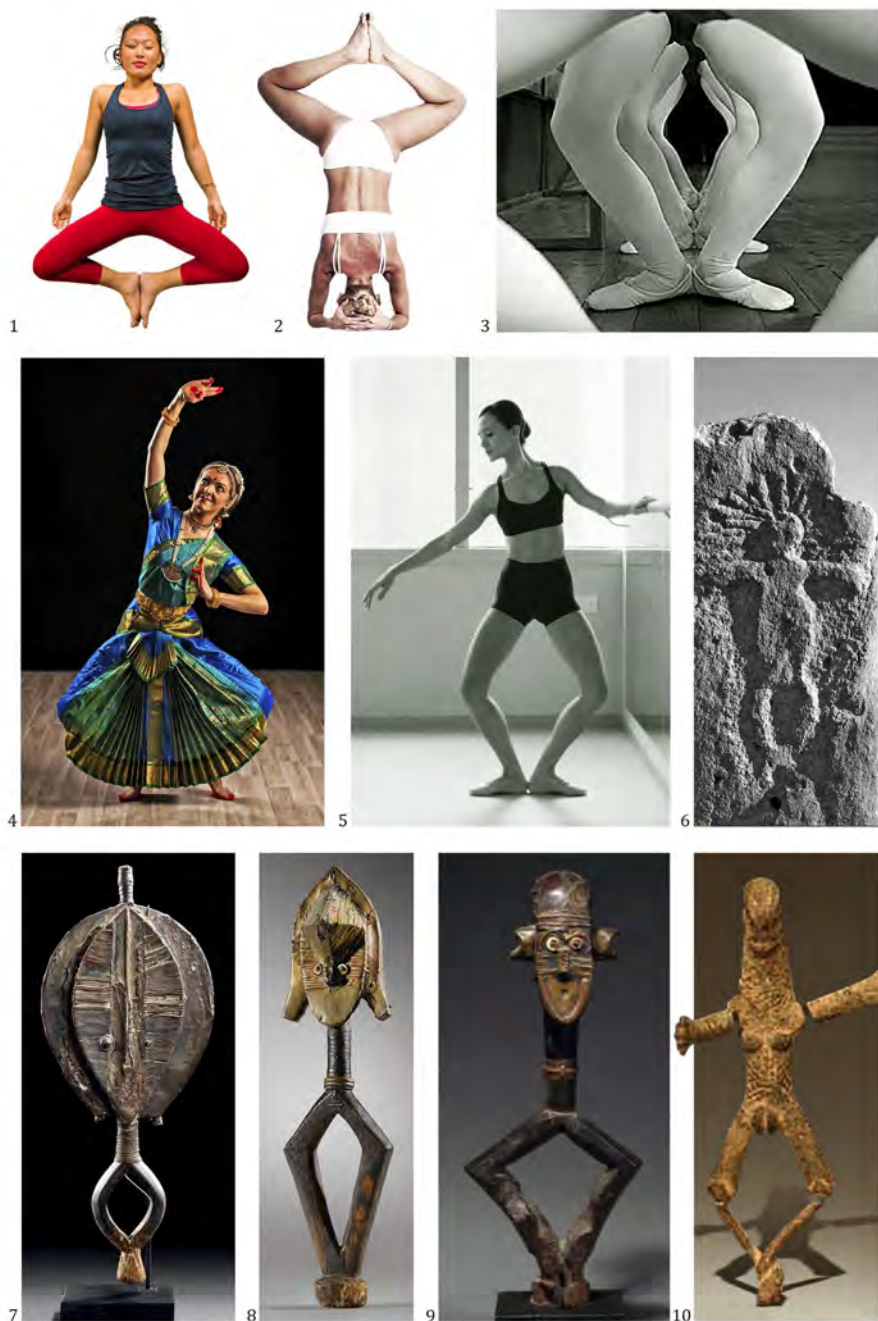
Табла 4.



Табла 5.



Табла 6.



Табла 7.

Библиографија

- Барџиева Донка (2004). *Св. Пантелејмон Нерези*. Скопје: Сигмапрес.
- Браун, Норман (1977). Индийская мифология. Во: Samuel Noah Kramer (ed.), *Мифологии древнего мира*. Москва: Наука 283–336.
- Буркхардт, Титус (1999). *Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы*. Москва: Алетейа.
- Ђурић, Војислав Ј. (1974). *Византијске фреске у Југославији*. Београд: Југославија.
- Корзухина, Г. Ф. (1996). Клады и случайные находки вещей круга „древностей антов“ в среднем Поднепровье (каталог памятников) Во: *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии*, вып. V. Симферополь: Таврия, 352–705.
- Кравченко, Надія (1998). Археологічні пам'ятки слов'янського язичництва (за матеріалами досліджень у Київському Подніпров'ї). Во: *Медобори і духовна культура давніх, середньовічних Слов'ян*. Львів: Природний заповідник „Медобори“; Інститут народознавства НАН України; Український державний лісотехнічний університет, 78–88.
- Маразов Иван (2009). *Хубавата Елена между Троя и Тракия*. София: „Захарий Стоянов“.
- Маразов, Иван (2011). *Мистериите на Кабирите в Тракия*. София: Издателство „Захарий Стоянов“.
- Марковин, Владимир Иванович (1959). Наскальные изображения в предгорьях северо-восточного Дагестана. *Советская археология* 1959(1), 147–162.
- Μπορντσαν, Τζών (1980). *Αρχαία Ελληνική Τέχνη*. Αθήνα: Υποδομή.
- Постников, В. В. (2007). Русская икона и образ Албазинской Богородицы (вопросы иконографии и истории). *Религиоведение* 4, 17–24. <http://ostrog.ucoz.ru/publikacii/4_45.htm> (10. 8. 2020).
- Рыбаков, Борис Александрович (1981). *Язычество древних Славян*. Москва: Наука.
- Серафимова, Анета (1995). *Македонија – културно наследство*. Скопје: Мисла, 90–173.
- Серафимова, Анета (2008). Свети Пантелејмон. Во: Јулија Тричковска (ур.), *Христијански споменици*. Скопје: Министерство за култура; Управа за заштита на културното наследство, 12–17.
- Сибирская икона* (2020). Сибирская икона. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%B1%D0%B8%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0> (12. 8. 2020).
- Соколов, Глеб Иванович (1980). *Олимпия*. Москва: Искусство.
- Суботиќ, Гојко (1980). *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј.
- Тресидер, Џек (2001). *Речник на симболи*. Скопје: Три.
- Чаусидис, Никос (2005) *Космолошки слики (симболизација и митологизација на космосот во ликовниот медиум)*. Том I и II. Скопје: Никос Чаусидис.
- Чаусидис, Никос (2009). Сукња измеѓу жене и земље - дијахрони преглед семиотике покривања доњег дела женског тела. Во: Драган Жунић (ур.), *Традиционална естетска култура: тело и одевање*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 202–233.

- Чаусидис, Никос (2010). Мати хлеба. Женски аспекти наџви, пеџи и црепуље у словенском фолклору у релацији с праисторијским традицијама. Драган Жунић (ур.) *Традиционална естетска култура: Хлеб*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 131–167.
- Чаусидис, Никос (2015). Хиерогамија и њене ликовне претставе у древним и архаичним културама. Драган Жунић (ур.) *Традиционална естетска култура: Ерос*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 44–109.
- Чаусидис, Никос (2017). *Македонските бронзи и митологијата и религијата на железнодобните заедници од Средниот Балкан*. Скопје: Центар за истражување на предисторијата <http://www.cip-cpr.org/_publishing/_nikos-chausidis-makedonski-bronzi.html> (14. 8. 2020)
- Чаусидис, Никос (2019). Предисториски предмети во вид на човечки нозе или обувки: карактер и значење. Труд претставен на: Археолошка конференција „Неолит во Македонија V“ (20–21. 12. 2019), Скопје, Археолошки музеј на Република Северна Македонија. Зборник на резимеа. Скопје: Центар за истражување на предисторијата.
- A for Arabesque* (2015). A for Arabesque, B for Ballet and C for... (6. 8. 2015). *The lewis foundation off classical ballet*. <<http://www.thelewisfoundation.org/2015/08/a-for-arabesque-b-for-ballet-and-c-for/>> (29. 7. 2018).
- A Kota* (2020). A Kota Songo Reliquary Figure Gabon. *Artkhade*. <<http://artkhade.com/en/object/113570/heTXjI/a-kota-songo-reliquary-figure-gabon?search=%2Fen%2Fsearch%2Fafrika%3F%3D50%2B50%26q%3Dregion-7%26ob%3D&r=>>> (23. 7. 2020).
- Amiet, Pierre (1987). *Les Antiquités du Luristan. Collection David-Weill*. Paris: Diffusion De Boccard.
- Ancient* (2020). Ancient and Early Medieval South Asia Stone statue of Shiva as Lingodbhava. *British Museum*. <<https://britishmuseum.withgoogle.com/object/stone-statue-of-shiva-as-lingodbhava>> (12. 8. 2020).
- Anthropomorphic Tube* (2020). File:WLA haa Anthropomorphic Tube Luristan.jpg. *Wikimedia Commons, the free media repository*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLA_haa_Anthropomorphic_Tube_Luristan.jpg> (24. 7. 2020).
- Bactria-Margiana* (2020). Bactria-Margiana Bronze Female Votive Figure – SP.465. *The Barakat Collection*. <<http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/jXvaxMyuXfYEIB0/CFID/23774263/CFTOKEN/74419820/CategoryID/36/SubCategoryID/1039/ItemID/22329.htm>> (23. 7. 2020).
- Born, Herman (1994). Terminologie und Interpretation von Tauschieretechniken in der altorientalischen, altägyptischen und alteuropäischen Metallkunst. In: Wilfried Menghin (Hrsg.), *Tauschierarbeiten der Merowingerzeit (Kunst und Technik)*. Berlin: Museum für Vor- und Frühgeschichte, 72–81.
- Bound-Angle* (2020). Bound-Angle-Headstand-I-Baddha-Konasana-in-Sirsasana-I-Mr.yoga. <<https://mryoga.com/inversion-yoga-poses-season1/bound-angle-headstand-i-baddha-konasana-in-sirsasana-i/>> (23. 7. 2020).
- Catawiki* (2020). Luristan Bronze Master-of-Animals Standard, 36.5 cm H. *Catawiki*. <<https://www.catawiki.cn/l/14955541-luristan-bronze-master-of-animals-standard-36-5-cm-h>> (19. 7. 2020).

- Chausidis Nikos (2021). *Luristan Standards – Iconography and Semiotics*. Skopje: Center for Prehistoric Research (електронско издание, во подготовка).
- Chausidis, Nikos (2012). Mythical Representations of “Mother Earth” in Pictorial Media. In: G. Terence Meaden (ed.), *An Archaeology of Mother Earth Sites and Sanctuaries through the Ages: Rethinking symbols and images, art and artefacts from history and prehistory*, Oxford: BAR International Series 2389, 5–19.
- Chevalier, Jean i Alain Gheerbrant (ur.) (1987). *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- Eldridge, Alison (2020). Classical Dances of India. Bharatanatyam. *Britannica*. <<https://www.britannica.com/list/6-classical-dances-of-india>> (16. 8. 2020).
- de Waele, Èric (1982). *Bronzes du Luristan et D'Amlash: ancienne Collection Godard*. Louvain-La-Neuve: Institut supérieur d'archéologie et d'histoire, de l'art, collège Érasme.
- Schaeffer, Marissa (2020). Dance-teacher. 4 Things to Look for in a Demi-Plié. <<https://www.dance-teacher.com/demi-pli--2573957711.html>> (23. 7. 2020).
- Devereux, Georges (1990). *Bauba – mitska vulva*. Zagreb: August Cesarec.
- Dimitrova, Elizabeta (2015). *Saint Panteleimon. The church of Saint Panteleimon at Nerezi*. Skopje: Cultural Heritage Protection Office.
- Figure de reliquaire (2020). Figure de reliquaire, XIXe siècle, Kota-Shamaye ou Shaké, Gabon. Kota-Shamaye or Shake reliquary figure, Boho-Na-Bwete, Gabon. <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/arts-afrique-oceanie-pf1318-/lot.21.html>> (23. 7. 2020).
- Finial Princeton (2020). Final in the form of the Master of Animals late 2nd millennium B.C. Iranian, Luristan. Bronze. The Princeton University Art Museum. <<https://www.pinterest.com/pin/547257792201429589/>> (6. 7. 2020).
- Gimbutas, Maria (2001). *The Language of the Goddess*. New York: Thames & Hudson.
- Graham, Lloyd D. (2015). Gender and gnosis: Making Mary male, making Jesus female. Academia.edu (Publication Date: Dec 2, 2015), 1–41. <https://www.academia.edu/19327057/Gender_and_gnosis_Making_Mary_male_making_Jesus_female> (15. 8. 2020).
- Huot, Jean-Louis (1973). *Iran I*. Rijeka: Otakar Keršovani.
- Icône portative* (2020). La Transfiguration du Christ. Constantinople. Musée du Louvre. ML 145. <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=artel_6591_34421_17405.002.jpg_obj.html&flag=true> (16. 8. 2020).
- Jones, Lindsay (2005). *Encyclopedia of Religion. Vol. 13 (South American Indian Religions – Transcendence And Immanence)*. Detroit: Thomson Gale.
- Kaanda Gontijo et al. (2015). Kaanda Gontijo, Nabilla Souza et al. Kinematic evaluation of the classical ballet step “plié”. *Journal of dance medicine & science: official publication of the International Association for Dance Medicine & Science* 19(2), 70–76. <https://www.researchgate.net/publication/277778489_Kinematic_Evaluation_of_the_Classical_Ballet_Step_Plie> (15. 8. 2020).
- Koch, Leonie C. (2003). Zu den Deutungsmöglichkeiten der Situlenkunst. In: U. Veit et al. (Hrsg.) *Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur. Tübinger Archäologische Taschenbücher*, Band 4. Münster et al.: Waxmann, 347–367.
- Kolpakov, E. M. et al. (2008). Kolpakov, E. M., A. I. Murashkin and V. Ya. Shumkin. The rock carvings of Kanozero. *Fennoscandia Archaeologica*, 86–96.

- Kühn, Herbert (1940). *Die germanischen Bügelfibeln der Völkerwanderungszeit in der Rheinprovinz*. Bonn: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Kuper, Džin Kembel (1986). *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Beograd: Nolit.
- Lur. Br. in the LACMA (2020). Luristan bronzes in the Los Angeles County Museum of Art. <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luristan_bronzes_in_the_Los_Angeles_County_Museum_of_Art> (6. 7. 2020).
- Miniature of Christ (2020). Miniature of Christ in Majesty in a mandorla, with the symbols of the Evangelists holding books in the corners. <<https://www.pinterest.com/pin/570057265304039891/>> (12. 8. 2020).
- Minichreiter, Kornelija (2000). Reljefni prikaz ženskoga lika na posudama Starčevačke kulture. *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu* 17, 5–15.
- Moorey, P. R. S. (1974). *Ancient bronzes from Luristan*. London: British Museum Publications Ltd. for the Trustees of the British Museum.
- Muscarella, Oscar White (1988). *Bronze and Iron: Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Neumann, Erich (1963). *The Great Mother – an analysis of the archetype*. Princeton University Press.
- Our Lady (2020). Our Lady of Guadalupe. <https://en.wikipedia.org/wiki/Our_Lady_of_Guadalupe> (12. 8. 2020).
- Puhar, Jana i Andrej Pleterski (2005). Krkavški Kamen v ustnem izročilu in v sklopu obredne prostorske strukture. *Studia mythologica Slavica* 8, 57–74.
- Rebecca (2016). Vat.gr:747_0086_fa_0046v_Rebecca.jpg <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vat.gr:747_0086_fa_0046v_Rebecca.jpg> (15. 8. 2020).
- Reclining (2020). Reclining Bound Angle Pose. <<https://beyogi.com/learn-yoga/poses/reclining-bound-angle-pose/>> (23. 7. 2020).
- Rollsiegel (2019). Rollsiegel, Magnetit, 22 x 11 mm. Bodo Bibel+Orient Datenbank Online. DatensatzID: 592. <<http://www.bible-orient-museum.ch/bodo/details.php?bomid=592>> (29. 11. 2019).
- Serafimova, Aneta (2014). On the Conceptual Codes of the Entity: Paintings of the Upper Compartments of the Narthex and Porch of Saint Sophia in Ohrid. Proceedings of the International Symposium *Sergiy Radonezhskiy and the Russian Art of the 14th – first half of the 15th centuries in the Context of Byzantine Culture*, State Institute for Art Studies & Ministry of Culture of Russian Federation, Moscow, November 10–12, 2014, 32–34. <https://www.academia.edu/9332118/On_the_Conceptual_Codes_of_the_Entity_Paintings_of_the_Upper_Compartments_of_the_Narthex_and_Porch_of_Saint_Sophia_in_Ohrid> (14. 8. 2020).
- Shapes (2017). Shapes in the Forest: Kota Reliquary Sculpture (18. 10. 2017). *Sotheby's. African & Oceanic Art*. <<https://www.sothebys.com/en/articles/shapes-in-the-forest-kota-reliquary-sculpture>> (15. 8. 2020).
- Sinkevic, Ida (2000). *The Church of Saint Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*. Wiesbaden: Reichert.
- Standard Barakat (2020). Luristan Bronze Standard Finial – AM.0178. *The Barakat Collection*. <<http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/GdLWfiq1bMHb52q/CFID/59512538/CFTOKEN/30610878/CategoryID/36/SubCategoryID/208/ItemID/25337.htm>> (19. 7. 2020).

- Stordalen, Terje (2010). Mother Earth in Biblical Hebrew Literature: Ancient and Contemporary Imagination. In: J. Middlemas, D. J. A. Clines and E. Holt (Eds.), *The Centre and the Periphery: A European Tribute to Walter Brueggemann*. Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 113–130.
- Superbe (2020). Superbe et ancienne figure de reliquaire. *Binoche et Giquello*. <<https://www.binocheetgiquello.com/lot/18173/3480287?npp=20&>> (23. 7. 2020).
- Vesica piscis (2020). Vesica piscis. <https://en.wikipedia.org/wiki/Vesica_piscis> (16. 8. 2020).
- Visuals (2020). Visuals. *Matrika. Motherhood and Traditional Resources. Informations Knowledge and Action*. <<http://matrika-india.org/Visuals.html>> (23. 7. 2020).
- Zorova, Orhidea (2012). Medieval simulacra of Mother – Earth in the Christian Tradition. In: Miša Rakocija (ed.), *Niš and Byzantium VIII: The collection of scientific works*. Niš: Univerzitet u Nišu, 325–334.

Извори на илустрациите

Табла 1.

1. Чаусидис 2005: Б2 а–д; 2. Суботиќ 1980: 125, сл. 96; 3. Фотомонтажа Н. Чаусидис според: Серафимова 1995: 123; 4. Фотомонтажа Н. Чаусидис според: Серафимова 1995: 143, сл. 19; 5. Суботиќ 1980: 139, сл. 105; 6. Серафимова 1995: 123; 7. Цртеж Н. Чаусидис, според: Соколов 1980: 61; 8. *Rollsiegel* 2019; 9. Суботиќ 1980: 125, сл. 96; 10. Serafimova 2014: Т. XXIV; 11. Koch 2003: 348, Abb. 1; 12. Серафимова 1995: 143, сл. 19.

Табла 2.

- 1–4. Рыбаков 1981: 182; 5–8. Цртежи Н. Чаусидис; 9, 12. *Visuals* 2020; 10. Чаусидис 2005: Б12 – 3; 11. Minichreiter 2000: 8, сл. 3; 13. *Rebecca* 2016.

Табла 3.

1. *Ancient* 2020; 2. *Miniature of Christ* 2020; 3. *Îcône portative* 2020; 4. *Сибирская икона* 2020; 5. Серафимова 1995: сл. 10; 6. Moorey 1974: Pl. XII – А; 7. Muscarella 1988: 151, No. 238; 8. Рыбаков 1981: 205; 9. *Our Lady* 2020.

Табла 4.

1. Марковин 1959: 152, Рис. 6–б; 2, 7. Марковин 1959: 149, Рис. 3–г; 3. Марковин 1959: 149, Рис. 3–д; 4, 5. Мпорутчан 1980: 24, Еќ. 13; 6. Kolpakov et al. 2008: 93, Fig. 14; 8. Рыбаков 1981: 523; 9. *Visuals* 2020; 10. Amiet 1987: No. 67; 11. Фотомонтажа Н. Чаусидис според: de Waele 1982: 99, Fig. 80.

Табла 5.

1. Кравченко 1998: 87, 2а; 2. Kühn 1940: Taf. 104 – 41,3; 3. Корзухина 1996: Т.82 – 1; 4. Born 1994: 79; 5. Kühn 1940: Taf. 29: 100; 6. Neumann 1963: Pl. 48; 7. Jones 2005: 12; 8. de Waele 1982: 99, Fig. 80; 9. de Waele 1982: 102, Fig. 82.

Табла 6.

- 2, 4, 7, 9. Цртежи Н. Чаусидис; 1. *Finial Princeton* 2020; 3. *Lur. Br. in the LACMA* 2020: асс.н. М.76.97.14; 5. *Anthropomorphic Tube* 2020; 6. *Catawiki* 2020; 8. *Standard Barakat* 2020; 10. Huot 1973: сл. 112.

Табла 7.

1. *Reclining* 2020; 2. *Bound-Angle* 2020; 3. *A for Arabesque* 2015; 4. *Eldridge* 2020; 5. *Schaeffer* 2020; 6. *Puhar i Pleterski* 2005: 59, сл. 3; 7. *Superbe* 2020; 8. *Figure de reliquaire* 2020; 9. *A Kota* 2020; 10. *Bactria-Margiana* 2020.

Woman and Rhombus:
Regarding the Virgin Mary's Legs Posture in the Painting
of The Lamentation of Christ in the Nerezi Monastery

Nikos Chausidis

Summary

The impetus for this study is an unusual detail from the famous fresco composition The Lamentation of Christ from the Church of Saint Panteleimon in the Nerezi Monastery near Skopje, North Macedonia. In this scene the dead Christ lies in a rhombic field formed by the legs of the Virgin Mary, which are spread in thighs, angled in knees, joined at feet and fully covered by her skirt. The study also includes the figure of Rachel, shown in a similar pose, in the scene of the Massacre of the Innocents of Bethlehem from Marko's Monastery near Skopje, as well as several representations of Gaia in the compositions of The Last Judgment from several churches in Ohrid and some other Balkan regions. The aim of the article is to trace the character, origin and meaning of the specific pose in which a woman is depicted with her legs in the form of a rhombus. The study attempts to discover the meaning of this iconographic element by analyzing the two essential components of the pose – the semiotics of the female legs, especially the spread ones, on the one hand, and the symbolism of the rhombus on the other. Its character and origin are revealed through comparison of the aforementioned artistic representations with analogues from other cultures throughout the world, and across diverse historical periods, stretching from prehistory to contemporaneity. There, the female body is in various ways combined with the figure of the rhombus: supplemented by a rhombus, completely metamorphosed into a rhombus or shown with legs that themselves form a rhombus. The study also includes the variants of the previously introduced combinations in which the rhombus is alternated with a *vesica piscis* - a vertical ellipse with pointed poles as a more realistic symbol of the open vulva, which confirms the female connotations of the rhombus. Special emphasis is given to the Christian representations that include a similarly shaped mandorla, for which, within the frames of their own canonical interpretations, certain implicit meanings related to the female principle are also proposed.

Keywords: rhombus, Medieval corporeality, semiotics of legs, female genitals, *vesica piscis*, mandorla, Byzantine iconology, Virgin Mary, Gaia, St. Panteleimon – Nerezi Monastery (North Macedonia)

Жена и ромб:
Поводом положаја ногу Богородице
на фресци Оплакивање Христа у Нерезима

Никос Чаусидис

Резиме

Повод за ово истраживање је једна необична појединоост на чувеној фресци Оплакивање Христа у цркви Светог Пантелејмона у манастиру Нерези код Скопља (Северна Македонија). У овој сцени мртви Христос лежи у пољу у облику ромба који формирају ноге Богородице, с раширеним коленима, спојеним стопалима и у потпуности покривене њеном хаљином. У истраживање су укључени и фигура Рахеле, приказане у сличној пози, у сцени Покољ витлејемске деце у Марковом манастиру код Скопља, и неколико представа Гее у композицији Страшног суда. Циљ чланка јесте да се одреде карактер, порекло и значење специфичне позе у којој се жена приказује с раширеним бедрима и коленима, те спојеним стопалима, при чему њене ноге обликују фигуру ромба. Начињен је покушај да се открије значење овог иконографског елемента посредством анализе две главне компоненте ове позе – семиотике женских ногу, посебно раширених, с једне стране, и симболике ромба, с друге. До његовог карактера и порекла се долази поређењем поменутих ликовних представа с аналогијама присутним у другим културама које потичу из разних делова света и из разних периода, од праисторије до савременог фолклора. На њима се тело жене на разне начине комбинује с ромбом: допуњава се ромбом, у целини је трансформисано ромбом или је приказано с ногама које чине облик ромба. У рад су укључене варијанте поменутих комбинација у којима се ромб замењује с фигуром *vesica piscis* (рибљег мехура), у облику вертикалне елипсе са зашиљеним половима, што је реалистичнији симбол отворене вулве, што потврђује феминина значења ромба. Посебно су наглашене хришћанске представе које укључују мандорлу с истим обликом, за коју су предложена извесна имплицитна значења везана за женско начело, у оквирима њихових канонских интерпретација.

Кључне речи: ромб, средњовековна телесност, семиотика ногу, женске гениталије, *vesica piscis*, мандорла, византијска иконологија, Богородица, Геа, Свети Пантелејмон – Манастир Нерези (Сверена Македонија)

Никос Чаусидис

Институт за историју уметности и археологију

Филозофски факултет, Универзитет

„Св. Кирил и Методиј“, Скопље, Северна Македонија Примљено: 26. 9. 2020.

Е-пошта: chausidis@gmail.com

Прихваћено: 26. 12. 2020.