УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Весна Д. Милановић

ПРОГРАМ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА У ПРИПРАТАМА СРПСКИХ ЦРКАВА У XIII ВЕКУ

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Vesna D. Milanović

13TH CENTURY FRESCO PAINTING PROGRAMME IN THE SERBIAN CHURCH NARTHEXES

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

Ментор:

др Миодраг Марковић, дописни члан САНУ, редовни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

др Драган Војводић, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филозофски факултет,
др Татјана Стародубцев, редовни професор, Универзитет у Новом Саду,
Академија уметности

Датум одбране:

Весна Д. Милановић

ПРОГРАМ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА У ПРИПРАТАМА СРПСКИХ ЦРКАВА У XIII ВЕКУ

Сажетак

Рад је посвећен истраживању зидног сликарства у припратама српских цркава у XIII веку. У средишту пажње су решења иконографског програма у особеном простору црквеног здања – јасно одређеном местом пред главним улазом у наос, те симболиком и функцијом предворја сакралне целине којој се прикључује и чији је особен део. Грађа која чини основу разматрања у потпуности обухвата дела фреско сликарства остварена заслугом представника највишег реда друштвене елите, јер је везана за „престижне“ задужбине првих генерација Немањића владара државе или чланова уже владарске породице. Обрађено је и представљено укупно дванаест монументалних сакралних целина, од којих осам сврстаних у категорију споменика с грађом првог реда добија форму целовитих мини-монографија. Ново читање и тумачење садржине и склопа сваке од целина понаособ, с прилозима реконструкцији изгубљених делова, прати расветљавање и издвајање образаца и феномена који одређују синтетички поглед на традицију епохе. На путу утврђивања одлика сликаних програма у црквеним припратама епохе о којој је реч, као постављеном циљу, прошло се кроз више поља истраживања и различите сегменте и методе истраживачког поступка. Истражена је садржина и структура иконографског програма. Резултати обухватају расветљавање порекла, литерарних паралела, идејних основа и литургијске топике самог репертоара тема и мотива, те утврђивање образаца њиховог спајања и слагања, сагледивих кроз налазе о распореду и међусобном односу у оквирима целине. Издвојени су кључни чиниоци функционалности одабраних тема и структуралног склопа у којем су нашле своје место. До тога се дошло кроз одговоре на питања о повезаности програма с култно-литургијском функцијом припрате и мистагошким одређењима простора, као и кроз налазе испитивања зависности остварења од посвете и намене храма, самих градитељских решења, посебних утицаја и захтева ктитора и ктиторових повереника. Слика о одликама

програма зидног сликарства у припратама српских цркава у XIII веку уобличена је и одговарајућим осврtом на однос издвојених решења према претходној византијској традицији, као и према обрасцима и стандардима епохе. На тај начин створена је темељна основа за увид у место и удео истих решења у познијој традицији средњовековне Србије и будуће, шире синтетичке студије.

Забележеним решењима не мањка самосвојност, иако се ослањају на византијско културно и уметничко наслеђе, а везаност дела из познијег раздобља епохе за сопствену традицију из почетних деценија столећа није значила затварање простора за нове теме и представе. Ипак, посебна пажња и привржености исказани су оним које су се могле уградити на већ постојеће топосе и својеврсне одреднице културног идентитета.

Кључне речи: зидно сликарство, иконографски програм (избор и распоред тема, чиниоци функционалности), припрата, уметност XIII века, задужбине Немањића, српска средњовековна традиција, византијска традиција

Научна област: Историја уметности
Ужа научна област: Српска средњовековна уметност
УДК:

Vesna D. Milanović

13TH CENTURY FRESCO PAINTING PROGRAMME IN THE SERBIAN CHURCH NARTHEXES

Abstract

The paper is about research in the 13th century fresco painting in the Serbian church narthexes. The focus is on how the iconographic programme was dealt with in a specific church area determined by a particularly designated place before the entrance to the nave, as well as by the symbolism and function of the antechamber to a sacred place, becoming its integral yet special part. The material taken as the basis for the considerations cover the complete fresco painting works done owing to the representatives of the highest ranks of the social elite, since it is linked to the "prestigious" endowments of the first generations of the Nemanjic rulers or close members of the ruling family. The total of twelve monumental sacred ensembles were studied and presented, out of which eight are classified as the monuments of the first class material making complete mini monographs. Reading and interpreting anew the content and the composition of each ensemble individually, along with the supplements to the reconstruction of the lost sections, follows clarification and separation of patterns and phenomena that determine a synthetic perspective of the tradition of the given epoch. In order to determine the features of the painted programme in the church narthexes in the period, as the end goal, several fields of research have been taken into account, as well as different segments and methods of the research process. Both content and the structure of the iconographic programme have been studied. The results include clarification of origin, literary parallels, conceptual bases and liturgical topics of the very repertoire of subjects and motifs; also the determination of their combinations and integrations, viewed through how they were arranged and how they correlate within a whole. The key functional factors of the selected topics and their structural combination have been identified. It was achieved by providing answers to questions about programme connections with the cult and liturgical function of the narthex and the mystagogic determination of space, as well as through study of how the work depended on the temple dedication and its very purpose, on the architectural concepts,

special influences and demands on the part of the ktetors and their advisors. A picture of the programme features of the 13th century fresco paintings in the Serbian church narthexes has also been formed looking at a relationship between the identified solutions with regard to the previous Byzantine tradition, as well as to the patterns and standards of the said period. In this way, a firm basis has been established for an insight in the place and role of those solutions in the latter Serbian mediaeval tradition and further on, the broader synthetic studies.

The recorded solutions do not lack originality, although they lean on the Byzantine cultural and artistic heritage. Furthermore, the link between the work dating from a later period and the tradition from the earlier decades of the century did not mean closing the space to new topics and images. However, special focus was placed on and affinity to those that could be integrated with the already existing places and particular references of a cultural identity.

Key words: fresco painting, iconographic programme (selection and arrangement of the themes, functional factors), narthex, 13th century art, endowments of the Nemanjic rulers, Serbian mediaeval tradition, Byzantine tradition

Scientific field: History of art
Scientific subfield: Serbian mediaeval art
UDC number:

САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ 1

О предмету и циљу истраживања 1

О грађи и споменицима 4

СПОМЕНИЦИ 9

Споменици с фрескама XIII века (грађа првог реда) 9

Милешева, црква Вазнесења Христовог 9

Програм припрате 15

Програм спољне припрате 51

Бистрица (Вољавац), Богородичина црква 58

Програм припрате 62

Сопоћани, Св. Тројица 67

Програм припрате 71

Рас, Св. Ђорђе (Ђурђеви Ступови) 103

Програм припрате 108

Рас, Св. Петар 116

Програм припрате 123

Градац, Благовештење Богородичино 129

Програм припрате 135

Ариље, Св. Ахилије 146

Програм припрате 150

Пећ, Св. Апостоли 168

Програм припрате 173

Решења XIII века у споменицима обновљеним у XIV веку (незнатни остаци грађе првог реда, посредна грађа) 181

Жича, Вазнесење Христово 181

Програм припрате 184

Програм портика 187

Бијело Поље, Св. Петар (Св. Апостоли Петар и Павле) 191

Програм припрате 193
Решења XIII века у споменицима обновљеним у XVI и XVII веку (незнатни остаци грађе првог реда, посредна грађа) 196
Студеница, Богородичина црква 196
Програм припрате 198
Морача, Богородичина црква.....206
Програм припрате 209

САДРЖИНА И СТРУКТУРА ИКОНОГРАФСКОГ ПРОГРАМА У ПРИПРАТАМА СРПСКИХ ЦРКАВА У XIII ВЕКУ 221

ЧИНИОЦИ ФУНКЦИОНАЛНОСТИ ИКОНОГРАФСКОГ ПРОГРАМА У ПРИПРАТАМА СРПСКИХ ЦРКАВА У XIII ВЕКУ 231
Иконографски програм и култно-литургијска функција припрате.....231
Иконографски програм и мистагошка одређења простора припрате.....242
Иконографски програм и посвета храма 246
Иконографски програм и специфичне намене храма.....248
Утицаји градитељских решења на иконографски програм 250

ПРОГРАМ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА У ПРИПРАТАМА СРПСКИХ ЦРКАВА XIII ВЕКА И ВИЗАНТИЈСКА ТРАДИЦИЈА.....252

ЗАВРШНА РЕЧ 261
О одликама иконографског програма у припратама српских цркава у XIII веку.... 261

ЛИТЕРАТУРА 266

УВОДНА РЕЧ

О предмету и циљу истраживања

Рад се бави садржином и тематским склопом фреско сликарства у црквеним задужбинама српских ктитора једне значајне, културно-историјски заокружене средњовековне епохе и за предмет истраживања има она решења која су у издвојеној групи репрезентативних здања остварена у просторним целинама припрата. У релевантним ширим оквирима испитивања програмских одлика живописа намењеног здањима православног култа и у одговарајућем суочавању с проблемима и изазовима у основи везаним за читање и тумачење репертоара, распореда и међусобног односа бираних иконографских садржаја и тема, те за издвајање нарочитих порука и идеја исказаних језиком слике – проучавању садржаја, тема и идеја забележених на зидовима припрата несумњиво припада посебно место. Проблематика која такво место описује на неки начин је одређена већ самом чињеницом да је реч о одељеном, јасно дефинисаном и специфичном простору, са сасвим одређеним местом и симболиком у топографији сакралног здања и функцијом у склопу целине чији је особени део. И поред чињенице о постојању показатеља који правдају и дозвољавају извесну начелну представу о посебностима проблематске области, и који могу да служе као смернице у испитивачком поступку, иста проблематика не потврђује се као темељно и свеобухватно истражена и сагледана, ни као предмет за себе, ни као својеврсна сложена, не и посве самостална и независна структура. С друге стране, ни у околностима обележеним преиспитивањима и променама, приметним и значајним појединачним достигнућима што их, и у методологији и у резултатима испитивачког поступка, ипак, доносе прилози новијег времена, њено изучавање није лишено подразумевања која воде некритичким закључцима и немеродавним тумачењима, те се чини да је оно и даље у сенци обраде проблема везаних за неке друге сегменте области изучавања сликаних програма. Утврђивање околности којима су условљена постојећа решења у средњовековним српским споменицима, препознавање и издвајање сплета чинилаца и вредности које се понављају, као и

опсега њихове варијабилности, још увек је подручје у којем има места за помак. Тим пре што су, сразмерно стању очуваности и „читљивости“ расположиве грађе, уз извесне изузетке, мање-више познати и репертоар иконографских тема у конкретним, појединачним споменицима, и садржаји карактеристични за поједине групе споменика или одређене историјске периоде. Није, дакако, занемарљива ни основа коју пружају расположива аргументована сазнања о неким од општих или посебних аспеката значења и култно-историјске функционалности тих тема. Изостанак обухватнијих и целовитијих истраживања феномена који одговарајућој области дају специфичност и чије би рекогносцирање и пажљиво осмишљено разматрање омогућило и неке нове, поузданије општије закључке, као и релативно скромна усмереност на превазилажење и попуњавање уочених или превиђаних празнина и недостатака што успоравају померање граница у поменутој области, могу се објашњавати и правдати вишеструким и различитим разлозима. Једну групу свакако чине они повезани са чињеницом да је реч о сликарству везаном за периферне, обично и најприступачније делове црквеног здања, чешће изложене неповољном дејству физичке силе, па и значајније оштећене у односу на унутрашњи простор наоса и неке његове заштићеније делове. Слични разлози својеврсне су премисе и за могући суд о томе да је реч о целинама мање атрактивним као предмет продубљеног изучавања од оних које репрезентују основни, у топографији сакралног здања и у самом црквеном култу важнији простор. Тек фрагментарно сачувана, и при том тематски разнородна и разнообразна, одговарајућа ликовна грађа, између осталог, није ни нарочито податна крутим и прецизним научним класификацијама и систематским анализама. Сва је прилика да забележени репертоар и састав тема није резултат изразитог, строго утврђеног канонског система, те да су ствараоци програма имали нешто већу слободу приликом осмишљавања садржаја и идејних порука које ће преносити слике у припратама него што је то могао бити случај код одабира и склопа иконографских тема намењених основном, хијерархијски важнијем и литургијски чвшће одређеном простору црквеног здања (наос, олтар).[1]

[1] Реч је о налазу који се поклапа с одређеним постојећим запажањима о начелним одликама византијске традиције украшавања црквених грађевина, попут оних изречених у студији J-M. Spieser, *Liturgie et programmes iconographiques*, Travaux et mémoires 11 (1991) 581, n. 35, те посебно 586, n. 59, или, на пример, у тексту N. P. Ševčenko, *Art and liturgy in the later Byzantie Empire*, ed. M.

Запажање се, дакако, односи и на могућности прилагођавања решења евентуалним посебним жељама и захтевима самих поручилаца сликаног украса или личности које су на себе преузеле одговорност ктиторових повереника. На изостанак обухватнијег и целовитијег подухвата истраживања програма у припратама, односно синтетичких студија о феноменима и култно-историјским чиниоцима који стоје иза остварених решења, у доброј мери је, сигурно, утицала и недовољно расветљена култно-литургијска функција самог простора црквене припрате. Ту врсту празнина у постојећој историографији покушали смо да надоместимо управо претходним темељнијим истраживањима чији су резултати приказани у оквирима текста нашег магистарског рада.[2] Налази до којих смо дошли, а које смо, у међувремену, изнова критички сагледали, делом ревидирали и употпунили новим увидима, допринели су успостављању одређене основе за део предстојећих разматрања и имају удела у уобличењу закључака. У сваком случају, настанак овог рада битно је условила околност да постојећу научну и стручну библиографију одликује мањак дела која би била непосредан одговор на потребу целовитог увида у релевантне, по свему судећи и вишеструке, чиниоце избора иконографских садржаја у припратама – и кад је реч о средњовековној српској традицији уопште и кад је реч о појединим историјским периодима. И поред несумњиво вредних изузетака и запажених резултата у области монографске обраде споменика, као и у испитивању и осветљавању појединих сегмената проблематске целине о којој је реч, има, чини се, још простора за употпуњење и заокруживање страница одговарајућих поглавља посвећених програму припрата. Подстицај се може потражити у чињеницама и околностима које правдају процену о томе да још увек нису систематски сагледани сви аспекти култно-историјске функционалности тих садржаја, не само они који се сврставају у категорију начелних, већ ни они који ближе одређују поједине, историјски издиференциране епохе.

Досадашњи прилози проучавању иконографског програма у припратама, као и референтни налази и резултати различитих посебних подухвата на ширем

Angold, *The Cambridge History of Christianity: Eastern Christianity*, Cambridge university Press 2006, 144.

[2] В. Милановић, *Култно-литургијске основе за изучавање иконографског програма у припратама српских средњовековних цркава*, магистарска теза, Београд 2000.

пољу истраживања српске средњовековне уметности, прилично јасно, дакле, указују на чињеницу да предмет нашег разматрања представља заокружену проблемску целину, такође и историјски и културолошки заокружену и издиференцирану појаву. Оправданост усмеравања пажње на грађу коју садрже споменици XIII века унапред потврђују, и то обострано, и постојећа сазнања о културно-историјским околностима у којима је сликарство поменуте групе настајало и повратне информације које сама ликовна грађа, као релевантни историјски извор, пружа о тим околностима. Посебан изазов, дакако, представља и могућност да се у разматрања укључе и они споменици који су поуздано били живописани у XIII веку али су у каснијим епохама обнављани и поново осликавани – без превиђања чињенице да је реч о грађи која има вредност посредних историјских извора.

Епоха XIII века једно је од крупних и значајних поглавља средњовековне српске историје. Једнако се може рећи и за уметност која ју је обележила. Дата оцена нарочито важи за дела монументалног црквеног градитељства, односно за фреске које су украшавале зидове велелепних и, по свему судећи, „престижних“ црквених задужбина насталих управо заслугом оних личности које су ту историју стварале и које су, као репрезенти друштвене елите, биле и најистакнутији представници епохе.

О грађи и споменицима

Грађа која чини основу предстојећег разматрања, везана за споменике настале на тлу средњовековне српске државе из времена првих Немањића, потиче из укупно дванаест различитих монументалних сакралних целина. У потпуности обухвата дела фреско сликарства остварена заслугом ктитора који су, дакле, били највиши представници друштвене елите – као владари државе или као чланови уже владарске породице, односно сродници, носиоци титуле обласног господара. Само део поменутих споменика (сакралних целина) – који ће, као одговарајући примери фреско украса намењеног зидовима црквених предворја, бити и појединачно представљени и обрађени у посебном каталошком одељку нашег

рада – и данас садржи слике изведене у XIII веку. То важи за Милешеву, то јест за припрату и спољну припрату цркве Вазнесења Христовог у том манастиру, затим и за припрате Свете Тројице у Сопоћанима и Благовештења у Градцу, као и за једва видљиве остатке и фрагменте некадашњих фреско целина у одговарајућим просторима Богородичине цркве у Бистрици (Вољавац) и у црквама Светог Петра и Светог Ђорђа код Раса, те за нешто очуваније садржаје припрате Светог Ахилија у Ариљу, као и доброг дела простора садашњег западног дела цркве Светих апостола у Пећи, својевремено с функцијом припрате. Реч је о ктиторским подухватима из генерација синова првога српског краља, Стефана Првовенчаног, и синова најмлађег из те генерације, краља Уроша I. Једна задужбина, она у Градцу, уобличена је и посебним трудом и бригом супруге краља Уроша, краљице Јелене. У некима од њих затечене фреске XIII века чак и не чине и историјски најстарији сликани слој, већ су остварења везана за подухват обнове и ново, друго ктиторство – као што је, вероватно, случај с припратом Светог Ђорђа (Ђурђевих Ступова) код Раса и с поменутом целином у пећком сакралном комплексу. За остале, чији постојећи сликани украс датира из потоњих епоха, било да припада слоју средњовековног доба (XIV век) или је и неколико стотина година млађи (XVI–XVII век), поуздано се, опет, зна да је реч о целинама које су први пут биле живописане управо у XIII столећу, као што се, с разлогом, процењује и то да је њихов изворни фреско украс садржао решења која су могла имати важно место у оквирима уметничких токова којима ће бити одређена та епоха. Сва је прилика да се у поменутој другој групи споменика иза уметничко-стилског израза сликара познијег времена крију оне програмске замисли које су, у значајнијој мери или бар одређеним делом, одражавале тематски концепт претходника и програмске обрасце из времена првог подухвата украшавања истих простора. Посебну пажњу свакако завређује околност да се у ту категорију сврставају фреске у старијој, првој припрати Богородичине цркве у Студеници, као и више одељених фреско целина из сакралног комплекса жичког католикона, јер су оне, макар и само у одређеним деловима или детаљима постојећег састава, својеврсна посредна сведочанства и о изгубљеним изворним садржајима оних целина које су, повезане с именима тројице синова родоначелника династије Немањића, синоними за најстарија и посебно поштована остварења у тој епохи, те симболи самог почетка

епохе. Њима се, у групи споменика из којих црпемо посредне податке о програмским решењима XIII века, прикључују и садржај слика из припрате Богородичине цркве у манастиру Морача, с тек једном сачуваном првобитном фреском XIII века, али и извесни делови постојећег украса у припрати цркве Светих апостола у Бијелом пољу, који, по свему судећи, чувају сећање на време када је здање било посвећено апостолу Петру.

Број каталошких јединица које у раду чине одељке с одговарајућим монографским приказом сваке од појединачних целина с расположивом грађом није идентичан наведеном укупном броју споменика у смислу својеврсне листе топонима или „светих места“ за које се та грађа везује. Незнатно већи број каталошких јединица у односу на назначени број локалитета објашњава чињеница да у неким од најистакнутијих црквених и манастирских средишта о којима је реч није постојала само једна просторија са својствима припрате и са живописом везаним за хронолошке оквире разматраног историјског раздобља. У том смислу, на нашој листи споменика издваја се топоним Милешеве, којим су обележене две различите програмске целине – два засебна простора припрата – као и Жича, с одредницама везаним за једну од припрата и портик. Реч о сакралном комплексу у којем су се пред манастирским католиконом у XIII столећу налазила чак три одељења с одговарајућом наменом црквеног предворја и сва три украшена фрескама. Иако је изворни живопис опстао само у двема целинама у Милешеви, нажалост не с незнатним оштећењима, наведене околности везане за неке од одговарајућих простора у Студеници, која је у XIII веку, као и Милешева, имала две целине, и Жичи налазе место у нашем разматрању, са значајем сразмерним реалним могућностима да се подаци које пружа садржина постојећег фреско слоја искористе за евентуалну расправу о делима из епохе првих ктитора. С тим у вези свакако треба напоменути да су у млађој од две студеничке целине из XIII века, у тзв. Радослављевој припрати, видљиви аутентични делови првобитних фресака – остаци неидентификованих стојећих фигура на површинама допрозорних лукова – али је реч тек о незнатним фрагментима некадашње фреско декорације, недовољним за било какву одређенију слику о програму тог простора и за расправу о проблемима које намеће тема овог рада. Због тога у одељку рада у којем се представљају програмска решења у Студеници тај простор није укључен

у преглед грађе, нити је могао бити од значаја за теме о којима се у раду расправља. Слично важи и за спољну припрату у Жичи.

Из кратке уводне речи о грађи и споменицима донекле је јасно и то да међу разматраним споменицима има и оних у којима су просторије за које се зна да су некада (првобитно) биле уобличене као припрате, али су још у средњовековном раздобљу изгубиле изворни облик и функцију. То важи за постојеће западне просторе наоса у жичком католикону и у пећкој цркви Светих апостола. Јужни, западни и северни зидови оба поменута простора припадали су у XIII веку целинама које су имале одлике припрата. Обе просторне целине су у то време биле живописане фрескама. Прва је фреско украс добила сигурно већ почетком XIII века, али се данас на месту првобитних решења углавном налазе остварења која датују из обнове с почетка наредног столећа, друга је представљала део здања чије су најстарије фреске потицале из средине XIII столећа, али су се у њој сачувала решења која су плод сликарског подухвата изведеног на самом заласку тог столећа, односно из времена око 1300. године. Иза обеју обнова највероватније стоји брига истог српског владара, краља Милутина. Индиције о времену настанка затечених слика, као и сама садржина и тематика тих слика условиле су нашу одлуку да се остаци целине из Светих апостола уврсте у групу споменика која у каталогу репрезентује грађу првога реда, или непосредну грађу о програмским решењима XIII века, док се постојећим фрескама жичког католикона дају својства посредне грађе о програмским решењима XIII века с незнатним остацима грађе првог реда.

Датовање постојећег живописа у просторима који су у XIII веку имали форму и функцију припрата, чак и ако се форма и функција нису одржале до данас (у наведена два случаја губе се већ при крају истога столећа или у наредној средњовековној епохи), било је, дакле, кључни критеријум у уобличавању каталога грађе и споменика. Стога је његов састав следећи:

Споменици с фрескама XIII века (грађа првога реда)

- Милешева, црква Вазнесења Христовог, припрата и спољна припрата
- Бистрица (Вољавац), Богородичина црква, припрата
- Сопоћани, Св. Тројица, припрата

- Рас, Св. Ђорђе (Ђурђеви Ступови), припрата
- Рас, Св. Петар, припрата
- Градац, Благовештење Пресв. Богородице, припрата
- Ариље, Св. Ахилије, припрата
- Пећ, Св. Апостоли, припрата

Решења XIII века у споменицима обновљеним у XIV веку (незнатни остаци грађе првог теда, посредна грађа)

- Жича, Вазнесење Христово, припрата и портик
- Бијело Поље, Св. Петар (Св. Апостоли Петар и Павле), припрата

Решења XIII века у споменицима обновљеним у XVI и XVII веку (незнатни остаци грађе првог теда, посредна грађа)

- Студеница, Богородичина црква, припрата
- Морача, Богородичина црква, припрата

Да се у Студеници и Жичи данас не налазе фреске које су замениле оне изворне, преглед споменика у каталогу и сам распоред грађе свакако би изгледао другачије. Били би то топоними с којима каталог почиње. У сличним околностима – Бијело Поље би се нашло негде у средини одговарајуће јединствене листе, док Морача не би била на самом крају, иако би заузела место у групи споменика којима би се преглед закључивао. За разлику од дела нашег рада који припада каталогу и фактографији која описује грађу – те, између осталог, пружа слику о актуелном стању грађе – странице резервисане за студију, односно за само излагање о различитим аспектима одабране теме, биће право место да се покаже да, ипак, није реч о безначајним детаљима, те да за разматрање теме јесу меродавни управо налази и сазнања о поретку који је одговарао реалности епохе XIII столећа.

СПОМЕНИЦИ

Споменици с фрескама XIII века (грађа првог реда)

МИЛЕШЕВА, ЦРКВА ВАЗНЕСЕЊА ХРИСТОВОГ

Црква је подигнута и живописана као задужбина краљевића Владислава, другорођеног сина Стефана Првовенчаног и потоњег српског краља (1233/4–1243), који је у њој и сахрањен. Ктитор и, у исто време, оснивач манастира чији је она католикон одабрао је у ту сврху простор у југозападном делу наоса, по обрасцу примењеном у задужбини Стефана Немање. Поред налаза који потврђују остваривање плана и програма о гробној цркви ктитора, као и индиција да је у њој, у гробници уз јужни зид припрате, сахрањена и Владислављева жена, краљица Белослава, има извесних основа и за претпоставку да је још у току самог уобличавања целине сакралног здања манастирског католикона том плану и програму прилагођена и замисао о месту гроба светог Саве, првог српског архиепископа и Владислављевог стрица.[3] Отелотворена у чину дозиђивања простране затворене спољне припрате, иста замисао осмишљавала би низ појединачних опсервација и налаза истраживача којима се, у научној литератури, већ више деценија правда закључак да је реч о подухвату којем се приступило убрзо по окончању радова на живописању унутрашњих површина постојеће целине храма с наосом и пратећим одељењем припрате, и не без благослова самога светог Саве.[4] Иако се поменути закључак о старини накнадно призидане

[3] За основне податке о католикону, као и о етапама у уобличењу сакралне целине, в. О. Кандић, *Црква Вазнесења Христовог у Милешеви*, у: М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века, I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 119, 135–138, с наведеном претходном литературом. Тема о гробном карактеру здања осветљавана је и у више радова објављених после те књиге; в. О. Кандић, Д. Минић, Е. Пејовић, *Манастир Милешева. Истраживање и обнова* (каталог изложбе), Београд – Пријепоље 1995, 10–12; Д. Поповић, *Моштии светог Саве*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, изд. С. Ћирковић, Београд 1998, 258–262; О. Кандић, *Изглед Милешеве у време спаљивања моштију светог Саве*, у: *исто*, 274–276; уп. и И. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве. Гробна концепција програма*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића XVI (Пријепоље 1995) 153–160, као и издање научно популарне монографије, О. Кандић, С. Поповић, Р. Зарић, *Манастир Милешева*, Београд 1995. О замисли и решењу ктиторовог гроба посебно в. Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 49–51. За разматрања питања повезаних с проблемом гроба светог Саве в. и библиографске податке у нашој наредној напомени.

[4] За прилоге који афирмишу представу о спољној припрати цркве као унапред планираним а не накнадно изабраним местом Савиног гроба, невезано за чињеницу о постојању и извесних разлика у погледу на датовање фресака у том простору (о чему ће касније бити више речи), в. Р. Николић,

спољне припрате не може прихватити без задршке – јер степен меродавности постојећих материјалних аргумената и детаља садржаних у писаним изворима није довољан за искључење могућности везивања тог дела милешевског здања, као и његовог сликаног програма, за период по доласку Владислава на краљевски престо, односно за време око године Савиног упокојења[5] – тема о значајнијој повезаности личности светог Саве с Милешевом не доводи се у питање. Разматрања програмских решења примењених у Владислављевој задужбини незамислива су без размишљања о уделу који у њима има оснивач српске цркве и први српски архиепископ, ктиторов стриц Сава,[6] којем се и у писаним изворима

О гробу светог Саве у Милешеви, Саопштења 14 (1982) 15–16, 23; М. Ћоровић-Љубинковић, *Улога архиепископа Саве Немањића у оснивању и развијању манастирског комплекса Милешеве*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића X (1982) 162–163; Ђ. Бошковић, М. Чанак-Медић, *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, Саопштења 15 (1983) 8, 20–22; В. Корać, *Милешевска спољна припрата и њен одјек у архитектури Трнова*, ЗЛУ 19 (1983) 30, 35–37; И. М. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, у: *Милешева у историји српског народа*, изд. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 71, 77–78; Б. Тодић, *Милешева и Жича – тематске и иконографске паралеле*, у: *исто*, 87; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, 48, 53–54, 57–59; В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992) 23–25; о томе уп. и у наведеним радовима Кандић, *Црква Вазнесења Христовог у Милешеви*, 120, 137–138, 139–141; Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 153; В. Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве*, Balcanica 32–33 (2003) 266–267. Изневши мишљење о могућности да је милешевска спољна припрата сазидана и осликана између 1230. и 1234. године, М. Марковић не одбацује ни основаност претпоставке да су архитектонски радови на том делу милешевског здања били завршени и пре Савиног поласка у Свету земљу (1229), као што, с друге стране, даје већу подршку датовању живописа након Савине смрти 1236; уп. М. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009, 267. За критички однос и приметну уздржаност према постојећим закључцима о месту гроба светог Саве, односно о месту похрањивања његових моштију, као и околностима којима се, с тим у вези, одређује време подизања спољне припрате, с новим, другачијим запажањима и претпоставкама, в. Б. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008, 192–198, посебно 194 сл.

[5] О томе више на страницама које се баве спољном припратом и њеним сликаним програмом. У претходној напомени већ смо указали на детаље из књиге Б. Миљковића (уп. *нав. места*, посебно и н. 678 на стр. 194, с примерима из старије литературе – у којима се изградња спољне припрате ставља у четврту деценију XIII века, односно ближе преовлађујућој периодизацији фресака којима је украшена унутрашњост те просторије).

[6] До почетка 80-тих година XX века и јасно изражене тенденције истраживача да се значајна брига око подизања и уобличења тог „светог места“, без довођења у сумњу Владислављевог ктиторства, припише и Владислављевом стрицу, првом српском архиепископу, личност Светог Саве за Милешеву већ везују: Ђ. Бошковић, *Свети Сава и српска средњовековна уметност*, Српски књижевни гласник 44 (Београд 1935) 215; М. Ћоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Београд 1965, 9–12; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 39; М. Живојиновић, *Ктиторска делатност Светог Саве*, у: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, изд. В. Ј. Ђурић, Београд 1979, 22, В. Корać, *Свети Сава и програм рашког храма*, у: *исто*, 240–241. Претпоставке о уделу првог српског архиепископа у уобличавању Милешеве даље афирмишу: Николић, *О гробу светог Саве у Милешеви*, 15–16, 23; Ћоровић-Љубинковић, *Улога архиепископа Саве Немањића у оснивању и развијању манастирског комплекса Милешеве*, 157–167; Бошковић, Чанак-Медић, *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, 8, 21–22; Корać, *Милешевска спољна припрата и њен одјек у архитектури Трнова*, 30, 35–37. У могућност да је Свети Сава имао „неког, можда и знатног, удела“ при подизању и украшавању главне цркве у

приписује улога Владислављевог саветника. У том смислу, једна од најзанимљивијих белешки у српским средњовековним писаним изворима јесте она издвојена из Теодосијевог житија светог Саве – у којој се каже: „Благочестиви Владислав био је благопослушан своме архиепископу у свему што се тиче светих цркава, и више од других... “[7]

Током неколико последњих деценија у науци се учврстило мишљење да живопис наоса и прве припрате милешевске цркве потиче из треће деценије XIII века, те да је настао у периоду док је Владиславов отац, краљ Стефан Првовенчани још био на власти (пре 1228. године), то јест знатно пре него што је сам Владислав преузео владарски престо на којем је у међувремену, с благословом оца, шест година седео старији брат Радослав.[8] То мишљење потврђују портрети поменутих личности на северном зиду припрате – њихов распоред и места у поворци, у којој хијерархијско првенство има Првовенчани а Владислав је на зачељу, као и детаљи инсигниологије. Нема сумње у чињеницу да

Милешеви верује и С. Петковић, *Настанак Милешеве*, у: *Милешева у историји српског народа*, 3–4, а на томе се посебно инсистира у трима студијама објављеним у истом зборнику: S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, 57–60, 62–65; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 71, 77–79; Тодић, *Милешева и Жича*, 87–88. Такође в. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, 53 сл., 57–59; Ћурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, 23–25; Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 3–6 (уводни текст Б. Тодића). Разлози који су претходнике навели на закључке о учешћу Светог Саве у осмишљавању програма те цркве узети су у обзир и код Кандић, *Црква Вазнесења Христовог у Милешеви*, 120, 137–138, 139–141, као и код Зарић, у: Кандић, Поповић, Зарић, *Манастир Милешева*, 50, 67–68, 72–73. Видљиви су и у потоњим студијама и посебним прилозима посвећеним милешевским темама и проблемима: Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 153–160; исти, *Представе светих Бориса и Гљеба у Милешеви и српско-руске везе у првој половини XIII стилеђа*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 295–308; Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве*, 263–295; Б. Тодић, *Ново тумачење програма и распореда фресака у Милешеви*, у: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, изд. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 55–68; Г. Суботић, Љ. Максимовић, *Свети Сава и подизање Милешеве*, у: *Византијски свет на Балкану* I, изд. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 97–109. Исто важи и за новију библиографију везану за проучавања Жиче и других споменика епохе; в., нпр., Марковић, *Прво путовање Светог Саве у Палестину*, 97–102 (посебно 101–102), 131 (н. 95), 267, 283.

[7] Уп. *Теодосије, Житија* (прир. Д. Богдановић, данашња језичка верзија Л. Мирковић), Београд 1988, 232 (*Житије Светога Саве*). За цитат и детаљнији коментар, с упућивањем на примере издвајања истог места у сличном проблемском контексту, в. Милановић, *нав. дело*, 267–268, н. 6.

[8] Радослављева владавина отпочиње, највероватније, већ 1227., а с власти је свргнут крајем 1233. године, односно у периоду између 1. септембра 1233. и 4. фебруара 1234. О датуму и години смрти Стефана Првовенчаног и о разлозима који у постојећем двојаком одређивању према одговарајућем хронолошком проблему иду у прилог опредељења за 1227., пре него 1228. годину, као и о времену Радослављевог свргнућа с престола, које је с тим проблемом у литератури повезано, уп. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 14–15, с пратећим напоменама и одговарајућим библиографским подацима. О разлозима за наведено датовање живописа, као и за осврт на релевантну литературу в. у наставку текста и посебно у нашој следећој напомени

у време живописања цркве Владислав није био краљ, јер првобитно није приказан с круном на глави и јер му је круна, по свему судећи, досликана кад је постао краљ Србије. Једнако је, с друге стране, јасно и неоспорно да првобитни венци на главама краља Стефана Првовенчаног и Радослава, накнадно преиначени у куполасте круне, и владарски скиптар с крстом, као и пурпурна хаљина, представљени једино на портрету краља-оца, сведоче о представама актуелног владара и престолонаследника.[9] Изглед свих насликаних Немањића показује да су

[9] Откако је утврђено да Владислав првобитно није сликан с круном и да му је она досликана касније – што је значило и потврду извесних запажања ранијих истраживача о изменама на портрету ктитора, те отклањање недоумица и сметњи за афирмацију одговарајуће претпоставке о старини живописа [в. В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (1968) 82–83; уп. и старије прилоге: П. Поповић, *Фреске ктитора у манастиру Милешеви*, ПКЛИФ 7 (1927) 89–95; Ђ. Бошковић, *С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку* (приказ књиге), ГСНД 15–16 (1936) 393–394 и исти, *Неколико натписа са зидова средњовековних цркава*, Споменик СКА 87 (1938) 4–8] – гледиште да Владислављев ктиторски чин треба везати за време кад је његов отац још био на власти постало је општеприхваћено и као такво одржало се до данас. Остаје да се види какав ће одјек у стручној јавности имати предложено померање почетка подухвата у године владавине краља Радослава, код Суботић, Максимовић, *Свети Сава и подизање Милешеве*, 97–109, у нескладу са сликом на коју упућују портрети Немањића на северном зиду припрате и у одступању од гледишта о којем је реч. Од радова који су, сваки на свој начин, допринели учвршћивању тог, за нас и даље меродавног гледишта, а у којима су изнета занимљива запажања о портретима Немањића, издвајамо оне чији су аутори Г. Бабић, *Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешеве*, *Милешева у историји српског народа*, 9–15, и Николић, *О гробу светог Саве у Милешеви*, 17–22. Чињеница је, међутим, да су се истраживачи, ипак, различито односили према додатном изазову сужавања општеприхватљивих начелних оквира за датовање, па отуд и различита опредељења за прецизније датуме; уп. следећу напомену. Расположива грађа о портретима, а нарочито она непосредна, која укључује и релевантне детаље везане за натписе уз насликане ликове, најпотпуније је представљена и обрађена у студији Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, 12–25. Прилог о натписима објавио је и Ђ. Трифуновић, *Натписи уз портрете Немањића у манастиру Милешеви*, Књижевност и језик 39/2–4 (1992) 91–100. Најприхватљивије решење забележених недоумица у вези с рашчитавањем натписа уз лик Стефана Првовенчаног даје, нешто касније, Тодић, Р*епрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, *Свети Сава у српској историји и традицији*, 227–230. Кад је реч о изгледу одеће на представама тројице Немањића на северном зиду припрате (одећа високих византијских достојанственика), у широко усвојеном тумачењу хијерархијског односа тих личности у наведеној стручној литератури помало изненађује околност о својеврсном занемаривању података о различитости боје хаљине Стефана Првовенчаног у односу на исти део костима двојице синова. После разматрања Р. Николића, *нав. дело*, 20–22, индикативна вредност тог детаља се, ипак, не превиђа код Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 266, н. 8, и исти, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, докторска дисертација, Београд 2006, 255, као и Марковић, *нав. дело*, 117, н. 21. Проблеме који прате тумачење измена на фрескама, а односе се, пре свега, на изглед владарских инсигнија на главама тројице Немањића, као и на неке друге појединости владарске иконографије на милешевским фрескама, издвојио је и, после нав. дела В. Ј. Ђурића, посебно предочио и размотрио Б. Поповић, *О ношњи ктиторских портрета у Милешеви: сије (препендулије)*, Милешевски записи 3 (1998) 37–54. Иако је једини логичан закључак да Владиславу круна није досликана пре 1234. год., врло је могуће да су се измене инсигнија на главама Првовенчаног и Радослава – изведене другачијим поступком од оних које се односе на портрет Владислава – догодиле и нешто раније, најкасније већ у доба краља Радослава. С тим је у вези и опредељење за гледиште о досликавањима на милешевским портретима у два наврата, односно развијање

фреске изведене у годинама које су непосредно следиле уздизању српске државе на степен краљевства, а православне цркве на територији те државе у ранг аутокефалних цркава. Два догађаја која су дала печат једној новој епохи српске историје свакако су и сигурна доња граница у одређењу хронолошких оквира настанка првобитних фресака милешевског наоса и припрате – засад, заправо, и једина наспрам које, подједнако као и у односу на поменуту горњу границу, сваки други од постојећих покушаја прецизнијег датовања одговарајуће етапе у хронологији радова на уобличењу манастира Милешеве задржава тек вредност хипотезе.[10] С датим хронолошким оквирима у складу је и занимљив, мада на свој начин проблематичан податак из једног познијег писаног извора, на основу којег се година 1218/1219. узима за годину самог оснивања манастира, односно за датум грађења манастирског католикона.[11] Најзад, у вези са назначеним показатељима могућности да је Владислав свој ктиторски подухват остварио још

првобитне идеје В. Ј. Ђурића у правцу претпоставке о могућем „прилично систематском“ досликавању круна на већем броју краљевских портрета у више постојећих задужбина Немањића (сем на портретима у Милешеви, нпр., и на првобитном портретима у Жичи, као и у јужном параклису Радослављеве припрате у Студеници). О томе в. код Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, 305–308. За мишљење којим се све измене на милешевским портретима стављају у период по доласку Владислава на престо и непосредно повезују с временом живописања спољње припрате Милешеве; уп. Миљковић, *нав. дело*, 195. О представама Немањића у Милешеви и поготово о идеолошком аспекту примењеног решења, о којем ће више речи бити на другом месту, в. и Д. Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, ЗЛУ 38 (2010) 35–78, на више места, посебно 35–52.

[10] За доњу границу или *terminus post quem* узимани су и неки мање поуздани, свакако не сигурни параметри, као што су претпостављена година Радослављевог проглашења за наследника српског престола, односно година почетка његовог „савладарства“ с оцем [као, на пример, код Бабић, *нав. дело*, 13, и Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 71; у вези с питањем савладарства в. посебно и Ђ. Бубало, *Да ли су краљ Стефан Првовенчани и његов син Радослав били савладари?*, ЗРВИ 46 (2009) 201–229, с подацима о претходној литератури], запажања о животном добу представљених Немањића (С. Мандић, *Најстарији портрети Светог Саве*, у: *Свети Сава, Споменица поводом осамстогодишњице рођења, 1175–1975*, Београд 1977, 19–22 и исти, *Чрте и резе, фрагменти старог именика*, Београд 1981, 130, 135; Николић, *нав. дело*, 17–23), али и посебне хронолошке одреднице повезане с одговорима на проблем идентификације личности византијског цара представљеног на јужном зиду милешевске припрате (о различитим погледима на питање идентификације византијског цара, који су утицали и на мишљења о периоду настанка портрета, то јест живописа милешевског наоса и припрате у целини, в. на одговарајућем месту у наставку текста; у вези с покушајима прецизнијег датовања издвајамо текстове В. Ј. Ђурића наведене у претходној напомени, као и прилоге: Петковић, *Настанак Милешеве*, 6–7, и Тодић, *Милешева и Жича*, 81, 87, у којима је прихваћена Ђурићева идентификација византијског цара, такође и Николић, *нав. дело*, 22–23, с другачијом идентификацијом и нешто ранијим датовањем фресака).

[11] Вид. Петковић, *Настанак Милешеве*, 1–7 (за цитат из сачуваног текста писмене молбе за помоћ у обнови манастира, коју су 7. октобра 1652. године милешевски калуђери упутили руском цару Алексеју Михајловичу Романову, као и за библиографске податке о извору, уп. стр. 3). Код Кандић, *Црква Вазнесења Христовог у Милешеви*, 119, издваја се, ипак, само год. 1219; уп. и иста, у: Кандић, Поповић, Зарић, *Манастир Милешева*, 5. О проблематичности навода у извору, уп. Марковић, *нав. дело*, 131, н. 95.

као млади принц, и не и наследник очевог владарског трона, ништа мање није занимљива и једна не нарочито запажена околност коју је могуће наћи у зборнику са житијима српских краљева и архиепископа Данила II и његових настављача. У краћем тексту посвећеном краљу Владиславу – што је део шире целине са житијем краља Уроша, накнадно издвојене из изворне верзије житија краља Драгутина – Владислављева ктиторска делатност помиње се управо на месту где се хвале његове врлине у узрасту младића, те у контексту у којем су те врлине представљене и као разлог да се средњи међу синовима Првовенчаног краља издвоји као онај који је међу браћом највише напредовао у богоугодним делима.[12]

Црква Вазнесења Христовог једнобродна је грађевина такозваног рашког типа и припада ужој групи историјски и хронолошки повезаних споменика који репрезентују особену етапу у развоју сакралне архитектуре у Рашкој што отпочиње с грађењем Жиче.[13] Њен главни простор чине три подужне целине, то јест олтарски део и два травеја – централни, с куполом и карактеристичним певницама уз бочне стране поткуполног простора, и западни, омеђен паром пиластара, у којем је, у складу с традицијом претходника, смештен ктиторов гроб.[14] Посебна просторна јединица на западу, припрата, била је одвојена зидом од самог наоса. Првобитни изглед тог дела здања касније је измењен пробијањем преградног зида – што је имало за последицу уништење дела живописа.[15] Није

[12] Већ у другој реченици после исказа „Овај велики од великих, и преславни од преславних, мада је био средњи међу својом браћом, но Христовом помоћу највише је напредовао у свима богоугодним делима...“, писац текста наставља: „Овај младић, трудећи се да уђе у тешка дела и да се умртви за свет, а да жив буде за добра дела, и желећи стићи у пренебесне станове, подиже на земљи божаствене храмове са сваком чудноватом лепотом, и испуни (их) прилозима и даровима и сваким црквеним частима изобилно“; в. *Данило II, Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, Београд 1988, 47 (*Животи краља Уроша и краља Драгутина*); за текст изворника на српскословенском, в. *Животи краљева и архиепископа српских*, написао архиепископ Данило II и други, изд. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 5–6.

[13] В. Корać, *Свети Сава и програм рашког храма*, 231–243; В. Ј. Ђурић, *Рашко и приморско градитељство*, Историја српског народа I, Београд 1981, 389–407; В. Корać, М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд 1998, 276–284; уп. и Кандић, *Црква Вазнесења Христовог у Милешеви*, 139 сл.; иста, у: Кандић, Поповић, Зарић, *Манастир Милешева*, 13 сл.

[14] Сем релевантних библиографских података који се односе на градитељско решење, наведених у претходној напомени и у нашој нап. 3, о ктиторовом гробу и надгробном обележју посебно в. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, 49–51.

[15] Из описа здања из 1580. године, сачуваног у дневнику млетачког амбасадора Паола Контаринија, јасно је да су наос, припрата и спољна припрата тада још били три одељена простора; cf. *Diario del viaggio da Venezia a Constantinopoli di M. Paolo Contarini*, ed. V. Lazari, Venezia 1856, 19. Претпоставља се да је првобитни изглед зида који је делио наос и припрату

сачуван ни првобитни свод. Зна се да је, пре обнове и презиђивања у седмој деценији XIX века, здање дуго било без крова, па изостанак јасних и поузданих археолошких потврда о изворном изгледу и облику поткровних површина здања оставља места за сумњу у вероватноћу да је нова горња конструкција, са сегментним сводом што почива на два бочна полуобличаста прислоњена лука, у потпуности поновила средњовековно решење.[16] По подизању и живописању наоса и припрате, на западу је додата и спољна припрата, с бочним параклисима, простором на спрату и кулама.[17]

Програм припрате *(сл. 1–28)*

Сликарство милешевске прве припрате није у потпуности сачувано. Нестале су фреске с горњих површина зидова и свода, а уништен је и средишњи део сликаног програма источног зида, изнад и око некадашњег улаза у наос. На преосталом, умногоме избледелом и оштећеном живопису из треће деценије XIII века уочене су и издвојене три тематске целине, по свему судећи и три основне компоненте у структури некадашњег укупног програма.[18]

нарушен у неком од наредних векова; уп. С. Радојчић, *Милешева*, 1971[2], 13 и 61, н. 10; в., нпр., и Кандић, *Изглед Милешеве у време спаљивања моштију светог Саве*, 274.

[16] Наспрам недоумица које допушта затечено решење горње конструкције, са сигурношћу је утврђено да су постојећи прозори на бочним зидовима припрате отворени приликом поменутог подухвата и да не одговарају првобитним – ужим и ниже постављеним – те да је из времена обнове и улазни отвор у западном крају северног зида. За основна обавештења о архитектури припрате и изменама првобитног стања, уп. Кандић, *Црква Вазнесења Христовог у Милешеви*, 124, као и 126–127, 134 (о девастацијама, поправкама и обновама цркве v. и на страницама посвећеним историји, *исто*, 121–122).

[17] О конструкцији и организацији простора спољне припрате, в. *исто*, 124–125. О неким изменама на зидовима прве припрате, које су се десиле још пре но што је била живописана, као и о преградњама на призиданој спољној припрати, такође из времена пре самог живописања њене унутрашњости; уп. и О. Кандић, С. Поповић, М. Лукић, *Манастир Милешева. Конзерваторски радови 1986–1991. г.*, Гласник ДКС 16 (1992) 91–92, као и О. Кандић, *Манастир Милешева – истраживање манастирске цркве*, Гласник ДКС 8 (1984) 38–40. О истраживањима која се, углавном, односе на спрат спољне припрате, конструктивну санацију и презентацију тог простора, в. кратак извештај О. Кандић, С Поповић, М. Лукић, *Манастир Милешева, истраживачки и конзерваторско–реставраторски радови у 1992. години*, Гласник ДКС 17 (1993) 73–74.

[18] Целине које предочавају структуру сликане декорације у милешевском нартексу досад су најпрегледније представљене код Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, 51 sq. (посебно 51, 52, 60).

Једну од поменутих целина чине сцене које описују садржаје из Јеванђеља, смештене на вишим површинама зидова.[19] Везаност за део простора који је претрпео највећа оштећења учинила их је најслабије обрађеном и најмање разјашњеном компонентом програма. На одговарајућој површини два бочна зида, изнад двеју зона с појединачним фигурама – зоне са стојећим фигурама и зоне с допојасним ликовима светих – била је смештена тек по једна сцена.[20] Обе су у великој мери уништене, она на северном зиду готово сасвим. Првобитне представе су, по свему судећи, тематски биле чвршће повезане с постојећим двема добро сачуваним илустрацијама јеванђељских епизода из циклуса Христових страдања – Издајством Јудиним и Молитвом у Гетсиманском врту – у нижој од двеју зона са сценама на западном зиду.[21] Претпоставку правда традиција која искључује самостално представљање поменутих садржаја – у овом случају пара везаних епизода које су у јеванђељском тексту наставак мистичних догађаја у сионској Горници.[22] За разумевање првобитног састава и структуре невеликог циклуса свакако је од значаја одавно уочена, а ипак недовољно расветљена појединост о распореду тих слика на двема половинама истог зидног поља, другачијем од оног који подразумева хронологија догађаја.[23] Илустрација епизоде која у Јеванђељу претходи Јудиној предаји Христа војницима – Молитва у

[19] Одељак о програму припрате, и посебно део о јеванђељским сценама, представља основу нашег рада који је објављен у часопису Зограф 37: В. Милановић, *Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве. Прилог реконструкцији и тумачењу првобитног програма*, Зограф 37 (2013) 107–132.

[20] За распоред зона в. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 34–35 и 38–39.

[21] За сцене на западном зиду уп. *исто*, 40–41. Описао их је, идентификовао и објавио још Н. Л. Окуневъ, *Милешево. Памятник сербского искусства XIII в.*, Byzantinoslavica 7 (1937–1938) 47–48, сх. I, 60 и II, 64, таб. V–VI. За налазе о тематици двеју композиција на бочним зидовима в. текст који следи, с пратећим напоменама.

[22] Њихово издвајање из оквира одговарајуће тематске групе, која чак и не мора да образује прави, засебни циклус Страдања, било би тешко објашњиво. Ако и нису биле део пуне редакције циклуса Страдања и ако су, на пример, биле интерполиране у шири христолошки циклус, те или сличне епизоде, не у мањем броју од барем неколико одабраних (изузетак су теме Распећа или Скидање с крста), по правилу су формирале нарочиту групу. И као део особеног циклуса Страдања и као допуна ширег христолошког циклуса, налазиле су место и у припратама и западним одељењима црквеног простора, као и у самој унутрашњости наоса. О томе, уз слику о редакцији садржаја коју пружају српски споменици с краја XIII века (пример релативно сложене, не и самосталне групе сцена у цркви у Ариљу и прилично развијен циклус Страдања у пећким Светим Апостолима), уп. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 73–75; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 121–123 (Ђурић). За релативно сложен састав циклуса на фрескама у припрати студеничког католикона, који датира из обнове у XVI веку, али се у стручној литератури повезује с првобитним решењима с почетка XIII века, уп. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 168–169 (за детаљнију листу радова о Студеници, в. нашу н. 37).

[23] Уп. даљи текст и посебно н. 39.

Гетсиманском врту – смештена је, дакле, десно од приказа догађаја који по тексту следи и који је у том тексту епилог епизоде у врту. Организација садржаја и распоред одабраних ликова и композиција на западном зиду донекле су се разликовали од решења примењеног на бочним зидовима. Ток зоне с допојасним представама светих прекинут је и ограничен само на две представе (по једна у јужном и северном крају зида), а доња међа зоне са сценским приказима из циклуса Страдања спуштена до горње бордуре најниже зоне, то јест до појаса са стојећим фигурама. Такво решење – које је, изгледа, одговарало оном на некадашњем, већим делом уништеном источном зиду[24] – омогућило је да се у програм западног зида у делу под сводом нађе места за још једну од сцена. До данас је сачувана само доња половина њене садржине. Реч је о представи која, несумњиво, илуструје једно од јављања Христа апостолима после васкрсења, и која је с правом идентификована као Неверовање Томино.[25] С евиденцијом садржине поменутих трију сцена на западном зиду практично се и закључује листа јеванђељских тема милешевске припрате чија је идентификација у постојећој стручној литератури усвојена као поуздана. Та околност битно одређује излагање на страницама које следе, иако се у њему не превиђа ни чињеница да сведеност дате листе ипак не значи изостанак одређених претпоставки о осталим првобитно представљеним садржајима.

И поред тога што средњовековни облик и изглед свода припрате и даље остаје непознаница и тек једна у низу препрека што отежавају реконструкцију целине – за одређену, не безначајну слику о одабиру иконографских тема, али и о логици њиховог распоређивања у расположивом простору, срећна је околност што је, чак и на основу оскудних остатака и незнатних трагова некадашњих решења, могуће наћи сасвим прихватљиве аргументе за идентификацију уништених сцена на јужном и северном зиду.[26] Суд о могућностима

[24] Уп. Живковић, *нав. дело*, 36–37.

[25] В. *исто*, 40–41; такође Окуневъ, *нав. дело*, 50, сх. I, 59, таб. V. Исту идентификацију без двоумљења прихватају и заступају и аутори готово свих потоњих прилога и студија о милешевском живопису. Редак пример уопштенијег, мање прецизног (опрезнијег?) одређења садржине композиције је онај у којем она остаје означена тек као „Јављање Христа апостолима после васкрсења“; уп. Ђурић, *Византијске фреске*, 35.

[26] За остварење тог задатка само су делом од помоћи цртежи Б. Живковића, *нав. дело*, 35 и 39. Прилику за прецизнији увид у изглед фрагмената изворног живописа омогућују расположиви фотографски снимци, објављени на интернету. Издвајамо оне доступне на страницама сајта www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/s1-w2e2/index.html (композиција на јужном зиду, в.

учвршћује пажљивије проучавање детаља грађе *ин ситу* – и не само оних садржаних у медију слике – као и испитивање аналогија са споменицима епохе. Тако утемељен поступак показује да нема разлога да се сумња у валидност налаза који су неке од претходних истраживача већ упутили на закључак да би остаци пурпурно црвене драперије са специфичним украсним мотивима, јасно видљиви у добром делу доњег предњег плана композиције на јужном зиду, требало да представљају декоративну тканину што је на слици Тајне вечере прекривала предњу, равну страну полукружне трпезе око које су, дуж полукружног дела, некада били распоређени Христос и апостоли.[27] Исти закључак употпуњује и уочљивост дела ноге, стопала, и трагова подножја седишта једног од учесника догађаја на доњем западном крају слике.[28] На основу видљивих детаља сасвим је реално претпоставити да се на том крају сцене за трпезом налазила фигура апостола Петра, а да је у супротни, источни крај била постављена фигура Христа, нарочито обележена и истакнута и елементима сценографије.[29] Остаци сликане

снимке 13-1, 13-2, 13-2-1 и 13-2-2), односно www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/n1-w2e2/index.html (композиција на северном зиду, в. снимак 13-1), чији је аутор В. Вукићевић, као и фотографије С. Томековић на сајту http://ica.princeton.edu/tomekovic/main.php, (s. v. Serbia, Mileseva, p. 1–2).

[27] На могућност да је на јужном зиду припрате била представљена Тајна вечера указао је већ Окуњев, *нав. дело*, 48. У делу прилога што прати схему распореда фресака Окуњев, међутим, изоставља поменути предлог за идентификацију, у истој схеми оставља места за две јеванђељске сцене и пита се о исправности поистовећења постојећих остатака у источном делу јужног зида са сликом Пилатовог суда; уп. *исто*, 89. Тајну вечеру је у остацима сцене на јужном зиду видео И. М. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 77, н. 78. Иако је, такође, указала на вероватноћу да је реч о Тајној вечери, и при том одговарајуће разматрање употпунила идејом о могућем месту Прања ногу и Силаска Светог Духа на осталим оштећеним и уништеним првобитним зидним површинама у вишим деловима припрате, С. Томековић је питање тумачења постојећих детаља сцене на јужном зиду оставила отвореним. Сматрала је да су могли бити и део композиције Смрти светог Саве Јерусалимског – ако се у истим остацима фреске препозна посмртни одар а не трпеза; cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 60–61. Трагови подножја седишта и остаци фигуре у доњем западном крају некадашње сцене ипак одбацују ту могућност (в. даљи текст). На основу поменутих индикативних детаља једне представе, једина се за идентификацију двеју сцена на бочним зидовима с темама Тајна вечера и Прање ногу у новије време јасно определила Р. Зарић, у издању научнопопуларне монографије Кандић, Поповић, Зарић, *Манастир Милешева*, 61. Не треба, међутим, превидети ни да их је претходно већ обе, заједно с представама на западном зиду, али без образложења рекогниције, уврстио у циклус Страдања у милешевској припрати и Р. Николић, *Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице (I)*, Саопштења 18 (1986) 35. У раду Б. Тодића усваја се само могућност препознавања сцене Тајна вечера; уп. Тодић, *Ново тумачење*, 64–65. За наше разматрање питања идентификације сцене на северном зиду (Прање ногу) в. даљи текст.

[28] Детаљи који указују на место фигуре једног од учесника Тајне вечере евидентирани су, дакле, код Кандић, Поповић, Зарић, *нав. место* (Зарић).

[29] Приликом визуелизације некадашњег изгледа сцене не треба превидети јасна сазнања о другачијем првобитном месту и облику прозора који сада пресеца доњи план композиције (уп. нашу нап. 16). Меродавна су за налаз о томе да првобитни прозорски отвор није нарушавао композициону целину слике. Оно што би се, ипак, можда могло ставити под знак питања јесте

драперије из доњег плана композиције поткрепљују управо и претпоставку о томе да се Христово седиште разликовало од седишта ученика не само по облику, већ и по специфичном јастуку и раскошно украшеном пурпурном прекривачу (детаљи који се везују за тип источњачког *дивана*), како је то углавном било уобичајено на сликама Тајне вечере релевантним за поређење и размишљање о одликама милешевског решења. На поменутим сликама мистичног обеда у сионској Горници јасно се издвајала и фигура апостола Јуде, односно гест Јудиног пружања руке ка посуди у средишњем делу трпезе. Чињеницу да би претпостављена и предочена основна схема композиције у потпуности одговарала иконографији Тајне вечере карактеристичној и сасвим уобичајеној за епоху у којој је фреска настала релативно је лако доказати. Проверу допуштају не само расположиве представе с подручја Србије из епохе XIII века, већ и знатно шири низ постојећих аналогних примера уобличених у том столећу, као и у старијим историјским периодима, и сачуваних у споменицима који потичу са територија различитих земаља византијског културног круга. Својеврсне потврде некадашњег изгледа сцене и непосредне паралеле треба, свакако, тражити у решењима затеченим у домаћим споменицима, каква су она у наосу пећких Светих апостола и у припрати сопоћанског храма.[30] Пажљиво разматрање детаља иконографије и одлика композиционог склопа уверава нас, с друге стране, у начелну подударност, па и значајну сродност милешевске Тајне вечере са истом сценом у цркви старе митрополије у Верији, насталом у слично време.[31] Тој типологији и основном решењу композиције припадају и примери потврђени у далекој Грузији, попут оног из цркве Св. Николе у Кинцвисију и других,[32] као и

сама висина поља које је првобитно испуњавала садржина композиције. Идеја о евентуалној већој висини поља и другачијој завршници поткровног дела зида везивала би се за контекст размишљања о односу решења горње конструкције оствареног у XIX веку и оног изворног, односно за запитаност о изворности дела затеченог решења које описују прислоњени луци што на оба бочна зида унутар здања одозго уоквирују површину с остацима некадашњих сцена.

[30] Уп. Ђурић, Ћирковић, Корać, *Пећка патријаршија*, сл. 34 (Ђурић); Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 25; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 47, сл. 21.

[31] Cf. E. N. Tsigaridis, *Les peintures murales de l'ancienne métropole de Veria*, in: *Милешева у историји српског народа*, 91 sq., fig. 7.

[32] О карактеристичној иконографској схеми Тајне вечере у грузијским црквама назначене епохе в. Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси 1980, 210–211, н. 17 (за изглед сцене у цркви у Тимотесубанију, с распоредом фигура тек нешто другачијим од типичног, али с типичним решењем трпезе и седишта с фигуром апостола у њеном десном крају, сличним милешевском, уп. *исто*, 61, црт. 21; за фотографију фреске у Кинцвисију в. сајт

из области везаних за ближу грчку територију, где се одговарајућа иконографија јавља и у низу мањих и скромнијих сеоских цркава, попут оних на полуострву Мани.[33] За реконструкцију милешевске представе и, пре свега, за идеју о њеним типолошким одликама нису без значаја ни индиције које пружају одређена решења у византијском минијатурном сликарству и иконопису. Трагови композиције у Милешеви указују, тако, на остварење које је могло бити веома блиско оном на слици Тајне вечере у Четворојеванђељу из Националне библиотеке у Атини 93, л. 135а.[34] Поред тог примера, као посебно занимљиво, издвајамо и решење композиције што је, по свему судећи, украшавала део олтарске преграде у неком од параклиса у светогорском манастиру Ватопеду – не само због налаза о типолошкој подударности већ и због могућности да се њен настанак веже баш за период боравка светог Саве Српског у том манастиру, односно за време Савиног доприноса обнови Ватопеда.[35] Сумње у назначену идентификацију сцене на јужном зиду милешевске припрате отклањају и околност да одговарајућа композиција сасвим сигурно није имала место у првобитном програму наоса,[36] као и чињеница да је реч о сцени чије постојање у Владислављевој задужбини, у склопу програма припрате, не би значило особену и изузетну појаву у односу на програмске целине остварене у задужбинама других ктитора из епохе о којој је реч. У том смислу посебно се издваја податак о месту

---

http://ica.princeton.edu/tomekovic/main.php?country=Georgia&location=&view=country&page=7&image=899).

[33] За примере из цркве Агиос Стратигос Буларион и оне у месту Цопакас, cf. N. V. Drandakis, *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964, 40–41 и 74 (n. 5), fig. 34a и 59. О назначеним одликама иконографског решења сцене cf. и G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1916 (réimpr. 1960), 288 sq., односно 294–297.

[34] Cf. *Byzantine Art. An European Art*, Athens 1964[2], ed. M. Chatzidakis, no. 317 (Exhib. Catalogue); за фотографију у боји v. http://ica.princeton.edu/images/millet/manuscript/bgmathens93.135va.jpg. Иако стилски нешто другачија, сличног је иконографског типа и друга минијатура с представом Тајне вечере у истом рукопису (л. 171а); за обе илустрације cf. E. Constantinides, *The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library*, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979) 191–192, 193, 195, 206–207, pls. 75, 81.

[35] Уп. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, 55 (са упућивањем на могућност везивања дела за ктиторство светог Саве), табла у боји (ненумерисано).

[36] Фреска с представом Тајне вечере нашла се на јужном зиду милешевског наоса, изнад јужне певнице, тек у време интервенција на живопису наоса у XVI веку. На том месту није понављала садржину старије фреске, јер је сликана преко теме Васкрсења Христовог, приказане сценом Силаска у ад; уп. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 167 и исти, *Милешевске фреске из XVI века*, Саопштења 27–28 (1995–1996), 123–129 (124 и другде, сл. 1–3), као и С. Пејић, *Манастир Пустиња*, Београд 2002, 117–120; в. посебно и Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 14 и 16. Податак бележе и други аутори, уп., нпр., Кандић, Поповић, Зарић, *Манастир Милешева*, 61, са сл. 50 (Зарић).

представе у припрати студеничке цркве, иако студеничка Тајна вечера – постављена у јужну половину доње зоне на западном зиду припрате, те у пандански однос са сценом Прања ногу на северној страни тог зида – чини део фреско састава који је у целини производ подухвата обнове оствареног у том простору у XVI столећу.[37] И као таква, не без измена и одступања од изворне иконографије из времена светог Саве, иста композиција свакако чува распоред и однос фигура карактеристичан за решења XIII века – потврђена примерима из наоса Светих апостола у Пећи и припрате у Сопоћанима – с Христом у бочном крају трпезе и с истакнутим детаљем Јудиног геста.[38] Идентитет сцене на јужном зиду милешевске припрате, с друге стране, само утврђује чињеница да се у одговарајућој зони у припрати, у јужној половини западног зида, још увек налази представа Издајства Јудиног као суседна. С поменутом чињеницом је у вези, те од значаја у отклањању недоумица и премошћавању препрека што прате разматрање незнатних остатака одабраних садржаја, управо и одавно примећена околност о необичном, „нелогичном“ поретку и распоређивању двеју епизода које на том зиду приказују два сукцесивна догађаја везана за јеванђељски опис Христовог

[37] Уп. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 167–169, посебно 168, сл. 29. За цртеж са садржајем и распоредом композиција на западном зиду студеничке припрате в. М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1990, сл. 19 (с фотографијом Тајне вечере у боји, сл. 20). О живопису студеничке припрате и гледишту о постојећем избору сцена из циклуса Страдања Христовог као поновљеној тематии изворног средњовековног програма с почетка XIII века, уп. и М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 162–167 (Тодић), као и Г. Бабић, В. Корać, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 158–162 (Бабић). Бележење сцена Тајне вечере, Издајства Јудиног и Молитве у врту као дела првобитног циклуса Страдања у припрати Милешеве издвојено је као добар разлог за веровање у изворност и стварно средњовековно порекло истог циклуса у припрати Студенице, из 1568. год., код Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 77, н. 78; уп. и исти, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 153–154. Слично важи и за белешку о аналогијама у два споменика код Николић, *Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице*, 35. За новије податке о ширем подухвату обнове низа значајних црквених целина из XIII и XIV столећа у периоду непосредно по институционалној обнови Пећке патријаршије под Турцима, односно за релевантна разматрања о самим почецима и оквирима сукцесивног остваривања тог подухвата, посебно в. С. Петковић, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 57–60, као и С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, 152 сл., нарочито 154–155 и 182.

[38] За примере из Пећи и Сопоћана уп. нашу н. 30 (у примеру из Пећи распоред фигура је обрнут у односу на остала решења, али се структура композиције поклапа на свим евидентираним представама). О решењима насталим у периоду „систематског“ подухвата обнове живописа у читавој групи старијих задужбина Немањића, у другој половини XVI века, и о односу тих решења према старијем наслеђу – што укључује и налаз о повезаности с традиционалним решењима из XIII века – уп. Пејић, *нав. дело*, 81, са н. 224.

страдања непосредно по вечери с ученицима.[39] На почетку излагања о сценама у припрати већ смо истакли: Молитва у Гетсиманском врту, која у Јеванђељу претходи Јудиној предаји Христа војницима, смештена је десно од приказа догађаја који по тексту следи и који је епилог епизоде у врту. Својеврсни поремећај хронологије у забележеним илустрацијама јеванђељских садржаја и одступање од уобичајене логике излагања слева надесно, то јест у смеру од југоистока, преко запада, ка североистоку, није продукт случајности, нити је резултат грешке или евентуалне невештости и несналажења сликара у прилагођавању расположивих зидних површина програмским захтевима наручиоца.[40] Напротив, темељнија анализа потврђује пажљиво осмишљено решење, у којем се следи начело пандански слагања композиција и чији је избор повезан с јасном представом о могућностима спајања или сучељавања, нарочитог „поређења“ одабраних садржаја по мотивима, идејама и симболици који их одређују, али и по специфичностима самих елемената иконографије и формалних образаца који им дају визуелну препознатљивост.[41] Да би се осветлиле све премисе које упућују на овакав закључак и слика о утемељености гледишта које

[39] Уп. Окуневъ, *Милешево*, 43–45, посебно 44. Разматрању питања што прате запажања о необичном и у одређеном смислу нелогичном распоређивању сцена у Милешеви, као феномену који би важио за општу и начелну карактеристику укупног сликаног програма у Владислављевој задужбини, нарочиту пажњу посветили су, својевремено, и С. Радојчић (*Милешева*, 16–17), као и, у новије време, И. М. Ђорђевић (*Милешева и Студеница* 74–77; *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 153 сл.), те Б. Тодић (*Ново тумачење*, 64–66). До недавно објављеног рада Б. Тодића – у којем се разлози за замену места двеју композиција на западном зиду припрате траже у околности о близини портрета Немањића и евентуалном повезивању садржаја и порука Молитве Христове с идејама које изражавају портрети (*исто*, 65–66) – поменута разматрања углавном су се, ипак, везивала само за расветљавање и тумачење појединости програма у наосу. Самим специфичностима поретка сцена у припрати није била посвећена подробнија анализа, па су изостали и одговори на нека од одговарајућих питања. Иако је, због усмерености на детаље програма у припрати, и претходни текст С. Томековић (Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 51–67) нека врста изузетка, занимљиво је што у њему обрнути поредак композиција с приказима епизода у Гетсиманском врту остаје ван фокуса пажње и ван категорије нерешених проблема, јер ауторка текста усваја претходно гледиште о ређању свих садржаја сдесна налево, укључујући и низове појединачних фигура. Још је занимљивија околност да се такво разумевање поретка сцена потврђује и као главни разлог за одређену сумњу ауторке у могућност идентификовања сцене на јужном зиду с приказом Тајне вечере, те као погрешан повод за дилему о томе треба ли у остацима представе, уместо мотива трпезе, видети мотив самртног одра и део композиције Успење светог Саве Јерусалимског, cf. Tomeković, *op. cit.*, 61.

[40] Објашњење за неуобичајени распоред сцена потражио је у неискуству унајмљених сликара у живописању рашких храмова В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 35.

[41] Сличне налазе, у виду начелних опсервација или, пак, у вези с тумачењем необичног поретка сцена у наосу, доносе и поменути текстови С. Радојчића и И. М. Ђорђевића; уп. нашу н. 39. На валидност Радојчићевог суда о начелу нарочитог упаривања сличности и супротности у односу симетрије („симетричног постављања сличности и контраста“, в. Радојчић, *Милешева*, 19) у сликаном програму Милешеве посебно упућује и Тодић, *нав. дело*, 64.

изнети суд репрезентује употпунила свим релевантним показатељима, потребно је да се размотре и садржина и елементи визуелног идентитета делом видљиве сцене у горњој од двеју зона на западном зиду, као и питање идентификације готово у потпуности уништене композиције на северном зиду што је некада стајала наспрам композиције Тајна вечера. Будући да се препозната илустрација теме Осезанија Томиног (Неверовање Томино) на врху западног зида, својом везаношћу за јеванђељски циклус постваскршњих јављања Христових апостолима, на неки начин одваја од три претходно поменута, садржински јасно међусобно повезана приказа (Тајна вечера, сцене у Гетсиманском врту) – поглед најпре управљамо према северном зиду. Сва је прилика да је изгубљени садржај сцене на том зиду, једнако као првобитни наспрамни призор из сионске Горнице на јужном, и као две добро сачуване композиције с епизодама у Гетсиманском врту, припадао ужој групи слика што приказују почетне моменте циклуса Страдања. Међу тим сликама, заснованим на сижеима који се и у писаној заоставштини јеванђелиста и апостола и богословској мисли светих отаца, и у богослужбеном обреду хришћана, издвајају као симболи земаљске мисије оваплоћеног Сина Божјег одређене утемељењем Цркве као „новог савеза“ Бога и човека, свакако треба потражити илустрацију Прања ногу.[42] Претпоставку о томе да је представа чина Христовог омивања ногу ученицима, у јеванђељу спојеног с мистичним обедом у сионској Горници, била део одговарајућег низа епизода из циклуса Страдања – с местом насупрот представи Тајне вечере, а поред призора Молитве у врту – оснажују чиниоци слични онима који су послужили у идентификовању страдале панданске сцене на јужном зиду. Иако је једини преостали фрагмент фреске још скромнији од оног с остацима приказа мистичног обеда,[43] увид у уобичајену иконографију Прања ногу у ширем историјском раздобљу којем, поред више ранијих столећа постиконоборске ере, припада и епоха XIII века и управо налаз о схеми композиције пружају довољно оправдања да се у поменутом фрагменту виде остаци доњег дела те композиције. Реч је, дакле, о доњем, фигурама и детаљима сценографије неиспуњеном или слабо

[42] За ретке примере непревиђања могућности постојања те сцене у милешевској припрати, садржане у постојећим прилозима само у успутним исказима, уп. странице у радовима С. Томековић, Р. Зарић и Р. Николића, евидентиране у нашој н. 27.
[43] За фотографије преосталог фрагмента фреске уп. референтне податке у нашој н. 26.

испуњеном плану композиције, који је обично, као визуелно скромнији и подређен остатку слике, био у функцији преношења тежишта на саме кључне актере представљеног догађаја. Другим речима, преостали фрагмент бојеног малтера, на основу којег није немогуће замислити основне обрисе некадашње сцене Прања ногу, налазио се на месту које је одговарало ширем појасу „тла“, то јест самог пода просторије у коју је смештен нарочит чин, и у њему треба видети доњи део карактеристичне сценографије с приказом подножја клупе на којој су седели апостоли, постављени у згуснуту групу наспрам издвојене стојеће Христове фигуре. Како је детаљ припадао и десној (источној) половини некадашње композиције, јасно је где се на тој милешевској слици могла налазити група коју су образовале фигуре апостола, а самим тим и где би у другој половини сцене било место намењено Христовој фигури.[44] Приказана у тренутку омивања или брисања ногу апостола Петра – нагнута над нарочитом посудом с водом – Христова фигура по правилу се и налазила у левом крају доње половине сцене, односно на оном месту у доњем предњем плану слике које је требало да се нађе у фокусу пажње посматрача и чије је наглашавање и правдало остављање празног, другим детаљима необележеног простора у том појасу слике. Као и код разматрања првобитног решења оштећене композиције на јужном зиду (Тајна вечера), нашу претпоставку о могућем изгледу милешевског Прања ногу, о иконографском типу представе и њеној основној композиционој схеми добрим делом описује решење забележено на фресци у старој митрополији у Верији. Стога тај пример и издвајамо из ширег увида у сачуване варијације уобичајене иконографије сцене.[45] Могућу сведеност или мањи степен разуђености милешевске композиције у односу на наведени пример не сматрамо препреком за размишљање о сродности. Гледиште да се једини видљиви фигурални детаљ из

[44] Разматрању прикључујемо и белешке изнете у тексту наше н. 29, што прати излагање о композицији Тајне вечере.

[45] Cf. Tsigaridis, *Les peintures murales de l'ancienne métropole de Veria*, 91 sq, fig. 8; такође cf. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, 310–325; K. Wessel, *Fusswaschung*, RbK II, col. 595–608; посебно и D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985, 181–182 (с одговарајућим фотографијама). За поређење није незанимљив ни пример фреско композиције из садашњег западног травеја цркве Светих апостола у Пећи, на слоју који се може датовати у сам крај XIII столећа, где је сцена део обимнијег циклуса Христових страдања; v. www.srpskoblago.org/Archives/Pec/exhibits/StApostlesChurch/Nave/WestBay/SouthWall/282N1063.html. Исто важи и за сцену која је на западном зиду студеничке припрате, на слоју живописа који је заменио некадашње фреске XIII века, пандан слици Тајне вечере; уп. део нашег претходног излагања с библиографским подацима у н. 37.

изгубљене милешевске сцене може тумачити као остатак некадашњег приказа клупе, типичног и неизоставног елемента сценографије, поткрепљују и форма и окерна основа конкретног детаља – вероватно подножја клупе. Датој представи о првобитном садржају и основној тематици композиције на северном зиду припрате ишла би, чини се, у прилог још једна, на свој начин индикативна околност. Повезана је са значајним материјалним налазима делова првобитне милешевске мермерне посуде за освећену воду[46] и, посебно, с постојањем аргументације за претпоставку о изворном месту те посуде у северном крилу припрате Владислављевог здања, уз фигуре које су образовале нарочити породични портрет Немањића.[47] Околност да су портрети о којима је реч део програма што је, на местима резервисаним за сценске приказе, био обележен тематиком Страдања Христовог одсликава нарочите контекстуалне оквире, у којима се преклапају и прожимају идеје једног важног одељка хришћанске сотириологије и постулати једне релативно младе династичке идеологије,[48] и већ сама по себи упућује и на основне симболичне конотације што би правдале смештање особене врсте намештаја у дати простор. Блиске су симболици која је у основи обреда којем је посуда намењена, па разлог за тражење заједничког места агиазме и композиције Христовог омивања ногу ученицима у северном крилу одељења може бити баш и одређена формално-иконографска сличност, колико и идејна повезаност онога што је представљало визуелни и значењски идентитет

[46] У њима се види потврда о постојању те врсте каменог намештаја управо у времену када је милешевско сакрално здање и уобличено; уп. Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века, I*, 138, сл. 36 (Кандић); O. Kandić, *Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches*, Зограф 27 (1998–1999) 61–77, посебно 66–67, figs. 6–7, tab. II/1.

[47] Kandić, *Fonts for the Blessing of the Waters*, 67, tab. I/2, с упућивањем на одговарајућу литературу – чији се обим, као и сами налази о кохерентности решења у српским средњовековним споменицима XIII и XIV века, и даље проширују. Потврђује се не само обичај смештања агиазме уз портрете, већ и уз одабране јеванђељске и друге садржаје са сасвим специфичном топиком и симболиком. О тој другој категорији садржаја в. посебно И. Дрпић, *Три сцене из циклуса Христових чуда и поука у сопоћанском ексонартексу*, Саопштења 34 (2003) 107–129. За нове податке о тематском контексту програма у који су постављене мермерне посуде за освећену воду у спољашњим припратама црквава у Жичи и Трескавцу (XIV век), в. Д. Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, Зограф 34 (2010) 71–77; В. Милановић, *Светачки лик у контексту: један нерасветљени пример из ексонартекса цркве у манастиру Трескавац*, у: *Византијски свет на Балкану* II, изд. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 459–479.

[48] О том споју, односно о одговарајућим постулатима идеологије раних Немањића, подударним с одредницама што описују оквире програма милешевске припрате, с упућивањем на литературу у којој се они обрађују и утврђују, в. у наставку и посебно у завршном делу текста. Готово да и не треба подсећати и на добро утврђену околност да је творац те идеологије, син светог оснивача династије, замонашеног владара, и први архиепископ новоосноване помесне цркве, иста особа која је и творац милешевског програма.

камене посуде за освећену воду и одговарајућих сликаних мотива и идејних порука који дају идентитет поменутој композицији. Важан део значењског идентитета (символике) обреда богојављенског освећења воде, за који се везује функција агиазми (купељница или крстионица), проистиче из спреге што је обред има с богослужењем на празник прослављања Христовог крштења у Јордану, те са сотириолошким импликацијама тог новозаветног догађаја као „просвећења све твари“ и епифанијске најаве почетка остваривања божанског плана о „новој благодати“ и „новом удомљењу човека у рају“, односно о „новом савезу Бога и Изабраног народа“.[49] И Христов чин омивања ногу ученицима у сионској Горници такође се, у богословској егзегези источних отаца, повезује с темом крштења, неодвојивом од теме о мистичном уделу у крсној жртви и искупитељној смрти Сина Божјег, и у таквом се контексту, у светоотачкој литератури, управо и представља као символ крштења.[50] С друге стране, и у складу с једним другим аспектом значења истог чина, на свој начин су чврсто повезане с темељним поставкама хришћанског учења о спасењу и нарочите идејне поуке и поруке, исказане у одговарајућем јеванђељском тексту у форми непосредног захтева за угледање на Христа.[51] Кад је реч о формално-иконографским „аналогијама“, мисли се пре свега на блискост облика и изгледа стварног примерка камене пластике у функцији црквеног намештаја и одговарајућег сликаног мотива камене посуде у којој Спаситељ, у складу с уобичајеним решењем јеванђељске сцене и нашом претпоставком о решењу композиције на поменутој фресци, омива ноге апостолу Петру.

Предочени разлози за идентификацију двеју сцена на бочним зидовима, као и налази који иду у прилог уверењу да су представе имале типичну композициону структуру и устаљено иконографско решење, пружају добру основу за уобличење прилично јасне слике о одабраним сценама јеванђељског циклуса Страдања Христовог у програму милешевске припрате. Белешке о садржини тог циклуса размештеној по површинама три зида обухватају и значајне

[49] О томе в., нпр., у литератури на коју упућује Kandić (*op. cit.*, 61 sq.), као и код Војводића [*На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, 74–76] и Милановић (*Светачки лик у контексту*, 466–469).
[50] О мистичном аспекту значења чина из почетне епизоде циклуса Страдања cf. E. H. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, DOP 9–10 (1956) 205–251; в. и место у даљем тексту, праћено н. 54.
[51] О нарочитим идејним поукама и порукама које доноси јеванђељски опис Христовог омивања ногу апостолима в. даљи текст прилога, употпуњен садржиом н. 55.

смернице за једну сасвим логичну реконструкцију међусобног односа сцена из састава групе, односно за увиђање начела њиховог распоређивања у простору. Сва је прилика, дакле, да је реч о нарочито осмишљеном „систему“ пандана, у којем је замисао о упаривању и повезивању одабраних сцена остварена вишеструким комбинацијама, те различитим посебним аспектима њихове комуникације. Идеју о комуникацији предоченог изражавали би следећи пандански парови: Тајна вечера и Прање ногу, са истим местима на наспрамним зидовима (јужном и северном), Тајна вечера и Издајство Јудино, те Прање ногу и Молитва у врту, на суседним површинама два додирна зида (јужног и западног, северног и западног), најзад и две композиције с приказима догађаја у Гетсиманском врту, Молитва у врту и Издајство Јудино, на два поља истог (западног) зида, али у распореду који је одређен садржином поменутих двеју сцена на суседним бочним зидовима. У том смислу, дакле, у слици чији је централни мотив Јудин издајнички пољубац (загрљај) може се видети сасвим логичан наставак сцене с темом мистичног обеда, образа будућег евхаристијског обреда, у којој Учитељ најављује издајство предочавајући смисао своје спасоносне жртве и на којој су речи јеванђељског текста што упућују на идентитет издајника („Који умочи са мном руку у здјелу онај ће ме издати“[52]), по правилу, пренете у посебно истакнут иконографски мотив – Јудин гест пружања руке ка заједничкој здели на трпези. Садржајна повезаност, али и аналогни детаљи формалне природе (Јудини гестови, покрет руке), чије постојање не би требало доводити у питање, чиниоци су који су, по својој прилици, условили „замену“ места двеју композиција с приказима догађаја из Гетсиманског врта, односно одступање од уобичајеног поретка одговарајућих сцена. С друге стране, једнако се могу наћи основе и за смештање сцене чија садржина подсећа на Христове поуке апостолима о бдењу и молитви[53] до поља с приказом Прања ногу,

[52] Уп. Мт. 26, 23; слично је и код Мк. 14, 20 и Лк. 22, 21, нешто другачије код Јн. 13, 26.

[53] Натпис који прати сцену Молитве у врту преноси јеванђељске речи Христовог обраћања апостолима: „Бдите и молите се“ (Мт. 26, 41; Мк. 14, 38). Оне се и данас распознају; cf. www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/w2-s1n1/index.html (снимак 2-2-3); уп. и Б. Цветковић, *Свети Сава и програм живописа у Милешеви: прилози истраживању*, изд. П. Влаховић и др., *Осам векова манастира Милешеве*, Зборник радова II, Милешева 2013, 317–318. Прва два слова из натписа погрешно су, ипак, предочена код Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 41, где је реч „бдите“ преиначена у „видите“. Читање натписа подударно с оним које доноси Живковићев цртеж, другачије од предлошка који даје јеванђеље и с пратећим коментаром о неуобичајености текста, бележи се код Тодић, *нав. дело*, 66.

који подразумева још једну важну поуку Учитеља. У тексту јеванђеља (Јн. 13, 7–10) Христос најпре представља апостолима чин прања ногу као залог удела у његовој мисији, имплицирајући мистично значење ритуала,[54] али је из потоњих речи које му исти текст приписује сасвим јасно да акт „Учитеља и Господара“ свакако предочава и поучни пример братске љубави повезане са спремношћу на самоунижење (хришћанско „смирење“) и предано служење ближњима (Јн. 13, 13–17).[55] Блиски елементи садржаја, с низом идејних поука и порука које се међусобно употпуњују, баш као и сродности у формалним обрасцима двеју композиција, правдају предност одабраног у односу на решење што би било остварено да је распоред епизода у врту био обрнут.[56] Сродност формалних образаца била би очита да је слика Прања ногу сачувана. Верујемо, међутим, да је о томе могуће размишљати и на основу поређења постојеће сцене Молитве у врту и општег увида у иконографску схему Прања ногу, односно приложене логичне претпоставке о изгледу друге (суседне) сцене у Милешеви. Мисли се пре свега на сличан однос стојеће Христове фигуре, издвојене и истакнуте у једном крају сцене, и групе седећих апостола, сучељене истакнутој фигури „Учитеља и Господара“ (Јн. 13, 13). Посебна веза, најзад, спаја и две теме на јужном и северном зиду с оном издвојеном у врху западног зида, јер су слике Тајне вечере, Прања ногу и Осезанија Томиног илустрације три догађаја из сионске Горнице и

[54] Cf. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, 205–251 (в. и место у претходном одељку нашег текста, праћено н. 50).

[55] О сотириолошкој утемељености датог обрасца угледања на Христа у „тајни Христовог смирења“ v. код апостола Павла, Филип. 2, 3–8 („самоунижење“ оног који је „једнак с Богом“ подразумева узимање „обличја слуге“ и укључује и смрт на крсту). О „смирењу Христовом“ у богословљу светог Саве уп. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, прир. Р. Маринковић, прев. Л. Мирковић, Београд 1988, 144–146 (*Живот Светога Саве*), као и *Доментијан, Житије Светога Саве*, предговор, превод дела и коментари Љ. Јухас-Георгиевска, издање на српскословенском Т. Јовановић, Београд 2001, 219/220; такође уп. А. Јевтић, *Богословље и духовни живот у Студеници. Две студеничке беседе Светог Саве*, у: *Осам векова Студенице, зборник радова*, изд. епископ жички Стефан и др., Београд 1986, 109, 112 (за детаљнији осврт на места у изворима в. ниже, н. 115–116).

[56] Подсећамо на то да је Б. Тодић објашњење за измену места композиције с Христовом молитвом покушао да нађе у опажању да се она, то јест њена садржина и порука, тако приближава, и физички и идејно, портретима Немањића, те да, у складу с додељеним местом, добија смисао „модела и узора који треба следити и понављати“; уп. *Тодић, нав. дело*, 65–66 (в. и нашу н. 39). Наше тумачење не искључује могућност да је и такав смисао у позадини одабраног решења – свакако битно условљеног распоредом сцена Тајна вечера и Прање ногу. У својеврсном поређењу тумачења не превиђамо чињеницу да исти аутор није разматрао претпоставку о постојању сцене Прања ногу на месту готово сасвим ишчезле фреске на суседном (северном) зиду.

припадају кругу такозваних „Сионских тема“.[57] У тумачењима истраживача, а на основу аргумената које за то пружа својеврсна историјска традиција, назначеним иконографским темама приписују се нарочите идејне конотације везане за тематику о оснивању цркве и одређивању улоге апостола у њој, једнако као и о мисији наследника и настављача дела самих апостола.[58] Чињеница је да је композиција Осезанија Томиног једина која није део стандардног састава иконографског циклуса с епизодама Страдања Христовог, те да она тематски припада следу јеванђељских догађаја које у средњовековном сликарству, поготово у познијем периоду одговарајуће шире епохе, обједињује други иконографски циклус.[59] Ипак, њена првобитна садржина није се, у милешевској припрати,

[57] О сионским темама, у вези с примерима особеног програмског концепта светог Саве, оствареног на првобитним фрескама поткуполних простора у цркви Вазнесења у Жичи, старијим од оних у Милешеви, као и у нешто млађим Светим Апостолима (заслугом Савиног наследника), v. V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, ed. idem, Beograd 1967, 162–163; исти, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, у: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, 252–253; исти, у: *Пећка патријаршија*, 43–51; Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, ЗЛУ 18 (1982) 19–28, 35–38; исти, *Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв*, изд. А. Баталов, А. Лидов, *Иерусалим в русской культуре*, Москва 1994, 34–42; исти, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 156–158; Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 169–186. За најновије одбацивање идеје о сионској редакцији празника као кључној за програм поркуполног програма Жиче, а и оног у Пећи, в. Војводић, у: М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд 2014, 209–210. За размишљање о сионским празницима, односно догађајима на које „подсећа“ богослужење Великог Четвртка и одређених дана пост-пасхалног циклуса (а не о традиционалном христолошком циклусу са спојеним сценама страдања и васкрсења, уп. нашу н. 59), као кључу првобитног програма милешевске припрате, cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 60–61 (исто размишљање подразумева и идеју о повезаности и обједињености представљених садржаја са сродним и такође посебно истакнутим темама у самом наосу).

[58] В. у литератури наведеној у претходној напомени.

[59] Мислимо, дакако, на засебан циклус Христових јављања после васкрсења, развијен тек у споменицима XIV века; cf. N. Zarras, *The iconographical Cycle of the 'Eothina' Gospel Pericopes in Churches from the Reign of King Milutin*, Зограф 31 (2006–2007) 95–113. За редак старији пример мањег циклуса у олтару цркве у Сопоћанима уп. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, т. XXI–XXVI; Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 15. Не превиђамо, с друге стране, ни традицију хришћанске уметности потврђену у споменицима претходног периода, што је подразумевала обичај прикључивања композиције Неверовања Томиног сценама Великих празника, односно оквирима сложенијег христолошког циклуса, у којем су основне теме Великих празника проширене одабраним приказима везаним за теме Страдања и Васкрсења Христовог; v. P. Konis, *From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)*, Ph. D. thesis, University of Birmingham 2008, посебно 294–318, текст доступан на веб-сајту: http://etheses.bham.ac.uk/663/1/Konis10PhD.pdf. Сцене које су најчешће улазиле у састав таквих ширих циклуса, и при том чиниле промењиву компоненту састава, подударне су са онима које су обележиле програм милешевске припрате, али у целини с јеванђељским приказима у милешевској припрати не треба тражити симбол те традиције. Оцена укључује и запажање о одвајању Милешеве од споменика у којима су поменуте сцене налазиле место управо у простору нартекса, јер су оне у старијим споменицима и у том простору репрезентовале обухватнију иконографску целину чији су део, остварујући пре свега функцију употпуњења основне тематске поставке у наосу. Такав образац потврђен је у истакнутим примерима византијског зидног сликарства XI века, у целинама у манастирима Хосиос Лука или Дафни. Сродно и донекле особено јесте и

одвајала од контекста што спаја све остале евидентиране композиције – одреда илустрације уобичајених епизода из циклуса Страдања.[60] Као представа Христа учитеља који у посмртном јављању ученицима показује своје ране, и сама је у основи обележена сасвим јасним алузијама на онај догађај јеванђељске историје који и најнепосредније репрезентује тему Страдања, као њен кључни симбол. Дакако, реч је о алузијама на само Распеће Христово. Разматрање удела и места композиције Неверовање Томино у структури програма милешевске припрате нећемо закључити тек с упућивањем на тематски мотив који би био кључ њене спреге са евидентираним темама циклуса Страдања и прва појединост што „правда“ уврштење сцене у одабрану групу. Усмеравање пажње ка конкретним ликовним мотивима, али и релевантним појединостима композиционих решења, односно посебним формама што су описивале садржину представа у оквирима трочлане визелне целине у двема зонама западног зида, пружа још неке, чини се, занимљиве налазе. Сматрамо да издвајање тих појединости није без значаја у расветљавању логике коју је следио творац програма приликом одабира и распореда тема намењених расположивим површинама тог зида, те посебно и у трагању за објашњењем наизглед нелогичног и нејасног распореда двеју слика с епизодама из Гетсиманског врта што их сцена Неверовања Томиног надвисује. Да је сцена с приказом догађаја пред затвореним вратима сионске Горнице сачувана у потпуности, оне би вероватно јасније осветљавале однос датих решења. Реч је, пре свега, о појединостима повезаним са сасвим реалним претпоставкама за опсервацију о својеврсном понављању и могућем намерном поређењу положаја и

решење у нартексу католикона у манастиру Неа Мони на Хиосу, где су представе с темама Страдања (сложени приказ Прања ногу, Молитва у врту и Издајство Јудино) удружене с групом сцена из завршнице Великих празника – али где нема представе Неверовања Томиног. О распореду јеванђељских сцена у поменутим споменицима, cf. *ibid.*, 306–309; о међусобном односу, заједничким цртама и различитостима три програма посебно cf. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, 205–207. О споју тема Страдања и Васкрсења у нартексима одговарајућег историјског периода, са одређеним освртом и на особеност и различитост остварења у Милешеви, cf. и S. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe s.)*, Byzantion 58/1 (1988) 141 sq. (passim).

[60] Чак и у околностима када не знамо како је изгледао свод и шта је на њему било насликано (а не чини се да се на том месту могло наћи више сцена), из постојеће грађе јасно је да су композиције с темом Страдања битно обележиле програм фресака у милешевској припрати и није нереално закључити да су и биле у већини, те да су чиниле окосницу програмске целине што је обухватала сценске приказе. Верујемо да је искључивање сцена што су у том циклусу илустровале епизоде суђења, као и детаље јеванђељске приче о дешавањима у интервалу између суђења и егзекуције на Голготи, резултат смишљеног програмског фокусирања само на предочавање оних догађаја у којима су главни актери управо Христос и његови ученици, апостоли.

гестова двеју апостолских фигура што су, свака понаособ – Јуда у сцени у јужној половини доњег појаса композиција на западном зиду и Тома на јужној половини композиције смештене у поље горње зоне истог зида – имале посебно истакнута места уз Христову фигуру. Чињеница да горња половина Томине фигуре, као ни највећи део Христове фигуре на фресци Осезанија, није сачувана не би требало да доводи у питање реконструкцију некадашњег изгледа централног мотива композиције.[61] То управо подразумева отворен простор за издвајање неких других, у датим околностима примеренијих питања – питања иза којих се можда крију додатне смернице за решење поменутих недоумица што су обележиле досадашње прилоге о милешевском програму. Поента би могла бити у следећем: да ли некадашњу формалну подударност у положају фигура двојице апостола из одељених иконографских представа, постављених у исту вертикалну осу у двема композицијама на различитим али упоредним нивоима зида, треба разумети као пуку случајност и да ли би се тек резултатом случаја могла тумачити претпостављена приметна формална блискост Јудиног приношења руке ка Христу, са издајничким пољупцем у намери, и Томиног усмерававања руке ка Спаситељевим ранама, у сведочењу истинитости тајне о његовој људској и божанској природи?[62] Не чини ли се сасвим могућим да је реч управо о свесном и унапред смишљеном опредељењу за сликовито визуелно поређење два суштински супростављена акта, те за одређено симболично приближавање кључних актера представљених догађаја с додељеним значењем антипода? Подсећање на добро познати и у стручној литератури јасно потврђен и растумачен поступак средњовековних стваралаца,[63] за нас, у овом случају, значи и отклон од сваке

[61] Неизвесно је, додуше, какав је био положај Христових руку, што је детаљ који није од пресудног значаја за наше поређење мотива издајничког загрљаја и осезанија; уп. изглед композиција у поткуполним просторима црквава Вазнесења у Жичи и Светих апостола у Пећи, као и у олтарском делу наоса Свете Тројице у Сопоћанима: Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, сл. 2; Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 178, сл. 41 (Жича), као и Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 25; исти, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 15, као и Ђурић, *Сопоћани*, т. XXVI.

[62] О теолошким импликацијама садржине композиције Осезаније Томино и тумачењима епизоде у црквеној литератури (изворима), посебно у контексту расправа с јеретичким учењима, али, на пример, и у вези с неком врстом истраживања питања Томиног „неверства“, cf. Konis, *op. cit.*, 314–315.

[63] О поступку поређења визуелних садржаја као резултату нарочите језичке и стилске тежње, то јест као осмишљеном и свесно одабраном начину изражавања, подударном карактеристичном реторичком начину мишљења и обрасцима потврђеним у беседама црквених отаца, cf. посебно H. Maguire, *The Art of Comparing in Byzantium*, Art Bulletin 70/1 (1988) 88–103.

дилеме, као и аргумент више у прилог одгонетању загонетки првобитног програма милешевске припрате предоченом на претходним страницама. У вези са свим претходно размотреним јесте, најзад и следеће питање: да ли је својеврсно „покриће“ за укључивање слике Осезанија Томиног у програмски контекст којем су, по свему судећи, печат давале сцене Страдања Христовог било и евентуално смештање саме композиције Распећа на панданску површину источног зида припрате, то јест на одговарајуће поље уништеног наспрамног зида, изнад врата што су из припрате водила у наос?

И поред тога што је велики део површине источног зида срушен и што је на лицу места видљив тек незнатан и недовољно речит остатак фигуралне садржине уништене фреске из предела доње и једне од бочних бордура, одређен сплет околности и неколико материјалних детаља из категорије пратећих елемената слике довољно су добри разлози за размишљање о уделу слике Распећа у описаним програмским оквирима. Помало је, заправо, зачуђујућа чињеница да се, у литератури посвећеној сликарству Милешеве, за такво разматрање није нашло места све до данашњег времена.[64] Околност да у постојећим налазима о првобитном распореду слика најважнијих хришћанских празника у простору наоса изостају показатељи постојања места за ту представу,[65] повезана с макар и оскудном евиденцијом о сценама које приказују епизоде из циклуса Христових страдања у простору припрате, морала је бити својеврстан повод за посебну и сасвим одређену запитаност о евентуалним разлозима „изостанка“ те теме. Ово тим пре што се у оскудним остацима изгубљене представе на источном зиду припрате, односно у некадашњој златној основи већинског дела њене позадине, комбиноване с уским зеленоплавим појасом „тла“,[66] може тражити нека композиција која би, на репрезентативном месту у топографији здања, означавала важну спону фресака припрате с програмском целином у наосу. Описано решење позадине аналогно је оном што је, као резултат намере да се расположивим

[64] Идеју о могућности везивања слике Распећа за назначено место и аргументе који је правдају изнео је тек недавно Тодић, *Ново тумачење*, 60, 65 и 67, а прихватиће је и Б. Цветковић, *Свети Сава и програм живописа у Милешеви*, 319, 323, и idem, *St Constantine the Great in Mileševa Revisited*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XII, Ниш 2014, 273–275, 280–284.

[65] Тодић, *Ново тумачење*, 60, 65, где је дато довољно аргумената да се поткрепи запажање.

[66] За ваљану фото-документацију v. www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/e2–n1n2/index.html (снимци 2–1, 2–2–1 sq.) и www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/e2–s1s2/index.html (снимак 2–1), такође и http://ica.princeton.edu/tomekovic/main.php (s. v. Serbia, Mileseva, p. 1–2).

средствима опонаша техника мозаика и дочара репрезентативност дела рађених у тој скупоценој техници, остварено на одговарајућим садржајима у наосу Владислављеве задужбине.[67] С друге стране, особено је само за ту слику у припрати, па је очито и да ју је чинило изузетком у односу на остале слике у истом простору. Она је, дакле, тематски морала бити посебно повезана с постојећим програмским садржајима наоса, а у исто време значајно одређена и посветом здања Спаситељу. Простор за размишљање о теми Распећа оставља и чињеница да све досадашње претпоставке о милешевском сликаном програму искључују идеју о избору композиције Вазнесења Христовог за место над улазом и ту композицију везују за програм куполе што се издизала над наосом. Уколико су истраживачи у праву, а нема елемената који упућују на другачије, и уколико тек незнатан и сам по себи недовољно јасан фрагмент фигуралне садржине на јужном крају изгубљеног поља источног зида припрате, непосредно изнад улаза у наос, јесте остатак сценског приказа – тешко је пронаћи тему која се више уклапа у постојећу представу о програмској целини од теме Распећа Спаситељевог. Треба нарочито имати у виду и околност да је реч о теми чије непотврђивање у простору наоса неуверљиво правда претпоставка о „замени“ у сачуваној сцени Скидања с крста[68] и, с друге стране, придати одговарајући значај чињеници да је то тема која у другим задужбинама Немањића из времена светога Саве има управо изузетна решења и необично, односно нарочито истакнуто место у програму.[69] Решење с Распећем изнад улаза у наос, на источном зиду припрате, свакако би се могло описати као особено и не би имало праву паралелу у сачуваним и познатим целинама зидног сликарства из XIII столећа. Не би се могло повезати ни с

[67] Добро је познато да је реч и о решењу које је имало аналогије у више репрезентативних задужбина Немањића у широј епохи XIII века, те у том смислу зидно сликарство милешевске цркве не представља изузетак у односу на најзначајнија остварења свога доба и остварења у здањима српских владара из деценија које следе. О златним фрескама српског сликарства XIII века cf. Djurić, *La peinture murale serbe du XIIIe siècle*, 151–153; С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7 (1977) 28–35.

[68] О тој претпоставци в. код Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 159, н. 20, где су забележена претходна мишљења два аутора, чију исправност Ђорђевић не искључује, али им не пружа и безрезервну подршку [K. Koshi, *Über das Bildprogramm der Klosterkirche von Mileševa*, Orient X (Tokyo 1974) 121, 124; Y. Nagatsuka, *Descente de croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Tokyo 1979, 9–10, 15, 42, 45; подаци о оба дела према: Ђорђевић, *нав. место*]. У валидност претпоставке не верује много ни Тодић, *нав. дело*, 60.

[69] На познату појединост сасвим оправдано подсећа Тодић, *нав. дело*, 65; уп. и исти, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 30–33, 36–39, као и исти, *Милешева и Жича*, 88; такође в. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 154.

примером монументалног студеничког Распећа. Старија слика, којој је распоред у сликаном програму очеве гробне задужбине одредио свети Сава и која је касније послужила као узор извођачима живописачког подухвата у главној цркви манастира Градца, јесте смештена на зидну површину изнад улаза у наос, али се та површина, по димензијама значајна, налази на страни која је део простора наоса.[70] Ипак, не би требало превидети постојање сродног решења у остварењу које се везује за нешто млађу средњовековну епоху. Пример занимљив за поређење јесте решење на источном зиду припрате хиландарског католикона, које потиче из обнове старијег здања задужбине светих Симеона Немање и Саве, спроведене трудом краља Милутина почетком треће деценије XIV века.[71] Поређење посебно осмишљава чињеница да је Распеће у хиландарској припрати XIV века део нарочитог програмског склопа који укључује и представе првих ктитора и портрет актуелног ктитора, српског владара, у друштву византијских царева – што разлозима за подсећање на то решење прикључује и одређену запитаност о томе може ли се у програмској формули из времена краља Милутина тражити нека врста одјека некадашњег „светосавског“ решења. Нажалост, трагање за опипљивијим материјалним потврдама идентитета страдале милешевске сцене веома је отежано и практично онемогућено чињеницом да је, сем зеленоплавог доњег дела позадине првобитне представе и горњег окернозлатног појаса у остацима фреско малтера на местима где је, до сачуваних фигура из зоне с попрсјима, пробијен зид, једино још с јужне стране одговарајућег поља над некадашњим пролазом из припрате у наос видљив незнатан фрагмент неке фигуре или предмета. Закошена, прилично равна површина описивала је сам бочни завршетак форме чије се две ивице (доња и бочна), пресечене пробијањем зида, сустичу готово под правим углом ту, у доњем јужном крају некадашње

[70] Уп. Кашанин и други, *Манастир Студеница*, 140, 144, сл. 102 и 131 (Тодић). О распоређивању представе Распећа Христовог на западни зид наоса као појави која, иако симбол мање уобичајене праксе, није представљала реткост у византијској традицији и о примеру Студенице и Градца у тој традицији в. Д. Павловић, *О једном особеном моделу распоређивања сцена циклуса Великих празника: Студеница – Градац*, у: *Византијски свет на Балкану* II, 445, 449–452, 454–455, црт. 3 и сл. 1.

[71] Cf. V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar. L'histoire et la signification*, Хиландарски зборник 7 (1989) 112, 125, fig. 1; М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, у: *Манастир Хиландар*, изд. Г. Суботић, Београд 1998, 235; Д. Војводић, *Ктиторски портрети и представе*, у: *исто*, 250–257.

слике. Највероватније је представљала део огртача.[72] Закључак правдају завршеци драперија на примерима фигура из дела постојећег милешевског репертоара, изведени на сличан начин. Осим описане појединости, остаци некадашње фреске садрже, међутим, и одређене текстуалне детаље које истраживачи милешевских фресака нису помињали у својим радовима, и чија су природа и функција неразјашњене. Сва је прилика да је реч о налазима натписа, исписаних белом бојом на зеленоплавој основи – оба на неуобичајеним местима, у доњим деловима фреске, у појасу „тла“.[73] Иста чињеница упућује на сасвим поуздану оцену о томе да није реч о типу натписа какви су одавно примећени и забележени у наосу, где су врло оштећене и једва читљиве скраћене варијанте имена, исписане поред више светачких фигура, у нижим партијама поља с ликом сваког светог или у зони ногу, представљале својеврсна упутства сликарима или исписивачима натписа о идентитету лика распоређеног на то место.[74] Таква „упутства“, некада погрешно сматрана потписима милешевских сликара, пронађена су на местима са којих је отпао површински слој злата, што је значило да нису бележена с намером да остану видљива.[75] Остаци необично постављених натписа на некадашњој фресци над вратима што су из припрате водила у наос налазили су се у зони слике која није била прекривена листићима злата. Засад није од нарочите помоћи бележење једва приметних трагова неколико слова некадашњег ћириличног натписа у доњем северном крају композиције, где више нису видљиви никакви фигурални детаљи.[76] С друге стране, верујемо да би испитивање и рашчитавање нешто боље сачуваних остатака текстуалне садржине у доњем делу јужног краја страдале фреске, могло бити од значаја за идентификацију њене првобитне иконографске

[72] За упућивање на остатак драперије учесника представљеног догађаја уп. Тодић, *Ново тумачење*, 65.

[73] Одређен увид у текстуалне детаље на оба краја фреске пружају снимци са страница веб-сајта Српског блага на које смо упутили у нашој н. 66. Отприлике у слично време када је објављен наш текст о Милешеви (Милановић, *Јеванђељске сцене у припрати*, 107–132), појавио се и рад Б. Цветковића, који се бави остацима натписа с порушеног источног зида и доноси претпоставке о његовој могућој форми и функцији, укључујући и ону ктиторску; рад садржи и архивску фотографију из колекције Народног музеја у Београду, на којој се још боље виде трагови текстуалних мотива на оба краја уништене првобитне фреско композиције, засад нерашчитани и загонетни, cf. Cvetković, *St Constantine the Great in Mileševa Revisited*, 273–275, 280–284, figs. 7–8.

[74] Cf. Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, 157–158; Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 17, 19 и 23.

[75] Djurić, *loc. cit.*

[76] У натпису у северном крају јасно се распознаје само облик ћириличног слова „ж“, првог у забележеном хоризонталном низу словних трагова („жен... “?) окрњеном рушењем зида. У реду испод остатака слова издваја се и нарочити знак таласастог облика што обележава крај натписа.

садржине – јер је сасвим реална могућност да је некадашњи натпис био повезан с мотивима на поменутој фресци. И садржина најбоље видљивог краћег фрагмента текста у непосредној близини преосталог фигуралног детаља фреске нејасна је, јер је уобличен скраћеним начином писања, које подразумева како везивање, тако и изостављање слова. Због тога је сасвим могуће и да је описивао неки добро познати иконографски детаљ или топос. Завршни слог видљивог текста („ас“), односно надредно исписано ситније слово „с“ („si,gma“) на самом крају речи, можда означава сакрални појам, назив или име дато у грчкој језичкој варијанти. Ако у покушају читања загонетне речи нисмо у заблуди, имали бисмо разрешење текста занимљиво управо због подударности с предоченом идејом о могућности тумачења изгубљене композиције првобитним приказом Распећа. Једина реч коју смо, у пажљивом претраживању смисла и значења густо збијених и делимично оштећених слова, могли да „пронађемо“ јесте она која је, можда, описивала ликовни мотив сасвим уобичајен у доњем плану сцене Распећа, мање-више и уобичајену, неретко подразумевану семантичку одредницу, више од пуког топонима, и управо нарочити топос. Та одредница и важан топос јесте реч *Голгота* – GOL$GO%TAC (*sic!*).[77] Издвајање скраћене грчке варијанте топонима на фресци која је, вероватно као и остали сликани садржаји, била обележена репрезентативним натписима на српском језику, не би, само по себи, требало да

[77] Назив за стеновити брежуљак у близини некадашњих јерусалимских зидина, на којем је, по јудеохришћанској традицији, био пободен Часни крст и сахрањена Адамова лобања, одговара изворном арамејском, као и јеврејском топониму (уп. посебно Јн. 19, 17, али и Мт. 27, 33; Мк. 15, 22 и Лк. 23, 33). О томе, као и о приказивању голготске стене с Адамововом лобањом, на коју, под крстом, капље крв из прободеног ребра Новог Адама, у композицијама Распећа Христовог cf. B. Bagatti, *Note sull'iconografia di 'Adamo sotto il Calvario'*, Liber Annuus 27 (Jerusalem 1977) 5–32 [= idem, *Notes on the iconography of Adam Under Calvary*, SBF Essays 17 (Jerusalem 2007) 1–19 (http://198.62.75.4/www1/ofm/sbf/essays/17Bagatti_AdamCalvary.pdf)]. За фотографију на којој се види текст милешевског натписа, као и његово место у оном делу фреске што непосредно надвисује фигуре првог хришћанског владарског пара с посебном представом Голготског крста између себе, cf. www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/e2–s1s2/index.html (снимак 2–1). У првом словном знаку, дакле, видимо облик слова „γάμμα“. До њега је упола мање „όμικρον“. Оно испуњава простор између горње линије слова „γαμμα“ и горњег дела закривљене леве линије следећег слова „λάμδα“ – спојеног, по свему судећи, с наредним словом „ταυ“ тако што деле исту праву, вертикану линију (заједничку у облику оба слова). Будући да грчка варијанта топонима садржи слово „θήτα“, а не „ταυ“, које препознајемо у средишњем делу натписа, замена два слова могла би се објаснити грешком исписивача натписа. Предочено читање значило би и да је други слог „ГО“ у речи „ГОЛГОΘАΣ“ изостављен, што се чини сасвим могућим решењем у средњовековном поступку скраћивања речи у којој се понавља исти слог. Делом оштећено слово на крају реда могло би се читати као „άλφα“ (види се окомито стабло слова и добар део петље што полази од врха стабла), а изнад стабла тог слова садржину натписа јасно заокружује мала надредна „σίγμα“. Титле се не виде.

буде разлог за неверицу. Такво мешање натписа, односно непреношење свих текстуалних садржаја из грчке у одговарајућу српску варијанту свакако није неуобичајена појава, поготово ако је реч о истакнутим сакралним појмовима. Сличан пример бележи се и у добро познатом монументалном Распећу у Студеници, где се међу преовлађујућим српским натписима издваја уобичајена титлована ознака што прати лик Мајке Божије, исписана словима грчког алфабета.[78]

С проблемом идентификације садржине насликане на делу уништене површине источног зида могла би се, с друге стране, повезати и отворена питања о томе којој су представи припадали и с којег места у програму потичу уломци живописа с детаљима фигуре великих размера, пронађени током археолошких и санационих радова на Милешеви крајем претходног века и похрањени у више кутија с инвентарским одредницама „Милешева, 1994, унутрашња припрата, сонда 94, јама“.[79] Изнета је идеја да су у међувремену састављени делови ока и шаке у гесту благослова могли припадати неком монументалном лику Христа, можда и попрсју. Та је идеја подразумевала и претпоставку о визуалном садржају који би представљао првобитни украс зидног поља над пролазом из припрате у наос.[80] Претпоставка завређује пажњу и блиска је и делу наших размишљања повезаних с преиспитивањем могућих опција реконструкције изгубљеног програма на зиду што је делио припрату и наос и из времена пре сазнања о налазима конзерватора. Ипак, контекст размишљања о евентуалној монументалној фигури Спаситеља над вратима битно би одређивала околност недостатка јасног одговора на проблем интерпретације видљивог фигуралног детаља и пратећих текстуалних садржаја у доњим партијама страдале фреске. Та околност, и још више и предочени детаљи што оснажују идеју о Распећу Христовом, не само као саставном делу невеликог циклуса и топографском и визуелном балансу спојеним наспрамним сликама Молитве и Издајства, већ и као самој фокусној тачки програма у центру источног зида – разлози су због којих

[78] Уп. Кашанин и други, *Манастир Студеница*, сл. 102 и 131 (Тодић), као и репродукцију на предњој корици књиге.
[79] Уп. Б. Поповић, *Проблем заштите и спајања разбијене слике. Прелиминарни списак фрагмената фресака са два примера рада из Милешеве и Богородице Пречисте из Ждрела*, Гласник ДКС 35 (2011) 117.
[80] *Исто*, 117.

алтернативну опцију у одговарајућем претраживању помињемо са задршком,[81] чак и када смо свесни да решење којем смо дали приоритет не излази из оквира основане хипотезе.

Поред забележене групе композиција, садржином везаних за јеванђељске теме и посебно теме страдања Спаситеља, значајан део програма припрате обухвата и бројне представе појединачних фигура. Распоређене су у низовима у двема нижим зонама, а одговарајућој двопојасној структури могли су се придружити и остаци представа на неколико издвојених поља на горњим бочним крајевима источног и западног зида, за које се у постојећем решењу горње конструкције здања, у делу зидне површине на којем сада нема трагова сликаног слоја, везује кривина потрбушја прислоњених лукова.[82] Најбројнији у прилично богатој галерији ликова милешевске припрате јесу они смештени у најнижу зону – зону стојећих фигура. Испуњавали су расположиве површине тог појаса на сва четири зида и у континуираном низу. Већина је и поименце идентификована. Изузетак је, тек, неколико прилично оштећених фигура у југозападном делу одељења, чије лоше стање очуваности није и непремостива препрека за извесно ближе одређење представљених личности, у смислу припадности ужој светачкој групи, односно особеној категорији и иконографском типу представа. Изнад поменутог развијао се и низ попрсја, или пре допојасних представа, скоро у потпуности идентификованих светачких личности, који се делимично прекидао на источном и западном зиду, на местима резервисаним за композиције и теме о којима је претходно било речи.[83] На та два зида издвојена су само по два поља за попрсја[84]. Изнад сваког од укупно четири поља на бочним крајевима поменутих зидова, у делу зидне површине која образује кривину потрбушја постојећег пара прислоњених лукова, налазила су се и места за свете столпнике – с типичним решењем у којем је добар део иконографске схеме чинила представа стуба као

[81] Везивање за идеју о Распећу као фокусној тачки програма не значи и искључење могућности смештања реконструисаних детаља Христове фигуре, сачуваних у уломцима, на неку другу површину милешевске припрате. У том смислу остаје отворено и питање да је ли та фигура, ипак, била део неког од уништених сценских приказа. С друге стране, нашу увереност о месту теме Распећа у пгипрати милешевске цркве поткрепљују и резултати разматрања Б. Цветковића, који укључују и теоретску реконструкцију првобитног изгледа источног зида, cf. Cvetković, *locs. cit.*, посебно fig. 11.

[82] За увид у распоред в. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 34–40, 42–43.

[83] Детаљнији подаци у вези с идентификацијом свих представљених личности у обема зонама следе у наставку излагања.

[84] Уп. код Живковић, *нав. дело*, 36–37 и 40.

символа њиховог подвига. Идентификација представника поменуте светачке категорије била је могућа управо на основу фрагмената с остацима сликаних стубова, јасно видљивим у доњем делу одговарајућих поља на крајевима западног зида.[85]

Према идентитету и категоријским особеностима, као и према начину на који су распоређени, сви евидентирани ликови могу се сврстати у две основне групе – условно речено две тематске целине.[86] Њихов однос није одређен физичком одељеношћу, иако је реч о распореду у којем нема одступања од постављених структуралних оквира, већ, пре, својеврсном комплементарношћу – јер уочено међусобно контекстуално употпуњавање тај однос открива као однос повезаности. Једну од двеју поменутих основних група чини низ фигура распоређених у делу простора ближе улазу у наос, у доњој зони источног зида и на одговарајућим суседним површинама на два бочна зида. Доњи појас у северном делу источног зида и суседна површина сверног зида резервисани су за репрезентативни и, у исто време, наглашено породични портретски низ чланова куће Немањића. У њему се обједињују ликови духовних и државних предводника и заступника свог народа пред Богом и Спаситељом, при чему се, дакле, у значајан план издваја њихова међусобна родбинска повезаност.[87] Назначени карактер слике потврђивали су и пратећи натписи.[88] Низ чине: замонашени владар и родоначелник породице, већ прослављен међу светима (свети Симеон Немања), до њега, и с њим у пару, актуелни духовни пастир и поглавар новообразоване цркве (свети Сава), а потом и актуелни краљ (Стефан Првовенчани), у пратњи

[85] *Исто*, 40. Иако није забележено на цртежу Б. Живковића (*нав. дело*, 37), траг базе сликаног стуба могао се назрети и у остацима фреско малтера у самом дну поља у јужном крају источног зида [уп. www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/e2–s1s2/index.html (снимак 2–1)]. Уочавању тог детаља свакако доприноси околност о препознатљивости мотива на западном зиду, као што на сличност решења с постојећим на западном зиду указује и једнака одвојеност првобитне представе столпника од постојеће доње бордуре поља на којем се налазила. Сви материјални подаци о сликама столпника везују се само за део површина назначених поља које не излазе из равни зида и које су у нивоу испод почетака кривине затечених бочних лукова.

[86] Када се том броју прикључи и податак о целини што је обухватала композиције с јеванђељском тематиком, евидентираној у претходном делу текста, добија се бројка која одговара налазу о троделном саставу сликаног програма милешевске припрате, саопштеном на почетку нашег излагања о том програму (уп. текст реченице који прати напомена 18).

[87] Уп. Ђурић, *Српска династија и византија на фрескама у манастиру Милешеви*, 17–19, 22–23; Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, 227–230; Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, 43–44.

[88] Исто као у претходној напомени. Недоумице В. Ј. Ђурића у читању и разумевању натписа уз лик Стефана Првовенчаног (Ђурић, *нав. дело*, 18), на задовољавајући начин су решене код Б. Тодића (Тодић, *нав. дело*, 229, н. 7).

потомака – старијег сина, престолонаследника (Радослав) и млађег, самог ктитора милешевског здања (Владислав). Положај и став представљених фигура, као и њихови гестови, делимично су издиференцирани и у складу су с местом и значајем сваког члана у поворци. Њима се, у исто време, изражава и духовно покровитељство и свештени благослов, на једној страни, као и молитвено препоручивање заступништву и благослову, на другој. Детаљи иконографије и распоред одражавају хијерархијски поредак – у којем је светом Симеону Немањи монаху и Сави архијерају место на челу, пред улазом у цркву (у северној половини источног зида), а принцу неносиоцу инсигнија власти са својством побожног ктитора, иза оца и брата, на самом зачељу свечане свите (на суседном северном зиду)[89] И као јасно одређена портретска група, вишечлана поворка Немањића део је сложеније идејно кохерентне целине, у којој је у својеврсном панданском односу с ликовима представљеним у наспрамном одељку простора, јужно од улаза у наос. Подједнако као и сам поредак личности у свечаном породичном портрету, на идеју водиљу стваралаца програмског решења упућују и следеће појединости. То је, најпре, чињеница да посебан део целине на супротној страни здања, као визуелни и значењски пандан представама светих Симеона и Саве (јединог пара Немањића чија су лица уоквирена нимбовима), чини свети царски пар са славом утемељитеља хришћанске вере у Ромејском царству и својством „равноапостолних“.[90] Препознатљив и свакако важан детаљ на сликама тог пара, посебно занимљив и као својеврсна потврда спреге програма доње зоне с тематиком сцена на горњим површинама припрате, јесте и нарочита представа символа страдања Христовог и знака спасења између царице мајке и сина. Друга приметна околност, и потврда постојања још једног занимљивог пандана, повезана је с местом које је на суседном јужном зиду, тачно наспрам представе

[89] За новију анализу хијерархијског поретка и међусобног односа представљених личности, с поређењем одабраног решења с одговарајућим, сродним решењима у српским споменицима живописаним током XIII столећа и с налазима о програмском обрасцу који одражава стварност и идеју нарочите спреге институција Цркве и државе, различите од ромејског дијархијског модела сагласја световне и духовне власти, в. Војводић, *нав. дело*, 35–52, посебно 43–44.

[90] За налаз о томе да се наведеним решењем „желело подвући да су свети Симеон Немања и архиепископ Сава заслужни за ширење православне вере у својој земљи колико Константин и Јелена за учвршћивање хришћанства у Римском царству, где су били слављени као његови утемељитељи“, уп. Ђурић, *нав. дело*, 23, v. и idem, *Le nouveau Constantin dans l'art serbe médiéval*, eds. T. Steppan, B. Borkopp, *Λιθοστρώτον. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte*, Festschrift für Marcel Restle, Stuttgart 2000, 56.

краља Стефана Првовенчаног, одабрано за репрезентативни портрет једног византијског цара – актуелног савременика српског краља, уколико се у њему види лик Никејског владара Јована III Ватаца, или, пак, савременика с условним значењем тог појма, уколико је реч о Стефановом тасту, бившем цару Алексију III Анђелу, поменутом у садржају натписа уз милешевски лик Првовенчаног.[91] Иако две наспрамно постављене владарске фигуре остварују однос нарочите визуалне и идејне повезаности, не треба, ипак, превидети да природу предочене везе одређује и јасна дистинкција симбола њиховог владарског достојанства (инсигнија), те чињеница да је Првовенчани, за разлику од царске фигуре до светих Константина и Јелене, сликан без нимба – баш као и синови српског краља у завршници породичног низа на северном зиду припрате.

Другу од две тематске групе, и последњу од укупно три издвојене крупније тематске целине у репертоару фресака милешевске припрате, чини изузетно бројна група светачких ликова, састављена искључиво од представа светих монаха. Обухватала је све преостале површине у доњем појасу фресака, у зони стојећих фигура – што значи и сва расположива места на западном зиду и у суседним деловима бочних зидова – као и у појасу резервисаном за низ попрсја изнад зоне са стојећим фигурама, те на пољима одабраним за нарочиту форму монашких представа, изнад попрсја у бочним крајевима источног и западног зида. На део површине у западном крају доње зоне северног зида, до представе најмлађег у описаној поворци Немањића, то јест до самог ктитора здања, смештени су ликови светог Саве Јерусалимског (Освећеног) и светог Антонија Великог. Иако нису сачувани првобитни натписи с њиховим именима, као ни текстови на њиховим развијеним свицима, а значајно су оштећени и доњи делови самих фигура, идентитет двеју личности није могао бити доведен у питање. Обема препознатљивост обезбеђују типичне иконографске одлике, како изглед одеће

[91] Исто као у претходној напомени. Једно је време у стручној литератури преовлађивала идентификација коју је заступао Војислав Ј. Ђурић тражећи у младоликој фигури лик Никејског владара (као код Ђурић, *Српска династија и византија*, 20, са старијом литературом), али је у потоњим радовима поново актуализовано мишљење у прилог другој наведеној претпоставци. С тим у вези в. Ферјанчић, Максимовић, *Свети Сава и Србија између Епира и Никеје*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 21–24, а посебно и Б. Цветковић, *Византијски цар и фреске у припрати Милешеве*, Balcanica 32–33, (2003) 297–309. Правдајући своју недоумицу и склоност ка уважавању претходно наведеног гледишта, указујемо и на новији прилог Д. Војводића, који верује да за идентификацију коју је предложио Ђурић постоје јачи разлози и да је она меродавнија за ишчитавање идеја у позадини милешевске портретске целине; уп. Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, 43–44.

(посебно важи за представу светог Антонија), тако и црте лица (свети Сава). Идентификацију додатно потврђује и нарочита повезаност с представама Немањића, односно налаз о месту истих светачких ликова и у другим задужбинама Немањића у времену када је значајну улогу у планирању програма сликане декорације имао свети Сава Српски.[92] Јасно је да није случајност место додељено лику светог Саве Јерусалимског, непосредно уз портрет последњег из одговарајуће свечане поворке у којој имењак јерусалимског светитеља и велики поштовалац његовога дела има значај предводника и заступника породице пред Спаситељом. Поред ликова двојице најистакнутих представника палестинског и египатског монаштва, део бројног низа и, очито, групе самих началника монашке традиције јесу и фигуре других великих и прослављених подвижника распоређене у доњу зону западног зида, по три с обе стране улаза у припрату. У северној половини зида, између фигуре светог Антонија Великог, смештеног, дакле, у западном крају суседног северног зида, и поменутог улаза, налазе се, редом, свети пустиножитељи Павле Тивејски, Арсеније Велики и Јевтимије Велики. Још увек читки натписи с именима, за разлику од текстова на свицима у њиховим рукама, потврђују идентитет ликова с мање-више карактеристичним иконографским одликама. Светог Павла Тивејског јасно издваја необична плетена туника. Јужно од врата су још два пустињака особеног изгледа и гестикулације, чија су имена такође сачувана: фигуру светог Макарија Великог готово у потпуности прекривају коса и брада, па је из приказа видљивог дела неоштећене десне руке тешко одредити да ли носи власаницу као тип анахоретске одеће или је реч о неодевеном телу обраслом у длаке, док је наглашена нагост сасвим устаљена одлика иконографске представе светог Онуфрија, коју описују и приметно тањи и мање бујни, иако релативно дуги праменови косе и браде.[93] То су и једине две

[92] Повезаност светог Саве Освећеног с портретима није промакла практично ниједном истраживачу милешевског живописа. За повезивање тог детаља с улогом светог Саве Српског у осмишљавању програма и за више детаља о месту двојице славних аскета у галерији милешевских светих монаха, посебно, cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, 52–60, 62–65; Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве*, 263–286 (с одговарајућим подацима о претходној литератури).

[93] О иконографским особеностима монаха који нису у стандардној монашкој одећи, посебно, в. и S. Tomeković, *Le „portrait“ dans l'art byzantin: exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, изд. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 130; eadem, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris 2011 (ed. Ch. Jolivet-Levy, L. Hadermann-Misquich), 26 (свети Онуфрије), 41–43 (свети Павле Тивејски и свети Макарије Египатски), као и 94–95 (сви поменути).

међу монашким фигурама доње зоне сликане без развијених свитака у рукама. Идентитет трећег лика, на јужном крају истог зида, остаће под знаком питања. По начину на који је представљен – у уобичајеној монашкој одећи, с огртачем чији су крајеви на више места прикопчани преко аналава и с развијеним свитком без остатака првобитног текста – ближи је групи од четири преостале, веома оштећене стојеће монашке фигуре на суседном јужном зиду него фигурама двојице отшелника с којима дели место у јужном крилу западног зида. Околност можда и није необична ако се има у виду да прва од укупно пет фигура на јужом зиду, она у источном крају тог зида, једина није припадала монашкој групи већ претходно описаној портретској целини (фигура византијског цара). И поред значајног оштећења, сасвим је поуздан налаз о идентитету једне од четири монашке фигуре из поменуте групе на јужном зиду. На основу одлика одеће, која садржи и елементе свештенишке одоре, као и на основу јасних паралела у одговарајућим програмским целинама у другим задужбинама Немањића, било је могуће утврдити да је реч о фигури светог Теодора Студита, који је, уз светог Саву Осveћеног, сасвим сигурно био један од нарочитих монашких узора светог Саве Српског.[94] Када се узму у обзир сви показатељи распоређивања сродних садржаја милешевске припрате у мрежу панданских парова, не изгледа као случајност ни чињеница да је лик светог Теодора Студита на јужном зиду добио место у програму подударно месту имењака првог српског архиепископа на северном зиду, јер се нашао тачно наспрам његове фигуре.[95] Сложено поређење података о саставу богате и бројне галерије монашких ликова у милешевској припрати, посебно оних у зони стојећих фигура, с налазима о избору ликова светих монаха у припратама осталих црквених задужбина Немањића у XIII веку, односно с налазима о месту и значају групе светих песника у програмима тих задужбина, правда постојећу претпоставку о томе да су поменути оштећени ликови у југозападном простору милешевског ансамбла представљали низ прослављених монаха песника. Претпоставку употпуњује и опсервација о постојању решења у којем су они, обједињени у компактну групу, у некој врсти панданског односа с ликовима пустиножитеља на наспрамним зидним

[94] О томе в. код Милановић, *нав. дело*, 273 сл. (с коментаром претходног предлога за идентификацију фигуре код Tomeković, *op. cit.*, 53).
[95] Милановић, *нав. дело*, 281 (то је претходно приметила и Tomeković, *op. cit.*, 59).

површинама.[96] Остали ликови што, поред издвојених у зони стојећих фигура, образују јединствену серију милешевских светих монаха смештени су у наредни појас фресака и приказани у монументалним попрсјима. На источном зиду, на издвојеном пољу изнад фугуре светог Саве Српског, налази се представа светог Теоктиста,[97] док остале фигуре из поворке Немањића, на северном зиду, праћене светим Савом Осве̏ћеним и светим Антонијем, у том појасу наткриљују: свети Иларион, свети Јован Трехин, један неидентификовани свети (једини из зоне попрсја чије име није могло бити са сигурношћу утврђено) и свети Герасим.[98] На основу детаља из житија представљених личности утврђено је да је реч о пустиножитељима који се могу довести у мање-више јасну и блиску везу с ликовима светих монаха смештеним на одговарајућим местима у доњој зони, као њихови савременици и саподвижници, укључујући и однос учитељ – ученик.[99] До светог Герасима насликан је, даље, на западном зиду, свети Јован Посник, а на одговарајућем пољу на супротном крају зида свети старац Варлаам, чији је пар, свети Јоасаф, на суседном пољу у западном крају јужног зида. Натпис с именом није сачуван, али су место на којем се налази, младићки лик и дијадема на глави, као препознатљиви иконографски атрибути, сасвим поуздани ослонци за идентификацију.[100] На истом зиду следе још представе светог Варсануфија, светог Алексија Божјег човека и светог Јована Каливита, а низ на источном зиду закључује представа светог Јоаникија, изнад поља са светим Константином и Јеленом из доње зоне.[101] Иако их не спаја место (географска област) подвизавања, свима им је заједничко одрицање од начина живота који им је омогућавало аристократско порекло или висок положај, те опредељеност за најстрожије постулате монашког подвига. Неколицину међу последњим поменутим личностима издвајају у нарочиту групу и изузетно занимљиви детаљи светачких житија, обележених подвизима необичног усамљеништва и крајњег хришћанског

[96] Детаљније о свему код Милановић, *нав. дело*, 263–286, посебно и на местима наведеним у претходним напоменама.
[97] Vid. Tomeković, *op. cit.*, 53, c n. 19 (за потврду идентификације на основу делимично оштећеног натписа уп. и Радојчић, *Милешева*, 20); за посебно тумачење места тог светог, в. Цветковић, *Свети Сава и програм живописа у Милешеви*, 314–317.
[98] Tomeković, *op. cit.*, 53, n. 20 sq.
[99] *Ibid.*, 57, 59.
[100] *Ibid.*, 53, 60.
[101] *Ibid.*, 53, 58 и 60.

смирења, као најизразитијег вида уподобљавања обрасцу угледања на Христа.[102] Због наведених појединости не може бити случајност околност да се они у милешевској галерији светих налазе баш изнад представе царског пара што држе између себе Часни Голготски крст – знамење Страдања Спаситеља и симбол спасења. Повезаност мотива очита је на примеру светог Јована Каливита, чији је лик, посве уобичајено и у складу с потврђеном традицијом, обележен јеванђељем и крстом као нарочитим иконографским атрибутима. Одговарајућа поља што, према постојећем решењу горње конструкције милешевске припрате, изнад попрсја у бочним крајевима источног и западног зида, образују потрбушја прислоњених бочних лукова била су, дакле, резервисана за фигуре светих столпника. Она на западној страни припрате садрже и јасне трагове сликаних симбола њиховог подвига; у дну поља на југоистоку само се наслућују трагови базе некадашњег стуба.[103]

Веома је занимљиво то што све појединачно приказане личности из милешевске припрате, сем оних које припадају владарској иконографији, представљају јединствену категорију светих. Та чињеница, као и налази о истакнутом месту чувеног јерусалимског имењака првог српског архиепископа уз портрете Немањића и околностима које потврђују да представа светог Саве Освећеног само предњачи на челу упечатљивог низа великих подвижника Свете земље, Јерусалима и Палестине, као и египатске пустиње, послужили су као значајни сигнали истраживачима да у програмској замисли целине потраже удео светог Саве Српског.[104] У забележеној специфичности програма јасно се сагледава одраз аскетских идеала којима је архиепископ нове помесне цркве, по сведочењу литерарних извора, био веран од ране младости и којима ће се, по слици коју једнако предочавају дела српског писаног наслеђа, руководити и у својим ходочасничким путовањима на места њиховог подвига. Тим пре што и разматрање ликова понаособ учвршћује полазно гледиште о Савином „личном“ избору и одражава његова духовна опредељења и узоре.[105] Креативни удео светог Саве и одређену посебну повезаност с најистакнутијим ликовима у породичном

[102] За основне податке о поменутим личностима v. *locs. cit*.
[103] Уп. нашу н. 85.
[104] Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 265 сл., посебно и 270–271, с увидом у обимну претходну литературу у пратећим напоменама.
[105] *Исто*, 270–271; посебно cf. и Tomeković, *op. cit.*, 62–65.

портрету уз улаз у наос, на свој начин је, с друге стране, могуће пронаћи и у одабиру осталих ужих група у структури целине што обухвата свете монахе, а чији су представници, у јужној половини простора, прикључени делу назначеног значајног скупа ликова славних палестинских и египатских аскета распоређених на расположивим местима у двема зонама у северној половини простора. Важан аспект Савине апостолске мисије у „отачаству“ одражавала би група коју је, у појасу стојећих фигура, по свему судећи, чинило, више ликова исповедника и бранилаца православне хришћанске вере кроз црквену поезију, међу којима се – тачно наспрам светог Саве Освећеног – нашао и његов цариградски пандан, творац црквеног устава и други истакнути и потврђени узор српског архиепископа у изграђивању духовног живота у новообразованој цркви и установљавању релевантних образаца црквене праксе.[106] Другу особену групу описивало би више представа у одговарајућем појасу попрсја, у којој се бележе имена неколицине аскета с изузетно занимљивим житијима и необичним подвизима. У околности да их чвршће повезују заједнички, контрастни детаљи животописа везани за друштвени миље из којег потичу и изузетност и неконвенционалност изабраног подвига, него географска провенијенција и историјске потврде о саподвижништву, проналази се и нарочита основа за својеврсну слику о аналогијама између њихових живота и животног пута светог Саве и његовог оца.[107] Из сличног разлога из нарочитог програмског склопа у којем су на једном месту биле обједињене разнолике посебне скупине светих подвижника није изостала ни група светих столпника, чије су представе готово сасвим уништене. Нема сумње у то да је реч о саставу у који је био укључен лик имењака Симеона Немање. И поред непознаница и отворених питања у вези с изворним облицима горње конструкције припрате, распоред одабраних представа столпника очито је следио начела симетрије, доследно спроведена у расположивом простору, и указивао на одабир карактеристичних, прилично специфичних места за ту светачку категорију.[108]

[106] Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 263 сл. и посебно 272 сл.
[107] Уп. текст који прати наша н. 102. О избору светих у припрати и улози светог Саве у томе в. још и Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 74 сл.; Тодић, *Милешева и Жича*, 82, 86 сл.; Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, 24–25.
[108] О местима на која су у сликаним програмима у задужбинама српских ктитора (углавном подударно уобичајеним решењима у византијским црквама) распоређиване представе светих

У обједињавању ликова српске владарске породице, што су у нарочитом односу с представама првих и „равноапостолних“ хришћанских владара и једним византијским царем, и великог броја ликова светих монаха и пустиножитеља препознато је, у претходној литератури, својеврсно сведочанство „о значајним везама које су у српској средњовековној владарској идеологији неговане на линији владар – монаштво“, а „чија је крајња инстанца била сакрализација монарха“.[109] У остваренoм решењу видео се јасни израз династичке идеологије у којој је посебно место дато обрасцу светог владара монаха – с основом у јеванђељском постулату о угледању на Христа.[110] Тај идејни аспект свакако има удела и у означавању милешевске целине с портретским низом једним од најстаријих примера особене контекстуализације српске династичке слике и зачетком програмског обрасца што ће, с одређењем светосавског модела, и кроз одговарајућа сродна решења у другим и млађим споменицима епохе прилично доследно одражавати стварност и идеју нарочите „симбиозе“ институција Цркве и државе, а чију ће самосвојност одређивати наглашена, „изразито еклисиолошка“ мисао о „саборном народу Божјем“.[111] Ако су налази и запажања на претходним страницама потврде о Страдању Христовом као посебно истакнутој теми фресака припрате са сценским приказима, и ако се има у виду одавно потврђено гледиште да иза замисли укупног програма стоји свети Сава – слика о топици која спаја и обједињује у јединствену структуру све три издвојене, на свој начин и понаособ

столпника v. И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУ 18 (1982) 44–45.

[109] Уп. Цветковић, *Византијски цар и фреске у припрати Милешеве*, 299.

[110] В. *нав. место*; о власти и светости у династичкој идеологији првих Немањића у светлости владарске «хагиобиографије» уп. Б. И. Бојовић, *Краљевство и светост. Политичка филозофија средњовековне Србије*, Београд 1999 (=idem, *L'idéologie monarchique dans les hagiobiographies dynastiques du moyen âge serbe*, Roma 1995), 33–163, 351–360; о слици идеалног владара кроз одговарајуће дипломатичке, али и друге текстуалне, као и ликовне изворе, те посебно о обрасцу владар-монах-светитељ, уп. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997, 183 сл., посебно 274–286 (са широм литературом); такође и иста, *Хиландар, Студеница и Сумеон Немања: о монашењу владара у држави Немањића*, у: *Трећа казивања о Светој Гори*, изд. Ч. Мирковић, М. Милосављевић, Београд 2000, 60–73; Д. Поповић, *Настанак култа светог Симеона*, у: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, изд. Ј. Калић, Београд 2000, 350 сл., посебно 356, 358–359. У вези с поставкама на којима је свети Сава засновао идеални морални лик српског владара, уп., нпр., и одговарајуће поглавље у ранијем раду: иста, *Српски владарски гроб*, Београд 1992, 168–170.

[111] Да је реч о спрези независној од ромејског дијархијског модела сагласја световне и духовне власти настојао је недавно да покаже Војводић, *нав. дело*, 35–52, посебно 37–38, 43–44, 46–48, 51–52. Наводи су са страница тог текста; нарочито уп. *исто*, 47, с позивањем на старију студију D. Bogdanović, *Politička filosofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja*, Filozofske studije 16 (Beograd 1988) 27.

међусобно повезане структуралне целине не одваја се од представе коју о преокупацијама личности одговорне за дати спој доносе писана сведочанства епохе. Својеврсни сигнал о томе где треба тражити кључ за сложени спој целине с одабраним јеванђељским сценама, целине с портретима Немањића и панданским царским фигурама и оне с бројним ликовима светих монаха, наслућује се и у неким од слика што их, управо у опису живота и дела првог српског архиепископа, доноси даровити писац Доментијан. Иако уобличен у једној од потоњих деценија истога века, тај састав, кроз хагиографски приказ живота и дела Савиног, на одређен, умногоме карактеристичан начин представља епоху у којој је уобличена Милешева. У суштини не битно другачији од оног на који и милешевске фреске сведоче о времену и средини у којој су настале, о идејама и мислима којима се желела пренети одређена трајнија порука. Уосталом у мотивима који се издвајају као занимљиви и не тражи се непосредан извор или подстицај за одговарајуће програмско решење. Довољно је да се у њима препознају истоврсни, упоредни топоси. Један мотив из Доментијановог списа који се наметнуо нашој пажњи везан је, тако, тек за једну од сликовитих, али, чини се, и посебно индикативних одредница монашког позива. Сагледан у спрези с појединостима контекста у којем остварује своју основну функцију може да послужи као прилично поуздана смерница за размишљање о топосима који утврђују склоп сликаних садржаја милешевске припрате. Саставни је део аутентичног средњовековног текста у којем се тема о страдањима Спаситеља и жртви на крсту заиста и предочава као важан фокус и догматски темељ богословља светог Саве и посебно његовог „апостолства“ у „отачаству“, као што представља и тему што прати приказивање Савине посвећености аскетским идеалима и изворним начелима православног монаштва. Иста одредница подударна је с упечатљивом формулацијом у којој се наглашава како и сам свети Сава „многим различним трудовима распињаше тело своје, подобећи се Владици своме Христу који се распео за сав свет“, као и с оном у којој се предочава његова жеља да „света страдања изобрази у дубинама срца“.[112] Коначно, представља и

[112] Уп. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 63–64 (*Живот Светога Саве*); в. и *Доментијан, Житије Светога Саве* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 22/23–24/25. Издвојено место повезано је с наводима које из Доментијана преносе у посебним прилозима Б. Тодић и И. М. Ђорђевић, а у којима се истиче значај теме Распећа, односно топике Страдања Христовог на крсту; уп. Тодић, *Милешева и Жича – тематске и*

место с функцијом у једном од нарочитих одељака текста што описују пастирску и мисионарско-просветитељску (апостолску) делатност архиепископа у свом „отачаству“, његову подједнаку бригу о утврђивању монаштва као и о постављању епископа. А реч је о месту у којем поменути писац монахе назива не само „преподобним богоносним оцима“, „богоразумним чрнцима“ и „саопштницима анђеоскога образа“, већ управо и самим „носиоцима светих страдања Господњих“.[113] У основи те слике јесте схватање о „богоподражавајућој“ природи монашке смерности (као најсавршенијег вида хришћанске аскезе), нераскидиво повезано с основном поставком хришћанског наука о спасењу, чији је израз идеја о „сотириолошкој смерности Бога“, о „самоунижењу Бога“ које значи и прихватање смрти на крсту, ради спасења човека.[114] Слично као и у основи Савине слике о идеалном владару[115] или

иконографске паралеле, 88 и исти, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, 37; Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 154. Последњи издвојени мотив из житија светог Саве добио је непосредну паралелу и у Доментијановом житију светог Симеона, где се сложена похвала светом Симеону као „ученику Христовом“ (добрим делом уобличена према Похвали кнезу Владимиру из „Слова о закону и благодати“ Кијевског митрополита Илариона) закључује сличном сликом: „Ти се ваистину назва учеником његовим, пошто с љубављу усрдно поверова Господу твоме распетоме Христу и с љубављу поклони му се, и сва његова вољна страдања написа на таблицама богољубивог срца твога“; уп. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 265 (*Живот Светога Симеона*, део похвале светом Симеону који није преузет из руског изворника).

[113] *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 187–188; *Доментијан, Житије Светога Саве* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 323/324.

[114] О поменутој повезаности хришћанске аскезе и Христове жртве (у смислу светоотачких теолошких поставки, и посебно оне светог Григорија Назијанског, о „божанском самоунижењу“ – *Gregorius Nazianzenus, Oratio 2*, 23, PG 35, 432) в. Д. Богдановић, *Свети Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968, 41; уп. и нашу н. 55. Обрасци којима се монаси које „утврди“ Сава уподобљавају чине их и „санаследницима живота светих древних отаца и достојницима царства небеског“; уп. *Доментијан* (оба издања), *нав. места*. Управо у назначеном смислу занимљиву и блиску аналогију издвојеној синтагми што описује монашки позив чини и сликовито поређење монашког подвига са жртвом Христовом, које је у тексту оба Доментијанова житија део Савиног позива оцу да му се придружи у подвизавању на Светој Гори: „Дођи, пастиру добри Богом дарованога ти стада, дођи и закољи се за нас, подобећи се Владици своме, началнику пастира, Христу, да будеш узор стаду своме“; уп. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 78 и 273 [код *Доментијан, Житије Светога Саве* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 58/59].

[115] О тој смерности говори свети Сава у више својих списа – у Хиландарској повељи Симеона Немање, у уводном слову Хиландарског типика, у посебном Житију светог Симеона Немање, па и у Служби светоме Симеону – углавном на местима повезаним с представљањем монашког лика светог Симеона Немање. При том је посебно занимљива и чињеница да Немањин великосхимнички образ описује и нарочит термин „апостолски образ“, први пут употребљен већ у поменутој Хиландарској повељи – где се бившем владару приписује следећи исказ: „И [Христос] удостоји мене грешнога свога јарма благога и сатвори ме заједничара часнога анђелског и апостолског образа малога и великога“; за сва наведена места в. *Свети Сава, Сабрани списи*, прир. Д. Богдановић, данашња језичка верзија Л. Мирковић, Д. Богдановић, Београд 1986, 31–32, 43–47, 99, 105, 125, за већину, сем оног првог, уп. и *Свети Сава, Сабрана дела*, приредио и превео Т.

представе о сопственом „апостолском“ служењу.[116] Синтагму која је, као сасвим специфична и у исто време и суптилна и јасна алузија на голготску жртву Спаситеља, привукла нашу пажњу поновиће Доментијан још једном у тексту житија светог Саве, стављајући је у уста Јерусалимском патријарху, у часу кад овај представља Српског архиепископа и његове ученике „целом сабору јерусалимском“, у цркви Васкрсења Христовог. Део је надахнутих речи патријарха о новим „другим апостолима“, што готово да описују и својеврсну идеалну рецепцију поруке садржане у делу решења с породичним портретом на источном зиду милешевске припрате: „И ово су испунитељи јеванђеља Христовог, који ће испунити недостатке његових светих апостола; и ово су почивалиште светога Духа и просвећење света, и ово су други мученици који на себи носе страдања Владичња, и који му последују с радошћу, који не само да изливају своју крв, но и душе своје положише ради њега; и ово су купци који траже истинитога живота Владике свога Христа, који их је искупио својом часном крвљу“.[117] Идеје које су имале важан удео у хагиографским текстовима српских средњовековних писаца, и посебно већ у животописима првих Немањића, а засноване су на традиционалној догматској мисли и порукама о путу спасења, на сличан су начин уграђене и у дела монументалног црквеног сликарства. Дакако, и у делима писаног наслеђа и у зидном сликарству повезане су са свесном и јасно осмишљеном програмском тежњом која подразумева стављање српских учитеља

Јовановић, Београд 1998, 14/15–24/25, 152/153, 164/165–166/167, 200/201 (у вези са одредницом „апостолски образ“, *Свети Сава, Сабрани списи*, 31–32, 99 и 105, односно *Свети Сава, Сабрана дела*, 152/153, 164/165, уп. и код М. Живојиновић, *Стефан Немања као монах Симеон*, in: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви*, изд. Ј. Калић, 104–105). Уп. и нашу н. 110.

[116] В. пуни текст главе XXIV Доментијановог Житија, чији је део место наведено у нашој н. 113; *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 184–188 („О поучавању ученика“), као и *Доментијан* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 315/316–325/326. Посебно, такође, v. садржај двеју поука (беседа) које Доментијан приписује светом Сави и за које се верује да верно одсликавају сотириолошки карактер Савиног богословља; реч је о „Поуци преосвећенога кир Саве на светоме сабору Лавре Свете Богородице“, *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 144–146 [код *Доментијан* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 217/218–222/223], односно „II Студеничкој беседи Светог Саве“, према преводу и тумачењу А. Јевтић, *Богословље и духовни живот Светога Саве*, 109–111, 111–115, као и „Поученију Светога Саве о истинитој вери“, *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 147–154 [код *Доментијан* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 226/227–241/242], односно „Жичкој беседи Светог Саве о правој вери“, према А. Јевтић, *Из богословља Светога Саве, Жичка беседа Светог Саве о правој вери*, у: *Свети Сава, Споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175–1975*, изд. Ј. Велимировић, Београд 1977, 158–167 (превод) и 167–180 (тумачење).

[117] В. *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 201; уп. и *Доментијан* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 356/357 и 358

и пастира, као „саврсника апостола“ и „равностојатеља преподобнима“,[118] у одговарајући сотериолошки контекст сакралне историје. О томе на свој начин, чини се, сведоче слике у простору пред улазом у милешевски наос посвећен Спаситељу, где се нарочита портретска целина са члановима породице коју пред Спаситељем заступају свети родоначелник, бивши владар великосхимник, и „богоносни отац“ архиепископ новоосноване Цркве – удружена са сложеним скупом ликова славних светих монаха, „носилаца светих страдања Господњих“ – прикључује одабраним приказима чији су учесници сам Христос и његови апостоли. Одабир сцена сведен је управо на епизоде јеванђељских догађаја у којима су апостоли непосредни сведоци „спасоносних страдања Господњих“ и „страшних Христових тајни“ – што су и слике које су пред очима „последњег ученика преосвећенога кир Саве“[119] кад с ученицима Христовим поистовећује и „преподобне богоносне оце“, „началнике монашког живота“, и „богољубиве пастире свога отачаства“, правдајући поистовећења „вером у распетога“ и „последовањем његовим светим страдањима“, односно „показивањем слике великог смирења Божјег“.[120]

Програм спољне припрате *(сл. 29–39)*

Иако је протекло доста времена откад је утврђено да је и посебна градитељска и сликарска целина на западу милешевског црквеног здања дело епохе XIII века, те да је реч о остварењу које треба везати за ктитора чијим старањем је уобличена и целина наоса и прве припрате,[121] питање прецизнијег

[118] За оба навода в. *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 205 (*Живот Светога Симеона*); слична места бележе се и на другим местима у оба Доментијанова текста.
[119] За податак којим себе представља Доментијан уп. *исто*, 233 и 325; *Доментијан, Житије Светога Саве* (Јухас-Георгиевска, Јовановић), 432/433.
[120] Реч је о својеврсној парафрази са спојем различитих места, литерарних и богословских топоса, из два Доментијанова текста. За избор таквих топоса, у варијацијама, уп., нпр., *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 81–83, 92, 117, 163, 171, 185, 201, 205–206, 264–265, 271–273, 276, 278, 289–293, 298–299, 305, 316.
[121] Заслуге за промену некадашњег датовања те целине у XVI век припадају С. Радојчићу, који је показао да постоје добри разлози да се и здање и фреске које су га украшавале вежу за епоху XIII столећа, односно за краља Владислава, с тим што је исти аутор мислио да је реч тек о времену после повлачења краља Владислава с владарског трона; уп. С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, *Студије о уметности XIII века*, Глас САН 234, књ. 7 (1959) 22–33 (даље цитирано према новијем издању: исти, *Одабрани чланци и студије*, Београд 1982, 182–189); исти,

датовања тог подухвата и даље је обележено недоумицама и, у околностима мањка поузданих историјских података, остаје отворено. Кад је реч о самом градитељском решењу, мање-више је усвојено гледиште о томе да је оно реализовано готово истовремено или не много времена по окончању радова на украшавању главног простора Владислављевог здања.[122] С учвршћивањем гледишта о времену окончања радова на живописању основног простора милешевског црквеног здања (које укључује и целину прве припрате о којој претходно било речи), актуелност стичу две основне дилеме везане за датум осликавања спољне припрате. Једну одражава питање да ли је реч о времену пре доласка њеног ктитора на владарски престо или о периоду после 1234, када је Владислав постао краљ. Друга и, због повезаности с разматрањем функције просторије, чини се, и кључна огледа се у питању да ли је реч о подухвату окончаном за живота светог Саве или тек по његовом упокојењу.[123]

Милешева, 33–38. Дакако, та је процена повезана са чињеницом да је Радојчић уобличење саме милешевске цркве сместио тек у период Владислављевог седења на краљевском престолу.

[122] О томе в. на почетку нашег текста о Милешеви, н. 4. Неколико радова објављених почетком 80-тих година XX века посебно је допринело учвршћењу назначеног гледишта. Заједнички су им нови поглед на однос светог Саве према Милешеви и, посебно, утврђивање основа за претпоставку о томе да је свети Сава ту сахрањен према сопственом избору, те према нарочитом плану и договору са својим синовцем. На челу одговарајуће листе је рад Р. Николића, *О гробу светог Саве*, 7–23, посебно 15–16 и 23, с низом запажања која се укрштају с резултатима теренских истраживања архитектуре, објављеним у прилогу Ђ. Бошковића и М. Чанак-Медић, *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, посебно 20–21, што доносе нове аргументе за раније датовање ексонартекса. Налаз о постојању каменог венца истог изгледа као и онај у самој цркви и налаз који, везан за анализу основнх просторних облика здања, утврђује слику о решењу у којем је остварен потпуни градитељски програм надгробне намене, протумачени су као индиције о томе да је здање о којем је реч сграђено када и црква, односно по завршетку цркве, те да је од почетка било предвиђено за гробницу Саве Немањића. Аутори прилога своје закључке поткрепљују и неким, раније нејасним или неприхватљивим подацима из писаних извора; *исто*, 22. Ни резултати конзерваторско-истраживачких радова, саопштени у тексту О. Кандић, у: О. К., С. П., М. Л., *Манастир Милешева*, 91–92 – не оповргавају изнете претпоставке. Чињеница да указују и на извесна зазидавања, односно преправке на целини дозиданој убрзо после уобличења главног здања, и то пре но што је та нова целина живописана, такође је доведена у везу с намером да се у њу смести Савин гроб. Наведена схватања о првобитној одлуци светог Саве да буде сахрањен у Милешеви заступала је у исто време и М. Ћоровић-Љубинковић, *Улога архиепископа Саве Немањића у оснивању и развијању манастирског комплекса Милешеве*, 157–163, као и В. Корać, у студији *Милешевска спољна припрата и њен одјек у архитектури Трнова*, 19–37, где је објашњење претпостављене Савине одлуке праћено одговором на питање због чега је просторна схема Жиче пренета у Милешеву и како је, затим, она послужила као узор великој цркви Четрдесет мученика у Трнову.

[123] Опредељење за датовање живописа пре смрти светог Саве, без ближег одређења датума, бележи се код Николић, *нав. дело*, 23; Петковић, *Настанак Милешеве*, 7; Кандић, *Милешева*, 120. Уз одређени опрез прихвата се као могућност и код Поповић, *Српски владарски гроб*, 53–58. У тексту Ћоровић-Љубинковић, *Улога архиепископа Саве Немањића*, 162, даје се хронолошки оквир између 1234. и 1237. године. Б. Миљковић живописање спољашње припрате, као и саму градњу тог простора, везује за време по доласку Владислава на престо; прецизнији суд не пружа ни

Живопис ниске, издужене, полуобличасто пресведене првобитне приземне просторије милешевског ексонартекса у потпуности је посвећен теми Другог доласка Христовог. Сем читавог низа представа које, међусобно повезане и груписане у нарочите „епизоде“, чине непосредне, мање-више познате, иако не и у целости сасвим уобичајене иконографске садржаје и мотиве те сложене и сасвим специфичне тематске целине, у њен састав и јединствени програмски контекст у Милешеви укључено је и више појединачно приказаних светачких ликова на луковима који појачавају свод.[124] Они су, по свему судећи, били сликани једни изнад других у више зона на одговарајућим површинама три лука. Сачуване су само три фигуре које се сврставају у категорију светих монаха, на доњим површинама сва три лука у јужној половини просторије. Незнатни остаци фигура изнад монашких представа не дозвољавају поуздану процену о саставу и категорији осталих приказаних.[125] Иако је део сцена и ликова сликаних на своду, као и на северном и западном зиду уништен, на основу преосталих првобитних садржаја могуће је сагледавање изворних програмских замисли, те својеврсна реконструкција укупног састава и структуралног склопа целине.

На источном зиду нашла се централна представа Другог доласка Христовог. На широкој, лучно оивиченој површини горње половине зида, изнад врата што воде у припрату и цркву, Страшног судију – Спаситеља у слави – прате личности из Деизиса и представници различитих редова „сила небеских“. Уобичајени и препознатљив мотив Уготовљеног престола, с оруђима страдања и Књигом живота, место је добио у нижем делу одговарајуће зидне површине, северно од врата. С обе стране престола распоређен је још по један анђео, а у зони подножја прародитељски пар, Адам и Ева, у проскинези. Апостоли који се у

упућивање аутора на посредну повезаност тог подухвата с догађајем транслације моштију; уп. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, 194–196. Независно од односа према питању датовања градитељског решења, већина аутора, ипак, живописање тог здања ставља у период око 1236., односно у време непосредно по Савином упокојењу; уп. Ђурић, *Византијске фреске*, 37; исти, *Рашко градитељство*, као и *Српско сликарство на врхунцу*, ИСН I, 395 и 414; О. К., С. П., Р. З., *Манастир Милешева*, 77 (Зарић); Ђорђевић, *О сликаним програмима*, 151; Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 279, 283. За разлику од осталих поменутих у групи, једино код последњег аутора није посве искључена ни могућност ранијег настанка тих фресака – за живота светог Саве, односно у периоду пре одласка Светог Саве на друго ходочашће у Свету земљу; уп. *исто*, 267–268, као и 279.

[124] За садржај и распоред сачуваних детаља фреско-целине у спољној припрати, в. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, 44–52.

[125] За место појединачно приказаних фигура, в. *исто*, 50–51.

Страшном суду придружују централној групи Деизиса били су насликани на површинама свода, на три од четири поља издељена луковима. Свако од поља у јужној и северној половини свода било је подељено у две зоне. Појединачне слике апостола на престолима ређале су се у нижем појасу свода, по два у пољу. Сачуване су само четири фигуре, парови ближе Христу судији, у јужној и северној половини источног дела свода. Изнад апостолског трибунала, у вишој од двеју зона у одговарајућим пољима, низали су се пратећи хорови анђела, видљиви у допојасним фигурама. На јужном зиду просторије смештени су Мерење душа, с поворком која креће на суд, призори из пакла (доња зона, од запада на исток), као и неуобичајено развијени низ сцена с анђелима што гоне у пакао грешнике, одељене у посебне групе (горња зона зида). Део призора с анђелима који копљима гоне грешнике у пламен огњене реке што тече од ногу Страшног судије налази се и у нижој зони јужног краја источног зида, у делу између врата и јужног зида. Призори из раја били су смештени на северни зид. До данас су преостали само још фрагменти у источном делу тог зида. У горњој зони су представа Богородице на престолу, у пратњи анђеоске страже, и фигура праведног разбојника. У нижој, у пределу с рајским дрвећем, биле су представе старозаветних праведника. Делимично је сачувана само она најближа источном зиду. Нема сумње да су на осталим пољима зида првобитно били представљени хорови из поворке праведних што улазе у рај, одељени по категоријама, аналогно решењима на сачуваним фрескама на супротној страни просторије, односно призорима што илуструју судбину различитих група грешника на наспрамном зиду. Од фреско-украса на површинама првобитна три лука што су на северној страни држали свод, опстао је садржај оног најближег источном крају просторије. На поље у нижој зони тог лука смештен је мотив рајских врата. Остаци садржине на западном зиду – где је живопис и најслабије сачуван – сасвим јасно упућују на закључак да су у том делу простора били груписани мотиви везани за представе самог васкрсавања мртвих, са Земљом и Морем што избацују умрле, али и с делом поворке праведника који одлазе у рај. С разлогом се претпоставља да су на последњем, западном пољу свода били насликани анђели који трубе и савијају небеса.[126]

[126] За детаљан опис садржаја и реконструкцију Страшног суда у милешевској спољној припрати в.

Кад је реч о поменутим стојећим фигурама светих монаха, распоређеним на пољима у доњем делу три ојачавајућа лука и приказаним са развијеним исписаним свицима у рукама, само је једна личност са сигурношћу могла бити идентификована. Она с местом најближем источном зиду. Представљала је светог имењака и нарочитог монашког узора првог српског архиепископа – светог Саву Јерусалимског (Освећеног). Садржај текста исписаног на његовом свитку није сачуван, као ни на свитку неидентификованог светог монаха с местом у западном делу просторије. Добро је очуван само дугачки текст у рукама монаха у средини. Јасно је могло бити утврђено да се тај текст односио на тему Страшног суда и да је повезан с мотивима на фрескама које га окружују, односно с основном темом програма милешевске спољне припрате. На основу општих одлика, употребљених парафраза, али и одређених дословних цитата, у стручној литератури предочена је могућност повезивања садржине исписаног свитка са Словом светог Јефрема Сиријског о Другом доласку Христовом.[127] Околност да се делу светог Јефрема приписује значајан удео у иконографији сложене теме, оставља простор за запитаност и о евентуалним посебним утицајима тог дела на решења уобличена у милешевском примеру.[128]

Одавно је запажено и потврђено да милешевски Страшни суд и по иконографској садржини и по композиционом решењу има своје аналогије у старијој византијској традицији, те да, у начелу, одговара примерима карактеристичним за споменике из епохе XI–XII века.[129] Смислом и садржајем

Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, 182–189 и исти, *Милешева*, 33–38, са цртежима на стр. 84–85. Иконографији тог Страшног суда, са покушајем реконструкције и тумачења његовог садржаја, пажњу је посветила и S. G. Tsuji, *Hortus Deliciarum et Mileševa. Esquisse d'une etude sur l'iconographie du Judgement Dernièr*, Orient 21 (1985) 60–71; о истој теми у контексту фунерарне функције простора уп. и Поповић, *Српски владарски гроб*, 57–59.

[127] Натпис је објавио С. Радојчић, *нав. дело*, 187, сл. 1, а Д. Поповић га је, касније, повезала са Словом о другом доласку, иако питање текстуалног предлошка за натпис оставља отвореним; уп. Поповић, *нав. дело*, 59, с нап. 92. Исто важи и за претпоставку о идентитету лика. Нама се чини да црте лица и тип представе не одступају од уобичајене иконографије овог светог, али се појединост што је одваја од познатих решења може наћи у околности да је свети насликан без карактеристичне капуљаче на глави.

[128] За подвлачење нарочите блискости решења из Милешеве и беседе светог Јефрема, не само по садржају, већ и по атмосфери, у смислу поклапања одмерености и озбиљности милешевских представа и високог стила Јефремове беседе, в. Радојчић, *нав. дело*, 184–186. О текстовима Јефрема Сиријског као литерарним изворима у стварању иконографских образаца Страшног суда v. B. Brenk, *Tradition und Neuerung imm der Christlischen Kunst des Ersten Jahrtausends*, Wiener byzantinische Studien III, Wien 1966, 90–91; cf. и D. Hemmerdinger-Illiadou, *Les données archéologiques dans la version grecque des Sermones de Saint Ephrem le Syrien*, CA 13 (1962) 30.

[129] Радојчић, *нав. дело*, 184 сл.; Поповић, *нав. дело*, 58.

везан за Беседу о Другом доласку светог Јефрема, нарочито због околности наглашавања мотива самог суда и разлучења грешних од праведника, те због нарочитог духа који обједињује одабрани спој садржаја и самог начина представљања теме, милешевски Страшни суд налази одређену литерарну потврду и у есхатолошки усмереној богословској мисли самог светог Саве Српског. Одговарајући показатељи виде се у његовим речима, у текстовима чији је аутор, и у речима које му приписују животописци, користећи при том и парафразе поменутог познатог дела или алузије на упечатљиве слике које оно предочава.[130] У значајној усмерености на одгонетање могуће непосредне литерарне подлоге сачуване сложене композиције, као, с друге стране, и извориште њене иконографије и композиционог склопа у старијим, византијским остварењима, пажња професора Радојчића није се, по свему судећи, задржала на трагању за могућим аналогијама милешевског решења и оних која се затичу у српским споменицима XIII века. У том смислу из његовог, досад најопсежнијег разматрања фресака у милешевском ексонартексу изостаје запажање о сличностима постојеће представе Страшног суда у припрати студеничког католикона с разматраним решењима. Заједничка места у општим замислима и појединостима нису, чини се, безначајна на сликама које потичу са слоја обнове целине иза чијих првобитних решења је, сасвим сигурно, стајала личност светог Саве. Сличности о којима је реч добро је уочила Д. Поповић, бавећи се студеничким фунерарним програмом.[131] Оно што је данас тамо сачувано на слоју из XVI века указује на исти просторни распоред основних целина композиције, јер се и у припрати Немањиног здања тема развијала дуж сва четири зида. Слична је била и иконографија сачуваних појединости. Решења главног, почетног дела композиције на источном зиду, над вратима у оба простора, показују значајан степен поклапања. Разлике у избору мотива и њиховом распореду у Студеници везане су тек за детаље и занемарљиве су, чак лако објашњиве само чињеницом о недостатку простора, јер су на расположивом пољу студеничког источног зида

[130] Полазећи од запажања и закључака С. Радојчића, питање односа светог Саве према теми Другог доласка Спаситеља и његовог страшног и праведног суда, посебно је обрадила Д. Поповић, наводећи низ карактеристичних места из средњовековних српских извора, од Савиних дела до житија светог Саве чији је аутор Теодосије; в. Поповић, *нав. дело*, 59, с библиографским подацима.
[131] Уп. Поповић, *Српски владарски гроб*, 41. Запажање је можда остало недовољно истакнуто, јер на месту посвећеном разматрању милешевског програма нема подсећања на изречено.

постојала и два прозора која су сужавала простор за уобичајену поставку фигура. Несачувани део апостолског трубунала с анђеоском стражом морао се и у студеничкој припрати наћи на своду. Смер кретања поворки с групама праведних, очуваних на западном зиду, јасно упућује и на исти однос у размештању мотива из пакла и представа раја. Дух студеничког Страшног суда, којег описују категорије мирноће, уздржаности и тишине, близак је ономе што се приписује милешевском решењу и ономе што те представе разликује од слика XIV века и млађих, поготово оних из епохе настанка постојећег студеничког живописа. У том смислу, дух почетне слике из приказа везаних за зону „муке вечне“, једине која у Студеници данас наговештава изглед мука оних доспелих у огњену реку, не одајући, заправо, утисак мучног призора, није се могао много разликовати од сличних изгубљених сцена, а сликари из XVI века тешко да су толико изменили суштину обнављаних слика.

Иконографски програм и иконолошки контекст представљеног сложеног садржаја, с једне стране, као и сам архитектонски облик просторије у којој се, у ниском, тамном, полуобличасто пресведеном приземном делу двоетажног здања, тај садржај налази, могу се поредити и јасно повезати с познатим остварењима из византијског света. Резултати поређења и управо уочавање сродности и блискости решења упућују на сасвим одређена размишљања о намени милешевског ексонартекса, подударној са смислом и значењем његовог сликаног украса. То значи да је тематика Страшног суда, која је у византијској уметности најчешће везана за надгробна здања јер носи и најснажније есхатолошке поруке[132], на најнепосреднији начин потврђивала ону представу о функцији ниске, тамне, полуобличасто пресведене просторије у приземном делу двоетажног здања коју је подразумевало и одавно изнето запажање о томе да је реч о градитељском решењу у којем се може препознати облик монументалне костурнице.[133]

[132] Уп. Поповић, *нав. дело*, 57.

[133] Уп. Радојчић, *Милешева*, 33. О усклађености облика и намене приземне просторије милешевског ексонартекса, и посебно о поклапању запажања према којима простор о којем је реч има изглед крипте и осталих релевантних налаза о фунерарној намени тог простора, в. и код Ђурић, Рашко градитељство, 394–395; Бошковић, Чанак-Медић, *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, 8, 22; Кандић, Поповић, Лукић, *Манастир Милешева. Конзерваторски радови 1986–1991. г.*, 91; Поповић, *Српски владарски гроб*, 57–59; Кандић, *Црква Вазнесења Христовог у Милешеви*, 136.

БИСТРИЦА (ВОЉАВАЦ), БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА

Живопис у припрати средњовековне, тек недавно из рушевина обновљене манастирске цркве у близини ушћа реке Бистрице у Лим, недалеко од Бијелог Поља, везује се за ктиторску делатност краља Уроша I. Фреске које су украшавале унутрашњост невеликог здања посвећеног Богородици и које се са значајним степеном вероватноће могу датовати у време владавине поменутог српског краља, у године око средине XIII столећа,[134] готово сасвим су уништене. Због стања у којем се споменик налазио, у великој мери разрушен и оштећен, преостали средњовековни сликани украс дуго је био незаштићен и у ранијим временима непроучен. Сва је прилика да није представљао најстарији слој у историјату средњовековног културног места. Само из неколико фрагмената и, посебно, из фотографија које бележе стање тих фрагмената у периоду пре Другог светског рата[135], уз расположиве податке из писаних извора, могуће је нешто сазнати, а нешто и само наслутити, о историји локалитета и ктиторима здања и живописа, односно о времену подизања и осликавања цркве. Нема сумње у то да је манастир Богородице Бистричке, од периода владавине Стефана Немање до времена када је на српском краљевском престолу седео Урош I, био под заштитом владара из куће Немањића. Њихово старање о правима и потребама манастира потврђено је златопечатним владарским повељама.[136] Наведени и у науци одраније издвојен налаз не чини се изненађујућим из више разлога. Само делимично га објашњава околност да је манастир у средњем веку припадао хумској, односно потоњој лимској епархији, чије ће седиште, свега неколико деценија по основању – управо

[134] О датовању детаљније у наставку текста, а за основни преглед литературе повезан с том хронолошком одредницом, посебно уп. н. 152.

[135] Реч је о фотографијама које припадају документацији Народног музеја у Београду и које у монографском тексту о цркви помиње и Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, ЗЛУ 6 (1970) 213, са сл. 4. Забележено на фотодокументацији Народног музеја могуће је упоредити са садржајем који приказују копије истих фресака из 1970. (Д. Јашовић), а које се чувају у Галерији фресака у Београду; уп. Н. Комненовић, З. Живковић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, каталог изложбе – Народни музеј, Београд 1980, 36, са сл.14 (снимак фреске из документације Народног музеја).

[136] Уп. Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи*, Споменик СКА III (1890) 6–7; С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 589–591; А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926, 27–31; Р. Грујић, *Једна доцнија интерполација у хрисовуљи краља Владислава (1233–1242) за манастир у Полимљу*, ГСНД 13 (1934) 200–203; В. Мошин, *Повеља краља Владислава Богородичином манастиру у Бистрици и златне Буле краља Уроша I*, ГСНД 21 (1940) 21–32; Д. И. Синдик, *Српска средњовековна акта у манастиру Хиландару*, Хиландарски зборник 10 (1998) 17–19.

у доба владавине краља Уроша I – бити пресељено из Стона у Бијело Поље.[137] Духовни центри и монашка братства у граничном подручју српске државе и њене почетком XIII века установљене црквене организације, односно центри који су чували наслеђе установе образоване у светосавско време, свакако су изискивали посебну пажњу српских владара, као и истакнутих личности које су, не без одговарајуће подршке владара, стајале на челу домаће аутокефалне цркве.[138] Међутим, оно чему, у сагледавању односа првих Немањића према манастиру, треба дати приоритет јесте околност о постојању баштинских поседа предака Стефана Немање у Полимљу током XI века, а потом и његових, као и поседа његове браће у XII и унука током XIII века – што је околност повезана и с потврдом постојања низа црквених задужбина Немањића на том подручју, у одговарајућим ужим областима којима су управљали и господарили.[139] Сачувани текстови владарских повеља упућују на то да је већ сам Стефан Немања био и ктитор и оснивач манастира, али у исто време остављају простор и за одређене недоумице у вези с разумевањем сваког од два назначена својства. Одредница о ктиторству није, на пример, садржала никакве јасне индиције о евентуалним предузимачким радовима на манастирској цркви, као што ни податак о сабирању калуђера, односно о образовању манастирског братства при бистричкој цркви, није искључивао могућност да је исто место и у неком ранијем периоду већ било настањено монасима. Због природе података и околности које допуштају различито тумачење расположивих података, идеја о Немањином ктиторству и уделу у историјату манастира у досадашњој стручној литератури различито је исказивана. Део истраживача везао се за претпоставку о томе да се тај владар само побринуо за обнову запустелог старијег манастира, даровавши му и извесне поседе, села и људство, то јест сабравши у њему калуђере – а када је одговарајуће

[137] Уп. М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 141–142, 171–175.

[138] Уп. В. Ћоровић, *Значај хумске епископије*, Споменица епархије хумско-херцеговачке, Ниш 1929, 49; в. и Илић, *Црква Богородице у Бистрици*, 203. О бризи Немањића о хумској епископији и црквама у Полимљу, те о њиховом ангажовању око обнове цркава и континуитета црквеног живота на одговарајућем подручју у Полимљу, с посебним освртом на пример Бистричке цркве, уп. и Г. Томовић, *Жупа Љубовића*, изд. Т. Живковић, *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003, 47–62, посебно 53 сл.

[139] О томе в. Томовић, *нав. дело*, 47 сл., као и, посебно, М. Благојевић, *О аграрним односима у Полимљу крајем XII и почетком XIII века*, у: *Краљ Владислав и Србија XIII века*, 7–23 и С. Мишић, *Територијално-управна организација Полимља (XII – XIVвек),* у истом зборнику, 73–87, посебно 85–86.

гледиште укључивало и процену о предузимачким радовима на самом црквеном здању, она је подразумевала претпоставку о интервенцији на постојећем, старијем објекту.[140] У новије време образована друга група обухвата истраживаче који сматрају да је црква управо и настала као Немањина задужбина.[141] И једно и друго гледиште, ипак, повезује суд о томе да средњовековни бистрички сакрални објекат, у међувремену обновљен из рушевина, сигурно није млађи од краја XII века. Такав суд поткрепљује сагласје више разнородних аргумената. Једну врсту аргументације чине запажања о начелној, типолошкој сродности или другим видовима повезаности грађевине с више црквених здања у Полимљу која се могу сврстати у нарочиту групу, и која се, при утврђивању ужих хронолошких оквира за сваки од примера понаособ, с више или мање поузданости могу датовати у XII век.[142] На другој страни, подједнако су важни и следећи, подударни налази: онај који потврђује да забележене преградње у западном делу бистричког здања (у накнадно образованом простору затворене припрате) претходе осликавању тог простора постојећим слојем средњовековних фресака, као и налаз везан за околност о поклапању показатеља старине поменутих фресака с издвојеним писаним подацима о старању краља Уроша како о епархији у чијем је саставу бистричка монашка обитељ, тако и о самом бистричком манастиру.[143] Сем одговарајућих писаних података који, дакле, сведоче о бризи Уроша I за исти манастир, и који краља приказују као одговорног настављача традиције предака у својству покровитеља светог места – подршку идеји о његовим донаторству

[140] Уп. Соловјев, *нав. дело*, 28; в. и А. Дероко, *Немањина црква Св. Богородице у Бистрици*, ГСНД 5 (1929) 305–308; Илић, *нав. дело*, 203–204, 207. За разлику од претпоставке која укључује и интервенцију, изнете у раду Ј. Илић (уп. и нашу н. 146), двојака идеја о Немањиним ктиторским заслугама у прилозима Ј. Нешковића подразумева знатнији и обимнији подухват, стога су и релевантни библиографски подаци наведени у склопу наше следеће напомене (уп. и н. 146).

[141] Уп. В. Ј. Ђурић, *Преокрет у уметности Немањиног доба*, у: *Историја српског народа* I, Београд 1981, 282; Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Београд 1984, 148; М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II. *Цркве у Полимљу и на Приморју*, Београд 1989, 41; Ј. Нешковић, *Архитектура и обнова цркве Св. Богородице у Бистрици на Лиму*, Саопштења 29 (1997) 17–26, посебно 20–21; исти, *Нека отворена питања о црквеном градитељству у доба Стефана Немање*, изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 204–205 (Нешковић подједнако узима у обзир и опцију да је Немања можда подигао само припрату-трем; о свему нешто детаљније в. и у погледу на основни ток досадашњег истраживања архитектуре бистричког храма, то јест на својеврсни сажети преглед налаза и идеја који су редом обележили историју тог истраживања, у нашој н. 146).

[142] С тим у вези в. цитиране новије радове М. Чанак Медић (*Архитектура Немањиног доба* II, 38, 39, 41) и Ј. Нешковића (*Архитектура и обнова цркве Св. Богородице у Бистрици на Лиму*, 17, 19–20; *Нека отворена питања о црквеном градитељству у доба Стефана Немање*, 203–205).

[143] Реч је о налазима на које указују и које мање-више имају у виду аутори свих радова у којима се с нешто више пажње обрађује архитектура цркве, односно њен сликани украс.

свакако заокружује и делимично очувани владарски портрет у припрати цркве, близак онима у припрати и наосу Урошеве задужбине у Сопоћанима.[144] Ипак, ни сама грађевина, из старијег периода и не млађа од XII века, ни њен живопис, који се, на основу затечених остатака трију фигура из доњег појаса у припрати најпре може везати за време Уроша I, нису могли бити сасвим прецизно датовани. На основу досад издвојених и познатих података утврђивање прецизнијих хронолошких одредница не чини се могућим ни данас, иако има највише разлога да се верује да живопис бистричке цркве претходи остварењу у Сопоћанима.[145]

По типу основе и архитектонском склопу затечених остатака средњовековног здања, јасно је да је првобитна црква била једнобродна грађевина, с наосом подељеним пиластрима на три травеја и олтарском апсидом. Нема потврда о томе да ли је над средњим травејем некада постојала и купола; сама основа није садржала елементе који би указивали на такво решење. Не дуго по завршетку наоса на западу је уобличена и припрата у виду трема, засведена подужним полуобличастим, тек благо у темену преломљеним сводом, док би зазиђивање трема и образовање затворене припрате припадало доцнијој фази и означавало би решење које је претходило радовима на живописању тог простора и које је старије од средине XIII века.[146]

---

[144] Уп. Илић, *нав. дело*, 210–214; П. Мијовић, *„Вољавац“ и Давидовица*, у: *Историја Црне Горе* II/1, Титоград 1970, 256–257 (са старијом литературом).

[145] О томе детаљније в. у наставку текста.

[146] Уз зидове припрате, свуда около, једини је А. Дероко својевремено видео и забележио и зидану камену клупу. У теренским запажањима о бистричком здању, у најстаријем објављеном прилогу те врсте, исти је аутор изнео уверење у истовременост градње припрате и наоса; уп. Дероко, *Немањина црква Св. Богородице у Бистрици*, 305. Наведена Дерокова запажања нису потврђена у белешкама Ђ. Бошковића, који је приметио да западни део грађевине није био сасвим у органској вези с остатком здања, и који је изнео мишљење да је он накнадно дозидан; в. Ђ. Бошковић, *Рад на прокрчавању и консервирању средњевековних споменика*, Годишњак СКА XLII (1934) 296. Бошковићев налаз о накнадном призиђивању припрате прихваћен је и само поменут код П. Мијовића, *нав. дело*, 256, а није имао утицаја на разматрања о архитектури бистричке цркве у студији Ј. Илић, у којој се као једина накнадна грађевинска интервенција из времена које је претходило настанку постојећих средњовековних фресака приказује уметање забатног зида под свод трема старијег романског здања; уп. Илић, *Црква Богородице у Бистрици*, 206–207. У преправци која се односи на затварање трема, то јест на преобличење старијег решења, уобичајеног за романску западну архитектуру, као и ону у јужним поморским крајевима источног Јадрана, ауторка поменуте студије управо и види могућност за утврђивање конкретног (и јединог) подухвата Стефана Немање у својству ктитора-обновитеља Богородице Бистричке (*нав. место*). Потоња разматрања о различитим етапама уобличења средњовековног бистричког црквеног здања, а посебно и о односу одељења на западном крају тог здања и оног који чини простор наоса – уз реафирмацију претходних Бошковићевих запажања – дала је М. Чанак Медић, *нав. дело*, 35–41. Поред уважавања оцене о недостајању зидарске везе између бочних зидова припрате и наоса,

Програм припрате *(сл. 40–45)*

Стање очуваности живописа који је украшавао унутрашњост припрате готово и не дозвољава да се говори о програму. Реч је тек о скромним остацима једног његовог дела и незнатним траговима програмских замисли. Од некадашње целине сачувао се само део представа из доњег појаса фресака, резервисаног за стојеће фигуре, и то са значајним степеном оштећења. Затечени остаци обухватају стојеће фигуре на јужном и западном зиду. Трагови бојеног слоја малтера на северном зиду дозволили су једино претпоставку о томе да су стојеће фигуре некада испуњавале и одговарајућу зону на тој страни припрате.[147] У западном делу јужног зида делимично је очуван и препознатљив репрезентативни лик владара, нешто већих димензија од двеју фигура на пољима западног зида

она је, као важну одредницу у решавању проблема хронологије, истакла и налаз о томе да су сви поменути зидови рађени од истог градива, обрађеног и сложеног на исти начин. У одговарајућем контексту, у којем је затварање припрате-трема забатним зидом на западу обележавало тек наредну етапу средњовековне градње – по мишљењу ауторке, пола столећа млађу од фазе грађења зидова међу које је убачен, а свакако из времена пре живописања новоуобличене припрате – тај налаз је добио вредност аргументације за закључак да су црква и првобитна припрата у виду трема изграђене у крађем временском размаку, крајем XII века. Такав закључак значио је и предочавање могућности да су оба простора настала у доба Стефана Немање, односно да представљају остварења која су плод Немањине ктиторске делатности (*исто*, 38, 40–41). Сличне закључке о споменику доносе и новија разматрања Ј. Нешковића, *Архитектура и обнова цркве Св. Богородице у Бистрици на Лиму*, 17 сл, посебно 20–21, и исти, *Нека отворена питања о црквеном градитељству у доба Стефана Немање*, 204–205. Нешковић, ипак, издваја две могуће претпоставке о времену настанка бистричке цркве и њеном ктитору. По једној, Стефан Немања би био ктитор првобитне цркве у периоду пре грађења својих великих задужбина, то јест још средином XII века; према другој, Немањино ктиторство у Бистрици везивало би се за оснивање манастира и дограђивање трема уз западну фасаду постојеће старије цркве крајем XII века.

[147] Остаци фресака у припрати Богородице Бистричке најкомплетније су обрађени у монографском раду Ј. Илић (*нав. дело*, 208 сл.), укључујући и објављену документацију у цртежима и фотографијама који прате текстуални део прилога.

Сем скромних остатака фресака у унутрашњости припрате, до данас су опстали и остаци живописа на фасадној страни западног зида тог одељења. Изгледа да избледели и оштећени садржаји на фасади нису чинили хомогену целину. Везују се за две различите хронолошке етапе, од којих би једна могла бити средњовековна. Иконографско-стилске одлике целине којој су припадале две композиције из циклуса Богородичиног живота (Рођење Богородице и Ваведење), у зони испод забатног дела зида, као и стојећа фигура арханђела Михаила у ратничкој одећи и с мачем и развијеним свитком у рукама, у доњој зони уз врата, упућују на сликарство које не само што није било савремено оном у унутрашњости здања, него, највероватније, није ни припадало оквирима епохе у фокусу нашег рада. Стога осврт на поменуте фреске остаје у границама успутног обавештења и не излази из оквира напомене. Нешто више о њима може се наћи у прилогу Ј. Илић [*нав. дело*, 214–217, цртеж 2 (стр. 209), сл. 5–8], где су датоване у крај XIII или почетак XIV столећа.

одељеним отвором за врата. Приказан је у свечаном владарском оделу и с полукружном затвореном круном с препендулијама и нимбом око главе, у три-четврт ставу, окренут према истоку, благо напред погнуте главе и подигнутих руку, с лоросом пребаченим преко леве. Реч је о орнату и инсигнијама карактеристичним за портрете византијских царева, али и о ставу који одговара приказима фигура у ктиторским композицијама, односно у карактеристичним владарским поворкама и свечаним породичним сликама Немањића у XIII веку. Црте лица представљеног владара и изглед инсигнија, посебно круне, подсећају на одговарајуће детаље забележене на ликовима Уроша I из припрате и наоса његове задужбине у Сопоћанима.[148] Судећи по уоченим остацима тамнољубичасте, пурпурне, бојене површине источно од поменутог лика у Бистричкој припрати и непосредно испред њега – вероватно трагова Богородичиног мафориона – као и по постојећим решењима владарских портрета Немањића у споменицима XIII века, тај владар, идентификован, дакле, с разлогом као краљ Урош I, био је приказан како приступа Богородици.[149] До краља – сликаног у свечаном орнату византијских царева и блиског примерима из Сопоћана – на западном зиду, јужно од врата налазила се још једна фигура у сличној владарској одећи, само нешто мања, то јест неких петнаестак центиметара нижа. Постојеће белешке ретких истраживача и сачувана фотодокументација из времена пре Другог светског рата упућују на околност да је и друга владарска фигура била у истом ставу, окренута према описаном владару, односно према фигурама насликаним на јужном зиду, те да је с тим фигурама чинила јединствену композициону и тематско-програмску целину.[150] Ни уз једну од двеју владарских фигура нису били уочљиви трагови модела или символа ктиторског дара. Поузданост и исправност претпоставке о истоветном ставу двеју фигура неједнаких димензија нису у рангу очигледности, али се у прилог таквом мишљењу, ипак, могао издвојити детаљ о подударности положаја руку. Будући да

[148] Уп. Илић, *Црква Богородице у Бистрици*, 210, 212–214, посебно и црт. 4 (стр. 212), сл. 4, као и Мијовић, *„Вољавац“ и Давидовица*, 256–257 – у оба случаја, с подацима о ретким претходним осврtима на портрет (А. Дероко је први објавио податак о ликовној представи, у виду цртежа главе тог владара, уп. Дероко, *Немањина црква Св. Богородице у Бистрици*, 308); Комненовић, Живковић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, 36, сл. 14.

[149] Уп. Илић, *нав. дело*, 210.

[150] Уп. *исто*, 210–211 и 214, са цртежом 3 (стр. 211). За одговарајуће место код Мијовића и претходно код М. Кашанина, в. нашу следећу напомену.

се глава и круна личности представљене на западном зиду нису сачувале (део фигуре од врата навише уништен) и да се у том делу представе могла назрети једино још бордура нимба – обриси некадашњег нимба нису, с друге стране, на исти начин могли послужити и за потврду суда о погнутом положају главе. Утисци о општем изгледу фигуре и одликама одеће у којој је представљена охрабрили су истраживаче бистричких портрета да у тој фигури виде портрет Урошеве супруге, краљице Јелене, те таква идентификација у новијој стручној литератури и преовлађује.[151] Појединост која намеће известан опрез у усвајању и даљој афирмацији постојеће идентификације, и која је повод за одређену уздржаност у критичком представљању остатака слика бистричког владарског пара, јесте недостатак било каквих трагова о сликању огртача који је, судећи по осталим представама супруга српских владара, односно одговарајућих приказа саме краљице Јелене, био уобичајени део и карактеристична одлика женског владарског костима. С тим у вези остаје места и за недоумицу чији би израз могла бити питања да ли је и лик на западном зиду представљао мушку особу и да ли би у њему, уместо портрета краљице Јелене, можда требало тражити портрет Урошевог сина првенца и наследника Драгутина. Опредељивање за другу од двеју варијанти „читања“ портрета (прва се може означити као „супружници без деце“, друга као „владар и син наследник“) не значи битније мењање успостављеног, не сасвим прецизног оквира за датовање фресака, те претпоставка о периоду око средине XIII века као времену настанка зидног сликарства бистричке припрате ни у том случају, условно речено, не губи на валидности.[152] Најзад, можда не треба сасвим одбацити ни могућност поистовећења загонетног лика с представом Урошевог претходника на трону и старијег брата, некадашњег господара једне од

[151] Илић, *нав. дело*, 214; Мијовић, *нав. дело*, 256 (исто и код Комненовић, *нав. место*). М. Кашанин је раније у владарској представи на јужном зиду тражио портрет краља Владислава, у својству савладара млађем брату (последња синтагма је парафраза ауторових речи; аутор прилога – одреднице у енциклопедији – дакако је мислио на Уроша I); cf. ELU I, 387, s. v. *Bistrica*.

[152] Реч је о хронолошком одређењу мање-више заједничком готово свим ауторима чији се прилози у нашем излагању наводе као референтни. Издвојићемо следеће: Ђ. Бошковић, *С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку* (приказ књиге), Гласник СНД 15–16 (1936) 392; Кашанин, *нав. дело*, 387; Р. Љубинковић, *Хумско епархијско властелинство и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, Старинар 9–10 (1959) 107; Илић, *нав. дело*, 214; Мијовић, *нав. дело*, 256–257 (једнако се уважава и могућност да живопис претходи оном у Сопоћанима, као и да је сопоћански нешто старији; сличан и нешто сведенији начелни став изнет је, на пример, код В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 298, н. 41, где се суди да су фреске у Бистрици настале отприлике у исто време када и сликарство сопоћанске цркве); Комненовић, *нав. место*; Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, 38, 40.

области на Лиму, и још једног од Немањића владара који су манастиру додељивали златопечатне повеље – краља Владислава[153] – без обзира на околност да је у подразумевано време израде портрета Владислав био бивши владар, с краљевском титулом, али без власти.[154] Сва је прилика да запажање о нешто умањеним размерама те фигуре у поређењу с оном на јужном зиду не чини значајнију одредницу у вези с могућим решењем недоумице, јер се фигура о којој је реч, с местом на западном зиду, јужно од отвора за врата, својом висином не разликује од друге фигуре сликане на том зиду, северно од врата. При том није неважно подвући околност да је последња од укупно три фрагментарно сачуване фигуре из доње зоне бистричке припрате представљала лик који не припада категорији владарских портрета, нити се може сврстати у групу с приказима савремених историјских личности – чак и ако је, из неког посебног разлога или по посебној жељи налогодаваца и стваралаца бистричког програма, с поменутим фигурама образовала одређену тематску целину. Реч о светачком лику у уобичајеном значењу тог појма, то јест о лику који има идентитет светог мученика. Натпис уз фронтално постављену фигуру с препознатљивим изгледом мученика –због одеће у каквој су се сликали страдалници за веру Христову и због крста у руци – указивао је на представу широко поштованог ранохришћанског мученика Јевстатија (Плакиде).[155] Историјски помен истоименог бистричког

[153] Уп. податак о мишљењу М. Кашанина у нашој н. 151; за повељу краља Владислава бистричком манастиру в. нашу н. 136.

[154] О свргавању Владислава с трона и о новијем гледишту о пребивању Владислава у Србији после измирења с братом који је преузео његов положај (уместо ранијег мишљења које је збаченог краља везивало за Приморје, односно Зету и Требиње), в. Б. Ферјанчић, *Одбрана Немањиног наслеђа – Србија постаје краљевина*, у: *Историја српског народа* I, 311–314, као, нпр., и М. Маловић, *Поклад жупана Десе*, у: *Краљ Владислав и Србија XIII века*, 31, и Ђ. Тошић, *Српске приморске земље (Зета и Травунија) у XIII веку*, у истом зборнику, 65–66.

[155] За валидну идентификацију, в. Илић, *нав. дело*, 208, 214 и посебно цртеж 3 (стр. 211) и сл. 9 (где се овај лик пореди са светим мучеником приказаним на сличном месту и у сличном распореду у односу на место портрета породице Уроша I у наосу Сопоћана, уз налажење извесних подударности и у изгледу тих светачких ликова); такође в. и Мијовић, *нав. дело*, 256. Претходници су били склони томе да и светачкој фигури у северној половини западног зида бистричке припрате припишу идентитет неке од актуелних историјских личности. Тако је М. Кашанин (*нав. дело*, 378), мислећи као и Ђ. Бошковић да је реч о представи монаха [уп. Бошковић, *С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку* (приказ књиге), 392], сматрао да би то могао бити краљев млађи брат Сава II, док је Р. Љубинковић, подстакнут читљивим садржајем идентификационог натписа, помишљао да је реч о лику бистричког игумана Јевстатија који се помиње у повељи Уроша I (Љубинковић, *Хумско епархијско властелинство и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, 107). О личности бистричког игумана Јевстатија, в. део текста који следи, као и нашу следећу напомену. О култу и приказивању светог Јевстатија Плакиде, в. М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 567 сл. (на разним местима). О том

игумана, савременика краља Уроша I, у повељи везаној за време и личност тог краља, односно за краљево покровитељство над манастиром,[156] разлог је да се остави места за размишљање о томе може ли се у датом избору светог у лику мученика и његовом распоређивању у близини портрета актуелних владара тражити и одјек одређеног, релевантног удела истог бистричког духовника у реализацији одговарајућег подухвата обнове и украшавања здања у којем се његово братство сабирало на молитву и црквено богослужење. Извор о којем је реч открива активност игумана Јевстатија, као управника манастира у време Уроша I, око организације црквеног живота у бистричком крају и истовремено упућује и на контакте поменуте личности с краљем у вези с том активношћу, подударном с тадашњим старањем краља о правима и потребама бистричког манастира и светињама одговарајућег подручја. Уз све ограде и непознанице које су препрека за поуздану процену евентуалног посебног разлога за појаву лика светог Јевстатија на месту у непосредној близини владарских портрета – у програму доње зоне живописа бистричке припрате – средњовековни обичаји су, у начелу, на страни не мале вероватноће о основаности таквог размишљања. Проучавање сликаних програма у црквеним задужбинама насталим у средњовековној српској средини и под окриљем бриге домаћих владара потврдило је постојање феномена нарочитог наглашавања и издвајања свеца покровитеља, по правилу и имењака цењеног духовника или игумана конкретног светог места – управо у околностима када се иста личност јавља и у својству својеврсног саветника или истакнутог учесника и активног сарадника у одговарајућем подухвату владара ктитора. Није реч о безначајним и занемарљивим примерима.[157]

светом мученику, у вези с необичним примером смештања његове представе у лунету над вратима у западном зиду припрате у Ариљу, уп. и Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 116–117, као и 159–160 (где је, у разматрање иконографије светих ратника-мученика, повезано с одређењем „изворног типа 'немањићке' представе светих ратника одевених у хламиде и с мученичким крстом у рукама“, укључен и пример из Богородице Бистричке).

[156] Уп. Мошин, *Повеља краља Владислава Богородичином манастиру у Бистрици и златне Буле краља Уроша I*, 24; Синдик, *Српска средњовековна акта у манастиру Хиландару*, 18–19.

[157] О тој појави у новије време писао је Д. Војводић, поново размотривши и неке од претходних налаза; уп. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 116–117. Могућност повезивања представе светог Јевстатија из Бистрице с нарочитим уделом и залагањем игумана Јевстатија у подухвату осликавања те цркве није разматрана. За најсроднији и хронолошки најближи пример, иако млађи, у литератури обрађен и потврђен – онај који сведочи о заслугама игумана Венијамина у подухвату краља Милутина везаном за темељну обнову и живописање цркве у Старом Нагоричину, уп. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 66.

СОПОЋАНИ, ЦРКВА СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ

Монументално црквено здање на извору реке Рашке, у Сопоћанима, задужбина је краља Уроша I, који је на српском престолу сменио брата Владислава и владао у раздобљу од 1243. до 1276. године. По узору на славну задужбину Стефана Немање у студеничкој лаври, подигнуто је као католикон новооснованог манастира и гробна црква ктитора, али и место сахране краљевих најближих сродника и сарадника – мајке Ане, архиепископа Јоаникија и првог сопоћанског игумана.[158] На могућност да је сопоћанској цркви од почетка, или у току уобличавања, била намењена вишеструка и комплекснија фунерарна функција указују сачувани надгробни споменици у западном травеју наоса и у простору припрате, а потврђују је и теме обухваћене програмом живописа.[159] Сама замисао о месту сахране ктитора била је, изгледа, мењана још за живота краља Уроша – о чему би на свој начин говорили налази и не сасвим уједначена гледишта истраживача, повезани с резултатима изучавања цркве у манастиру

[158] Уп. Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, 61–78; Б. Тодић, *Сопоћани и Градац. Узајамност фунерарних програма две цркве*, Зограф 31 (2006–2007) 59–68; О. Кандић, *Сопоћани. Историја и архитектура манастира*, Београд 2016, 21–35; о могућем имену и идентитету првог игумана, као и његовој улози у уобличењу програма посебно в. и Б. Тодић, *Белешка о првом игуману Сопоћана*, Црквене студије 3 (2006) 423–429, као и О. Кандић, *Први игуман манастира Сопоћана*, Саопштења 45 (2013) 49–53.

[159] Исто као у претходној напомени. За мишљење да је краљ Урош замислио Сопоћане као гробну цркву, не само за похрањивање сопствених земних остатака, већ и својих најближих cf. и V. Petković, *La mort de la reine Anne à Sopoćani*, L'art byzantin chez les Slaves 1/2, Paris 1930, 220–221; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 29–33. За размишљања о трећој транслацији моштију краља Стефана Првовенчаног, на коју упућује традиција забележена у више познијих писаних извора, као о могућем својеврсном заокружењу идеје о породичној гробници, в. *исто*, 30, као и код Поповић, *нав. дело*, 69–70. За нешто другачије гледиште о првобитном, касније, наводно, преиначеном избору краља Уроша у вези с местом сахране (Градац, Сопоћани), односно за идеју о Урошевом опредељењу за уобличење Сопоћана као гробне цркве својих родитеља, не и места сопствене сахране, в. О. Кандић, *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005, 195 сл., нарочито 198, 204–206. За последње, делом ревидирно мишљење о односу и смислу решења у Сопоћанима и Градцу, које укључује постојање замисли о двојној гробници ктитора и његове супруге у Сопоћанима, али и преношење одговарајуће одлуке и решења на задужбину у Градцу, в. иста, *Сопоћани, историја и архитектура манастира*, 23–35. Када се указује на посебне намене здања, треба имати у виду и чињеницу да је једно време у стручној литератури била актуелна, а потом, ипак, потиснута, и идеја о томе да је приликом уобличења програма Урошеве задужбине постојала намера да се у њу пренесе седиште рашке епископије из оближње цркве Светог Петра код Новог Пазара. У контексту разматрања теме о којој писани извори епохе ћуте, а они познији столовање рашког епископа везују за првобитно седиште, претпоставка о катедралној намени сопоћанског храма била је представљена као замисао о могућем привременом решењу; уп. Ђурић, *нав. дело*, 33, 40–46; Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, 42–43.

Градцу.[160] Сва је прилика да је идеја о месту покоја, ипак, реализована у Сопоћанима, и то тек после преноса краљевих моштију из Хума – где је, у некој врсти изгнанства, окончао живот и где је, стицајем околности, најпре и био сахрањен.[161]

Посредним путем утврђено је да је задужбину посвећену Светој Тројици краљ Урош уобличио тек у позним (познијим) годинама своје релативно дуге и прилично успешне владавине,[162] а део налаза на постојећем живопису у западном травеју наоса указује и на одређене накнадне интервенције повезане с преиначењем решења ктиторске композиције, остварeним не дуго по окончању првобитних живописачких радова. Будући да писани историјски подаци о времену грађења и живописања цркве нису сачувани,[163] о окончању радова суди се на основу података које пружају фреске на њеним зидовима. Запажања до којих се дошло у изучавању портрета савремених историјских личности – посебно тројице највиших представника српске цркве и, међу њима, представе архиепископа Саве II у композицији Архијереји служе литургију, у олтарској апсиди, и портрета старијег Урошевог сина Драгутина, у младићком узрасту и без жене, у композицији Смрт краљице Ане Дандоло у припрати – поставила су својеврсну основу за донедавно широко прихваћено и дуго уврежено гледиште о датовању живописа у хронолошке оквире између 1263. и 1268. године.[164] Ретки и

[160] Сва сложеност питања односа цркава у Сопоћанима и Градцу, у науци постављаног и раније, али и важност налаза који упућују на повезаност две задужбине краљевског пара, посебно излазе на видело у последњим наведеним радовима Б. Тодића и О. Кандић и различитим тумачењима свих издвојених налаза о повезаности; в. Тодић, *Сопоћани и Градац*, 59–76; Кандић, *Сопоћани*, 17–35 и другде.

[161] За писано сведочанство Данила II о томе в. *Данило Други, Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, прир. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, данашња језичка верзија Л. Мирковић, Д. Богдановић, Д. Петровић, Београд 1988 55–56 (*Живот благочестивога краља Уроша*).

[162] О владавини краља Уроша као времену успона српске државе уп. С. Ћирковић, *Српске и поморске земље краља Уроша I*, у: *Историја српског народа* I, 341–356.

[163] Фреско-натпис у прстену куполе, у којем је била забележена година живописања цркве, само је делимично сачуван. Нажалост, једно од значајнијих оштећења у натпису налази се управо на месту које је садржало одговарајућу хронолошку одредницу; уп. С. Мандић, М. Панић-Суреп, Б. Живковић, *Заштита Сопоћана*, Саопштења 1 (1956) 23, сл. 11; Ђурић, *нав. дело*, 27 [в. и исти, *Сопоћани*, Београд 1991 (надаље *Сопоћани* 2), 23, са сл. 7 на стр. 22]; Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 8–9; Г. Суботић, Б. Миљковић, И. Шпадијер, И. Тот, *Натписи историјске садржине у зидном сликарству* I. *XII–XIII век*, Београд 2015, 57–58.

[164] Реч је о оквирима који би требало да обухватају период након рукоположења Саве II за архиепископа (у складу са схватањима да је он у композицији Архијереји служе литургију, чији су део и ликови оба његова претходника на трону српских архиепископа, представљен за живота) и пре Драгутинове женидбе; уп. Ђурић, *Сопоћани*, 22–27. Назначеним путем разматрања проблема датовања споменика кренуле су већ раније генерације истраживача. Поставке и закључци В.

сасвим усамљени примери другачијег погледа на питање хронологије тек с новијим временом и новим прилозима истраживача делимично излазе из сенке. Другачијим односом према аргументима које је усвојила већина претходника и скретањем пажње на неке друге, раније неосветљаване детаље програма, односно на иконографију појединих слика с представама Христа и апостола, у новијој литератури доводи се у питање исправност устаљеног гледишта и настанак сопоћанског живописа помера из назначеног периода у наредну деценију XIII века, између 1272. и 1276. године.[165] Две опције се издвајају и кад је реч о

Петковића и Н. Л. Окуњева заснивали су се, тако, на изгледу личности у композицији Смрт краљице Ане Дандоло, cf. V. Petković, *La mort de la reine Anne à Sopoćani*, 217–221; Н. Л. Окуневъ, *Состав росписи храма в Сопочанах*, Byzantinoslavica 1 (1929) 130. Идентификација архијереја Српске цркве насликаних у олтару и тумачење које доноси С. Мандић, *Три портрета у Сопоћанима*, Књижевне новине, Београд 30. IX 1954, поновљени и у књизи истог аутора, *Древник: записи конзерватора*, Београд 1975, 29–34, важни су чиниоци у датовању живописа изведеном у монографији чији је аутор В. Ј. Ђурић (*нав. место*). То је датовање преузето и у научно-популарној монографији О. Кандић, Д. Милошевић, *Манастир Сопоћани*, 1985, 68 (Милошевић), као и у бројним другим стручним текстовима различитог типа. О портретима српских архиепископа у олтару, с интерпретацијом у прилог наведеној хронологији, в. и код Ј. Радовановић, *Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопоћани*, ЗЛУ 19 (1983) 41–69. Без намере да расправља питање датовања сопоћанског живописа, сасвим нова и прилично убедљива, те вредна пажње запажања везана за иконографију српских архиепископа и њихов распоред у слици Служења литургије у овој цркви, из којих проистичне и нова, потпуно другачија идентификација сваке од представљених личности понаособ, обелоданио је недавно Д. Војводић; уп. Д. Војводић, *Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије светог Саве Српског*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XIII, Ниш 2015, 49–73. О поменутом Драгутиновом портрету, као и о остала два, на којима је представљен као наследник престола, те о уделу тих слика у опредељивању за назначене оквире датовања живописа, уп. и О. Томић *Ликови краља Драгутина у српском средњовековном сликарству*, Рачански зборник 3 (1998) 69–72. О времену Драгутинове женидбе и политичким околностима које су га обележиле в. ВИ 6, Београд 1986, 23–25 (Љ. Максимовић). За налаз о времену рођења Драгутиновог око 1250 (могуће и нека година раније), уп. С. Ћирковић, *Краљ Стефан Драгутин*, Рачански зборник 3, 11–12. На основу убедљивости тог налаза и његове подударности с изразито дечачким изгледом Драгутиновим на слици на којој, као наследник, са оцем приступа Богородици с малим Христом, у новије време (и насупрот новијем погледу на датовање живописа, уп. нашу следећу н.) Ђ. Бубало реактуелизује вредност гледиште о датовању Сопоћана у период 1263–1268; уп. Бубало, *Да ли су краљ Стефан Првовенчани и његов син Радослав били савладари?*, 220–221.

[165] Уп. Б. Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, Трећа југословенска конференција византолога, Београд – Крушевац 2002, 361–378, посебно 369 сл. За претходне покушаје датовања сопоћанског сликарства у осму деценију XIII века (с везивањем већег дела целине за период између 1272. и 1276. године) и закључке који их репрезентују, који нису наишли на шире одобравање, уп. радове Р. Николића наведене у нашој нап. 167. Однос разлога за и против оба назначена, различита погледа на хронологију фресака и недостатак довољно поузданих аргумената за закључке чија се валидност не би доводила у питање оставља нас у недоумицама и условљава уздржаност од опредељивања за неку од опција. Иза опреза према одбрани претходног, широкоприхваћеног гледишта стоји, пре свега, размишљање о вероватноћи укључивања лика архиепископа Саве II у композицију у олтару још за живота, супротно од решења потврђених у пракси. Иза још веће резерве према новијем погледу на хронологију, односно њеном померању у читаву деценију млађе време, свакако стоји чињеница о изразито дечачким одликама Драгутинове фигуре на представи с оцем у јужном делу источног зида припрате, као, посебно, и околност да такво померање датума осликавања Сопоћана условљава и

сагледавању накнадних измена ктиторске композиције. Према оној углавном повезаној с датовањем живописачких радова у здању у период између 1263. и 1268. године, измене су уследиле током прве половине осме деценије XIII столећа, по налогу краља Уроша и из неутврђених разлога;[166] у новије време, пак, интервенција се приписује и Урошевом старијем сину Драгутину и с одређенијим разлозима ставља у период по Драгутиновом збацивању оца с престола.[167]

Иако црква Свете Тројице споља има облик тробродне базилике, унутрашња организација простора одговара уобичајеном рашком плану и типу грађевине. Њен главни простор, наос, чине три основне подужне целине: олтар и два травеја – централни, са куполом и певницама, и западни, омеђен паром пиластара, који садржи и ктиторов гроб.[168] Као посебна целина, зидом одвојена од

значајне нове потешкоће у налажењу валидног одговора на питање датовања првобитних фресака у припрати црквеног здања у Морачи, јер оно продубљује постојећи јаз у хронологији везаној за целину која умногоме понавља решења остварена у Сопоћанима. Дакако, мислимо на значајну хронолошку разлику између податка о години окончања радова на градњи и „украшавању“ цркве у Морачи, датих у аутентичном ктиторском натпису, и посредних налаза о времену настанка првобитних фресака – пре свега оних у простору припрате – које су, засигурно, биле не само нешто млађе од оних у наосу, већ их треба везати и за период прилично одељен од датума наведеног у ктиторском натпису. О томе в. у делу нашег рада у којем је представљена грађа везана за целину у Морачи. Идеја о томе да програм Сопоћана понавља решења из Мораче не чини нам се прихватљивом.

[166] Ђурић, *Сопоћани*, 87, с белешком о непознатим разлозима за извођење нове слике; уп. и Кандић, Милошевић, *нав. дело*, 64 (Милошевић); такође Томић, *нав. дело*, 71.

[167] За јасно одређење интервенције чином иза којег стоји краљ Драгутин в. Тодић, *Сопоћани и Градац*, 61–68, с објашњењем у потреби краља Драгутина да, по узурпацији очевог престола, првобитно једноставно решење ктиторске композиције прошири ликовима предака претходника на престолу, као и сопственим портретом и портретом брата, који би истакли и његову улогу легитимног наследника, односно оправданост доласка на престо, као и ктиторска права везана за манастир, с тим повезана. За одговарајућу опцију датовања претходно се опредељује и Б. Цветковић, *Нови прилози проучавању ктиторске композиције у Раваници*, Саопштења 26 (1995) 40, имајући пред собом запажања из старијих прилога двојице аутора (в. даљи текст напомене). Узео ју је у обзир и О. Томић, *нав. дело*, 71, али као мање вероватну, јер је Драгутинов портрет с оцем у припрати већ сведочио о њему као легитимном наследнику. Први аутор који је разлог за промену првобитне ктиторске композиције тражио у смени на престолу и потреби да се у њу укључи лик краља Драгутина био је, ипак, Р. Николић – који је уобличење сопоћанског живописа везао за краљицу Јелену, а нову ктиторску композицију приписао сликарима фресака у припрати; в. С. Томић, Р. Николић, *Манасија. Историја – живопис*, Саопштења 6 (1964) 47 и 48, н. 2; Р. Николић, *О једном значајном податку за датовање Сопоћана у књижевном делу архиепископа Данила II*, Свеске ДИУС 17 (1986) 71–74. Слично гледиште приметно је и у прилогу Б. Живковића, *Прилог изучавању сопоћанског живописа*, Гласник ДКС 7 (1983) 26–33, нарочито 33.

[168] Кандић, Милошевић, *Манастир Сопоћани*, 9–18. О месту Урошевог надгробног споменика и положају гробнице у јужном делу западног травеја детаљније код Поповић, *Српски владарски гроб*, 62–64 (с белешкама о другим прилозима); в. и Тодић, *Сопоћани и Градац*, 59, те Кандић, *Сопоћани* (2016), 27–30 . Северна страна истог простора, насупрот краљевом гробу, одабрана је за гроб и конзерваторском интервенцијом реконструисани првобитни надгробни споменик краљевог сарадника и пријатеља, архиепископа Јоаникија (столовао од 1272. до 1276. год, упокојио се у

наоса, на западу грађевине истовремено је подигнута и припрата, с два бочна параклиса. Припрата је просторија једноставне конструкције. Њена правоугаона основа била је наткриљена сводовима благо преломљеним у темену и без бочних прислоњених лукова као ослонаца.[169] У њу су, још у току уобличења здања, смештене две гробнице с монументалним наземним споменицима: уз северни зид постављено је обележје гробног места краљице Ане, уз јужни, по свој прилици, првог сопоћанског игумана.[170] Нешто касније, претпоставља се крајем XIII или почетком XIV века, таквом склопу задужбине Уроша I придодата је још једна архитектонска целина на западу – отворена спољна припрата с кулом звоником – осликана тек у време када је на владарском престолу седео краљ Душан.[171]

Програм припрате *(сл. 46–95)*

Садржина зидног сликарства у припрати задужбине краља Уроша добрим је делом позната, иако је већина опсталих слика у приличној мери избледела, а решења остварена на површинама највише зоне одавно изгубљена. Нестанак тих фресака последица је обрушавања сводова здања, што је околност која је неповољно утицала и на опште стање постојећих фресака под сводовима. На основу расположивих података јасно се, ипак, могао сагледати начин распоређивања иконографских тема којима је обележен изворни програм. Сваки од четири зида садржао је по једну велику иконографску целину, циклус или структурално и иконографски сложену композицију, односно спој сродних, формално и садржајно обједињених и смисаоно чврсто повезаних иконографских тема и мотива. Неколико ишшезлих представа у највишој зони источног и

пролеће 1279); уп. Поповић, *нав. дело*, 64–66; Тодић, *нав. дело*, 68; такође в. и старији текст О. Марковић, *Прилог изучавању архитектуре манастира Сопоћана*, Саопштења 8 (1969) 97–98.

[169] Уп. Кандић, Милошевић, *нав. дело*, 9, 12 (изостанак бочних ослонаца издваја се као различитост у односу на претходна решења у Жичи и Милешеви). Првобитни сводови нису сачувани, постојећи су плод рестаурације споменика у XX веку (слично, међутим, важи и за примере у Жичи и Милешеви, где горња конструкција, такође, није првобитна).

[170] Уп. Поповић, *нав. дело*, 66–69; Тодић, *Белешка о првом игуману Сопоћана*, 423 сл. Налаз везан за гроб игумана први пут је објављен код А. Јуришић, *Гробна обележја двојице игумана манастира Сопоћани*, Саопштења 18 (1986) 167–168, сл. 1–3.

[171] Ђурић, *Сопоћани*, 40–49; Кандић, Милошевић, *Манастир Сопоћани*, 6, 18–20 и 71; О. Кандић, *Првобитни облик спољне припрате са звоником у Сопоћанима*, Саопштења 20–21 (1988–1989) 43, 63–64.

западног зида, под сводом,[172] по свему судећи, није улазило у састав поменутих већих циклуса што су у средишњем делу тих зидова испуњавали више зона. Кад је реч о структури садржаја на источном зиду, оправдање за такву тврдњу пружала би околност о иконографској и композиционој целовитости и заокружености постојећег, сачуваног, циклуса који је покривао средишње поље зида. Основе за исту тврдњу у вези са саставом слика на западном зиду, сем логике која би правдала претпоставку о могућој аналогији решења, потичу из података о садржини једне од фресака у забатном делу зида, објављеног у старијој научној литератури, у време када је она, очито, била видљива и препознатљива.[173] Данас нема начина да се провери и да ли је формална одељеност поменутих представа подразумевала и тематски одељене садржаје на сваком од два зида. Кад је реч о саставу фресака на два бочна зида, анализа затечених и сачуваних иконографских садржаја, говорила би у прилог закључку да су делови живописа на сводовима, који сада недостају, били интегрални део иконографских целина које су репрезентовали и постојећи садржаји на тим зидовима. То би значило да су и формом и садржином били непосредно повезани с идентификованим остацима циклуса на северном зиду, односно јединствене, иконографски сложене композиције на јужном. Најзад, особену целину у простору сопоћанске припрате чинили су, на неки начин, и одабрани садржаји доњег појаса фресака, нарочитом логиком усклађени с темама (тематским целинама) што их у датом простору надвисују.[174]

Сва је прилика, дакле, да су места у највишој зони на источном и западном зиду укључивала сцене одељене од циклуса који на та два зида заузимају највећу површину од неколико зона. Белешка Николаја Окуњева о постојању композиције с представом старозаветног праоца Авраама, односно с темом Жртвовања Исаака,

[172] Реч је о два зида чији горњи завршеци имају форму забата. Криве које обележавају забатне завршетке подударне су с формом полуоблице свода. За разлику од та два зида, бочни зидови у својим горњим деловима продужавају се у полуоблицу свода.

[173] О податку који је објавио Н. Окуњев у својој монографији о Сопоћанима, в. део текста који следи, као и нашу н. 175.

[174] За распоред тема у припрати в. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 24–28. Фотодокументација о свим темама и иконографској садржини сачуваној *ин ситу* објављена је на сајту *Srpsko blago: Archives*, http://www.srpskoblago.org/Archives/Sopoćani, на чије странице нећемо упућивати и појединачно.

у јужном крају забатног завршетка западног зида,[175] сведочила би, с друге стране, о чврстој и јасној повезаности фресака највише зоне са циклусом посвећеним нешто млађем старозаветном праоцу, праведном Јосифу, који се развија кроз четири зоне средишњег поља тог зида. Нажалост, свакако ће остати непознаница да ли је неколико одговарајућих, несачуваних представа на пољима у забатним деловима оба зида (врло вероватно, укупно четири) чинило и јединствену ужу тематску групу, мањи циклус блиских, можда пандански размештених сцена, или је формална одељеност некадашњих представа са старозаветним мотивима од оних на панданским површинама наспрамног источног зида подразумевала исти однос различитости у домену садржине.

Местом и површином коју заузима на источном зиду, у припрати сопоћанске цркве свакако се истиче циклус Седам васељенских сабора, којем је прикључена, и у уобичајени састав тог циклуса сасвим равноправно уклопљена, и представа једног локалног, српског сабора.[176] У самом средишту у доњем делу значајне површине зида обухваћене сценама сабора – непосредно изнад лучног завршетка портала што, осликан попрсним ликом Христа у гесту двоструког благослова, води у наос – постављена је и представа Тајне вечере. У визуелном смислу, приказ мистичног скупа Христа и његових ученика у сионској Горници оставља утисак језгра циклуса. Иако је реч о илустрацији особене јеванђељске теме, измештене из уобичајеног програмског контекста,[177] због семантичке, као и нарочите формалне (композиционе) повезаности слике с представама које је окружују, и у њој се може видети нека врста додатка стандардној садржини и саставу поменутог циклуса саборских сцена.[178] Сва је прилика да је група сцена са

[175] Окуневъ, *Состав росписи храма в Сопочанах*, 130. Реч је о податку који ће углавном бити уважаван у потоњој литератури, уколико је реч о текстовима који детаљније обрађују сопоћанске фреске или, посебно, оним који се, у оквиру неких других, посебних студија, баве сродним темама у споменицима епохе.

[176] Живковић, *Сопоћани*, 24–25. Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 21–23.

[177] У српском монументалном сликарству XIII века, и већ у споменицима старијим од Сопоћана, јавља као се део одговарајуће, тематски повезане групе јеванђељских сцена, у склопу циклуса Страдања Христовог, односно у тзв. сионској редакцији празника. У програму припрате, у одговарајућем контексту налазимо је у Милешеви и Студеници (у Немањиној задужбини – на сликама које у XVI веку понављају програм из прве деценије XIII века).

[178] Чврсту везу с Тајне вечере са циклусом Васељенских сабора видела је З. Гавриловић, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programmes of Lesnovo and Sopoćani*, Зограф 11 (1980), 50–52. Запажање о Тајној вечери као „праизору сабора“, те о њеној повезаности са сликама сабора, својевремено је оставио још Радојчић, уп. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 66. За разлику од таквог погледа на

Тајном вечером и Саборима у нарочитој спрези с темом коју представља сцена у лунети фасадног зида припрате, над главним улазом у здање посвећено Светој Тројици – сцена Силаска Светог Духа на апостоле.[179] У посвети цркве празнику Силаска светог Духа могао би се наћи и важан део одговора на питање због чега се у фокусу програма предворја тог храма нашао управо циклус Васељенских сабора, укључујући и слику установљења евхаристије – у којој црквено-богословска традиција, једнако, уосталом, као и у слици Педесетнице, види претечу и образ установе сабора.[180] Идејној вези сцене Силаска Светог Духа са представама црквених сабора, догматски и еклисиолошки поткованој у богословској мисли црквених отаца, својеврсну, прилично јасну аналогију и потврду, пружа позната околност везана за програм простора на јужној галерији Свете Софије у Цариграду. Тамо је, на месту намењеном одржавању синодалних скупова, истакнуто место имала управо мозаичка представа Педесетнице.[181] Као нарочити пример успостављања такве везе у српском средњовековном црквеном

програм источног зида, али и насупрот сопственој претходној белешци о смештању Тајне вечере уз саборе због њеног значења прототипа саборима [v. B. Todić, *Note on the Beauteous Joseph in Late Byzantine Painting*, ΔΧΑΕ 18 (1995) 93, n. 23], Б. Тодић искључује гледиште о посебном формалном и значењском споју поменутих сцена, а појаву Тајне вечере у припрати тумачи као остатак традиције представљања сцена везаних за циклус страдања и теме Великог четвртка у припратама српских цркава XIII века; B. Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, Древнерусское искусство, Русь – Византия – Балканы. XIII век, С.-Петербург 1997, 53, n. 39.

[179] Уп. Живковић, *Сопоћани*, 38–39. Хеортолошко сећање на новозаветни догађај Педесетнице – Силазак Светог Духа на апостоле окупљене у сионској Горници – не слави се само као испуњење Христовог обећања о доласку Утешитеља, датог апостолима на Тајној вечери (у истој одаји на Сиону), и не само као објављање трећег лица Свете Тројице у историји и цркви, већ управо и као објава пуне тајне о Тројичном Богу и остварењу онога што се у хришћанском откровењу и учењу назива Црквом. Због тога је то у исто време и празник Свете Тројице и нека врста успомене на „рођење" Цркве. О томе, из угла православног богословља и посебно православне еклисиологије, в., на пример, А. Јевтић, *Православно богословље о Светом Духу*, у: *Христос Алфа и Омега*, Тврдош 2004, 201–222; исти, *Евхаристијска еклисиологија*, Видослов 45 (2008), 35–60; Ј. Зизјулас, *Еклисиолошке теме*, Нови Сад 2001, на више места; у вези са двојаким идентитетом празника, такође cf. и код Walter, *L'iconographie des conciles*, 205.

[180] Уп. А. Јевтић, *Васељенски сабори и живо предање Цркве*, Богословље 17 (32), св. 1–2 (Београд 1973) 46; о евхаристијском синаксису или литургијском сабрању као „основној претпоставци (предуслову) или бази сваког сабора и саборне структуре цркве", односно о обрасцу апостолског скупа као моделу и симболу сабора и саборности, према изворном тумачењу и учењу светог Игњатија Богоносца, в. *исто*, 50–51. За одговарајуће тумачење сваког сабора сликом скупа Христа и дванаесторице апостола, уп. и Ј. Зизјулас, *Еклисиолошке теме*, 104–105 и другде. О вези Педесетнице и Васељенских сабора в. и Ј. Мајендорф, *Шта је васељенски сабор?*, Гласник Српске православне цркве 4. април 1975, 66–71.

[181] Cf. T. Whitemore, *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. The Deesis Panel of the South Gallery*, Oxford 1952, 25–26; Walter, *L'iconographie des conciles*, 226; К. К. Акентьев, *Мозаики галерей константинопольской Св. Софии*, Византийский временник 45 (1984) 143–145.

сликарству издваја се програм западног травеја цркве Светог Димитрија у Пећкој патријаршији.[182] Због оштећења површинског слоја фресака и вишеструког понављања истих или сличних ликовних мотива, тешко је разазнати идентитет и тачан распоред сваке од типски уједначених дводелних композиција које у сопоћанској припрати приказују Васељенске саборе. Препознатљив је само приказ Седмог васељенског сабора, јер је реч о иконографском решењу које укључује представу владарског пара. Такво решење поклапа се с историјском околношћу о одржавању сабора у присуству два владара, младог цара Константина VI и његове мајке Ирине.[183] Сасвим је, међутим, јасно где се у склопу препознатљиве специфичне структуре представа налази она што обухвата ликове Немањића и што означава одговарајући приказ помесног, домаћег црквеног скупа – највероватније Сабора Стефана Првовенчаног и светог Симеона Немање. Одабрано је најлогичније могуће место, непосредно изнад ликова краља Уроша и Драгутина из групног портрета владарске породице, истакнутих у доњој зони живописа јужно од портала што води у наос.[184] Укључењем слика сабора у

[182] Уп. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија* (Ђурић), 190–192; такође в. Б. Тодић, *Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 123–140, и посебно 131–132, где је дато ново датовање тог програма и препознат идентитет ктитора фресака у истој личности која је и подигла цркву (архиепископ Никодим). О подударностима иконографских схема сцене Силаска Светог Духа и слика сабора, односно о формалној и идејној спрези тих иконографских тема, у уметности византијског света, cf. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1947, 98, n. 19; Walter, *L'iconographie des conciles*, 199–214, 234–235.

[183] Уп., на пример, одговарајући податак у самом „Оросу вере седмог васељенског сабора у Никеји", код Р. В. Поповић, *Васељенски сабори – одабрана документа*, Београд 2002, 155 (прев. А. Јевтић).

[184] На место слике српског сабора (в. цртеж Б. Живковића, *нав. дело*, 24–25, као и документацију у новијем издању монографије В. Ј. Ђурића, *Сопоћани* 2, 48–49, сл. 22–23) исправно указује Р. Николић, у тексту *Белешке о сопоћанском живопису*, Саопштења 8 (1969) 102, будући да у старија два рада В. Ј. Ђурића, са првим информацијама о постојању Немањиног сабора, слика није била тачно лоцирана (уп. Ђурић, *Сопоћани*, 43, и исти *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле* (II), ЗРВИ 10 (1967) 139–140, н. 98, где је и одређена ограда аутора у вези са темом тог сабора, јер се о постојању слике закључује на основу податка о натпису који је видео сликар-конзерватор С. Мандић). Теза о накнадном преправљању три првобитна васељенска сабора у средишњем хоризонталном појасу зида у слике неколиких српских сабора, изнета у Николићевом тексту (Николић, *нав. место*), нема, међутим, утемељење. На идејну и програмску повезаност слике српског сабора и портрета у доњој зони јасно се упућује тек код В. Todić, *L'influence de la liturgie*, 53, као и исти, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 45. Кад је реч о одређивању садржине „српског сабора", после вишекратних разматрања В. Ј. Ђурића, с варијацијама у читању сцене [Ђурић, *Сопоћани*, 43–44, и исти *Историјске композиције* (II), 139, 141 (Немањин сабора против јеретика); исти *Пећка патријаршија*, 192 (слика устоличења Стефана Немањића); исти, *Сопоћани 2*, 43–46, 48–49 (Сабор Стефана Првовенчаног и Симеона Немање); idem, *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise dans la peinture murale en Serbie médiévale*, изд. С. Ћирковић, *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 214, (Сабор светог Симеона Немање и краља Уроша I)], посебно се, свакако, издвајају и прилози Б. Тодића (Todić, *L'influence de la liturgie*, 52–53; исти, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 45; исти,

програм припрате, творац програма црквеног здања у Сопоћанима оживео је обичај какав је у хришћанским храмовима и другим важним, репрезентативним здањима постојао још у периоду пре иконоборства, иако су у споменицима византијског света сличне монументалне представе циклуса Васељенских сабора сачуване и потврђене тек у примерима не старијим од почетних деценија XII века.[185] У више писаних извора из VIII и IX века забележена је не само пракса излагања у нартексима и портицима цркава нарочитих табли са одлукама црквених сабора, већ и обичај постављања слика с представама најважнијих и највећих међу њима (најпре оних шест, потом и свих седам).[186] Однос првих

Представе св. Симеона Немање, наставника праве вере и добре владе у средњовековном сликарству, изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 298–299), као и М Радујка [М. Радујко, *„Престо светог Симеона“*, Зограф 28 (2000–2001) 63–67)]. У њима је тој композицији, и поред различитих појединачних, и свакако важних доприноса у сагледавању одређених детаља и делова или слојева садржине, практично приписано значење које се везује за два типа или две варијанте представа српских сабора у српском средњовековном сликарству: оно које тој композицији даје одлике „метаисторијске“ слике (таква би, на пример, била она са „Сабором светог Симеона Немање краља“ у Ариљу) и оно које ће имати слике које приказују устоличења владара или предају власти (чији су примери композиције у параклису краља Драгутина у манастиру Ђурђеви Ступови). У последње време сцена српског сабора веома детаљно је и из новог критичког угла обрађена код Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, 110–118, где су пажљиво анализирани и сви налази претходних истраживача, и чини се издвојена суштина. Помало је парадоксално што је ту суштину добро осетио још В. Ј. Ђурић, у својим ранијим текстовима, и пре но што је препознато тачно место композиције међу представама Васељенских сабора, као и онда када је, у новом издању монографије о Сопоћанима, у текстуалној легенди уз цртеж и фотографију фреске (Ђурић, *Сопоћани* 2, 48–49, сл. 22 и 23) додао текстуално објашњење о томе да „први у низусрпских сабора насликаних током средњега века само алудира на историјске догађаје, а права му је намера да прикаже српског владара, династију и цркву као заслужне борце за чистоту православне вере“.

[185] Најстарији међу поменутим примерима је сасвим избледео циклус у католикону манастира у Гелатију, у Грузији, из треће деценије XII века – везан је за програм зидног сликарства припрате, где је распоређен на свим зидовима, Т. Вирсаладзе, *Фрагменти древней фресковой росписи главного гелатского храма*, Ars Geogrica 5 (Tbilisi 1959) 163–203; A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania 1998, 62–67, figs. 39–41, pl. IX, E. Gedevanishvili, *The Ecumenical Councils in the Narthex of the Main Church of the Gelati Monastery and Preliminary Reflections on one 'Local' Iconographical Tradition in Georgia*, 21st International Congress of Byzantine Studies, London 2006, Communication (VI.8 Art and Orthodoxy), 1–6, преузето са веб-сајта конгреса www.byzantinecongress.org.uk, септембар 2006. За најстарије познате примере сабора у зидном сликарству постиконокластичке епохе, из XII и XIII века, уп. Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, изд. С. Петковић, *Византијска уметност почетком XIV века*, Београд 1978, 113–114; Walter, *L'iconographie des conciles*, 119–120 (црква Светог Николе у Мири). За особене, нефигуралне представе сабора на мозаицима у цркви Рођења Христовог у Витлејему (паралелне слике оних васељенских и локалних црквених синода, из око 1168. године, вероватно засноване на старијим решењима с краја VII – почетка VIII века), cf. S. Salaville, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques“*, EO 25 (1926) 151–155; Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 48–61; Walter, *op. cit.*, 75–77 и 268–270; уп. и Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, 215, сл. 62. За помен старијих представа у писаним изворима VIII и IX века в. нашу наредну напомену.

[186] Део тих извора, управо из епохе обележене сукобом око оправданости постојања икона, повезан је са конкретним сведочанствима о постављању и уклањању представа одређених сабора, S.

Немањића према теми о владару заштитнику православља у свом отачаству и одбрани учења Христовог од јеретичких одступања од „вере отаца“, јасно приказују текстови који се баве животом и делом оснивача државе и династије, потоњег монаха, произашли из пера Немањиних синова. Ако се, уз то, има у виду изузетан значај који теми очувања праве вере и верности канонима славних васељенских сабора даје свети Сава Српски, судећи по његовим списима и законским књигама о чијем установљењу се старао, и још више по представљању његовог апостолског дела у изворима из времена краља ктитора Сопоћана,[187] није, чини се, без основа питање о времену увођења слика сабора у програм српских цркава. Дело писца Доментијана осветљава зрелост средине за разумевање наслеђа и порука претходника, но да ли је у задужбини тог краља заиста био новина најстарији познати и потврђен српски пример актуелизације древног обичаја – претходно већ забележене у ретким црквеним здањима на ширем подручју земаља византијског културног круга? Чињеница да се живопис студеничког ансамбла није сачувао у целости (простор Радослављеве припрате, на пример, готово је потпуно огољен),[188] и још више околност да о некадашњем зидном сликарству монументалног ексонартекса у жичкој катедрали одређену

Salaville, *L'iconographie des »sept conciles oecuméniques“*, EO 25 (1926) 144–146; Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 48–49, 52; Walter, *L'iconographie des conciles*, 22–25, 151. Појава о којој је реч посматрана је као наслеђе древног обичаја објављивања и истицања на видело садржаја важних законско-административних аката и декрета на репрезентативним местима јавног окупљања, који сеже до античких времена. У византијској традицији одговарајућа шира пракса историјски је потврђена низом конкретних и релевантних примера истицања различитих законских докумената, владарских декрета, па и саборских одлука, у просторима приступачним широј јавности, те нарочито на местима у близини улаза у катедралне цркве, cf. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 52; Walter, *L'iconographie des conciles*, 151.

[187] Тему смо тек додирнули у делу излагања о програму зидног сликарства у припрати милешевске цркве. Обимна је литература која је покрива и свакако није реч о непознатом пољу. Стога на овом месту нећемо покушавати да, трагањем за листом референтних наслова, оптерећујемо излагање. За релевантан краћи осврт на писана дела светог Саве уп., на пример, Д. Богдановић, *Свети Сава*, у: *Свети Сава. Сабрани списи* (Предговор), 9–28. Тек као подсећање на једно од истакнутијих места у изворима епохе за тематску област о којој је реч, упућујемо на познату *Жичку беседу светог Саве о правој вери*, коју, као речи поуке првог архиепископа српске цркве пастирима новоутемељене установе, представља литерарно дело монаха Доментијана – „повереника“ краља Уроша за уобличење неке врсте „програмских“ списа епохе, каква су била његова житија посвећена родоначелнику династије и оснивачу српске цркве. Верзију текста, који се прихвата као симбол духовне заоставштине светог Саве, доноси и нешто млађи спис монаха Теодосија; уп. А. Јевтић, *Из богословља Светога Саве, Жичка беседа Светог Саве о правој вери*, 117–180. Подсећамо на овом месту и на то да је садржину ове, као и друге беседе светог Саве коју бележи Доментијан, В. Ј. Ђурић издвојио у својој монографији о Сопоћанима као значајан текстуални извор за разумевање програма сопоћанске припрате; уп. Ђурић, *Сопоћани*, 45–46.

[188] Професор В. Ј. Ђурић својевремено је, на пример, изнео гледиште о томе да прву представу неког српског сабора, по узору на иконографију оних васељенских (Сабора Стефана Немање), треба тражити већ у живопису Студенице, уп. Ђурић, *Историјске композиције* (II), 139.

представу стичемо само на основу ретких остатака слоја из времена краља Милутина, умањује изгледе да се на исто питање одговори. Нема сумње да је наслеђе о којем је реч подједнако правдало и истовремено укључивање слике српског сабора у циклус преузет из постојећег византијског иконографског наслеђа, и то непосредним преузимањем и суптилним преиначењем постојећег обрасца сликања најзначајнијих сабора православне цркве, одржаних под протекторатом ромејских царева. Свакако је, међутим, необично што таква слика, као израз сасвим одређеног вида самосвести српског владара, и као образац чија примена у задужбинама српских краљева неће остати изузетак, нема потврђених аналогија у одговарајућим задужбинама најелитних представника других средина православног света. У средњовековној Србији праксу ће подржати и високи црквени достојанственици у својству ктитора. Знак извесног прилагођавања иконографије домаћим приликама, али и настојања да се уобичајени елементи слике допуне и распознатљивим детаљима домаћег иконографског наслеђа, јесте с једне стране монашка представа светог Симеона Немање на месту на којем се уобичајено представља архијерej, десно од фигуре цара, којем, по правилу, припада централно место на слици, а с друге стране неодустајање од праксе приказивања домаћих епископа (у овом случају – учесника сабора) са обријаним теменом, иако тонзура није елеменат преузет с предлошка, нити је у Сопоћанима сликана на представама учесника васељенских сабора.[189] Иако не постоје недоумице о идентитету поменутог монаха, у вези с представом самог краља изрицана су два мишљења. Већина је у њему видела фигуру светог Стефана Првовенчаног, али није случајност, нити резултат пуке спекулације, ни што је било покушаја да се он поистовети с личношћу краља ктитора сопоћанске цркве.[190] Сва је прилика да је реч о старијем владару, ктиторовом оцу. После једне од последњих анализа разлога за и против сваког од два тумачења кључних репрезената теме и садржине фреске,[191] не видимо разлога за неусвајање оног које значи издвајање имена Стефана Првовенчаног у први план. Нешто сложеније је питање представља дефинисање основне теме и значења саме слике, поготово што

[189] Уп. Војводић, *Идејне основе*, 111.
[190] Djurić, *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise dans la peinture murale en Serbie médiévale*, 214; Радујко, *„Престо светог Симеона“*, 65–67.
[191] Војводић, *Идејне основе*, 110–118.

је већина истраживача била склона да у њој види и тему која ће у српском средњовековном сликарству бити приказивана посебним типом, или варијантом, представа српских сабора – оним које описују термини „устоличење“ или „предаја власти“. Важнији новији прилози разматрању садржине фреске у својеврсној су корелацији с одређеним колебањем у ишчитавању и разумевању „предмета“ слике у радовима научника који је први скренуо пажњу на постојање сцене и више пута јој се враћао, с приметним балансирањем између фокусирања на симболично или „метаисторијско“ у представи и потребе за „историзацијом“ оног на њој забележеног, те, с друге стране, са усложњавањем интерпретације и удаљавањем од оне почетне. А та је можда најнепосредније и скопчана с основним смислом и поентом слике, чији је израз управо околност непосредног здруживања исте слике са приказима Васељенских синода.[192] Сва је прилика да би насликано требало схватити управо као „надисторијску интерпретацију идеологије власти посвећене борби за правоверје, пре него алузију на било који стварни сабор“.[193] Династичке конотације у замисли слике нису у првом плану – иако то не значи да их је слика лишена – јер нису ни у првом плану иконографије сабора, како је то приметио Војводић. Оне ће, по речима тог аутора, и подсећању на једно друго место у програму одговарајућег дела фресака сопоћанске припрате, бити истакнуте у програмском смислу – везом те слике с портретима потомака представљених, као и с композицијом која на суседном зиду приказује Лозу Христових предака.[194] Иконографија саборске сцене показује у првом плану „царски“ лик наследника оног који је утемељитељ вере у отачаству – чији пак монашки лик „учитеља вере“ (лик замонашеног владара) подразумева и већ изграђену идеју о апостолском ауторитету, као што подразумева и слику о носиоцу благослова над својим потомцима и наследницима, али није реч о мотиву који је носилац теме слике. Додир са историјским и конкретним само је нека врста овере или дозволе за издизање изнад те равни и поређење с ауторитативним моделима и улазак у сферу „универзалија“. Као онај ко „истреби успомену злославних јеретика по своме отачаству, и насади сваку добру веру да су сви славили свету Тројицу

[192] За сажет осврт на та разматрања уп. одговарајући део текста наше н. 184 и посебно и детаљан приказ стања проучености код Војводић, *нав. место*.
[193] Војводић, *Идејне основе*, 115.
[194] Исто као у претходној напомени. О композицији Лозе Јесејеве и в. на даљим страницама нашег текста.

нераздељну“,[195] „као наставник праве вере – учитељ добре вере и чистоте“,[196] родоначелник династије и њен „добар корен“[197] и „лоза доброплодна“,[198] приказује се на слици тек као „покровитељ свог потомства“. Његово присуство „даје нарочит сакрални легалитет и идеолошки идентитет насликаном сабору“.[199]

Ако се имају у виду одређене чисто формалне одлике које са посебно истакнутим иконографским циклусом на источном зиду припрате дели постојећа тематско-иконографска целина на наспрамном, западном зиду припрате, а мисли се на одлике везане за обим и распоред тих целина у расположивом простору, односно површина на којима се развијају, могао би се у њима тражити потенцијални оквир за уписивање заједничких места и својсврсних панданских аналогија. Разлоге за покушај поређења наизглед безначајних и тек „техничких“ детаља, те за повезивање белешки о истоветној позицији двеју издвојених „панданских“ целина у односу на одељени појас слика и посебна зидна поља с којима се граниче на сваком од два композиционо идентична наспрамна зида, правдаће, ипак, и увиђање могућих подударности или сасвим одређених спрега у значењима. Није чак реч ни тек о поклапањима у равни даљих симболично-алегоријских или изведених значења, већ о непосредној тематској комуникацији различитих а комплементарних идеја у основи садржаја који их одређују. Обе тематско-иконографске целине простиру се на средишњим пољима зидова на којима их затичемо, омеђене бордуром што их у доњем делу одваја од зоне са појединачним светачким фигурама и другим посебним представама које репрезентују најнижу зону фресака, док су им међе на висини горњих бордура – доњи крајеви забатног поља под сводом припрате, располовљеног прозорским отвором.[200] Целина која се налазила на таквом, по форми правоугоном средишњем делу западног зида, издељена на четири појаса слика линеарним, хоризонталним током епизода које је образују, представљала је циклус призора из

[195] *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић) (*Живот Светога Симеона*), 253.
[196] *Свети Сава, Сабрани списи*, 104 (*Житије светога Симеона Немање*).
[197] *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић) (*Живот Светога Саве*), 56.
[198] *Стефан Првовенчани, Сабрани списи*, Београд 1988, 97 (*Житије светог Симеона*).
[199] Војводић, *Идејне основе*, 115 (са истог места пренет и цитат којим се, после синтагми преузетих из средњовековнух текстова, завршава наша претходна реченица).
[200] За одређени, ограничен увид у организацију (зонирање) расположивих површина два забатна зида, непотпун и непрецизан у приказу њихових полукружних завршница, в. Живковић, *Сопоћани*, 26, као и 25 и 28.

живота старозаветног праоца – „прекрасног“ Јосифа (I Мојс. 37–50).[201] Инспирисан је патњама и искушењима библијског праведника, сина Јаковљевог – издајом од браће, продајом у ропство, лажним оптуживањем и утамничењем – али и тријумфом, који, после низа невоља, следи као преокрет. Прича о невином страдалнику који истрајава на драматичном и тешком путу искушења перципирана је у хришћанској светоотачкој литерарној традицији као најближа паралела причи о новозаветном месији, и његов је лик, због тога, као симбол врлине и целомудрености, из низа истакнутих старозаветних праведника издвајан и као префигурација самог Христа.[202] Седамнаест сцена особене редакције и варијанте циклуса[203] ређало се одозго надоле, слева надесно, отпочињући ток у јужном крају зида, у делу непосредно испод некадашње представе Авраамовог жртвовања Исаака, призором Јаковљевог слања сина љубимца ка браћи, која, ван дома, пасу стоку (I Мојс. 37, 12–14). Циклус се завршавао у северном крају зоне изнад појаса стојећих фигура, где је иконографија последње сцене – Смрти Јаковљеве (I Мојс. 49, 33 – 50, 1) – комуницирала с представом Успења краљице Ане Дандоло у доњој зони северног зида. Тема циклуса сагледавана је на сасвим различите начине и његова је садржина више пута била повод не само за различите претпоставке истраживача о нарочитом смислу укључивања мотива из приче о Јосифу у програм сопоћанске припрате, већ и за оне о избору епизода које циклус репрезентују и начину образовања тематско-иконографске целине – у смислу одређивања порекла и одабира текстуалних образаца који одговарају оствареним ликовним решењима. Подстакнут запажањима В. Ј. Ђурића о редовном сликовитом поређењу светог Симеона Немање и светога Саве с Јаковом

[201] Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 14 и 94–99.

[202] P. Fabre, *Le développment de l'Histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles,* Mélanges d'archéologie et d'histoire 39, Paris 1921–1922, 193–211. О том, основном аспекту старозаветне приче о Јосифу посебно cf. и Todić, *Note on the Beauteous Joseph in Late Byzantine Painting*, 89–96.

[203] Љубинковићева листа од 18 епизода садржи, заправо, укупно 17 јасно дефинисаних наративних призора, а једна од представа у завршници циклуса, у којој, сем мотива жртвеника, нема актера, тек условно се може ставити у категорију сцена; cf. R. Ljubinković, *Sur le symbolisme de l'Histoire de Joseph du narthex de Sopoćani*, ed. V. J. Djurić, *L'art byzantin du XIIIe siècle*, Symposium de Sopoćani, 1965, Beograd 1967, 207–237 (и посебно 231–232). Знатно пре посебне, детаљне анализе садржине циклуса, али и специфичног тумачења Р. Љубинковића, који је и поменутој „сцени“ доделио назив, циклус је препознао и објавио В. Р. Петковић, идентификујући у његовом саставу 16 сцена, уп. В. Р. Петковић, *Прича о „Прекрасном Јосифу“ у Сопоћанима*, ГСНД 1, св. 1 (1925) 35–42. На листи сцена које чине састав сопоћанског циклуса, у новијој студији Б. Тодића, налази се укупно 17 наративних призора, што одговара запажању о саставу циклуса датом на почетку текста наше напомене; cf. Todić, *Note on the Beauteous Joseph*, 94.

и Јосифом у делима српских средњовековних писаца – иако Ђурић појаву циклуса тумачи подударно постојећој рецепцији Јосифовог лика као узора епископима[204] – Р. Љубинковић је у науци афирмисао мишљење да сцене из сопоћанске припрате имају и посебно значење и посебно изворište, те да ту самосвојност и различитост од постојећих примера циклуса дугују управо текстуалном обрасцу везаном за домаћу српску књижевност из епохе краља Уроша.[205] Сматрао је да су резултат и израз програмског концепта којим се прославља сам родоначелник куће Немањића, Стефан Немања. Ревносним и неретко усиљеним подвлачењем места која би требало да потврде све паралеле у догађајима из живота старозаветног праоца Јосифа, представљеним на фрескама у Сопоћанима, са оним из живота Немањиног, издвојеним и описаним у српским средњовековним житијним саставима, желео је да покаже да се садржаји насликани у Сопоћанима заиста и односе на живот српског владара, те да је циклус о којем је реч настао под непосредним утицајем Немањиног житија као својеврсног текстуалног предлошка. Дакако, назначену функцију приписао је верзији житија коју је, на иницијативу српскога двора, односно краља Уроша, ктитора цркве у Сопоћанима, уобличио монах Доментиијан, верујући и у важну улогу српског епископа Хиландарца, врло вероватно Саве II.[206] Двама житијним саставима Доментијановим даје улогу изворишта за нарочито читање и алегоријско-симболично тумачење одабраног састава слика и мотива, те у одговарајућим наводима из сувремене књжевности тражи поткрепљење за своју иконографску анализу циклуса. Такву тезу прихватиће и А. Грабар, упућујући на одређену категорију предмета примењене уметности рађених за световне наручиоце, која би, евентуално, оправдавала импликације „принчевске“ симболике на циклус чије бројне епизоде о тешкоћама кроз које пролази главни јунак и мотиви неправедног страдања тешко да су представљали пожељан и карактеристичан образац

[204] Уп. Ђурић, *Сопоћани*, 44–45, као и исти, *Византијске фреске*, 196–197, н. 41; уп. и исти, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ 338, Одељење историјских наука, књ. 3 (1983) 120–121. За гледиште о пастирско-архијерејској функцији слика из Јосифовог циклуса, повезано с тумачењем примера забележених на таблама од слоноваче на катедри архиепископа Максимијана у Равени (VI век), v. M. Schapiro, *The Joseph scenes on the Maximianus throne in Ravenna*, Gazette des Beaux Arts 49 (1952) 27–38.
[205] Ljubinković, *Sur le symbolisme de l'Histoire de Joseph*, 211 sq.
[206] *Ibid.*, 236–137.

представе о идеалном владару.[207] Сва је прилика да ће Љубинковићево „читање“ сопоћанског циклуса без икаквих ограда бити прихваћено у још једној студији која се бави сличном темом, односно питањем о Јосифу као слици идеалног краља, и поред чињенице о бројчаној сведености и статусу изузетка групе представа за коју ауторка студије везује једну такву интерпретацију значења Јосифовог циклуса.[208] Критички однос према једностраном и једнозначном повезивању сопоћанског циклуса са сценама из приче о праведном Јосифу приметан је тек код В. Ј. Ђурића, који подсећа на то да средњовековна житија светог Симеона Немање и светог Саве особине старозаветног праоца не приписују само родоначелнику династије, те да одговарајуће поетске слике и тип поређења о којем је у њима реч можда још више фаворизују паралелу Сава – Јосиф. С тим је контрааргументом Љубинковићевом тумачењу циклуса у вези тумачење које заступа Ђурић, верујући да је поента укључивања тог циклуса у програм припрате у приказивању Јосифа као узора епископима, са свим уобичајеним христолошким импликацијама повезаним са карактеристичним статусом Јосифовог лика у светоотачкој богословској литератури и богослужбеним књигама.[209] За сагледавање места и удела и одгонетање смисла појаве призора из живота праведног Јосифа у оквирима програмског склопа, у којем су они удружени и с одговарајућим одабраним призорима из старозаветне приче о праоцу Аврааму, са темом Лозе Јесејеве, као и са циклусима представа посвећеним црквеним саборима и другом доласку Христовом – Страшном суду – свакако неће бити пресудно опредељење за неки од два наведена правца проучавања тих слика, односно за неки од два посебна аспекта значења која су им приписивана. Основно „оправдање“ за њихово место у постојећој целини везано је за исте оне разлоге због којих су мотиви те приче, као и само помињање и прослављање Јосифове личности, нашли своје место и у богослужењу цркве, и у проповедима црквених

[207] Cf. A. Grabar, *Les cycles d'images byzantins du 13e siècle tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier*, Старинар, н. с. 20 (1969), Зборник Ђурђа Бошковића, Београд 1970, 133–137. На начин сличан Љубинковићевом трагању за паралелизмом сцена из Јосифовог и Немањиног живота, приступио је, у раду који се бави иконографијом и функцијом представа на катедри равенског архиепископа Максимијана, Ђ. Монтанари, приписујући старозаветном Јосифу, на примеру поменутог познатог циклуса, пре својство прототипа „доброг владаоца“ него образа Христа; cf. G. Montanari, *Giuseppe l'Ebreo della Cattedra di Massimiano: prototipo del buon governo?*, Felix Ravenna (1985), 305–322.
[208] M.-D. Gauthier-Walter, *Joseph, figure idéale du roi?*, CA 38 (1990) 25–35.
[209] Уп. нашу н. 204.

отаца и другој богословској литератури, и у делима српске средњовековне књижевности. О тој теми у Сопоћанима не може се говорити без осврта на чињеницу да је реч о одабраном старозаветном праведнику и праоцу, којег је, због врлина праведности и целомудрености и због примера вере која побеђује искушења и надвладава зло, новозаветна и хришћанска црквена традиција уврстила у групу старозаветних личности који репрезентују изабране представнике „божјег народа“, учеснике божанске икономије спасења који омогућују остварење плана о доласку Бога у телу и успостављању новог савеза Бога и људи. А реч је о „савезу“ у којем „изабрани народ“, „Нови Израиљ“ није више везан само за припаднике рода Авраамовог и Јаковљевог, већ укључује све народе који му приступају кроз цркву Христову, крштење и исповедање вере у Свету Тројицу. Та се вера темељи, дакле, на делима вере старозаветних изабраника, оних који су припремали пут новозаветном откривењу троичног Бога, и због тога се они прослављају у црквеном богослужењу заједно са новозаветним личностима, апостолима и свим светима цркве. Због тога су им у богослужбеном календару посвећене недеље уочи два највећа хришћанска празника, Рођења Христовог и Васкрсења, и због тога се, у склопу служби у тим периодима црквене године читају беседе великих црквених отаца у којима се подсећа на врлине, дела вере и заслуге старозаветних изабраника у реализацији икономији спасења, односно на она места библијског предања која, по хришћанском учењу и рецепцији догађаја везаних за јунаке старог завета, праобразују догађаје нове ере.[210] Фокусирањем пажње на садржаје који су у контексту богослужбене традиције посвећени праоцу Јосифу, и који би требало да преусмере поглед на занемарени догматско-дидактички или христолошко-сотириолошки аспект сопоћанских представа, те издвајањем беседе „О прекрасном Јосифу“ светог Јефрема Сиријског, као једном од популарних штива[211] укључених у оквире предбожићне службе и службе Великог понедељка Страсне седмице, Б. Тодић је дошао до закључка о приметном утицају тог текста како на избор сцена у

[210] О месту праведног Јосифа у хришћанској хеортологији и црквеном богослужењу и о тумачењу места иконографског циклуса с мотивима из старозаветне приче о њему из поменутог аспекта, v. Todić, *Note on the Beauteous Joseph*, 89–92, 95, као и idem, *L'influence de la liturgie*, 54

[211] За одређену слику о популарности и раширености тог текста, уп. и А. И. Яцимирский, *Библиографический обзоръ апокрифовъ въ южнославянской и русской письменности (Списки памяатниковъ), I. Апокрифы ветхозаветные*, Петроградъ 1921, 118–163.

сопоћанском циклусу, тако и на њихово место у програму припрате.[212] За сагледавање програма припрате свакако није незанимљива назначена околност о Јефремовом указивању на старозаветног праведника као на својеврсну персонификацију оба Христова доласка у свет, већ у оквиру почетних редова беседе. Алудирање на двоструку повезаност „прекрасног“ Јосифа с тајном спасења – с тајном доласка Спаситеља посредством пресвете деве Богородице и с тријумфалним доласком његовим у својству праведног и страшног судије – коинцидира с местом сопоћанске целине с мотивима приче о Јосифу између иконографских целина с тематиком Лозе Јесејеве и Страшног суда.[213] С друге стране, посебан однос тематске блискости и сродности првобитно је морао постојати између сцена из Јосифовог циклуса и уништених сцена из прича о другим старозаветним праоцима праведницима – од којих је она са праоцем Аврамом и евидентирана – чије окупљање на западном зиду припрате на одређен начин кореспондира са сценама сабора, с којима им је заједничка тема о делатној вери, „вери која спасава“.[214] Реч је о односу спреге који би почивао на комплементарности двеју наспрамно постављених целина – и у том смислу својеврсних пандана – односа садржаја који представљају две различите етапе делатног манифестовања вере, раздобље „сенке“ и „истине“, пре и после првог доласка Христовог и откривања пуне тајне о Светој Тројици.

Тема која комуницира с описаним представама на западном зиду по начелу сродности и везаности за етапу која, у слици о икономији спасења, претходи откривењу тајне „Новог Израиља“, за степен ближа ономе што, из перспективе „остварених“ у уделу и улози „Новог Израиља“, тек наговештава, јесте тема Лозе

[212] Todić, *Note on the Beauteous Joseph*, 91, 94; idem, *L'influence de la liturgie*, 54.
[213] Уп. места наведена у нашој претходној напомени.
[214] У *Поучењу светога Саве о истинитој вери*, у текстуалној интерпретацији беседе новоосвећеним епископима српске цркве, на сабору у Жичи, већ у уводним Савиним речима стоји: „Стога вас, браћо и чеда, ово прво молим да, положивши сву наду своју на Бога, држимо се пре свега праве вере Његове. Јер, као што рече Апостол, темеља другога нико не може поставити, осим онога којега постави Дух Свети преко светих Апостола и богоносних Отаца, а то је – права вера која је на светих седам Васељенских Сабора потврђена и проповедана. И зато на овом темељу свете вере треба нам зидати злато и сребро и драго камење, то јест добра дела. Јер нити користи исправност живота без праве и просвећене вере у Бога, нити нас право исповедање (вере) без добрих дела може извести пред Господа; него треба имати обоје, да савршен буде човек Божји, а не да због недостатка (једнога) храмље живот наш. Јер, као, што рече Апостол: Спасава вера, која кроз љубав дела“; в. Јевтић, *Из богословља Светога Саве, Жичка беседа Светог Саве о правој вери*, 158–159 [уп. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, 148 (*Живот Светога Саве*)].

Јесејеве. Налази се на јужном зиду и у горњем је делу (зона око и изнад прозора) сасвим уништена, а на преосталим, централним и нижим површинама зида, данас је до те мере избледела да се њена садржина једва разазнаје.[215] Реч је о монументалној, иконографски и структурално сложеној композицији, која је обухватала читав низ ликова и сцена уоквирених и међусобно повезаних стилизованим мотивом акантусне лозе. На месту самосталних фигура распоређених у различитим редовима биљних врежа нашли су се ликови Богородичиних и Христових предака „по телу“ – свети праоци и пророци који су своје место у тој композицији добили као они који су, према догматском гледишту хришћанског учења и тумачењу књиге пророка Исаије (11, 1), најављивали и истовремено омогућили долазак Спаситеља „од девојачке утробе“. Друга компонента садржине и састава Лозе јесу илустрације старозаветних пророчких визија и сведочанстава о догађајима месијанског значаја, односно одговарајуће представе догађаја који су симболи божанског плана о Новом Израиљу.[216] Праотац Јесеј лежи на месту корена лозе, чије се вреже извијају и гранају у три правца (нагоре, улево и удесно), обавијајући и уоквирујући посебне фигуре и сцене, размештене тако да образују низове, прегледне и по вертикали и по хоризонтали. Средишњи вертикални низ садржи појединачне стојеће фигуре старозаветних царева – главну родословну линију земаљских предака Христових. Лево и десно од њега, у међупростору двеју хоризонтално усмерених грана (а сачувале су се по три такве гране које образују вреже с обе стране средишњег вертикалног низа), налазила се још по једна посебна фигура, по свој прилици представа пророка, а затим, унутар засебних врежа, са сваке стране још две мале сцене.[217] Сада, нажалост не можемо знати како је изгледао сам врх Лозе, са

[215] Уп. Живковић, *Сопоћани*, 26; Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 17–19.

[216] О иконографији и структури Лозе Јесејеве и, посебно, о сложеном, „распричаном“ типу решења те композиције, чији је најстарији сачуван, потпуно развијен и карактеристичан пример управо представа у Сопоћанима, cf. M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse,* DOP 34–35, 125–176; V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Зограф 20 (1989) 48–59 (са старијом литературом); такође в. и студије у којима су детаљно обрађени појединачни примери композиција које репрезентују одговарајући тип: О. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, ЗЛУ 26 (1990) 89–118; Н. Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Светим апостолима у Солуну*, Зограф 21 (1990) 62–70; В. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, изд. В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 219–239; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 105–106, 152–156.

[217] Одређен осврт на садржај композиције у Сопоћанима дат је у нашем тексту о Лози Јесејевој у Дечанима, а то важи и за друге посебне прилоге о појединим примерима одговарајућег сложеног типа Лозе (в. претходну напомену).

уобичајеним Богородичиним, односно Христовим ликом као круном царског низа. У сваком случају, чињеница је да је тема Лозе Јесејеве, са својим основним, општим и подразумеваним, христолошко-теотоколошким слојем значења, усвојеним из богатог наслеђа византијских богослужбених и панегиричних текстова,[218] наишла на добар пријем и припремљено тле за даљи живот и развој и у писаној речи епохе краља Уроша, али и у ликовним представама на зидовима задужбина потоњих Немањића владара. Славни претходници стваралаца из доба првих Немањића, састављачи запажених и сродних поетских слика, они су црквени оци, богослови и песници, што су управо ту, у истом просторном одељку сопоћанске припрате, били представљени међу светима доње зоне.[219] Српско писано наслеђе епохе, почевши већ од Саве и Првовенчаног, а нарочито хагиографска дела Доментијана, настала под патронатом краља Уроша I, као и свечане аренге владарских повеља, обилују поетским сликама надахнутим библијским метафорама „корена“, „цвета“, „младице“. „изданка“, „плода“, које симболично пореде Немању и његове наследнике са изабраним библијским личностима, вођама народа Божјег Израиља и славним праведницима и прецима Христовим по телу.[220] У њима се упоредо истиче „светородни корен“, за Доментијана, Немања је „красни цвет доброга корена“ – Сава „добро изникли изданак од доброга корена“[221], потомци светог Симеона Немање називани су „лозом благочашћа“ (вере) и различитим поетским фигурама и поређењима уподобљени „новом Израиљу“: „Тако Господ прозре и овога преподобнога оца нашега да ће на њему бити његова благодат, и да ће се благочестиви од њега родити, и да ће се као нови Израиљ јавити семе његово и да ће се они на крају просветити превеликом благодаћу“.[222] Свакако није случајна појединост – и у њој треба видети једну од важних програмских занимљивости одговарајуће категорије остварених решења – околност да је композиција с родословном лозом Христових

[218] Milanović, *The Tree of Jesse*, 48–59 (с а широм библиографијом).
[219] В. одговарајући део у наставку овог текста.
[220] Уп. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 111–117.
[221] *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, 238 (*Живот Светога Симеона*) и 56 (*Живот Светога Саве*)
[222] V. J. Đurić, *Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu* (Sažetak), Zbornik radova, I kongres Saveza društava istoričara umetnosti SFRJ, Ohrid 1976, 54; исти, *Слика и историја*, 117–133, посебно 123–124; исти, *Лоза српских владара у Студеници*, Зборник у част Војислава Ђурића, Београд 1992, 73–74, 78. За наведени Доментијанов текст, уп. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* 239 (*Живот Светога Симеона*).

предака смештена на широком пољу зида у којем се налази улаз у параклис посвећен светом Симеону Немањи, обележен препознатљивим монашким ликом у лунети над вратима параклиса. Исто се односи и на околност да се у доњој зони истог зида, источно од поменутих врата, у појасу стојећих фигура, закључује низ са фигурама у саставу групног портрета породице владара-ктитора, што се, у молитви пред Христом а под молитвеним заступништвом Богомајке, развија у југоисточном одељку простора.[223] То је и одељак у којем је, пред портретима краља са сином наследником и краљице с млађим сином, у време уобличења припрате била постављена првобитна мермерна посуда за освећену богојављенску воду, чије ће смештање у близини портрета и у другим задужбинама Немањића бити један од препознатљивих симбола и израза омиљене теме о Новом Израиљу.[224] Реч је о изразу програмске замисли којим се свакако потврђују одговарајуће династичке конотације, пажљиво и осмишљено прикопчане за општије сотириолошке и христолошке разлоге појаве слике Лозе Јесејеве у том простору. То су, у исто време, заправо, разлози заједнички свим темама припрате – повезани с основним, ширим догматско-дидактичким значењским слојем посебно истакнуте тематике о плодотворној вери отаца која води спасењу – од примера на које подсећају слике праоца Авраама и његових благословених потомака, преко представа потомака праоца Јесеја, као носилаца божанског плана о оваплоћењу Логоса, до ликова актуелних наследника благослова Светог Симеона Немање.

Идејно везана за тему о првом доласку Сина Божјег у свет, односно за подсећање на праведнике и пророке који су тај долазак припремили и омогућили, иконографска целина Лозе Јесејеве показује се и као нарочит пандан теми која се у сопоћанској припрати развија на идентичној површини наспрамног, северног зида. Та тема, последња од великих иконографских целина сопоћанске припрате,

[223] Живковић, *Сопоћани*, 25–26; Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 4–5.

[224] Cf. S. Ćurčić, *The Original Baptismal Font of Gračanica*, Зборник народног музеја 9–10 (1979) 313–320; Kandić, *Fonts for the blessing of the waters in Serbian medieval churches*, 66 sq.; иста, *Посуда за богојављенску воду у Сопоћанима*, Саопштења 30–31 (2000) 213–219; Војводић, *Зидно сликарство*, 110–113, и посебно исти, *Идејне основе*, 95–102; такође уп. Милановић, *Светачки лик у контексту*, 459–479, посебно 465 сл.; иста *Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве*, 114–116.

јесте Страшни суд – у чијој је основи представа о другом доласку Христовом.[225] Ни садржина сложене композиције-циклуса на северном зиду није у потпуности сачувана. Са рушењем првобитних сводова, потпуно су уништене њене горње површине, као и у случају Лозе Јесејеве, а у значајној мери страдао је и средишњи део трећег и четвртог појаса слика (део испод постојећег прозорског отвора). Од првобитне фреско целине остао је, дакле, онај део посебних мотива и „епизода", уобичајених у иконографском репертоару и саставу те сложене иконографске теме, који се налазио у зонама испод свода.[226] На закључак о томе да су детаљи Страшног суда били распоређени на целој површини зида, укључујући и одговарајуће поље северне половине свода, јасно упућује чињеница о неочуваности карактеристичне и свакако неизоставне централне групе – језгра композиције – која је укључивала сам мотив Другог доласка Христовог, са фигуром Спаситеља, „Праведног судије", у слави, анђелима и осталим представницима различитих редова небеске Христове пратње, молитвеним фигурама Богородице и светог Јована Претече, као и трибуналом апостола. На основу постојећег материјала *ин ситу*, стиче се уверење о непостојању озбиљнијих разлога за сумњу у место поменутог језгра композивије на пространом пољу у делу свода, изнад прозора, који је на одређен начин нарушавао целовитост приказаног. Остаје под знаком питања да ли се и где, у оштећеном средишњем делу коммпозиције, налазио мотив Приуготовљеног престола, са фигурама Адама и Еве у проскинези. Сачувани садржај сопоћанског

[225] Уп. Живковић, *Сопоћани*, 27; Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 92; Поповић, *Српски владарски гроб*, 76–78; Todić, *L'influence de la liturgie*, 46 и 48.

[226] О основној садржини одговарајућих развијених приказа Страшног суда у византијској уметности и карактеристичнм мотивима и посебним представама (епизодама) који од периода XI века надаље репрезентују састав композиције уп. G. Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances*, Paris 1945; D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963 (=Д. Милошевић, *Страшни суд*, изд. Ђ. Скочајић, *Дело Десанке Милошевић Скочајић*, Београд 1993, 131–146); B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966 (Wiener byzantinische Studien 3), посебно 79–103, са критичким приказом K. Papadopoulos, *B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, JÖB 16 (1967) 343–347; D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) 145–171; Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси 1980, 91–97, 210–211, 223–229; T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin, 2e partie: La Déisis dans la coupole, sur la façade et dans les images du Jugement dernier*, CA 31 (1983) 129–173; А. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 191–211 и иста, *Слике Страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала и Дечани*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* VIII, Ниш 2010, 309–324; Y. Christe, *Jugements derniers*, Saint Léger Vauban 1999, 21–49.

Страшног суда изложен је по зонама, како је то мање-више и уобичајено у структури композиције (иако појам зонирања треба схватити у условном значењу), било да је она смештена на зидове цркве, на површину иконе или на странице рукописа. Међутим, поступак низања актера и мотива по хоризонтали у тој мери је овде доследно спроведен (бар у сачуваном делу некадашње целине), да није претеривање ако се примети да је јединственој теми практично дата структура и форма циклуса какав се у истом простору налазио на суседном, западном зиду. Сва је прилика да је сопоћански приказ Страшног суда садржао све карактеристичне детаље иконографије развијане у византијској уметности претходних векова (XI и XII век) и по томе био близак примерима уобичајеним и за епоху XIII столећа, те се подједнако може поредити с двема постојећим, релативно добро очуваним целинама у Милешеви и Морачи – иако о првобитном изгледу друге судимо по фресци из XVI века[227]. Иако је у форми и основној организацији иконографских садржаја које обухвата ближи решењу из Мораче, то јест типу иконографских целина реализованих на једној расположивој површини – који једнако репрезентују и монументалне композиције на зиду цркве и минијатуре на страници књиге – пример у припрати сопоћанске цркве показује и једну особеност која га одваја од решења уобичајених за ту категорију представа. И поред чињенице да у најнижем појасу, у десном крају композиције (страна која одговара левици Христа Судије), садржи представу огњене реке у коју анђели гурају грешнике, њен пандан у супротном крају тог појаса није представа раја, као што је случај у припрати Мораче или у другим приказима теме који припадају истој категорији.[228] Мотив раја препознаје се на сопоћанској фресци на супротном

[227] За целину у спољној припрати милешевске цркве уп. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, 183–186; Поповић, *Српски владарски гроб*, 57–59; Живковић, *Милешева*, 44–52; за композицију у припрати цркве у Морачи, уп. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, 157–160, сл. 4–5; С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 255, црт. 16. (в. претходне странице нашег рада посвећене програму спољне припрате у милешевској цркви, као и странице на којима се, у наставку текста, представља програм припрате у Морачи).

[228] За примере минијатуре из рукописа Paris. gr. 74 (fol. 51v), иконе из колекције манастира Свете Катарине на Синају, или фреске са западног зида цркве у Торчелу, који се издвајају као најраније карактеристичне представе тог типа, а чије аналогије у монументалним верзијама, у црквама широм византијског света, по свој прилици, нису чиниле већину у односу на тип представа разуђен у простору (тип којем, међу спрским споменицима епохе припада пример из милешевске спољне припрате, као и слабије познат склоп детаља иконографске целине првобитног Страшног суда у припрати цркве у Студеници), cf. H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908, T. 41, 81 (репродуковано, на пример, и код Brenk, *op. cit.*, fig. 24; *Christe, op. cit.*, pl. 8);

крају, али на високом пољу четврте зоне. Уз поменути мотив потискивања грешника у огњену реку – чије се извориште, вероватно, налазило негде високо под ногама страдале Христове фигуре и чији ток одозго наниже, ипак, чини својеврсну вертикалну осу композиције померену у страну ка истоку – у исти доњи крај композиције (источни крај зида), у делу ка средини најниже од неколико јасно одељених зона, смештена је и представа која одговара епизоди мерења душа. Занимљиво је да представа анђела с теразијама у руци бележи тренутак повољног исхода мерења. Тас добре стране превагнуо је, упркос томе што се на њему види тек један једини свитак са исписаним делима којима се суди – насупрот наслаганој гомили на супротној страни – и упркос настојању минијатурних демона у дну слике да допринесу другачијем исходу. Такође је занимљиво да целу западну половину назначене зоне испуњава низ од седам нагих стојећих фигура обавијених змијама, које на необично достојанствен начин приказују издвојене представнике грешника и њихове муке због сасвим одређених категорија грехова.[229] На крајевима следећа два појаса смештене су препознатљиве персониикације Земље и Мора, са животињама које избацују мртве из утробе, док се између њих виде три различите групе праведника – свете жене, мученици и архијереји. Они се, у издвојеним групама, „хоровима“

G. and M. Soteriou, *Icones du Mont Sinai* I, Athènes 1956, fig. 51 (v. и Mouriki, *op. cit.*, fig. 91); J. Andrescu, *Torcello I. Le Christ inconnu. II Anastasis et Jugement dernier: têtes vrais, têtes fausses*, DOP 26, 1972, 195–207, fig. 15 (v. и *Christe, op. cit.*, pl. 11).

[229] Уп. Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 93. Веома упечатљиве, четири женске и три мушке фигуре готово да више личе на неке античке персонификације или хероје него на сличне, типичне представе грешника сасвим одређене категорије (они које кажњавају змије), потврђене у забележеним старијим и савременим примерима IX–XIII века и каснијим (хронолошки најближи – у Мавриотиси у Костуру), cf. P. Mijović, *Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, 244–245; Б. Тодић, *Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници*, ЗЛУ 14 (1978) 194–195. Евидентирани примери подударни су мотивима из бројних апокрифних, али и хомилетичких састава црквених отаца, везаних за тематику греха и суда божјег, те јасно усмеравају на разумевање таквих представа. Мирним и достојанственим нагим фигурама у мукама из Сопоћана, по начину обликовања и стилском изразу, најближе су откривене наге женске фигуре обавијене змијама у Страшном суду у Грачаници, у самој зони сокла; уп. Тодић, *нав. дело*, 196, 198 (црт. 4) и 199. Због оштећености ни тај пример, као ни друге од блискијих ликовних аналогија не пружају податке о садржини пратећих натписа. У том контексту, ипак, можда би могло бити од помоћи бележење примера из Страшног суда у морачкој цркви, чија се садржина и формални склоп, по нашем мишљењу, могу везати за првобитна решења савремена Сопоћанима али поново сликана у XVI веку. И у склопу композиције у Морачи јавља се одговарајући мотив нагих фигура обавијених змијама, само му је дато нешто другачије место у оквирима приказима паклених мука. Оне тамо, у виду допојасних фигура (укупно четири), вире из разјапљених чељусти Ада, а натписи их означавају „блудницима“ и „блудницама“; уп. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, 160, н. 64, сл. 4.

ритмично крећу у правцу од запада ка истоку, окренути полупрофилима ка источном крају и својеврсној благо назначеној вертикалној оси композиције, коју образује ток огњене реке, одмакнут од центра удесно. Такав ток реке чини сцене везане за пакао и „леву страну“ у односу на изгубљену Христову фигуру, донекле потиснуте у источни крај и по значају подређене делу композиције с поменутим „хоровима“. У том крају композиције, у њеној другој зони, насупрот групама светих жена, мученика и епископа, налазио се мотив четири карактеристичне засведене двоспратне „одаје“ пакла, са местима „огња неугасивог“, „црва који не мирују“, „шкргута зуба“ и „крајње таме“, која се данас не разазнају. Највише простора у неколико видљивих зона са ликовима и мотивима теме Страшног суда, било је, изгледа, дато поворци хорова, чији се делови виде и у садржини наредне две више зоне. Није је било само у оној најнижој, али је могла бити потврђена у три наредне. Крај поворке, као и место последњих остатака постојеће фреске са темом Страшног суда био је у четвртој зони – где су се налазила врата раја која чува херувим. Од садржаја трећег појаса, на чија се оба краја налазио по један анђео редар, сачуван је још само део са остацима две нове групе из поворке праведника, од којих је она у западном крају била састављена од светих монаха. Тек у четвртом, најслабије очуваном појасу поворка наставља да се креће у смеру обрнутом од оног у доњим деловима фреске, јер су се праведници приближавали вратима раја. Испред врата само се назиру они који пристижу. Ту је свакако било место завршне од група из поворке – скупине апостола, на челу са светим Петром, носиоцем кључева. Увид у иконографске мотиве и епизоде о којима сведочи материјал *ин ситу*, у постојеће четири зоне композиције, као и поглед на расположиве, реконструисане површине свода, на којима данас, из разумљивих разлога нема сликаних представа, упућује на, чини се, основане претпоставке о месту још неких елемената из првобитног састава сопоћанског Страшног суда. Једна се односи на место саме представе раја – с праоцем Авраамом на трону и душама праведника у његовом крилу, али и с Богородицом на престолу и „добрим разбојником“. Такав се призор, судећи по затеченом материјалу, није нашао у оквирима садржине четврте зоне, а свакако није изостао из првобитног склопа сложене иконографске теме. Место му је могло бити у наредној, несачуваној зони, тачно изнад описане представе капије пред коју пристижу праведници, на челу са

скупином апостола. Уколико је процена ваљана, представа „Авраамовог крила“ нашла би се не само у истој равни са одабраним сценама посвећеним том старозаветном праведнику на суседном зиду (од којих је једна, судећи по белешкама Окуњева била Жртва Авраамова), већ и у „додирној“ позицији и односу непосредне визуелне и идејне комуникације. С друге стране, пространо поље северне половине свода, по свој прилици, било је место монументалног призора Другог доласка Спаситеља као страшног и праведног судије – где је нарочита фигура Христа у слави, морала бити прави, и визуелни и идејни пандан изгубљеној завршници теме Лозе Јесејеве, смештеној на другој половини свода сопоћанске припрате. Завршницу Лозе, највероватније је, дакле, репрезентовала одговарајућа фигура Христа,[230] јер је Христос „изданак“ на који упућује тема композиције, и онај чији су (први) долазак у свет, према идејној поруци исте сложене ликовне композиције, омогућили и најавили праведници праоци и пророци Старог завета. Ако се има у виду да је део ширег језгра представе Другог Христовог доласка, по правилу, чинио и импресивни трибунал апостола, можемо само претпоставити да није мањкало ни занимљивих визуелних и идејних паралела са циклусом представа црквених сабора, на источном зиду истог простора којим се приступало у литургијски простор наоса.

Кад је реч о садржини и склопу композиције, на основу увида у сачувано може се потврдити суд о начелној вези сопоћанског Страшног суда с традиционалним решењима, али се исто тако може приметити, посебно због начина на који се издваја и предочава мотив кажњене наге групе грешника, да је реч о решењу које наговештава правац развијања и допуњавања традиционалних решења у времену које следи. Такви иконографски мотиви и слични нови детаљи или епизоде постаће уобичајени елементи садржине и састава те сложене иконографске теме у споменицима XIV века и млађим.[231] Кад је реч о месту и распореду композиције у простору, она је у Сопоћанима свакако добила значајан

[230] Како су лоше сачуване или изгубљене завршнице у примерима Лозе који су по типу и времену настанка најближи сопоћанској фресци, за представу о могућем изгледу тог дела композиције у Сопоћанима упућујемо на цртеж са приказом комплетног садржаја млађе Лозе у Дечанима. Сложени низ фигура и сцена тамо, у „медаљону“ образованом од вреже акантусне лозе, крунише Христос на трону (тип без наслона) са завијеним свитком у рукама и царским јастуком под ногама; уп. Милановић, *Програм живописа у припрати*, 235, прилог I (црт. А. Нитић).

[231] О томе више код Тодић, *нав. дело,* 193–204; M. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XIIe au XIVe siècle)*, ЗЛУ 18 (1982), 6–17.

део расположивог простора, те, чини се и део који је највише и одговарао њеној сложеној форми и иконографском саставу. Из истог разлога који важи и за тему Лозе Јесејеве, била је смештена на зид који се наставља у полуоблицу свода и који је пружао више простора него онај забатни. Сасвим је могуће да је, приликом одлуке о распореду двеју тема, постојала јасна идеја о успостављању неке врсте формалне (композиционе) и идејне равнотеже (први и други долазак Спаситеља), смештањем пандантског решења с фигурама Христа у слави, у форми мандорле или медаљона, односно у „медаљону" лозе, баш на две полуобличасте површине које се спајају у темену. Чињеницу да се тема о Другом доласку и суду Христовом нашла на северном зиду на свој начин осветљава и „правда" околност да је на истом зиду, у најнижој зони фресака, насликана и занимљива монументална представа Смрти краљице Ане, мајке краља ктитора, која је на том месту чинила својеврсну целину с каменим саркофагом над краљичиним гробом.[232]

Двојака је занимљивост композиције с представом Смрти краљице Ане Дандоло, чији би удео у иконографском програму припрате објашњавала жеља ктитора да се место сахране његове мајке обележи не само одговарајућим репрезентативним каменим надгробним спомеником него и нарочитом, свечаном сликом.[233] Чињеница да је на њој представљен значајан број историјских личности, један је од разлога због којих је привлачила пажњу истраживача.[234] Над самртним одром краљице, чију душу прихвата анђео, види се читава свита дворјана са владарском породицом, краљем Урошем, краљицом Јеленом и синовима Драгутином и Милутином у средишњем делу слике. Нарочито се својпм предимензионираном фигуром истиче краљ Урош, одевен у знак жалости у

[232] Фреска Смрти краљице Ане Дандоло заузимала је више од половине површине намењене садржини најниже зоне на северном зиду припрате; уп. Живковић, *Сопоћани*, 27; Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 6 и 92.

[233] За новији поглед историчара на личност Ане Дандоло, као треће по реду Стефанове жене, на време и околности њеног доласка у Србију и удаје за Стефана Немањића, односно за гледиште које афирмише слику о њој као првој српској краљици, крунисаној истовремено са мужем 2017. године, в. И. Коматина, *Ана Дандоло – прва српска краљица?*, Зборник МСИ 89 (2014) 7–22 (са старијом литературом).

[234] То поткрепљује следећи избор радова: Petković, *La mort de la reine Anne à Sopoćani*, 217–221; П. Поповић, *Смрт мајке краља Уроша I, фреска у манастиру Сопоћанима*, Старинар, 3. сер., 5 (1930) 30–36; Н. Л. Окуневъ, *Составъ росписи храма в Сопочанахъ*, Byzantinoslavica 1 (1929) 139; Радојчић, *Портрети*, 24–25; D. Winfield, *Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia*, Byzantinoslavica 19 (1958) 265–270 et passim; Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле* (III), ЗРВИ 11 (1968), 104–114; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 139–143; Поповић, *Српски владарски гроб*, 78.

свечани бели сакос и једини представљен с нимбом око главе. Иако ни у женској фигури између фигура Драгутина и Милутина, коју смо поистоветили с ликом краљице, нису сви истраживачи видели супругу краља Уроша,[235] постојећи покушаји препознавања осталих двеју истакнутих личности нису довели до њиховог поузданог именовања. Непостојање потврда у натписима могло би, дакле, да значи и да ће остати под знаком питања идентитет дворкиње у предњем плану слике што, погнута пред одром, љуби руку упокојеној краљици[236], као и свештенослужећег са кадионицом и јеванђељем у рукама.[237] Друга занимљивост композиције у доњој зони северног зида је, свакако, у њеној специфичној иконографској форми, преузетој из слика Богородичиног Успења.[238] Тиме се она прикључује значајним примерима сопоћанских слика које су плод нарочитог настојања стваралаца програма да у иконографске приказе историјско-догматских садржаја хришћанских светих списа, сасвим сигурно по жељи ктитора, инкорпорира и оне који личности и догађаје српске историје приказују делом јединствене сакралне историје или их актерима те историје сасвим приближују. Већ смо истакли да је, у припрати, такав смисао имала слика српског сабора, придруженог представама оних васељенских, али и визуелно приближавање те слике, као и слике са групним портретом породице краља ктитора (у јужној половини источног зида и непосредно испод слике српског сабора) посебној слици родослова Христовог (јужни зид).[239] Ништа мање занимљив детаљ, од оног који се односи на белешку о позајмљеном иконографском обрасцу слике чији је садржај догађај свете историје, и на свој начин „у функцији“ брисања граница

[235] Већина научника који су се раније бавили овом представом мислила је да је принцеза Брњача жена с круном поред краља Уроша, а краљица Јелена она која љуби руку покојници (о томе в. непосредни наставак нашег текста). Међутим, још П. Поповић (в. претходну напомену) је закључио да би личност с круном морала бити краљица Јелена, а дворкиња без круне – принцеза Брњача. То гледиште је касније реафирмисао В. Ј. Ђурић; уп. Ђурић, *нав. дело*, 105–106.

[236] Алтернативе опцији тумачења поменуте женске фигуре ликом краљице Јелене, јесу и оне које је везују за принцезу Брњачу (ћерку владарског пара), односно за сестру краља Уроша Комнину.

[237] Од тумачења претходника, који су у личности која служи заупокојну литургију углавном видели краљевог брата, архиепископа Саву II, одваја се гледиште Д. Војводића, који указује да, због одеће, која није полиставрион, и непостојања нимба, не може бити реч о представи архиепископа. Штавише, Војводић сматра да је реч о неком јереју; уп. Војводић, *Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије светог Саве Српског*, 62.

[238] Ово запажање први је јасно изнео С. Радојчић, уп. Радојчић, *нав. место*.

[239] О породичном портрету в. још у наставку текста. Дакако, изразити пример решења о којима је реч јесте и пример укључења ликова тројице архиепископа српске цркве у иконографски програм олтарског простора, где су међу представама светих отаца у композицији Служења литургије (в. почетни део нашег текста о Сопоћанима).

између „реалног историјског“ и оног са ауром сакралне историје, није ни детаљ присуства на слици самих фигура Богородице и Христа. Одељено и на одређен начин издвојено место Богомајке и Сина, недалеко од узглавља Аниног одра, као и забележени гест Спаситељевог благослова, приказаном догађају даје нарочиту узвишеност.

Усмеравањем пажње на однос ликова и представа из доње зоне сопоћанских фресака са издвојеним иконографским темама на осталим површинама истог простора, могла је, заправо, да се уочи прилично јасна линија комуникације која подразумева одговарајућу повезаност и узајамност учешћа у обликовању целине, било да је реч о везама које почивају на међусобној сродности (паралелизму) или комплементарности. На источном зиду и источном делу додирног јужног зида тако је, испод слика сабора, и посебно оне са српским краљем као председавајућим, и, с друге стране, испод Лозе Јесејеве, смештена поменута групна представа краљевске породице у обраћању Богородици за заступништво пред Христом. Монументална Христова, нешто увећана фигура, у свечаној је фронталној пози цара господара. На раскошном је трону с наслоном и заузима цело поље источног зида, одељено бордуром, северно од портала што води у наос. Такво решење представљало је и занимљиву визуелну паралелу вишеструко поновљеном мотиву цара на престолу на сликама сабора, на пољу зида изнад те зоне, а вероватно и одговарајућу аналогију првобитним представама Христа као праведног судије и апостолског трибунала у његовој пратњи, из теме Страшног суда у своду припрате. Врло је могуће да је решење са одговарајућом представом Христа на трону било и завршни мотив композиције Лозе Јесејеве, такође у зони свода.[240] Богородици с дететом на крилу, на јжном делу зида, на престолу без наслона и окретом главе нарушеном хијератичном ставу, приступа први пар породичне групе – краљ Урош са сином предстолонаследником (младим краљем Драгутиом). Други пар, у источном крају јужног зида, чине краљица Јелена и млађи син (Милутин). Сви се препоручују сличним гестом испружене десне руке; Богородица одговара пружањем леве руке, јер десном придржава Богомладенца. Цела та група у југоисточном углу припрате, са истакнутим местом краља и његовог наследника на пољу уз улаз у цркву, нека је врста моста

[240] Уп. одговарајуће место у претходном делу нашег излагања.

између монашке представе светог Симеона Немање, родоначелника династије и патрона параклиса њему посвећеног, и фреске домаћег сабора која истакнутим местом владара Немањића, највероватније светог Стефана Првовенчаног, оца актуелног краља, али и учешћем у представи његовог оца, учитеља праве вере и покровитеља својег потомства, у први план извлачи идеју о Немањићима владарима заштитницима праве вере. Та је идеја још више подвучена непосредним приближавањем портрета родословној лози Христовој и успостављањем паралеле између лозе Христових, односно Богородичиних предака по телу, старозаветних праотаца праведника, и представника српске краљевске „светородне лозе".

Остале представе које су чиниле садржину доње зоне у припрати припадају ликовима изабраних светих, углавном светих монаха, међу којима се још, на пољу у северном делу западног зида, издваја и први хришћански владарски, царски пар светих Константина и Јелене. Репрезентативни стојећи ликови мајке и сина, узора владарима хришћанске васељене, дати су у уобичајеној иконографској формули са симболом Христовог страдања али и победе над смрћу – Часним крстом.[241] У трагању за местом за ту представу, аутор програма одабрао је решење у постављању царских фигура испод циклуса представа старозаветног праведника „владара", „прекрасног" Јосифа, и уз композицију Успења краљице Ане Дандоло, на суседном, додирном пољу доње зоне северног зида. Већ је примећена одређена визуелна и идејна корелација светачког пара с представама Богомајке и њеног сина у западном крају суседне композиције, као и с представама упокојене краљице мајке и сина који је оплакује.[242] Ако се има у виду дуга традиција поређења страдања и тријумфа Јосифовог са оним Христовим, широко заступљена у богослужбеним и другим текстовима и делима црквених отаца, можда, на овом месту, није неоправдана ни спекулација о постојању својеврсне значењске везе између представе светих Константина и Јелене и циклуса о животу

[241] Уп. Живковић, *Сопоћани*, 28; Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 14. Остаје нејасна замена места двеју фигура у односу на карактеристичну формулу, потврђену у живопису у српским црквама исте епохе, од Милешеве надаље. Питамо се да ли је реч о неком прилагођавању њихових позиција распореду представе на суседном зиду или, можда, месту Христове фигуре на источном зиду, и да ли је та промена одређена схватањима о левој и десној страни, односно условљена околношћу постављања представе на западни зид просторије.

[242] На „монархијске и династичке" конотације, односно одговарајућу симболику коју је могло да подразумева одабрано решење, указује у тексту докторске тезе Д. Војводић; уп. Војводић, *Идејне основе*, 74–75.

Јосифовом, с којим је у топографској корелацији. Представа средњовековног човека о патњама и потоњем тријумфу старозаветног Јосифа, као префигурацијама Христовог страдања и тријумфа,[243] „правда“ и повезивање слика Јосифовог циклуса с мотивом Часног Голготског крста – који је у представи светих Константина и Јелене посебно важан и, по правилу, истакнут и упечатљив иконографски мотив.

Категорију светих монаха представља свих осам преосталих стојећих фигура у доњој зони, као и два попрсја изнад врата што из простора припрате воде у бочне параклисе, посвећене светом Симеону Немањи (јужни) и светом Стефану Првомученику (северни). Попрсним фигурама приказана су два истакнута подвижника пустињака, по свему судећи, свети Онуфрије и свети Макарије Египатски – први смештен изнад лунете портала с ликом светог Симеона Немање, други изнад оне с ђаконским ликом светог Стефана Првомученика (оба покровитеља параклиса у попрсју).[244] Само једна од стојећих фигура још има изглед пустињака. Реч је о светом Павлу Тивејском, на западном зиду, уз сам улаз у припрату. У руци држи развијен свитак с карактеристичним текстом једне од познатих и омиљених монашких изрека. Сасвим је сигурно да се у групи шесторице монаха – четворице на јужном зиду и двојице на јужном пољу западног зида, поред њих, у наставку низа – могу видети најславнији свети песници источнохришћанске цркве. Такву идентификацију потврђују и иконографске одлике њихових ликова, карактеристична покривала у виду кукула или турбана, у једном случају и писаљка и мастионица, и посебно и химнографски стихови исписани на развијеним свицима које држе у рукама, а који се сви односе на тему Лозе Јесејеве и карактеристичним метафорама прослављају Богородицу и Христа, односно долазак Спаситеља.[245] Неочуваност

[243] В. одговарајући део текста на претходним страницама.

[244] Уп. Живковић, *Сопоћани*, 26 и 27; Ђурић, *Сопоћани 2*, сл.17 и 92. Карактеристичне иконографске одлике представа поменутих пустињака омогућиле су идентификацију и поред несачуваних натписа; уп. Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве*, 283.

[245] Cf. Milanović, *The Tree of Jesse*, 58, figs. 6, 18–19; иста, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, изд. Г. Суботић, *Манастир Жича*, зборник радова, Краљево 2000, 169, 172–173, сл. 8–11, иста, *О светосавској редакцији*, 275, 277, 289, 283, сл. 9–10. В. и Живковић, *Сопоћани*, 26 и 28; Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 17, Todić, *L'influence de la liturgie*, 48, 49, 51. О иконографским особеностима представа одабраних химнографа, какве су се у византијској уметности усталиле у периоду од XII века надаље, cf. посебно G. Babić, *Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica*, изд. В. Корać, *Студеница и византијска*

натписа са именима мелода онемогућује пуну појединачну идентификацију сваке од представљених личности. Двојица на западном зиду, са препознатљивим турбанима на глави, и текстовима из два канона Божићне службе, идентификовани су као свети Козма Мајумски и Јован Дамаскин, а трећег у низу четворице на јужном зиду одаје карактеристични свештенички орнат и све иконографске одреднице лика светог Теодора Студита.[246] Иако су постављањем у зону стојећих фигура приказани самостално, сви поменути ликови у сасвим су јасном и непосредном односу са садржином композиције која се развијала на целој површини јужног зида, јер су и местом и текстовима које носе сведочили о односу чврсте спреге. Веома су занимљиви и гестови и положај фигура светих монаха који су део поменутог обједињеног низа. Иако изгледа као да већина десницом благосиља, не бисмо искључили ни могућност да је, ипак, реч о такозваној *хијерономији* – покретима руком специфичним за вође појачких хорова.[247] Неки од њих су и у положају благе окренутости ка фигурама које им у истом појасу претходе – а реч је представама Немањића, о лику светог Симеона, који им је најближи, у лунети врата што воде у параклис, као и портретима породице краља ктитора у југоисточном одељку припрате, источно од врата са ликом родоначелника светородне лозе српских владара.[248] Ако се има у виду налаз о том месту као месту мермерне посуде за освећену воду, и уколико назначени гестови нису означавали део репертоара појачких покрета, могло би се говорити и о визуелном проширењу или употпуњењу „предмета“ благослова. Тај би благослов био усклађен с благословом који „стиже“ са места лунете над улазом у наос, где је попрсни лик Спаситеља у гесту двоструког благослова, једнако распоређеног ка обема странама предворја наоса. Последњи монах-песник у низу

уметност око 1200. године, Београд 1988, 205–217. Поткрепљујући начелно запажање о старозаветним темама у припратама као појави карактеристичној за иконографски програм XIII века, и о њиховој повезаности с литургијом, С. Дифрен је својевремено, без улажења у посебно тумачење иконографије и значења одговарајућих представа, издвојила текстове на свицима два монаха са западног зида сопоћанске припрате и указала на њихово порекло у канонима Божићне службе; cf. S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, 43, n. 57a.

[246] Уп. нашу претходну напомену.

[247] Cf. N. Patterson Ševčenko, *The Five Hymnographers at Nerezi*, Paleoslavica 10/2 (2002) 57, n. 9. Вид. и нашу следећу напомену.

[248] Гестикулацију светих песника прочитао је као благосиљање Д. Војводић. О томе, као и о положају фигура светих песника у тумачењу „просторног и идејног приближавања“ такозване хоризонталне генеалогије Немањића и композиције Лозе Јесејеве, в. Војводић, *Зидно сликарство*, 111; уп. и исти, *Идејне основе*, 73.

на јужном зиду не подиже десницу, али је зато развијени свитак у његовим рукама искошен и, за разлику од свитака прве тројице, окренут управо у назначеном правцу. Двојица удаљенијих, на западном зиду, заузимају место које кореспондира с местом краља Уроша са сином престолонаследником на наспрамном зиду (млади краљ Драгутин, у орнату византијских царева, идентичном оном који одликује и представу актуелног краља српских земаља), те на на свој начин употпуњују дату слику о међусобној комуникацији датих садржаја Тако се и описана иконографско-програмска целина потврђује као пример усклађивања и поклапања одабраних ликова доње зоне са одговарајућом великом темом у горњим пољима сваког од зидова на чијим се површинама налазе, али и прожимања са садржином и значењима других тема које их окружују. Закључак важи и за последњег од светаца у одорама монаха, распоређеног на поље зида с друге стране врата параклиса Светог Стефана, где је, по свему судећи, својеврсни наставак композиције која приказује Смрт краљице Ане Дандоло а у идејној је вези и са темом Страшног суда, која се развија у вишим зонама тог зида и с којом је на исти начин повезана и поменута композиција. Издвојен и одељен од групе о којој је претходно било речи, монах са специфичним кукулом на глави, чији би идентитет можда требало потражити у лику Јефрема Сиријског, обема рукама је држао и развијао готово хоризонтално постављен свитак, на којем више није видљив текст.[249] Положај свитка визуелно је подударан (паралелан) положају тела краљице на одру, као што је и сама фигура светог монаха – јасно окренута и благо погнута напред ка призору у другом делу зида – визуелна паралела најистакнутијој фигури краља Уроша, те у хармонији и с одговарајућим ставом тела свих чланова свечане и достојанствене свите који, заједно с краљем, испраћају душу умрле краљице на пут ка небу. Најзад, и непоменута, готово у потпуности ишчезла и једва препознатљива представа у лунети над вратима у западном зиду припрате на свој начин је, изгледа, заокруживала причу о међусобној комуникацији представа приземне зоне са садржајима тематске целине у одељку простора у којем им је дато место, али и са суседним сегментима програма. Уколико је тачна идентификација ликова представљених у тој лунети, коју је, у време бољег стања очуваности фреске,

[249] Уп. Живковић, *Сопоћани*, 27; Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 92. На могућу повезаност текста на свитку тог монаха са Страшним судом, упућује се код Todić, *L'influence de la liturgie*, 48.

забележио Окуњев,[250] приказ попрсја Тројице јеврејских младића закључивао би тему о спасоносној вери старозаветних праотаца, развијену на том зиду представама везаним за приче о праоцу Авраму и Јосифу[251] и сучељену с одговарајућом темом о правој вери у Свету Тројицу црквених отаца и владара, на коју алудирају слике на наспрамном, источном зиду. Вишеструком симболиком што се у црквеној традицији приписује теми о чудесном избављењу младића из огња, бачених у ужарену пећ због своје вере, једнако се, с друге стране, могла везати и за теме Лозе Јесејеве и Страшног суда, развијене на суседна два зида. Химнографска традиција православне цркве, нарочито она забележена у канонима служби двеју недеља уочи празника Рођења Христовог, тајну спасења тројице младића из огња ужарене пећи јасно представља као симболичну слику девичанског материнства Богородичиног у тајни оваплоћења и доласка Спаситеља у свет, односно као праобраз парадоксалног сједињења божанске с људском природом ради спасења човека, док се у истом старозаветном мотиву, у богослужењу уочи празника Христовог васкрсења, кроз црквену поезију и одговарајуће паримије, проналази симболична слика силаска Христовог у ад и победе над оковима смрти.[252] Околност о смештању три библијска лика у лунету

[250] Окуневъ, *Состав росписи храма в Сопочанах*, 130. Данас је, заиста тешко потврдити исправност те идентификације. На основу постојећих трагова фигуре у јужном крају лунете јасно је да је на одговарајућем пољу било насликано више од једног попрсја. Попрсне представе старозаветних праотаца Ананија, Азарија и Мисаила биле су сликане још у Немањиној задужбини Ђурђевим Ступовима, где су, у виду медаљона, биле прикључене представама пророка у програму куполе; уп. Ђорђевић, *Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу*, 313–314. Њихова појава у програму Сопоћана не би представљала неку посебну новину. Везаност представе за програм улаза такође је, изгледа, имала своје претече у старијем зидном сликарству у задужбинама Немањића, јер на такав закључак упућује појава наративне верзије представе у вестибилима и певницама више српских цркава (верује се да примери забележени на слоју обнове живописа тих цркава у XVI веку одговарају првобитној садржини програма из XIII столећа); уп. З. Гавриловић, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници, избор тема и симболика*, у: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, 185 сл.; Ђорђевић, *О сликаним програмима српских цркава XIII столећа*, 158.

[251] Теме сопоћанске припрате Лоза Јесејева, Жртва Авраамова, циклус о Прекрасном Јосифу и представа Тројице младића у пећи огњеној посматрају се као део исте идејне целине код Војводић, *Зидно сликарство*, 108.

[252] О томе в. код Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 217–218; о контексту прослављања тројице старозаветних младића у предбожићним службама, а у вези с местом одговарајуће иконографске теме у програму вестибила Богодичине цркве у Студеници (сачуване на слоју фресака из XVI в)., уп. Б. Тодић, у: Кашанин и др., *Манастир Студеница*, 146–149; за ишчитавање сотириолошког контекста у значењу студеничке представе, в. Гавриловић, *Живопис вестибила*, 189. Мотив Тројице младића у пећи огњеној у богослужењу пред Божић и Ускрс наводи се као карактеристичан пример двоструке типолошке примене једне старозаветне слике у контексту прослављања тема које се односе на Богородицу и тајну оваплоћења и оних везаних за васкрсење, код N. Ossorguine, *La place de la Mère de Dieu dans*

над улазом у храм не искључује ни одређене симболично-алегоријске конотације повезане са самом посветом храма Светој Тројици.

la liturgie orthodoxe, in: *Saints et sainteté dans la liturgie*, Conferènces Saint-Serge, 33e Semaine d'études liturgiques, Rome 1987 (BEL, Subsidia 40) 284–286 (феномен се тумачи начелном и суштинском повезаношћу и подударношћу поменутих двеју великих тема у православном богословљу).

ЂУРЂЕВИ СТУПОВИ КОД РАСА, ЦРКВА СВЕТОГ ЂОРЂА

Цркву која се издизала над старом српском престоницом Расом, на најистакнутијој тачки брда изнад долина Дежеве и реке Рашке, сазидао је још 1170/71. године Стефан Немања.[253] На листи потврђених ктиторских подухвата поменутог српског владара задужбина посвећена светом Ђорђу издваја се као својеврсни симбол победе која је ту личност довела на престо великог рашког жупана, иако историјске околности које претходе уобличењу „тријумфалног“ сакралног објекта, по свему судећи, укључују сложенији сплет и след догађаја и подразумевају разрешење вишеструких изазова. Разлог за подизање храма и манастира с нарочитом пажњом бележи Немањин син и наследник Стефан Првовенчани, у житију оца. Каже да је храм саздан у знак захвалности „светоме и великом мученику Христову и страстотрпцу, и војнику непобедном Ђорђу“, за „брзу помоћ“ у избављању Немање из невоља, односно заточеништва у које су га послала браћа.[254] Редове у којима се у том тексту излаже о завери браће, Немањином заточеништву, молитви и завету светом Ђорђу, а потом и зидању храма, употпуњује и сведочанство о установљењу манастирског типика – „правила о чрнцима, како ће непрестано славити светога и у невољама заштитника, страстотрпца Ђорђа“.[255] Предочавајући мотиве оца и представљајући на више места у тексту његов однос према славном хришћанском војнику мученику, изабрани наследник владарског престола гради и сликовито, нарочито осмишљено поређење ктитора здања, будућег светог, са самим светим заштитником и патроном здања.[256] Податак о години изградње храма, сачуван у дислоцираним остацима ктиторског натписа из лунете главног (западног) портала,[257] условно одговара следу догађаја наведеном у делу Првовенчаног.

[253] Реч је о години која одговара оној уклесаној у ктиторском натпису изнад главног улаза у храм, в. ниже, н. 257.
[254] *Стефан Првовенчани, Сабрани списи*, 67–68 (*Живот светог Симеона*).
[255] *Нав. места*, посебно 68.
[256] О томе в. код В. Тријић, *Однос првих Немањића према светом Георгију у светлу документарних и наративних извора*, у: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, зборник радова*, Беране, Београд 2011, 69–78, посебно 71–74, 76–77.
[257] Уп. Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Расу*, Рашка баштина 1 (1975) 156; исти, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Краљево 1984, 12, црт. 2; М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I. *Цркве у Топлици и долини Ибра и Мораве*, Београд 1986, 55 и 56, сл. 2; за покушај нешто другачијег читања натписа, без промене забележене године, уп. Р. Николић, *Како је могао да гласи натпис у лунети главног портала са Ђурђевих Ступова из 1171. године*, Гласник

Свакако доприноси уобличењу јасније слике о историјским оквирима подухвата, јер окончање градње ставља у период после битке код Пантина и неуспешног покушаја свргнутог брата да поврати престо (описаних тек у наредној глави поменутог дела), као и по разрешењу сукоба с византијским царем Манојлом Комнином (код Првовенчаног непоменутог), односно признања Немањиног сувереног положаја у држави.[258] У цркви вековима изложеној разарањима до данас се сачувао само део првобитног живописа насталог, вероватно, неку годину по завршетку њене градње – после новог српско-византијског сукоба из 1172. године.[259] Оштећене и у значајној мери избледеле фреске из времена првог ктитора и оснивача манастира налазе се у простору наоса. Тој су целини припадали и фрагменти који су својевремено, приликом конзерваторско-рестаураторских радова скинути са зидова и који се чувају у Народном музеју у Београду.[260] Боље стање очуваности не одликује ни фрагменте живописа у припрати, који припадају слоју обнове. У првој од, изгледа, две етапе одговарајуће обнове манастирског комплекса која се догодила у последњој четвртини XIII века, и која се може приписати праунуку Стефана Немање, краљу Драгутину, црква је стекла и свог другог ктитора. На основу остатака владарске фигуре на северном зиду припрате, те на основу околности због којих њену идентификацију с репрезентативним Драгутиновим портретом у новијој литератури не доводи у питање чињеница о изгубљеном пратећем натпису – поновно осликавање тог простора смешта се у период између 1276. и 1282. године. Реч је о одредницама за време по доласку старијег сина краља Уроша на престо српских владара и пре такозваног Дежевског сабора, на којем ће он

ДКС 15 (1991) 58–61. Мишљења смо да и Нешковићева реконструкција места и односа сачуваних фрагмената у лунети првобитног портала, као и Николићева оправдана критика тог решења, односно предглог за другачију реконструкцију, садрже одређене (различите) недостатке, те питање изгледа и композиције натписа сматрамо вредним пажње посебног истраживања. Верујемо да нови, релевантни резултати, не би значили и промену у тумачењу податка о години у натпису.

[258] За опис битке код Пантина (1168.) у делу Првовенчаног, уп. *Стефан Првовенчани, Сабрани списи*, 69–70; о низу догађаја, поготово оних из 1168. године, који објашњавају историјску позадину и околности подизања Ђурђевих Ступова, в. Ј. Калић, *Српски велики жупани у борби с Византијом*, у: *Историја српског народа* I, Београд 1981, 208–210, С. Пириватрић, *Прилог хронологији почетка Немањине власти*, ЗРВИ 29–30 (1991) 125–136; уп. и исти, *О Стефану Првославу, ктитору цркве Светог Георгија у Будимљи*, у: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, 59–60.

[259] Уп. И. М. Ђорђевић, *Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу – археолошки досије и историографска белешка*, изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 308, н. 8. О поменутом сукобу в. Калић, *нав. дело*, 210–211.

[260] О фрескама у наосу и њиховом проучавању, в. Ђорђевић, *нав. дело*, 307–318.

узурпирани престо препустити млађем брату Милутину, уз задржавање титуле краља.[261] Уколико јесте реч о представи краља Драгутина, актуелног владара, другог ктитора – поменути портрет одвајао би се од оних реализованих у засебном омањем параклису у преобликованом и преуређеном простору приземног дела некадашње манастирске улазне куле, што, по свој прилици, потичу из друге етапе Драгутинових предузимачких радова у Ђурђевим Ступовима – по догађају из Дежеве – и нису могли настати пре 1282/3. године.[262] За разлику од тих портрета, фронтални приказ владара у свечаном хијератичном ставу врховног господара у припрати цркве Светог Ђорђа, уобличен по образу репрезентативних слика византијских царева, тешко се може повезати с политичком реалношћу коју на специфичан начин одсликава занимљиво литерарно сведочанство о покајничком расположењу краља Драгутина после незгоде на коњу и чину предаје престола млађем брату, у делу архиепископа

[261] Уп. О. Томић, *Ликови краља Драгутина у српском средњовековном сликарству*, Рачански зборник 3 (1998) 72–73, сл. 3. В. и радове наведене у нашим следећим двема напоменама.

[262] Изнети став даје предност идеји о датовању живописа у припрати заступљеној у новијој стручној литератури; уп. С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XII до XV века*, Beograd 1994, 50; Томић, *нав. место*; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 33–36, 293. За претходно гледиште о повезаности тог живописа с оним у параклису, и о њиховом једновременом извођењу, после сабора у Дежеви, в. Ђурић, *Византијске фреске*, 43, 199, н. 44 (поглед на хронологију је, дакле, другачији, иако се у портрету у припрати такође види лик краља Драгутина). То је гледиште измењено у новијем кратком и језгровитом осврту истог аутора на Драгутинову обнову и живописање прадедовске задужбине, објављеном постхумно, у склопу текста што је представљао основу неокончаног већег рада; уп. В. Ј. Ђурић, *Српске престонице у доба Немањића и њихова уметност*, Београд 2006, 17–18. Наш однос према питању прецизнијег датовања Драгутиновог живописа у припрати могли бисмо одредити само као давање условне предности актуелном гледишту, јер цео садржај и програм зоне с портретима у том простору није познат. Слично важи и за исказани став о идентитету личности на основу чије се представе, између осталог, суди о датовању слика у припрати. Одређене ограде намеће управо мањак релевантних података о одабиру ликова на источном зиду, то јест о идентитету оног на јужној од двеју расположивих, данас огољених површина за стојеће фигуре, као и немогућност одговора на питање чија је представа стајала наспрам сачуваног портрета о којем је реч, у источном делу јужног зида. С тим у вези, в. и одговарајућа места ниже у тексту, нарочито она у нашим напоменама 283 и 286. Одређена сличност поменутог сачуваног портрета с портретом краља Милутина у доњој зони фресака на западном зиду Драгутиновог параклиса била је, на пример, један од разлога због којих је у монографској студији о фрескама Ђурђевих Ступова, објављеној отприлике када и више наслова наведених на почетку ове напомене, подржано и преузето претходно гледиште В. Ј. Ђурића о настанку фресака обеју целина у постдежевском периоду – с том разликом што је ауторка студије оставила отвореним питање идентификације личности на постојећем портрету на северном зиду припрате; cf. S. M. Wages, *The Fresco program of Djurdjevi Stupovi*, Serbian Studies 12/2 (1998) 124–126. За одређенији одговор није се, у наведеној студији, нашло утемељење ни поред упуштања ауторке у разматрање различитих опција које пружају опсервација материјалне грађе с обеју локација у Ђурђевим Ступовима и поновно ишчитавање и поређење расположивих, неподударних и не у свему јасних и поузданих, сведочанстава истраживача и посматрача фресака из времена нешто боље очуваности садржине иконографског програма у припрати католикона (о чему ће више речи бити на страницама које следе).

Данила II.[263] У прилог наведеном хронолошком оквиру за датовање портрета у припрати католикона, ипак, говори већ сама чињеница о обнови „победничке“ цркве Стефана Немање, односно сагледавање те чињенице у светлу историјских података о околностима Драгутиновог доласка на власт (ступање на престо превратом)[264] и логике што у посебан план издваја могућу идеолошку позадину одлуке новоустоличеног краља узурпатора о подухвату обнове „победничке“ цркве славног претка. Такву одлуку пратила је и могућност постављања сопственог портрета поред лика прадеде, значајна и у одговарајућем тренутку, без сумње, пожељна, због чињенице да је личност оснивача манастира и првог ктитора монументалног црквеног здања већ увелико поштована и прослављана не само као истакнути и узорни свети предак потоњих српских владара, већ и као родоначелник „свете владарске лозе“.[265] Манастир родоначелника „светородне српске лозе“ краљ Драгутин је, по свему судећи, изабрао и за место свог гроба. После упокојења у сремској земљи, у другој деценији XIV века, у њему је био сахрањен.[266] Проблем око утврђивања самог места Драгутинове сахране, ипак, није сасвим разрешен, иако сачувани фрагменти некадашњег надгробног споменика пружају довољно података за слику о изгледу спољног обележја гроба. Резултати археолошких истраживања указали су на постојање двеју, различито смештених зиданих гробница. Једна се налази у главној цркви, уз јужни пиластар, под луком који дели припрату и наос, и постављена је тако да је, неуобичајено, једним делом у наосу, другим у припрати; друга је откривена у југозападном

[263] Уп. *Данило Други, Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, Београд 1988, 59–77 (*Животи краља Уроша и краља Драгутина*). О односу реалних политичких догађаја и предоченог у хагиографском тексту, с увидом у одговарајућа разматрања у постојећој широј литератури, в. код Д. Поповић, *Култ краља Драгутина – монаха Теоктиста*, ЗРВИ 38 (1999/2000) 309–326 (= Д. Поповић, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 121–142). О међусобном односу сачуваних Драгутинових портрета, о односу Драгутинових и Милутинових портрета на примерима заједничких представа, и, посебно, о разликама које се бележе у поређењу портрета из припрате католикона у Ђурђевим ступовима с оним у параклису, в. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 167–171; уп. и претходна разматрања и запажања О. Томића, *нав. дело*, 68–80, и Б. Тодића, *нав. дело*, 32–39.

[264] О тим околностима, и, уопште, о делу Драгутинове политичке биографије који одговара назначеном хронолошком периоду, в. С. Ћирковић, *Краљ Стефан Драгутин*, Рачански зборник 3, 11–20 (с подацима о старијој литератури).

[265] Уп. С. Марјановић-Душанић, *Мотив Лозе Јесејеве у доба Уроша I*, Зборник Филозофског факултета, серија А: Историјске науке 18 (1994) 119–125 и иста, *Српска владарска идеологија*, 111–117 и другде; Д. Војводић, *Од хоризонталне ка вертикалној генеалошкој слици Немањића*, ЗРВИ 44/1 (2007) 296 (са старијим подацима из библиографије аутора).

[266] Уп. *Данило Други, Животи краљева и архиепископа српских*, 76–77. О сведочанству из Даниловог житијног зборника, као и о оним из познијих извора, в. Поповић, *Култ краља Драгутина – монаха Теоктиста*, 321–322 (=иста, *Под окриљем светости*, 136–138).

простору Драгутиновог параклиса у приземљу првобитне манастирске куле. Разматрање аргумената за идентификацију сваког од два налаза с гробницом другог ктитора Ђурђевих Ступова, као и истовремено издвајање разлога против, оставили су питање места владарске сахране отвореним, мада је вероватније да је оно било у цркви.[267] Из података којима се располаже могло се закључити да је целина замисли Драгутинове сахране на известан начин одступала од уобичајеног програма немањићког владарског гроба.[268]

Црква Светог Ђорђа једнобродна је грађевина с поделом главног унутрашњег простора на две целине – трочлани олтарски простор и „скраћени" наос, због могућег прилагођавања терену сведен на правоугаони травеј под куполом елипсасте основе[269] – те са издвојеним простором за припрату на западу. Уз поткуполни травеј наоса изграђени су узани бочни вестибили, док је припрата на северној и јужној страни омеђена репрезентативним кулама-звоницима. Изворни изглед кула у склопу монументалног западног постројења није у потпуности познат, али нема разлога за сумњу у валидност посредно изведеног закључка о њиховој вишеспратној конструкцији и доминацији у висини. Уосталом, том закључку иде у прилог чињеница да је реч о градитељским облицима по којима је манастирски комплекс посвећен светом великомученику и „непобедивом војнику" Ђорђу и назван Ђурђеви Ступови (*стльпь* – средњовековни назив за кулу). Над самом припратом није постојао спрат. Она има правоугаону основу и засведена је подужним полуобличастим сводом. Прелаз из припрате у наос обележен је широким полукружним отвором, а под полукружним

[267] Уп. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, 18–19; Поповић, *Српски владарски гроб*, 91–93.

[268] О томе в. Поповић, *нав. дело*, 93–94; такође и иста, *Култ краља Драгутина – монаха Теоктиста*, 321 сл. (=*Под окриљем светости*, 136 сл.).

[269] Првобитном и потом шире усвојеном Нешковићевом објашњењу о условљености решења поткуполног простора наоса потребом прилагођавања плана грађевине конфигурацији расположивог терена – уп. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, 29 и другде – у новије време придодат је и на неки начин супростављен један другачији поглед на пројектовање тог простора, односно на замисао и склоп здања у целини, те на мотиве који иза таквог избора стоје, уп. А. Филиповић, *Хипотеза о пројектовању унутрашњег простора цркве Ђурђеви Ступови*, Старинар 59 (2009) 221–236.

луцима ужег распона у њеним бочним зидовима налазили су се и пролази који су водили у куле.[270]

Програм припрате *(сл. 96–104)*

Откако се у научној и стручној литератури део зидног сликарства у Ђурђевим Ступовима везује за епоху зрелог XIII века и приписује ктиторству краља Драгутина, у позадини одговарајућих разматрања бележи се и одређена, начелна, успутно исказана, процена истраживача о сачуваним траговима фресака тог времена у припрати, и поготово о остацима сцена што илуструју житије светог патрона цркве, као о углавном поновљеним првобитним садржајима век старијег иконографског програма.[271] Како је реч о гледишту које се не потврђује и као

[270] О плану и типу грађевине, битно одређеним применом решења с кулама, али и самим тереном одабраним за градњу, као и о називу градитељске целине, уобичајеном у познијим изворима и историографији, в. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, 25 сл. (о западном делу здања 67–73; о могућим разлозима за подизање кула 168–174); уп. и исти, *Ђурђеви Ступови у Расу*, 152–153; исти у: Д. Милошевић, Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Београд 1987 (прво изд. 1983), 22, 25; О. М. Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века*, ЗЛУ 14 (1978) 3–69, и посебно 11–15; Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 57 сл., посебно 58–59, 66 (о отвореним питањима 66–68); такође в. и новије радове М. Чанак-Медић и Ј. Нешковића, у којима је разматрање решења везаних за ову Немањину задужбину део одговарајућих расправа о развојном путу средњовековног српског црквеног градитељства: М. Чанак-Медић, *О хронологији раних Немањиних задужбина*, Саопштења 17 (1985) 7–20; иста, *Двојне куле на прочељу цркава Немањиног доба*, у: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви*, 181–197; Ј. Нешковић, *Нека отворена питања о црквеном градитељству у доба Стефана Немање*, у истом зборнику, 199–207.

[271] Јасно је исказан став о томе да све сачуване композивије из XIII века понављају оне првобитне код. Н. Комненовић, З. Живковић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, каталог изложбе – Народни музеј, Београд 1980, 34 (Комненовић). Циклус патрона цркве без ограда је сврстан у дела XII века у студији S. Tomeković, *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, Зограф 12 (1981) 25, 38, 41, као и код T. Mark-Weiner, *Narrative cycles of the Life of St. George in byzantine art*, New York University, Ph. D., 1977, 40. Други аутори су нешто опрезнији, иако је уочљив позитиван однос према могућности да је у време краља Драгутина, у складу с мање-више уобичајеном праксом обнављања задужбина предака, обновљен затечени програм, уп. на пример, Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 61; М. Марковић *На трагу самосвојних решења – српска уметност у XII столећу*, изд. Д. Војводић, Д. Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, Београд 2016, 180.

Назнаке другачијег става издвајају од осталих прилог S. M. Wages, *The Fresco program of Djurdjevi Stupovi*, 125–126, где се износи и идеја о неокончавању подухвата живописања припрате у време Стефана Немање. Претпоставка о непокривености бочних зидова и свода припрате фрескама до времена Драгутинове обнове подразумевала би накнадно уклапање у расположив простор циклуса светог патрона и осталих садржаја из дела програма бочних зидова. Томе у прилог ауторка ставља запажање о неподударностима у организацији зона на источном и бочним зидовима, односно околност да се бордура што дели најнижу зону са сценама циклуса патрона од

резултат темељнијих, нарочито разрађених анализа, идеју о обнављању изворних решења сврставамо у категорију отворених тема, јер проучавање српских средњовековних споменика свакако упућује на један општији феномен поштовања затечених дела претходника, многостурко потврђен у традицији о којој је реч. Белешци која се односи на широкоусвојено везивање постојећих фресака припрате за ктиторство краља Драгутина и слој обнове треба, дакако, придодати и запажање о извесном неслагању и доскорашњим недоумицама истраживача једино у вези с датовањем и атрибуцијом монументалне и репрезентативне коњаничке представе патрона храма у врху источног зида, изнад улаза у наос – која је ту поуздано стајала и у време Стефана Немање. Налаз сликара конзерватора из 1979. и 1980. године на свој начин осветљава позадину чињенице о претходном као и потоњем двојаком приписивању тог дела и сликарима Немањиног времена и онима који су радили за краља Драгутина. У њему се о динамичном приказу светог Ђорђа на белом коњу, у галопу, говори као о композицији изведеној на старијем слоју малтера истовремено с остварењима у наосу, а у оштећеним партијама поправљаној трудом сликара краља Драгутина.[272]

зоне стојећих фигура на бочним зидовима спушта испод висине поља резервисаног за стојеће представе на источном зиду.

[272] За налаз саопштен по завршетку конзерваторских радова на цркви уп. З. Зековић, *Конзервација зидних слика манастирског комплекса Ђурђеви Ступови у Расу*, Гласник ДКС 5 (1981) 45. Насупрот проценама и погледима ранијих истраживача и претходника, мишљење да је коњаничка представа изведена на истом слоју малтера на којем су рађене и остале фреске припрате, дела Драгутиновог времена, својевремено је заступао В. Ј. Ђурић; уп. Ђурић, *Византијске фреске*, 199, н. 44. На истом месту в. и кратак преглед дотадашњих истраживања живописа, међу којима се, због посебних запажања о иконографији фреске с коњаничком фигуром светог Ђорђа и пратеће фотографије, издваја прво целовитије, монографско разматрање Н. Л. Окуњева, *Столпы святаго Георгия*, Seminarium Kondakovianum I, Prague 1927, 238, 242–243, т. XXII, 1 (с неодговарајућим датовањем у почетак XIV века и XVI век). Гледиште о старини затечених фресака у припрати подударно Ђурићевом доноси и прилог Н. Комненић, с истакнутом белешком да све понављају првобитни садржај из XII века; уп. Н. Комненовић, З. Живковић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, каталог изложбе – Народни музеј, Београд 1980, 34. Ни после поменутог извештаја конзерватора и упућивања на разликовање фреске над улазом у наос од осталих зидних слика у припрати (Зековић, *нав. место*), нису, чини се, отклоњене недоумице око њене хронолошке категоризације и атрибуције. Кад је реч о прилозима о сликарству Ђурђевих Ступова у новијој литератури, јасније одређење према питању атрибуције фреске над пролазом за наос приметно је тек у студији Wages, *The Fresco program of Djurdjevi Stupovi*, 121–122 (с фотографијом копије фреске, из Галерије фресака, Београд, 127, fig. 1), где ауторка, на основу поређења основних одлика стила, односно изведбе појединих детаља композиције, с онима који одређују фреске у наосу, поткрепљује закључак да је реч о делу истих, старијих мајстора. У аргументацију укључује и налаз везан за поређење односа поменуте фреске и аутентичног средњовековног цртежа-скице за коњаничку представу светог Ђорђа, откривеног у наосу, испод слоја на којем су рађене фреске (*loc. cit.*, као и 133, fig. 7). За изглед скице, пренете у Народни музеј, в., нпр., и Милошевић, Нешковић, *нав. дело*, 48, сл. 30; Н. Комненовић, З. Живковић, *нав. дело*, 20; за снимак фреске изведене на источном зиду припрате, v. и G. Millet, A. Frolow, *La*

С друге стране, детаљи из сцена мучeништва св. Ђорђа, на основу којих се може судити о одликама ликовног језика и стила осталих садржаја у простору припрате, једнако као и забележени пратећи натписи на српском језику, довољна су и јасна потврда за налаз о хронолошкој различитости фресака у припрати од оних у наосу.[273] Поменутој категорији података што описују контекст идентификације постојећег млађег слоја живописа с подухватом Драгутинове обнове прикључује се и сведочанство старијих истраживача о ћириличном натпису, некад видљивом уз један од портрета из доњег појаса фресака, а у међувремену уништеном као и сам портрет. Натпис с местом на источном зиду, северно од улаза у наос, упућивао је на лик првог ктитора, светог Симеона Немање.[274]

Од сцена које су припадале циклусу посвећеном патрону, а које су биле распоређене на површинама свода, препозната је садржина четири – по један приказ различитих, у свечевом житију описаних епизода мучeништва у два нижа од три појаса на обе половине свода. Реч је о Шибању светог Ђорђа волујским жилама и Мучењу на точку, у два појаса у источном делу јужне половине свода (прва у средњем, друга у најнижем), те Мучењу светог Ђорђа на усијаној решетки и Усековању главе, у источном делу супротне, северне половине свода (такође средњи и најнижи појас).[275] Судећи по распореду идентификованих епизода и, посебно, по месту представе Усековања у најнижој зони северне половине свода – по својој прилици последње у тек делимично читљивом садржају првобитног цикличног низа – изгубљене почетне сцене циклуса налазиле су се у горњој зони јужног зида.[276] Није немогуће да фрагменти неидентификоване композиције у источном крају горње зоне јужног зида (јужне половине свода), на којима се виде

---

peinture du Moyen Age en Yougoslavie I, Paris 1954, pl. 26, 3–4; за савремени документациони цртеж те фреске и јаснији увид у одабрано решење коњаничке фигуре, нешто другачије од оног на пронађеној скици, cf. Ch. Walter, *The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani*, изд. В. Ј. Ђурић, *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 352 и 357, draw. 4.

[273] За издвојене појединости као аргументацију за суд о различитости фресака двеју целина, cf. Wages, *op. cit.*, 124–126.

[274] Vid. V. Petković, *Eine Kirche des Konigs Nemanja*, Studien zur Kunst des Ostens: Festschrift Josef Strzygowski, Wien 1922, 164; Окуњев, *Столпи свјатаго Георгија*, 238; cf. Wages, *op. cit.*, 124–125. Уп. и осврт на старије путописно сведочанство о ктиторској представи Симеона Немање, везано за обилазак локалитета год. 1863., у нашој н. 285.

[275] Cf. Millet, Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie* I, pl. 30, 1–4; Комненовић, Живковић, *Копије фресака*, 29, 34; Wages, *op. cit.*, 122–123, као и 138, fig. 12 (цртеж са схемом распореда свих композиција и ликова затечених у припрати – на површинама северног, источног и јужног зида, као и у самом своду). Фрагменти сачувани *ин ситу* објављени су на сајту *Српског блага*: *Srpsko blago: Archives*, http://www.srpskoblago.org/Archives/Pillars_of_StGeorge.

[276] Cf. Wages, *op. cit.*, 124.

још само остаци сликане архитектуре, представљају део сцене с епизодом Привођења светог Ђорђа пред цара. Илустрација епизоде која је у потоњим српским споменицима обележавана као „Свети Ђорђе пред царем Диоклецијаном“, а која у редакцијама житијног текста „уобичајеног типа“ претходи приказима вишеструких мучења прослављеног хришћанина војника,[277] у познатим, хронолошки релевантним примерима илустрованог житија (и оним блиским епохи претпостављених првобитних Немањиних фресака и млађим) неретко је чинила уводни део, управо и почетну сцену циклуса.[278] У источном делу исте зоне у северној половини свода, тачно наспрам поменуте сцене, затичу се подједнако скромни остаци још једне композиције чија садржина у постојећој стручној литератури није расветљена. У преосталом источном крају сцене, у њеном горњем делу, видљиви су позадински мотиви сликане архитектуре, док се у доњем, предњем плану назиру остаци представе неког одра, камене плоче или клупе. Недостатак података о изгледу средишњег дела композиције и неочуваност фигуралних мотива, односно непостојање трагова фигура мучитеља на остацима фреско малтера у делу слике уз једну од бочних ивица, задржаће у домену хипотеза нашу процену о значајној вероватноћи да је ту била насликана још нека од сцена мучења, али са сасвим сведеним бројем учесника. Подсећање на редак познати, додуше млађи, пример представе с темом мучења из које су искључене фигуре мучитеља – на илустрацију Мучења светог Ђорђа каменом у Убисију, у Грузији – не чини се довољним за меродавну идентификацију.[279] Несигурна је, на

[277] Cf. K. Krumbacher, *Der Heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, München 1911, 44.

[278] Наш предлог за идентификацију почетне сцене поклапа се с претпоставком већ изнетом код Wages, *op. cit.*, 124. О избору сцена у хронолошки старијим циклусима у споменицима византијског света и месту поменуте композиције у њима, cf. S. Tomeković, *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, 25 sq., и посебно 34–41, односно 37. О месту сцене у циклусу, њеној заступљености у споменицима, као и о детаљима иконографије, cf. T. Mark-Weiner, Narrative cycles of the Life of St. George in byzantine art, 115–119. За почетно место сцене Свети Ђорђе пред царем Диоклецијаном у циклусу од 20 сцена у цркви у Старом Нагоричину, коју је почетком XIV века „из темеља“ обновио и украсио краљ Милутин, посветивши је Св. Ђорђу „Победоносцу“, уп. Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 76–77, 113–115, таб. 15, сл. 55; за одговарајући пример у циклусу патрона параклиса на пиргу у Хиландару, датованом у почетак XIII века и посебно занимљивом за поређење са циклусом из Ђурђевих Ступова – због сличног распореда у простору сакралног здања и сличног обима (броја сцена) а, по свему судећи, и основне тематике одабраних представа, уп. исти, *Фреске XIII века у параклису на пиргу Свезог Георгија у Хиландару*, Хиландарски зборник 9 (1997) 51–55, сл. 9 и 10.

[279] За поменуту представу у цркви у Убисију (заправо спој мучења каменом и кладама, варијанта у екстеријеру), уп. И. Лордкиранидзе, *Житийтый цикл святого Георгия в Убиси*, *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, 100–102, сл. 5а.

пример, и претпоставка о представљању светог у тамници – као у једној од сцена из почетног низа сцена у хиландарском параклису – јер нема потврде о укључивању уобичајене сценографије с полукружном конструкцијом у решење позадине слике, иако постојећи тонови позадине припадају типичној тамној палети.[280] С друге стране, не треба превидети ни то да су управо теме боравка у тамници и мучење каменом и кладама неретко сажимане у једну сцену – као у примеру на рељефној икони из Кијева, датованој у XII–XIII век, али и у нешто старију епоху.[281] Предуслове за поузданије одгонетање садржине тешко оштећене композиције у Ђурђевим Ступовима не употпуњава ни околност о начелној подударности података о њеном месту и распореду у структури циклуса с налазима који важе за наведене примере – илустрације епизода што, по правилу, претходе најчешће заступљеној сцени и симболу мученишта светог Ђорђа, Мучењу на точку. Та је слика у Ђурђевим Ступовима у најнижој од некадашње три зоне у јужној половини полуоблице подужног свода и њен распоред, између осталог, потврђује очиту логику низања сцена – одозго наниже и у смеру од југоистока ка југозападу, а затим од северозапада ка североистоку, редом по издвојеним зонама. У претходно разматраној несачуваној сцени, по свој прилици, дакле, јесте реч о још једном од приказа мученишта светог покровитеља здања, иако се не може безрезервно искључити ни могућност да је на назначеном месту стајала и нека од епизода везана за чуда што му се у житију приписују – поготово ако се има у виду реалност суда о томе да је свод могао да обухвати укупно чак дванаест одељених композиција. Закључак о том, не малом броју лако се изводи на основу постојећих налаза о распоређивању садржине циклуса у двоструки тропојасни низ у двема половинама свода, с двема сценама у одговарајућем појасу на свакој од расположивих површина сводног завршетка јужног и северног зида припрате. Ако се има у виду пример састава и структуре циклуса из хиландарске

[280] У вези са типичном иконографијом сцене са светим Ђорђем у тамници, уп. Тодић, *Фреске XIII века у параклису на пиргу Светог Георгија у Хиландару*, 51–52, сл. 9.

[281] Уп. Б. М. Поповић, *Програм живописа у капели Пећпала*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 460; за репродукцију у боји посебно v. *Glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843–1261*, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, Metropolitan Museum of Art, New York 1997, 299–300, Cat. no. 202 (с упућивањем на датовање у позни XII век – почетак XIII века); за новије померање настанка дела у раније време, већ у средину XI века, као и осврт на претходна мишљења и литературу, cf. L. Členova, *A Byzantine Relief 'St. George with the Scenes of his life'*, Series Byzantina I, Warszava 2003, 18–26 (www.icon-art.info/book_contents.php?lng=en&book-id=18).

цркве Св. Ђорђа на истоименом пиргу, скоро у целини посвећен мукама светог Ђорђа и изједначен по укупном броју сцена (12), могуће је говорити о блиским одликама циклуса у двема задужбинама српских ктитора и заједничкој традицији коју следе, а која их подједнако повезује са нарочитом групом споменика позног XII века и циклусима у којима доминирају одабрани бројни призори мука светог, као што их сврстава и у репрезенте епохе XIII века.[282]

Сем неколико евидентираних изузетака, иконографски садржај на осталим површинама зидова припрате остаје непознат, будући да је углавном уништен. Мисли се, дакако, на невелики део површина испод свода, који је обухватао програм с ликовима у првој, најнижој зони живописа. У старијој литератури забележен траг натписа што је, према сведочанству очевидаца, стајао уз лик првог ктитора, Стефана Немање, као и сачувана фигура владара која би се могла идентификовати с представом краља Драгутина, другог ктитора храма[283] – у североисточном углу здања – пружају одређене податке о портретима највиших представника домаће средине, припадницима различитих генерација, које су у XIII веку извели живописци краља Драгутина, свакако према његовом налогу. Да ли се на расположивим зидним пољима доње зоне, поред оних издвојених за фигуре двојице владара ктитора светог места из различитих историјских епоха, нашло места за лик још неког члана породице Немањића, и којег, остаје непознаница. Пут ка одговору, који би значио потврду најстарије познате нове варијанте здружених светачких представа Симеона Немање и Саве Немањића карактеристичне за период од краја XIII и почетне деценије наредног столећа,[284] у

[282] Уп. Тодић, *нав. дело*, 54.

[283] Таква идентификација чини се највероватнијом и има вредност увреженог гледишта, али одговарајући налаз о идентитету представљене личности (уп. почетне странице нашег представљања споменика), ипак, нема степен поузданости који би допуштао да се вредност широко прихваћеног гледишта замени с вредношћу чињенице (уп. нашу н. 262, али и н. 286). Као алтернатива овој опцији, а у вези с ранијим покушајима идентификације истог владара, остаје сасвим усамљен пример исказаног уверења да је реч о византијском цару савременику Стефана Немање, Манојлу Комнину; уп. Р. Николић, *Петрова црква и Ђурђеви Ступови*, Београд 1961, 12 (текст се, иначе, издваја од осталих, на претходним страницама навођених прилога и по погледу на време настанка фресака у припрати и по оцени да све фреске у том простору, као и оне у наосу, потичу из Немањиног периода, због чега у оквирима потоње историографије и остаје по страни; за странице које се односе на програм припрате, в. *исто*, 11–13).

[284] Уп. Д. Војводић, *Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије светог Саве Српског*, у: *Ниш и Византија* XIII, 2015, 49–73, посебно 69–71, где се посебно издваја опис наводног портрета светог Саве светлосмеђих власи, из пера А. Гиљфердинга (уп. нашу следећу напомену), те усваја могућност смештања лика првог српског архиепископа наспрам представе оца, у пољу доње зоне источног зида, јужно од пролаза у наос.

исто време и отварају и замагљују постојећи, непрецизни или недовољно поуздани подаци које, с тим у вези, доносе објављени путописни текстови руског конзула у Босни и посетилаца из Западне Европе који су Ђурђеве Ступове видели у XIX веку.[285] Поред околности да је реч о белешкама које не испуњавају неопходне критеријуме за сасвим сигурне смернице у евентуалном разматрању издвојеног питања, део проблема везаних за рецепцију постојећих сведочанстава о стању на терену носе и нејасноће у приказу „царског“ портрета који је, у монографском прилогу о споменику из 1927. године, објавио Николај Окуњев.[286] За разлику од словних садржаја на грчком који су пратили и потврђивали иконографију на фрескама наоса, натписи уз композиције и ликове у западном одељењу храма били су, дакле, изведени на српском језику, и у њима се, тек у виду изузетка, могло наћи и неко слово грчког алфабета (као на пример *омега* у имену светог Георгија у описима садржине сцена на своду). Извесни недовољно речити остаци фресака – примери представа из категорије појединачних фигура светих – постоје и на потрбушју два широка бочна лука на јужној и северној страни припрате, у делу простора у којем су, у нивоу доњег појаса фресака, били пролази за куле. У темену лука на јужној страни сликан је медаљон с ликом

[285] То важи не само за уопштени помен портрета Немањића у виду целих фигура, у делу A. Boué, *La Turquie d'Europe*, Paris 1840, 380, већ и за нешто садржајнију белешку о портретима светог Симеона Немање и, наводно, светог Саве „на зидовима цркве“, непосредно контекстуално повезану с указивањем на огромну фигуру Немањиног светог заштитника„на улазу у цркву“, у тексту А. Гиљфердинга из 1857–1858. године – уп. А. Гиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево 1972, 130 – а потом и двеју британских путница које су цркву посетиле 1863. год.; cf. G. Muir Mackenzie and A. P. Irby, *Travels in the Slavonic Provinces of Turkey-in-Europe* I, London 1877[5], 274–275. У последња два наведена дела занимљив опис портрета Симеона Немање као ктитора „с моделом грађевине“ прати и податак о портрету светог Саве Српског, сведен на изглед његове браде („дуга светлосмеђа“ код Гиљфердинга, „дуга светла“ код Британки). За увид у назначена места из описа двеју Британки, в. и пун текст описа који из нав. издања преноси Wages, *op. cit.*, 101–102.

[286] Иако се по степену прецизности одваја од претходно наведених, збуњује и остаје нејасан податак о месту фигуре „цара“ коју описује Окуњев, допуштајући могућност њеног поистовећења с представом краља Драгутина, уп. Окуњев, *Столпи свјатаго Георгија*, 238, тим пре што ту белешку, према којој би Драгутинов портрет био смештен на јужном делу источног зида (дакле, насупрот лику првог ктитора а не до њега у североисточном углу простора припрате), не прати никакав помен фигуре у источном делу северног зида, не само одговарајуће по опису, него и данас видљиве и у новијој литератури управо и повезиване с репрезентативном представом краља Драгутина! Сасвим је оправдана задршка у прихватању дате одреднице о распореду фигуре са царским инсигнијама, те запитаност о томе како разумети околност да Окуњев не помиње фигуру (место фигуре) што је опстала до данас, а описује представу с одговарајућом иконографијом на другом месту у простору, о којој данас нема ни трага, нити другог сведочанства.

арханђела у попрсју, с карактеристичном сфером у руци,[287] а испод њега, у обема половинама (источној и западној) унутрашње површине лука била је по једна цела фигура светог неутврђеног идентитета. Од оне у источној половини видљив је само остатак нимба и косе тамних кратких праменова. Фигура у западној половини лука имала је тунику с украшеном обрубном траком око врата и могуће је да је представљала неког мученика. Унутар лука на северној страни припрате преостала је само још слабо очувана представа с местом на одговарајућој површини у источном делу. На основу стања *ин ситу*, а без релевантних података из старије литературе, о идентитету лика с дугом тамном косом и брадом – некад, по свему судећи, у целој, стојећој фигури – данас је тешко рећи било шта одређеније.

[287] Евидентирао га је и идентификовао Николић, *нав. дело*, 12, који решење с ликом арханђела у медаљону приказује као панданско и важеће за површине у врху оба бочна лука.

РАС, ЦРКВА СВЕТИХ АПОСТОЛА ПЕТРА И ПАВЛА

Црква подигнута на благом узвишењу изнад реке Дежеве, близу ушћа те реке у Рашку, припада најстаријим сачуваним средњовековним споменицима у Србији. Оквире њеног проучавања на свој начин одређују различите категорије материјалних и писаних података о старини локалитета одабраног за градњу, о вишеслојној историјској прошлости подручја на којем се локалитет налази, те, посебно, налази о богатој историји постојеће средњовековне грађевине, повезани с бележењем трагова бројних промена на њеној архитектури и живопису. Ипак, питање прецизнијег датовања постојеће цркве, као и питања представља ли она и прво здање у функцији хрипћанског култа на том месту, ко су били ктитори цркве и с каквом намером и евентуалном нарочитом наменом је подигнута, ни данас не излазе из категорије изазова за истраживаче. Одговори који их прате нису ни сасвим поуздани ни међусобно усаглашени. Није сигурно ни да ли је посвета двојици апостола, потврђена у српским средњовековним изворима, изворна, нити се располаже релевантним подацима на основу којих би могло да се одреди када је дошло до промене – уколико се узму у обзир индиције за претпоставку о томе да је свети покровитељ здања некад био само апостол Петар.[288] Исказана је и сумња у одрживост доскорашњег уверења о утемељењу постојеће грађевине, углавном датоване у крај IX и у X века, на основи старије ранохришћанске ротонде или одговарајућег византијског кружног објекта из VI столећа.[289] Већину досадашњих истраживања, укључујући и поменуто преиспитивање, као и недавно објављени прилог с најавом детаљнијих резултата,[290] ипак, обједињује датовање

[288] За преглед постојећих истраживања, резултата којима се располаже и одговора на постављена најважнија питања, укључујући и оне који представљају гледиште ауторке одговарајућег текста, в. С Поповић, *Преиспитивање цркве Светог Петра у Расу,* изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви, историја и предање*, Београд 2000, 209–229.

[289] За критички осврт на тумачења дела расположивих налаза којима се то уверење правдало, као и за предочена нова запажања и претпоставке, уп. *исто,* 209 сл., нарочито 215–224. Идеју о подизању цркве на месту претходног мартиријума и даље, с друге стране, уважава В. Корać, у студији објављеној отприлике у исто време када и наведени рад С. Поповић, уп. В. Корać, *О архитектури познатих храмова у време покрштавања Срба*, ЗРВИ 38 (1999–2000) 176–177, 182, 185.

[290] М. Марковић, *Почеци уметничког стваралаштва у српским земљама (IX–XI век)*, изд. Д. Војводић, Д. Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, Београд 2016, 147–163, посебно 147–149.

језгра постојеће градње у оквирни период IX–X века.[291] Такво датовање делом је подударно и с оним што произлази из рецепције детаља садржаних, у форми наводног историјског предања о околностима настанка цркве, у такозваном Летопису попа Дукљанина – јединoм расположивом, али не и поузданом, средњовековном писаном „сведочанству“ те врсте.[292] Према тексту чијој садржини модерна и савремена наука приступа као мешавини реалног и измишљеног, са сумњом у историјску валидност података који би требало да упућују на закључак да је спис уобличен у XII веку[293] – цркву посвећену апостолу Петру подигли су Римљани који су уз дукљанског владара Белу Павлимира (као

[291] Уп. наведене новије студије: Поповић, *Преиспитивање цркве Светог Петра у Расу*, 212, 214, 220–224; Корać, *О архитектури познатих храмова у време покрштавања Срба*, 176–177, као и Марковић, *Почеци уметничког стваралаштва у српским земљама*, 147–149 (сва три аутора цркву датују у IX век). Од претходних прилога у којима је питање датовања повезано с посебним истраживањем архитектуре цркве, односно с тумачењем налаза о градњи постојећег сакралног објекта, издвајају се: J. Нешковић, *Петрова црква код Новог Пазара*, Зборник Архитектонског факултета у Београду 6, св. 5 (1961) 3–33, посебно 26 сл., као и J. Нешковић, Р. Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, Београд 1987, 17–38, посебно 20 сл. (Нешковић), где су одреднице датовања најпре IX век, а потом и крај IX – почетак X века. У вези с назначеним оквирима датовања градње, уп. и М. Ћоровић-Љубинковић, *Живопис цркве св. Петра код Новог Пазара*, Старинар, н. с. 20 (1970) 36; В. J. Ђурић, *Византијске фреске*, 25 и 189, н. 22; Р. Михаиловић, *Црква светог Петра код Новог Пазара*, Новопазарски зборник 10 (1986) 69; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 291. У првом из наведене последње групе прилога ауторка се опредељује за IX век, док аутори осталих поменутих радова, уз извесна колебања код В. J. Ђурића, настанак постојеће цркве радије стављају у X век. У постхумно објављеној књизи, В. J. Ђурић, *Српске престонице у доба Немањића и њихова уметност*, Београд 2006, 13, задржава се гледиште које укључује оба столећа.

[292] За детаље у спису, в. *Љетопис попа Дукљанина*, предговор, попратни текстови и превод С. Мијушковић, Београд 1988, 120–121 (према рукопису *Vat. Lat. 6958*); за одговарајућу садржину у последњем, критичком издању латинског текста с преводом на српски језик и новом варијантом наслова дела, в. *Gesta regum Sclavorum* I, изд. Т. Живковић, прир. и прев. Д. Кунчер, Београд 2009, 110/111–112/113 (према ватиканском рукопису *Vat. Lat. 6958* и рукопису Народне библиотеке Србије *P* – 570). За постојеће „рашчитавање“ хронологије здања (IX век), уп. Поповић, *Преиспитивање цркве Светог Петра у Расу*, 210, с н. 7; о томе в. и у делима наведеним у нашој н. 294.

[293] О томе в. код Мијушковић, *нав. дело*, 9–104 (*Предговор*), где се настанак списа ставља у позносредњовековну епоху, то јест у другу половину XIV – средину XV, за разлику од дуго уврежене и у науци најзаступљеније атрибуције писцу из XII столећа. У наведеном тексту (предговору), пренетом с одређеним допунама из издања *Љетопис попа Дукљанина*, Титоград 1967, в. и податке везане за претходна проучавања тог средњовековног дела. Новију евиденцију појединости из историјата проучавања списа, укључујући и оне у више радова објављених после Мијушковићевог првобитног издања, доноси Т. Живковић, *О првим поглављима Летописа попа Дукљанина*, Историјски часопис 44 (1998) 11–16, с делом разматрања представљених као посебан прилог аутора на стр. 16–33; у вези с постојећим расправама о поузданости списа као извора, уп. и белешке у једновремено објављеном тексту J. Калић, *Претече Жиче: крунидбена места српских владара*, Историјски часопис 44, 79–80. У међувремену, у књизи Т Живковића која прати последње, критичко издање списа, изнета су нова, приметно другачија решења низа проблема и недоумица досадашње историографије, међу којима су и она што се односе на датовање дела и што укључују суд аутора о погрешном датовању списа у XII век, односно закључну оцену да је тај спис настао на истеку XIII века; в. Т. Живковић, *Gesta regum Sclavorum* II, *Коментар*, Београд 2009.

рођаци тог, у науци неидентификованог владара по мајци) ратовали против рашког жупана Љутомира, а после победе која је означила Павлимирово враћање рашке земље у окриље дукљанске краљевине. Уз представљање цркве својеврсном меморијом у част значајне победе, у истом одељку текста, указује се и на одлуку краља Павлимира да је учини епископијом, донету, наводно, тек по окончању градње, истовремене с подизањем тврђаве на оближњем брежуљку.[294] И у околностима неуједначеног односа истраживача према датој спрези података, показало се да се у постојећој научној литератури не сумња у вредност општеусвојеног и на другој документацији заснованог гледишта да је црква, која је столећима служила као седиште Рашке епископије (од доба цара Душана митрополије), била у функцији катедралног храма и знатно пре времена уласка под окриље аутокефалне Српске цркве.[295] Другим речима, нема недоумица у вези с могућношћу да се са здањем о којем је реч повеже први писани историјски

[294] Исто као у нашој н. 292. Подаци о цркви у Расу из *Летописа попа Дукљанина* (код неких и *Барског родослова*, према последњем издању списа *Gesta regum Sclavorum*) често су навођени и коментарисани у литератури, иако не увек с одређенијим судом о њиховој историјској валидности. Бележе се и сасвим различита гледишта, и она која подразумевају сумњу у историчност приче и покушаји да се појединостима које су у њој изложене, дâ историјска потврда; уп. Ј. Ковачевић, *Етничка и друштвена припадност ктитора у Дукљи и Поморју од краја VIII до краја XIII века*, Историјски гласник (1955) 121–122 и исти, *О уводу Барског родослова*, Зборник Матице српске, серија друштвених наука 13–14 (1956), 67; Н. Банашевић, *Летопис попа Дукљанина и народна предања*, Београд 1971, 63, 94, 115, 122 (оба наведена аутора сумњају у историјску меродавност података); R. Ljubinković, *Quelques observations sur le probleme des rapports artistiques entre Byzance, l'Italie meridionale et la Serbie avant XIII*^{e} *siècle*, X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravena 1963, 192–193 (супротан пример); Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 35 (подршка датовању цркве у IX век и излагању о најстаријем слоју живописа); в. и белешку код Ђурић, *нав. дело*, 189, н. 22 [непридавање нарочитог, бар не једнаког значаја свим подацима, јер се и поред опредељења аутора за начелно датовање цркве у IX/X век најповољнији историјски контекст за њену градњу и прво осликавање везује за време српског кнеза Часлава, односно X столеће (уп. и *исто*, 25, као и 43; код В. Ј. Ђурић, *Српске престонице у доба Немањића*, 13, задржана је опција са ширим оквирима датовања, али је текст одређен као легенда); исту логику и опредељење за датовање у оквире X века, после смрти бугарског цара и освајача Симеона (927), а пре Самуилових освајања (крај века), следи и Михаиловић, *нав. дело*, 69]. Уп. и контекст навођења издвојених места код Нешковић, Николић, *нав. дело*, 6 (Николић), као и Поповић, *нав. дело*, 209–210, а за посебан текст о назначеној теми и Е. Мушовић, *Петрова црква у Летопису попа Дукљанина*, Историјски записи 41, св. 4 (1979) 97–102. У новије време део из Летописа попа Дукљанина о Павлимиру Белу и, посебно, детаљи приче о настанку цркве Светог Петра поново су анализирани у раду Т. Живковића, *Легенда о Павлимиру Белу*, ИЧ 50 (2003) 9–32, и посебно 27 сл., где су тумачени као део измишљене легенде, конструкције самог аутора списа. За последњу анализу одговарајућег поглавља списа, уп. исти, *Gesta regum Sclavorum* II, 227–243, посебно 241 сл., 317–318.

[295] Уп. М. Јанковић, *Епископије Српске цркве 1220. године*, изд. В. Ј. Ђурић, *Сава Немањић – Свети Сава, историја и предање*, Београд 1979, 82–83; иста, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 139–143, 171; в. и Ј. Калић, *Црквене прилике у српским земљама до стварања архиепископије 1219. године*, у: *Сава Немањић – Свети Сава*, 29 сл., и нарочито 48–52.

помен Рашке епископије – забележен у повељи византијског цара Василија II „архиепископу Бугарске“ из 1020. године.[296] Издат архијерају нове аутокефалне архиепископије (независне од цариградске патријаршије и потчињене цару) са столицом у Охриду, као потврда о устројству те архиепископије подударном оном из времена бугарских царева Петра и Самуила у X веку, тај документат требало би да представља и важну, сасвим јасну потврду претходног постојања и трајања Рашке епископије, те да, на свој начин, објашњава разлог због којих се у време цара Василија II седиште у Расу нашло на листи епископских центара укључених у подручје јурисдикције поменутог архијереја.[297] Извори пружају занимљив увид у статус и углед епископске катедре при цркви Светих апостола и у епохи Стефана Немање, односно у периоду који подразумева њено деловање на територији српске државе до истека друге и самог почетка треће деценије XIII века. Мисли се, дакле, на раздобље пре времена обележеног установљењем домаће црквене организације и историјски омеђеног делом њеног првог архипастира, са свим специфичним садржајима које то дело реално обухвата и подразумева. Писано сведочанство Стефана Првовенчаног о томе да је Стефан Немања у истој цркви „други пут крштен“, по православном обреду и уз чинодејствовање грчког епископа, само је један, условно речено почетни, у низу издвојених, хронолошки јасно одређених примера везивања нарочитих догађаја и значајних момената из средњовековне српске историје за старо црквено средиште и катедру рашких епископа.[298] У тренутку када Сава Немањић, као први архиепископ и оснивач самосталне Српске цркве, рукополаже епископе и ствара мрежу катедралних центара у надлежности домаћих пастира, важност цркве у Расу и традиције која је део њене историје добијају само додатну потврду.

---

[296] Cf. H. Gelzer, *Ungedruckte und wenig bekannte Bistümerverzeichnisse der orientalischen Kirche*, BZ 2 (1893) 44–45.

[297] Уп. Б. Крсмановић, *О односу управне и црквене организације на подручју Охридске архиепископије*, изд. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 27–35; П. Коматина, *Појам Бугарске у XI и XII веку и територија Охридске архиепископије*, у истом зборнику, 41–56, посебно 51 сл. (са одговарајућом литературом).

[298] Вид. Калић: *нав. дело*, 48–52; уп. и више радова исте ауторке посвећених одговарајућој теми: *Столно место Србије*, Новопазарски зборник 12 (1988) 13–27; *Престо Стефана Немање*, ПКЈИФ 53–54, св. 1–4 (1989) 21–30, посебно 24–28; *Претече Жиче*, 77 сл., 82–85. Сажети осврт на више значајних догађаја из Немањине епохе у текстовима В. Ј. Ђурића праћен је и претпоставком о том српском владару као једном од обновитеља цркве и њеног живописа, крајем XII века; в. Ђурић, *Византијске фреске*, 28; исти, *Српске престонице у доба Немањића*, 14. За наведени податак из житија светог Симеона Немање чији је аутор Првовенчани уп. *Стефан Првовенчани, Сабрани списи*, 65 (*Живот светог Симеона*).

Из времена када се Рашка епископија можда већ нашла у саставу Охридске архиепископије, или када је, подједнако могуће, била под окриљем суседне Дрначке митрополије,[299] потиче и први живопис на зидовима цркве. Од фресака за које се верује да нису млађе од X века данас су остали само бледи, слабо видљиви трагови. Део су необичне целине која садржи више различитих слојева зидног сликарства као резултат неколико већих обнова. Истраживачи су се различито односили према проблему датовања уочених различитих слојева, а нису делили поглед ни на питање раздвајања трагова појединих историјских целина.[300] Будући да је у простору припрате затечен само један од више поменутих слојева фреско сликарства, запажање о несагласности међу истраживачима у овом случају односи се само на питање прецизнијег датовања једне од разматраних етапа у историјату споменика. Реч је о живопису који представља последњу значајну средњовековну обнову и остатке стилски уједначене, једновремено настале целине од које се сачувао и део на јужним и западним површинама централног простора и у куполи, као и једна евидентирана поправка фресака старијег слоја у олтару. У начелном датовању тих фресака у крај, односно последњу четвртину XIII века слаже се већина аутора постојећих прилога, иако се у одговарајућу групу сврставају истраживачи који су различито одређивали број претходних, старијих слојева живописа у цркви.[301] Судећи према решењу ктиторске композиције у јужној конхи тетраконхосног наоса, у приличној мери страдале и без очуваног лика владара, као и на основу стилских аналогија са споменицима друге половине XIII

[299] Уп. Калић, *Црквене прилике*, 30–32, с одговарајућом библиографијом.

[300] Први трагови живописа откривени су 1954. У периоду између 1956. и 1960. године систематски се радило на даљем откривању и чишћењу фресака, а потом су изнети и први резултати њиховог проучавања; в. М. Лађевић, *Резултати испитивачких радова на фрескама цркве Св. Петра и Павла крај Новог Пазара*, Саопштења 4 (1961) 149–162; Николић, *Петрова црква и Ђурђеви Ступови*, 5–8; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 17–19; Д. Тасић, *Црква св. апостола Петра и Павла код Новог Пазара*, *Нови Пазар и околина*, Београд1969, 123–125; Ћоровић-Љубинковић, *Живопис цркве св. Петра код Новог Пазара*, 35–49; Ђурић, *Византијске фреске*, 25–26, 28, 43, 189–190, 199; Михаиловић, *Црква светог Петра код Новог Пазара*, 67–100; Нешковић, Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 39–59 (Николић); Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 291–292.

[301] Фреске датује у XIII век већ М. Лађевић (*нав. дело*, 162), иако помишља да би могле бити и с краја XII века. У старијем од два текста о живопису цркве у Расу, Р. Николић изражава уверење да су из прве половине тог столећа (*Петрова црква и Ђурђеви Ступови*, 6–7), а потом њихов настанак ставља у године око 1250., то јест у ранији период владавине Уроша I, повезујући их са особеностима живописа из друге половине истог столећа (Ј. Н., Р. Н., *Петрова црква код Новог Пазара*, 57–59). Остали аутори у тим фрескама виде углавном дела с краја XIII века; уп. Радојчић, *нав. дело*, 18–19; Тасић, *нав. дело*, 123, 125; Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 44–49; Ђурић, *нав. дело*, 43, 199 (уп. и исти, *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971, 45–46); исти, *Српске престонице у доба Немањића*, 18; Михаиловић, *нав. дело*, 90–96; Тодић, *нав. дело*, 91–92.

века – врло је могуће да су у праву они који ктитора и обновитеља фресака виде у краљу Драгутину, односно који сматрају да је реч о обнови из периода владавине тог краља.[302]

Централни простор старог средњовековног црквеног здања у којем се налазила катедра Рашких епископа кружног је плана, спојеног с обликом тетраконхоса. Надвишен је кубетом. У нивоу спрата, над трима конхама (изузев источне, олтарске), куполни део је обухваћен и узаном обимном галеријом. У нивоу приземља необична грађевина имала је некада у свом саставу и прстенасти спољни брод, чије је изворно решење временом битно измењено. Њиме су, вероватно, биле окружене поменуте три од четири конхе централног простора, што би значило да је она на истоку, у функцији олтара, остала незаклоњена и споља видљива као и данас. На такво решење упућују материјални остаци најстарије евидентиране средњовековне градње, који чине северозападно крило данашње грађевине и који су савремени с описаним унутрашњим простором

[302] Уп. Тасић, *нав. дело*, 125; посебно и Михаиловић, *нав. дело*, 91, где се хронолошки оквир сужава на период Драгутинове самосталне владавине, тј.у време пре сабора у Дежеви. Исти период има у виду и О. Томић, када краљу Драгутину приписује обнову фресака древног епископског седишта и када, повезано с претпоставком о томе да је у цркви некада постојао краљев портрет, износи и уверење о томе да су фреске савремене оним у припрати Ђурђевих Ступова у Расу; в. О. Томић, *Ликови краља Драгутина у српском средњовековном сликарству*, Рачански зборник 3 (1998) 74 (о обнови и датовању фресака у припрати Ђурђевих Ступова в. на одговарајућем месту у нашем прегледу споменика). Периодизацију која се поклапа с Томићевом даје и И. М. Ђорђевић, *О сликаним програмима српских цркава XIII столећа*, изд. Т. Живковић, *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003, 152. Сем утврђених начелних иконографско-стилских аналогија, уз које је издвојила и место очуване фигуре светог врача у програму доње зоне наоса, Ј. Калић је, посветивши нешто раније одређену пажњу питању ктитора храма Светих апостола Петра и Павла, упутила и на више историјско-политичких аргумената који би требало да иду у прилог гледишту о краљу Драгутину као ктитору, односно против приписивања обнове тог храма краљу Милутину – с тим што је подразумевани период Драгутинове ктиторске делатности у Расу време после сабора у Дежеву и 1282. године; уп. Ј. Калић, *Рашко наслеђе у време Данила II*, изд. В. Ј. Ђурић, *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 47–50. У аргументацији која подржава идентификацију ктитора с једним од двојице синова краља Уроша и краљице Јелене, М. Ћоровић-Љубинковић је својевремено дала предност оној у прилог везивања фресака за краља Милутина, док Б. Тодић, у студији знатно млађег датума, смешта фреске у осамдесете године XIII века, односно у време око 1282. године, остављајући подједнаку могућност да је поручилац био један од двојице поменутих владара; уп. Ћоровић-Љубинковић, *Живопис цркве св. Петра код Новог Пазара*, 48; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 39–40, као и 291. У недавно објављеном тексту, Тодић потврђује хронолошку одредницу „око 1280“, без посебног означавања личности ктитора; уп. Б. Тодић, *Монументална српска уметност XIII века*, у: *Византијско наслеђе и српска уметност* II, изд. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016, 228. Претходну уздржаност В. Ј. Ђурића од приписивања фресака ктиторству конкретне личности смењује јасно везивање подухвата обнове за време краља Драгутина, то јест за личност тог владара, у постхумно објављеном тексту у књизи *Српске престонице у доба Немањића*, 18 (за ранији „неутралнији“ став Ђурића уп. и податке из наше претходне напомене).

наоса.[303] Простор наоса комуницирао је с одговарајућим одељењима спољњег брода преко отвора у јужној, северној и западној конхи – у средњовековном здању нешто ужих од оних који су на тим местима данас и чији је садашњи облик резултат обнове из турског времена.[304] Постојеће мање одељење у западном делу некадашњег спољног брода идентификује се као простор првобитне средњовековне припрате.[305] Тај простор, омеђен са четири зида у којима су и раније постојали отвори за пролаз, водио је преко отвора у источном зиду у наос цркве, а преко оних у бочним зидовима у остале просторије спољњег обимног брода.[306] Средњовековни облик и изглед постојећег отвора у јужном зиду припрате једини нису нарушени интервенцијама из новијег времена.[307] Иако нису сачувани трагови темеља одговарајућег дела обимног брода на јужном крају грађевине, извесни остаци полуобличастог свода допуштају претпоставку о томе да је и с те стране постојао простор сличан оном на северној – чији се удео у изворној варијанти средњовековног градитељског решења не доводи у сумњу.[308] Потврђена је и појединост да се у западном делу постојеће просторије северно од припрате налазило степениште које је водило на спрат с галеријом.[309] И у

[303] Излагање у којем се предочавају основне одлике градитељског решења споменика засновано је на критичкој рецепцији налаза произашлих пре свега из теренског рада Ј. Нешковића – уп. Нешковић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 3–33, као и Нешковић, Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 17–36, с одговарајућим цртежима; узети су у обзир и запажања и закључци С. Поповић, *Преиспитивање цркве Светог Петра у Расу*, 210 сл. Дакако, издвојена је фактографија од значаја за стицање општијег увида у просторни контекст у којем су своје место нашле фреске које су део грађе за нашу студију.

[304] Уп. Нешковић, Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 33, где се указује и на то да је и под у цркви из времена проширивања пролаза преко којих је наос комуницирао са спољњим бродом, те да је део низа истовремено реализованих преправки, повезаних с обновом о којој говори натпис из 1728. године, чинила и замена некадашњег тролучног отвора према олтарској апсиди јединственим полукружним луком.

[305] Ј. Нешковић тај простор одређује као *западни део спољњег брода*, за разлику, на пример, од Р. Николића, који га назива *првобитном малом припратом*, уп. заједничко издање Нешковић, Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 19, 23–24 (Нешковић) и 58 (Николић). У прилозима о живопису сем потврђених примера описивања простора термином *припрата* (у новије време бележи се, нпр., и код Тодић, *нав. место*) у употреби је био и онај *унутрашња припрата* (Ђурић, *Византијске фреске*, 43; раније и Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 47).

[306] Вероватно знатно касније, у турском периоду, испред тог простора је, на западу, дозидана још једна припрата.

[307] Уп. Нешковић, Николић, *нав. дело*, 19. О томе сведочи и живопис који се на том месту сачувао (в. даљи текст).

[308] Нешковић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 21; Нешковић, Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 28, 31 (Нешковић).

[309] Према затеченом стању које одражава поправке и градње извршене у турском периоду, на узану галерију на спрату стизало се кроз својеврсни претпростор над западном просторијом спољњег брода, то јест припратом; уп. Нешковић, *нав. дело*, 8; Нешковић, Николић, *нав. дело*, 23–24 (Нешковић).

околностима мањка непосредних елемената за одређенији и потпунији суд о функцији одељења у северном крилу – увид у садржину сачуваних слика око отвора у јужном зиду припрате, ипак, даје основа не само за закључак да је с јужне стране здања некада постојао простор у функцији параклиса, већ и за суд о могућој истој намени одељења у оба крила тог здања.[310]

Програм припрате *(сл. 105–109)*

Реч је о невеликом, јасно омеђеном простору у западном делу спољног, обимног брода – из којег се, по уласку у здање, ступало у наос, као и у бочна одељења у склопу поменутог обимног брода. Због јасне одељености од осталих просторних јединица и целина, тај се простор може описати термином *припрата*.[311] Од некадашњег средњовековног живописа у њему су сачувани само остаци једне сложеније композиције, Успења Богородичиног, на источном зиду, и двеју засебних светачких фигура неједнаких димензија и с различитим местом у зонској подели и распореду одабраних иконографских садржаја, на јужном зиду. Њима се, по месту ван појаса сокла, придружује и нарочито поље са стилизованим биљним мотивима, повезано с аниконичним украсом у отвору за пролаз у јужном зиду. За реализацију уобичајеног програма, која подразумева комбиновање наративних, сценских приказа и приказа појединачних ликова светих, у издвојеном простору располагало се сасвим скромним и ограниченим репертоаром слободних површина, те је садржина тог програма, очито, била распоређена само у две зоне и, због мањка расположивих зидних поља, крајње сведена. За идеју о обиму и саставу програма није неважна околност да су остаци тек неколико поменутих представа откривали и готово сву садржину слика на два зида просторије, источном и јужном.[312] Како је претходно већ истакнуто, све

[310] О разлозима за такву претпоставку в. у наставку текста, где се представља садржина фресака у припрати. О параклисима бочно од припрате без задршке говори Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 291–292.
[311] Касније дозиђивања у западном делу разлог су за одредницу *првобитна припрата* у наслову.
[312] Добар увид у остатке фресака пружа фотодокументација објављена на сајту *Srpsko blago: Archives*, http://www.srpskoblago.org/Archives/StPetersChurch.

затечене фреске припадају истом хронолошком слоју из треће четвртине XIII века.

Од сцене Успења Богородичиног, над пролазом што из припрате води у наос, остало је неколико фрагмената са карактеристичним садржајима средњег плана одговарајуће сложене композиционе целине: горњи део одра с Богородичиним телом и врх нимба њене лежеће фигуре, део Христове фигуре у мандорли, те остаци групе апостола и архијереја у јужном и северном крају композиције.[313] Иако је реч о једној од сцена редовно сликаних у саставу циклуса Великих празника, по правилу делу иконографског програма намењеног простору наоса – с уобичајеним местом на западном или, понекад, на северном зиду наоса, у појасу који обухвата и остале композиције циклуса и најчешће у зони изнад низа стојећих фигура светих[314] – она је у овом здању измештена из главног простора храма и распоређена у одговарајућу, горњу (другу) зону, на источни зид припрате. Место које јој је дато поклапа се с укупном расположивом површином зоне на поменутом зиду, а то је површина у коју улази и кривина (источна половина) ниског свода одељења припрате. Нажалост изглед горњег дела композиције и мотиви у њеној завршници остају непознати. Сасвим је логично да се објашњење за забележено одступање од уобичајене традиције тражи у практичним разлозима. У малом простору наоса и у некарактеристичном просторном склопу централног дела здања није, вероватно, било довољно места за све композиције из циклуса Великих празника. За премештање у нетипично окружење и прикључење малобројној групи представа у одељењу пред улазом у наос катедрале и пратеће бочне просторе одабрана је слика догађаја који закључује след истакнутих догађаја историје спасења слављених као највећи празници Цркве. Сва је прилика и да је реч о илустрацији садржаја што се одваја од садржине осталих, јеванђељским предлошком обједињених тема тог циклуса и чини и тему за себе –

[313] Уп. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 47, сл. 9.

[314] О месту и начину распоређивања композиције Успења Богородичиног у сликаном програму српских цркава у XIII веку, односно у одговарајућој широј традицији византијског света, в. Д. Војводић, *Из ариљског иконографског програма, избор и распоред сцена христолошко-теотоколошког циклуса*, изд. С. Пејић, Р. Зарић, *Свети Ахилије у Ариљу, историја, уметност*, Београд 2002, 114–116, као и исти, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 75–78; Павловић, *О једном особеном моделу распоређивања сцена Великих празника: Студеница – Градац*, 443–357 (с пратећом, широм литературом).

јер посебно слави и саму Мајку Божју као најсветију личност земаљске историје и символ саме Цркве[315].

Није, вероватно, случајно, нити је пука последица опредељења сликара за практично решење, ни то што је целу расположиву површину у оквиру одговарајуће, горње зоне јужног зида испуњавало огромно попрсје једног јединог светитеља, светог Николе.[316] Реч је о статичној, строго симетричној и чеоно постављеној, репрезентативној попрсној представи једног од најславнијих и најпоштованијих архијереја хришћанске цркве, с препознатљивим цртама лица и у карактеристичној одећи епископа. Идентитет мирликијског борца за правилно исповедање вере потврђује и сачувани натпис на српском језику. Десница му је уздигнута у благослов, а левом руком придржава јеванђеље. Гест епископског благослова и књига јеванђеља као знак архијерејског достојанства у строгој су симетрији и доприносе утиску нарочите репрезентативности. Такав изглед, дакако, није повезан само с крутим и наглашено чеоним ставом фигуре – иако је она сведена на попрсје – већ нарочито и са чињеницом о необично великим, управо монументалним димензијама лика. Иако је у истом простору до данас сачувана само још једна од светачких представа и иако је на основу увида у размере припрате јасно да ту није ни било места за значајнији број фигура, прилично је јасна намера да се овај лик на неки начин издвоји и истакне. Видна увећаност димензија чак и не чини тај лик изузетком у односу на постојећа решења у старијим живописаним целинама чији су поручиоци били средњовековни српски владари, претходници и преци обновитеља фресака у катедрали Рашких епископа. Различити видови издвајања ликова нарочито поштованих светих, међу којима и онај који подразумева преувеличавање, нису били реткост у црквама живописаним раније у XIII веку.[317] Ипак, чини се да је

[315] О тој теми детаљније смо писали бавећи се једном другом и сасвим другачијом представом мајке Божје, уп. В. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи,* Зограф 30 (2004–2005) 141–165.

[316] Уп. Ћоровић-Љубинковић, *Живопис цркве св. Петра код Новог Пазара*, 47, сл. 10; Нешковић, Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 58, сл. 36 на стр. 55 (Николић).

[317] Запажања појаве нису ретка ни у одговарајућој, широкој литератури. О приказивању поштованих светитеља на почасном месту у храму и с упадљивим ознакама представљања, као о обичају примљеном из византијске уметности и негованом у Србији од раног XIII века, в. Тодић, *нав. дело*, 66, с издвојеним примерима. Један од примера предмет је нашег рада наведеног у нап. 315. Формално, контекстуално и хронолошки најближи представи из цркве у Расу јесу управо примери у цркви Светих апостола у Пећи, која је, у време када су они насликани (око 1300. године), била место обитавања српских архиепископа. Ту су у виду монументалних икона на

пример о којем је реч један од најстаријих познатих примера везивања сличног решења за простор припрате. Како се фреска налази на површини зида која својом полукружно закривљеном горњом ивицом визуелно подсећа на облик лунете и како је и изведена изнад отвора у зиду који је сачувао свој првобитни средњовековни изглед, сама по себи намеће се мисао о томе да је решење повезано с околношћу да је поменути отвор у зиду водио у простор некадашњег параклиса посвећеног светом Николи. Свети Никола је светитељ чији је култ изузетно развијен у целом хришћанском свету, а веома су га поштовали и ктитори цркава у средњовековној Србији, посебно и српски владари од Стефана Немање надаље.[318] Како је црква у којој је сликан катедрала, не чуде ни избор, ни неуобичајене размере лика, па ни место на којем се он нашао. Уз исти пролаз из припрате у јужни простор здања, то јест у претпостављени некадашњи параклис, само у доњем делу истог, јужног зида припрате и у пољу западно од отвора, смештена је и једина преостала светачка представа из зоне која је, по свој прилици, била резервисана за појединачне фигуре светих. Реч је о фигури монаха столпника, у типичној монашкој одећи, укључујући и кукул украшен крстићима, али и с посебним сликаним атрибутом који описује особеност монашког подвига личности чији идентитет стоји иза одговарајуће представе.[319] Део натписа у којем

западном зиду првобитне припрате Светих апостола, уз улаз, издвојени ликови светог Николе и Богородице, што је, с разлогом, објашњавано претпоставком о њиховој повезаности с посветом првобитних, несачуваних параклиса уз цркву; уп. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 123, 126 и сл. 70 на стр. 122 (Ђурић). Одговарајућу пажњу захтева и сличан, огроман лик светог Николе у близини бочног улаза на јужном зиду припрате у Моравчи (о томе посебно на страницама на којима је у нашем раду представљен тај споменик; уп. и део који се односи на програм у некадашњој припрати најстарије пећке цркве).

[318] Вид. В. Ј. Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина и владарска идеологија*, у: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Богословље 31(45), св. 1 (1987) 13–21; уп. и исти, *Свети покровитељи архиепископа Данила II и његових задужбина*, у: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 281–286; о популарности култа светог Николе у средњовековној Србији, видљивој, између осталог, управо у посвети цркава и параклиса том светитељу, в. и код: И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 90–91. Имајући у виду податке о постојању више цркава или мањих параклиса посвећених светом Николи у катедралним средиштима Српске цркве, посебно подсећамо на онај повезан с налазима о параклису посвећеном мирликијском архијереју у склопу обновљеног здања старе призренске епископије (краљ Милутин ктитор одговарајуће обнове из самог почетка XIV века). Реч је о црквеном средишту које је, као и катедрала Рашких епископа, од XIII столећа прешло у руке Срба, то јест под окриље Српске архиепископије. О садржини фреско украса у поменутом параклису у Богородици Љевишкој, укључујући и белешку о уништеној фреско икони с великом попрсјем светог Николе, в. Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 64–65, с илустрацијама (Бабић).

[319] Уп. Нешковић, Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 58, сл. 35 на стр. 54 (Николић); такође в. И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУ 18 (1982) 44, сл. 1.

се налазило име није сачуван, те пуни идентитет лика остаје неутврђен. Извесно је да ни избор места ни само иконографско решење, које код представљања те категорије монаха и иначе подразумева обједињавање допојасне фигуре и представе стуба као символа нарочитог подвига (висина стуба мање-више попударна с висином доњег дела тела осталих појединачно датих фигура у одговарајућем појасу), нису нимало неуобичајени. Напротив, поља зидне површине у близини врата или других отвора карактеристично су место за сликање светих столпника, једнако као што је случај и с иконографском формулом која тој категорији светих даје препознатљивост.[320] Питање да ли је у скученом простору одељења припрате био насликан и пандан описаном монашком лику остаје без поузданог одговора, чак и када традиција потврђује сликање светих столпника у пару. Очито је само да панданског лика није било на супротном, источном пољу зида уз исти отвор. Део површине јужног зида са супротне стране знатно је ужи од оног на којем се налази описана фигура. То је и разлог што је с те стране изведен фреско украс орнаменталног типа, с биљним мотивима – полупалметама. Тај је украс, непосредно и на карактеристичан начин, повезан са сродним украсом унутар одговарајућег отвора-пролаза. У лучни део површине смештена је трака с мотивом врежа у виду волута, док је делимично сачувану декорацију бочне источне стране пролаза чинио приказ расцветалог Часног крста с криптограмима у пољима између кракова. Преостала је тек лева половина поменутог приказа, физички ближа сачуваним фрескама јужног зида припрате. На основу остатака двојако изведених слова, чини се да се може говорити о двема варијантама скривеног текста. У горњем пољу између вертикалног и хоризонталног крака крста видљива су почетна слова Христовог имена, смештена једно до другог (као део уобичајеног криптограма ІС ХС), док остаци вертикално распоређених слова са титлама, приметни у нижем левом пољу, нису сасвим јасни (исписана, изгледа, два словна знака, од којих је, на доњем месту, препознатљиво „Д“), те на осову затеченог није могуће поуздано утврдити пуну садржину и значење некадашњег нарочитог акронимима.[321] Тако

[320] О томе в. Ђорђевић, *нав. дело*, 41–52, посебно 42–45 (иконографија и место у сликаним програмима), као и 49 (о симболици стуба и суптилнијем нивоу значења атрибута монаха столпника).

[321] Украс расцветалог крста с почетним словима Христовог имена евидентиран је код Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 292. Остаци акронима у доњем левом пољу између

уклопљен у простор око улаза, поред заштитне, апотропејске симболике и функције које му се могу приписати, подударно потврђеним примерима у српском средњовековном живопису од краја XIII века надаље,[322] одабрани приказ победничког знака хришћана и симбола спасења можда је и у посебној спрези са значењима на које алудира топографијом битно одређен спој визуелно издиференцираних и формално одељених представа светог епископа и светог столпника. Први је „архијерej Христов“, прослављен као бескомпромисни борац за чистоту вере и узор епископима, други је представник монашког максимализма у подвигу служења Богу по највишим моралним начелима хришћанске вере, на шта свакако упућује свечев атрибут. Уколико се има у виду суптилнији аспект или виши ниво могућег значења особеног иконографског атрибута, и ако стуб као део иконографског одређења конкретног лика није схваћен само као проста алузија на врсту монашког станишта, већ и као симбол и знак нарочитог врлинског подвига у служењу Богу, моралне чистоте и истрајности, односно непоколебљиве вере[323] – онда се повезаност лако потврђује. Ако се подсетимо и налаза о теми на источном зиду, над улазом у централни део храма, издвојићемо, заправо, основну потку што у сфери идеја повезује све представе затечене у омањој просторној целини о којој је реч.

кракова крста нису поменути. Занимљиво је да се у једном пољу налазило више од једног слова. О обичају сликања крстова праћених Христовим монограмом и другим специфичним натписима у форми акронима, и о значењу таквих представа, v. G. Babić, *Les Crois à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècle*, *Byzance et les Slaves*, Mélanges I. Dujčev, Paris 1979, 1–13; Ch. Walter, *IC XC NI KA. The apotropaic function of the victorious Cross*, REB 55 (1997) 193–220; С. Габелић, *Линеарно сликарство Сисојевца*, Трећа југословенска конференција византолога, Крушевац 2000, 428–429; М. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду,* Зограф 35 (2011) 134–136, 139–140, с комплетнијом одабраном литературом у н. 254 и исти, *Средњовековне представе крстова са „криптограмима“ који се односе на светог цара Константина Великог*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XI, Ниш 2013, 123–133, с литературом у н. 19.

[322] За значење и функцију представе, као и за својеврсни увид у историјат и традицију феномена о којем сведочи, в. литературу наведену у претходној напомену. Описани пример из цркве у Расу није поменут у радовима који се баве традицијом укључивања одговарајућих апотропејских представа у програм црквеног зидног сликарства, иако је реч о једном од најстаријих. Није реч и о једином примеру на зидовима здања у Расу, јер је сличних представа било и у наосу цркве. Релативно добро је сачувана она у малој ниши у северном крају западне конхе, у нивоу изнад висине одређене у цркви за зону стојећих фигура.

[323] Уп. Ђорђевић, *нав. дело*, 49, где се упућује и на литерарне топосе који омогућују увид у поменути аспект значења.

ГРАДАЦ, ЦРКВА БЛАГОВЕШТЕЊА ПРЕСВЕТЕ БОГОРОДИЦЕ

Црквено здање подигнуто на подголијској заравни изнад Градачке реке, на њеном излазу из клисуре и на тлу које је, у области северно од Раса, и у неком ранијем историјском периоду било у функцији култног места – католикон је средњовековног манастира и надгробна задужбина краљице Јелене (†1314), супруге краља Уроша I.[324] По узору на решења у црквама Немањића владара, надгробно обележје у виду саркофага остварено је у западном травеју наоса, уз јужни зид и фреску с ктиторском представом.[325] Приликом градње цркве у XIII веку нису коришћени темељи старије цркве, чији је другачије оријентисан простор припадао типу мањих једнобродних грађевина издужене правоугаоне основе.[326] Сведочанство архиепископа Данила II о посвети цркве Богородици и великом хришћанском празнику потврђује сачувана представа Благовести у лунети главног портала цркве, на спољњем, фасадном зиду припрате.[327] Иако је реч о здању које се с разлогом везује за име српске краљице француског порекла[328] – јер га је она уобличила и у њему, као ктитор, била и сахрањена –

[324] О краљичиној градњи цркве „у име пресвете Богородице, празник Благовештења, на месту званом Градац“, о надгробној намени цркве, назначеној описом ктиторкиних мисли о „судњем дану“, као побуди за подизање цркве, као и о намени одабраног светог места да послужи као место пребивалишта монаха, в. *Данило Други, Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, прир. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, данашња језичка верзија Л. Мирковић, Д. Богдановић, Д. Петровић, Београд 1988, 92–96 (цит. стр. 92); уп. и *Данило II, Животи краљева и архиепископа српских*, изд. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 74–82 (српскословенски оригинал цитираног места, стр.75). Личности краљице Јелене у новије време посвећена су два репрезентативна издања – тематски зборник са студијама које покривају различите аспекте краљичиног друштвеног и културног деловања, те значаја који оно има у епохи која обухвата неколико завршних деценија XIII века и почетак XIV века, као и богато опремљен каталог изложбе, такође са одговарајућим текстуалним прилозима, који резимирају досадашња знања о тој личности и посебно и о њеној задужбини у Градцу; уп. *Јелена, краљица, монахиња, светитељка*, Тематски зборник радова посвећених краљици Јелени, изд. К. Митровић, Градац 2015.; *Јелена велика краљица. Седам векова од смрти краљице Јелене 1314–2014*, каталог изложбе, изд. Т. Михаиловић, С. Новчић, Народни музеј Краљево 2014.

[325] О мермерном саркофагу и гробном месту краљице Јелене у градачкој цркви в. код Поповић, *Српски владарски гроб*, 79–83 (о програму сликарства повезаном са фунерарном наменом здања, 84–88); О. Кандић, *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005, 150–154.

[326] О месту на којем је подигнута средњовековна црква и археолошким остацима објеката из старије, по свему судећи, ранохришћанске епохе, уп. Кандић, *Градац*, 39–42.

[327] За писано сведочанство уп. *Данило II*, 75–81; *Данило Други*, 92–95; за фреску на месту намењеном слици светог патрона храма, односно празника којем је црква посвећена, уп. Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 6, т. XIV, 1; Кандић, *Градац*, 111, т. IV; Д. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и запажања о појединим програмским особеностима*, Зограф 36 (2012) 100, сл. 18; *Јелена велика краљица*, изд. Михаиловић, Новчић 52, 72.

[328] Уп. *Данило II*, 58; *Данило Други*, 81. За сличну белешку патријарха Пајсија у XVII веку, по којој краљица Јелена „беше кћи франачког краља“, уп. *Патријарх Пајсије, Сабрани списи*, прир. Т.

ктиторство градачке цркве, као и веродостојност представе коју о томе пружа писац краљичиног житија, и даље, у научној и стручној литератури, остаје отворена тема. Подразумева низ питања и посебних, за та питања везаних тема, чије разматрање не резултира јединственим гледиштем. Неколико је околности које су извориште недоумица истраживача и које њихова разматрања усмеравају ка различитим претпоставкама и закључцима не само о питању ктиторства, већ и о датуму подизања цркве и времену настанка њеног живописа, као и о питању првобитне намене, односно самог фунерарног концепта здања.[329] Реч је, најпре, о „неподударностима“ у наводима Данила II у житију краљице Јелене – јединoм извору из огдоварајуће средњовековне епохе који о подухвату говори, и то прилично исцрпно – и подацима које пружа ктиторска представа у западном травеју наоса.[330] Ту комбинацију података требало је, с друге стране, повезати с подацима о садржини осталих, различито ишчитаваних представа историјске

Јовановић, прев. Д. Богдановић, Т. Јовановић, Београд 1993, 90 (*Житије светог цара Уроша*). О везивању њеног порекла за француску краљевску кућу Капета, односно о рођачким везама с напуљским Анжујцима (који потичу од француског краља Луја VII), преко огранка породице Де Куртне (Петар де Куртне, млађи брат француског краља Луја VII), уп. Ч. Мијатовић, *Ко је краљица Јелена*, Летопис МС 217 (1902), 1–30; о рођачким везама са Анжујцима в. и Г. Суботић, *Краљица Јелена Анжујска – ктитор црквених споменика у Приморју*, Историјски гласник 1–2 (1958) 139–141. Тридесет година касније од Мијатовићеве студије утврђена је једнака, верује се, и исправнија, њена веза не само са поменутом породицом де Куртне, из које је потекла латинска цариградска династија, већ и с угледним угарским племством, па и угарском краљевском кућом. По Г. Макданијелу, Јелена је, тако, старија ћерка угарског племића, господара Срема, Јована или Калојована Анђела (сина византијског цара Исака II Анђела и Маргарете Угарске) и Францускиње Матилде од Пожеге, родом из породице Де Куртне (за разлику од несигурне поставке Мијатовића, француска линија родословља ишла би од мајке), а њена мајка Матилда истовремено би, преко своје мајке Маргарете де Вијен, била сестричина и латинског цара Балдуина II и Јоланде Куртне, друге жене угарског краља Андрије II, односно снаја Маргарете Угарске (сестра Андрије II); cf. G. L. McDaniel, *On Hungarian-Serbian Relations in the Thirteenth Century: John Angelos and Quen Jelena*, Ungarn Jahrbuch 12 (1982–1983) 43–50. С том темом у вези, уп. и новије текстове, у којима је приметно усвајање Макданијелових налаза: Т. Михаиловић, *Краљица Јелена знаменита личност српске историје и културе*, у: *Јелена велика краљица*, 9–11; као и Б. Стојковски, *Краљица Јелена и Угарска*, у: *Јелена, краљица, монахиња, светитељка*, 41–47. О личности краљице Јелене уп. и Кандић, *Градац*, 49–57.

[329] Недавно је показано да је у Градцу, као и у неколико других цркава XIII века, у простору под куполом, постојао нарочит натпис, који је, по узору на те примере, и у овом случају, посебно на пример из Студенице, могао садржати релевантне податке о посвети храма, ктитору и времену његовог осликавања. Нажалост, садржина тог натписа је у тој мери оштећена да подаци њоме некада обухваћени остају недоступни; уп. Д. Војводић, *Остаци ктиторског натписа под куполом Богородичине цркве у Градцу*, Гласник ДКС 40 (2016) 141–145.

[330] За ктиторску представу в. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6, т. XXVII–XXVIII, 1; Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења 8 (1969) 126, сл. 6; Р. Николић, *Прилози проучавању живописа из XIII и XIV века у области Раса: Када и ко је живописао манастир Градац*, Рашка баштина 2 (1980) 86–88, сл. 1; Кандић, *Манастир Градац*, 41–42, сл. 28; иста *Градац*, 195–196, 205, т. VII, сл. 156 и 157; иста, *Сопоћани*, 31; Поповић, *Српски владарски гроб*, 85; Тодић, *Сопоћани и Градац*, 72–73; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 97–98.

садржине у истом одељку наоса,[331] као и с необичним археолошким налазима о двема различитим фазама зидања цркве[332] и постојању двојне гробнице под ктиторским надгробним обележјем.[333] Непревиђање чињенице да је житије о којем је реч посвећено личности краљице, те да је посве логично њено место у првом плану описаних догађаја, као ни уважавање процена о дечачком узрасту писца житија у време грађења Градца, које, по свему судећи, искључују непосредно искуство очевидца[334] – не потиру суд о сведочанствима архиепископа Данила, уобличеним неколико година по упокојењу краљице, као о сасвим јасним исказима. Он представља краљицу Јелену као јединог ктитора здања, а почетак грађења цркве смешта у време после смрти њеног супруга, краља Уроша I, односно у раздобље краљичине самосталне управе над одређеним територијама српских земаља, које јој је доделио краљ Драгутин. Према речима архиепископа Данила, краљица је „заповедила да се сакупе народи *њезине државе*, и кад је то учинила, изабрала је од њих најбоље уметнике“,[335] баш као што је утврдила и црквени устав, сакупила изабране монахе и обдарила манастир „сваким изобиљем“.[336] У новије време је примећено да је једино господар „своје државе“ могао да учини и оно што у наставку житијног текста следи: „Приходе и села многа изабрана приложи том светом месту, *утврдивши хрисовуље са својим потписом*, у којима су набројани сви њезини прилози и све што је на потребу храму Пресвете.“[337] Насупрот наведеним писаним подацима, али и занимљивој појави везивања ктиторства Градца само за краља Уроша I, евидентираној у

[331] Мисли се, пре свега на две веома оштећене, слично решене композиције које у доњој зони фресака, на јужном и северном пољу западног зида, представљају сцене преноса моштију; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6–7, т. XXVIII, 2; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 7; В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције* (II), 123–131, сл. 4–5; Николић, *Прилози проучавању живописа*, 89–91, сл. 2; Поповић, *Српски владарски гроб*, 85; Кандић, *Градац*, 205–206; иста, *Сопоћани*, 31; Тодић, *Сопоћани и Градац*, 73–74, 75, сл. 9, 11; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 95.

[332] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 1; Кандић, *Градац*, 196, 198; иста, *Сопоћани*, 26–28; Тодић, *Сопоћани и Градац*, 71.

[333] А. Јуришић, *Градац – резултати археолошких радова*, Београд 1989, 56–58, сл. 54; Поповић, *Српски владарски гроб*, 86; Кандић, *Градац*, 152–154, 204–205; Тодић, *Сопоћани и Градац*, 70–72, 74.

[334] *Данило Други*, 17–18 (Предговор); Кандић, *Градац*, 195; иста, *Сопоћани*, 26.

[335] *Данило Други*, 92 (курзив у наводу – В. М.)

[336] *Данило Други*, 95.

[337] *Данило Други*, 95; с тим у вези уп. одговарајуће коментаре код М. Благојевић, *Српске владарке – ктитори Хиландара*, Хиландарски зборник 11 (2004) 20, н. 57; Тодић, *Сопоћани и Градац*, 68.

познијим српским летописима[338] – фреска на јужном зиду западног травеја као ктиторе приказује и краља Уроша и краљицу Јелену, јер владарски пар заједнички држи модел градачке цркве.[339] Иако је та околност својевремено и определила истраживаче да датовање цркве, везано у делима претходника за време после 1276. године, помере у период пре смрти Уроша I,[340] даље проучавање фресака у југозападном травеју наоса водило је поновном, поступном, приближавању хронолошким одредницама на које упућује текст Данила II. Тај правац одредила је најпре идентификација краља Драгутина, са супругом, на портрету актуелног владара краља у групи фигура што је, на површинама пиластра јужног зида, чинила целину с представом ктитора, као и истовремено ново тумачење суседне представе преноса моштију у јужном делу западног зида као сцене Преноса моштију краља Уроша I.[341] Истраживања новијег доба резултирала су, међутим, закључцима о пратећим владарским портретима на фресци с приказом ктитора, али и садржини двеју представа преноса моштију у том делу здања, као о препрекама не само за прећашње рано датовање одговарајућег ктиторског подухвата, већ и за усвајање било које хронолошке одреднице која би градачке фреске везала за раздобље до 1282. године. Пре те године није се могао догодити, нити је у наосу цркве могао бити представљен пренос моштију архиепископа

[338] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927, 71–72, 102

[339] Истраживачи су приметили једну разлику у приказу владарског пара, као могући идникативан детаљ који, у разматрању ктиторског удела двеју личности, својеврсну предност даје краљици, јер је она на слици једина представљена фронтално окренута посматрачу. Краљ Урош је, као и ликови Немањића монаха (светог Симеона Немање) и Богородице, у поворци која се приклања Христу, представљен у положају три четврти профила. На појединост на коју је раније већ указано код Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6, посебно је скренула пажњу Д. Поповић; уп. Поповић, *Српски владарски гроб*, 85.

[340] Уп. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 1. Поменуту годину за горњу границу узео је, само при датовању живописа у наосу, Радојчић, *Старо српско сликарство*, 70–71, док је фреске у припрати сматрао делом из последње деценије XIII века, као што је мислио и Г. Суботић; уп. Г. Суботић, *Градац Ибарски*, ЛЕ II, 1962, 442. Након чишћења фресака 60-тих година (Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, 119–127) показало се да су исти уметници радили и у наосу и у припрати. И В. Ј. Ђурић датује подизање и живописање цркве у време пре 1276, односно око 1275. године; уп. Ђурић, *Византијске фреске*, 41, 198–199, н. 42 (где је и историографски приказ свих ранијих радова о живопису Градца).

[341] Уп. Николић, *Прилози проучавању живописа*, 89–91. Николић је први у слици у јужној половини доње зоне западног зида видео представу Преноса моштију краља Уроша, што је касније прихваћено у радовима О. Кандић и Б. Тодића (в. нашу следећу напомену), а основну одредницу за датовање при том је везао за идентификацију владарског портрета краља Драгутина међу фигурама прикљученим ктиторској композицији на јужном зиду, односно за време до 1282. године. Од периода владавине краља Драгутина удаљују се, међутим, хронолошке одреднице повезане с даљим ишчитавањем садржине фресака у западном травеју градачке цркве у поменутим студијама О. Кандић и Б. Тодића (в. следећу напомену).

Јоаникија – који је, паралелно с новим читањем портрета на јужном зиду, у новије време означен као тема слике у северној половини западног зида и пандан приказа преноса моштију краља Уроша, идентификованог на фресци у јужном пољу истог зида, до саме ктиторске композиције.[342] Као нови проблем, у исто време, поставило се и питање повезивања одговарајућег читања садржине фресака не само с одавно утврђеним налазима трагова двеју различитих фаза у грађењу цркве, већ и с откривањем необичне двојне гробнице на месту одређеном за гроб ктитора. Ако се налази о прекиду или промени начина градње цркве, на висини од око два метра, вежу за средњовековну епоху која је у фокусу разматрања, онда се може говорити о отвореном простору за разумевање ктиторске представе из перспективе гледишта о сукцесивном ктиторству владарског пара. То би значило усвајање идеје да је краљ Урош у неком тренутку пре драматичног догађаја везаног за побуну старијег сина само започео градњу цркве, а краљица је касније самостално наставила и, у време када супруг више није био међу живима, извела до краја, побринувши се и за њено живописање. Иста идеја јесте и заједничко полазиште два истраживача, О. Кандић и Б. Тодића,[343] која су у новије време отишла најдаље у покушају да ускладе и „помире“ све издвојене најважније појединачне податке, потекле из постојећих различитих категорија грађе о овом споменику из последње четвртине XIII века. Наизглед неподударни и тешко спојиви, то су и једини расположиви елементи у којима се засад проналази градиво за слику за којом се трага. Налаз двојне гробнице у Градцу заиста је тешко објаснити у околностима постојања краљеве сопоћанске задужбине и околностима остварене сахране краља ктитора у својој задужбини. Блиска

[342] Тумачењем сцене у северној половини зида Преносом моштију архиепископа Јоаникија, проблем датовања градачких слика се решавао у односу на историјска сазнања о том догађају, то јест у односу на логичну претпоставку да је реч о догађају који је могао бити остварен тек по абдикацији краља Драгутина. Најпре је своје мишљење изнела О Кандић, иако идеју није испратила и новим рашчитавањем портрета на јужном зиду; уп. Кандић, *Градац*, 195–206. У истом правцу, мада уз критике дела закључака О. Кандић који се односе на сам фунерарни концепт и намену градачке цркве, наставио је, потом, и Тодић, узимајући почетак 1282. године за доњу хронолошку границу настанка живописа и, с тим у вези, предлажући идентификацију владарске фигуре на пиластру уз ктиторску представу портретом краља Милутина са женом, уп. Тодић, *Сопоћани и Градац*, 71–76. Треба рећи да је недавно своје претходне налазе О. Кандић делом ревидирала и допунила, не само потврдом идентификације поменутог портрета краља Милутина, већ и издвајањем године 1285/6. као најранијег могућег датума реализације представе преноса моштију архиепископа Јоаникија из 1282. године, одређујући тако и укупан подухват живописања градачке цркве, уп. Кандић, *Сопоћани*, 31.

[343] Уп. радове цитиране у нашој претходној напомени.

гледишта у разматрању питања ктиторства и хронологије уобличења градачке целине, отуд, вероватно, нису донела и подударне одговоре на питања порекла замисли о њеном фунерарном програму. Иза подухвата реализованог у Градцу свакако стоји краљица Јелена. Сасвим је сигурно да је она ту цркву одабрала за место свог покоја. Постоји и простор за претпоставке о другим мотивима њеног ангажовања у Градцу, посебно оним који градачку цркву стављају у посебан однос са задужбинном краља Уроша у Сопоћанима. У том смислу као део изазова јесу и постојећа размишљања о томе да ли је краљица Јелена покушала да оствари фунерарни програм који је и резултат претходног избора самог краља Уроша, његовог личног преиначења планова о месту свог гроба (по тумачењу О. Кандић) и да ли је реч о подухвату који је краљичин одговор на догађаје везане за побуну сина престолонаследника, неку врсту изгнанства њеног мужа, те немогућност остварења првобитног плана о краљевској сахрани у Сопоћанима (како је то представио Б. Тодић).

Црква Благовештења Богородичиног једнобродна је грађевина рашког типа, заснована на обрасцу примењеном у Жичи. Уз одређене формално-стилске особености, које се тумаче као упливи готике, поједина њена решења показују и значајну привржености оствареном у студеничком католикону[344]. Њен наос чине три подужне целине: троделни олтарски простор, средишњи простор са куполом и карактеристичним певничким трансептом, те западни травеј, омеђен паром пиластара – у којем је, традиционално, смештен гроб ктитора.[345] Западно од наоса је истовремено подигнута и зидом одељена припрата, с два пратећа бочна параклиса. Простор припрате, неуобичајено, нешто шири од наоса, био је надвишен крстастим сводом с ребрима ослоњеним на угаоне пиластре, о чему сведочи и данашњи изглед поткровног дела здања – плод реконструкције изведене на основу материјалних остатака првобитног, средњовековног решења.[346]

[344] О просторним и стилским карактеристикама в. код Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 12–19; иста, *Градац*, 65–164 (детаљније о аналогијама са Студеницом, 90–94, 106, 144–149, о утицају готике, односно о готичким елементима 108–110, 142) и др.; иста, Сопоћани, 26–27; такође уп. Поповић, *Српски владарски гроб*, 81, где су сажето приказани различити елементи решења.
[345] Уп. Кандић, *Градац*, 65, 76–93.
[346] О архитектури припрате уп. Кандић, *Градац*, 65–73.

Програм припрате *(сл. 110–139)*

Вишевековна запуштеност и пропадање здања, повезани са стањем разрушености сводова и оштећењима проузрокованим недостатком кровног покривача, разлог су слабе очуваности живописа у припрати градачке цркве. О изворном, свакако репрезентативном сликарству XIII века, рађеном у целини на жутој позадини, с позлатом, и у маниру подражавања мозаика,[347] данас се може судити само на основу тешко оштећених фрагмената и бледих трагова некадашње целине композиција и ликова. Од програма сводова ништа није остало, јер су они били порушени и тек у време рестаурације у другој половини XX века потпуно реконструисани.[348] У горњој зони, у висини прозора, на западном, северном и источном зиду, опстали су само остаци стојећих фигура у архијерејској одећи – на основу којих се могло закључити да су и ту, као и у припрати сопоћанског здања, вероватно и оног у Морачи, били представљени Васељенски сабори.[349] Готово да нема сумње да су и одговарајуће, страдале површине јужног зида садржале слике сабора, а није неоснована ни претпоставка да је део сцена тог циклуса био распоређен и у одељцима крстастог, ребрастог свода, чије је сликарство неповратно изгубљено.[350] Да ли се међу тим сликама у највишим зонама припрате налазила и представа неког локалног, српског сабора, више није могуће утврдити.[351] По најбоље сачуваним, иако скромним остацима на западном зиду, могуће је наслутити одлике примењеног иконографског обрасца и само на нивоу претпоставки размишљати о броју и распореду сцена. Изгледа да поља у највишој зони под сводом нису била довољна за смештање комплетног циклуса, а уколико се, како на то упућује логика, садржина циклуса простирала и на пољима самог свода, може се претпоставити постојање проширења основног састава циклуса

[347] Уп. Djurić, *La peinture murale serbe*, 151–153; С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7 (1977) 28–35.
[348] О томе в. Кандић, *Градац*, 222.
[349] Уп. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6, н. 29, т. XXXIII; Ђурић, *Византијске фреске*, 41–42; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 99, 101; Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, 163; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 98–99.
[350] Павловић, *нав. место*.
[351] Уп. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6.

неком од представа какве су, у традицији византијског света, па и оној негованој у средњовековној Србији, пратиле уобичајен избор и састав сцена.[352]

У зони која се развијала испод оне са сликама сабора а изнад појаса намењеног стојећим фигурама (средишња од три зоне на сваком зиду, наткриљене садржајима у пољима између ребара свода), налазио се део најбоље сачуваних фресака, које су све припадале континуираном низу сцена, својеврсном „фризу“ с приказима догађаја из житија патронке храма, Богородице.[353] Реч је о најстаријој познатој опширној верзији Богородичиног циклуса у српским средњовековним споменицима и примеру смештања таквог циклуса у припрату, мада, по свему судећи, не и најстаријем примеру увођења сцена из житија светог патрона у простор предворја храма који му је посвећен. Нешто боље од већине осталих сегмената јединственог низа, чији ток не прекидају бордуре, сачувао се део Богородичиног циклуса на западном зиду, који је обухватао илустрације епизода везаних за догађаје што непосредно претходе рођењу Богородице и оне што описују њено рано детињство. Циклус је почињао на јужном зиду, односно на западној страни југоисточног пиластра припрате, сценама које представљају важне моменте из живота Богородичиних родитеља, светих Јоакима и Ане, и претходе рођењу Богородице. Обухватао је цео појас западног и источног зида, да би се завршио на јужном крају источног, сценом која у житију следи догађају Благовести, одабраном за посвету цркве и ретко приказиваном у саставу циклуса.[354] Није сасвим сигурно како су изгледали сви детаљи уводне, фрагментарно очуване сцене циклуса, иако је јасно да је она приказивала догађај у храму и да се односила на тему Одбијања дарова која је у уметности византијске традиције уобичајен почетак циклуса.[355] На то указују мотиви киворијума и

[352] О таквим сценама, у историјској или догматској вези са сликама Васељенских сабора, поред оних које се односе на придодате представе српског сабора, в. Војводић, *Зидно сликарство*, 103–104 (уп. и део текста који се у нашем раду односи на програм ариљске припрате).

[353] Реч је о циклусу сцена који је у целини представљен и објављен тек у новије време, у посебној студији Д. Павловић, *Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца*, Зограф 33 (2009) 75–92. Већину сцена претходно је препознао и побројао Ц. Грозданов, у прилогу у којем се бави сродним, нешто млађим циклусом у охридској Богородици Перивлепти; ипак одређење садржине почетне сцене градачког циклуса тамо није довољно прецизно и не даје праву слику о остацима првобитне иконографије те сцене; в. Ц. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица во црквата свети Климент во Охрид (прв дел)*, Прилози МАНУ 26/2 (1995) 50.

[354] За сажети приказ редоследа сачуваних сцена или фрагмената који указују на њихову првобитну садржину, уп. Павловић, *Богородичин циклус*, 78.

[355] Cf. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident* I, Bruxelles 1992[2], 62. Због недовољног или површног познавања циклуса у Градцу и

олтарске трпезе насликани на површини југоисточног пиластра, те остаци трију фигура у источном крају јужног зида – првосвештеника и Богородичиних родитеља. Изглед одеће Богородићиних родитеља и, по свему судећи, окренутост њихових фигура од храма и првосвештеника потврђује постојећи закључак о томе да је садржина сцене објединњавала елементе епизода Одбијање дарова и Повратак Јоакима и Ане из храма.[356] Иза те сцене, место на јужном зиду заузимале су вероватно још две, које нису сачуване. Будући да се циклус на западном зиду настављао боље очуваним низом сцена на чијем је почетку, у јужном крају зида, композиција Благовести Ани, а следе и Сусрет код Златних врата, Рођење Богородице и Миловање Богородице, нема сумње да је друга од две сцене у делу поменуте лакуне на јужном зиду представљала илустрацију Благовести Јоакиму.[357] Да ли јој је претходила илустрација епизоде Јоаким пред Саветом дванаест племена, или варијанта Јоаким испитује књигу дванаест племена, која, према редоследу у текстуалним изворима и остваренim ликовним решењима, има место између почетних епизода везаних за храм и осамљивања Јоакимовог у пустињи (обично датог у склопу теме Благовести Јоакиму), не може се са сигурношћу рећи, иако претпоставка одговара и апокрифном житијном тексту и структури градачког циклуса.[358] На северном зиду распоређене су сцене Благослов три јереја, Богородичини први кораци и Ваведење – све прилично оштећене, а највише средишња сцена Богородичиних првих корака, која се нашла непосредно испод прозора на том зиду.[359] Појединости садржине двеју бочних композиција биле су насликане и на уским површинама северозападног и североисточног пиластра. Садржину оне у западном крају зида, на источној

његове претходне непроучености, у тој најважнијој студији о Богородичином циклусу, сцене из Градца нису добиле одговарајуће место, нити пажњу која би допринела бољој обрађености садржине и састава циклуса којем су припадале.

[356] Уп. Павловић, *Богородичин циклус*, 78–79. Почетна сцена циклуса забележена је и код Радојчић, *Старо српско сликарство*, 71; Ц. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица* 50, 54. Њена садржина исправно је „рашчитана“ и идентификована једино у наведеном раду Д. Павловић.

[357] Уп. Павловић, *Богородичин циклус*, 79, где је потврда претходног мишљења Ц. Грозданова о постојању сцене Благовести Јоакиму; в. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица*, 50, 55. За поменуте четири сцене на западном зиду, в. Павловић, *нав. дело*, 80–85, сл. 1 (све четири сцене, црт. Б. Живковића), 3 (Благовести Ани), 6 (Сусрет Јоакима и Ане), 7 (Рођење богородице).

[358] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance*, 67. За одговарајућу претпоставку о месту епизоде у Градцу, уп. Павловић, *Богородичин циклус*, 80.

[359] Павловић, *Богородичин циклус*, 85–88, сл 2 (све три сцене, црт. Б. Живковића), 13 (Ваведење Богородице). Представу Богородичиних првих корака први је у постојећим остацима уочио и идентификовао Ц. Грозданов; уп. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица*, 50.

страни одговарајућег пиластра, „отварала“ је фигура Јоакима, испред које се на додирној површини самог поља северног зида види и фигура мале Богородице. Због оштећења сликаног слоја у том крају сцене, остаје нејасно да ли је уз Јоакима, који доноси малу Богородицу јеврејским свештеницима, била приказана и Ана.[360] С друге стране, на сличном месту, на западној страни североисточног пиластра, композицију с приказом Ваведења употпуњавала је и „закључивала“ издвојена представа мале Богородице у Светињи над светињама јерусалимског храма.[361] Завршне сцене циклуса, четири, као и на наспрамном западном зиду, налазиле су се на источном зиду. Веома су оштећене и у значајној мери избледеле. Захваљујући карактеристичним мотивима уочљивим на фрагментима живописа на јужној страни североисточног пиластра и у северном крају самог поља источног зида, сасвим поуздано се могла препознати сцена Молитве првосвештеника Захарије пред палицама, с којом почиње завршни део житијног „фриза“, и која претходи епизоди Зарука Богородичиних.[362] На месту споја површина пиластра и зида остварено је веома занимљиво решење, чија садржина је нека врста моста између приказа теме Ваведења и оног који је увод у тему Зарука. На том се месту величина Богородичине фигуре мења у односу на њен приказ у претходним сценама, чиме се указује на нешто старији, девојачки узраст будуће Јосифове заручнице. Ипак, о поменутом споју теме приказане на источном зиду с темом Ваведења – истовремено и некој врсти пандана занимљиво решеном мотиву боравка Богородице у Светињи над светињама храма, издвојеном из приказа Ваведења – чинило је управо слично издвајање Богородице у фигури одрасле особе и у приказу мотива „силаска“ Богородичиног са најсветијег места храма. О томе као да сведочи силазна косина ограде светог места, као и сам положај Богородичине фигуре, окренуте ка месту чуда са палицама, представљеног на следећој сцени. Од сцене на северном крају источног зида виде се, дакле, још само мотиви сликане архитектуре – олтара над којим се издиже пространи балдахин-киворијум – и палице просаца на олтару. Сасвим је, чини се, поуздана постојећа процена о томе да се у другој половини сцене налазила клечећа фигура

[360] Уп. Павловић, *Богородичин циклус*, 86.
[361] *Исто*, 87.
[362] *Исто*, 88.

првосвештеника Захарије у молитви.[363] Тек скромни остаци наредне сцене у низу, с фигурама актера видљивим само у обрисима и контурама, упућују на идентификацију сцене на којој би требало да је представљена предаја Марије Јосифу, то јест тема Зарука Богородичинх.[364] Још две сцене репрезентовале су у јужном делу источног зида састав и структуру градачког циклуса. Једна од њих, претпоследња у низу, и вероватно приказ Благовести на бунару, потпуно је уништена, док је последња, судећи по сачуваном фрагменту Богородичине фигуре на самом крају зидног поља (сасвим десно) и незнатним траговима Јосифа (у левој половини некадашње сцене) илустровала тему Јосифових прекора Богородици.[365]

Најнижа зона живописа, традиционално је намењена предстама светих у стојећим фигурама. Јужни зид у тој зони доноси, међутим, и једно не сасвим уобичајено решење. На целој расположивој површини доње зоне јужног зида припрате, на оба поља источно и западно од врата која воде у простор јужног бочног параклиса, посвећеног светом Симеону Немањи, била је насликана представа Четрдесеторице севастијских мученика.[366] У простору припрате одвојено је, тако, значајно место за једну тему која је традиционално, по свој прилици већ од прве деценије XIII века и концепта светог Саве оствареног у Студеници, била део програма зидног сликарства у задужбинама Немањића – али у одељцима вестибила и певница.[367] Иако је већи део композиције страдао (горњи делови, део са фигуром Христа сасвим) и о њеном изгледу може да се суди само на основу преосталих фрагмената (укључујући и остатак фигуре на површини југоисточног пиластра), јасно је да се она ту, десно од главног улаза у Богородичино здање, односно у простор његовог предворја, издвајала и самом

[363] Уп. Павловић, *нав. место*, где се претпоставка о изгледу несачуваног дела сцене исказује уз одређену ограду и навођење могуће иконогрсфске паралеле. За иконографију сцене у византијској уметности, такође cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance*, 167–179.

[364] В. иста дела и референтна места у њима, наведена у нашој претходној напомени.

[365] Павловић, *Богородичин циклус*, 88.

[366] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6; G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie* II, Paris 1957, pl. 62. 4; Д. Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика у Србији XIII века*, изд. М. Ракоција *Ниш и Византија* VII, Ниш 2009, 301–302, 303, сл. 11.

[367] О традицији сликања Четрдесеторице светих мученика севастијских у вестибилима-певницама, као у Студеници, Милешеви, Сопоћанима, вероватно и Моравчи, али и о решењу у трему куле пред црквом у Жичи, која је већ у трећој деценији века, сасвим сигурно, допринела популарности теме и учвршћењу традиције током XIII века, в. Гавриловић, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници*, 185–191, сл. 1, 3; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 77; Павловић, *нав. дело*, 297–304, сл. 8–10; М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд 2014, 338, 340, 343, сл. 234 (Војводић), ц. ф. XII 8, 15.

особеном иконографијом и, због величине површине коју је заузимала, нарочитом монументалношћу. Свакако је реч о веома упечатљивој представи; њена садржина, са великом, удвојеном групом нагих тела различите животне доби која стоје у води леденог језера, изложена смрзавању, одговарала је карактеристичној иконографској варијанти сликања четрдесеторице кападокијских војника – мучених на замрзнутом језеру у близини града Севастије.[368] Нема сумње да је градачка фреска својом топографијом и основном симболиком одговарала старијим, првобитним примерима јављања те композиције у просторима у којима је њено значење иницијално било повезано с тематиком уласка у цркву и баптисмалном симболиком.[369] Померање теме о страдању четрдесеторице севастијских мученика у Жичи из простора вестибила-певница – у којима се за њу, због одређених измена уобичајених рашких програмских садржаја, није нашло места – у портик у приземљу куле, пружило је основ за сличан образац премештања те теме, из сличних, практичних разлога, у одељење припрате.[370] У Градцу је, међутим, остварено, по први пут у традицији рашких храмова, и спуштање композиције у прву зону живописа – које се, сасвим сигурно, може „правдати“ замишљу о стварању одговарајућег програмског контекста за

[368] Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика*, 293 сл., посебно 302–303 (где се скреће пажња на околност о изостанку приказивања Четрдесеторице у виду самостаих, појединачних фигура у српском сликарству XIII века, који ауторка текста издваја као доминантан тип њихових представа у наредном столећу). О иконографији приказа страдања севастијских мученика у одговарајућој византијској традицији, cf. неколико релевантних класичних студија, на које у свом тексту упућује и поменута ауторка: O. Demus, *Two Paleologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960) 96–109; D. Talbot Rice, *The Ivory of the Forty Martyrs at Berlin and the Art of the Twelfth Century*, ЗРВИ 8/1 (1863) 275–279; H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, 36–42; T. Velmans, *Une icone au Musée de Mestia et le thème des Quarante myrtyrs en Géorgie*, Зограф 14 (1983) 40–51; в. посебно и Ц. Грозданов, *Циклусот на Четириесетте маченици во Света Софија Охридска*, у: исти, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 42–50.

[369] О подвлачењу нарочите тематске паралеле Крштење – Мучeништво Четрдесеторице и баптисмалној симболици композиције која приказује страдања севастијских мученика на језеру, посебно в. Гавриловић, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници*, 187–188; такође и eadem, *Divine Wisdom*, 53; eadem, *The Forty in Art* (Summary), ed. S. Hackel, *The Byzantine Saint*, London 1981, 190–194; *The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žiča Vestibule. Further Research into Artistic Interpretations of the Divine Wisdom – Baptism – Kingship Ideology*, JÖB 32/5 (1982) 185–193; сви радови поново штампани, на енглеском језику, у издању: eadem, *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001, 44 sq.

[370] О разлозима за премештање, на неки начин подударним с оним о којима сведоче и програмска решења у Жичи (укључивање нових садржаја у програм певница, односно измене традиционалних решења у том делу здања), уп. Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика*, 302; Војводић, у: Чанак-Медић и др., *Манастир Жича*, 340.

агијазму.[371] Мермерна посуда за освећену богојављенску воду налазила се на месту аналогном оном које је такав монументални суд имао и у Сопоћанима, у југоисточном одељку припрате, између главног улаза у цркву и улаза у параклис посвећен светом Симеону Немањи.[372] Остаје, једино, нејасно и неутврђено и да ли је примерак агијазме („крстионице“), до данас сачуван у градачкој цркви, део првобитног постројења припрате или је, пак, припадао познијем времену, односно периоду обнове у време турске власти.[373]

На западном и северном зиду низале су се у припрати појединачне светачке представе. Веома оштећене и готово непрепознатљиве фигуре на западном зиду припадале су, изгледа, категорији светих мученика. Део који се налазио северозападно од улаза у припрату данас је сведен на сасвим скромне фрагменте у нижим деловима зоне. У нешто бољем стању су остаци двеју фигура у југозападном крају зида, као и оне смештене на уску површину северне стране југоисточног пиластра, можда због тога нешто ситније.[374] На основу остатака одеће и индиција о општем изгледу двеју боље очуваних фигура, уз које су, на пољу зида до улаза у припрату, по свему судећи, некада стајале представе још двеју личности, оправдано је у новије време помишљано на њихову идентификацију с ликовима светих из категорије светих мученика. Том гледишту иду у прилог и иконографске одлике и положај нешто ситније фигуре светог на пиластру, представљеног у узрасту младића. Она је постављена у исту раван с првобитним низом светачких ликова на самом пољу зида и ка њима је и окренута. Положај десне руке младића, у којој се, очито, налазио мученички крст, одговара карактеристичном начину сликања светих мученика.[375] Сасвим је јасно којој

[371] Уп. Војводић, у: Чанак Медић и др., *Манастир Жича*, 343.
[372] Уп. одговарајући део нашег текста о програму у припрати Сопоћана.
[373] О постојећој мермерној посуди за освећену богојављенску воду у Градцу, чије поистовећење с првобитном средњовековним намештајем припрате О. Кандић оставља отвореним и из, чини се, не сасвим убедљивих разлога радије везује за време обнове цркве крајем XVI века (непостојање постоља које би њен облик и величину приближили таквим посудама XIII века), уп. Кандић, *Градац*, 155–157, сл. 120–121.
[374] Фигуре које су у тексту Д. Павловић сврстане у категорију мученика највише су, изгледа, збуњивале истраживаче. У монографији из средине XX века једна у низу јужно од врата, од четири побројане, описана је као личност с круном, она на пиластру као фигура дечака. Занимљиво је да су у том тексту поменуте и „четири фигуре у полупрофилу без нимбова“ на северној половини зида (на месту данашњих минималних остатака некадашњих фигура), с претпоставком да је реч о „ликовима живих савременика“; уп. Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6, посебно и н. 29а.
[375] Иако ауторка текста о сликарству градачког католикона, усмереног пре свега на попис фресака и запажања о појединим особеностима програма, не износи детаље о поменутим представама

категорији светачких представа припадају оне на северном зиду. Реч је о групи од шест светих монаха – петорици у целим стојећим фигурама, један у допојасној представи, на површини изнад портала који је водио у северни бочни параклис, чија посвета није утврђена (фреска с ликом патрона параклиса није се сачувала). Њихов комбиновани избор – свети пустињаци отшелници и свети песници – мање-више се поклапао с традицијом успостављеном у задужбинама Немањића у претходном периоду, иако се тек понека од слабо сачуваних фигура може идентификовати и именом.[376] Само се уз некада, изгледа, карактеристичан, необично одевен лик светог пустињака Онуфрија сачувао натпис,[377] док се допојасна фигура светог Макарија Великог, уздигнутих руку, у ставу оранта, препознаје на основу иконографских одлика и непосредне аналогије с приказом истог светог у Сопоћанима.[378] Врло је вероватно да је трећи пустињак – први у низу у западном крају северног зидауз поменуту двојицу, био свети Павле Тивејски. Такву претпоставку подупирале би одлике одела својевремено забележене на цртежу Бранислава Живковића,[379] а још више околност да су и у припрати Сопоћана управо те три фигуре чиниле састав светих монаха из категорије пустињака.[380] Све три се јасно одвајају својом иконографијом и у Милешеви, где су још видљиви натписи с њиховим именима.[381] Иста веза с избором светачких фигура у програму доње зоне живописа у Сопоћанима уочава се и у другој половини стојећег низа на северном зиду градачке припрате, где су распоређени свети монаси песници. Иако су њихове фигуре претрпеле знатна оштећења, још се може видети да је претпоследњи у низу имао типично

(Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 99), запажања која је о њима саопштилаа у тексту своје магистарске тезе у потпуности се поклапају с нашим истраживањима на лицу места и одговарају стању *ин ситу*, уп. Д. Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве манастира Градца*, магистарска теза, Београд 2010, 141–142.

[376] Уп. Милановић, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, 169–170, сл. 12; иста, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 275–284; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 99.

[377] Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 99.

[378] Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 283.

[379] Уп. цртеж објављен код Милановић, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, сл. 12.

[380] В. претходне странице с нашим текстом о програму у припрати Сопоћана.

[381] Cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, 52–60, посебно 52–53, n. 12, 15, 16, с одговарајућим илустрацијама. О иконографским особеностима монаха који нису у стандардној монашкој одећи, v. и eadem, *Le „portrait" dans l'art byzantin: exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, 130; eadem, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, 26 (свети Онуфрије), 41–43 (свети Павле Тивејски и свети Макарије Египатски), као и 94–95 (сви поменути).

покривало за главу у форми турбана, подударно изгледу тог дела монашкох одела код двеју фигура на западном зиду припрате у Сопоћанима, док је монах на самом крају низа, чији се сличан оштећени турбан с крајевима што падају ка раменима тек назире, десном руком придржавао и нарочиту кутију с писарским прибором.[382] Због значајног оштећења фреско малтера на месту тих представа, као и степена избледелости остатака бојеног слоја, остаје нејасно да ли су сва три монаха била сликана с прибором за писање, као и да ли су, у шакама десне руке, сви држали развијене свитке, јер се на поменутим остацима бојеног малтера наслућују трагови те иконографске појединости код прве и треће фигуре.[383] Изостанак индиција о постојању неког особеног иконографског атрибута код првог од поменута три света монаха у источној половини зида није разлог за сумњу у његову припадност истој категоријској групи о којој сведоче одлике друге двојице. У прилог закључку о чвршћој повезаности трију фигура и образовању јединствене мале групе представа монаха-химнографа, сем општих карактеристика монашког одела, различитог од одеће испосника-пустињака у западном делу зида, говори и положај тела те фигуре – његова блага окренутост ка двојици монаха с турбанима.

Фреске које су украшавале доњу зону источног зида највише су страдале, а првобитно су се од осталих слика одвајале управо нарочитом репрезентативношћу. Реч је, по свему судећи, о целини програма припрате веома сведеној, али и посебно истакнутој, јер је обухватала само три одабране представе. Оне су биле смештене под оквире трију нарочитих слепих готичких украсних аркада у штуку, преломљених у темену, изнад портала који је водио у наос и са обеју његових страна. Стојеће фигуре у пространим пољима под бочним луцима поменуте тројне форме издвајале су се и својом монументалношћу од осталих садржаја истог појаса. Из преосталих обриса веома избледеле фреско иконе свете покровитељке храма у лунети портала само се наслућује њен некадашњи изглед.[384] На жутој позадини, која је, вероватно, само остатак површине првобитно прекривене златом, још се види део уобичајеног скраћеног

[382] Уп. Милановић, *Свети песници у низу светих монаха*, 169–170, сл. 12.
[383] Реч је о детаљима који нису забележени на цртежу Б. Живковића, објављеном у тексту Милановић, *нав. дело*, сл. 12.
[384] Cf. Millet, Frolow, *La peinture* II, pl. 63; Кандић, *Градац*, сл. 24, 68.

натписа који је обележавао представе Богомајке (и то у варијанти на грчком језику),[385] мада је и на основу сасвим бледих трагова иконографског решења фреске могуће стећи одређену представу о типу допојасног мајчинског лика с дететом. Да је одабрани лик покровитељке градачког здања који је надвисивао улаз у цркву одговарао представама типа Богородице Умиленија, указује повијеност Богородичине главе ка детету, којег држи на левој руци, те однос блискости и нежне узајамности мајчине и дететове фигуре, предочен приљубљивањем њихових лица (образа).[386] Пажљивим фокусирањем на једва видљиве обрисе Христове фигуре може се уочити и уздигнути положај детиње десне руке, која додирује браду мајке.[387]

Од двеју посебно истакнутих фигура уз улаз у наос данас су преостали тек скромни трагови оне на северној страни – део нимба и крило. Остаци крила поуздано откривају иконографију анђеоске представе, односно фигуру арханђела.[388] Чињеница да је у потпуности уништена фигура која је тој представи била пандан, јужно од улазног отвора – узрок је постојећим различитим исходима, као и недоумицама у разматрању појединачних идентитета панданских фигура и одређивању теме програмског сегмента о којем је реч. Тематска повезаност и обједињеност представа не доводи се у питање, али се доноси подједнако вредна аргументација у прилог идентификацији представа арханђела Гаврила и Богородице у теми Благовести,[389] или, с друге стране, пара арханђела (Михаило и Гаврило) као чувара улаза у храм.[390] Прва верзија се поткрепљује необичном обрадом малтера на месту првобитног нимба ишчезле фигуре, односно запажањем

[385] Према личним белешкама. Постојање натписа евидентирано је и код Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве манастира Градца*, 146.

[386] За идентификацију лика типом Умиленија, уп. иста, *Зидно сликарство градачког католикона*, 99. О том типу представа Богомајке, cf. A. Grabar, *Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icones à Dečani)*, Зограф 6 (1975) 25–30. О „Умилительној" Богородици као о типу в. и код М. Татић-Ђурић, *Богородица Владимирска*, ЗЛУ 21 (1985) 31, 33–36, 48–50, уп. и Г. Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, ЗЛУ 21 (1985) 261–274.

[387] Прилично детаљан опис једва читљиве некадашње иконографске садржине фреске, укључујући и препознатљиве детаље одеће малог христа, односно мотив траке ушивене за Христову тунику и омотане око паса, даје Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве манастира Градца*, 146–147. Она је видела и свитак у левој руци детета.

[388] „Велика фигура арханђела" на овом месту препозната је већ код Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6.

[389] Уп. Кандић, *Манастир Градац*, 41, као и иста, *Градац*, 72–73, 118.

[390] Уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 116. За обе поменуте претпоставке в. и Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 99–100, и, знатно детаљније, иста, *Зидно сликарство Благовештенске цркве манастира Градца*, 147–149 (где начелна дилема, ипак, прелази у подршку мишљењу изнетом код Војводић, *нав. место*).

наводног постојања ситних звездастих мотива утиснутих у малтер, као својеврсног нарочитог украса Богородичиног нимба.[391] Ако се то запажање уважи, чини се да је реч о довољно убедљивом аргументу за препознавање места Богородичиног лика и својеврсног понављања или удвајања теме која је у лунети портала на фасадној страни западног зида припрате обележавала посвету храма празнику Благовести, овог пута у једној монументалнијој и раскошнијој варијанти. Додатну подршку истом гледишту пружа, на неки начин, и околност о одређеној померености улево преосталог нимба арханђела у односу на замишљену средишњу вертикалну осу расположивог поља под слепом аркадом, то јест благо измештање главе и вертикале његовог тела од темена преломљене аркаде ка северном крају поља, такође и, с тим повезан, утисак о окренутости фигуре арханђела ка наспрамно постављеној фресци с друге стране улаза. Насупрот назначеном гледишти стоји, пак, обичај сликања арханђела „филакса“ уз улазе у цркву, поступно утврђиван управо у раздобљу које претходи времену настанка градачких фресака – о чему сведочи и појава ратничког обличја арханђела Михаила уз пролаз из припрате у наос ариљске цркве, а можда и постојећи програм на одговарајућем месту у припрати Богородичине цркве у Студеници.[392] Можда би се, најзад, као својеврсна трећа опција, могла узети у обзир и идеја о арханђелима као небеској пратњи патронке храма, блиска познатом обрасцу с доксолошком поентом, остваривaном у конхама олтарских апсида,[393] или, можда, и замисао која је, као могућа својеврсна комбинација оба наведена значења, одредила решење трију лунета над порталима на три зида у првобитној припрати католикона у Жичи. На фрескама XIII века одређену тематску целину тамо су представљали одељени попрсни ликови Богородице, у лунети портала у западном зиду, и два анђела, понаособ приказана у лунетама над улазима у одговарајуће бочне параклисе.[394]

[391] Кандић, *Манастир Градац*, 41.
[392] Уп. део нашег текста о програму припрате у Ариљу, као и наслове цитиране у н. 390.
[393] О арханђелима као почасној дворској пратњи или стражи уз фигуру Богородице у олтару в. део разматрања код Војводић, *Зидно сликарство*, 88–89, иако су занимљива запажања о којима је тамо реч одређена расветљавањем посебних решења у програму ариљске цркве.
[394] Уп. Војводић, у: Чанак-Медић и др., *Манастир Жича*, 280, такође и 335, са подацима о претходној литератури, сл. 100, 185, 250, као и ц. ф. VII 7, 22, 39.

АРИЉЕ, ЦРКВА СВЕТОГ АХИЛИЈА

Средњовековна црква подигнута као средишње здање епископског манастира, на природном узвишењу у средишту долине коју чини међуречје Моравице и Рзава, задужбина је краља Стефана Драгутина. Иако податак о ктиторству није забележен у сачуваним средњовековним писаним изворима,[395] ктиторска представа и фреско натписи на зидовима цркве јасно и поуздано о томе сведоче. Образ ариљског црквеног здања насликан је у рукама оне од двеју мушких владарских фигура, оденутих у репрезентативно царско рухо, коју, у сложеној целини владарско-ктиторске групе у припрати, пратећи натпис јасно идентификује с краљем Драгутином и, у исто време, у одговарајућој писаној форми потврђује својство назначено сликом.[396] Идентитет ктитора открива и натпис на прстенастом пољу у основи тамбура куполе, чија је садржина, не и у потпуности сачувана, по обичају и традицији успостављеној у претходним задужбинама српских ктитора у XIII веку, укључивала и прецизну хронолошку ознаку. Забележена година 6804., по византијском рачунању времена, чини период између септембра 1295. и августа 1296. оквиром за одређивање почетка живописачких радова.[397] На претпоставку о томе да је здање било осликано до

[395] Околност да се за такав податак није нашло места чак ни у релативно обимном житију краља Драгутина из пера архиепископа Данила II, не треба посматрати одвојено од приметне, неуобичајене и свакако занимљиве чињенице о изостанку помена ктиторских подухвата тог краља на тлу Србије. О донацијама „црквама отачаства свога“ Данило II говори само уопштено, док се о даровима које је краљ, према речима писца житија, једнако, слао „у друге благоверне народе“ сазнаје тек нешто више. Одредишта су им били „руска земља“ и краљев „пријатељ кнез Василије“, као и „град Јерусалим“ и „света места која су тамо“, од којих су именована Синај и Раит; уп. *Данило Други, Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, Београд 1988, 67–68 и 69–70 (*Животи краља Уроша и краља Драгутина*), такође в. *Данило II, Животи краљева и архиепископа српских*, изд. *Ђ. Даничић*, Загреб 1866, 36–37, 39–40. Тек на крају житијног текста, у контексту везаном за тему сахране „благочестивог краља“, налази се потврда о цркви Светог Ђорђа као Драгутиновој задужбини јер помен те цркве у Расу прати и одредница „његов манастир“, уп. *Данило Други, Животи*, 76–77; *Данило II, Животи*, 44–45.

[396] Уп. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 32–36, 167–171, са старијом литературом. О целини с портретима детаљније в. у наставку нашег текста О карактеристичном именовању краља Драгутина као Стефана краља, без додавања имена Урош – што је случај и у Ариљу – као о јасној индицији за разликовање идентитета тог владара у натписима од оног који се односи на оца или брата, уп. Г. Суботић и други, *Натписи историјске садржине у зидном сликарству* I, Београд 2015, 94–95, н. 2.

[397] Натпис је први прочитао Ђ. Бошковић, *Неколико записа са зидова српских средњовековних цркава*, Споменик СКА 87 (1938) 8. Више пута је објављен у цртежу; уп. Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 6; М. Чанак-Медић, *Свети Ахилију Ариљу, Историја, архитектура и просторни склоп манастира*, Београд 2002, 84, сл. 51, и иста, *Архитектура друге половине XIII века* I, Београд 2006, 98, сл. 4; Војводић, *нав. дело*, 33, сл. 3; посебно и Суботић и други, *нав. дело*, 94–95.

окончања сезоне 1296/1297. упућивала би година која је део белешке урезане у фреско малтер на довратнику ђаконикона руком Генадија, „првог пареклисијарха Светог Ахилија“.[398] Друге појединости из аутентичне белешке с краја XIII столећа подударне су сведочанствима садржаним у поменутој композицији у припрати, јер годину што би одговарала сезони уобличења живописа савременик настанка ариљских фресака ставља у време владавине „млађег краља Уроша“ (Милутина), наводећи га и као „брата краља Стефана“, док ктиторство приписује „краљу Стефану“ (Драгутину).[399] За разлику од датума настанка живописа, време градње цркве није тема о којој се може говорити без задршке. Мањак јаких и поузданих аргумената препрека је и за потврду ваљаности смештања подухвата у одређеније оквире последње деценије XIII века, односно у године које су непосредно претходиле радовима на уобличењу живописа, као и за прихватање постојећег предлога за померање уназад тог термина у односу на годину настанка фресака и за више од једне деценије.[400] Археолошки налази свакако поткрепљују закључак да је постојећа Драгутинова црква заменила претходно хришћанско сакрално здање, сграђено на античком акропољу, односно на месту могућег старијег

[398] В. Р. Петковић, *Старине, записи, натписи, листине*, Београд 1923, 36; Војводић, *нав. дело*, 32, Суботић и други, *нав. дело*, 97, н. 4.

[399] Исто као у претходној напомени. И док није био познат податак о времену живописања цркве сачуван у натпису под куполом, Н. Л. Окуњев и С. Радојчић могли су већ приближно тачно да одреде то време само на основу проучавања фресака, посебно оних на којима су представљене личности везане за српску историју; уп. Н. Л. Окунеъ, *Портреты королей ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica 2 (1930) 82–85; Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, 30–34. Окуњев се издваја и као писац прве монографске студије о Драгутиновој задужбини; в. Н. Л. Окунев, *Арилье, памятник сербского искусства XIII века*, SK 8 (1936) 221–255.

[400] Највише пажње тој теми и, у оквирима њене обраде, посебно образлагању става о потреби померања датума градње цркве у претходну деценију, можда већ у 1283. годину, посветила је у новије време М. Чанак-Медић, у студијама: М. Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, Саопштења 14 (1982) 25–42; иста, *Свети Ахилије у Ариљу*, на више места, и посебно 88–89; *Архитектура друге половине XIII века* I, 98, 114–115 (са одговарајућим осврtима на старију литературу). Опрезност у прихватању бар две од три поставке у основи таквог става (као најзаснованија издваја се она што обухвата разматрање расположивих података о три моравичка епископа представљена на зидовима катедрале у којој су столовали), не значи и искључивање могућности да је градитељско уобличавање цркве отпочело у претпоследњој деценији XIII века. Чини се да је разлог ауторкиног везивања за годину 1283. с правом изложен критици; уп. С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд, 2009, 39 и 40. Уздржаност од издвајања те године као релевантне хронолошке одреднице приметна је и у монографији Д. Војводића о живопису, где се подизање цркве ставља у шири, неутрални оквир последњих деценија XIII века, уп. Војводић, *нав. дело*, 31. Уз то, тамо је представљено и нешто другачије сагледавање налаза за закључак о времену настанка накнадно дозидане ариљске спољне припрате – код поменуте ауторке уврштених у аргументе у прилог померању датовања цркве у 80-те године; уп. *исто*, 189 сл., као и у претходно објављеном раду Д. Војводић, *Два прилога проучавању цркве Св. Ахилија у Ариљу*, Саопштења 34 (2002) 99–105 (в. и нашу н. 410).

паганског светилишта, у епохи пре издизања Немањића на чело државе.[401] Материјална грађа *ин ситу* дозволила је да се за ту преднемањићку цркву са сигурношћу веже и првобитно седиште Моравичке епископије, коју је, у доба свог рада на устројству црквене организације на тлу српских земаља, установио свети Сава.[402] Околности које говоре о обнављању катедралног храма из темеља, то јест подизању потпуно новог здања, могле би се, изгледа, повезати са страдањем оног претходног.[403] Нема историјских података који би усмеравали на подвлачење аналогија и повезивање страдања тог храма с ранијим налазом о упаду Бугара у државу краља Уроша I у којем је, средином столећа, запаљена и опљачкана црква Светог Петра у Бијелом Пољу.[404] Из домена претпоставки не излази размишљање о изгледима да је до могућег разарања старије моравичке катедрале дошло приликом неког од насилних продора браничевских велможа, браће Дрмана и Куделина, каквих је, у то подручје, било управо у периоду по Драгутиновом препуштању врховне власти млађем брату и повлачењу у северне области.[405] О њима сведочи текст житија краља Милутина, чији писац архиепископ Данило II том краљу приписује важан удео у окончању Драгутинове „скрби“ проузроковане „насилништвом“ поменутих непријатеља, а историјска наука успешно окончан заједнички подухват двојице Немањића смешта у сам почетак последње деценије (прелаз из девете у последњу деценију) XIII века.[406]

Сва је прилика да је Драгутинова задужбина од претходне преднемањићке цркве, првобитног седишта моравичке епископије аутокефалне српске цркве,

[401] О археолошким остацима из античког доба, в. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, 43–54, о налазима везаним за преднемањићко црквено средиште, који се односе на остатке цркве с делом манастира и некрополом, в. *исто*, 55–81.

[402] Уп. М. Јанковић, *Епископије српске цркве 1220. године*, изд. В. Ј. Ђурић, *Сава Немањић – Свети Сава, Историја и предање*, Међународни научни скуп, децембар 1976, Београд 1979, 73–84. Налази који су подразумевали археолошку потврду седишта које писани извори стављају на листу првих црквених катедри под окриљем новоустановљене архиепископије објављени су већ у студији М. Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 35–36, повезаној с истраживањима која је у Ариљу вршио Републички завод за заштиту споменика културе у периоду између 1971. и 1981. године.

[403] Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, 81, 85. Подизањем сасвим новог здања на месту претходне ариљске цркве и тежњом да се значај подухвата нарочито нагласи, Д. Војводић објашњава необичан и другим разлозима теже објашњив епитет „првог ктитора“ у натпису што прати портрет краља Драгутина с образом своје задужбине; уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 33–35, као и исти, *Два прилога проучавању цркве Св. Ахилија у Ариљу*, 93–99.

[404] Ту чињеницу не запостављa ни ауторка која у одговарајућем контексту упућује на пример страдања цркве у Бијелом Пољу; уп. Чанак-Медић, *нав. дело*, 81, н. 98.

[405] Уп. Суботић и други, *Натписи историјске садржине* I, 97, н. 5.

[406] Уп. *Данило Други, Животи*, 117–118; о заједничком походу Милутина и Драгутина против непријатељске браће и њиховом протеривању, в. Љ. Максимовић, *Почеци освајачке политике*, ИСН I, 442–443.

наследила и посвету светом епископу града Ларисе из времена цара Константина Великог.[407] Култ светог Ахилија резултат је традиције нарочито неговане на подручју охридске архиепископије још од времена када је бугарски цар Самуило, по освајању Ларисе 958/59. године, пренео светитељеве мошти у своју престоницу и црквено здање на острву Преспанског језера, њему посвећено, а о чијој снази сведоче и сачуване представе тог светог на запаженим местима на фрескама најзначајнијих цркава првих Немањића и из времена пре издвајања српске цркве из окриља охридске архиепископије и из раздобља по стицању аутокефалности.[408]

По основи и градитељском склопу задужбина краља Драгутина припада рашком типу цркава као и задужбине Немањића Драгутинових претходника. Њен наос чине три основна подужна дела: трочлани олтарски простор, средишњи део са куполом и певничким трансептом, као и травеј западно од пиластера на којима је почивала купола. Зидом је, на западу, одељена као посебна целина невелика припрата, без пратећих бочних параклиса, засведена подужним сводом благо преломљеним у темену.[409] Нешто касније, таквом архитектонском склопу здања додата је још једна, спољна припрата, једноставне конструкције (без катихумене и параклиса), али нешто пространија од прве; фреско сликарство у њеној унутрашњости није сачувано.[410] Цео простор цркве садржао је укопе и трагове сахрана из различитих епоха, а у простору припрате, уз бочне зидове, издвојена су

---

[407] Уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 161–163.

[408] Из круга литературе чији је предмет култ и иконографија светог Ахилија, поред нав. места у раду Д. Војводића (в. нашу претходну напомену) издвајамо и одабране странице следећих наслова: Ј. Ферлуга, *Време подизања цркве св. Ахилија на Преспи*, ЗЛУ 2 (1966) 1–7; Т. Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија Лариског*, ЗРВИ 26 (1987) 21–33, и иста, *Словенски преписи службе св. Ахилију и њихови грчки узори*, изд. С. Пејић, Р. Зарић, *Свети Ахилије у Арињу. Историја, уметност*; Зборник радова са научног скупа 25–28. 05. 1996, Београд 2002, 29–33; Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје 1983, 145–159 (*Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски и неговиот одраз во ликовната уметност*), и исти, *Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис*, Зборник Средновековна уметност 3 (Скопје 2001) 7–30; П. Миљковик-Пепек, *Најстарите светителски култови во Македонија, темели за самостојната Самоилова црква и автокефалност на Охридската архиепископија*, Зборник Средновековна уметност, н. с. 1 (1993) 22–25; М. Живковић, *Прилози проучавању архијерејских представа у католикону манастира Студенице*, ЗРВИ 51 (2014) 216–218.

[409] О плану и градитељском склопу цркве в. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Арињу*, 156–239; иста, *Архитектура друге половине XIII века* I, 102–114.

[410] О спољној припрати в. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Арињу*, 164–165, 169, 174, 178–180, 208 и другде; иста, *Архитектура друге половине XIII века* I, 104–105, 106, 108. У вези са датовањем оштећене фреске попрсја Христа Спаситеља у лунети над јужним улазом у спољну припрату, која се једина сачувала, и мишљењем да није старија од почетка XIV века, односно периода почетних деценија тог столећа, уп. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Мулутина*, 299; Војводић, *Зидно сликарство*, 189–192.

и два средњовековна надземна гробна обележја. Оба су, према сачуваним остацима, имала профилисана постоља и покривну плочу, а онај са северне стране и потврђену форму сандука у средишњем делу. Већи и репрезентативнији од два надгробна споменика, саркофаг чије је место било уз северни зид, означавао је место сахране моравичког епископа Меркурија – по свему судећи првог епископа чије се столовање може везати за нову цркву у Ариљу, односно оног поглавара моравичке епархије за чијег столовања је и отпочео пројекат обнове катедрале.[411]

Програм припрате *(сл. 140–161)*

Иако је далеко од првобитног сјаја, сликарство ариљске припрате сачувало се у мери која омогућава да се и данас поуздано сагледа репертоар тема које су представљале програм остварен у другој половини последње деценије XIII столећа. Сем уништеног дела фресака у своду, листи оштећених места прикључују се и тек понегде приметни знатнији губици бојеног слоја малтера, односно мање површине зидног платна с којих су ишчезли детаљи некадашње иконографске садржине. У околностима довољно јасне слике и о сачуваном и о ономе што недостаје, било је могуће издвојити неколико посебних, идејно подударних и међусобно чврсто повезаних иконографских целина. Број тематских јединица и појединачних представа у њиховом саставу сасвим је у складу с величином простора и површинама које су сликарима биле на располагању.

Осликане горње површине зидова обухватају три веће тематско-иконографске целине – циклус Васељенских сабора, с придодатом представом српског сабора и посебном композицијом Визије светог Петра Александријског, вишеепизодни низ или мини-циклус сцена Жртве Аврамове, те композицију Лозе Јесејеве – с којима непосредно комуницирају и представе и ликови који испуњавају доњу зону живописа, почевши од дводелне владарско-ктиторске групе

[411] Уп. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, 248–250; Војводић, *Зидно сликарство*, 36, 115–116; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Мулутина*, 64–65. О идеји да су под релативно скромним ниским гробним обележјем уз јужни зид припрате биле укопане мошти светог Ахилија (Чанак-Медић, *нав. дело*, 68–73, 253–254) и околностима које су препрека за афирмацију те идеје, в. Војводић, *нав. дело*, 113–115. За гледиште по којем би на том месту, најпре, требало тражити гроб ранопреминулог Драгутиновог сина Урошица, у монаштву Стефана, уп. Суботић и други, *Натписи историјске садржине* I, 100, н. 27.

портрета и лика светитеља заштитника храма до представа локалних црквених великодостојника, моравичких епископа.[412] Када је писао о темама у припрати ариљске катедрале, Војислав Ј. Ђурић успео је да у једној реченици, и то у завршници нарочите белешке што прати основни текст, изрази сву суштину и смисао композиција обједињених у тој невеликој просторији пред наосом. Сасвим сигурно је био у праву када је „снагу вере и оданост законима цркве“ издвојио као основну садржину фресака у припрати.[413] Највише места дато је целини која се односи на слике црквених сабора. У тој целини највећи део простора заузимао је циклус са сликама Васељенских сабора. Иако није у потпуности сачуван (недостају сцене распоређене на површинама свода), преостале представе потврђују стандардну, сасвим карактеристичној форму и састав циклуса, те уобичајене иконографске одлике сваке од композиција. Слична дводелна, односно двопојасна схема и начелна типизација основних иконографских компоненти сваке од композиција већ је остварена у Сопоћанима, као најстаријем међу сачуваним и познатим примерима циклуса у српској средини. Њима је, такође на сличан начин као нешто раније у припрати Сопоћана, но сада у виду пуног и правог пандана, прикључена и посебна, иконографски потпуно саображена композиција једног домаћег сабора. Да није натписа, готово да је не би било могуће раздвојити од осталих типски умножених слика сабора, у којима једва да постоји нека варијација у заједничким детаљима иконографије. Веома су лоше сачувани и, заправо, већином изгубљени натписи на сликама сабора којима су председавали византијски цареви. Тек на основу мањих фрагмената јасно је и само то да су се на источном зиду налазиле представе Четвртог и Петог васељенског сабора.[414] Садржина композиције која се приказује као њихов иконографски и тематски пандан у „српским темама“, а која је смештена на видно место на северном зиду припрате, непосредно изнад зоне с представама моравичких епископа, означена је као „Сабор светог Симеона“.[415] Њеној надисторијској и на неки начин апстрактној суштини читљивост даје одступање

[412] За најкомплетнији увид у теме у припрати ариљске цркве, уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 98–118, с пратећим илустративним прилозима, посебно цртежима фресака (аутор Б. Живковић), 298–300; такође в. Живковић, *Ариље*, 14–15.
[413] Уп. Ђурић, *Византијске фреске*, 200, н. 46.
[414] За читање аутентичних натписа в. Војводић, *Зидно сликарство*, 208.
[415] Војводић, *нав. место*.

од историјске тачности не само у ликовном приказу владарског одличја светог претка и родоначелника будућих српских краљева, већ и означавање његове личности натписом „Свети Симеон Немања краљ“.[416] На основу сачуваног није могао поуздано бити утврђен распоред осталих сцена васељенских сабора нити реконструисан пуни редослед циклуса. У састав циклуса у ариљској припрати ушла је и једна илустрација посебног догађаја – епизоде везане за идејне оквире Првог васељенског сабора – која, схематски издиференцирана од приказа црквених зборова и уобличена у нарочиту сцену Визије светог Петра Александријског, припада категорији слика што понекад прате и допуњују уобичајени репертоар сцена чији се иконографски образац вишеструко понавља.[417] Смештена у првој зони, над појасом са „владарском групом“ из ктиторске представе, стоји наспрам друге од поменутих двеју сцена што проширују и на неки начин допуњују основни оквир који тематској целини о којој је реч дају слике великих васељенских сабора (та друга сцена је, дакако, Сабор Симеона Немање). Пробијањем прозорског отвора на јужном зиду, страдао је средишњи део композиције у којој су се издвајале три фигуре, те се данас на њој види само архијерејски лик светог Петра Александријског, а изгубљене су фигура јеретика Арија на земљи и полуобнажени дечачки лик Христа у мандорли, који је на том месту на неки начин био визуелно повезан с одговарајућим детаљем ктиторске композиције у нижој зони – попрсјем Спаситеља у слично, црвено обојеном полукружном сегменту неба,. Није сигурно да, због места Визије Петра Александријског у програму, у представи једног од васељенских сабора, постављеној у горњи појас на истом зиду, треба видети слику Првог васељенског сабора.[418] Познати примери јављања те сцене у програму са сликама сабора, као,

[416] Исто као и у претходним двема напоменама. За посебну студију о овој композицији и одговарајуће тумачење њеног смисла и значења, различито од већине претходника који су, посебно се бавећи и термином „полуверници“ којим су у доњој половини слике означени представници стране супротстављене правоверним црквеним оцима, покушавали да историјски конкретизују представљено, чак и када су увиђали поенту у поређењу српског владара са византијским царевима заштитницима православја, cf. D. Vojvodić, *Un regard nouveau sur la représentation du Concile de saint Simeon Nemanja à Arilje*, Cahiers Balkaniques 31 (Paris 2000) 11-20.

[417] Cf. Ch. Walter, *L'iconographie des conciles*, 246–248; Војводић, *Зидно сликарство*, 103–104 (с одговарајућим осврtом на примере сцене у византијском и српском сликарству и по категорији јој сродних представа чија је садржина историјски и догматски везана за тему о васељенским саборима).

[418] За такву идентификацију в. Окунев, *Арилье*, 230–231; Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле* (II), ЗРВИ 10 (1967) 140.

на пример, и сцене Чудо свете Јефимије, контекстуално повезане са Четвртим васељенским сабором, не потврђују правило њиховог распоређивања поред представа оних сабора с којима су у историјској или догматској вези.[419] Штавише, од таквог, логици блиског покушаја идентификације почетне сцене циклуса, одвраћају иконографске одлике владарског лика у центру композиције на наспрамном, северном зиду, и нарочито тип царске круне, другачији од оног видљивог на другим сачуваним сликама сабора. Реч је о детаљима подударним не само с одређеном иконографском традицијом већ и с решењима на постојећој представи цара Константина Великог у наосу ариљске цркве. Чак би и забележени траг натписа с именом цара, које су носила још двојица на листи царева покровитеља васељенских сабора, говорио у прилог претпоставци о томе да је слика Првог никејског сабора, с ликом Константина Великог на престолу, била баш она што надвисује слику Сабора светог Симеона Немање.[420] Уколико би то било тачно, можда би представа о току и распореду циклуса измицала логици, али би смисао и функција слике српског сабора, саображеног иконографији широкопоштованих и прослављених васељенских, били још очигледнији и изразитији, а недоумице о томе алудира ли се њоме на неки конкретан историјски скуп и сасвим одређене противнике „полуверникe“, како их обележава пратећи натпис, биле потиснуте у други план као удаљавање од суштине. А у покушају да се те недоумице отклоне, решење је, у новије време, тражено на, чини се, најлогичнијем месту. То је место у сфери идеологије, односно у одговарајућем настојању да се ангажованост српских владара у разматрању питања вере и рецепција њиховог својства заштитника и чувара традиције правоверја, у складу са схватањима о дужности суверена, прилагоде постојећем обрасцу слика Васељенских сабора, не би ли се омогућило непосредно визуелно и идејно поређење, с поентом која није у приказивању конкретног историјског догађаја већ у издвајању нарочитих топоса и у функцији похвале благоверја и правоверја припадника светородне династије.[421]

[419] Војводић, *Зидно сликарство*, 104.
[420] О томе и код Војводић, *нав. дело*, 143, где питање идентификације сцене Првог васељенског сабора, а с тим у вези и самог почетка и тока циклуса остаје отворено.
[421] Уп. нашу н. 416.

Окружена саборима на суседним зидовима и додирним пољима свода, целу површину западног зида, од дна прве зоне у јужном крају зида и од горње бордуре поља одређеног у тој зони, у северном делу зида, за ликове ктиторових синова, до завршне линије усаглашене с кривином свода, заузимала је пространа, иконографски сложена, иако не и нарочито развијена композиција Лозе Јесејеве – формално тема за себе, а у концепту и значењским оквирима програма, једна од свега неколико компатибилних и међусобно повезаних компоненти. Детаљи садржине у њеном горњем делу, у висини првобитних слика у сводовима, практично су у потпуности уништени, тако да нам решење и изглед самог завршетка најсложеније иконографске форме у структури програма ариљске припрате остаје скривено. Нема, међутим, сумње да, по формалном склопу – оствареном на површини чију је целовитост „нарушавао“ аутентичан прозорски отвор из времена које је претходило реализацији фресака – поменута композиција делимично одступа од уобичајеног иконографског обрасца чији тип репрезентују детаљи њене садржине.[422] Очигледан је изостанак симетрије у доњем крају композиционе схеме, те у померање у страну и сабијеност иначе доминантне средишње вертикалне осе композиције, чије је уобичајено исходиште у средишту доњег појаса врежасте структуре (место за фигуру праоца Јесеја – корена). Остварено решење делом је, свакако, условљено положајем прозорског отвора у средини зида – због којег су низ фигура праотаца из родослова Христовог и пратећи пророци, весници доласка у телу Сина божјег као првенца и родоначелника Новог Израиља, распоређени без чврстог система и без карактеристичне равнотеже у односу представника сваке од двеју категорија. Тако остаје нејасна не само слика о правцу раста лозе у висину и фигурама које би требало да чине њену окосницу, већ и о принципу разврставања садржаја по хоризонтали.[423] Композиција, ипак, садржи све елементе типа решења којем припада. Сем истакнутих стојећих фигура праотаца и пророка, чак и једне сибиле,

[422] О иконографији Лозе Јесејеве и, посебно, о сложеном типу те композиције, који стоји и у основи решења примера у Ариљу, cf. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 125–176; Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, 48–59 (са старијом литературом); такође в. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 89–118; Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Светим апостолима у Солуну*, 62–70; Миланович, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, 219–239.

[423] О Лози у Ариљу и њеној некарактеристичној верзији детаљније, в. Војводић, *Зидно сликарство*, 105–106 и посебно 152–156.

уоквирених врежама лозе, у чашицама на појединим изданцима лозе нашло се места и за одређен број библијских личности датих у попрсјима. Део насликаних ликова носио је, по обичају, и свитке с пророштвима. Занимљиво је да су они исписани на грчком језику – за разлику од натписа у осталим тематским целинама, којима одговара и српскословенска ознака назива композиције („Корен Јесејев“).[424] У складу са одликама сложеног иконографског типа представе Христовог старозаветног родослова, који укључује и приказивање низа сцена с библијским и понеким новозаветним садржајима, јесте, у овом случају, и тек неколико одабраних сценских приказа. У једну врежу у средишњем појасу Лозе, јужно од поменутог прозора, уметнута је занимљива представа Рођења Христовог, у коју је укључена и коњаничка фигура арханђела Михаила.[425] У горњем делу Лозе, у највишем сачуваном појасу фреске, назиру се још и Визија пророка Језекиља и представа с мотивом Руна Гедеоновог, док је на одељеном месту самог почетка гранања лозе одговарајућу категорију садржаја представљала сцена са магом Валаамом.[426] Сасвим је јасно да је разлог нарушене симетрије ту, у доњем крају композиције, било спуштање њеног почетка у јужни бочни крај и дно зоне живописа намењене стојећим фигурама – где су полулежећа фигура праоца Јесеја и њој веома приближена сцена с магом Валаамом и магарицом (илустрација тренутка пада магарице изазваног јављањем анђела Господњег – IV Мојс. 22, 27) уметнуте тачно између два дела владарско-ктиторског портрета. Претходни истраживачи показали су да се иза таквог решења крије замисао с нарочитом значењском конотацијом. Нема сумње да смештање теме Лозе Јесејеве у контекстуални однос с портретима Немањића, а посебно и с портретима ктиторових синова, носи одређену суптилну идејну поруку, јер развија и на свој начин варира решење које је, у годинама пре уобличења ариљског примера, већ потврђено у задужбини ктиторовог оца, краља Уроша и, вероватно, примењено и у оној рођака Стефана Вукановића, у Морачи.[427]

[424] Уп. Војводић, *нав. дело*, 209.
[425] За тумачење коњаничке представе арханђела Михаила у вези са сценом Рођења Христовог у Лози Јесејевој, cf. M. Garidis, *L'ange en cheval dans l'art byzantin*, Byzantion 42 (1972) 32, 34–35, 37; С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (1977) 58, н. 30.
[426] Војводић, *Зидно сликарство*, 153–156.
[427] Уп. С. Марјановић-Душанић, *Мотив Лозе Јесејеве у доба Уроша* I, 119–125; Војводић, *Зидно сликарство*, 111–113; исти, *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*, изд. Б. Тодић, Д.

Целовитијим посматрањем програма у припрати Драгутиновде цркве у Ариљу може се увидети и да се са издвајањем везе владарских портрета и Лозе не закључује листа заједничких места тог програма с програмом задужбине његовог оца. Као претходно у Сопоћанима, тема Лозе Јесејеве појављује се, дакле, у истом простору и одговарајућем програмском контексту са циклусом Васељенских сабора, проширеним представом српског сабора, и свака од двеју тематских целина на свој начин повезана је и с портретима сувремених историјских личности из домаће средине. Такође као у Сопоћанима, обе поменуте теме удружене су у том простору и са одговарајућим сценама које приказују одабране моменте приче о старозаветном праоцу Авраму, којег хришћанско учење, као и црквено богослужење, слави и велича због чврстине вере и нарочите посвећености у остваривању божјег плана о спасењу кроз цркву.[428] Низу од неколико епизода са праоцем Авраамом, које се све односе на причу о позиву Господњем Авраму да жртвује свога сина Исаака и секвенце су тока јединственог догађаја, неодељене бордурама, дато је у Ариљу место на источном зиду, у зони непосредно изнад врата што из припрате воде у наос цркве, с попрсјем Христовим у лунети (сада изгубљеним). Реч је о целој дужини релативно уске зоне између поља са сликама Четвртог и Петог васељенског сабора и појаса одређеног за појединачне фигуре. Сцене у чијем је фокусу спремност Авраама да на божји захтев жртвује сина, предочене на зидовима обеју поменутих припрата, нису на та места постављене да би симболично подсећале на тему о Христовој жртви и да би се њима истакла паралела са евхаристијском жртвом, како се то чини кад су смештене у олтар.[429] Типолошке одлике садржине представа и њихова значења у христолошком сагледавању догађаја из Старог завета тек су потврда оправданости издвајања и прослављања те библијске личности као „оца у коме ће се благословити сви народи“.[430] Старозаветна прича о Авраамовом избору, као резултату вере, и божјем одговору на тај избор, у виду обећања нарочитог плана с његовим потомством и завета о Новом народу (Мојс.

Поповић, *Манастир Морача*, Београд 2006, 82; В. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, у истом зборнику, 156, 176, 178.

[428] Војводић, *Зидно сликарство*, 108–109.

[429] Уп. Ђурић, *Византијске фреске*, 200.

[430] За детаљну анализу иконографије, иконографске аналогије, као и за разумевање смисла представљеног, сврстаог у категорију циклуса, уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 150–152.

22, 1-18) – прича је о стварању народа божјег, Новог Израиља, и о изградњи цркве као циља божјег плана о спасењу.[431] У њој треба тражити први и кључни разлог укључења одговарајуће теме у оквире програма чији је део и слика посебног, условно речено, другог поглавља исте приче – представа Лозе Јесејеве – као и својеврстан њен епилог, посведочен сликама црквених сабора и представама благоверних царева, краљева и епископа, међу којима су и прикази припадника лозе Немањића, као и локалних моравичких епископа. Неку врсту аутентичног погледа на тему о божјем народу, Новом Израиљу, као испуњењу божјег завета праоцу Авраму, из перспективе удела свога народа у остварењу плана божјег, те правог упутства за „читање“ и разумевање програмских оквира иконографског програма и у ариљској цркви, као и у претходном здању краља Уроша у Сопоћанима, сасвим сигурно би могао да пружи одговарајући текст прве главе житија родоначелника Немањића, светог Симеона Немање, из пера Урошевог савременика Доментијана.[432] Прибрајањем јунака житија нарочитом низу категорија изабраника божјих – чији савез са Богом, заснован на вери и делима вере, приказује кроз карактеристични паралелизам двоетапне сакралне историје, старозаветне историје и историје везане за време јеванђељске благодати – писац програмски гради слику и о укључењу српског народа у континуирану историју спасења људског рода, прибрајајући га Новом Израиљу, благословеном у семену Авраамовом.[433] Дакако, реч је тек о индикативном одломку, примеру текста који само у нарочиту идејно и формално заокружену и прочишћену целину сублимира многа слична места и читав низ одговарајућих мотива којим обилују обимни састави тог великог писца XIII века посвећени првим истакнутим Немањићима (светим Симеону и Сави). С друге стране, тај текст, заправо, даље разрађује и надограђује идеје и слике топосе које у традицију српске хагиографске литературе уводе већ свети Сава и Стефан Првовенчани, величајући дела вере свога оца и називајући га у исто време и „другим Авраамом“, „наставником праве вере и

[431] Уп. Зизјулас, *Еклисиолошке теме*, 27. За низ цитата из светоотачких тумачења одговарајућег старозаветног текста, као и за осврт на податке о успомени на праоца Авраама у богослужбеној пракси, в. Војводић, *Зидно сликарство*, 107, и посебно н. 743 и 743.
[432] *Доментијан, Живот Светога Саве и Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 237–239 (*Живот Светога Симеона*).
[433] Уп. и одговарајући текст коментара Р. Маринковић уз текст житија, *исто*, 379–381.

учитељем добре вере и чистоте“, и „многоплодном лозом“ или „лозом доброплодном“.[434]

У складу с традицијом, доњи појас фресака намењен је појединачним светачким представама и портретима, а међу њима се нашла и једна представа која се сврстава у категорију сцена. Релативно мали број ликова последица је скромнијег обима расположивих површина за њихово ређање. У складу с том околношћу, али и поменутим концептом приказивања места и удела сопствене заједнице у сакралној историји света, кроз слике представника њених репрезентативних институција, највећи део садржине тог појаса чине управо поменути портрети чланова српске владарске породице и представници поглавара локалне моравичке црквене епархије.

Кад је реч о дводелној целини с портретима српске владарске породице, на јужном и западном зиду, потврђено је да она у себи обухвата сложену, у пажљиво одабрану иконографску форму сажету садржину, којом се истовремено предочава и репрезентативни портрет владара под благословом Христовим, у виду карактеристичне византијске симболичне инвеституре земаљских господара и у варијанти „двоструког“ царског портрета, и ктиторска композиција, с укљученим свим члановима породице владара ктитора.[435] У трочланој групи момументалних стојећих ликова, која се нашла на јужном зиду, владару ктитору цркве, краљу Драгутину место је дато у средини, између представа млађег брата Милутина, актуелног врховног господара „све српске земље и поморске“, и супруге, краљице Кателине. Поменути статус краља Милутина јасно истиче натпис, а првенство које из таквог статуса произилази, потврђује и положај његове фигуре под десницом небеског владара. Оба брата представљена су, међутим, у пуном сјају свог краљевског достојанства, у једнаком свечаном орнату византијских царева, са карактеристичним крунама на главама и супедионима под ногама, у потпуној фронталности фигура и изразитом церемонијалном ставу по обрасцу репрезентативног портрета византијских императора. Наведене одлике слике

[434] За нека од таквих места уп. *Свети Сава, Сабрани списи* (Мирковић, Богдановић), 45, 98, 100, 104, 123, 127, 131; *Стефан Првовенчани, Сабрани списи* (Јухас-Геогриевска, Мирковић, Башић), 97.

[435] О томе в. код Радојчић, *Портрети*, 31, са н. 65; Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, ЗЛУ 15 (1979) 154 сл., посебно 157–158; такође и Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 37, са н. 15; Војводић, *Зидно сликарство*, 167–168.

јасно указују на „њихово заједничко учешће у власти и Милутиново првенство у хијерархији“, што потврђује и двоструки благослов Христа у сегменту неба, једнако усмерен ка обојици.[436] Владарски портрет Милутинов није лишен ни осталих двеју регалија – жезла и акакије, док су исти детаљи изостали са представе краља Драгутина, јер је истицање својства ктитора подразумевало држање модела задужбине у рукама.[437] Како је то одавно приметио С. Радојчић, једино још гест ктиторове супруге, краљице Кателине, благо окренуте ка супругу, с рукама испруженим напред, подсећа на старије портрете донатора и онај тип приказа српских владара донатора обједињених у молитвену поворку заједно с представама предака заступника, какав је, до представе у Ариљу, за монументално српско црквено сликарство био карактеристичан.[438] Однос ктитора и патрона храма у припрати ариљске цркве нешто је другачији од онога уобичајеног на дотадашњим донаторским сликама. Монументална стојећа фигура светог Ахилија насликана је у одређеној физичкој (просторној) вези с описаном групом, иако јој је место на другом, источном зиду тог одељења, непосредно уз улаз у наос. То је и место које је, чини се, највише и одговарало пољу за одабрану представу светитеља заштитника храма у околностима када посебна представа у функцији сведочанства о посвети храма није смештена у лунету портала што води у наос, већ је на другом карактеристичном месту – у лунети портала на

[436] За цитирану формулацију уп. Тодић, *нав. место*. О одговарајућем приказу односа два краља, као односа „савладара и удеоника у власти“, уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 170–171. О историјском тренутку у позадини постојећих портрета двојице краљева в. и посебан рад И. М. Ђорђевића, *О портретима у Ариљу, слика и историја*, изд. Пејић, Зарић, *Свети Ахилије у Ариљу*, 140–142, са старијом литературом у којој се тема обрађује.

[437] Да изостанак двеју инсигнија у рукама Милутина, „заузетим“ држањем ктиторског дара (модела задужбине) не би требало схватити као релевантну индицију о Драгутиновој хијерархијске подређености (како би то произилазило из описа композивије код Тодић, *нав. место*) исправно упозорава Војводић, *нав. дело*, 168, н. 1275. Слично се запажање односи и на изостанак жезла у рукама краљице Каталине, који се може правдати постојећом традицијом везаном за приказивање жена одговарајућег ранга; *исто*, 168–169.

[438] Уп. Радојчић, *Портрети*, 31. О решењу представе у ариљској припрати, као примеру завршне фазе поступног процеса усвајања у српској средини репрезентативне концепције владарске ктиторске композиције по обрасцу византијског свечаног царског портрета, као и о повезаности чињенице о усвајању таквог обрасца тек по потпуном одвајању ликова ктитора од представа предака заступника (у ариљској Драгутиновој задужбини смештених у суседном, али и зидом одвојеном, простору западног трацеја наоса), в. Војводић, *Зидно сликарство*, 167–168. Детаљније о представи краљице Каталине, као и о приказима супруга српских владара Немањића, в. *исто*, 168–169.

спољашњем, фасадном зиду припрате.[439] На поменутом месту у првој зони припрате заузимала је јужну половину зида, површину додирну с оном на којој је трочлана владарско-ктиторска група, односно фигура краља Милутина, као најближа из одговарајуће групе. Иако је гестом подносиоца дара (држањем образа задужбине у рукама) ктитор повезан с ликом светитеља заштитника, светог Ахилија, његов поглед није усмерен ка примаосу дара, већ на другу страну, према супрузи и, посебно, синовима. Портрети Драгутинових синова, Владислава и Урошица, насликани су на другом суседном зиду (западном), али у пољу тог зида (северна половина зида, односно поље зида северно од отвора улаза у припрату) удаљенијем од оног на којем је, на јужном зиду, лик ктитора. Већ је назначена околност о не случајном уметању почетка представе Лозе Јесејеве међу две одељене компоненте сложене владарско-ктиторске представе. Младићке фигуре Владислава и Урошица у поновљеном су фронталном ставу, али с рукама молитвено испруженим ка Христу у сегменту неба – овог пута датом у лику Емануила. Иако су и њихова лица, као и лица свих Немањића, уоквирена нимбовима и иако и младићи стоје на пурпурним супедионима, ни њихова одећа ни натписи не указују на представе могућих наследника престола. То потврђује и изостанак било каквих инсигнија. У очитом одсликавању реалности нерешеног питања наследника краљевског престола у постдежевском периоду епохе, у последњим годинама XIII столећа, не изненађује концепт повезивања ктиторске представе с Лозом Јесејевом.[440] Можда се делићем тог концепта, индицијом својеврсне додатне, суптилне конотације у значењу што га такав концепт подразумева већ од примера у Сопоћанима, може тумачити и поглед ктитора у правцу супротном од представе светог патрона, ка свом потомству – као детаљ који је, по свему судећи и један вид решења у функцији повезивања раздвојених делова целине у првој зони живописа. Издвајање двеју формалнио одељених целина тематски синтетизоване ктиторско-владарске представе, те примена нове или нетрадиционалне формуле за ту врсту слике, уподобљене византијском

[439] За место двеју представа светог Ахилија, од укупно четири, колико их је у иконографском програму у здању њему посвећеном (две су у наосу, једна од њих у олтару); в. Војводић, *Зидно сликарство*, 161.

[440] За концепт о којем је реч в. одговарајући део текста на претходним страницама, с референтном литературом. За представу Драгутинових синова као одраз политичког тренутка, односно за сагледавање политичке реалности тренутка кроз решење портрета Драгутинових синова, посебно уп. Ђорђевић, *О портретима у Ариљу, слика и историја*, 142–144.

обрасцу свечаног „двоструког“ владарског портрета касноантичког порекла, и преношење те формуле с портрета савладара на пратеће представе принчева – разлози су којима се објашњава и забележен, донекле или наизглед нејасан однос између ктитора и патрона као уобичајених компоненти одговарајуће врсте слика.[441] Спрега владара ктитора из зоне стојећих фигура с тематском целином црквених сабора у горњим зонама, и смисао те спреге, умногоме откривен представом Сабора светог Симеона Немање, већ су назначени у делу текста на претходним страницама. Комплементарни су и са програмском нити која са истом тематском целином у горњим зонама повезује и две представе из доње зоне северног зида припрате.

Међу садржајима који образују доњи појас живописа налази се, дакле, још једна мини-целина с представама савременика личности о чијим је портретима претходно било речи. Условно је употребљен термин „савременика“, јер се представе односе на личности које припадају истом ужем раздобљу епохе и највиши су представници друштва, као челници локалне црквене установе и одговарајуће помесне заједнице, који у време уобличења ариљских фресака заправо већ нису били међу живима, односно на својим положајима на челу епархије. Као и представе претходно разматраних репрезената истакнуте категорије српског друштва свог доба, оне су на посебан начин, и најнепосредније, биле везане за Драгутинову задужбину – подигнуту као катедрални храм моравичких епископа, који су на том месту устоличавани од времена оснивања српске цркве. Реч је о представама двојице помесних епископа чија се катедра могла везати баш за Драгутиново здање – по свему судећи двојици чије је столовање у тој цркви везано за период пре свршетка подухвата живописања цркве и пре доласка на чело епархије епископа Јевсевија.[442] Једна од двеју поменутих представа, она из категорије сценских приказа – с темом Успења моравичког епископа Меркурија – своје је место у припрати, очито, стекла због околности да је на њој насликани архијерej на истом месту и сахрањен. Композиција с уобичајеном иконографијом надгробних представа налази се

[441] Неуобичајени поглед ктитора у правцу супротном од лика патрона протумачен је у делу С. Радојчића настојањем твораца програма да се све компоненте владарско-ктиторске сцене – укључујући, дакле, и представу патрона здања – повежу у чвршћу целину; уп. Радојчић, *Портрети*, 31.

[442] Реч је о закључку који је већ изнет напред у тексту.

непосредно изнад места његовог гроба.[443] И у околностима недостатка писаних података и одређенијим чињеницама потврђених основа, свакако није лишена логике претпоставка о могућем неком значајнијем, вероватно надзорничком, уделу тог епископа у подухвату изградње цркве, односно у поступку обнове моравичке катедрале из темеља.[444] Као великодостојник локалне црквене заједнице, по обичајима времена и потврђеној византијској, као и српској традицији, могао је бити сахрањен у катедрали о којој се бринуо и у којој је столовао, а из истих разлога имао је и право да му се на њеним зидовима нађе одговарајући портрет.[445] Околност да се на месту очекиваног портрета, уз стојећу фигуру другог помесног архијереја, Гервасија, затекла нарочита слика „меморија“, условљена је, дакле, бар једним јасним разлогом. У својеврсном наставку или одређеној идејној допуни репрезентативног низа представа црквених поглавара насликаних у суседном травеју наоса – а реч је о низу од шест архиепископа српске цркве и, уз портрет актуелног Јевстатија II, представи актуелног моравичког епископа Јевсевија – поменута слика у припрати сасвим сигурно сведочи о чврстој везаности садржаја на њој представљеног (догађаја успења – сахране, опела), односно личности у фокусу реализоване представе, за здање у Ариљу.[446] Уколико је тачан редослед моравичких епископа забележен у синодику манастира Свете Тројице код Пљеваља,[447] јер је реч о основном извору са подацима о њиховим именима, значило би да је епископ Герасим, насликан у западном делу истог, северног зида, управо наследник епископа Меркурија чије опело бележи суседна фреска. Ознака „свети“, уз Меркуријево име, и њен

[443] За иконографију те сцене, као једноставног типа слике опела над одром упокојеног црквеног лица, уп. Ђурић, *Историјске композиције* (III), 107, 109; Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 139–144.

[444] За један од последњих осврта на могући смисао и историјску позадину појаве те представе, уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 35–36, 115,

[445] В. С. Тројицки, *Ктиторско право у Византији и у Немањићкој Србији*, Глас СКА 168, други разред 86 (1935) 122.

[446] Уп. Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII–XVI в.)*, изд. В. Ј. Ђурић, *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 322–324, и посебно 323–324, са подацима у н. 14, где је и подсећање на одговарајућу старију претпоставку Окуњева, подстакнуту претходним решењем представе Успења Ане Дандоло у Сопоћанима [Окуневъ, *Арилье, памятник сербского искусства XIII века*, 248, 252; исти, *Состав росписи храма в Сопочанах*, Byzantinoslavica I (1929) 132–133]. За новије разматрање фреске Успења моравичког епископа Меркурија в. више релевантних места код Војводић, *Зидно сликарство*, посебно 115–116, 148–150.

[447] Љ. Стојановић, *Требник манастира Св. Тројице код Пљеваља*, Споменик СКА 56, 1922, 25; уп. Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 39.

изостанак на примерима Гервасијевог и Јевсевијевог портрета могла би бити појединост која утемељује такав закључак. Оставља места не само за спекулације о изузетно поштованој личности и зачетку локалног култа, већ, нарочито, и за потврду представе о довољно дугом временском размаку за смештање Герасимовог руковођења епархијом у оквире између Меркуријевог упокојења (и столовања) и доласка на чело епархије потоњег епископа Јевсевија, савременика осликавања катедрале.[448] Могуће је претпоставити и да је у тренутку сахране Меркуријеве, његов наследник већ био на трону моравичких епископа, као што се исто могло догодити непосредно по упокојењу претходника.[449] Коначно, уколико је задужбина краља Драгутина сазидана већ у току девете или почетком последње деценије XIII столећа, могла се у међувремену, до окончања живописања, догодити одговарајућа смена на епископском трону.[450] У сваком случају, из свега што о ариљском светилишту знамо или, на основу посредних детаља из ширег спектра историјске грађе, наслућујемо, намеће се закључак о бар делу разлога који осветљавају одлуку о програмским оквирима целине у коју се на зидовима ариљске катедрале укључују представе које се односе на личности помесних моравичких епископа. Основни разлог је свакако везан за катедралну функцију храма, а прикључује му се и нарочита околност да је патрон здања и сам прослављан као свети епископ, један од отаца славног Првог Никејског васељенског сабора, борац за „веру отаца“ и заштитник правоверја од јеретичких заблуда. У чиниоцима светитељског идентитета одабраног светог покровитеља ариљског храма, који се у оквирима хришћанског учења и култа поклапају с топосима повезаним с мотивима подвига и дела вере, односно с темом очувања вере отаца, као вратима спасења појединца и заједнице, треба тражити и кључ спреге мини-целине с представама моравичких епископа са сликама из циклуса Васељенских сабора и посебно с композицијом обележеном као Сабор светог Симеона. Место епархије у граничном подручју јурисдикције домаће православне цркве могло је да одговарајуће теме извуче у фокус пажње, баш као и приметни, не и изненађујући утицај и допринос програмских идеја претходно остварених у задужбини Драгутиновог оца у Сопоћанима с посветом Светој Тројици.

[448] Уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 33, н. 103, као и *исто*, 149.
[449] Уп. *исто*, 149.
[450] Уп. и Чанак.Медић, *Из историје Ариља*, 39.

На истакнутом месту уз улаз у наос храма из припрате, тачно наспрам светог Ахилија – чија је фигура, на пољу у јужном делу источног зида, део ктиторске представе – погледу не промиче монументални стојећи лик светог арханђела Михаила. Тек кроз потоњу, позносредњовековну традицију, коју, у задужбинама српских ктитора, износи на видело ликовна грађа наступајућег столећа и млађа, стижу чврсте потврде о томе да је одговарајући лик небеског архистратига, у одећи римског ратника са исуканим мачем о рамену, постављен на то место због приписиване му симболичне функције чувара храма, то јест самог улаза у храм.[451] Иако је реч о примеру који је, по времену настанка, најстарији евидентиран на месту у храму које ће за такве примере, у временима која следе, остати карактеристично, врло је вероватно да је тај пример имао претече у српској средњовековној средини, те да се бар једна налазила већ у почетној деценији XIII века у програму припрате који је у студеничкој задужбини Стефана Немање осмислио свети Сава.[452] Тема о вери која трасира пут спасења изабраницима божјим и борби за правоверје, као везивна нит доброг дела садржине програма припрате, добија кроз идејну основу ове представе, али и с њом повезане значењске слојеве обухватнијег градива постојећег култа „првака“ међу светим арханђелима, и својеврсну додатну симболичну конотацију. Иза вишеструких компоненти и сложене садржине култа небесног гардисте и служитеља божјег стоји не само традиција коју источно хришћанство преузима из јудаизма и религијског синкретизма Истока, већ и значајне фазе култа кроз које се, до епохе о којој је реч, обликовало и само хришћанско духовно и културно наслеђе у чијем се окриљу развијао.[453] У том смислу, можда, у разматрању места представе светог Михаила, као наоружаног војника спремног на дејство, у ширим

[451] Уп. А. Ксингопулос, *‘Αρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φυλαξ*, ΔΧΑΕ 1 (1932) 18; M. Tatić-Đurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, изд. В. Ј. Ђурић, *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 359–366; Милановић, *Програм живописа у припрати*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 369–370; Војводић, *Зидно сликарство*, 116. Да прекретницу у приказивању арханђела Михаила у обличју ратника и образовању одговарајуће традиције у византијском свету представља XIII век, показује студија Г. Герова, где су дати и одговарајући примери, уп. Г. Геров, *Ангелите – пазители на входа*, ЗРВИ 46 (2009) 435–442.

[452] Војводић, *нав. место*; М. Живковић, *Студеница: Гробна црква родоначелника династије – темељ црквене и државне самосталности*, у: *Византијско наслеђе и српска уметност* II, 204 и 205.

[453] Уп. С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 20–29 (с пратећом библиографијом); Ch. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998) 121–128.

оквирима програма у који се укључује, не би требало превидети неке од претходно утврђених и познатих околности. Једна је, на пример, та да библијску и новозаветну слику о његовој улози посредника између Бога и људи – која пре свега подразумева улогу чувара и заштитника народа божјег, старог и новог Израиља, те посебно и одгонитеља сила таме и зла[454] – употпуњују и надограђују сведочанства из текстова популарних „легенди", „чуда" и „похвалних слова" што заштитничка дејствовања и чудотворења „првака" у војсци небеских сила приказују и као неку врсту мисионарске борбе за правоверје.[455] С друге стране, оружје у руци небеског архстратига својеврсно је подсећање и на савременицима сасвим сигурно познату и блиску мистичну литургијску слику одвајања неверних од верних у часу страшног суда[456], аналогну моменту преласка из „таме овога света" у „светлост будућег века", који се, према хришћанском схватању и доживљају литургијске тајне, антиципира на свакој литургији у храму у тренутку закључења „службе Речи", стварног или симболичног затварања црквених двери и отпочињања литургије верних.[457] Својеврсно подсећање на симболично учешће небеског гардисте, чувара раја и храма, у мотрењу дела вере оних који ступају на тле божанских тајни цркве резервисано само за верне,[458] чини се, остаје у оквирима замисли које на окупу држе поменуте различите засебне теме – почевши од теме Авраамове жртве што испуњава поље прве зоне слика над улазом у литургијски простор храма. Представу о сликаној садржини на зиду који припрату дели од наоса заокружује, најзад, и податак о фресци у лунети над отвором улаза. Ту се некада се налазила попрсна представа Спаситеља, која се

---

[454] Cf. Tatić-Đurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, 360 sq.; Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, 123.

[455] Уп. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, 28; такође v. Tatić-Đurić, *op. cit.*, 365.

[456] Уп. Милановић, *Програм живописа у припрати*, 370.

[457] За сликовито тумачење поменутог дела литургијског обреда, cf. *Maximus Confessor, Selected Writings*, ed. and transl. G. C. Berthold, London 1985, 200–201, као и 204sq (*The Church's Mystagogy in which are explained the symbolism of certain rites performed in the Divine Synaxis*, ch. 14–15 и ch. 23–24); в. и одговарајући текст у PG 91, 692–693, 697 sq. Кад је реч о детаљу затварања црквених двери у часу преласка на мистични део обреда, у схолијама Максима Исповедника на дело Псеудо-Дионисија Ареопагита (које је инспирисало његову *Мистагогију*) постоји опсервација о изостајању тог акта у литургијској пракси, cf. *Scholia in librum De ecclesiastica hierarchia*, PG 4, 141. О томе и код В. Милановић, *Нартекс као место покајника и катихумена. Подаци из византијског писаног наслеђа и њихова рецепција у научној литератури*, изд. Д. Медаковић, Ц. Гроздановић, *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, Београд 2011, 128–129.

[458] Та је, слика, дакако, повезана и са сликом коју доноси текст Откривења Јовановог – то јест са визијом небеског Јерусалима са анђелима на његовим капијама (Откр. 21, 12); уп. Геров, *Ангелите – пазители на входа*, 435.

није сачувала, те нам лик и тип представе нису познати. Могућност да је реч о решењу блиском или подударном нешто старијем примеру, остваренoм у истом делу здања у Светој Тројици у Сопоћанима, не подлеже провери. На место Христовог лика у полукружном пољу упућивао је тек остатак првобитног фреско натписа с карактеристичним скраћеницама његовог имена.[459]

Међу ретким и једва убележеним ликовима светих доње зоне ариљске припрате који су, у делу простора резервисаном за зону појединачних ликова, представљали неку од светачких категорија у најуобичајенијем значењу тог појма, посебно се издваја лик светог мученика-ратника Јевстатија Плакиде.[460] Сва је прилика да се свети Јевстатије, уз пандански пар представа светог Ахилија и светог арханђела Михаила на источном зиду, једини још у том простору, могао сврстати у одговарајућу општију категорију представа. Место које је светом мученику-ратнику дато јесте лунета изнад врата на западном зиду – где је, по распореду неуобичајеном за одговарајућу представу једног светог ратника, његово попрсје испуњавало полукружну површину лунете. Топографска одлика поља на којем је у Ариљу представљен, одељеност и удаљеност попрсја од стојећих фигура представника исте светачке категорије у певничком делу наоса, као и нешто другачији иконографски тип представе ратника-мученика (римски војник у пуној опреми) од оног примењеног у наосу (мученици у одећи дворјана), и још више увиђање чињенице да је реч о имењаку столујећег архиепископа српске цркве из времена настанка ариљског живописа, усмерило је неке од истраживача ариљског програма ка не сасвим оправданим закључцима.[461] Приписан јој је нарочити смисао и важност и везана је за личост актуелног поглавара српске цркве – са чијом функцијом не би требало да се поклапа ангажовање у осмишљавању и надгледању уобличења програма у катедрали моравичких епископа, па ни „одговорност“ за појаву представе светог имењака у тој цркви.[462] На поменутом путу одгонетања разлога за одабир и смештање тог

[459] Окуневъ, *Арилье*, 250; Војводић, *Зидно сликарство*, 116, 206.
[460] Војводић, *Зидно сликарство*, 116–117, 160.
[461] За одговарајући критички став према претходном читању и тумачењу представе, као и о аргументима за такав став, уп. Војводић, *нав. места.*
[462] Детаљније о томе, те посебно и о разлозима због којих нема основа за претпоставку о евентуалном ктиторском уделу архиепископа Јевстатија II у Ариљу (у својству „другог“ ктитора), изнету код Б. Тодића (уп. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 65–66), в. Војводић, *Зидно сликарство*, 33–34, 117.

светог у оквире програма у којем једва да се појављују ликови који нису део скупине српског историјског портрета, зашло се у подручје претпоставки и домишљања који питања о смислу и функцији остваренога решења остављају отвореним – иако објашњења можда и није неопходно тражити у сфери посебних значења.[463]

[463] Д. Војводић сматра да не треба искључити могућност да се иза одлуке о примени постојећег решења – слично као у примеру сликања апостола Томе, одељеног од фигура осталих апостола, у лунети над улазом на западном зиду наоса – крије само недостатак простора у оквирима одговарајуће зоне намењене у тој цркви за одабране и у то време омиљене светачке фигуре; уп. Војводић, *нав. дело*, 117.

ПЕЋ, ЦРКВА СВЕТИХ АПОСТОЛА

Средишњу и најстарију међу данашњим црквама манастирског комплекса Пећке патријаршије, посвећену Светим апостолима, подигао је на старијем култном месту, на поседу српске архиепископије у Жичи, архиепископ Арсеније (1233/1234–1263), с намером да она послужи као место његовог гроба.[464] Црква је у Арсенијево време и његовим трудом и живописана и, откако је тај подухват везан за позније године живота архиепископа, време око 1260. године, као датум настанка најстаријег сачуваног слоја фресака у вишеструко обнављаној цркви, не доводи се у сумњу.[465] О селу „Пећ, са засеоцима“, као делу властелинства жичке архиепископије у области Хвосна, сведочи већ текст најстарије жичке краљевске даровне повеље (крај друге деценије XIII века), сачуване у препису из времена краља Милутина и архиепископа Саве III, у фреско-техници, на северном зиду улазног трема у приземљу куле звоника пред Спасовом црквом.[466] Иако у средњовековним изворима сувременим подухвату уобличења Светих апостола нема непосредног или експлицитног обавештења о Савином ученику и наследнику на трону аутокефалне српске цркве као ктитору тог здања, две су околности од посебног значаја за сагледавање такве његове улоге. Једна је везана за помен његовог имена у првом лицу, у завршници фреско натписа молитвене садржине исписаног у конхи олтарске апсиде цркве, на венцу оивиченом црквеним бордурама у делу између две зоне живописа.[467] Занимљиво је да је реч о

[464] Тек у новије време светом Арсенију је, поред бриге о подухвату живописања цркве. јасно приписана и улога ктитора градитеља цркве. О томе, као и о осталим подацима наведеним у нашој уводној реченици в. у напоменама које прате наставак текста.

[465] За назначено датовање првог живописа Светих апостола, v. Djurić, *La peinture murale serbe*, 163; исти, *Византијске фреске*, 37–38 (гледиште битно одређује Арсенијев изглед „старца у дубоким годинама“ на представи у протезису цркве).

[466] Уп. *Стефан Првовенчани, Сабрани списи* (Јухас-Геогриевска, Л. Мирковић, М. Башић), 109; *Стефан Првовенчани, Сабрана дела*, изд. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 1999, 112. За податке о бројним издањима текстуалне садржине жичких повеља, пренете у целини или у изводима (уз потврду постојања преписа трију даровница), уп. Г. Суботић, *Трећа жичка повеља*, Зограф 31 (2006–2007) 53–54, н. 13. О жичким повељама, као оснивачким повељама, и о властелинству које је архиепископији даровано, в. и Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 37–41 и 41–44, са старијом литературом (Поповић); за нешто другачије мишљење о карактеру повеља, уп. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 113–115.

[467] Уп. Суботић и др., *Натписи историјске садржине* I, 52–56, са увидом у претходна издања и литературу. О литургијском карактеру и литургијској садржини натписа, уп. Г. Бабић, *Литургијски текстови исписани на живопису апсиде Светих апостола у Пећи. Могућност њиховог рестаурисања*, Зборник заштите споменика културе 18 (1967) 80; Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, 31, н. 67.

својеврсној парафрази завршних речи светога Саве, забележених у аутентичном ктиторском натпису под венцем куполе у Богородичиној цркви у Студеници.[468] Друга околност која, у суштини, врло јасно упућује на ктиторске заслуге архиепископа Арсенија свакако је она која се односи на Свете апостоле као место сахране тог високог достојанственика српске цркве, односно на чињеницу да је он себи у пећкој цркви припремио гроб. Није случајно што је то остварено на месту уз јужни зид њеног западног простора, подударном замислима о ктиторском гробу које потврђују задужбине Немањића у Србији тога доба.[469] Релативно скроман целокупни изглед грађевине, изостанак скупоцених детаља архитектонске пластике, те примећен „схимнички (монашки) однос према материјалним добрима“,[470] и поред потврда о зналачки и пажљиво изведеном пројекту, нису у нескладу с претходним закључком. Исте одлике, не иду, с друге стране, у прилог идеји о тражењу правог ктитора у личности неког владара (помишљало се на краља Уроша) и приписивању српском архиепископу само удела који би се односио на старање о живописању.[471] Да је свети Арсеније у пећком храму сахрањен „у раци од камена коју беше сам спремио“, јасно наводи архиепископ Данило II у житију „другог српског архиепископа“.[472] Сва је прилика да је први и сахрањен у тој цркви, на основу важећег ктиторског права, као и да, у време његовог избора да здање на тлу жичког метоха, на левој обали Бистрице, на улазу у Руговску клисуру, учини својим гробом, нема назнака плана о том месту као будућем маузолеју српских архиепископа – нити разлога да се алтернатива у одређењу ктитора подухвата, евентуално, тражи у српској цркви као

[468] Уп. Ђурић, Ћирковић, Корać, *Пећка патријаршија*, 40 (Ђурић).
[469] Уп. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 133.
[470] Уп. Ђурић, Ћирковић, Корać, *Пећка патријаршија*, 30–31 (Корać); аутор наведеног запажања веровао је у ктиторство светог Саве (*исто*, 31–32).
[471] За такву идеју, уп. *исто*, 40 (Ђурић).
[472] Опису полагања тела светог у припремљени гроб, из којег потиче цитирана формулација, у истом одељку житија непосредно претходи још једно, слично сведочанство; део је описа преноса Арсенијевих моштију од места упокојења (манастир „Чрнча“, метох Архиепископије у селу Затону у Полимљу) „ка спремљеном му гробу у цркви Светих апостола“, уп. *Данило Други*, 172 (за помен Чрнче в. *исто*, 170), в. и издање на српскословенском, *Данило II*, 262 (као и 259, Чрнча). О месту Арсенијевог упокојења, уп. В. Јовановић, *„Чрнча у Затоне“. Прилог средњовековној археолошкој топографији*, Зборник ФФ 9/1 (1967) 163–172; Б. Поповић, *Фрагменти фресака из цркве Светог Јована у Црнчи*, у: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, 361 сл.; в. и Ђурић, Ћирковић, Корać, *Пећка патријаршија*, 21 (Ћирковић); Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 87 (Поповић).

организацији.[473] Ако се и може говорити о томе да је пећко црквено средиште у неком тренутку постало својеврсна заједничка гробница поглавара српске цркве, та појава није била резултат нарочите намере, већ, пре свега, стицај непредвиђених и нежељених историјских околности и последица прилагођавања условима привременог преношења архиепископског седишта из Жиче, пострадале у налетима Татара и Бугара.[474]

Иако су се све историјске алузије на могући удео светог Саве у подизању и уобличењу храма Светих апостола показале непоузданим[475] и анализе изнеле у фокус пажње личност светог Арсенија, те разлог за закључак да храм, по свему судећи, није подигнут пре доласка Арсенија на престо светог Саве (сам крај 1233. или почетак 1234. године)[476], не може се у потпуности искључити могућност својеврсног посредног Савиног утицаја на Арсенијеву избор да подигне задужбину баш у Пећи, или доприноса да концепт подухвата изведе следећи моделе успостављене на католикону „мајке цркава“ у српској средини. Чињеница да је ктитор пећког храма значајно време провео у Жичи као ученик и најближи сарадник првог српског архиепископа ту могућност оставља отвореном. Везаност архиепископа Арсенија за Жичу и жичка решења, као и, уопште, за дело и наслеђе свог учитеља и претходника, могла је бити препозната је и у оном сегменту његове делатности у Пећи која се односи на подухват живописања цркве, иако се до данас сачувао само део фреско целине из тог времена. У последње време у науци је јасно показана и убедљиво објашњена не само сродност програмских

[473] У последње време у науци је, с разлогом, напуштена претходна широко уврежена идеја о храму Светих апостола као планираном маузолеју архиепископа српске цркве, а поготово и мисао о некој врсти институционалног или „колективног“ ктиторства. Томе су добрим делом допринела и тај поступак покренула разматрања повезана с почетном темом о ктиторству цркве Светих апостола, објављена код М. Марковића, *нав. дело*, 133–134 (с осврtом на претходна мишљења). Одговарајуће гледиште поткрепљено је и даљим изучавањем и новим тумачењем односа програма жичке и пећке цркве, уп. Д. Војводић, *Запажања и размишљања о сликарству светилишта Спасове цркве у Жичи*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XI, Ниш 2013, 256–265; исти у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 191 сл., посебно 251–257. О уделу нових разматрања околности сахрана српских архиепископа, од Арсенија I до Данила II, на промену гледишта о назначеној теми уп. и нашу следећу напомену.

[474] О томе више, уп. код М. Поповић, Д. Поповић, *Гробови црквених поглавара у манастиру Жичи*, Саопштења 45 (2013) 27–30, 45–46, као и Д. Поповић, М. Поповић, *Фунерарна функција Спасове цркве у Жичи?*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XII, Ниш 2014, 349–350; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 99–100 (Поповић). У вези са преношењем седишта архиепископа из угрожене Жиче у Пећ, као и индикативним преносом жичког назива *Дома Спасовог* на његов метох, те о историјским приликама које су то условиле, уп. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 22–25 (Ћирковић).

[475] Детаљно су размотрене код Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 128–135.

[476] *Исто*, 134.

решења у двема црквама, већ заиста и њихова снажна повезаност и, могло би се рећи, зависност првобитних пећких слика од оних које су чиниле састав првобитног особеног иконографског програма „мајке свих цркава“ у Србији.[477] Остварења таквих одлика несумњиво су резултат жеље и намере да се програмски обрасци и, још више, идеје и поруке, иза којих стоји личност првог архипастира и оснивача српске цркве испоштују, сачувају и пренесу и у здање које не само што је представљало метох Архиепископије, већ је имало и сличну посвету и, дакако, било плод ктиторства високог црквеног достојанственика, самог наследника Савиног на архиепископском трону. Међутим, слично као и у Жичи, и у пећким Светим апостолима првобитно сликарство XIII века није се очувало у свим просторима који су га садржали у време првих ктитора и стваралаца тих целина. Сва је прилика да се у део изворних, најстаријих дела XIII столећа не могу сврстати слике које се данас бележе у простору Арсенијеве пећке припрате, јер су оне плод познијих обнова. Део фресака које су у том простору опстале везује се за једну од првих значајнијих у низу вишекратних обнова које ће у „Дому Светих апостола“ бити реализоване од година што означавају смену векова и епоха, XIII и XIV столећа, надаље кроз средњовековно раздобље, као и раздобље османске власти. Нажалост ни фреске што су, по свему судећи, припадале времену архиепископа Јевстатија II и краља Милутина нису све очуване. Значајним делом замениле су их слике остварене у обнови која се догодила у XVII веку.

Само на основу одлика ликовног језика, фреске у простору некадашње припрате Светих апостола данас се сврставају у дела настала у периоду око 1300. године – дакле у време када је на „трону светог Саве“ седео Јевстатије II, а „престо светог Симеона“ држао краљ Милутин[478] – те оне, из перспективе наших

[477] В. више новијих радова Д. Војводића – оне наведене у нашој н. 473, као и студију Д. Војводић, *Жича и Пећ. Прилог разматрању сличности два програма зидног сликарства*, Саопштења 43 (2011) 31–47.

[478] Детаљан историјат и преглед гледишта о датовању ових фресака дат је код Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 302–303, који уважава датум око 1300. као одговарајућу хронолошку одредницу, коју је опрезно формулисао В. Ђурић; уп. Ђурић, *Византијске фреске*, 48; исти, у: Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 121–130; idem, *Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300. Constantinople, Thessalonique, Serbie*, Thessalonique 1992, 68–70. Већина аутора, наведених у прегледу у Тодићевој књизи, датовала је фреске отприлике у слично време; С. Радојчић их је датовао у касни XIII век, односно крај XIII века; уп. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 74; idem, *Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance*, JÖBG 7 (1958) 113 (= С. Радојчић, *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, у: исти, Узори *и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 137).

разматрања, представљају, заправо, грађу о програмским решењима насталим на самом крају раздобља којим се бавимо. Тако ћемо се према њима и односити, али ћемо, не занемарујући околност која је тај однос условила и одредила, о њима размишљати и без превиђања чињенице да је реч о делима која су резултат средњовековне обнове. У том смислу, за препреку не узимамо ни околност да је својевремено помишљано како простор припрате пећког здања посвећеног апостолима није ни био осликан пре времена из којег потичу садашње средњовековне фреске, јер у њему нису пронађени остаци старијег живописа.[479] Истраживања средњовековних целина које су временом добијале нове фреске не потврђују да је поступак обнављања живописа увек подразумевао сликавање преко старијег слоја, а у вези са целином о којој је реч недавно је, управо, скренута пажња и на могуће постојање остатака слоја сокла у западним деловима припрате старијег од оног насталог око 1300. године.[480]

Према постојећим налазима, црква непознате старине и, можда, сличне посвете, чији су темељи и зидови делом искоришћени у поступку уобличења задужбине архиепископа Арсенија, имала је облик базилике, с бродовима одељени пуним зидом.[481] У ново здање укључен је средишњи брод, сразмерно дуг и пространи, попут оног какав је имала Спасова црква, који је послужио као основа за решење западног травеја и припрате, али и делови бочних бродова – потоњих бочних параклиса уз западни простор цркве.[482] На истоку, на месту порушеног олтарског дела старијег здања, дозидана је купола, с одговарајућом конструкцијом, трансепт и нови, троделни олтарски простор, како би се добила целина блиска решењу рашких сакралних грађевина које су јој претходиле.[483] Склоп наоса чинила су, дакле, два травеја, од којих је источни квадратне основе, наткривен куполом и на бочним странама настављен у краке трансепта с управно

[479] Уп. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 121 (Ђурић).
[480] То је недавно учинио Д. Војводић, износећи запажање о остацима сокла под оним изведеним у XVII веку, на местима испод монументалног Богородичиног лика на западном зиду и монашке представе краља Уроша у западном делу јужног зида; уп. Војводић, *Жича и Пећ*, 44, н. 56.
[481] Уп. Чанак-Медић, *Архитектура прве половине XIII века, II*, 16, 26–29 (за повезивање те грађевине са Светим Петром под Ждрелом, забележеним у историјским изворима, в. *исто*, 15, 16). В. Кораћ допушта и постојање решења једнобродне цркве с бочним анексима, уп. Кораћ, у: *Пећка патријаршија*, 26
[482] Чанак-Медић, *нав. дело*, 26–28, 33–34; Кораћ, *нав. дело*, 26, 28.
[483] Чанак-Медић, *нав. дело*, 29–30, Кораћ, *нав. места*.

постављеним полуобличастим сводом, док је онај пространи, издуженији на западном крају здања, покривао подужни свод благо преломљен у темену и на нешто већој висини од свода у источном травеју.[484] Припрата је од наоса првобитно била одвојена зидом, који је касније, у XIV веку уклоњен.[485] На то су упутили не само остаци фресака иза постојећих пиластара и ојачавајућег лука, као очито накнадно остварених градитељских решења, већ и нађени трагови претходне конструкције, као и околност о разлици у висини темена свода између два постојећа простора на западу, одељена тим пиластрима и луком.[486] На основу досадашњих истраживања пећког комплекса, изнете су одређене претпоставке и о постојању неког вида спољне припрате уз здање Светих апостола већ у XIII веку, али је реч о засад недовољно јасним и поузданим налазима, који, најзад, и нису од значаја за истраживања којима се у овом раду бавимо.[487]

Програм припрате *(сл. 162–172)*

Фреске везане за сам крај епохе XIII века и почетак једног новог особеног раздобља у српској средњевековној уметности некада су испуњавале све површине припрате, издељене у три зоне фигуралних представа (од зоне сликаног сокла до темена свода), али су се тек делом сачувале.[488] И даље постоје све оне насликане у вишој од двеју зона свода, на обема његовим половинама, као и на добром делу западног зида. На западном зиду недостаје половина једне од двеју композиција из нижег од два горња појаса са сценама. Садржина једине зоне која

[484] Чанак-Медић, *нав. дело*, 30.
[485] Чанак-Медић, *нав. дело*, 32–33; Кораћ, *нав. дело*, 28. За разлику од В. Кораћа, *нав. место*, који образовање садашњег простора без преградног зида смешта у време по грађењу велике припрате Данила II, М. Чанак-Медић заступа гледиште да се уклањање зида између наоса и првобитне припрате догодило средином XIV века, у време архиепископа и првог патријарха Јоаникија, в. Чанак-Медић, *нав. дело*, 31. Први који је сматрао да је припрата постојала на месту данашњег крајњег западног травеја цркве и постојећег решења с паром пиластара и ојачавајућим луком који тај травеј оздваја од осталог простора, јесте Ђ. Бошковић, уп. Ђ. Бошковић, *Проблем српске средњовековне архитектуре. Питање нартекса и ексонартекса. Скица за једно истраживање*, Српски књижевни гласник, Београд 1. мај 1934, 48 и н. 1.
[486] О томе в. код Чанак-Медић, *нав. дело*, 32, сл. 38, као и Бошковић, *нав. место*.
[487] О томе више в. код Чанак-Медић, *нав. дело*, 34–35.
[488] Уп. Р. Љубинковић, *Црква Светих апостола у Пећкој патријаршији*, Београд 1973, XV–XIX, сл. 38–59; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 121–130, сл. 70–74 (Ђурић); Тодић, *Српско сликарство*, више места, као, на пример, 40, 44, 77, 86, 132 и др., посебно и 302–303, са неколико пратећих слика.

је заузимала поља бочних зидова, у делу под пространим полуоблицама свода, по свему судећи намењена појединачним светачким фигурама и представама личности које су припадале српској историји, веома је страдала и о њој сведоче само две представе у западном делу јужног зида. Иконографски програм остварен на источном зиду припрате у потпуности је изгубљен рушењем тог зида, који је припрату првобитно делио од наоса.[489]

Нема сумње да су две зоне свода и забатног дела сачуваног западног зида, у потпуности обухватале циклус сцена с темом Христових страдања. Могуће је да су неке од почетних или завршних сцена тог циклуса имале своје место и на одговарајућим површинама уништеног источног зида. На основу затеченог репертоара сцена види се да је циклус текао кружно одозго надоле, од југоистока на запад, те да се завршавао у нижој од две расположиве горње зоне у североисточном делу простора. У вишем појасу фресака у јужној половини свода насликане су сцене Христос пере ноге апостолима, Издајство Јудино и Извођење Христа на суђење. Наставак циклуса обележен је композицијом Суђења Аниног, у највишој зони забатног дела западног зида, чија је садржина с мотивом извођења Христа на суђење у западном делу свода била непосредно повезана и тек је с њом удружена чинила пуну и праву целину. Епизоде су се низале у континуитету, без настојања да се сцене које их илуструју одвоје посебним бордурама, сем у случају поменуте почетне епизоде Прања ногу на јужном зиду. Она је практично једина чија садржина је јасно одељена вертикалном црвеном бордуром од осталих у низу,[490] јер такво одвајање није поновљено ни на сачуваним, истовремено реализованим средњовековним сликама наставка циклуса на северном зиду, нити међу епизодама представљеним у нижем делу свода, сада на слоју живописа XVII века. Будући да на наспрамном зиду нема аналогног решења, верујемо да није у питању „пропуст“ сликара, који би у наставку био превазиђен (јер се поменуто формално решење није поновио). Ако није реч о чисто формалном средству да се разграничи амбијент унутрашњег простора од оног везаног за пејзаж,

[489] Укупан сачувани материјал представљен је одличном фотодокументацијом на сајту *Srpsko blago: Archives*, http://www.srpskoblago.org/Archives/Pec.

[490] Својим местом на забатном пољу западног зида на неки начин се формално одвајала и представа Суђења Христу пред Аном, али о природи тог примера „одељености“ све говори околност да је лик Христа, којем се суди, заправо насликан у завршници низа епизода на јужном зиду (где је представљао и неку врсту самосталне епизоде – илустрације самог чина извођења на суђење).

најлогичније објашњење могло би се, можда, потражити у могућем посебном означавању и истицању важности сцене, односно њене могуће посебне функције. Сасвим се чини могућим да је на тај начин обележена слика под којом се на богослужењу Великог четвртка, остваривао нарочит, јединствен обред Прања ногу – као симболично подражавање Христовог чина описаног у јеванђељу у склопу одељка о Тајној вечери – у којем је сам архиепископ преузимао улогу Христа који своје ученике, апостоле поучава смирењу, као предуслову служења Богу и спасења.[491] Како се та представа налазила у југоисточном делу простора првобитне припрате, могло би се помишљати да су њена садржина и идејне поруке можда имале неког удела и у нарочитом тематском, пре свега догматско-богословском, обележавању програма повезаног с богојављенским обредом благосиљања воде, односно с могућим местом монументалног каменог суда за чување освећене богојављенске воде, обично смештаног у том делу здања.[492] После сцене суђења Ани, у истој зони северне половине свода ређају се сцена Суђења Христу пред Кајафом, мотиви троструког Одрицања Петровог, као и Пилатов суд. У нижем појасу сцена, у јужном делу свода, некадашње

[491] На могуће служење тог обреда у припрати пећке цркве указује и Ђурић, у: Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 123, н. 6, 7, позивајући се на изворе посредством литературе. Одређена необичност постојања описаног формалног детаља (одвајање сцене од осталих у цикличном низу бордуром), колико нам је познато, није до сада примећена, нити посебно коментарисана. О томе како је тај обред у нартексу изгледао у традицији цариградског катедралног богослужења, у којем је учествовао патријарх, cf. J. Mateos, *Le typicon de la Grande Église*, II. *Le cycle des fêtes mobiles*, OCA 166, 1963, 72/73–6/77, 308. За место обреда пред *иконом Прања ногу*, у синаксарном делу текста монашког Евергетидског типика, састава блиског и добро познатог светом Сави Српском, уп. Дмитриевский, *Описание литургическихъ рукописей хранящихся въ библиотекахъ православнаго востока* I, *Τυπικά*, Киевъ 1895, 547–549. Будући да поменуту икону тамо описује и термин *κρεμαμένη*, није сигурно да ли се мислило на зидну слику (фреску) или неку посебну, окачену икону, али је, на пример, сличан детаљ упутства у типику женског цариградског манастира Богородице Кехаритомени јаснији и ближи оном што би важило за пећки пример. Тај документ у својој 72. глави само, заправо, указује на дужност игуманије да на одговарајућој служби, према упутству синаксара, врши предвиђени чин прања ногу у припрати цркве – тамо где је изображена јеванђељска сцена са Спаситељем који омива ноге својим ученицима; cf. P. Gautier, *Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè*, REB 43 (1985) 124/125. За текст и структуру одговарајуће службе у тексту словенског рукописа из Публичне библиотеке у Петрограду, бр. 102, објављеном код Дмитриевског с датовањем у XIII век, в. Дмитриевский, *нав. дело*, III, *Τυπικα* II, Петроградъ 1917 (repr. Hildesheim 1965), 490–491. О општем моделу ове службе и обреда по новосаваитском јерусалимском типику, в., на пример, код S. Pétridès, *Le lavement des pieds le Jeudi-Saint dans l' Église grecque*, EO 3 (1899–1900) 321–322.

[492] Уп. наша излагања о тој теми у вези с представама које су образовале посебан сегмент програма на месту на којем је, у простору припрата, стајала агиазма, у Милешеви, Сопоћанима и Градцу. Првобитни програм у Милешеви подразумевао је постојање нарочите везе између агиазме и сцене Христовог прања ногу апостолима, као што је подразумевао и спрегу агиазме и портрета Немањића. И у Пећи су портрети Немањића били реализовани на зиду на којем је насликана сцена Прања ногу (в. део текста који следи).

средњовековне фреске с осталим мотивима и епизодама Христовог страдања замениле су нове одговарајуће садржине, изведене у XVII веку. По месту очуване слике из периода смене XIII и XIV столећа на западном зиду, може се претпоставити да су сликари знатно млађе историјске епохе поштовали састав средњовековног циклуса и поновили старије теме – што важи за оне представљене сценама Ругање Христу и Пут на Голготу. Како је већ назначено, испоштован је и принцип слободног, непрекинутог тока илустрованих епизода, карактеристичан за језик слике позног XIII века и стилске одлике које се учвршћују у почетним годинама и деценијама XIV века. Оне су „разграничене“ само формама пејзажа и односима фигура, без постављања вертикалне бордуре. Поменута представа у јужној половини западног зида – Симеон носи Христов крст на Голготу – практично је наставак сцене са јужног зида. Она која се налазила у северној половини западног зида није сачувана у целини, а вероватно је представљала Разговор Христа с Богородицом и Јованом при успону на Голготу, или, како је то већ једноставније формулисано, Христа пред крстом.[493]

На основу наведеног репертоара и избора сцена које представљају визуелне парафразе јеванђељских одломака с описима догађаја из последњих дана Христовог земаљског живота, стиче се прилично јасан увид у састав и карактер циклуса. Другим речима, ликовна грађа о којој је реч, макар и окрњена, јасно упућује на чињеницу да је у пећкој припрати, на измаку епохе XIII века, постојао прави, релативно обиман циклус Страдања Христових, те да се редакција тог христолошког циклуса разликовала од нарочитог скупа сцена сродне тематике у аутентичном, старијем програму зидних слика у припрати милешевске цркве Вазнесења Христовог.[494] С друге стране, дата редакција сцена могла је и, чини се, морала имати своје паралеле у првобитном програму припрате Богородичине цркве у Студеници, као и одговарајућег простора пред наосом цркве Светог Петра у Бијелом Пољу. Ни један од два поменута циклуса није се очувао у аутентичном облику из XIII века, из прве деценије (Студеница), односно из средине тог века (Бијело Поље), али има основа да се у каснијим остварењима тражи одраз

[493] Уп. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 121 (Ђурић); Тодић, *Српско сликарство*, 138 и 197 (н. 100), 302, где је и детаљније објашњење садржине сцене и извора за њену иконографију, са одговарајућим осврtом на претходну литературу.
[494] В. одговарајући део текста посвећен програму милешевске припрате.

претходних програмских решења.[495] У том смислу није неоправдано запитати се да ли су и решења из времена краља Милутина представљала сличну врсту понављања изворне тематике, остваренога у складу са стилским и естетским вредностима времена којем су припадала. Потврда о остацима старијег слоја сликаног сокла[496] умањила би и задршку у изрицању одговарајуће претпоставке. Тек мали фрагмент сцене што је, на слоју обнове остварене у XVII веку, испуњавала поље у доњем појасу живописа западног дела северне полуобличе свода сасвим јасно указује на важну тему циклуса Страдања, која је, врло вероватно, на том месту била поновљен сегмент средњовековног распореда циклуса. Да је реч је о остатку представе разбојника на крсту, с разлогом је већ закључено и објашњено у тексту који, најзад, и скреће пажњу на тај детаљ – превиђан а свакако значајан као сведочанство о „редакцији“ пећког примера поменутог циклуса.[497] Распеће Христово с развијеним голготским мотивима, које укључује и предочавање судбине разбојника распетих с Христом, свакако је заузимало значајну површину зида, те је могуће да је на другом крају расположивог зидног поља стајала још само једна сцена. Потпуна девастација слика у тој, као и оној нижој зони северног зида, али и нестанак зида који је делио припрату и наос, засад, чини се, не допуштају одређеније закључке о завршници циклуса.[498] Размишљање о томе да ли је и у време око 1260. године исто место покривала фреска с мотивом Распећа тражи свакако већи опрез ако се узму у

[495] Студеничке фреске с почетка XIII века, замењене остварењима из XVI века, биле су прве којима је Немањино здање осликано, заслугом његових синова. Већ смо претходно указивали на широко заступљено мишљење о постојећем циклусу Страдања као поновљеној тематици старијих фресака. За разлику од претпостављених првобитних решења у припрати те цркве – циклус који је у XIII веку могао постојати у Бијелом Пољу, и о чијој би обнови, како верујемо, сведочили забележени остаци млађег слоја фресака из XIV века, не би се могао одредити и као први живопис на том месту, јер не знамо да ли је нешто на истом месту постојало и у време првог ктитора цркве, кнеза Мирослава. Наша би се претпоставка односила пре свега, дакле, на период бриге краља Уроша I за то свето место, потврђен изворима (в. део нашег текста који се односи на представљање грађе у наведеним споменицима). За мишљење о појави циклуса Страдања у припрати цркве Светог Петра и Павла у Милутиново доба као о вероватном „дугу истоветним старијим сликама“ у том простору, в. Тодић, *Српско сликарство*, 86 (слично мишљење изнето и на стр. 132).

[496] Уп. мишљење исказано код Војводић, *Жича и Пећ*, 44, н. 56.

[497] Уп. Војводић, *Жича и Пећ*, 44, н. 55. Идентификацију детаља на скромном фрагменту фреске одредило је његово место на малој удаљености од суседног западног зида.

[498] Д. Војводић је исказао уверење у постојање сцене Скидања с крста, уз Распеће, у припрати; уп. *исто*, 42.

обзир нова запажања о првобитном програму поткуполног простора наоса и степену сличности тог програма с оним у жичком католикону.[499]

Представа која се, у оквирима зоне намењене појединачним фигурама светих, нашла на невеликом пољу западног зида – у делу расположиве површине те зоне изнад главног улаза у здање, а испод двеју поменутих сцена с „голготском“ тематиком у нижој од двеју горњих зона тог зида – садржала је допојасне представе првог хришћанског владарског пара, светих Константина и Јелене, с голготским крстом између себе. Крсно знамење овенчано трновим венцем нескривени је знак симболичне тематске спреге њихових представа и голготских сцена у непосредном окружењу,[500] те јасан показатељ традиционалног контекста смештања тог светачког пара у програм припрата и приступних простора храму. Реч је о решењу остваренom, у српској средини, већ у припрати Милешеве и готово сувременом примеру у параклису на спрату куле звоника на улазу у жичку сакралну целину.[501] Од времена успостављања тог „светосавског“ обрасца, надаље кроз епоху XIII века, резултати сличног концепта видљиви су, дакле, и у другим задужбинама домаћих ктитора. У поређењу с примером из Сопоћана, пећка представа царског пара знатно је ближа програмским замислима иза којих је стајала личност првог српског архиепископа. И за појаву огромних, монументалних допојасних представа пара готово најчешће сликаних светачких ликова постоје објашњења која би, такође, могла да понуди дотадашња традиција. Свакако није незасновано постојеће, начелно усвојено гледиште о томе да се размере фигура Богомајке с дететом, с епитетом *Милостиве* и светог архијереја Христовог Николе, као и места на којима су се оне нашле, могу правдати посветама некадашњих бочних параклиса уз западни део пећког здања, које су у

[499] Због изнетих разлога за претпоставку о месту сцена Распећа и Скидања с крста, у Арсенијево време, у певницама, исказано гледиште о постојању истих сцена у припрати значило би и допуштање могућности истовременог постојања тих тема и у наосу (по узору на жичко решење) и у одељеном простору припрате – до тренутка новог живописања певница и искључивања двеју сцена из новоосмишљеног програма; уп. *исто*, 42–44. У разматрању питања могућег односа тема везаних за сцене страдања Христовог у припрати и наосу, поготово и у размишљању о решењима у доба архиепископа Арсенија у припрати, налази одређено место и подсећање на милешевски пример особеног решења – с распоредом двеју поменутих сцена у различите просторе. Занимљиво је да је тамо Скидање с крста део програма наоса, док је Распећу, по свему судећи, одабрано место у припрати и то у самој фокусној тачки програма.

[500] У досадашњој литератури пећки свети Константин и Јелена већ су повезивани с тематиком циклуса Страдања Христових, уп. Ђурић, у: *Пећка патријаршија*, 123; Тодић, *Српско сликарство*, 77.

[501] Уп. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 334–335 (Војводић).

XIV веку замениле задужбине два истакнута великодостојника српске цркве, архиепископа Никодима и Данила II.[502] Иако се такве увеличане представе нарочито поштованих светих бележе већ у време светог Саве, у целинама које је он осмишљавао, праву паралелу пећким представама чинило би тек огромно попрсје светог Николе у припрати катедралног храма рашке епископије, где је изведено на слоју фресака из последње четвртине XIII столећа.[503]

Од делова фреско целине распоређених приликом осликавања припрате, око 1300. године, у доњој зони бочних зидова, остао је тек незнатан део – стојећи, сасвим усправљени и чеоно приказани монашки ликови два бивша краља Немањића. Реч је о представама Стефана Првовенчаног, као монаха Симона (у натпису Симеона) и Стефана Уроша I, као монаха Симеона.[504] Њихове стамене и ауторитативне монашке представе, праћене натписима који истичу претходна краљевска достојанства и место у западном крају јужног зида, као и чињеница да је цео јужни зид припрате у XVII веку осликан а поменуте представе „употпуњене“ читавим низом стојећих представа српских владара из свих средњовековних епоха, мада распоређених без јасног и логичног реда – околности су које су отвориле простор за претпоставку о могућем решењу и изгледу старијих портрета и о личности која је донирала и спровела подухват. Судећи по завршном месту готово хијератичне фигуре краља Уроша, монаха Симеона у могућем некадашњем ширем портретском низу, уз издвојену аргументацију коју пружају стилске одлике фресака, блиске језику солунских сликара, живописаца охридске Перивлепте и Протатона, али и извођача потоњих поруџбина краља Милутина – ктитор је, најпре, могао бити управо краљ Милутин. Ту се у његово време вероватно налазио нови, особен пример хоризонталне лозе Немањића, донекле тек зависан од традиционалних слика поворки Немањића ктитора и предака, које су укључивале и представе владара монаха.[505] Могуће је да је то био неки прелазни облик између старијих решења, у којима се приказани чланови породице у молитвеној скрушености држе за руке, и оног потом оствареног у

[502] Ђурић, *нав. дело*, 121; Тодић, *нав. дело*, 77.
[503] Уп. наш текст о програму припрате у тој цркви.
[504] За добру репродукцију у боји, в. Ђурић, *нав. дело*, сл. 75; за идентификацију личности владара монаха, в. исти, *Византијске фреске*, 48.
[505] За везу с најближим претходним решења из задужбина краља Драгутина, уп. Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви Св. апостола у Пећи*, ЗЛУ 16 (1980) 86–87.

призренској катедрали. Управо је краљ Милутин онај који, после својих похода на југ, између 1282. и 1299. године, не само што ствара плодно тле за уметничке подухвате и обнове на подручју којем припада Арсенијева задужбина – у то време практично у средишту земље и, стицајем околности, већ њен црквени центар – него и онај који сам креће у озбиљне и крупне подухвате, у земљи дотад незабележене. Међу њима је била и обнова низа епископских катедри и црквених средишта. Негде на почетку једне нове активности, која ће обележити потоње године успешне владавине, нашла се, изгледа, баш пећка црква Светих апостола – на прекретници два века сигурна зона за неометано деловање жичке архиепископије и стециште интелектуалне и духовне елите.[506] Негде у источном делу јужног зида припрате вероватно је био представљен и владар ктитор, чију припадност светородној династији Немањића открива остатак некадашњег програма зоне стојећих фигура тог зида, и та је представа била сведочанство о његовом личном доприносу обнављању задужбине наследника на трону оснивача и првог поглавара аутокефалне цркве, који је у то време већ стекао славу светитеља.[507] Као што је с правом претпостављено, готово је сигурно да је међу личностима насликаним на поменутом зиду у XVII веку једино монашка представа светог Симеона Немање, испред сачуване првобитне фигуре светог Стефана Симона, бившег првовенчаног краља, могла бити поновљена из старијег низа светих предака самог ктитора, поручиоца фресака.[508]

[506] О Милутиновој усмерености на обнављање епископских цркава, в. Тодић, *Српско сликарство*, посебно 17–22; о његовој делатности везаној за подручје Косова и Метохије, М. Марковић, *У време првих Немањића (од 1168. до смрти краља Милутина)*, изд. М. Марковић, Д. Војводић, *Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохији, Идентитет, значај, угроженост*, Београд 2017, 51 (поглавље *Историја стварања*)

[507] Чињеница да у Милутиновом житију није забележено ктиторство у пећким Светим апостолима може се посматрати и објашњавати у светлу налаза о непомињању ни неких других поузданих његових подухвата. На листи побројаних задужбина није ни Жича, иако се његов удео у обнови Архиепископије не доводи у питање. Сасвим је могуће да су у фокусу житијног текста углавном биле задужбине које је изградио или „подигао из основа“, а да су оне у којима је обнављао живопис или остварио неку другу врсту прилога и донаторства подразумеване у категорији уопштених осврта на труд око многих задужбина предака и старијих светих места.

[508] Уп. Тодић, *Патријарх Јоаникије*, 86–87.

Решења XIII века у споменицима обновљеним у XIV веку (ретки остаци грађе првог реда, посредна грађа)

ЖИЧА, ЦРКВА ВАЗНЕСЕЊА ХРИСТОВОГ

Цркву манастира Жиче посвећену Вазнесењу Христовом подигао је почетком XIII века на северу своје државе, у пределу где се река Ибар улива у Западну Мораву, тадашњи велики жупан Стефан, потоњи Првовенчани краљ, с прворођеним сином и наследником Радославом. Подаци о ктиторима забележени су у манастирским повељама, исписаним у фреско техници на бочним зидовима портика, простора у приземљу под кулом пред прочељем здања.[509] Текст је сачуван у препису из времена обнове жичког живописа у време краља Милутина и архиепископа Саве III.[510] Ипак, у делима српских средњовековних животописаца, посебно Доментијана и Теодосија, једнако се у теми о оснивању и уобличењу Жиче упућује и на удео самог Саве Немањића, најпре као архимандрита а потом и првог архиепископа.[511] Из многоструких разлога та се Савина улога, у науци, не доводи у питање. Иако тачна година није забележена, на основу истих извора могуће је извести приближно време подизања старије целине храма, који је сем наоса садржао и зидом одељену припрату, каснијим рушењем преградног зида преиначену у простор спојен с унутрашњошћу цркве.[512]

---

[509] Уп. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, сл. 14, ц. ф. XII, 11, 12, 18, 19 (стр. 514, 515); Живковић, *Жича*, 38, 39.

[510] О издањима текста жичких повеља, пренетог у целини или у изводима, као и потврди постојања преписа трију даровница, уп. Г. Суботић, *Трећа жичка повеља*, 53–54, н. 13. У литератури се углавном представљају као оснивачке повеље, уп. и Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 37–41 и 41–44 (Поповић); за нешто другачије мишљење, в. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 113–115.

[511] За текстуалне податке код поменутих српских писаца, уп. на пример, *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, 124, 141–142 (*Живот Светога Саве*); Теодосије, *Житија* ((Богдановић, Мирковић), 173, 205 (*Житије Светог Саве*). На основу њих, још је В. Петковић у првој од својих монографских студија о Жичи говорио о Сави као једном од ктитора, што су прихватили и други аутори; уп. В. Р. Петковић, *Жича*, Старинар 2/2 (1908) 115, а затим и у два везана посебна тома о историји, и о архитектури и живопису, уп. исти, *Манастир Жича. Хисторија*, Београд 1911, 5–6. За детаљну анализу писаних извора у којима се важна улога даје светом Сави, чак и најважнија, уп. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 117–119.

[512] Иако се раније дуго веровало је до уклањања зида дошло убрзо после изградње спољне припрате, крајем XX века утврђено је да се то догодило знатно касније, у време подизања гробнице архиепископа Јевстатија I (1279–1286); уп. М. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, у: М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века* I, 28 и иста, *Архитектура и програм ексонартекса жичке Спасове цркве*, изд. Суботић, *Манастир Жича*, зборник радова, 77; Д. Минић, *Археолошки подаци о манастиру Жичи*, у истом зборнику, 234.

По свему судећи, подухват зидања Жиче остварује се одмах по окончању радова на Студеници, јер се радови смештају у хронолошки контекст Савиног доласка у земљу из Свете Горе и преноса моштију оца из Хиландара у Студеницу – где је тада боравио као старешина манастира и архимандрит. Кад говори о ктиторима, Доментијан уз Стефаново име помиње титулу великог жупана а не краљевско достојанство.[513] С друге стране, сматра се да су два хронолошки блиска и посебно значајна догађаја – успостављање краљевства и стицање аутокефалности српске цркве, створила и потребу за новим градитељским радовима на постојећем црквеном здању. Из текста са зидова трема под кулом јасно је да је Жича стекла функцију седишта новоосноване српске архиепископије, те да је требало да служи и као место крунисања будућих српских владара самодржаца.[514] Дозиђивање велике спољашње припрате с кулом, уз западно прочеље постојеће новопогигнуте грађевине, сасвим је поуздано везано за период по Савином повратку из Никеје, али се време окончања радова, према последњим сазнањима, може сместити већ у године живота Стефана Првовенчаног, између 1223. и 1227. године.[515] Сама црква је, судећи, дакле, по писаним изворима али и по успостављеној хронологији радова који су уследили, била живописана непосредно по повратку из Никеје и те фреске су се могле датовати у сезону 1220–1221.[516] Од првобитне целине фигуралног сликарства сачувао се само мали део у простору певница и тек представе у лунетама над улазима у бочне параклисе. Фрагменти старијих фресака откривени су и у делу западног фасадног дела првообразоване целине здања, а с тек нешто млађим зидним сликама посебно се издваја и целина у параклису на спрату куле. Остале сачуване средњовековне фреске потичу са слоја обнове, а њихово датовање у време краља Милутина и архиепископа Саве III донедавно је било одређено само портретима личности насликаним изнад злаза у портику куле пред градитељским комплексом, односно оним који је представљао

[513] *Доментијан, Живот Светога Саве*, 124, 141–142.
[514] Поповић, у: *Манастир Жича*, 38.
[515] На основу нових заистраживања портрета Немањића, препознатих у параклису на спрату куле, наметнуо се закључак да су они рађени за живота краља Стефана Првовенчаног. Остављање краћег периода од подизања сложеног градитељског постројења пред прочењем претходно уобличеног и живописаног здања (о чему сведоче откривене фреске на фасадним деловима тог здања), неких годину-две од 1220/1221., резултирало је предлогом датовања фресака у време између 1222. или 1223. и 1227. године; уп. Војводић, у: *Манастир Жича*, 330–331, 347–348.
[516] Уп. Марковић, *Прво путовање Светог Саве у Палестину*, 113–128; Поповић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *нав. дело*, 28–34.

поменутог поглавара српске цркве у периоду 1309–1316. године. Поновно детаљно испитивање целокупног жичког сликаног репертоара, резултирало је предлогом за померање почетка обнове наоса већ у последње године столовања претходника Саве III, архиепископа Јевстатија (1292–1309).[517]

По плану и основној организацији простора, решење жичке цркве настављало се, с једне стране, на градитељско наслеђе које је образовала група претходних споменика с традиционалном одредницом „рашке“ архитектуре, док је, с друге стране, у процесу постепеног развијања и проширивања одговарајућег програма, црква добила одлике квалитативно нове целине и од претходних се здања издвојила као својеврсни симбол сазревања и дефинисања једног особеног градитељског правца. С угледом који стиче као седиште архиепископије и „мајка цркава“, то је здање битно утицало на потоње градитељство у српској средњовековној средини. Припрата с придруженим бочним параклисима, какву је у трећој деценији добио жички католикон, била је новина у српском градитељству, која ће у XIII веку постати и карактеристична одлика низа задужбина Немањића. И постројење из друге фазе њеног пуног уобличења на свој начин оставља траг на решења читаве групе потоњих црквених здања.[518] Основни склоп цркве Вазнесења првобитно су чинили олтарски простор с пространом апсидом, два јасно издиференцирана травеја наоса и припрата, зидом одвојена од наоса на западу. Средишњи травеј наоса обележен је куполом и нарочитом формом ниског трансепта, образованог од бочних певничких простора уместо уобичајених дотадашњих вестибила, док се западни формирао у простор нешто ужи у односу на поткуполни. Одељење припрате пратила су, с јужне и северне стране, два бочна параклиса. Том ансамблу врло брзо придодати су нови архитектонски елементи. Уз источни, олтарски травеј дозидане су јој још две бочне просторије, проскомидија и ђаконикон, а у простору између припрате и западних бочних параклиса дозидана и два засведена вестибила испред улаза у параклисе, отворена са западне стране, чинећи јединствену целину са западном

[517] О детаљима истраживања програма живописа и резултатима, в. Војводић, у: *Манастир Жича*, 192–345, 347 сл.
[518] В. Корać, *Свети Сава и програм рашког храма*, 231–243; Корać, Шупут, *Архитектура византијског света*, 276–284.

фасадом цркве. Уз тако образовану фасаду грађевина је добила и велику спољну припрату, с одговарајућом спратном конструкцијом, катихуменом, и с кулом чије је приземље добило функцију улазног портика.[519]

Програм припрате *(сл. 173–183)*

Првобитне фреске XIII века

У простору некадашње припрате до данас су од првобитних фресака XIII века сачуване тек две представе, у лунетама над улазима у бочне параклисе, и познат је изглед једне сродне, у међувремену изгубљене представе. Реч је о фресци што се до почетка прошлог столећа налазила у лунети врата у западном зиду припрате а, према постојећем извештају тадашњег стручњака истраживача, Владимира Петковића, скинута је са зида, из превентивних разлога, још 1907. године и пренета у Народни музеј.[520] Њена је иконографска садржина, ипак, евидентирана и својевремено објављена, те се, на основу података које пружају две сачуване, с њом заправо повезане представе, може говорити и о својеврсној мањој програмској целини, односно нарочитом сегменту првобитног програма.[521] Реч је о целини која обједињује посебан допојасни лик Богородице оранте, Девице, са значењем Двери спасења, и појединачна попрсја два арханђела у

[519] О архитектури жичке цркве в. Ђ. Бошковић, у: М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 61, 75, 89–92; М. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, у: Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века* I, 15–116 и иста, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 121–189; за критику више недовољно утемељених посебних претпоставки о функцији и изгледу појединих делова храма (проскинитари у виду четвороножаца за излагање реликвија у крацима трансепта, обреди у спољној припрати, намена катихумене, палестински утицаји на поједина решења), в. М. Марковић, *Милка Чанак-Медић, Даница Поповић, Драган Војводић, Манастир Жича*, Саопштења 48 (2016) 363 (приказ књиге).

[520] Уп. Д. Прерадовић, *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду*, Наша прошлост 7 (2006) 32 и 46; Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (III)*, Саопштења 44 (2012) 53.

[521] Објављена је и у виду документарне фотографије и као део акварела Михаила Валтровића из 1973, који приказује све теме западног зида припрате Уп. В. Р. Петковић, *Жича*, Старинар 4 (1909) 42, сл. 6, и исти, *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис*, Београд 1911, 36–38; *Валтровић и Милутиновић, документи I – теренска грађа 1871–1884*, изд. Т. Дамљановић, Београд 2006, 77. Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 280; уп. и исти, *На трагу изгубљених фресака Жиче* (I), 78–79, сл. 8;

царској одећи са сферама у рукама, као њеној небеској пратњи.[522] На такво сагледавање и тумачење целине јасно указује још један сасвим сродан пример из друге фреско целине, једнако везане за време и дело светог Саве као и наведено, тек нешто старије. Реч је о сликама из параклиса на спрату куле звоника пред црквом и спољу истих фигура, само смештених у лунете над прозорским отворима параклиса (западни, јужни и северни зид). Дубље значење обе тематске целине открива текст Јовановог јеванђеља, исписан на отвореној књизи коју, у простору параклиса, у ниши на четвртом, источном зиду, држи Христос, указујући на себе као Двер спасења.[523] Подршку за везивање панданског значења Богородичине представе над улазом у припрату жичког католикона свакако пружа и одговарајућа тема везана за постојећу, иконографски нешто измењену фреку XVI века над вратима што из припрате воде у наос у Богородичичиној цркви у Студеници.[524] На том месту сасвим је могуће замислити првобитни лик Девице оранте као оне којој су посвећени стихови псалама у постојећем натпису, удружени с поетском сликом што је слави као Двер Спасења – а такву представу објашњава, дакако, и сама традиција византијске уметности, која је извориште такве слике.[525]

Решења XIII века на фрескама XIV века

Када је, почетком XIV века, простор старе жичке припрате обнављан, он је већ био спојен с унутрашњошћу наоса, јер је преградни зид уклоњен више деценија пре тога. У новијој литератури јасно је показано да је та чињеница морала условити и знатне промене у спровођењу плана о обнови. Теме и представе које се данас затичу на преосталим фрескама западног зида нису се на том месту налазиле у време првог осликавања припрате.[526] Успење Богородице

[522]. Вид. и Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, сл. 100, 185, ц. ф. VII, 7, 22, 39.
[523] Уп. Петковић, *Жича*, 40–43; Војводић, у: *нав. дело*, 335–336, где је уочена и на одговарајућ начин и сагледана пуна веза између жичких примера, као и 478, где је рашчитан натпис.
[524] Уп. у нашем раду део разматрања о програму студеничке припрате.
[525] Cf. M. Tatić-Đurić, *Les icones de la Vierge à Studenica*, изд. В. Корać, *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, 198, fig. 4. Сви наведени „светосавски“ примери издвојене теме укључени су у разматрање жичких решења и код Војводић, *нав. место*.
[526] У потпуности су објашњени разлози за одступање од првобитног концепта с почетка XIII века; свакако је важан био онај везан за поремећај програмске структуре до којег је довело рушење

првобитно је, сасвим сигурно, било насликано на страни преградног зида која је била део програма наоса; постојећи приказ Сабора светих арханђела програмска је новина из времена обнове слика.[527] Ипак, када се разматра могућност да су у постојећим сликама садржана и нека од старијих програмских решења, не би било оправдано превидети традицију о којој сведоче значајно оштећене монументалне фигура светих монаха, пустињака и песника распоређене у доњој зони два бочна зида. Провера претходних налаза о идентитету, показала је да су и већ препознате, и оне у међувремену сасвим убедљиво идентификоване, у потпуности одговарале репертоару стојећих монашких фигура, уобичајено и до времена обнове традиционално сликаних у припратама.[528] Од укупно четрнаест фигура што се сврставају у ту категорију, по седам на сваком од бочних зидова, укључујући и одговарајуће поље садашњег пара пиластара, са значајним степеном поузданости могло је бити утврђено постојање представа следећих светих: Антоније Велики, Јевтимије Велики и Арсеније Велики, те Павле Тивејски, у групи на јужном зиду, као и Стефан Нови (можда једини с одређеном резервом), Теодор Студит и Макарије Велики, којима се, распоређеним на наспрамном, северном зиду, прикључују и још три јасно и уже иконографски одређене личности светих песника.[529] Блискост одабраног низа светих из категорије монаха с решењима које смо својевремено назвали „светосавском“ редакцијом,[530] са сачуваним и евидентираним решењима у припратама Милешеве, Сопоћана и Градца, али и с онима у наосу и посебно простору јужног вестибила у Студеници, чини делом истог низа и програм доње зоне бочних зидова жичке припрате. Штавише, место на почетку тог низа одговарајућа (претпостављена) првобитна решења чинило би значајним и за опстанак и продужење те традиције.

преградног зида и нестанак тема некада сликаних на обе његове стране; Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 280. Први пут је на то аргументовано указано код Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 178, н. 335.

[527] Војводић, *нав. место*.

[528] Уп. Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 272–276, с осврtом на претходне идентификације.

[529] В. и *исто*, 500 и 501 – ц. ф. VII, 1–6, 8, 13, 15–20.

[530] Уп. Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 263–295.

Програм портика *(сл. 184–186)*

Све постојеће фреске у простору у приземљу жичке куле-звоника настале су у другој деценији XIV века. Иако представљају слој сликарства што потиче из времена архиепископа Саве III и краља Милутина, садржина иконографског програма о којем сведоче није плод замисли везаних само за епоху о којој је реч. Сва је прилика да је тај програм, у свом облику и саставу сачуваном до наших дана, заправо својеврсни спој мисли и идеја које репрезентују два различита, хронолошки одељена средњовековна подухвата.[531] Поновљене првобитне теме свакако би биле резултат нарочите редакције, усклађене с потребама и замислима оних који су их у млађој епохи свесно задржали. У том смислу може се говорити, заправо, о „преради“ затеченог.[532] Издвајање тема које су на истом месту постојале скоро цео век раније не чини се као проблем када се пажња усмери на монументални призор Страдања Четрдесет севастијских мученика на залеђеном језеру, који је доминирао на пољима свода и бочних зидова. Иконографска схема композиције, с двадесет нагих фигура распоређених на два дужа наспрамна зида и попрсним ликом Христа у слави, у темену свода, који им с неба спушта мученичке венце, у потпуности одговара традиционалној просторној поставци композиције какву у горњим зонама засведених вестибила или певница садржи низ рашких цркава XIII века – у изворном виду или у представи поновљеној на новом слоју живописа.[533] Развијена форма „слике у простору“, карактеристична само за епоху која претходи обнови Жиче налази се у примерима у Студеници, Милешеви, Сопоћанима и Морачи, а изузетак у припрати градачке цркве само

[531] Уп. Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 338 сл.

[532] *Исто*, 342–343, где се, с разлогом, поступак доводи у везу са жељом обновитеља да се, задржавањем неких од кључних тема старијег програма, надовежу на првобитну програмску замисао, али се резултат сагледава управо као део новог, аутентичног концепта. За претходна проучавања и тумачења програма портика као целине иза које стоји јединствени идејни концепт, в. Мијовић, у: Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, 182–198; Тодић, *Српско сликарство*, 162–164; исти, *Топографија жичких фресака*, изд. Г. Суботић, *Манастир Жича*, зборник радова, Краљево 2000, 118–119; V. J. Djurić, *La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiča*, у истом зборнику, 123–143; Gavrilović, *The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žiča Vestibule*, 185–193; M. Savage, *The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium. The Example of the Entrance Vestibule of Žiča Monastery (Serbia)*, eds. W. Hörandner, A. Rhoby, *Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme*, Wien 2008, 101–111. За критички поглед на постојећа тумачења, уп. Војводић, у: *нав. дело*, 343–344.

[533] Војводић, у: *нав. дело*, 338, 340, 514–515 (ц. ф. XII, 8, 15), сл. 234.

потврђује својеврсно правило.[534] Тамо је она први пут у традицији рашких храмова спуштена у прву зону живописа, уз коришћење расположиве форме зида с отвором за пролаз ка бочном параклису, погодне за остварење блиско уобичајеним решењима. Иако практично већ последњи изданак светосавске традиције, зачете у Студеници, задржала је монументалност карактеристичну за дела епохе, јер је смештена на целу расположиву површину доње зоне одговарајућег зида, на оба поља источно и западно од отвора за врата која воде у простор бочног параклиса. Сегмент зида над порталом послужио је као прикладан део за смештање Христовог лика и зоне неба, до данас несачуване.[535] Особеност програма који је свети Сава наменио поткуполном простору Жиче и измене до којих је, због спровођења нарочитих замисли, дошло и у програму певница, условиле су изостанак представе из тог простора у католикону. Како је реч о култу којем је први српски архиепископ, судећи и по писаним изворима епохе, био привржен,[536] нема сумње у то да је доградња сложеног западног постројења донела прилику да се пропуштено надокнади. Простор својеврсног вестибила, образован у приземљу дозидане куле, пружио је идеалну форму за решење какво је претходно било остварено у Студеници. Чињеница да у споменицима на заласку XIII столећа, као ни у оним у XIV столећу и млађим такво решење није више понављано, свакако учвршћује изнети став.[537] Исти став важио би и за питање о изворности фреско преписа текстуалних одломака из три даровне повеље које је манастиру издао ктитор краљ Стефан Првовенчани, са сином наследником.[538] За постављање тог питања најмање је разлога, поготово од

[534] Уп. Гавриловић, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници*, 185–191, сл. 1, 3; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 77; Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика у Србији XIII века*, 297–304, посебно 299–302, сл. 8–10. За термин „слике у простору“, који јасно одсликава концепт представе, уп. Војводић, у: *нав. дело*, 340.

[535] Павловић, *нав. дело*, 301–302, сл. 11; иста, *Зидно сликарство градачког католикона*, 99.

[536] Уп. Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице*, 298–299. С разлогом се сматра да је поштовање култа Четрдесеторице мученика, чије је исходиште византијска престоница, у Србији било распрострањено још у раздобљу пре осамостаљења цркве, те да је пут култа до српских простора водио преко традиције посебно неговане у охридској архиепископији, под чијим се окриљем тај простор претходно налазио; *иста*, 295–298; уп. и Војводић, *О живописању Беле цркве Каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 139; за занимљиво епиграфско сведочанство и његово тумачење, уп. С. Радојчић. *Темнићки натпис. Сујеверице средњовековних градитеља о чудотворној моћи имена и ликова севастијских мученика*, ЗЛУ 5 (1969) 1–11 (= исти, у: *Узори и дела старих српских уметника*, 7–17).

[537] О чешћој примени другог типа решења у млађој епохи, в. Павловић, *нав. дело*, 303–304.

[538] О тим повељама већ је било речи и у уводном делу нашег текста о Светим апостолима у Пећи (в. у том делу рада и о издањима, као и литератури у којој су оне обрађене; свакако се издваја

времена потврде постојања треће повеље, раније у науци непрепознате.[539] Јасне индиције за закључак да је реч о поновљеном првобитном решењу пружа увид у необичан распоред и однос садржине тих исправа на расположивим површинама, те управо места на којима су се, у западним крајевима простора, под луком уз отвор трема, нашли делови треће повеље – очито још у XIII веку исписани накнадно и знатно ситнијим словима. Због накнадног уноса, тај текст није смештен на одабрана и за одговарајућу сврху предвиђена поља бочних зидова, где су, изнад високо постављене зоне са сликаном завесом, а под представом севастијских мученика, наспрамно и одељено дати преписи прва два документа.[540] Жичке краљевске повеље у фрескопису редак су сачуван репрезентативан пример усвајања у српској средини византијског обичаја исписивања владарских повеља на зидовима црквених задужбина, као својеврсног споја древне идеје о владару законодавцу и чувару законитости божанског поретка с концептом идеалног хришћанског владара градитеља и дародавца цркава, иако нису и најстарији познати. Из речи светог Саве у житију оца, које је уводни део Студеничког типика, из прве руке сазнајемо и за текст Немањине златопечатне повеље исписан на неком од зидова студеничке цркве.[541] Слично је решење и сличну идејну поруку оснивач самосталне српске цркве, по свему судећи, остварио и у портику архиепископије и крунидбене цркве будућих српских краљева.

Представа Анатолијеве божићне химне „Шта да ти принесемо, Христе?“, чија је садржина послужила као тематска подршка и нарочит оквир за укључивање портрета обнављача Жиче, највиших представника институација цркве и државе, у програмски склоп сав прилагођен симболици улаза у црквено здање, сасвим сигурно се сврстава у ону половину слика које су први пут

прилог Г. Суботића, *Трећа жичка повеља*, 51–58); о повељама као делу програма из треће деценије XIII века посебно уп. Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 340.

[539] Суботић, *нав. дело*.

[540] О томе код Суботић, *Трећа жичка повеља*, 55–58.

[541] Уп. *Свети Сава, Сабрани списи*, 98; *Свети Сава, Сабрана дела*, 150/151–152/153; Суботић, нав. дело, 51; Миљковић, *Житија светог Саве као извори*, 129. О поменутом обичају уп. В. Ј. Ђурић, у: П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд – Смедерево, 1989, 38–46; idem, *La royauté et le sacerdoce*, 127–131; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 269–271; Поповић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 37–38.

уобличене у млађој од двеју средњовековних епоха.[542] С довољно убедљивих разлога показано је да би то требало да важи и за наспрамну сцену са илустрацијом Христове јеванђељске проповеди о уласку у Царство („Ако не будете као ово дете“, Мт. 18, 1–6) у горњој зони западног зида,[543] па и за представе челника апостола на потрбушју лука уз сам отвор портика.[544] Због појединости одеће и инсигнија, које указују на могуће понављање изворне иконографије, или неког модела из одговарајућег времена, али и због хијератичног става, места и распореда фигура, неуобичајених за решења из првих деценија XIII века – загонетка остају портрети првих ктитора Жиче, краљева Радослава и Стефана Првовенчаног.[545] Смештени уз улаз у источном зиду, до текстова својих даровних хрисовуља и тачно испод слике с новим ктиторима и дародавцима Архиепископије, део су идејно јасног и кохерентног решења, али и предмет недоумица у трагању за објашњењем назначених одлика.

[542] Уп. Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 348, 342, 344, 512, сл. 14, 38, 232, ц. ф. XII, 1–2. За пратеће мотиве свећњака и светлосног круга са звездом, на потрбушју плитког прислоњеног лука, *исто*, 348, 513–515, ц. ф. XII, 9, 14; Savage, *The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space*, 102. За иконографију Божићне стихире и пратећи текст, cf. T. Starodubcev, *Sticheron "What shall we offer you, Christ". A description and a painting*, Cahiers Balkaniques 31 (Paris 2000) 21–37, посебно 27 sq., с претходном литературом.
[543] Војводић, у: *нав. дело*, 342, 344.
[544] *Исто*, 341–342, сл. 42–43, 235–236.
[545] *Исто*, 340–341, 512, сл. 14, 52, ц. ф. XII, 3–4; за темељну обраду иконографије тог занимљивог парног портрета, в. посебно и Војводић, *Портрети првих ктитора у приземљу жичке куле. Порекло иконографије*, изд. Ракоција, *Ниш и Византија* X, Ниш 2012, 323–339.

БИЈЕЛО ПОЉЕ, ЦРКВА СВЕТОГ АПОСТОЛА ПЕТРА

Сачувани ктиторски натпис уклесан у камену, у лунети главног портала цркве, сведочи да је реч о задужбини хумског кнеза Мирослава, сина Завидиног, посвећеној Светом Петру и сазиданој 1161/1162. године.[546] Наведени податак о ктиторству, који се односи на брата великог жупана Стефана Немање, једнако као и забележену посвету цркве апостолу Петру, подударну с именовањем патрона храма у тзв. Лимској повељи краља Уроша I, потврђује фреска на западном зиду припрате – на слоју живописа који датира с краја друге деценије XIV века.[547] Зна се да је црква, подигнута на остацима неке старије грађевине, још у средњевековном раздобљу више пута обнављана и презиђивана. С разлогом се верује да прва доградња потиче већ са самог краја XII столећа, када је црква добила две куле на прочељу и засведен простор с одређеном конструкцијом између њих, и да иза ње стоји исти ктитор, обласни господар.[548] Црква је, по свој прилици била и надгробно здање кнеза Мирослава, јер је пронађена дислоцирана горња плоча једног од уништених средњовековних надземних гробних споменика из унутрашњости здања могла припадати обележју некадашњег његовог гроба, постављеном уз јужни зид истог одељења наоса.[549] Негде у последњим годинама

[546] За последње, веома убедљиво читање натписа кнеза Мирослава и датовање цркве у наведену годину, в. М. Марковић, *О ктиторском натпису кнеза Мирослава у цркви Светог Петра на Лиму*, Зограф 36 (2012) 21–46, са старијом литературом.

[547] За податке садржане у поменутој повељи, уп. С. Новаковић, Законски споменици, 596. Портрет кнеза Мирослава у старијој литератури је био различито датован, неки истраживачи су мислили и да затечене средњовековне фреске у припрати нису све рађене на истом слоју живописа. За датовање представе кнеза Мирослава у исто време с осталим остацима средњовековног живописа, односно у период око 1320. године, из којег потичу и фреске наоса, претходно већ везиване за Милутиново време, в. Ђурић, *Византијске фреске*, 52–53, 206, н. 56 (с прегледом ранијих мишљења); cf. и D. Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro). Ihre Stellung in der Geschichte der serbischen Architektur*, München 1978, 49–50 (са н. 69), 287–289, Abb. 48, 140, 381. Б. Тодић живопис датује у раздобље између 1319. и 1321. године и верује да део ктиторске композиције с првим ктитором дугује свој изглед првобитној слици, вероватно из XII века, уп. Тодић, *Српско сликарство*, 18, 49, 62, 63–64, 341–342.

[548] Уп. Ј. Нешковић, *Конзерваторско-рестаураторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе 1 (1963) 109–110; Nagorni, *op. cit.*, 148–172; Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, 63, 67, 69–70. Насупрот мишљењу наведених аутора, М. Марковић портал с натписом везује за прву фазу ктиторства кнеза Мирослава, уп. Марковић, *нав. дело*, 39–40.

[549] Неоспорна је сличност рељефног украса с оним на гробу ктитора у јужном делу западног травеја наоса Св. Ђорђа у Беранама. Ако се тој појединости, као и уоченим додатним показатељима типолошке сродности решења двају надгробних споменика, придруже подаци о заједничким карактеристикама плана и просторног концепта западних травеја двеју цркава, логично је помишљање на могућност да је секундарно употребљена бијелопољска плоча некад припадала гробу самог кнеза Мирослава, те да је одговарајуће надземно обележје било постављено

своје владавине и у пуном јеку ктиторске активности на обнављању старих и значајних култних места, посебно и старих црквених средишта и задужбина о којима су се старали његови преци и претходници, краљ Милутин је преузео на себе и бригу о катедралној цркви хумских епископа на Лиму. Старањем хумског епископа и потоњег архиепископа Српске цркве Данила II, а материјалном подршком краља Милутина, тада је здање обнављано и из тог времена потичу постојећи остаци живописа у наосу и припрати. Претходна обнова Св. Петра извршена је у време поменутог краља Уроша I, Милутиновог оца, када је, средином XIII века, из Богородичине цркве у Стону у ову цркву премештено седиште хумске епископије.[550] Тек од времена обнове у XIV веку свети патрони цркве су апостоли Петар и Павле. У повељама краљева Милутина, Стефана Дечанског и Душана јасно се наводе имена оба апостола, као што се користи и назив Св. апостоли. [551]

Језгро цркве, настале на темељима неког знатно старијег порушеног култног здања, чини једнобродни наос, скромних димензија и архаичних облика, с три травеја издељена пиластрима и луцима и с полигоналном, споља правоугаоном апсидом. Источни и западни травеј су готово исте дужине и подужно засведени, док је средишњи знатно краћи и попречно постављеног свода, с издигнутим малим кубетом. Посебну целину на западу образовале су накнадно, али, по свој прилици, већ у време кнеза Мирослава, дозидане две масивне, веома високе куле уз углове западне фасаде, са засведеним простором у виду отвореног трема између њих, у основи нешто ширим од самог наоса, те сада нејасном горњом, спратном конструкцијом забатног завршетка. По распореду, концепцији и архаичним ранороманичким облицима, куле-звоници веома су блиске решењима у задужбинама Немањиног доба, посебно оном у Немањиним Ђурђевим ступовима. Простор између кула био је, изгледа, преправљен у праву, према спољашњости затворену припрату за владавине Уроша I и преношења епископског седишта у ову цркву. У време када је она, крајем друге деценије XIV века, живописана бочни отвори на западној фасади, постављени у претходној

уз јужни зид истог одељења наоса; уп. Поповић, *Српски владарски гроб,* 22–23, са претходном литературом.

[550] Јанковић, *Епископије и митрополије*, 141–142, 171–175.

[551] С. Новаковић, Законски споменици, 593–599; Љубинковић, *Хумско епархијско властелинство и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, 119; Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar*, 26–37, 49–51, 288.

фази, били су зазидани. Тада су уз западни травеј наоса са јужне и северне стране постојала и два дозидана бочна анекса, која су уништена у време претварања цркве у џамију. Ни куле-звоници, као ни горњи део првобитног решења између њих, нису сачували свој првобитни средњовековни изглед.[552]

Програм припрате *(сл. 187–197)*

Иако умногоме оштећен, преостали живопис у средњовековној катедрали хумских епископа јасно одаје дух сликарства почетних деценија XIV века, те се, на основу одлика ликовног језика и стила, а у складу с расположивим историјским подацима од значаја за одређивање датума његовог настанка, могао везати за године око 1320. Истовремено су осликани и наос и припрата.[553] Иконографско решење и изглед ктиторске композиције на северној половини западног зида припрате, као и слабо сачувани остаци дела програма који је, у горњем појасу источног и западног зида, обухватао сцене из циклуса Страдања Христових, дају, међутим, повода за претпоставку о томе да су сликари из епохе краља Милутина и архиепископа Данила поновили решења старијих фресака.[554] Такву претпоставку јасно је у новије време исказао Б. Тодић. Као аргумент за претпоставку о представама кнеза Мирослава и апостола Петра као поновљеним сликама неког ранијег претходног решења види околност да ктитор пружа цркву на дар само апостолу Петру, иако је у време настанка те слике храм носио посвету

[552] О цркви, њеном плану и градитељским облицима, као и о прилично замршеној историји градње, (дограђивања и преправки), в. код Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar*; Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, 47–84.

[553] Један од важних чинилаца у прилог датовању фресака припрате у исто време као и оних у наосу, свакако је представа архиепископа у сакосу међу ликовима изабраних високих достојанственика Српске цркве на западном зиду. Реч је о појави непознатој у монументалном српском сликарству пре почетка XIV столећа; уп. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха*, 328–329; Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar*, 289–292, Abb. 48, 140, 383; Тодић, *Српско сликарство*, 63–64; иако је то приметио и истакао и сам као контрааргумент свом мишљењу, Љубинковић ипак датује представе у време Уроша I, а фигуре архијереја повезује с личностима XIII века, уп. Љубинковић, *Хумско епархијско властелинство*, 115–119.

[554] За разлику од већине аутора који се слажу да су остаци сцена из циклуса Страдања Христовог остварени на слоју из времена краља Милутина, што је сматрао чак и Љубинковић (који остатке фресака у нижој зони, како смо навели, датује у XIII век, уп. Љубинковић, *нав. дело*, 119), Д. Нагорни је помишљао да су из времена стефана Дечанског, кад је у седишту хумске епископије столовао наследник Данила II, Стефан Пећпал; cf. Nagorni, *op. cit.*, 286, Abb. 48, 140.

која укључује и име апостола Павла.[555] При том је, ипак, издвојен и разлог за остављање места опрезу, повезан са запажањем о извесној архаичности форме ктиторске композиције коју је сам архиепископ Данило, нешто касније, приказао у својој задужбини у Пећи.[556] Сасвим сигурно, о новом избору тема у припрати сведочи краћи низ ликова архијереја Српске цркве, по идеји близак претходним решењима у Ариљу и Богородици Љевишкој. Фигура у сакосу, по свему судећи, представљала је актуелног архиепископа (Никодим), док у једној од двеју преосталих фигура које се могу идентификовати као ликови Хумских епископа треба видети самог Данила II. Иако је изнела позитивно мишљење о могућности да се на месту архијерејских фигура у обнови цркве и њеном живописању у XIII веку нашао неки сличан низ са представама српских архиепископа и помесних епископа, Г. Бабић сама у исти мах одустаје од афирмације такве идеје, јер о сликарству XIII века нема у припрати непосредних података.[557] Реч је о теми која је у претходној српској традицији, доста времена од занимљиве одвојене групе владара Немањића и архијереја у Радослављевом параклису у Студеници, препознатљива тек с примером из катердале моравичких епископа.[558] Због тога се не чини да представе из времена столовања Данила II могу да буду аргумент за тражење назнака о својеврсном понављању теме програма из претходне епохе, иако ни за потпуно искључење другачије могућности нема чврстог упоришта. На основу тешко читљивих остатака приказа владарских личности на северном и у делу источног зида, поистовећиваних с представама тадашњег српског краља и чланова његове породице, веома је тешко судити већ и о саставу портретске групе из времена Милутинове обнове.[559] Због тога би се и евентуално размишљање о

[555] Тодић, *нав. дело*, 62.
[556] Исто као у претходној напомени.
[557] Уп. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха*, 328.
[558] *Исто*, 319–329.
[559] За идентификацију краља Милутина с остатком фигуре представљене на крајњем месту зоне с портретима на северном зиду, као и за повезивање остатака других двеју фигура са краљевим сином Константином (северни зид) и краљицом Симонидом (северни крај источног зида), уп. Тодић, *Српско сликарство*, 49–50, 342. Због костима какав носе Немањићи нижег ранга и који се не може повезати с портретима краља Милутина, дату идентификацију лика краља Милутина с правом оспорава Д. Војводић и износи мишљење да је реч о поновљеним старијим сликама; уп. Д. Војводић, *Досликани владарски портрети у Грачаници*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* 7 (2009) 261, н. 36. За указивање истог аутора на остатке фигура „двојице Немањића нижег ранга", приказаних заједно с фигурама могућег владарског пара – краља Милутина и краљице Симониде, који би требало да су се налазили наспрам ктиторске представе кнеза Мирослава, уп. и исти, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, 45–46.

претходном решењу сводило само на логичну претпоставку: уколико је краљ Урош у своје време заиста поручио осликавање припрате, она је свакако садржала одговарајућу представу, потврду његовог удела у ктиторству, могуће управо и придруживања свог лика представи ктитора претходника.[560] На сводовима и зидовима невеликог наоса било је довољно места тек да се прикажу сцене из циклуса Великих празника, те смештање циклуса Христових Страдања у припрату – другачије од обичаја карактеристичног за задужбине краља Милутина – може бити и последица прилагођавања условима које је диктирао расположиви простор.[561] Данас је од тих сцена преостала само она на западном зиду, изнад улаза у припрату, непотпуно сачувана слика Пута на Голготу.[562] На том месту она је надвисила попрсни лик Христа који благосиља обема рукама, већим делом уништен.[563] По свему судећи, реч је о представи сасвим сродној и блиској одговарајућим попрсним представама Спаситеља у лунетама с обе стране зида који у Сопоћанима раздваја простор припрате и наоса.[564] Можда је и то детаљ који би се могао посматрати као могуће поновљено решење из времена Милутиновог оца, краља Уроша I.

[560] Ликови из портретског низа у северноисточном делу припрате потпуно су одвојени од представе ктитора постављене на западни зид (раздваја их поље с приказом светих лекара). Само се за портрете личности с местом на источном зиду припрате, где се виде остаци доњег дела фигуре владарке у царском костиму, може рећи да су биле приказане у некој врсти панданског односа с представом првог ктитора. И због самог места на источном зиду простора који је водио у цркву, јасније комуникације с ликовима из ктиторске композиције, као и због сачуваних остатака одеће, у њима свакако треба видети личности вишег ранга од оних приказаних на источном пољу северног зида. То је место очито било место владара из неке од обнова, највероватније управо краља Милутина и краљице Симониде.

[561] О померању циклуса Страдања из простора припрата на зидове наоса, које се догодило у време краља Милутина,в. Тодић, *Српско сликарство*, 132, где се, ипак, подсећа и на примере-изузетке „задржавања“ старог места циклуса (у припрати) „само у оним црквама где су фреске XIV века поновиле старије.

[562] За крађи опис, в. Љубинковић, *Хумско епархијско властелинство*, 119.

[563] На остацима фреске се може видети Христова левица испружена у благослов. Тај лик Христов Љубинковић је описао као лик Христа праведног судије, уп. Љубинковић, Љубинковић, *Хумско епархијско властелинство*, 115.

[564] Уп. Живковић, *Сопоћани*, 22–21 (лунета над улазом у наосу) и 24–25 (лунета портала који из припрате води у наос).

Решења XIII века у споменицима обновљеним у XVI и XVII веку (ретки остаци грађе првог реда, посредна грађа)

СТУДЕНИЦА, БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА

Велелепно црквено здање подигнуто уз реку Студеницу, недалеко од њеног ушћа у Ибар последња је и најважнија задужбина великог жупана Стефана Немање на тлу Србије, својеврсна круна његових ктиторских подухвата. Католикон је манастира у којем је први самодржавни владар из породице Немањића отпочео монашку фазу свог живота и црква у којој је себи припремио гроб.[565] У њој је сахрањена и његова жена Ана, монахиња Анастасија, као и неки други чланови породице (кнез Вукан, његов син Растко, монах Теодосије). Кратко време пре преноса у Жичу, као и по каснијем повратку, ту су почивале и мошти краља Стефана Првовенчаног, монаха Симона, вишекратно и наново сељене приликом разних историјских недаћа потоњег доба.[566] Посвећена је Богородици Добротворки, Евергетиди, по узору на угледни цариградски манастир основан средином XI века, чији ће манастирски типик Немањин најмлађи син превести на српски језик и прилагодити потребама студеничког братства, као и потребама култа који ће се у њему развијати непосредно по упокојењу бившег владара и доспећу његових моштију из Хиландара у Србију.[567] Нису познати подаци о самој години градње, нити о времену њеног свршетка. Заснивање цркве и манастира с разлогом се везује за период после 1186. године, док су околности замонашења ктитора владара 25. марта 1196. године и повлачења у манастир о чијој се градњи старао упућивале на претпоставку да су главни радови на цркви до тог времена

[565] За основне податке о цркви и њеном значају, в. М. Живковић, *Студеница: Гробна црква родоначелника династије – темељ црквене и државне самосталности*, изд. Војводић, Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, 193–209.
[566] Уп. Поповић, *Српски владарски гроб*, 24–47.
[567] Уп. П. К. Христу, *Манастир Пресвете Богородице Евергетидске у Цариграду*, изд. епископ жички Стефан и др., *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986, 61–73, посебно 70; М. Живојиновић, *Хиландарски и Евергетидски типик. Подударности и разлике*, ЗРВИ 33 (1994), 85–102, са старијом литературом; cf. и R. H. Jordan, *The monastery of the Theotokos Evergetis, its children and its grand children*, eds. M. Mullett, A. Kirby, *The Theotokos Evergetis and eleventh-century monasticism*, Belfast 1994, 243. Први који је запазио везу Студеничког и Евергетидског типика био је А. Дмитријевски; уп. А. Дмитриевский *Описание литургическихъ рукописей хранящихся въ библиотекахъ православнаго востока*, I, Τυπικα, Киевъ 1895, XLV–LIII, иако је пред собом имао само рано издање текста на основу преписа из 1788. године.

били окончани. Најдаља хронолошка одредница везана за потпуно уобличење здања сезала би до године када отпочиње подухват његовог живописања, остварен као заједничко дело тројице његових синова, у то време великог жупана Стефана, великог кнеза Вукана и монаха архимандрита Саве, старешине студеничког манастира.[568] Остаци ктиторског натписа, изведеног у фреско техници у прстену тамбура куполе студеничког наоса, датују почетак осликавања цркве у годину 1208/1209.,[569] те се сматра да се завршетак тих радова може сместити најраније у лето 1209. године.[570]

Фреске врхунских мајстора Грка, који су у Студеницу стигли из Цариграда или Солуна, нису очуване у целини. У унутрашњости наоса до данас је остао само део тог репрезентативног фреско украса који је здање добило почетком XIII века. Од првобитне целине у припрати, нажалост, није се ништа сачувало. У њој данас постоје само остаци фресака из XVI столећа; у делу тог простора више нема зидних слика.

Наос Богородичине цркве једнобродно је здање, подељено на три травеја, с бочним вестибилима и кубетом, које, на коцкастом постољу, надвисује централни простор, и с троделним олтарским простором. На западној страни, уз наос је подигнута и припрата, од њега одељена зидом. Простор припрате засведен је полуобличастим сводом. План цркве обликован је поштовањем образаца установљених у претходним задужбинама Стефана Немање у Топлици и Расу, Светом Николи и Светом Ђорђу (Ђурђевим Ступовима), прилагођених потребама православног обреда, док њену спољашњост одликује романичка обрада и решења архитектонског и скулптуралног украса.[571]

[568] Уп. С. Пириватрић, *Хронологија и историјски контекст подизања манастира Студенице. Прилог истраживању проблема*, Зограф 39 (2015) 47–56.
[569] Уп. Суботић и други, *Натписи историјске садржине у зидном сликарству* I, 35–44, с подацима о ранијим издањима и литератури.
[570] Уп. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, 129.
[571] Уп. Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 85–146 (за основу и просторну структуру припрате 86–87, за остале одлике на разним местима).

Програм припрате *(сл. 198–220)*

Остаци сликарства који данас постоје у припрати Богородичине цркве, припадају слоју обнове из 1568. године.[572] Реч је о подухвату повереном групи најбољих сликара нешто пре тог времена обновљене Пећке патријаршије, с јасним задатком да спасу и сачувају оштећена дела старог сликарства у мери у којој је то било могуће.[573] Сва је прилика да су у простору наоса до данас опстали најбоље очувани делови првобитних слика, да су неки делови поново исликани по иконографији старијих композиција и представе, али и да је понешто у новоуобличеној целини представљало нова дела. Чињеница да се у припрати није очувало ништа од фресака XIII века, те да нису пронађена ни места, каквих је у наосу било, на којима су првобитни делови или појединачне представе само делом или местимично допуњени интервенцијама преко оштећених партија слика. То би значило и да је простор припрате у време обнове чинио једну од најоштећенијих целина првобитног зидног сликарства студеничког храма. Данашње стање зидних слика у припрати показује да ни дела сликара из XVI столећа нису сва опстала. Знатан део површина тог простора, у пределу сводова и на северном зиду, остао је без сликаних садржаја. Отуд толики опрез када се размишља о могућим траговима решења програма оствареног у том простору у време светог Саве, иако се показало да је у студеничком храму из старије епохе, у суштини, сачувано и знатно више него што то на први поглед изгледа.

По остацима фресака из XVI века види се да су последњу од укупно три зоне фресака са фигуралним представама, као и поља полуобличастог свода испуњавали мотиви теме Страшног суда. Друга, средишња зона била је обележена сценама из циклуса Страдања Христовог, док је доња зона, по обичају, садржала појединачне ликове и представе светих, али и пар композиција из поменутог

[572] Бабић, Кораћ,Ћирковић, *Студеница*, 156–162, сл. 123, 125, 128 (Бабић); Кашанин и други, *Манастир Студеница*, (Тодић), 162–167, сл. 124, 153; Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 167–169, посебно 168, сл. 29.

[573] Уп. Петковић, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, 57–60, као и С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, 152 сл., нарочито 154–155 и 182; Б. Поповић, *Студеница. Осам векова сликарства*, Београд 2010 (каталог изложбе), 9 сл., као и 16 сл. З. Ракић, *Уметност обновљене Пећке партијаршије (1557–1690)*, изд. Д. Војводић, Д. Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, 501–502.

христолошког цикклуса спуштених у доњи појас слика.[574] Никаквог трага више нема о некадашњем тексту Немањине златопечатне повеље, исписаном, по сведочанству самог светог Саве, на зиду унутар цркве. [575] Иако јој, на основу увида у распоред фресака у наосу, неки истраживачи траже место у припрати,[576] не налазимо могућност за измештање такве претпоставке из оквира домишљања. Разматрање затечене ликовне грађе пружа, с друге стране, извесну основу за одређеније закључке о могућим првобитним програмским замислима. У посебној усмерености на одгонетање литерарне подлоге сачуване сложене композиције Страшног суда у Милешеви, у потпуности пројектоване у простор погодан за развијање тог типа слике, професору Радојчићу својевремено није, изгледа привукла одговарајућу пажњу нимало безначајна сличност постојеће представе Страшног суда у припрати студеничког католикона с милешевским решењима.[577] Паралеле јој је с разлогом тражио у старијој византијској уметности, али је њих било и у остварењима насталим у XVI веку, која су, по свему судећи, чувала првобитну замисао и решења иза којих је стајала личност светог Саве. Сличности о којима је реч добро је уочила Д. Поповић, бавећи се студеничким фунерарним програмом.[578] Оно што је данас у Студеници сачувано на слоју из XVI века упућује на просторни распоред основних целина композиције идентичан аутентичном њеном примеру из XIII века у Милешеви. Белешкама о сродности пре свега, дакле, иде у прилог околност да се и у простору припрате Немањиног здања тема развијала дуж сва четири зида. На значају добијају када се увиди да је слична била и иконографија сачуваних појединости. Решења главног, почетног дела композиције на источном зиду, над вратима, у оба простора готово да се поклапају. Избор мотива и њихов распоред био би скоро сасвим подударан да су фигуре Адама и Еве, које су у оба споменика смештене на ниже поље зида северно од врата, у Студеници раздвојене и приказане свака с друге стране престола. То се није десило само због недостатка простора, јер су на

[574] Добар део сачуваног материјала објављен је и добро представљен на сајту Српског блага, v. http://www.srpskoblago.org/Archives/Studenica.
[575] Уп. *Свети Сава, Сабрани списи*, 98; *Свети Сава, Сабрана дела*, 150–154; Ђурић, у: Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, 41; Суботић, *Трећа жичка повеља*, 51.
[576] Уп. посебно Суботић, *нав. место*.
[577] За студију о којој је реч и која се још увек највише цитира када се говори о решењима Страшног суда у монументалном сликарству XIII века, в. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, 69–79 (= исти, *Одабрани чланци и студије 1933–1978*, 182–189).
[578] Уп. Поповић, *Српски владарски гроб*, 41.

расположивом пољу студеничког источног зида постојала и два прозора која су сужавала простор за уобичајену поставку фигура.[579] Минималне су разлике и у сцени Христа у слави с деизисним фигурама Богородице и светог Јована и бројним небеским силама – само у детаљу лебдећих анђеоских фигура издвојених у зони између Христа и врата, на месту где је у милешевском примеру мотив других анђеоских редова. Затечени елементи сложене композиције потврђују да се апостолски трубунал с анђеоском стражом морао и у студеничкој припрати наћи на своду. Смер кретања поворки с групама праведних, очуваних ту на западном зиду,[580] јасно упућује и на исти однос у распоређивању мотива из пакла и представа раја – које у Студеници нису сачуване. Дух студеничког Страшног суда, својеврсни дух мирноће и тишине, близак је ономе о чему Радојчић пише баш у вези с милешевском представом и оним што ту представу разликује од слика XIV века и млађих, и поготово од слика Страшног суда из раздобља турске окупације, односно времена настанка постојећег живописа студеничке припрате. То се већ види и по заједничком детаљу гоњења у огњену реку грешника на самом месту уласка у зону пакла, у јужној половини источног зида на оба места. Да није препознатљиве боје огњене реке и натписа који указује на мотив „муке вечне“, тешко да би се и могло говорити о мучном призору. Мало је сачувано да би се постојећи утисак потврдио, али не може бити сумње у то да је само јужни зид у првобитној, наново, на сва четири зида, насликаној композицији XIII века био одређен за сцене какве се и у Милешеви одвијају на страни супротној од десне стране Христове. Дух приказа места уласка у огњену реку није се могао битно разликовати од сличних, данас изгубљених сцена на јужном зиду, нити је, с друге стране, за очекивање да су сликари из XVI века толико изменили суштину обнављаних слика да су у XVI веку створили слике толико у духу и детаљима различите од од оних из епохе којој су припадали, а тако блиске решењима која би одговарала тек ретким монументалним делима и у старијој епохи.[581]

---

[579] За изглед фреске на источном зиду студеничке припрате, уп. Бабић, Кораћ,Ћирковић, *Студеница*, сл. 128 (Бабић); за Милешеву в. Живковић, *Милешева*, 46–47 (за све детаље композиције 44–52).

[580] За цртеж са садржајем и распоредом композиција на западном зиду студеничке припрате, једини који у том издању „покрива“ схему распореда фресака у припрати, и заправо и једини документ те врсте који је објављен, в. Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 19.

[581] У вези с овим запажањем занимљиво је упутити на рад који се бави некима од таквих, како изгледа, ретких решења: Давидов Темерински, *Слике Страшног суда са позитивним исходом:*

Слична запажања у вези с могућим препознавањем решења XIII века на фрескама млађег историјског слоја, важе и за сцене које у другој зони приказују догађаје из циклуса Страдања Христовог и на које се већ дуго и гледа као на дела што понављају програм из времена светог Саве.[582] Пример решења композиција Тајна вечера и Прање ногу, спуштених у прву зону слика и наспрамно постављених уз улаз у припрату, подударан је с пандански осмишљеним распоредом истих тема на тешко оштећеним фрескама наспрамних зидова милешевске припрате, где су оне, као једине две фигуралне сцене на тим зидовима, практично особена верзија старијег студеничког програмског решења.[583] Те композиције у Студеници с разлогом имају распоред и однос фигура карактеристичан за решења XIII века, јер су се сликари, по свему судећи, држали повереног им задатка да чувају старија решења (поготово је то јасно на слици Тајне вечере).[584] Имајући у виду постојање сличног, развијеног циклуса Страдања и у пећким Светим апостолима а највероватније и у цркви исте посвете у Бијелом Пољу – оба на слоју средњовековне обнове из око 1300. и 1320. године – и нарочито заступљеност одређених изворних композиција XIII века из тог циклуса у наосима Жиче и самих пећких Светих апостола, нема разлога да се избор тих сцена у студеничкој припрати не веже за првобитни Савин програм.

До сада се показало да никакве сумње код истраживача нема у „мању“ измену у изгледу првобитне фреске у лунети над порталом што из припрате води у наос. Верује се да је необичан срцолики медаљон насликан као додатак нових сликара првобитном допојасном лику Богородице оранте. Аутентичан је средњовековни натпис, уклесан на надвратнику, који прати Богородичину представу на том месту. Заснован на споју текста из Псалама Давидових и

Тимотесубани, Ахтала и Дечани, 309–324. Понешто о томе в. и у тексту који се у нашем раду односи на приказ теме Страшног суда у Сопоћанима.

[582] Уп. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 167–169, посебно 168, сл. 29. Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 19 и 20. За гледиште о сценама из циклуса Страдања као о поновљеној тематии изворног средњовековног програма, уп. и Кашанин и други, *Манастир Студеница*, 162–167 (Тодић); Бабић и други, *Студеница*, 158–162, сл. 123 (Бабић). Бележење сцена Тајне вечере, Издајства Јудиног и Молитве у врту као дела првобитног циклуса Страдања у припрати Милешеве издвојено је као добар разлог за веровање у изворност и стварно средњовековно порекло истог циклуса у припрати Студенице, из 1568. год., код Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 77, н. 78; уп. и исти, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 153–154. Слично важи и за белешку о аналогијама у два споменика код Николић, *Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице*, 35.

[583] Уп. Милановић, *Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве*, 112.

[584] Исто као у претходној напомени.

тропара што садржи поетску метафору о „вратима спасења“, карактеристичан је за решења старије епохе.[585] Већ сам тип натписа, као и постојећи лик свете патронке здања – указују на могућ првобитни лик Богородице *Двери* што би одговарао чувеној влахернској слици Девице Богомајке у ставу оранте, без медаљона на грудима.[586] То је исти Богородичин лик који се на два места јавља и у Жичи, и у оба примера у истом контексту као на улазу у студенички наос. Оба су примера представа остварења на изворном слоју живописа из Савиног времена.[587]

Кад је реч о фрескама најниже зоне, које на јужном обухватају стојеће представе монаха испосника, недавно објављено разматрање тих представа доноси ново сучељавање с околностима које отежавају закључке и заправо највише и доприносе уздржаности у доношењу суда који би био подударан с оним што важи за решења у двема горњим зонама о којима је претходно било речи. Реч је о налазу који, уколико се уважи, указује на дуплирање представа двојице необичних монаха, сврстаних у категорију „лудих Христа ради“, светих Јована Каливита и Алексија Човека Божјег.[588] Одавно је сасвим јасно и сигурно да лик Ђорђа Кратовца, новомученика из епохе под турском влашћу (свети Георгије Нови), није део првобитних решења доње зоне.[589] Ни ликови светог Петра Атонског нису у српском средњовековном сликарству део репертоара монашких ликова старије средњовековне епохе.[590] Отуд и одраније нешто израженији опрез у суду о модућем првобитном избору монашких ликова најниже зоне фресака. Могло би изгледати да нема разлога да се остали ликови пустињака (свети Марко Трачки, Онуфрије, Алексије Божји човек, Јован Каливит[591]) не припишу програму из времена светог Саве, посебно ако се има у виду да је реч о категорији

[585] За богослужбено порекло тропара из натписа, уп. Кашанин и други, *Студеница*, 145, 221, н. 40 (Тодић).
[586] Cf. M. Tatić-Đurić, *Les icones de la Vierge à Studenica*, изд. В. Корać, *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, 198, fig. 4.
[587] Уп. библиографске податке дате у завршним напоменама нашег текста (о Студеници) и место у главном тексту који прате.
[588] М. Живковић, *Представе светих монаха у западном травеју Богородичине цркве у Студеници*, Зограф 39 (2015) 65–90, посебно.
[589] Петковић, *Зидно сликарство*, 38 (са н. 35), 87–88, 110, 168, сл. 26.
[590] Уп. Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 223, 261, 310 (део је програма припрате), где се указује и на познату старију представу испосника у Протатону, из периода краја XIII – почетка XIV века, уп. и V. J. Djurić, *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton*, Хиландарски зборник 8 (1991) 57–58.
[591] Петковић, *Зидно сликарство*, 168.

уобичајеној и карактеристичној за садржину фресака у том простору црквеног здања. Могућност да су два од више сачуваних светих монаха на јужном зиду, и једино на том месту у припрати (не знамо шта је било на северном), била сликана и у западном травеју наоса – свети Јован Каливит у другачијој варијанти иконографског решења од оног уобичајенијег какво је забележено у припрати – оставља нас недоумици и одлаже везивање за било коју врсту претпоставке о евентуалним првобитним представама. Готово је незамисливо да у доњој зони почетком XIII века није било монашких представа, али је могуће и да су оне које су евентуално припадале оквирима програма припрате, биле значајније оштећене, те да сликари нису имали пуну представу о идентитету тих ликова. Тим пре што је у истом појасу фресака, у источном крају јужног зида сачувана занимљива представа ктиторке храма, жене Стефана Немање, монахиње Анастасије у дубокој проскинези пред престолом на којем седи Богородица с дететом.[592] Иконографско решење које би одговарало старијем типу представа проскинезе, уобичајенијем за период када је представа први пут могла настати, и пратећи молитвени натпис, на месту изнад Анастасијиног студеничког гроба, указивали су на могућу сачувану првобитну замисао надгробног портрета.[593]

Неколико представа арханђела, у југоисточном простору студеничке припрате, од којих само једна на месту које би се могло одредити као карактеристично, уз улаз у наос, такође је узрок недоумица у покушају разлучивања могућих старијих решења од новина сликара позније епохе. Не изгледа вероватно да су све три фигуре представљале поновљена решења. Простор за претпоставку о постојању неке варијанте представе арханђела чувара

[592] Богородичин лик сврстан је, у наведеном раду М. Татић-Ђурић, у тип представа Богородице Одигитрије *Истинске наде*, идејно повезан с темом Страшног суда, cf. Tatić-Đurić, *Les icones de la Vierge à Studenica*, 198, fig. 3.

[593] У приказима студеничких фресака није се озбиљније доводила у питање изворност решења с представом монахиње Анастасије. На налазе фрагмената фресака, од којих су неки са златним листићима, у горњем слоју гроба, поремећеном приликом ископавања, указано је код Поповић, *Српски владарски гроб*, 42. Такве представе нису биле реткост у византијској уметности. Из одговарајућег периода, блиског времену настанка изворне представе монахиње Анастације, потиче и лик монаха у проскинези, идентификованог као студенички игуман Спиридон, у јужном параклису Радослављеве припрате, мада је реч о представи која би припадала већ нешто млађем виду сликања тог нарочитог молитвеног положаја. С друге стране, из одговарајућег периода потиче и један сличан изгубљени портрет краља Владислава, испод представе Распећа, на поклопцу ставротеке која се својевремо налазила у светогорском манастиру Светог Павла – описан и евидентиран у руским синодским актима из 1751; уп. Радојчић, *Портрети*, 22; Д. Војводић, *„Обавијен земаљском сликом". О представама византијских и српских средњовековних владара у проскинези*, Црквене студије 4 (2007) 383–384 (с налазима о типу положаја проскинезе).

улаза у храм држи, ипак, отвореним можда не толико околност о постојању ариљске фреске арханђела Михаила, с краја XIII столећа, колико постојећи налази о прекретници коју у приказивању арханђела у обличју ратника, у византијском свету, чини управо период XIII века.[594] Такво одређење времена образовања одговарајуће, касније веома раширене традиције, ставило би претпостављену изворну представу у релативно ране потврде њеног постојања у задужбинама српских ктитора. Тек кроз потоњу, позносредњовековну традицију, коју, у задужбинама српских ктитора, износи на видело ликовна грађа наступајућег столећа и млађа, стижу, међутим, чврсте потврде о томе да је особен лик небеског архистратига, у одећи римског ратника са исуканим мачем о рамену, постављан уз улазе због приписиване му симболичне функције стражара пред улазом или чувара или храма.[595] С друге стране, неки вид представе арханђела могао је на истом месту, уз улаз, стајати и из два друга разлога. Један би можда могао бити и место теме Страшног суда у простору надгробног здања, док би други био везан за посвету храма Богородици и прослављање небеске патронке храма. Размишљање о том другом разлогу, правдало би програмско решење сачувано на фрескама старе жичке припрате из времена светог Саве, као и оно у параклису на спрату жичке куле. У оба простора обухватало је програмски спој представа у трима лунетама на зидовима одељења. У првом су то поменути некадашњи лик Богородице Двери, својевремено, из разлога заштите и очувања скинут из лунете врата са западног зида припрате,[596] и по један анђеоски попрсни лик у лунетама врата што су, у бочним зидовима припрате, водила у параклисе уз западни

[594] Одговарајућа представа забележена је, уз врата с унутрашње стране преградног зида између наоса и припрате (дакле, у самом наосу), и у Морачи, на слоју обнове из XVI века; уп. Петковић, *Морача*, 244 (цртеж фресака), сл. 15. На могућност да је понављала старије решење упућује контекст у којем се јавља и посебно околност да је на супротној страни улаза постојала и представа светих Константина и Јелене са Часним крстом између себе. Слично место уз улаз пар првих хришћанских царева добио је на западном зиду сопоћанске припрате. На сотириолошки контекст слика у западном травеју морачке цркве и могућност да низ тема које су тамо забележене на новијем слоју понавља првобитни програм указано је код Војводић, *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*, 80–82.

[595] Уп. Геров, *Ангелите – пазители на входа*, 435–442; Војводић, *Зидно сликарство*, 116. Подсећамо и на старије радове: Ксингопулос, *‘Αρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φυλαξ*, 18; Tatić-Đurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, 359–366.

[596] Уп. Прерадовић, *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја* 32 и 46; Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (III),* 53.

простор жичке цркве.[597] Аналогно решење у параклису та је три лика, на три различита зида, смештало у лунете прозора.[598]

[597] За то решење в. Петковић, *Жича*, 42, сл. 6, и исти, *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис*, 36–38; Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 280; уп. и исти, *На трагу изгубљених фресака Жиче* (I), 78–79, сл. 8. Војводић је исправно указао да је реч о фрескама које су чиниле заокружену програмску целину.

[598] Уп. Петковић, *Жича*, 40–43; Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 336.

МОРАЧА, БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА

Богородичина црква у манастиру Морачи надгробна је задужбина кнеза Стефана Вукановића, савременика и блиског рођака краља Стефана Уроша I. У сачуваном аутентичном натпису, уклесаном у камену над спољашњим порталом здања, Стефан се представља као „син великог кнеза Вукана“ и „унук светог Симеона Немање“,[599] а зидање своје цркве, посвећене Успењу Богородичином, ставља „у дане благочестивог краља Уроша“ и годину 1251/1252.[600] Досадашња испитивања средњовековних морачких фресака и њиховог односа са сликарством у споменицима епохе, не иду у прилог закључку о живописању цркве непосредно у периоду који би одговарао години свршетка њене градње. Како ктиторски натпис не садржи обавештења о подухвату живописања, прве морачке фреске датују се посредним путем. У новијој литератури обично се везују за време око шездесетих година XIII века али и касније; при том се претпоставља и одређена поступност у извођењу радова у различитим просторима здања.[601]

Већина постојећих фресака у Морачи резултат је обнова изведених у XVI и XVII веку. Осим познатог дела садржаја малог ансамбла у ђаконикону, чија је ранија идентификација употпуњена у време опсежних радова на испитивању и конзервацији морачког живописа педесетих година XX века,[602] данас се у остварења XIII века убрајају и издвојене представе патронке храма у лунетама двају репрезентативних портала – на западној фасади здања и у зиду који дели

---

[599] Уп. Г. Томовић, *Морфологија ћирилских натписа на Балкану*, Београд 1974, 43, сл. 20 а (материјалу се приписује висок домет епиграфске калиграфије), Петковић, *Морача*, 9, н. 1. О личности ктитора, в. Д. Поповић, *Ктитор Мораче и његов култ*, изд. Тодић, Поповић, *Манастир Морача*, 55–72, с анализом замисли ктиторовог гроба, 56–59. Иако истиче своје племенито порекло, Стефан у ктиторском натпису не наводи титулу. Потврду о титули кнеза пружа ктиторов монограм, на фрескама у наосу, обновљеним у XVI веку по траговима првобитног живописа из XIII века, уп. Петковић, *Морача*, 46. Да су српски двор и српски краљ титулисали Стефана као кнеза сведоче и његови портрети у Лозама Немањића у XIV веку. О томе детаљније в. М. Благојевић, *Титуле принчева из куће Немањића у XII и XIII веку*, изд. Тодић, Поповић, *Манастир Морача*, 33–44.

[600] Томовић, *нав. место*; Петковић, *Морача*, 23. О потврдној хрисовуљи краља Урош I манастиру из исте године, несачуваној до наших дана, уп. *исто*, 121, н. 2, посебно и Војводић, *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*, 78–79.

[601] Од претходно увреженог датовања првобитног живописа у годину 1251/2. с разлогом је одступио С. Петковић; за размишљање тог аутора о ширим хронолошким оквирима настанка укупног првобитног зидног сликарства Мораче, односно о поступном уобличавању целине, в. Петковић, *Морача*, 23–24, 39. О томе понешто в. и код Војводић, *нав. дело*, 86, 88; Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, 148.

[602] А. Сковран, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, ЗРВИ 5 (1958) 152–172.

наос и припрату.[603] Остацима зидног сликарства из најстарије епохе придружују се и трагови орнаменталног украса сокла у јужном делу западног травеја наоса, уз гроб ктитора, утврђени приликом поменутих конзерваторских радова.[604]

Морачка припрата, као и наос, поново је осликавана управо у време када је на широком подручју делокруга тек обновљене Пећке патријаршије, за патријарха Макарија, кренула и значајна обнова низа средњовековних црквених задужбина, међу којима су биле славне задужбине Немањића, први пут живописане у XIII и XIV веку.[605] Због постојећих сазнања о начелном односу поштовања ондашњих предузимача и извођача радова према затеченим решењима и препознатљивој садржини првобитних сликаних програма,[606] питања да ли је исто важило и за Морачу, и у којој мери, нису била неоснована.[607] Налази којима је у међувремену осветљаван однос тема сликаних у време обнове целина наоса и припрате, у другој половини XVI столећа и делом у наредном столећу, и могућих старијих решења, указују не само на значајну сродност препознатих средњовековних решења с оним у Сопоћанима већ и на одређен степен зависности програма

---

[603] О фрескама које се данас сматрају првобитнима, иако, по свему судећи, нису дела истих сликара, нити су хронолошки потпуно подударне, в. Петковић, *Морача*, 23, 25–40, сл. 9–10, т. 1–14, црт. 1–2, 16, 25; уп. и Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 142 (посебно и н. 4, с прегледом ранијих схватања о томе које фреске припадају епохи XIII века), 145–151.

[604] Уп. А. Сковран, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, Зборник заштите споменика културе 11 (1960) 203 и сл. 8 и 9.

[605] Уп. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, посебно 93–94, 108–112, као и 119–130, 138–139 (уп. и странице додатка: 162–163, 167–169, 171–176); исти, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије* 57–65.

[606] То се нарочито односи на обнављање живописа припрате у Пећкој патријаршији, цркве Вазнесења Христовог у Милешеви, Богородичине цркве у Студеници и Св. Николе у Бањи код Прибоја; уп. исти, *Зидно сликарство*, 108–112. О односу млађих и старијих фресака у тим споменицима говори се и у научним радовима везаним за проучавање сваког од поменутих споменика понаособ.

[607] Покренуо их је већ Н. Л. Окуњев, *Монастырь Морача в Черногории*, Byzantinoslavica 8 (1939–1946) 135–136, сматрајући да садржај и распоред новијих фресака умногоме понављају претходна средњовековна решења. Тему односа млађих и првобитних фресака дотицали су и остали проучаваоци Мораче. Углавном су изношена уопштена запажања у прилог уверењу да је постојећа тематика понављала средњовековну, с евентуалним издвајањем неког решења као потврде и оценом о нескладу између задатака постављених пред сликаре XVI века и могућности да се на њих адекватно одговори; уп. Сковран, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, 165, и иста, *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, 204; П. Мијовић, *Монодија о камену*, Крушевац 1967, 71; исти, *Теофанија у сликарству Мораче*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 179; исти *Сликарство и примијењена умјетност*, у: *Историја Црне Горе*, II/1. *Црна Гора у доба Немањића*, Титоград 1970, 245–246. Нешто одређенији у расуђивању о односу постојећих и могућих првобитних решења, али и опрезнији у закључцима, био је Петковић; уп. *Зидно сликарство*, 111, и исти, *Морача*, 45–46. Истим питањем бавио се и Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 89–118, у мери у којој одговор пружа анализа композиције Лозе Јесејеве. Посебну пажњу испитивање добија код Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 141–182.

Стефанове задужбине од замисли остварених у задужбини краља Уроша. Закључак посебно важи за целину у припрати.[608] Разматрање хронологије средњовековних програма две цркве стога изискује посебан опрез.

По просторном склопу и плану основе, средњовековно здање у Морачи у потпуности припада рашкој групи цркава. И пространошћу и висином подударно је с најрепрезентативнијим задужбинама Немањића владара у широј епохи и посебно и у времену свог настанка. Могуће је да је истој групи споменика била блиска и по спољашњим облицима и украсу фасада, који се нису очували и чија су првобитна решења у значајној мери измењена.[609] Њен наос садржи три уобичајене целине: троделни олтарски простор, травеј квадратне основе под куполом, који укључује и бочне краке трансепта, и западни травеј, тек нешто дужи у попречном правцу од дужине травеја у олтарском простору. На западу је припрата, од простора наоса, као и у другим рашким црквама, одвојена пуним зидом. Са северне стране придружен јој је бочни параклис. Бочни зидови простране припрате у равни су зидова наоса, дужина јој је знатно већа од ширине.[610] На основу затеченог стања и решења горње конструкције, са подужним полуобличастим сводом, благо преломљеним и надвишеним у темену, нешто вишим у односу на сводове у наосу, и с попречним ојачавајућим луком на конзолама, изведен је закључак да су сводови припрате били урушени, те да су у осмој деценији XVI века обновљени у нешто измењеном виду у односу на изворно решење. Иако одговарајућа археолошка и архитектонска истраживања нису извођена, на исти, посредан начин, изнета је и претпоставка о презиђивању западног фасадног зида у забатном делу.[611]

---

[608] Вид. Милановић, *нав. дело*, 141–182.

[609] О архитектури морачке цркве, с претходном литературом, в. М. Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи*, Саопштења 20–21 (1988/89) 19–32; иста *Архитектура друге половине XIII века* I, 15–60; иста, *Архитектура цркве манастира Мораче и њена првобитна спољашњост*, изд. Тодић, Поповић, *Манастир Морача*, 117–128.

[610] За податке о просторном решењу и плану припрате, уп. посебно Чанак-Медић, *Архитектура друге половине XIII века* I, 21, с пратећим илустративним материјалом.

[611] Уп. иста, *Првобитни спољни изглед цркве*, 21, 25; иста *Архитектура друге половине XIII века* I, 21, 26; иста *Архитектура цркве манастира Мораче*, 120–121. На нав. местима, и другде, бележи се и одређено колебање ауторке у вези са судом о стању оштећености и потоњим изменама на конструкцији куполе над наосом. С. Петковић претходно примећује да здање „није претрпело већа оштећења, упркос својој бурној историји“, као и да су у XVI веку обнављани „само неки делови полуобличастих сводова и купола“; в. Петковић, *Морача*, 11 (слично и 42). У тексту пратеће напомене (*исто*, 122, н. 12) појашњава се да је несумњиво поновно озидавање куполе и једног дела

Програм припрате *(сл. 221–232)*

Места првобитних фресака у припрати морачке цркве готово је у потпуности заменила постојећа, знатно млађа целина, највећим делом из осме деценије XVI века.[612] По обнови живописа наоса, окончаној у октобру 1574. године, наследник покретача подухвата, игуман Мојсије, наставља с радовима у припрати у сезони 1577/1578.[613] Три представе у доњем делу источног зида, око пролаза из припрате у наос, резултат су накнадне интервенције с почетка XVII века, а јединoм сачуваном средњовековном сликаном представом у овом простору данас се сматра фреско-икона у лунети изнад поменутог пролаза.

Првобитна фреска XIII века

Иконографија и значење композиције у којој је у центру, између два анђела, лик Богомајке тужних црта лица, брижно нагнут над уснулим дететом у наручју, јасно показују да је реч о средњовековној фреско-икони. Нема ниједног иконографског детаља који би представљао препреку да се настанак представе веже за хронолошке оквире XIII века.[614] Лик детета Христа на тој морачкој представи Богомајке несумњиво је иконографски близак представи Недреманог ока, инспирисаној старозаветним пророчким текстовима и црквеном поезијом триодног и великосуботњег богослужења.[615] Држећи на рукама уснуло дете, мајка

коцкастог постоља; претпоставка о обнављању полуобличастих сводова остаје неодређена. Да свод припрате није био обрушен, и поред седамдесетогодишње запустелости цркве, закључује из анализе композиције Лозе Јесејеве, О. Томић, *нав. дело*, 89–118, и посебно 117.

[612] Сондажна испитивања показала су да је приликом израде новог живописа, нажалост, обијен онај старији у највећем делу цркве, што укључује и простор припрате; уп. Сковран, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, 149, 151 (т. I); иста, *Испитивање и конзервација*, 201–204, 218 (т. IV).

[613] Уп. Петковић, *Морача*, 42 и 128, н. 174 (за натпис о обнови наоса в. *исто*, 42, 128, н. 173).

[614] Иако смо, на основу налаза о програму постојећих слика у припрати, склони да могуће време првог осликавања тог простора видимо у почетку последње четвртине истог столећа, питање прецизног датовања остављамо отворено.

[615] О литерарним изворима за ту иконографску тему, v. B. Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, Byzantion 64/1 (1994), 134–165 (passim). Реч је о студији у којој је дат важан допринос потпунијем и јаснијем сагледавању морачке фреске (посебно *ibid*., 155 sq.), чију је повезаност с темом Недреманог ока претходно већ уочио М. Хадзидакис; cf. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, 9–11, pl. 2.

антиципира његово страдање и жртву за спас света.[616] Догматски оквири представе су јасни. Тема Оваплоћења, коју подразумева свака представа Мајке Божје, има, у овом случају, наглашени евхаристијско-есхатолошки подтекст у идејама о спасоносној жртви, повезан с месијанским порукама старозаветних пророштава. У посебном су фокусу оне које се односе на пророштво праоца Јакова 1 Мојс. 49, 9–10, поновљено и употпуњено пророштвом преобраћеног мага Валаама, 4 Мојс. 24, 9 и 24, 17–19.[617] Тиме она постаје део општег контекста програма око улаза у наос цркве, у којем се идеје пренете у слику потврђују и доксолошким садржајем оригиналног натписа исклесаног у XIII веку на каменом надвратнику улаза, непосредно испод фреске о којој је реч.[618] Околност да је на суседном зиду припрате приказана сложена композиција Лозе Јесејеве (с прецима Христовим по телу, и мотивима пророштава о доласку Спаситеља), те да су у њеној источној половини, отприлике у равни са овим Богородичиним ликом, сцене које би требало да илуструју и мотиве из текста везаног за Валаамово пророштво о звезди из Јакова, тешко је прихватити тек као пуку коинциденцију.[619] Текст Валаамовог пророштва о доласку Месије, везан и за иконографију детета Христа на фресци у лунети, и за оригинални мотив звезде Јаковљеве из Лозе Јесејеве, утврђује њихову повезаност.[620] Иако је реч о садржају на млађем слоју морачких фресака, велика је вероватноћа да су сви ти иконографски мотиви на истом месту постојали и у првобитном програму морачког зидног сликарства. Јасно је да су се живописци XVI века приликом

---

[616] Занимљив податак за размишљање о аутентичности фреске и о околностима укључења таквог лика Богомајке у сликани програм Мораче, у другој половини XIII века, може да пружи и предложено алтернативно разумевање сачуваног описа једне иконе која је припадала жупану Деси, сину краља Владислава, и његовој мајци Белослави; *ibid.*, 134 (с подацима о претходном другачијем тумачењу, n. 4). Према белешци у познатом документу с годином 1281., на њој је био представљен уснули Христос; *loc. cit.* ("Videlicet ycona una, in qua erat Xps, sicut dormivit", према Г. Чремошник, *Канцеларијски и нотаријски списи 1278–1301*, Београд 1932, 53). Није искључено да је реч о представи Христа која је одговарала обрасцу везаном за тему Недреманог ока.

[617] Детаљније код Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 151–154.

[618] За садржину натписа, в. Томовић, *Морфологија ћирилских натписа*, 43, сл. 20 б; уп. даљи текст.

[619] За композицију Лозе Јесејеве и две посебне сцене везане за поменуто пророштво (сцена чија изворна иконографија одговара илустрацији пророштва о звезди Јаковљевој, у XVI веку погрешно интерпретирана као слика Преображења, и сцена са Валаамом и анђелом), в. Петковић, *Морача*, т. 18, 19 и црт. 15; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 95-98, т. II–III. Истраживање О. Томића потврдило је да је сцена Преображења у доњем делу Лозе поновила иконографију првобитне представе пророштва о звезди из Јакова. Преображење Христово у XIII веку сасвим сигурно се није могло наћи на овом месту у иконографској схеми Лозе. Измена првобитног значења сцене могла се протумачити неупућеношћу и недовољним образовањем сликара.

[620] Cf. Milanović, *The Tree of Jesse*, 56–59.

сликања монументалне композиције Лозе држали традиционалне средњовековне схеме, али је, исто тако, очито да нису добро разумели сву њену садржину.[621] Та чињеница и пружа основе за уверење да им је наложена реконструкција првобитног решења из XIII века, које им није било блиско. Литерарни и богословски мотиви који осмишљавају фреску изнад улаза у наос, указују на њену једнаку тематску повезаност и са темом Страшног суда (Другог Христовог доласка), на слоју сликарства XVI века, развијеном на источном зиду припрате, који овај простор дели од наоса са гробом ктитора у западном травеју.[622]

Решења XIII века на фрескама XVI и XVII века

Разматрање постојећих тематских целина припрате, понаособ и у међусобном односу, у значајној мери, чини се, дозвољава да се у њиховом садржају виде делови чврсте програмске целине која је могла бити резултат понављања решења првобитног живописа.

Тема Страшног суда, распоређена на највећем делу површине источног зида, представља и једну од најстаријих тема уобичајених у програмским оквирима зидног сликарства у припратама црквених задужбина домаћих ктитора већ с почетком XIII века, поготово у здањима која су у свом простору обухватале место за гроб ктитора.[623] Слично решењу у Сопоћанима, њен мање-више карактеристичан иконографски садржај изложен је у Морачи на површини једног зида, а ток излагања прати се кроз неколико посебних зона које, прилагођене систему распоређивања слика на осталим зидовима истог простора, не нарушавају композиционо јединство свих делова тематске целине. Да није необичног мотива са групама грешника у разјапљеним чељустима двоглаве немани, и да ова фантастична животиња, и поред традиционалног изгледа није знатно већих димензија од осталих фигура, могло би се готово безрезервно рећи да Страшни суд у Морачи не садржи ни један иконографски детаљ стран старијим

[621] Томић, *нав. дело*, 91, 94, 97–98 и другде, посебно 117; уп. и Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 152–154, 162.
[622] Уп. Петковић, *нав. дело*, црт. 14 на стр. 255. О Страшном суду в. део нашег текста који следи.
[623] Уп. Поповић, *Српски владарски гроб*, 41, 57–58, 77–78, 87–88, 183. За укупну садржину и распоред те сложене композиције у Морачи, уп. Петковић, *Морача*, 255, црт. 16.

средњовековним обрасцима, већ стандардизованим током XI и XII века.[624] Као својеврсна особеност морачке представе могла би се можда тек издвојити чињеница о изостављању иконографског детаља гоњења грешника у огњену реку пакла, уобичајеног на ранијим представама, иако она, с друге стране, садржи све традиционалне делове композиције, па и оне везане управо за сликовито илустровање судбине "одлучених".[625] По томе се њено иконографско решење и одваја од решења популарних у домаћој средини крајем XVI и нарочито у XVII веку. Замисао морачке композиције далеко је од инсистирања на готово натуралистичком приказивању и текстуалном описивању читавог низа појединачних грехова, и умножавању упечатљивих типизованих представа грешника чија приказана судбина представља поуку прилагођену перцепцији обичног, теолошки не нарочито образованог човека.[626]

Налазима разматрања теме Страшног суда одговарају и они који се односе на тему Лозе Јесејеве. Композиција је прилично верна обрасцу о којем сведочи

---

[624] Мора се, међутим, приметити да се морачка представа Ада знатно разликује од верзије везане за поствизантијску формулу коју је први увео Теофан Крићанин у светогорском манастиру Великој Лаври; cf. M. Garidis, *Études sur le Jugement dérnier post-byzantin du XVe à XIXe siècles. Iconographie – Esthétique*, Thessalonique 1985, 67–69. Решење из Мораче највише подсећа управо на образац приказивања адске немани примењен у неким старим композицијама које се сматрају стандардним византијским представама Христовог другог доласка. О сличном изгледу вишеглавог чудовишта које јаше антроморфна фигура Ада, с душом апостола Јуде у крилу, сведочи пример из XII века на фресци Страшног суда из Торчела, или још старији, на слоноваči из музеја Викторије и Алберта, датован у X или XI век (оба често репродукована у студијама које се баве Страшним судом; за први, v. и Andrescu, *Torcello*, 195–207, fig. 15; за други: *Иконе*, Београд 1983, сл. 39). Ови примери су занимљиви јер се у чељустима немани, која заузима релативно велик простор у композицији, виде и делови људских тела; из разјапљене чељусти једне од глава змијолике животиње на поменутој слоноваči извирује и попрсје људске фигуре. Мотив је, дакле, формално близак решењу из Мораче, где се у чељустима тискају фигуре грешника, видљиве до појаса, као попрсја, или само у главама. Приказивању група грешника у чељустима адске немани решење из Мораче разликује од познатих представа из поствизантијског доба, и чини га ближим старијим, средњовековним примерима; о томе детаљније в. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 158–160.

[625] Међу одлученима, у огњеној реци, виде се представници осуђених на вечне муке који су приказивани и на старијим средњовековним композицијама, укључујући и најраније стандардизоване представе. Забележени су мотиви нагог богаташа из јеванђеоске параболе о богаташу и сиромашном Лазару, традиционалних група грешника у допојасним фигурама, попрсјима или само назначених глава, одевених у одећу епископа и царева, па и наге фигуре блудника и блудница. Само натписи одређују уопштени идентитет осталих група чије главе извирују из ковитлаца огњене реке: "каматници", "хулници", "лажни сведоци". У дну композиције су и познати мотиви групних мука у пределима пакла, које натписи, ослањајући се на јеванђеоски текст, класификују као "огањ неугасиви", "црви који не мирују", "шкргут зуба" и "крајња тама".

Смештање почетка Огњене реке под Хетимасију, а не непосредно до ногу Судије – који је у зони више, у самом врху композиције – везано је, по свој прилици, за прилагођавање распореда одговарајућих мотива расположивом простору.

[626] За такве одлике композиција насталих у време турске власти, в. Петковић, *Зидно сликарство*, 77.

фреска у Сопоћанима, иако данас недостаје њена завршница.[627] Може се поредити и с примерима с краја XIII и почетка XIV столећа из припрате ариљске цркве и спољне припрате Богородице Љевишке.[628] У прилог закључку да се у XVI веку ишло на обнављање затеченог говори и низ грешака, односно невештих интерпретација појединих сцена и личности у врежама Лозе, недовољно познатих млађим морачким сликарима.[629] Уколико се прихвати претпоставка да је средњовековно морачко здање у XVI веку добило нове сводове,[630] те да је, у складу с том претпоставком, првобитна композиција била окрњена на месту обрушеног свода, поставља се питање одакле таква верност старим иконографским обрасцима и у њеним горњим деловима, поготово ако се имају у виду подударности с поменутим средњовековним примерима. Треба подвући да композиције Лозе Јесејеве нису забележене у српским црквама живописаним у XVI веку, иако су у то време заступљене на фрескама у светогорским манастирима, и на фасадама цркава у Молдавији и Буковини.[631] У сваком случају појаву Лозе Јесејеве у Морачи тешко би било тумачити популарношћу теме у домаћој средини у време обнављања морачке припрате и у периоду живе уметничке делатности који је уследио по поновном успостављању Пећке патријаршије, јер је тај пример једино сведочанство о њеном јављању у репертоару дела остварених у живописачким подухватима током XVI столећа.

Сличним запажањима резултирало је и разматрање теме Васељенских сабора на јужном зиду припрате и своду.[632] Судећи по примерима из задужбина краља Уроша и потом и његових синова, тема о вери Отаца која спасава, у спрези са Лозом Јесејевом, односно са Страшним судом, не би у Морачи XIII века била изненађење. У XVI веку Сабори су ретко сликани. Налазе се само у програмима неколико већих, старих средњовековних цркава, у то доба обновљених, те је

[627] Томић, *нав. дело*, 94 сл, посебно 116–117. За цртеж Лозе Јесејеве у Морачи, в. Петковић, *Морача*, стр. 253 (бр. 15). За укупни изглед сопоћанске композиције, уп. Живковић, *Сопоћани*, 26; Ђурић, *Сопоћани*, сл. 17 и 19.

[628] Иконографска грађа из оба поменута средњовековна примера коришћена је приликом испитивања морачке Лозе код Томић, *нав. дело*. За те примере, уп. и Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 209 и 299 (натписи из композиције, према читању Војводића, и црт. 45, Б. Живковића); Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, 80–81 и 82.

[629] Уп. Томић, *нав. дело*, на разним местима.

[630] Чанак-Медић, *Првобитни спољни изглед цркве* 25; Петковић, *Морача*, 11, 42.

[631] За важнију литературу у којој су објављене и обрађиване композиције на Атосу, у Молдавији и Буковини, в. податке код Томић, *нав. дело*.

[632] Петковић, *Морача*, 249, црт. 13.

сасвим могиће да је реч о примерима утицаја претходног програма на избор тематике.[633] Тако је бар могло бити с јединим сликама Сабора из времена обнове Пећке патријаршије нешто старијим од постојећих фресака у Морачи – у Пећкој патријаршији и у цркви Светог Николе у Бањи код Прибоја.[634] Трагање за представама Васељенских сабора у црквама први пут осликаним у доба турске власти а пре радова у Морачи резултирало је налазом о њиховом постојању само у удаљеном манастиру Крушедолу.[635] Схема коју су следили морачки живописци традиционална је и одговара типичним решењима средњег века.[636] Грешке сликара могу се овог пута занемарити, иако о њиховој неукости и неупућености довољно говори пример натписа у којем је царски пар покровитеља Седмог васељенског сабора поистовећен са Константином Великим и његовом мајком из епохе Првог васељенског сабора.[637]

Једина међу издвојеним крупнијим тематским целинама у простору морачке припрате чија се садржина одваја од оних у припрати Сопоћана, и поред одређених блискости формалне природе које дели са циклусом смештеним на истом зиду у одговарајућем простору сопоћанског здања, јесте целина с низом сцена из циклуса јеванђељских чуда и парабола на западном зиду.[638] У забатном делу зида надвишене су ретко сликаном великосуботњом есхатолошком

[633] Исти, *Зидно сликарство*, 94–95.

[634] За примере из Пећи и Бање, в. и *исто*, 110, 163; Ђурић, у: Ђурић, Ћирковић, Корać, *Пећка патријаршија*, 255–268; С. Ђурић, *Првобитни живопис у цркви Св. Николе у Бањи код Прибоја*, Саопштења 16 (1984) 85–90. Могућност да су Сабори у Бањи изворно дело XVI века уважава се, у новије време, код Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, 158–165 (о необичностима циклуса) и 176, 178–179 (о проблему настанка програмске целине). Из времена по поновном успостављању српске патријаршије потиче и део живописа у спољној припрати Грачанице. Забележена сцена васељенског сабора не припада, међутим, том већ нешто старијем слоју живописа. Тај би се слој могао датовати у прву половину XVI века. Однос грачаничких сликара XVI века према евентуалним старијим средњовековним фрескама спољне припрате остаје нејасан, умногоме и због неразрешених питања о облицима здања које се у XIV веку налазило пред западном фасадом цркве; уп. Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1986, 251–252 (са старијом литературом). Неиспитани су остаци слика Сабора у цркви Светог Ђорђа у Будимљи, који би могли бити из епохе о којој је реч. Притом имамо у виду околност да је будимљански манастир седиште епископије установљене још у време Светог Саве. Слој фресака с остацима композиција Васељенских сабора П. Мијовић је својевремено покушао да повеже с мајстором Страхињом из Будимље; уп. П. Мијовић. *Менолог*, Београд 1973, 74.

[635] Тамо су били сликани у припрати; приликом новог осликавања цркве у XVIII веку, представе нису поновљене; в. С. Петковић, *Фреске XVI века у цркви манастира Крушедола*, Саопштења 30–31, г. 1998–1999 (2000) 134.

[636] О томе v. код Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*.

[637] Уп. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 163.

[638] Уп. Петковић, *Морача*, 44, 45; Милановић, *нав. дело*, 165–171; Б. Цветковић, *Христове параболе у Морачи*, изд. Тодић, Поповић, *Манастир Морача*, 183–194.

старозаветном темом о пророку Јони пред градом Нинивом, с мотивима вере, покајања и спасења.[639] Покушај да се замисао необичног састава веже за једну од двеју епоха отежан је проблемом недостатка релевантног компаративног материјала. Није јој било могуће наћи праве аналогије ни у осталим српским споменицима XIII века, нити у познатим целинама из доба турске власти.[640] Једини евидентиран Циклус чуда из XIII столећа, у призренској Богородици Љевишкој, нешто старији од првобитних морачких фресака, опстао је, нажалост, у крњем облику, непогодном за поређење.[641] Ипак, установљење снажне идејне везе сваке од композиција на том зиду с појединачним садржајима у истим зонама сложене представе Страшног суда на наспрамном зиду, и, с друге стране, уочавање сличних антипода у програму припрате Сопоћана, не дозвољавају лако одбацивање могућности да је одговарајућа, необична скупина сцена на западном зиду припрате на истом месту постојала у XIII веку.[642] Ако се искључи могућност да је реч о реконструкцији програмског концепта из епохе зрелог XIII века, појаву необичне скупине сцена јеванђеоских чуда и парабола у XVI столећу, и у исто време снажну панданску, идејну и контекстуалну повезаност истих с иконографским темама које, скоро без сумње, понављају решења XIII века, још је теже објаснити. У том случају размишљања се усмеравају ка личностима налогодаваца морачких сликара XVI века, ка питању о њиховој способности да осмисле и уобличе тако компактну и по структури, чини се, нарочиту целину. Способности сликара свакако су биле ограничене, а колико се могао стећи увид у њихов рад на другим местима, није реч о вишекратно примењеним решењима.[643]

О разлозима за сумњу у инвентивност поменутих удеоника у обнови фресака морачке припрате, повезану с ученошћу и упућеношћу у област иконографије, можда највише говоре фреске доње зоне. Највећи део садржине постојећег програма тог појаса фресака чине стојеће фигуре светих монаха.[644] Приметно несналажење сликара у приказивању иконографских особености

[639] Милановић, *нав. дело*, 166, 170–171.
[640] *Исто*, 168–171.
[641] Уп. Г. Бабић, у: Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 54, т. XLIX и L, црт. 21. О стилским везама старијих остварења у Љевишкој и Морачи, уп. В. Ј. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века. Богородица Љевишка – Никољача – Морача*, Старинар, н. с., 12 (1961) 63–75; Петковић, *Морача*, 38.
[642] Уп. Милановић, *нав. дело*, 168–171. Истог је става и Цветковић, *нав. дело*, 185, 187, 192–193.
[643] О способностима сликара, не само на основу остварења у Морачи; в. Петковић, *Морача*, 44–50.
[644] Уп. Петковић, *нав. дело*, црт. 13–15, стр. 249, 251 и 253 (с легендама на стр. 248, 250 и 252).

појединих ликова и несигурност у одређивању идентитета приказиваних личности исказани су кроз грешке. По њима се и може судити да је млађи живопис требало да оживи решења првобитног. Иако је нека од конфузних решења тешко поуздано рашчитати (лик светог Јефрема с гранчицом рајских јабука светог Јефросина Повара; фигура светог Јефросина Повара с изгледом светог песника – оба на јужном зиду), у остваreном може да се препозна образац карактеристичан од времена Светог Саве за готово све задужбине Немањића у XIII веку.[645] При том треба имати у виду посве јасне индиције за закључак о томе да нека од имена што на фрескама из XVI века одређују идентитет представљених светих ту нису била исписана у XIII веку.[646] Представе осталих мање-више се редовно током XIII столећа налазе у зони намењеној стојећим фигурама светих, почевши од студеничког католикона до споменика сувремених средњовековној Морачи. Основе постоје за гледиште о поновљеним старијим ликовима следећих светих: Теодора Студита, вероватно и Јефрема Сиријског, Онуфрија (јужни зид), Јована Каливита, Јоасафа и Варлаама (западни зид), Јевтимија Великог и Антонија Великог (северни зид). Судећи по ликовима у суседству, постојећи Мојсије Сирин (*sic!*) на јужном зиду заменио је, изгледа, неког светог песника, као и Јефросин Повар. Готово је сигурно да се на месту Марка Трачког (јужни зид) некада налазио свети Макарије Велики, док је првобитни Павле Тивејски (до њега) постао Павле Тачески (*sic!*). Уз светог Јевтимија и светог Антонија, било би и место светог Арсенија Великог, можда и светог Саве Освећеног, уместо постојећих светитеља Јована Милостивог и Григорија Чудотворца (архијереји у монашкој одећи), који у припрати, сасвим сигурно, првобитно нису насликани.[647] На решења из XIII века свакако подсећају попрсна фигура анђела над улазом у јужном зиду, налик представама у старој жичкој припрати, и огроман допојасни лик светог Николе, какав се у XIII веку с разлогом затиче у катедрали рашких

[645] Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 172–175; иста, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 263–295, посебно 280 сл.

[646] Реч је о светим Мојсију Сирину (*sic!*), на јужном зиду, Акакију, на западном и двојици светих, Јовану Милостивом и Григорију Чудотворцу, из категорије архијереја, на северном; в. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 172, 173

[647] Уп. *исто*, 172–175. Изворност ликова свете Марије Египатске и старца Зосима под знаком је питања; у споменицима XIII века на тлу Србије нису забележени, али су у доба првог живописања Мораче потврђени у параклису Светог Ђорђа у Хиландару; *исто*, 174; Тодић, *Фреске XIII века у параклису на пиргу Св. Георгија у Хиландару*, 44–46 и сл. 2.

епископа и у пећким Светим апостолима.[648] Гледиште о времену настанка морачког параклиса посвећеног мирликијском светом епископу засад не пружа подршку везивању те друге слике за оквире старијег програма припрате.[649]

У доњој зони нашла је место и композицији на којој је приказан ктитор и оснивач манастира. За разлику од представе исте личности над гробом у наосу и оне у параклису Светог Стефана, овде га видимо у одори монаха и не само са патронком и заступницом пред Спаситељем, Богородицом, већ и са члановима породице.[650] Распоређена у источној половини северног зида, и од ликова светих монаха у западној половини тог зида одвојена пролазом за параклис, забележена четири лика окренута су према источном зиду – ка постојећој новијој слици Христа на престолу, северно од портала што из припрате води у наос. Сачувана решења у сопоћанској припрати разлог су за претпоставку да су фреске које су се у XIII веку у морачкој припрати налазиле на месту постојећих ликова Христа и Богородице, у доњој зони источног зида, биле иконографски блиске сопоћанским издвојеним ликовима Спаситеља и Богомајке на престолима, сликаним на истом месту, уз двери које из простора припрате воде у наос.[651] Некадашња представа Христа у Морачи, налик на ону из Сопоћана, свакако није имала иконографију Цара над царевима и Великог архијереја,[652] док је лик Богородице изгледа и у XVII веку остао веран најстаријем решењу, јер је реч о иконографском типу оствареном и на фресци у задужбини краља Уроша. Кад је реч о поменутој представи ктитора са члановима породице, описане фигуре, поређане једна за другом, с погледом усмереним у истом правцу, приказане су у односу јасне

[648] Уп. одговарајућа места у нашем раду о програмима припрата у поменутим двема црквама.

[649] Петковић, *Морача*, 77–80; С. Поповић, *Крст у кругу. Архитектура манастира у средњовековној Србији*, Београд 1994, 185; Милановић, *нав. дело*, 175.

[650] На последње упућује нарочито натпис уз представљени женски, такође монашки лик, али и однос тог лика и лика млађег човека у племићком оделу, као, уосталом, и решење композиционог низа у целини; в. Петковић, *нав. дело*, 43, т. 16, црт. 15. Према Д. Војводићу, околности да су уз ктитора представљени његова жена, чије име није било познато сликарима, и син Владислав (у натпису обележен као Владисав, *sic*!), о којем у историји нема другог трага, једини смисао и објашњење дала би управо жеља да се понови старо решење из XIII века; уп. Војводић, *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*, 82, сл. 5–7.

[651] Уп. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 154–155.

[652] О теми која се постепено уобличава и развија тек током XIV века надаље, в. Τ. Παπαμαστορακης, *Η μορφη του Χριστου-Μεγαλου Αρχιερεα*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. IZ' (1994) 67–76, са старијом литературом. У вези са типом постојеће морачке представе, у православној уметности из доба турске власти ширеном посредством дела критских мајстора XVI века, v. и M. Tatić-Djurić, *Icône signée du Constantinos Zgouros, avec la répresentation du Christ Grand archeveque*, Πρακτικα Α' διεθνους συνεδριου πελοπονησιακων σπουδων, τ. Β', Αθηναι 1976, 211–218. О ретким примерима из српског зидног сликарства у доба турске власти, уп. С. Пејић, *Манастир Пустиња*, 135–136.

међусобне повезаности. Однос прве и друге, на неки начин групе за себе унутар композиционе целине, карактеристичан је за старије ктиторске слике у задужбинама Немањића у XIII веку. Реч је о решењу чији се прототип може тражити у представи над гробом Светог Симеона у Студеници: насликан иза Богородице, прве у низу, с местом у самом источном крају зида, старац-монах, дуге седе браде, пружио јој је леву руку, док му је у десној модел цркве.[653] У сличном су међусобном односу и друге две личности, иза ктитора. Понављајући гест Богородице, ктиторова супруга, монахиња, држи за руку сина. Његова одећа налик је костиму који у средњовековној епохи носе личности одговарајућег друштвеног ранга и сасвим је различита од одеће кнеза Вукића Вучетића, удеоника у обнови Мораче у XVI веку и савременика сликара (на представи у наосу).[654] Сличан, мада сложенији, тип композиције, у чијој је основи тема донаторског чина, а која је поред ктитора и Богородице, односно светих заступника пред примаоцем ктиторовог дела (Христом), обухватала и портрете осталих чланова породице, бележи се у иконографским програмима савременим првобитној целини у Морачи.[655] Како ликови у морачкој припрати нису били у функцији надгробног ктиторског портрета, трагање за ближим паралелама поново се зауставља на решењу из сопоћанске припрате.[656] Чињеница да тамо краљ Урош I није представљен с моделом задужбине не сврстава морачко понављање мотива већ забележеног на ктиторској слици у наосу у необичности нити новине. О сличном удвајању представе ктитора с моделом храма сведочи решење из Милешеве, знатно старије од могуће првобитне слике из Мораче.[657] Ипак, и по

[653] О овом обрасцу приказивања ктитора, в. Радојчић, *Портрети*, 75–76; на верност морачког решења истом обрасцу подсећа и Петковић, *Морача*, 45. Мотив Богородичиног заступништва преузет је, дакле, са слика које су у исто време и донаторске и надгробне, и у којима, будући да им је типично место био јужни зид западног травеја наоса, Богородица самог ктитора држи за десну руку, док он у левој носи модел своје задужбине. Како се морачка слика налази на северном зиду припрате, а фигуре су окренуте према истоку, логично је што ктитор пружа леву руку заступници пред Христом и што је модел храма сада у десној руци.

[654] Уп. Војводић, *Портрети Вукановића*, 82–83. Индикативност приказа одеће за закључак о могућем поновљеном решењу средњовековне слике употпуњује, на истом месту, и опажање околности да на Владислављевој глави нема венца (с одговарајућим објашњењем).

[655] Примери који обједињују ктиторску, надгробну и породичну слику затичу се у наосу задужбина краља Уроша и краљице Јелене у Сопоћанима и Градцу; уп. Ђурић, *Сопоћани*, 157, сл. 118–120; Поповић, *Српски владарски гроб*, 71 (Сопоћани), 85 (Градац); Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, 126, црт. 6.

[656] Уп. Ђурић, *нав. дело*, сл. 4, 5, 16, 19; Todić, *L'influence de la liturgie*, 50, 53.

[657] На ту појединост једнако се упуће код Војводић, *Портрети Вукановића*, 86, као и код Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 177.

основној композиционој схеми, и по уклапању композиције у шири тематски контекст, решење из морачке припрате знатно је ближе оном у Сопоћанима. Ктитор је тај који је, као глава породице, у непосредном контакту с молитвеном заступницом пред Христом. Одвојена представа супруге и сина подсећа у морачкој композицији на одговарајући други део решења из Сопоћана, где краљица Јелена Богородичиним молитвама препоручује млађег сина, који није носилац краљевских инсигнија. У оба примера портрети су у близини Лозе Јесејеве – теме незабележене ни у једном старијем српском споменику, у датом виду ни другде – а по свему судећи и уз посуду за освећену воду.[658] При том су и у одређеној вези са сликама Сабора и представом Страшног суда.[659] Формална и концептуална различитост морачке композиције у односу на поменути модел у околности је да је сам ктитор, глава породице, приказан као монах великосхимник. На чин одрицања од земаљских части алудира и садржина пратећег натписа. Примећено је, међутим, да тек начин на који је срочен натпис, у форми својеврсног објашњења да је реч о краљу који је примио монашки образ, нема аналогија у српском средњовековном сликарству.[660]

О томе да ли је, и у којој мери, постојећа композиција понављала остварење наручиоца првобитног зидног сликарства у припрати, односно да ли је затечени садржај одговарао историјској истини, нема потврда међу оскудним и штурим историјским подацима о личности самог Стефана, "сина великог кнеза Вука" и "унука Светог Симеона Немање".[661] Њено је иконографско решење, по

[658] Уп. Војводић, *Портрети Вукановића*, 82. Иако је постојећа агиазма у Морачи из 1620. године (уп. Петковић, Морача, 109–110; Kandić, *Fonts for the blessing of the waters*, 67), с разлогом се сматра да је одговарајући примерак камене посуде постојао у припрати и у XIII веку; о томе детаљније в. Д. Поповић, *Агиазма манастира Мораче*, Гласник ДКС 27 (2003) 86–89.

[659] Милановић, *О првобитном програму*, 178. И слике сабора у Сопоћанима најстарије су у српској средини за које знамо.

[660] Уп. Војводић, *Портрети Вукановића*, 82.

[661] Реч је о подацима које наглашава сам Стефан у ктиторском натпису на надвратнику спољашњег портала здања; уп. Петковић, *Морача*, 9. У време подизања храма он, очито, није био монах. На то, између осталог, упућује његов изглед на надгробној ктиторској представи, одећа и венац на глави – иконографски атрибути подударни с оним на свим његовим сачуваним представама у средњовековним примерима композиције Лозе Немањића, у којима је редовно сликан. Већ у почетној белешци нашег текста истакли смо да је тамо називан кнезом (и замонашени владари у тој су композицији углавном сликани у свом владарском достојанству); уп. Радојчић, *Портрети*, 38, 49, 58, сл. 29, 33–34 и VII. Ако се претпостави да су иконографски атрибути морачког ктитора у наосу поновљени са првобитне слике из XIII века, а чини се да нема објективних разлога за сумњу, исто не потире могућност да је у време између живописања наоса и припрате Стефан примио монашки образ. О томе уп. и Војводић, *Портрети Вукановића*, 86; Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 178, 180.

свему судећи, у складу са остварењима о којима сведочи ликовна грађа везана за српско сликарство XIII века, и у том смислу оно није необично. Монашки ликови супружника појавили су се у сличном окружењу унутар једног црквеног здања већ почетком истог столећа – у Богородичиној цркви у Студеници – мада у функцији надгробних представа и очувани на новијем слоју живописа: монашки лик Симеона Немање, највећим делом несумњиво веран изворном решењу, дат је у склопу саме ктиторске композиције у наосу, док је у припрати занимљива представа његове супруге, монахиње Анастасије.[662] Дело студеничког ктитора, имао је кнез Стефан у мислима када је за подизање своје надгробне задужбине одабрао свету покровитељку којој је и Свети Симеон посветио цркву у којој је себи припремио гроб. За славу храма једнако је одредио празник њеног Успења. И у одлуци о одрицању од земаљских привилегија могао је нешто значити пример Немањиног монашког чина. Уосталом, управо на тог светог претка подсећа у ктиторском натпису на улазу у храм, не пропуштајући прилику да се назове његовим унуком. Слика у Немањиној задужбини, уобличена почетком XIII века, могла је послужити као полазна инспирација и за саму представу у Морачи. У њој се то решење комбинује с моделом породичног портрета савременог господара српских земаља, кога, као "благочестивог краља нашег", из разумљивих разлога, такође помиње морачки ктиторски натпис.

Кад се изнета запажања придруже претходним налазима о саставу и склопу фресака морачке припрате описана композиција налази своје место у успостављеној слици о кохерентности програмске целине. Верујемо да је та одлика резултат понављања замисли из времена првог осликавања простора, јер најприхватљивија објашњења за потврде подударности затечених решења с обрасцима актуелним у епохи настанка изворних облика морачке целине, као и за необичности у односу на решења из доба турске власти, остају везана за увиђање могућности да постојећи живопис у великој мери чува трагове првобитног програма.

---

[662] За представу Светог Симеона, в. Б. Тодић, *Ктиторска композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997) 35–46; Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993) 159–166; уп. и В. Ј. Ђурић, *Иконографска похвала Светом Симеону Немањи у Студеници*, у: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, 267–277. О претходном тумачењу ширег контекста програма око Немањиног гроба у западном травеју студеничког наоса, као и, посебно, о представи монахиње Анастасије, в. Поповић, *нав. дело*, 34 и даље, 41–42, сл. 2 и 4; такође уп. Војводић, *„Обавијен земаљском сликом“*, 383–384.

САДРЖИНА И СТРУКТУРА ИКОНОГРАФСКОГ ПРОГРАМА У ПРИПРАТАМА СРПСКИХ ЦРКАВА У XIII ВЕКУ

Несачуваност првобитног зидног сликарства у припратама манастирских католикона Студенице и Жиче, уобличених у првим деценијама XIII века нарочитим залагањем Саве Немањића, светог Саве Српског, околност је која отежава процену тематског репертоара у најзначајнијим сакралним целинама с почетка разматране епохе. И поред те неповољне околности, пут ка одређеним, релативно поузданим закључцима о темама заступљеним у српској средини у првим, као и потоњим деценијама XIII века остаје отворен не само захваљујући подацима које пружа садржина аутентичних, мада прилично оштећених фресака у двема припратама милешевске цркве већ, добрим делом, захваљујући и неким другим чиниоцима, ипак повољним за истраживања о којима је реч. Слику о месту појединих тема у задужбинама првих Немањића и, заправо, налазе о њиховом трајању и утицајима на потоња решења, додатно, с друге стране, утврђују грађа и налази везани за програмске целине уобличене у познијим деценијама XIII столећа. Одлике сачуваних и потврђених изворних решења у групи споменика чије сликарство потиче из периода између треће деценије XIII века и саме смене векова – подударне са сменом епоха[663] – бацају сасвим другачије светло и на постојеће, у каснијим вековима обнављане и поново живописане целине XIII столећа. Тематске и добрим делом и иконографске подударности материјала који се у њима затиче са остварењима у споменицима који садрже грађу првога реда омогућују да се и у старијим здањима поново осликаваним у млађим историјским епохама, а посебно оним обновљеним у XVI веку, препознају значајни трагови првобитних замисли и решења епохе XIII века.[664] Уз срећну околност да те целине углавном и нису у потпуности лишене

[663] Уп. Б. Тодић, *Монументална српска уметност XIII века*, изд. Д. Војводић, Д. Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, Београд 2016, 213, 231.

[664] У том смислу резултати нашег истраживања подударни су онима представљаним у прилозима који се баве питањем односа старијег и млађег сликарства у обнављаним задужбинама Немањића или на неки начин показују повезаност аутентичних представа XIII века и оних које су дело обнова из познијих епоха. Навешћемо на овом месту само неке од важнијих радова: Ђорђевић, *Милешева и Студеница* 69–80; исти, *О сликаним програмима српских цркава XIII столећа*, 147–164; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 89–118; Поповић, *Српски владарски гроб*, 36 сл.,

фресака којима су их украсили први ктитори и оснивачи одговарајућих „светих места“, те да нисмо без увида и у део очуваних изворних решења и програмских замисли, макар они били везани за просторе црквеног здања ван фокуса нашег проучавања – могли смо пригрлити одређену, оправдану слободу да и део иконографских тема и решења у припратама из епоха млађих од оне која је предмет наше пажње сврстамо у расположиву грађу. Дакако у ону посредну.

Закључке о садржају и структури иконографског програма у припратама XIII века умногоме одређује управо налаз о опстанку и трајању образаца који се могу везати већ за име Саве Немањића, оснивача и првог поглавара српске цркве и утемељивача духовне културе доброг дела епохе у различитим и вишеструким областима које она подразумева.[665] Сва је прилика да личност о којој је реч стоји и иза тема и решења о којима сведочи најстарија опстала аутентична фреско целина XIII века у припрати милешевске цркве.[666] Иако прилично оштећена, делом и уништена, садржина програма милешевске припрате, уз помоћ решења остварених приликом обнове живописа у припрати студеничког католикона, али и оних на постојећим, не и првим и најстаријим зидним сликама у одговарајућим просторима Светих апостола у Пећи и Светог Петра у Бијелом Пољу[667] – дозвољава одређене закључке о једној од тема популарној у српској средини у почетним деценијама XIII века. Слике носиоци те теме јесу сцене из јеванђељског циклуса Страдања Христових.[668] Оне су те које су дале нарочит печат зидном сликарству милешевске припрате. Неколико кључних идејних аспеката и посебне

41; Милановић, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, 165–186; иста, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве*, 263–295; иста, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, 141–182; иста, *Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве*, 107–132; Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика у Србији XIII века*, 293–305; Војводић, *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*, 73–90; исти, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, 71–86; исти, *Жича и Пећ*, 31–47; исти, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 191–345; Живковић, *Представе светих монаха у западном травеју Богородичине цркве у Студеници*, 65–90.

[665] Литература која се односи на улогу светог Саве постала је већ толико обимна, да преглед на овом месту постаје сувишан; о томе и у радовима Ђорђевића, Милановић, Павловић, Војводић, наведеним у нашој претходној напомени, а одређен шири преглед дали смо у нашем раду на почетку текста о Милешеви.

[666] Вид. у овом раду текст о Милешеви, такође уп. Милановић, *Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве*, 107–132.

[667] Уп. Тодић, *Српско сликарство*, 62, 86, 132; в. у нашем раду текст о Бијелом Пољу.

[668] О могућности да је и у западним просторима цркве у Жичи првобитно постојао шири циклус Страдања, то јест да су и друге сцене из тог циклуса, сем оних постојећих, у поткуполном, односно певничком делу наоса, биле део првобитног жичког програма – у западном травеју наоса и некадашњој припрати, уп. Војводић, у: *Манастир Жича*, 226.

значењске импликације које су се могле приписати избору и склопу тих сцена у милешевској припрати управо су она фокусна места која су слике догађаја из последњих дана Христове земаљске мисије и учинила веома заступљеним не само у здањима повезаним с именом првог српског архиепископа и оснивача српске цркве већ и са настављачима и следбеницима његовог дела.[669] Фреске милешевске целине потврдиле су велику и посебну привржености светог Саве теми Распећа, односно теми о животворној и тријумфалној смрти Христовој на Часним крсту ради спасења света, која је на видело изашла већ са посебним местом тих тема на аутентичним фрескама с почетка XIII века у наосу Студенице и Жиче.[670] Репертоар представа у милешевској припрати и особен начин њиховог слагања и распоређивања у простору, као и однос с другим бираним иконографским садржајима, издвојио је у први план и, сасвим сигурно, потврдио значајну Савину фокусираност на посебну тему о оснивању цркве, њеном небеском, светотајинском утемељењу и апостолским коренима. Такав избор умногоме објашњава околност да је реч о цркви чији је сликани програм, као и онај у Спасовој цркви у Жичи, уобличен непосредно по стицању црквене самосталности и установљењу Архиепископије.[671] Сем подсећања на чињеницу о распрострањености обичаја представљања одговарајућих сцена везаних за Страдање и завршницу Христове земаљске мисије, у припратама старијих и хронолошки блиских црквених споменика византијског света, значајан удео у избору теме морао би се везати и за саму посвету оба поменута храма.[672] Тим

[669] Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, 162–163; исти, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 252–253, исти, у: *Пећка патријаршија*, 43–51; Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, 19–28, 35–38; исти, *Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв*, 34–42 и исти, *Српско сликарство*, 156–158; Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, 169–186; Војводић, *Жича и Пећ*, 31–47; исти, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 192–229.

[670] Уп. Тодић, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, 30–33, 36–39, као и исти, *Милешева и Жича*, 88; исти, *Ново тумачење*, 60, 65 и 67; такође в. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*, 154; Б. Цветковић, *Свети Сава и програм живописа у Милешеви*, 319, 323; idem, *St Constantine the Great in Mileševa Revisited*, 273–275, 280–284; Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 224; Милановић, *Јеванђељске сцене*, 120–123, 126–127.

[671] То с правом наглашава Војводић, уп. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 229 (Војводић).

[672] За обичај сликања сцена везаних за јеванђељске мотиве Страдања и васкрсења Христовог, cf. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques* , 141 sq. Посвета као чинилац избора и распоређивања сцена из циклуса Страдања Христовог у простору припрате у храмовима са славом Вазнесења, као и оним подигнутим посебно у име апостола, није раније на

разлозима тек ваља придодати околност и о могућој нарочитој личној привржености светог Саве јеванђељској теми о животворној и тријумфалној голготској жртви још из почетних монашких дана, повезаном са схватањима у којима се монаси виде као „носиоци светих страдања Господњих“.[673] Сва је прилика да о преокупацијама оснивача српске цркве наведеним темама посебно и подробно сведоче дела српског писаног наслеђа, настала непосредно из пера те личности, као и, посебно, текстови чије се ауторство везује за име хиландарских монаха Доментијана, ученика Савиног.[674] Полазећи од духовних основа и наслеђа успостављених у списима двојице синова Немањиних, Доментијан ствара дело на основу којег може да се суди и о богословској и догматској мисли оснивача српске цркве и о основама идеологије Немањића наследника. Захваљујући сведочанствима о духовним поукама и мислима учитеља, изнетим код Доментијана, данас се говори о програмском карактеру речи Савине беседе изговорених, према том писцу, на сабору у Жичи о Спасовдану 1221. године, на свечаном богослужењу храмовне славе.[675] Тај текст, по свему судећи оправдано, добија све значајнију пажњу и у контексту сагледавања програма зидног сликарства из Савиног времена.[676]

Још једна сложена иконографска тема, забележена већ у Милешеви, као месту са најстаријим сачуваним изворним програмима у две различите фреско-целине у припратама, а значајно заступљена и у поменутим хагиографским текстовима, јесте тема Страшног суда. Призори везани за Други долазак Христов и суд свету – који се, због потврда о распрострањености, сматрају једном од

прави начин сагледавана. Недавно је ту појединост, ипак у нагласио и осветлио, у вези са Жичом и Светим апостолима у Пећи, Д. Војводић, у: *Манастир Жича*, 205.

[673] *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 187–188.

[674] За слична, раније већ запажена места, поново истакнута и у делу текста који се у нашем раду бави програмом милешевске припрате, в. код Милановић, *Јеванђељске сцене*, 126–127.

[675] У Доментијановом житију светог Саве посебно издваја се више „преноса“ Савиних беседа изговорених приликом неколико значајних историјских догађаја у Студеници и Жичи; в. *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 144–146 („Поука преосвећенога кир Саве на светоме сабору Лавре Свете Богородице“), 147–154 („Поучение Светога Саве о истинитој вери“), 184–188 („О поучавању ученика“). За превод и тумачење прве две (као „II Студеничку беседи Светог Саве“ и „Жичку беседу Светог Саве о правој вери“, уп. А. Јевтић, *Богословље и духовни живот Светога Саве*, 109–111, 111–115, и исти, *Из богословља Светога Саве, Жичка беседа Светог Саве о правој вери*, 158–167 и 167–180.

[676] За последња упућивања на вредност тог текста као својеврсног оквира за разумевање програма фресака у црквама о којима се старао свети Сава, уп. Војводић, у: *Манастир Жича*, 205–209; Милановић, *нав. место*. За место и значај у беседи теме о „апостолском прејемству“ у цркви, в. Јевтић, *Из богословља Светога Саве*, 149–150, 167–170.

најкарактеристичнијих тема за програме припрата у најширој византијској традицији од периода XI века надаље,[677] у потпуности је обележила сликани програм спољне милешевске припрате.[678] Једнако као што је, по Доментијану, на пример, дала печат Савином „поученију“ одржаном поводом преноса моштију светог Симеона Немање у његово надгробно студеничко здање, на важном месту је и у поменутој беседи о правој вери.[679] Због значајне сличности са решењима остваренима у Милешеви, нема препрека за тврдњу да су и постојећи остаци сложене композиције Страшног суда на фрескама XVI века у припрати студеничке Богородичине цркве јасни показатељи првобитних замисли о тој теми у време када је свети Сава, уз ктиторску подршку браће, радио на подухвату осликавања очеве надгробне задужбине.[680] Потпуно је подударан избор и распоред мотива који су део програма источног зида, разлике су у незнатним детаљима, а остаци сачувани на западном зиду, и поготово смер кретања карактеристичних поворки с групама праведних, упућују на исти однос у распореду мотива из пакла и представа раја – које у Студеници нису сачуване. На чињеницу о укључености теме Страшног суда у програм приступних простора оба манастирска католикона сасвим сигурно нећемо гледавати тек кроз призму поменутих сазнања о раширености те теме и у другим срединама претходних столећа и тог времена, јер се у њој може видети резултат свесног избора и јасан одраз намене оба здања да послуже као гробне цркве ктитора. Потоњи примери слика у припратама Сопоћана и поново осликаваног здања у Морачи, наставак су истог обичаја и традиције, са самим решењима која нису слепо подражавала претходне узоре, иако њихова иконографија поуздано сведочи о обрасцима карактеристичним за традицију пре почетка XIV века,[681] када се у садржај и

[677] Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 112; Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, 140. Обично се као један од најстаријих примера византијске традиције везивања Страшног суда за простор припрата наводи пример који је некада обележио програм тог простора у солунској цркви Панагије тон Халкеон; cf. K. Papadopoulos, Die *Wandmalerein des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki*, 57–67, црт. 5; Christe, *Jugements derniers*, 27.

[678] Радојчић, *Одабрани чланци и студије*, Београд 1982, 182–189.

[679] Уп. *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 118–123, 150.

[680] На сличности решења јасно је указано код Поповић, *Српски владарски гроб*, 41.

[681] Cf. Millet, *La dalmatique du Vatican*; Радојчић, *нав. дело*, 185–189; Милошевић, *Страшни суд*, у: *Дело Десанке Милошевић Скочајић*, 135–140, 142–144; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 79–103; Papadopoulos, *B. Brenk, Tradition und Neuerung*, 343–347; Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, 145–171; Привалова, *Роспись Тимотесубани*, 91–97, 210–211, 223–229; Давидов Темерински,*Слике*

структуру Страшног суда уносе новине.[682] Извесне разлике између студеничког и милешевског решења варијације су у распореду садржине и мотива те теме у расположивом простору –у старијим примерима сликаних на одговарајућим површинама свих зидова датог простора, док је у потоњим решењима поштовано начело распоређивања сцена једне теме (тематске целине) на један зид просторије. У оба позније примера одабрано је место на бочном зиду, које је омогућавало развијање представа и на полуобличама свода. Такво место обезбеђивало је довољно простора за приказ свих уобичајених елемената. Као композиција везана за тему Другог доласка Христовог, Страшни суд је у обе хронолошки блиске целине био постављен у нарочит однос с композицијом сличном по иконографској и формалној сложености и развијености, која се односи на тему о првом доласку Христовом – Лозу Јесејеву.[683] Судећи по данашњем увиду у грађу сачувану у српским средњовековним споменицима, као и оним византијским (у најширем смислу значења одреднице), та је композиција представљала новину у односу на дотадашњу традицију. Штавише, за сада пример из Сопоћана, којем је, по свему судећи, било блиско и првобитно решење у Морачи,[684] представља и најстарији познат пример нарочитог, развијеног типа те иконографске теме.[685] Добро је познато и разрешено порекло кључних елемената садржине те иконографске теме и показана и њена утемељеност у црквеној поезији и одређена посебна повезаност и са текстовима служби двеју недеља пред празник Рођења Христовог, посвећене старозаветним прецима по телу и праведницима,[686] а указано је и на снажне паралеле таквих поетских слика у савременим домаћим наративним писаним изворима – посебно у житијним

Страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала и Дечани, 309–317. За приказ одлика постојећег Страшног суда у Морачи, из времена турске власти, као подударних решењима XIII столећа, в. Миланович, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, 157–160.

[682] Уп. Тодић, *Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници*, 193–204; Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 112.

[683] О томе посебно в. у делу нашег рада у којем се представља програм Сопоћана.

[684] Уп. Миланович, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, 161–162.

[685] О томе детаљније cf. код Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 125–176, као и Milanović, *The Tree of Jesse*, 48–59, где је одбачен Тејлоров концепт о изгубљеном прототипу из Орвијета и о преношењу тог „распричаног“ типа композиције, претходно иконографски преиначене, у традицију православног истока преко Сопоћана.

[686] Бабић, *Иконографски програм*, 116–119; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 143–145; Milanović, *The Tree of Jesse*, 56–59; Војводић, *Зидно сликарство*, 104–106.

саставима домаћих писаца и аренгама владарских повеља.[687] Већ у списима светог Саве и Стефана Првовенчаног, а потом поготово у хагиографским саставима Хиландарца Доментијана, чији је непосредни поручилац краљ Урош I, као и у аренгама самих Урошевих владарских повеља, излазе на видело мотиви надахнути библијским сликама „корена", „цвета", „изданка" и другим сличним метафорама, најзад и саме „лозе" – „лозе доброплодне"[688] – у функцији величања сопственог претка, светог Симеона Немање. До Урошевог времена већ је јасно и трајање династије којој светост родоначелника даје нарочите разлоге за непосредније поређење са узорима из сфере библијско-хришћанске свете историје. Политичких повода и разлога није недостајало. Ти се мотиви и у писаној заоставштини Савиној, као и оној проистеклој из пера Првовенчаног, комбинују са осталим текстуалним поређењима Симеона Немање и вођа народа Израиља, праведника и предака Христових по телу, али се преносе и на оне који су носиоци његовог благослова, да би у време поменутог краља, дакако захваљујући и својеврсним подстицајима готових поређења у Доментијановим саставима, литерарне креације прешле и у медијум слике.[689] Композиција што садржи родословну лозу Христових предака тако се у Сопоћанима нашла на зиду на којем је улаз у параклис посвећен светом Симеону Немањи и у његовој лунети лик родоначелника српских владара. У доњем појасу фигура на истом зиду, тик до врата, закључује се и низ са фигурама из групног портрета породице краља ктитора.[690] Пример из Сопоћана послужио је као узор споју одговарајућих, сличних тема и у задужбини краљевог рођака Стефана у припрати Мораче, а нову занимљиву варијанту доноси програм истог простора у катедрали моравичких епископа, обновљеној у последњим годинама столећа трудом и средствима краља Драгутина.[691]

---

[687] Cf. V. J. Đurić, *Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu* (Sažetak), 54; исти, *Слика и историја*, 117–133, посебно 123–124; исти, *Лоза српских владара у Студеници*, 73–74, 78. Марјановић-Душанић, *Мотив Лозе Јесејеве у доба Уроша I*, 119–124; Војводић, *Зидно сликарство*, 111–113.

[688] *Стефан Првовенчани, Сабрани списи*, 97 (*Житије светог Симеона*).

[689] Уп. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића, Дипломатичка студија*, Београд 1997, 111–117, где се издвајају и лични политички разлози краља Уроша за неговање те врсте слика; в. и иста, *Мотив Лозе Јесејеве*, 119–124.

[690] Живковић, *Сопоћани*, 25–26; Ђурић, *Сопоћани 2*, сл. 4–5.

[691] За поменута решења в. одговарајућа места на којима се у нашем раду представља програм целина у двема припртама.

И други библијски призори нашли су се, уз Лозу Јесејеву у надгробној задужбини краља Уроша. Чине их и они што, у епохи о којој је реч, нису били неуобичајени на зидовима цркава у ширем византијском окружењу – као сцене из приче о вери старозаветног праоца Авраама и представа Тројице јеврејских младића, по библијском тексту, бачених због вере у огањ – али и ређе у монументалном виду сликан наративни циклус сцена из приче о Прекрасном Јосифу. Начин на који су укључени у програмски склоп целине, битно одређен самом посветом цркве Светој Тројици и празнику Силаска Светог Духа на апостоле, наводи на суд о реткој и самосвојној креацији. Слике Васељенских сабора, најстарије забележене у српској средини, употпуњене су композицијом каквој није нађена паралела у византијском наслеђу, иако је у то време већ оформљена одређена нова традиција приказивања светоотачких сабора у предворјима црквених грађевина.[692] Иако не знамо за старији пример циклуса на српском тлу, разлоге због којих смо се питали имамо ли данас о томе поуздану слику и није ли нека фреско-целина са саборима постојала у време првог српског архиепископа, поново проналазимо у истом писаном наслеђу чији су одељци и мотиви попут својеврсних кључева за разумевање места и значаја готово свих наведених тема у живопису припрата српских цркава у раздобљу подударном с настанком поменутих дела. Једна од правих и у писаној речи јасно осведочених „светосавских“ тема јесу баш црквени сабори и „права“ вера отаца.[693] Да ли је њихово сликање на зидовима припрата у задужбинама српских владара те епохе – најпре у Сопоћанима и Моравчи, а потом и Градца и Ариља – тек резултат актуелизације идеолошких постулата предака, посебно и Савиног дела, кроз наручену реч Доментијана? Природан и спонтан или можда изнуђен одговор на бурна шира историјска збивања и велике теме епохе, обележене падом хиљадугодишњег царства и искушењима православља не само тих деценија већ и

[692] За сведочанства о несачуваним сликама сабора из епохе пред иконоборство и у време актуелности великог догматског сукоба који је значајно обележио и историју Ромејског царства и историју цркве, као и за податке о најстаријим сачуваним циклусима Васељенских сабора у зидном сликарству, не старијим од XII и XIII века, cf. S. Salaville, *L'iconographie des »sept conciles oecuméniques"*, 144–155; Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 48–61; Walter, *L'iconographie des conciles*, 22–25, 75–77, 151, 268–270; Бабић, *Иконографски програм* 113–114; Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, 215.

[693] Поново подсећамо на Доментијаново сведочанство о садржини беседе светог Саве изговорене на дан Вазнесења Христовог 1221. у Жичи, уп. *Доментијан* (Маринковић, Мирковић), 148 („Поучение Светога Саве о истинитој вери“); Јевтић, *Из богословља Светога Саве, Жичка беседа Светог Саве о правој вери*, 162–163; 170–174.

по враћању царског града под окриље православних и првих господара?[694] Или су теме о плодотворној вери отаца која води спасењу – од примера слика праоца Авраама и његових „благословених“ потомака, преко представа потомака праоца Јесеја, као носилаца божанског плана о оваплоћењу Логоса, до ликова актуелних наследника благослова Светог Симеона Немањеисти – само знак поштовања и неговања порука претходно већ саопштених не само језиком речи већ и медијем слике“? Да ли су слични разлози и подстицаји иза одговарајућег програма у ариљској цркви Урошевог старијег сина, бившег самодршца с краљевском титулом? Оно што се свакако сагледава јесте трајање и даље развијање идеја и мотива успостављених од доба стицања краљевства и црквене самосталности, те одређена јасна повезаност тематских и иконографских решења у најзначајнијим задужбинама Немањића из друге половине столећа.

Као што циклус саборских сцена може и, чини се, управо и треба да се посматра кроз призму сазнања о посвети цркве (пример Сопоћана) или пак могуће и пожељне примене тих слика у храму катедралне намене у граничном крају са подручјем неправославних (пример Ариља), тако свакако треба гледати и на забележене непосредне примере појединачних светачких циклуса у здањима тога доба. И то је један од сегмената који заокружује слику о обичајима негованим у епохи. У здању родоначелника лозе, у својеврсној првобитној меморији светом Ђорђу, великомученику и брзопомоћнику у невољи, као и сопственом тријумфу, поистовећеном са знаком изабраништва и подршке божје, краљ Драгутин налази мотиве за подухват живописања простора између велелепних кула пред улазом у наос поменутог светог. Сасвим у складу с обичајима смешта сцене страдалништва светог, блиске вероватно нешто старијем циклусу из епохе XIII века а, сасвим могуће, и верне првобитним сликама Немањиног доба, уколико су оне крајем претходног столећа постојале.[695] У наредној деценији супруга и, у то време, по свему судећи, и удовица краља Уроша, краљица Јелена, украшава предворје своје гробне цркве, посвећене Благовештењу Богородичином, обимним хагиографским

[694] За исказани, не и шире усвојен став о непосредној везаности времена настанка али и тема сопоћанског живописа за околности преговора византијског цара ослободиоца Цариграда о унији с Римском црквом, в. Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, 361–379.

[695] Подсећамо на изнето размишљање о могућој неокончаности подухвата живописања припрате у време Стефана Немање, код Wages, *The Fresco program of Djurdjevi Stupovi*, 125–126.

циклусом свете патронке цркве.[696] Околност да се циклус развија испод сцена Васељенских сабора размишљање о позадини оствареног склопа усмерава ка подсећању на претходна решења у Сопоћанима. Примери слагања тема у припрати здања у Сопоћанима, остављају простор за претпоставке и о могућем спајању два сложена низа слика управо као својеврсних идејних корелатива.

[696] Павловић, *Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца*, 75–92.

ЧИНИОЦИ ФУНКЦИОНАЛНОСТИ ИКОНОГРАФСКОГ ПРОГРАМА У ПРИПРАТАМА СРПСКИХ ЦРКАВА У XIII ВЕКУ

Иконографски програм и култно-литургијска функција припрате

Повезаност сликаних и богослужбених садржаја категорија је која се подразумева, када се говори о слици намењеној црквеном простору. Садржина слике која „украшава“ неки сакрални простор у функцији хришћанског култа тешко да бар на неки начин није везана за речи, мисли и идеје чије су извориште свети списи. Као средство комуникације која се остварује језиком слике, она мора на неки начин бити корелатив садржини речи, мисли, идеја, па и самих радњи, на сличан начин везаних за простор манифестовања култа. Речи и радње (ритуали) кроз које се, у склопу црквеног простора, манифестује култ кључни су елементи и одреднице црквеног богослужења, које, најзад, и представља основну намену сваког црквеног здања. Неко црквено здање може имати и посебне намене, али природа и карактер остваривања тих намена не могу бити одвојени или супротстављени основној намени и сврси сваког хришћанског храма – цркве. Спрега између тема и мотива сликаних на зидовима црквених здања и тема и мотива вербалне или ритуалне комуникације нешто је што се не доводи у питање. Слика која се смешта на зидове здања није на исти начин у функцији култа као неке друге категорије слика које се непосредно укључују у реализацију црквеног обреда, иако изузеци постоје, нити може бити средство кроз које се остварује сам обред, као што то може бити неки текст који јој је корелатив по садржини и теми. Ипак, она је део окружења у којем се произносе ритуални и вербални или текстуални садржаји с којима дели теме и мотиве. Бављење иконографским програмима подразумевало је и осветљавање порекла, литерарних или текстуалних паралела, идејних основа и литургијске топике самог репертоара тема и мотива који чине оно што се под програмом подразумева и ти налази потврђују оно о чему говоримо. Потврде начелне и неспорне повезаности сликаних и богослужбених садржаја не треба, међутим, сасвим поистовећивати с показатељима непосредног изворишта тих садржаја у конкретним службама и

обредима остваривaним у простору припрате.[697] Тек за ретке међу њима могла би да се веже одредница о непосреднијој укључености у обред или да се претпостави да су били и у функцији обреда. У грађи која је предмет наше пажње могуће је наћи ту врсту спреге између одређених категорија зидне слике и обредних радњи које су се пред њима остваривале, молитвених прозби или особених химнографских форми које су се пред њима могле изговарати. Питање је, међутим, да ли је обред тај који је условио њихов удео, односно њихово постојање на месту на којем се у њега на неки начин укључују, или је нека њихова друга, не строго богослужбена намена и само њихово постојање на одговарајућем месту, из разлога који нису нужно богослужбени, чинилац њихове повезаности с молитвама, молитвеним прозбама или другим садржајима, који су саставни део службе или обреда. То питање може се поставити чак и за слику Прања ногу, којој се, због места у припратама више српских цркава XIII века (примери у Милешеви, Студеници, Пећи, првобитно можда и у Бијелом Пољу), лако проналазе непосредне аналогије у обреду Великог четвртка, карактеристичном за тај простор.[698] Реч је о типу представе чија је садржина могла да стоји и у нарочитој, симболичној вези с обредом Богојављенског осveћења воде.[699] Кад говоримо о могућој потврди специфичног односа слике и обреда, мислимо и на примере посебно обележених представа на источном зиду припрате, обично у зони око улаза и у пољима доње зоне на самом улазу у наос, које чине категорију слика стављаних на место намењено икони нарочитог заштитника црквеног здања, или су то оне које се на одговарајућем месту, можда, налазе превасходно због

[697] Да ритуал, слика и реч као средства представљања (одређене садржине) функционишу на исти, једнаковредан начин, односно паралелно унутар одговарајућег дискурса, и да питање њиховог односа није питање порекла или извориштa једног у другом (у случају о којем је реч – слике у обреду), јасно је показано на примеру односа слике, текста и обреда (ритуала) у студији посвећеној анализи пандански тема на мозаицима у припрати цркве Неа Мони на Хиосу – необичне и ретке мозаичке представе Христове припреме за прање ногу ученицима, што прати представу Прања ногу, с једне стране, и композиционо обједињених представа Молитве у Гетсиманском врту и Издајства Јудиног, с друге; cf. Ch. Barber, *Mimesis and Memory in the Narthex Mosaics at the Nea Moni, Chios*, Art History 24/3 (2001) 323–337 (о налазима аутора в. и у једној од наших наредних напомена).

[698] О тим примерима в. у нашем тексту на стр. 23–28 (Милешева), 174–175 (посебно и н. 491) (Пећ), 201 (Студеница). У контексту теме и проблематике о којој је реч, посебно је занимљив пример у пећкој припрати, због необичног формалног обележја слике, који нас је упутио на размишљање о томе није ли реч о издвајању те сцене од осталих из Циклуса страдања Христовог због нарочите функције.

[699] Уп. место везано за пример из Милешеве, наведено у нашој претходној напомени, као и стр. 175, н. 492.

симболичног значења које им се приписује и нарочите симболике самог места на које су постављене. Реч је, дакле, о сликама светих патрона, обично смештаним у лунете над порталом што из припрате води у наос, или о ликовима Христа и Богородице уоквиреним и посебно обележеним (орнаментом, бордуром, увећаним димензијама), који се, као и представе посебних заштитника храма, и у задужбинама у српској средини, као и другде, неретко сликају управо на поменутим местима. Те су слике везане за пролазе и дат им је посебан смисао, приписује им се функција нарочите заштите како оних који улазе у „светињу“, тако и самог здања. Обраћају им се и лаици и свештена лица у „приватним“ молитвама кад приступају храму, а њихово постојање на месту пролаза кроз који се током службе остварује литијна кретња подразумевало је молитвено и ритуално уважавање тог места.[700]

Питање о могућим утицајима обреда и служби вршених у припрати на избор самих садржаја што се затичу у том простору свакако је једно од питања која се, у истраживању тих садржаја, намећу и део је скупа питања која се постављају када се размишља о темама и мотивима одабраним да „испуне“ тај простор. Питања о разлозима њиховог одабира, и конкретно, питање о томе може ли се говорити о непосредној зависности оствареног избора од обреда (садржине обреда) што се остварује у истом простору – у суштини су повезана с једним питањем које би се могло сврстати у категорију „великих“ питања, али и оних

[700] За опис односа служећег лица према том типу икона у богослужењу v. J. Darrouzès, Sainte-Sophie de Thessalonique d'après un rituel, REB 34 (Paris 1976), 45–78. У назначену категорију сврстали бисмо представе Христа и Богородичине у лунети портала и у зони око портала у Сопоћанима и Морачи (ту се, сем могућих првобитних издвојених фигура Спаситеља и Богомајке рачуна и постојећа средњовековна фреско икона с ликом уснулог младенца „Недреманог ока“, на рукама свете патронке здања – „оног који је будан и кад спава“), могући првобитни лик Спаситеља у двоструком гесту благослова у припрати Бијелог Поља, ликове Богородице и арханђела у лунетама трију врата у некадашњој припрати Жиче, Богородице у припрати студеничке цркве, којима се представља Богородица „Двер“ и друге (уп одговарајућа места у нашем излагању о програму поменутих здања). На такве представе, односно различите категорије или подкатегорије шире групе одговарајућих слика (које нису само само везане за пролаз између припрате и наоса), посебно се скреће пажња код L. Hadermann-Misguich, *Images et Passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843*, eds. J.-M. Sansterre, J.-C. Schmitt, *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, Bruxelles 1999 (Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome 69), 21–40; S. Kalopissi-Verti, *The proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception*, in: *Thresholds of the Sacred*, Harvard University Press 2006, 123–132; в. и примере код А. М. Лидов, *Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской*, изд. А. М. Лидов, *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, Москва 1996, 44–71.

чија је величина сразмерна величини непознаница које га описују. Реч је о питању сврхе и намене простора припрате.

Питању о намени тог простора дат је значај већ у првим озбиљнијим истраживањима српске средњовековне уметности, о чему сведочи текст Драгутина С. Милутиновића, из 1884. године, с насловом *Припрата и њена цељ у старој српској црквеној архитектури*.[701] Тешко се може рећи да је прилог дао одговор, јер се, услед недостатака одговарајућих писаних извора и података које би пружила средњовековна епоха, посезало за оним што нуде анахрони или савремени обичаји. Ипак, постављено је питање које ће, у раздобљу које следи, повремено добијати нарочито место у настојању да се објасне појаве везане за црквену уметност. Посебно је обележило неке од радова значајнијих научника свога доба, Владимира Петковића и Милоја Васића, који су веровали да у самом богослужењу треба тражити одговоре који би водили ка сагледавању како градитељских решења тако и оствареног избора и репертоара тема у саставу сликаног програма.[702] Кад је реч о разматрању сликаног програма, не може се рећи да је из свог краћег „прилошка о реду службе“, сачињеног у вези са истраживањем ексонартекса Жиче, извукао потврде тезе о зависности тематског репертоара припрате од обреда на које упућују богослужбене одредбе типика, али је, с друге стране, ипак, издвојио као могућност и околност да су припрате служиле и неким другим сврхама, не само чисто „литургијским“ и обредним.[703] Илустративан пример тражења такве карике у ланцу зависности иконографског програма и функције простора којем је програм намењен представљао би у том тексту однос аутора према запажању чињенице да се у припратама неких српских цркава налазе слике црквених сабора, чије место у програму није налазило објашњење у богослужењу. У сваком случају, Петковић и у истицању разлога због којих је један историчар уметности „принуђен да оставља поље свога рада, па да, и против воље, прелази у област повесничара и литургисте“,[704] није искључио могућност да је постојање припрата било условљено и неким посебним

[701] Д. С. Милутиновић, *Припрата и њена цељ у старој српској црквеној архитектури*, Старинар, год. I (1884) 13–20.
[702] В. Р. Петковић, *Жича*, Старинар, н. р. I год, 1906, св. 2 (Београд 1907) 173–187; М. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928.
[703] Петковић, *нав. дело*, 179–187, посебно 181–182.
[704] *Исто*, 173 (занимљиво је приметити да аутор на наведеном месту није користио термин „историчар уметности“ – већ „критичар уметности“).

околностима везаним за одређено култно место, односно посебном наменом. Од тог Петковићевог текста и запажања које се односи на области које покрива проучавање средњовековне уметности – а реч је о запажању које време није демантовало – много је тога урађено у области истраживања повезаности „литургије“ и уметности, посебно на пољу иконографије и иконологије слике. Штавише то и јесте поље на којем су тезе о утицају богослужења на црквену уметност многоструко потврђене. Чини се, међутим, да је другачије када је реч о покушајима да се конкретним, посебним службама у припратама објасни сам избор тема и представа. Изнети „позитивни“ налази обично се покажу као непоуздани или непоткрепљени одговарајућим аргументима. Докази о очекиваној врсти интеракције углавном, заправо, изостају.[705] Или се показује да јесте реч о својеврсним доказима, али да теме које се бележе у службама или сегментима служби чија је реализација везана за простор припрате нису теме и мотиви који се не јављају и у неким другим службама или деловима (истих или других) служби, остваривaним у простору наоса или олтара. Кратко подсећање на неке од резултата проучавања утицаја обреда на теме сликане у припрати која обухватају шири круг споменика и иконографске грађе, али и посебан осврт на неколико карактеристичних појединачних примера тема и представа сликаних у припрати, могу да потврде закључак. Када је истраживала иконографски програм у припратама цркава краља Милутина, Гордана Бабић се бавила разним примерима тема које су биле део репертоара тог времена.[706] Од свих обрађених само је неколико могла довести у везу са обредима вршеним у простору припрате. Једна се односила на нове циклусе са сценама о Христовом крштавању и приказе Проповеди светог Јована Претече, односно на раније издвојене сцене Христовог крштења у припрати. Евидентирана је њихова повезаност са обредом крштења, јер

[705] Поново подсећамо на индикативан пример резултата анализе обреда, текста и слике у вези са мозаичким представама из припрате у Неа Мони на Хиосу, код Barber, *Mimesis and Memory*, 323 sq., посебно 332–333 Та је анализа показала да одговарајућа тесна повезаност једне иконографске целине с обредом и текстом изговараним на служби што се остваривала на дан Великог четвртка (сцене везане за тему Прања ногу) није била поновљена на другој, чија садржина је, начелно, повезана са службом која у богослужењу седмице Страдања непосредно следи. Текстуални елементи те иконографске целине (Молитва у Гетсиманији и Издајство Јудино) не само да нису у целини могли бити потврђени као текстови читани на одговарајућој служби, јер су узети из верзије јеванђеља која није ни била укључена у обред, већ су и они јеванђељски цитати, исписани на слици, који су се могли сврстати у категорију текстова читаних на одговарајућем богослужењу, заправо одговарали делу службе која се не остварује у припрати већ у наосу (*ibid*., 332–333).
[706] Уп. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 112–125.

се неко време веровало да су камене крстионице у припратама служиле за крштавање, а обичај сликања тих сцена упоређен је с појавом издвајања представе Крштења Христовог из уобичајеног контекста у припратама старијих цркава у Солуну и Костуру (зна се да је сцена део циклуса великих празника).[707] Пример сликања Распећа у Хиландару доведен је у везу с обредом опела и помена, које у праксу богослужења у припрати уводи Никодимов типик.[708] Тај закључак на неки начин је преузео и функцију објашњења сликања тема Страшног суда и Менолога (као тема о смрти), повезан с гледиштем да је реч о обреду који је у Византији већ постојао и у претходном периоду.[709] Панихида за упокојене јесте била прописивана типицима и пре актуелности јерусалимског типика, чак и у Србији,[710] али је то био само један од више варијанти и врста заупокојног обреда[711] и чак и за тај обред препоручено место, поред припрата, били су и гробови, односно гробне цркве.[712] У том смислу обреди нису ексклузивно везивани за припрату. Ту се негде, не само у наведеном истраживању Г. Бабић, већ и иначе, у материјалу расположивом за истраживање, подударности и спреге сликаних тема у припрати и обреда завршавају. Избор свих других тема које су биле предмет опсервација у наведеној студији, морао је бити тумачен другим разлозима, иако је успешно показано колико су те теме инспирисане литургијским

[707] *Исто*, 112–113, 124 (с подацима о литератури за разматране примере). Уверење да се обред крштавања вршио у припрати и да су томе служиле камене посуде које се налазе у припратама (cf. и Ćurčić, *The Original Baptismal Font of Gračanica*, 313–320; Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology*, 48; idem, *Kingship and baptism in the iconography of Dečani and Lesnovo*, у: *Дечани и Византијска уметност средином XIV века*, 302–303) одавно је одбачено, а функција камених посуда објашњена као место остваривања обреда освећења воде на празник Богојављења, односно место чувања те воде. Исправно одређење намене агиазми дато је, касније, код Ђурић, Ћирковић, Корać, *Пећка патријаршија*, 93 (Корać), 140–141 (Ђурић), подударно с тадашњом претпоставком о томе да је нарочит тип камених посуда, какве су, поред познатих примера из српских средњовековних цркава, постојале и у манастирима Дафни и Неа Мони, употребљаван у обреду освећења воде а не и за сам обред крштавања, изнетом код J. Lafontaine-Dosogne, *La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, Cariers archéologiques 37 (1989) 58.

[708] Бабић, *нав. дело*, 112.

[709] *Исто*, 112, 124.

[710] Уп. Милановић, *Култно-литургијске основе за изучавање иконографског програма у припратама српских средњовековних цркава*, 131–143, 298–322.

[711] За пример обреда који се врше на дан сахране, са два од три ритуала и обреда, чије се остваривање лоцира у простор спољне пришрате, v. Gautier, Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè, 116/117; S. Eustratiades, *Τυπικον της Μονης του αγιου μεγαλομαρτυρος Μαμαντος*, 291; Дмитриевский, *Описание литургическихъ рукописей*, I, 753. О томе, cf. и F. Bache, *La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XIIe au XIIIe siècle*, Histoire de l'art INHA, Varia, sept. 1989, N. 7 (Paris 1989), 28.

[712] О томе уп. В. Милановић, *Култно-литургијске основе*, 381–401.

и богослужбеним текстовима и обојене нарочитом симболиком.[713] Поменути други разлози подразумевали су околност да везаност за обред није препозната као чинилац функционалности програма чији су део. Слично су показала и истраживања С. Томековић, иако налази нису интерпретирани на начин на који овде о њима говоримо[714]. Стављајући у фокус теме у склопу програма припрата у византијским манастирским црквама у раздобљу од XI до прве половине XIII века, ауторка прилога издвојила је четири карактеристичне теме – најучесталије и заједничке одређеном броју целина из тог времена, иако су те теме у самом прилогу сврстане у три групе.[715] Групи са темама Страдања и Васкрсења Христовог, другој по бројности, прикључене су и представе са старозаветним мотивима, сагледане као типолошки пандани теми евхаристијске жртве.[716] Да је укључена и грађа из друге половине XIII века, српски споменици са старозаветним садржајима не би се, по свему судећи, уклопили у ту групу.[717] Разматрани материјал указао је, дакле, на следеће карактеристичне теме: Страшни суд, сцене које се односе на тематику Страдања и Васкрсења Христовог, теме повезане са старозаветним сижеима и циклуси посвећени светим покровитељима храмова.[718] Анализа њихове повезаности са самим обредима у припрати зауставила се на запажањима сличним оним назначеним у поменутој студији Г. Бабић. У одговарајућу категорију издвојене су представе које се односе на тематику што би била блиска обредима крштења и сахране. Поново би, међутим, требало подвући околност о непостојању доказа да је обред крштења у средњем веку, односно у византијској богослужбеној пракси, био везан за припрату,[719] иако је реч о тематици коју у оквирима програма припрата на свој начин „актуелизује“ нарочит чин богојављенског осveћења воде, остваривaн у том простору, и која има одређене идејне импликације и на рецепцију слика што су у српским припратама XIII века смештане поред камених посуда за осveћену воду

[713] Бабић, *нав. дело*, 113 сл., посебно 116–125.
[714] Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe - première moitié du XIIIe s.)*, 140–154.
[715] *Ibid.*, 140–154.
[716] *Ibid.*, 141.
[717] Војводић, *Зидно сликарство*, 150–152. Уп. наше излагање о тим темама у Сопоћанима и Ариљу.
[718] *Ibid.*, 140–142.
[719] Уп. Милановић, *Нартекс као место покајника и катихумена*, 130.

(агиазми).[720] Како агиазме нису служиле за крштавање, јасно уочена и потврђена програмска веза српске династичке слике у XIII веку и места на којем се она, у склопу простора припрата, налазила није непосредан одраз заснованости одговарајућих представа на обреду крштења. Њихова садржина није ни иконографска аналогија садржини чина водоосвећења, иако је значење постојећих слика почивало на одговарајућем слоју симболике Крштења Христовог, којом је обележен и назначени чин, односно на идеји о владару као изабранику и помазанику Божјем, вођи народа на путу спасења, просвећеном благодаћу Духа Светог.[721] О непосредном утицају обреда на избор и решење слика које су постављане уз агијазме не може се говорити чак ни ако се има у виду потврда постојања одређених јектенија у којима су у састав богослужбеног чина унете молитве за актуелног владара.[722] Корелација представа Страшног суда са чињеницом да је припрата била место гробова свакако је јасна, али она је повезана и са околношћу да су сами храмови у чијим су припратама остваривање сахране често управо били надгробне цркве својих ктитора.[723] У том случају, место најважнијих гробова у црквеном здању, поготово оних ктиторских, био је наос, те надгробне панихиде нису служене само у припрати и нису особеност која би се везивала само за тај простор. Различити видови панихида и заупокојних меморија остваривани су у свим просторима где су гробови, панихиде и заупокојни обреди за црквена лица по правилу су служени у наосу.[724] Не треба превидети ни место теме о страшном суду у контексту литургијског обреда, као и у одговарајућим тумачењима црквених отаца, где свака литургијска анамнеза догађаја из историје спасења из перспективе антиципирања тајне есхатолошког царства подразумева и

[720] Уп. Трембелас, П. Н., *Постанак и историјски развитак чина великог освећења воде*, Богословље, год. 14 (29), св. 1–2 (Београд 1970) 67–78; Kandić, *Fonts for the blessing of the waters in Serbian medieval churches*, 66 sq.; Војводић, *Идејне основе*, 95–102; Милановић, *Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве*, 114–116.

[721] Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology*, 139–140; о томе детаљније в., посебно, код Војводић, *нав. место*. Идеолошко објашњење за смештање портрета Немањића у близини агиазми, од Милешеве преко Сопоћана до Ариља и Пећи налази се најпре у светосавском концепту о апостолској улози предводника новог изабраног народа Божјег, а затим и у развијању идеје о светородним коренима династије, за шта значајне аналогије с иконографским материјалом, поред Савиних списа и списа Првовенчаног, пружају пре свега Доментијанови хагиографски састави.

[722] Уп. Љ. Штављанин-Ђорђевић, *О помену српског краља у рукописном октоиху из 80-тих година века*, Археографски прилози 12 (1990) 78.

[723] Поповић, *Српски владарски гроб*, на разним местима.

[724] Милановић, *Култно-литургијске основе*, 386, 390.

„сећање на Страшни суд“.[725] Уосталом саме слике Страшног суда нису свуда ни биле репрезенти програма припрата, како то јесте био случај у српским задужбинама XIII века. Како из приказа ликовног материјала разматраног у поменутој студији С. Томековић следи, једина новоутврђена спрега са обредима поуздано остваривaним у припрати била би она која се односи на претпостављену везу неких илустрација старозаветних сижеа и монашког обреда дијаклисма. У представљеним старозаветним мотивима тражено је значење симболичних образа и алузија на евхаристијску жртву. Група сцена о којима је реч (међу којима се, на пример, посебно издвајају примери Жртве Авраамове и Тројице младића у огњеној пећи) имала би „литургијско“ оправдање у монашком обичају да се по свршетку евхаристијског, литургијског обреда монаси задрже извесно време у припрати, узимајући благослов и малу количину благословених а неосвећених дарова у хлебу и вину (такозвани дијаклисмо), док се спремају и сабирају за заједнички одлазак у трпезарију.[726] Таква рецепција тема у манастирским припратама резултирала је налазом о својеврсном паралелизму тема намењених припратама и трпезаријама, односно о аналогијама различитих видова евхаристијских тема, или тема о жртви, на релацији олтар – припрата – трпезарија.[727] Не улазећи на овом месту у питање исправности или опсега вредности наведених закључака, можемо само да приметимо да су теме које садрже старозаветне мотиве у припратама српских цркава XIII века добрим делом ван контекста тумачења о којем је реч и предочених налаза. У споменицима који су били предмет наших истраживања другачији је и контекст појаве циклуса Христовог страдања. Могло би се говорити о одређеној начелној вези између те тематике и неких обреда малих часова чије је смештање у припрату на неки начин могло бити потврђено, мада не и у српским изворима из времена пре података које о томе доноси Никодимов јерусалимски типк, јер мотиви и значења везана за обреде Шестог и Деветог часа јесу повезани са молитвеним сећањем на догађаје

[725] Cf. *Maximus Confessor, Selected Writings*, ed. and transl. G. C. Berthold, 200–201, као и 204 sq (*The Church's Mystagogy in which are explained the symbolism of certain rites performed in the Divine Synaxis*, ch. 14–15 и ch. 23–24); в. и одговарајући текст у PG 91, 692–693, 697 sq.
[726] Tomeković, *op. cit.*, 146–147. О поменутом обреду детаљно код Милановић, *Култно-литургијске основе*, 323–341.
[727] Tomeković, *op. cit.*, 147–149, 153–154.

који су те часове обележили у тренуцима Христовог страдања.[728] Међутим у већини дана током великог поста часови су управо служени у наосу, иако не, на пример на Велики четвртак, обележен посебним сећањем на часове страдања Христовог.[729] Тешко је припрату видети као специфичан простор „сећања на теме страдања", иако она то у припратама српских цркава XIII века умногоме јесте, јер је реч о теми која се везује и за обред литургије а део је садржаја и других служби које се остварују у наосу. Треба, дакако, имати у виду чињеницу да су сцене Страдања сликане и у наосу, када је то простор дозвољавао.[730] Од почетка XIV века, циклус Страдања је типичан део програма наоса и редовно је смештан у главни простор храма.[731] То су дозволиле и одлике стила тог времена (смањење величине слика, њихових размера), као и другачији просторни концепт здања у којима су циклуси евидентирани у наосу. Слично као и у двема претходно наведеним, ретким посебним студијама посвећеним истраживању тема у припратама, својеврсна „необичност" налаза везаних за трагање за потврдама одређености програма богослужбеном наменом и обредима вршеним у том простору излази на видело управо и кроз „позитивне" резултате проучавања утицаја литургије на сликани украс сопоћанске припрате које је представио Бранислав Тодић.[732] Показало се да се литургијска основа тема те програмске целине, препозната у садржају служби сасвим одређеног календарског периода године, с одликама припреме за дочек и прославу два најзначајнија хришћанска празника (Божић и Ускрс), заправо не везује за специфичне обреде чије би место реализације требало да буде припрата.[733] Ако се све наведено има у виду, а

[728] Милановић, *Култно-литургијске основе*, 271 сл., 292–298
[729] *Исто*, 292–293.
[730] У Ариљу је, на пример, крајем XIII века, неколико сцена овог циклуса укључено у програм наоса, то јест све евидентиране теме Христовог страдања у тој цркви део су програма наоса; уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 73–75.
[731] Уп. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 132, где се „нагло умножавање" сцена Христових страдања и њихово „померање из припрате у наос па чак и олтарски простор" сагледава као одраз „важности" тих сцена. Као примере „задржавања циклуса у припрати". Тодић управо издваја само оне који су повезани с обновом старијих решења, односно оне који су понављали старије теме сликане на истом месту (примери циклуса Страдаља у Светим апостолима у Пећи и у истоменом храму у Бијелом Пољу, посвећеном некада само апостолу Петру, а у време обнављања живописа припрате, за владавине краља Милутина, засигурно двојици врховних апостола).
[732] *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 43–58.
[733] За важан осврт на ову тему кроз својеврсну анализу гледишта претходних истраживача у контексту разматрања чинилаца који су могли условити програм ариљске припрате, в. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, посебно 100–105 и другде.

сличних је примера још, може се рећи да је тешко потврдити значај садржине произношене баш у обредима који би се везали само за припрату за избор тема сликаних у том простору, односно пресудну улогу или удео тих обреда у образовању програма припрате. Штавише, чини се да је потребно да се подразумевана важност тог чиниоца функционалности тема бираних за слике у просторним целинама припрата на неки начин демистификује. При том треба имати у виду и показатеље чињенице да је припрата по својој суштини, заправо, нелитургијски простор и у том смислу периферија простора што удомљава основни црквени обред. Она је пратећи простор цркве, онај који је од литургијског простора у ужем смислу речи одељен. Дневне службе које се у њему служе практичн су увод у службе које се реализују у наосу или нека врста закључног молитвеног ритуала. Због тога ни функција тог простора није увек била строго дефинисана, нити на исти начин у свим срединама и епохама. Сами обреди који се у њему служе, нижи су у хијерархији служби, ако би то могло да се каже. Неки од њих се сврставају у „факултативне“ службе и обреде, неки су управо службе које и нису нужно ни везане за црквени простор, могу да се остварују и без свештеника.[734] Током историјског развоја биле су обављане на различитим местима, у ранијој епохи чак мање везане за монашки типик него за обред у катедралним црквама. И кад је, у средњевековном раздобљу, јасније њихово везиване за припрату (у монашком типику), у одређено доба године, због различитих, па и практичних разлога и оних који би се односили на категорију приоритета, преношене су на простор монашке келије, а некад и, супротно, у наос. У том смислу чини се да је у избору иконографских тема и представа знатно лакше препознати удео схватања о симболици храма и месту и значају припрате у топографији сакралне целине него трагати за нарочитом и непосредном интеракцијом ликовне тематике и поменутих служби и обреда. Ту је симболику одредила околност да је реч о простору који је место приступа храму, улаза у његов најважнији простор, те налази о улазу из припрате у наос као важној фокусној тачки која значајно одређује и простор у којем се налази.[735] С тим су у вези и резултати појединачног проучавања садржине програма и репертоара тема забележених у самим споменицима, јер се показало да се у чиниоце

[734] О томе такође в. у Милановић, *нав. дело*.
[735] Милановић, *Култно-литургијске основе*, 429–438.

функционалности разматраних слика дакако укључују и посвета храма и посебне намене самих здања чији је она део, у одређеном контексту и друге од издвојених одредница.

Иконографски програм и мистагошка одређења простора припрате

Термини којима се у хришћанском култу и црквеној пракси означавао простор припрате (нартекса, пронаоса), нису били укључени у теоријске поставке византијске егзегезе о храму (сакралном здању хришћанског култа) све до времена архиепископа Симеона Солунског и његове синтезе теоријских погледа о тој теми.[736] Најважнија и најпознатија, и у византијском свету најутицајнија тумачења симболике храма, каква су она приписана црквеним оцима Максиму Исповеднику и Герману Цариградском (прва половина VII и прва половина VIII века),[737] полазила су од слике о двојној подели његовог простора на наос и олтар. Таква подела имала је и нарочиту теоријску подршку у учењу о две природе Христове, односно у хришћанској догми о оваплоћењу, те у одговарајућем концепту о јединству у различитости – како је сагледаван однос наоса и олтара. Тумачење појмова и феномена који се односе на храм, повезаних са самим тумачењем литургијског обреда који тај простор удомљава, подразумевало је, по правилу, двојне аспекте значења – предочене кроз биполарности „видљивог и невидљивог“, „небеског и земаљског“, „историјског и есхатолошког“. Две реалности се међусобно не искључују, већ су у односу у којем једна указује на ону

[736] V. *Symeonis Thessalonicensis archiepiscopi Opera omnia, PG 155*. Иако се запажања и коментари који се односе на храм, посебно и на припрату, бележе у више радова, као, на пример, у оним с насловима *De sacra liturgia*, col. 253A–304C и *De sacra precatione*, 535C–669B, нарочито се издвајају два текста: *De sacro templo* 305A–361A; *Expositio de Divino templo*, 697A–749B. О делу Симеона Солунског cf. R. Bornert, *Les commentaires byzantines de la divine liturgie*, Paris 1966, 245–263; H.-J. Schulz, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, transl. by. M. J. O'Connell, engl. ed. introduced and reviewed by R. Taft, S. J., NewYork 1986, 71.

[737] За познати и овде већ цитирани спис Максима Исповедника, v. *Maximus Confesor, Mystagogia*, PG 91, col. 657–717; *Maximus Confessor, Selected Writings*, tr. G. C. Berthold, 183–214 (*The Church's Mystagogy*); за дело Германа Цариградског, v. реконструкцију F. E. Brightman, *The 'Historia Mystagogica' and Other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy*, Journal of Theological Studies 9 (London 1908) 257–267, 387–397, као и издање према претходној реконструкцији Н. Борџије из 1912: *St. Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy*, the Greek Text with Transl., Introduct. and Comment. by P. Meyendorff, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York 1984, 56/57–106/107 (*Ecclesiastical History and Mystical Contemplation*); cf. и Bornert, *Les commentaires byzantines*, 83–124, 125–180; Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 43–49, 67–76, такође и 173–177, 178 sq.

другу, откривајући је као свој реципроцитет. Иако је у мистагогији Максима Исповедника нешто наглашенији есхатолошки аспект тумаченог – те Германова усмереност на „литургијски реализам“ на неки начин доприноси успостављању слике о важности обе компоненте садржане у излагањима – поимање црквеног здања као видљиве иконе тајне цркве, присутно код обојице, потврђује се и учвршћује и као опште место потоње византијске традиције. Одредило је и постиконоборску традицију црквеног градитељства и принципе украшавања црквеног здања.[738] И код једног и код другог поменутог црквеног оца, наос је слика земље преображене тајном божјег оваплоћења, то јест историјском реализацијом доласка Бога у телу ради спасења и обожења човека, а олтар, на источном крају наоса, образ самог узвишеног неба, места престола божјег и другог доласка Христовог. Међусобна узајамност односа и обједињеног функционисања оба дела целине у литургијском актуелизовању тајне спасења, за прототип има, дакле, јединство различитости у личности Христа (Бога и човека), или у христолошком образу тајне цркве; кроз цркву се остварује продужено деловање Христа на земљи и у историји и напредовање света и историје ка есхатону.[739] Због тога је наос, по речима Максима Исповедника, олтар у потенцији осveћен својом усмереношћу ка реализацији свештене тајне у олтару, док је олтар (светилиште) наос у деловању, јер у себи има узрок светости, који остаје један и исти у оба своја дела.[740] Исту христолошку основу подразумева и карактеристична, добро позната Германова формулација црквеног здања као неба

[738] Није случајно што је реч о погледима уобличеним у делима црквених отаца чија је теоријска делатност подразумевала поставке повезане са самим догматским проблемима и темама епохе, којима су они реаговали на идеје претходника или на постојећа јеретичка учења. Мистагогија Максима Исповедника добрим је делом условљена претходним делом Псеудо-Дионисија Ареопагитског, односно намером самог аутора да појасни и расветли неке кључне идеје свог претходника, настојећи да их доведе у ближи и непосреднији контекст са тумачењем спаситељске улоге Христове. Идеје Ареопагита, окренуте ка невидљивој, небеској реалности цркве, биле су, заправо, својеврстан одговор на ондашња јеретичка унижавања божанске природе Христа. С друге стране, дело Германа Цариградског и његову нову усмереност на историјску раван „икономије спасења“, треба видети у контексту иконокластичког унижавања Христове људске природе и тајне оваплоћења. О томе посебно v. P. Meyendorff, in: *St. Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy*, 39–52 (*Introduction*).

[739] Поменута христолошка структура видљива је на свим различитим нивоима иконичности храма које посебно издваја писац Мистагогије, и када говори о њему као о слици самога Бога, или, пак, космоса и човека; Cf. *Maximus Confessor*, 186–195, 195 sq., 206 sq. и посебно 208 (=*The Church's Mystagogy*); cf. и. Bornert, op. cit., 95, 99 sq., 118–121.

[740] *The Church's Mystagogy*, 188-189.

на земљи.[741] Из ње проистиче и представа о цркви као слици космоса преображеног Христовим оваплоћењем и место антиципације есхатолошког Царства божјег, то јест реалности у коју земаљска црква улази с другим Христовим доласком.[742] Иако, дакле, експлицитно исказан теоријски поглед на симболику припрате доноси аутор који је стварао тек на заласку једне дуговеке ере (византијске, средњовековне), испитивање различите посредне изворне грађе даје основа за гледиште које ће заправо потврдити каснија егзегеза. Симеон Солунски остаје на линији старијих тумачења кад истиче потребу сагледавања симболике храма у јединству карактеристичних делова унутрашње поделе његовог простора. И по њему, наос одговара преображеној, новој земљи, видљивом небу – свештени простор олтара символ је узвишене небеске реалности.[743] Нови моменат гледања на храм је онај из угла и искуства обреда који се реализују ван самог наоса. Стајање ван наоса, то јест пред дверима наоса, тумачи се као стајање пред самим вратима раја и подсећање на огрехованост земаљске стварности палог човека, али и на доступну могућност њеног преображаја, коју већ у историји пружа црква, односно свештене тајне које се врше у унутрашњости хришћанског храма.[744] Говорећи о симболици црквеног здања, поред афирмисања традиционалног тумачења двојне поделе целине у унутрашњости здања на наос и олтар, као слике Христа (Бог – човек) и самог човека (душа – тело), објашњава и симболичну троичност храма рефлектовану у односу припрате, наоса и олтара. Сем увођења симболике везане за Свету Тројицу, тројичност се, између осталог, види и у троичној разноликости самих верних (хиротонисани, они који се усавршавају и они у покајању); црквено здање у својој укупности обухвата нивое земаљског, небесног и наднебесног – у складу са специфичностима богослужбених активности у сваком од речених делова

[741] *St. Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy*, 56/57; Brightmann, *The 'Historia Mystagogica'*, 257; cf. Bornert, *op. cit.*, 176-178; Schulz, *op. cit.*, 71. За занимљиву примену те слике у опису усхићења новокрунисаног српског краља Стефана Првовенчаног „красотом“ своје задужбине у Жичи, у Теодосијевом житију Светог Саве, уп. *Теодосије, Житија*, 207.

[742] За одговарајуће моменте у тумачењу храма, који произилазе из самог тумачења литургијског обреда, v. *Maximus Confessor, The Church's Mystagogy*, 198 sq., као и 204 sq.; *St. Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy*, 72/73 sq., 92/93 sq. (cf. Brightmann, *op. cit.*, 265 sq., 392 sq.).

[743] Реч је о слици која произлази из општијег увида у Симеонове исказе и варијације на тему, cf., на пример, *De sacra liturgia*, 292A; *De sacro templo*, 337D-340A; *Expositio de Divino templo*, 720D.

[744] V. нарочито PG 155, 349B (*De sacro templo*) i 613CD (*De sacra precatione*); cf. и 292A (*De sacra liturgia*).

целине.[745] Припрата је та која одсликава земљу и која је символ још непреображеног света.[746] Као таква гранична је зона између цркве и света, али је, у исто време, и место ступања у цркву, обележено покајањем и надом – почецима на путу преображаја.[747] Због тога Симеон Солунски истиче њено значење „почетка наоса“.[748] Идентитет простора припрате, његово значење и символика, одређени су, заправо, значењем и символиком која је приписивана црквеном здању, сакралном хришћанском здању у ужем смислу речи. Значење и символика храма (цркве у ужем смислу речи) засновано је на тумачењу литургијског обреда – односно евхаристијске службе као најважнијег црквеног обреда. Литургијски обред је тај који му је дао сакрални идентитет. Следствено томе, може се рећи да особености простора припрате – традиционално пратећег простора наоса иако од њега одељеног – нису произилазиле из неке аутономности обреда, у том простору остваривaног, већ из својстава „зоне транзиције“, управо из односа тог простора и одговарајућег обреда према простору цркве и основном, литургијском обреду који је носилац сакралног идентитета црквеног здања. Слично би, заправо, важило и за однос програма слика у наосу и припрати. У контекст наведеног читања мистагошког одређења припрате могу се ставити и теме забележене у простору припрата у српским црквама XIII века, почевши од Страшног суда, преко циклуса сцена Страдања Христовог, до подсећања на старозаветне историјске почетке образовања „народа Божјег“. Свакако није случајно што су својеврсну допуну програма јеванђељских сцена у наосима Студенице и Милешеве, можда и бијелопољске цркве, најпре чиниле сцене из циклуса Страдања, у Студеници и Милешеви удружене с есхатолошком темом Страшног суда. Тесна повезаност поменутог христолошког циклуса с темама у наосу посебно се сагледава у црквама које су биле и посветом везане за Вазнесење Христово, односно свете апостоле. Сличан је однос тема у припрати које уводе у простор наоса задужбине Уроша I, Свете Тројице у Сопоћанима, са храмовном славом празника Силаска Светог Духа на апостоле, и употпуњују његов програм особеним спојем слика

[745] *Expositio de Divino templo*, 704AB. О тој троичној структури храма у интерпретацији поставки Симеона Солунског, v. и L. Ouspensky, *Symbolik des orthodoxen Kirchenbäudes, in: Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums*, Stuttgart 1962, 60 (о симболици нартекса, 60–61).
[746] *De sacra liturgia*, 292A.
[747] Cf. Ouspensky, *op. cit.*, 60-61.
[748] *De sacro templo*, col. 357D.

што посдсећају на континуитет дејствовања Духа Светог у цркви Новог Израиља и чувања „вере отаца“. Сродне теме благоверја и правоверја, наставиће се на свој начин и у програму припрате у катедралном храму моравичких епископа краља Драгутина. Као и у Сопоћанима, тамо се датом програмском контексту прикључују и нарочите представе породице владара ктитора, односно домаће верзије слика црквених сабора. Део поменутих теме препознаје се и у задужбини краљице Јелене, где је такође усклађен с посветом цркве, а изгледа да је целина у Сопоћанима умногоме утицала и на несачувана изворна решења у Морачи.[749] Слике црквених сабора у тим црквама везују се и за традицију постављања таквих представа у предворја и приступне просторе цркава и истакнутија места сабирања заједнице, а симболици улаза одговара и распоређивање старозаветних тема, које су, као и сабори, у одговарајућим примерима српских задужбина на посебан начин повезане и с посветама цркава. Иако је у припрати Ариља и део замисли о ктиторској представи, смисао постављања монументалне фигуре арханђела Михаила на истакнуто место уз улаз у храм сасвим је јасан: насликан у одећи античког ратника и са исуканим мачем, он је добио улогу чувара улаза у храм.[750] Стиче се утисак и да су сва решења у омањем, сасвим скученом простору припрате Светих апостола у Расу она својствена пролазима: огромно попрсје светог Николе, фигура светог столпника, па и решење с представом Успења Богородичиног, из практичних разлога измештеном из оквира програма наоса, као и расцветали крст што је украшавао пролаз у јужни параклис.[751]

Иконографски програм и посвета храма

Обичај сликања патрона храма на улазу у храм, у припрати или на спољњем порталу здања јасно се потврдио у српским споменицима из епохе XIII века, и реч је о општем месту. Због релативно малог броја примера уобичајених форми посебних хагиографских циклуса, у грађи расположивој за разматрање, на

[749] Уп. наше претходне приказе сваког од програма.
[750] Геров, *Ангелите – пазители на входа*, ЗРВИ 46 (2009) 435–442; за детаље и осталу литературу, в. део текста о програму ариљске припрате.
[751] Уп. део текста који се посебно односи на преостале средњовековне фреске у припрати те цркве.

први поглед могло је да изгледа да посвета храма није имала значајнију улогу при избору тема што ће бити смештене на зидове у приступним просторима црквених здања које подижу Немањићи у епохи XIII века. Од осам сакралних целина које садрже грађу првога реда и четири с материјалом што чува трагове првобитних програмских решења из XIII века само је на два места, заправо, могло бити евидентирано постојање класичних циклуса са сценама из живота светих заштитника тих здања. Прва целина која се издваја по мотивима везаним за призоре аналогне оним у житијним текстовима одабраних светих патрона јесте она у задужбини Стефана Немање посвећеној светом Ђорђу, чију је обнову предузео краљ Драгутин као њен други ктитор. Иако је сасвим могуће да је та целина садржала циклус светог Ђорђа још у 70-тим годинама XII столећа, када је на пространу површину источног зида припрате, изнад улаза у цркву, постављена постојећа, веома оштећена коњаничка представа Немањиног патрона, нема правих и поузданих потврда о претходном постојању осталих слика њему посвећених. Чињеница да је печат Драгутиновом подухвату живописања припрате Ђурђевих Ступова дао циклус сцена с Мученишством тог светог, објашњива је, не због евентуалних сазнања о Драгутиновој привржености култу заштитника свог претходника, већ због тога што је појава таквог циклуса логична и очекивана ако се има у виду својеврсни тријумфални карактер споменика и околности које стоје иза његовог подизања.[752] Други посебан циклус житијних представа светог покровитеља црквеног здања јесте онај у Градцу, посвећен Богородици. То је и први опширан циклус Богородичин у сачуваним споменицима српског средњег века смештен у припрату.[753] Изгледа да су у задужбини краљице Јелене с посветом цркве биле у вези и три посебно издвојене и украсном аркадом урамљене фреско иконе на источном зиду припрате које окружују поље с пролазом у наос.[754]

Када се, међутим, упореди однос посвета задужбина које су биле предмет наше пажње и тема у њима остварeним, пада у очи налаз да је програм фреско

[752] Приписивање тријумфалног карактера цркви опште је место, а подршку таквом мишљењу пружају и извори и сазнања о историским приликама везаним за време градње цркве.
[753] Циклус у Ариљу, смештен у оквире програма наоса, садржао је тек неколико сцена.
[754] О различитој идентификацији пара фигура чија су места била с бочних страна улаза, в. Кандић, *Манастир Градац*, 41; иста, *Градац*, 72–73, 118; Војводић, *Зидно сликарство*, 116; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 99–100; иста, *Зидно сликарство Благовештенске цркве манастира Градца*, 147–149.

сликарства у припратама тих здања заправо умногоме био повезан са избором славе храма, односно светих покровитеља. Листи треба придодати чак три цркве посвећене светим апостолима. Оне су све у просторима што чине зону транзиције из „спољњег света“ ка унутрашњости тих здања удомљавале циклусе с приказима јеванђељских догађаја чији су учесници, уз Христа, управо апостоли. Њихови се ликови тамо представљају као прави и кључни сведоци крсне жртве Спаситеља и одабраници за настављаче његових земаљског дела.[755] У претходном одељку текста већ смо упутили на запажање о одликама садржине програма простора око улаза у сопоћански наос, подигнуте у част Педесетнице и свете Тројице. Очито је да су се чиниоци одабира тема преклапали те се известан број решења може посматрати из различитих углова. Добар део остварених представа и нарочит избор и распоред својеврсних тематско-визуелних пандана сведочио је у Сопоћанима о идејном концепту у којем је посвета добила важно место. Посебно се, у контексту о којем је реч, и у препознатој комбинацији и као целина за себе, издвајају садржаји груписани око сцене мистичног скупа Христа и његових ученика – „првог историјског сабора“ у сионској Горници – на којем је, по тексту јеванђеља, најављен Долазак Светог Духа и догађај Педесетнице.[756]

Иконографски програм и специфичне намене храма

Чињеница да је значајан део обрађених цркава подигнут с намером ктитора да припреме себи гробно место, неретко и с планом о местима сахране својих ближњих, па и верних сарадницика, сасвим сигурно је утицао на концепт програма. Места ктиторског гроба, као и гробова других важних личности, посебно су обележавана. Будући да је ктиторски гроб Немањића владара по правилу добијао место у западном травеју наоса, такве посебне представе у припрати биле су везане за место укопа личности из породице, или су резултат обележавања гробног места високих лица црквене хијерархије, обично и са заслугама везаним за рад на уобличењу здања или сликаног програма. По обичају какав је шире распрострањен у византијском свету, над гробом је сликана сцена

[755] О томе је реч у раду на више места а у вези с различитим посебним питањима.
[756] Детаљније о свим примерима в.на страницама посвећеним самом споменику у којем се налазе.

Опела, односно Успења те личности. Такав су случај с композицијом Успења Ане Дандоло у задужбини њеног сина у Сопоћанима, осмишљена, очито, с нарочитом пажњом,[757] а у сличну категорију, иако представља једноставнију варијанту слике опела, сврстава се и пример фреске над гробом епископа моравичког Меркурија у припрати ариљске цркве.[758] Оба наведене слике с пажљиво су повезане и с остатком програма у тим просторима, посебно Успење Ане Дандоло, која је делила место на истом зиду припрате са сложеним циклусом Страшног суда и на одређен начин била укључена и у сегмент програма који је у простору сопоћанске припрате имао и нарочите династичке конотације. Део целине коју је обележила тема Страшног суда био је и гроб монахиње Анастасије, супруге студеничког ктитора Стефана Немање, с не сасвим уобичајеним решењем надгробне слике, јер је бивша владарка монахиња представљена у дубокој проскинези пред ликом патронке храма, на престолу, с дететом. Сва је прилика да је реч о Богородичином лику којем се приписују значења везана за фунерарну тематику.[759] Иконографско решење, које би одговарало типу представа проскинезе уобичајенијем за време Анастасијине сахране, и пратећи молитвени натпис, на месту изнад Анастасијиног студеничког гроба, указивали су на могућност очуваног изворног изгледа портрета.[760] Иако су главни гробови у задужбинама Немањића владара добијали место у западном травеју наоса, тема Страшног суда, по правилу је, кад је реч о разматраним споменицима, била део програмског решења намењеног простору припрате и свакако је то био избор повезан с фунерарном наменом здања.

Неке од разматраних целина у припратама прдстављале су и део здања у функцији катедралне цркве. Изворни програм велике жичке припрате уобличене пошто је српска црква установљена у аутокефалну архиепископију није се сачувао, а ни решења у старој припрати католикона, донекле нам позната само на основу ретких детаља и могућих потврда некадашњег репертоара монашких фигура доње зоне, не дају нам слику на основу које би се могло говорити о катедралним одликама програма намењеног одговарајућим просторима главне цркве Архиепископије. Слике у припрати ариљске цркве значајно су обележене

[757] За детаљнију анализу, уп. део излагања о фресци, на стр. 96–97, с литературом у н. 77–80.
[758] Уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 35–36, 115.
[759] Cf. Tatić-Đurić, *Les icones de la Vierge à Studenica*, 198.
[760] Уп. Поповић, *Српски владарски гроб*, 42. Војводић, *„Обавијен земаљском сликом“* 383–384.

темама усклађеним с таквом посебном функцијом храма и сврставају се у примере сажетог али идејно веома компактног програма, у којем су теме о благоверју и снази праве вере с разлогом истакнуте у први план. У њему су занимљиво место нашле и представе представника светородне породице српских владара.[761] Крајња сведеност простора пред улазом у наос катедрале рашких епископа није дозвољавала развијање посебног програма којим би се нагласиле теме примерене приступном простору епископске цркве. Данас у том омањем простору доминира огромно попрсје светог Николе, једна од укупно две сачуване појединачно дате представе светих. Форма монументалне фреско иконе обележавала је, по свему судећи, посвету бочног параклиса, у који се ступало кроз пролаз у јужном зиду.

Утицаји градитељских решења на иконографски програм

На одлике иконографског програма у српским црквава XIII века, повезане са решењима градитељског склопа и још више с монументалним размерама зидне слике негованим у епохи, до сада је у литератури већ указано – скретањем пажње на релативно сведен репертоар тема и представа које је расположиви простор могао да прими.[762]

Привржености програму који је у главном простору храма обухватао основни христолошки циклус и најважније догађаје јеванђељске историје и хришћанске сотириологије није допуштала увођење посебних пратећих циклуса. Недостатак простора за развијање додатних сегмената програма у наосу понекад је значио премештање тема традиционално везаних за друге просторе у одељење припрате, као што се то, на пример, догодило са занимљивим примером монументалне представе Страдања Четрдесеторице севастијских мученика у Градцу,[763] с Успењем Богородичиним у Светим апостолима у Расу,[764] или, можда, с необичним примером смештања попрсја светог ратника у лунету у припрати

[761] О детаљима програма, в. посебан текст о Ариљу.
[762] Уп. Бабић, *Богородица Љевишка*, 54–55; Војводић, *Зидно сликарство*, исти, у: *Манастир Жича*, 342; Павловић, *Тематски програми српског монументалног сликарства*, 256.
[763] Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика*, 301–302, 303; Војводић, у: Чанак-Медић и др., *Манастир Жича*, 340.
[764] Вид. део нашег текста о програму Светих апостола, стр. 124–125.

ариљске цркве, одељеног од групе светих исте категорије у наосу.[765] У првом и другом случају реч је о решењима која су лако сагледива и објашњива. Оно у Градцу у потпуности је и сасвим смислено уклопљено у програм намењен припрати, те је у њему нашло место блиско и подударно уобичајеној традицији распореда те теме у просторе вестибила-певница. Могуће је да је таквих примера било више, материјал којим располажемо није обиман. Свакако је могуће и да је смештање неких већих тема у припрате повезано с недостатком места у наосу. Ретко нарушавана тематска кохерентност, бар кад је реч о целинама припрата које су сачувале већи део својих програма, указује на успешно решавање практичних проблема.

[765] Војводић, *Зидно сликарство*, 116–117.

ПРОГРАМ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА У ПРИПРАТАМА СРПСКИХ ЦРКАВА XIII ВЕКА И ВИЗАНТИЈСКА ТРАДИЦИЈА

У раду о темама које су чиниле састав програма у византијским манастирским црквама у раздобљу од XI до прве половине XIII века, Светлана Томековић издвојила је оне основне, заједничке целинама из тог времена.[766] Разматрани материјал указао је на следеће карактеристичне теме: Страшни суд, сцене које се односе на тематику Страдања и Васкрсења Христовог, теме повезане са старозаветним сижеима (у прилогу су представљене у групи са темама Страдања и Васкрсења, као типолошке корелативе теми евхаристијске жртве) и циклуси посвећени светим покровитељима храмова.[767] Све те теме бележе се и у припратама српских цркава XIII века (од којих је у наведена разматрања била укључена она милешевска), мада им се, као карактеристичним, придружују и представе Васељенских сабора и Лозе Јесејеве. На основу грађе која представља епоху, у српској средини могле су бити потврђене тек у другој половини века.[768] Иако обе представљају теме о којима на ширем подручју земаља византијског културног круга сведоче већ споменици XII века, Лоза Јесејева се појавила као једна сасвим нова варијанта у односу на примере из претходне епохе, док се Васељенски сабори држе стандарда забележеног и у примерима из претходног столећа.[769] Ипак, српски примери удела те теме у програму припрата показаће и неке особености, које данашњи увид у најширу традицију византијске уметности сврстава у реткости и аутентичне појаве.

Кад је реч о програмима зидног сликарства у припратама српских цркава XIII века, примери теме Страшног суда, најзаступљеније у свим срединама које припадају земљама византијског културног круга, углавном су подударни с оним „класичним“ и најсуптилнијим решењима поменутог претходног периода, и везују се за образац који се понекад назива и цариградским.[770] Као појава

[766] Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, 140–154.
[767] *Ibid.*, 140–142.
[768] Уп. у нашем раду одговарајући текст о програму припрате у Сопоћанима.
[769] Уп. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 113–114, 116–118.
[770] Cf. Christe, *Jugements derniers*, 27, 43–44. В. наше излагање о решењима у Милешеви, Сопоћанима, Студеници и Моračи.

карактеристична за епоху, обичај сликања сцена из циклуса Страдања Христовог може се у византијској уметности везати већ за традицију постиконоборчке епохе. Приметан у споменицима од XI века надаље, у време када је, заслугом светог Саве уведен у програм припрата српских цркава није представљао необичну појаву. Сцене из циклуса Страдања Христовог, неретко приказиване и у наосима и у припратама византијских цркава, нису у тадашњој византијској традицији увек представљале део посебног циклуса. Ако и нису биле део пуне редакције циклуса Страдања и ако су, на пример, биле су интерполиране у шири христолошки циклус, те слике, илустрације одговарајући јеванђељских догађаја, не у мањем броју од барем неколико одабраних (изузетак су теме Распећа или Скидање с крста), по правилу су формирале нарочиту групу. И као део особеног циклуса Страдања и као допуна ширег христолошког циклуса, налазиле су место и у припратама и западним одељењима црквеног простора, као и у самој унутрашњости наоса.[771] Традиција хришћанске уметности потврђена у споменицима претходног периода подразумевала је и обичај прикључивања композиције Неверовања Томиног сценама Великих празника, односно оквирима сложенијег христолошког циклуса, у којем су основне теме Великих празника проширене одабраним приказима везаним за теме Страдања и Васкрсења Христовог.[772] Сцене које су најчешће улазиле у састав таквих ширих циклуса, и при том чиниле промењиву компоненту састава, подударне су са онима које су обележиле програм милешевске припрате, али у целини с јеванђељским приказима у милешевској припрати не треба тражити симбол те традиције. Оцена укључује и запажање о одвајању Милешеве од споменика у којима су поменуте сцене налазиле место управо у простору нартекса, јер су оне у старијим

[771] О томе, уз слику о редакцији садржаја коју пружају примери два различита концепта у српским споменицима с краја XIII века – пример релативно сложене, не и самосталне групе сцена у цркви у Ариљу и прилично развијен циклус Страдања у пећким Светим апостолима – уп. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 73–75; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 121–123 (Ђурић). За релативно сложен састав циклуса на фрескама у припрати студеничког католикона, који датира из обнове у XVI веку, али се, и по избору и склопу сцена и по начелној иконографској типологији, могао повезати с првобитним решењима с почетка XIII века, уп. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 168–169; у тексту нашег рада посебно в. одељке о програму у припратама милешевске и студеничке цркве.

[772] Cf.. P. Konis, *From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)*, Ph. D. thesis, University of Birmingham 2008, посебно 294–318, текст доступан на веб-сајту: http://etheses.bham.ac.uk/663/1/Konis10PhD.pdf; Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, 141, 143.

споменицима и у том простору репрезентовале обухватнију иконографску целину чији су део, остварујући пре свега функцију употпуњења основне тематске поставке у наосу. Такав образац потврђен је у истакнутим примерима византијског зидног сликарства XI века, у целинама у манастирима Хосиос Лука или Дафни. Сродно и донекле особено јесте и решење у нартексу католикона у манастиру Неа Мони на Хиосу, где су представе с темама Страдања (сложени приказ Прања ногу, Молитва у врту и Издајство Јудино) удружене с групом сцена из завршнице Великих празника – али где нема представе Неверовања Томиног.[773]

Укључење слика сабора у програм припрате, својеврсно је оживљавање обичаја којем се корени проналазе у древној традицији хришћанских центара. Показало се да је у хришћанским храмовима и другим важним здањима практикован још у периоду пре иконоборства. Ипак, у споменицима византијског света најраније сачуване представе циклуса Васељенских сабора потврђују тек примери који нису старији од првих деценија XII века.[774] Више писаних извора из VIII и IX века бележи не само праксу излагања у нартексима и портицима цркава нарочитих табли са одлукама црквених сабора, већ и обичај постављања у тим просторима слика с представама најзначајнијих и најпознатијих црквених синода. Део поменутих, драгоцених извора, управо из епохе обележене великим догматским сукобом око оправданости постојања икона, повезан је с јасним

[773] О распореду јеванђељских сцена у поменутим споменицима, cf. *ibid.*, 306–309; о међусобном односу, заједничким цртама и различитостима три програма посебно cf. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, 205–207. О споју тема Страдања и Васкрсења у нартексима одговарајућег историјског периода, са одређеним осврtом и на особеност и различитост остварења у Милешеви, cf. и Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe s.)*, 141 sq. (passim).

[774] Као најстарији издваја се сасвим избледео циклус у католикону манастира у Гелатију, у Грузији, из треће деценије XII века. Битно је обележио програм зидног сликарства припрате, јер је распоређен на свим зидовима, Вирсаладзе, *Фрагменти древней фресковой росписи главного гелатского храма*, 163–203; Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, 62–67, figs. 39–41, pl. IX, Gedevanishvili, *The Ecumenical Councils in the Narthex of the Main Church of the Gelati Monastery and Preliminary Reflections on one 'Local' Iconographical Tradition in Georgia*, 1–6. Најстарији познати примери сабора у зидном сликарству постиконокластичке епохе, из XII и XIII века, евидентирани су код Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, 113–114; Walter, *L'iconographie des conciles*, 119–120 (црква Светог Николе у Мири). За особене, нефигуралне представе сабора на мозаицима у цркви Рођења Христовог у Витлејему (паралелне слике васељенских и локалних црквених синода, из око 1168. године, вероватно засноване на старијим решењима с краја VII – почетка VIII века), cf. Salaville, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques"*, 151–155; Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, 48–61; Walter, *op. cit.*, 75–77 и 268–270; уп. и Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, 215, сл. 62. За помен старијих представа у писаним изворима VIII и IX века в. нашу наредну н.

сведочанствима о постављању и уклањању представа одређених сабора.[775] Појава о којој је реч посматрана је као наслеђе древног обичаја објављивања и истицања на видело садржаја важних законско-административних аката и декрета на репрезентативним местима јавног окупљања, који сеже до античких времена. У византијској традицији одговарајућа шира пракса историјски је потврђена низом конкретних и релевантних примера истицања различитих законских докумената, владарских декрета, па и саборских одлука, у просторима приступачним широј јавности, те нарочито на местима у близини улаза у катедралне цркве.[776] Ретко у којој средини је, међутим, тако доследно поштован овај циклус као у српским споменицима епохе о којој је реч, али се српској средини може приписати и нарочита традиција уважавања успостављеног обичаја и током наредног дугог средњовековног периода. Та ће тема остати карактеристична за програме припрата у задужбинама српских владара током целог XIV века.

Тема Лозе Јесејеве није представљала новину када се појавила као део програма у припратама српских цркава у време краља Уроша и његових синова. Тип композиција који се у њиховим задужбинама јавља, није, међутим, потврђен ни у једном старијем византијском храму, нема га сачуваног ни у једном византијском споменику XIII века, иако се баш у том периоду бележе и први примери теме у споменицима широм територије византијског културног круга.[777] Будући да су све познате композиције, сем оних у припратама српских цркава тог столећа, представљале сажету варијанту Христовог родословног стабла, пример из Сопоћана засад остаје најстарија евидентирана сложена или такозвана „распричана“ иконографска варијанта Лозе. Као претходно у Сопоћанима, тема Лозе Јесејеве појављује се и у Ариљу у истом простору и одговарајућем програмском контексту са циклусом Васељенских сабора, проширеним представом српског сабора, и свака од двеју тематских целина на свој начин повезана је и с портретима сувремених историјских личности из домаће средине. Значајне одлике својеврсне мале групе показује и програм припрате у Морачи, где

[775] S. Salaville, *L'iconographie des »sept conciles oecuméniques"*, 144–146; Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 48–49, 52; Walter, *L'iconographie des conciles*, 22–25, 151.
[776] Cf. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 52; Walter, *L'iconographie des conciles*, 151.
[777] Cf. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, 48–59 (са старијом литературом и оном која се односи на појединачне примере забележене теме).

је развијена представа Лозе, по свему судећи понављала решење из друге половине XIII века, и то веома блиско обрасцу о којем сведочи композиција у задужбини Уроша I, чак и у стању непотпуне очуваности.[778] Такође као у Сопоћанима, обе поменуте теме повезане у Ариљу с преставом Лозе Јесејеве, удружене су тамо, у простору припрате, и са одговарајућим сценама које приказују одабране моменте приче о старозаветном праоцу Авраму – којег хришћанско учење, као и црквено богослужење, слави и велича због чврстине вере и нарочите посвећености у остваривању божјег плана о спасењу кроз цркву.[779] Низу од неколико епизода са праоцем Авраамом, које се све односе на причу о позиву Господњем Авраму да жртвује свога сина Исаака и секвенце су тока јединственог догађаја, неодељене бордурама, дато је у Ариљу место на источном зиду, у зони непосредно изнад врата што из припрате воде у наос цркве, с попрсјем Христовим у лунети (сада изгубљеним). Реч је о целој дужини релативно уске зоне између поља са сликама Четвртог и Петог васељенског сабора и појаса одређеног за појединачне фигуре. Сцене у чијем је фокусу спремност Авраама да на божји захтев жртвује сина, предочене на зидовима обеју поменутих припрата, нису на та места постављене да би симболично подсећале на тему о Христовој жртви и да би се њима истакла паралела са евхаристијском жртвом, како се то чини кад су смештене у олтар.[780] Типолошке одлике садржине представа и њихова значења у христолошком сагледавању догађаја из Старог завета тек су потврда оправданости издвајања и прослављања те библијске личности као „оца у коме ће се благословити сви народи“.[781] Старозаветна прича о Авраамовом избору, као резултату вере, и божјем одговору на тај избор, у виду обећања нарочитог плана с његовим потомством и завета о Новом народу (Мојс. 22, 1-18) – прича је о стварању народа божјег, Новог Израиља, и о изградњи цркве као циља божјег плана о спасењу.[782] У њој треба тражити први и кључни разлог укључења одговарајуће теме у оквире програма чији је део и слика посебног,

[778] Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, 161–162; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 94 сл., посебно 116–117.
[779] Војводић, *Зидно сликарство*, 108–109.
[780] Уп. Ђурић, *Византијске фреске*, 200.
[781] За детаљну анализу иконографије, иконографске аналогије, као и за разумевање смисла представљеног, сврстаог у категорију циклуса, уп. Војводић, *Зидно сликарство*, 150–152.
[782] Уп. J. Зизјулас, *Еклисиолошке теме*, Нови Сад 2001, 27. За низ цитата из светоотачких тумачења одговарајућег старозаветног текста, као и за осврт на податке о успомени на праоца Авраама у богослужбеној пракси, в. Војводић, *Зидно сликарство*, 107, и посебно н. 743 и 743.

условно речено, другог поглавља исте приче – представа Лозе Јесејеве – као и својеврстан њен епилог, посведочен сликама црквених сабора и представама благоверних царева, краљева и епископа, међу којима су и прикази припадника лозе Немањића, као и локалних моравичких епископа. Неку врсту аутентичног погледа на тему о божјем народу, Новом Израиљу, као испуњењу божјег завета праоцу Аврааму, из перспективе удела свога народа у остварењу плана божјег, те правог упутства за „читање“ и разумевање програмских оквира иконографског програма и у ариљској цркви, као и у претходном здању краља Уроша у Сопоћанима, сасвим сигурно би могао да пружи одговарајући текст прве главе житија родоначелника Немањића, светог Симеона Немање, из пера Урошевог савременика Доментијана.[783] Прибрајањем јунака житија нарочитом низу категорија изабраника божјих – чији савез са Богом, заснован на вери и делима вере, приказује кроз карактеристични паралелизам двоетапне сакралне историје, старозаветне историје и историје везане за време јеванђељске благодати – писац програмски гради слику и о укључењу српског народа у континуирану историју спасења људског рода, прибрајајући га Новом Израиљу, благословеном у семену Авраамовом.[784] Дакако, реч је тек о индикативном одломку, примеру текста који само у нарочиту идејно и формално заокружену и прочишћену целину сублимира многа слична места и читав низ одговарајућих мотива којим обилују обимни састави тог великог писца XIII века посвећени првим истакнутим Немањићима (светим Симеону и Сави). С друге стране, тај текст, заправо, даље разрађује и надограђује идеје и слике топосе које у традицију српске хагиографске литературе уводе већ свети Сава и Стефан Првовенчани, величајући дела вере свога оца и називајући га у исто време и „другим Авраамом“, „наставником праве вере и учитељем добре вере и чистоте“, и „многоплодном лозом“ или „лозом доброплодном“.[785]

Обичај груписања ликова монаха црквених песника у иконографским програмима низа српских цркава XIII века, чији су ктитори били чланови куће

[783] *Доментијан, Живот Светога Саве и Светога Симеона* (Маринковић, Мирковић), 237–239 (*Живот Светога Симеона*).
[784] Уп. и одговарајући текст коментара Р. Маринковић уз текст житија, *исто*, 379–381.
[785] За нека од таквих места уп. *Свети Сава, Сабрани списи* (Мирковић, Богдановић), 45, 98, 100, 104, 123, 127, 131; *Стефан Првовенчани, Сабрани списи* (Јухас-Геогриевска, Мирковић, Башић), 97.

Немањића, и њихово прилично доследно учешће у репертоару стојећих фигура светих монаха на зидовима припрата, појава је без правих аналогија у другим православним срединама. Сва је прилика да пример из Нереза, практично једини, упућује на могућу традицију заслугом светог Саве пренету из византијског наслеђа, из неког од центара црквене уметности – понајпре из Цариграда, или можда и са Свете Горе.[786] Иако појединачне или парне представе светих песника нису непознате у црквеном сликарству осталих земаља византијског културног круга у XII и XIII веку, углавном је, с изузетком Нереза, реч о примерима који нису одговарајућа паралела ономе о чему сведоче српски споменици XIII века.[787] У сваком случају, чини се да се забележени феномен може ставити у културно-историјски контекст обележен делом светог Саве везаним за установљење архиепископије и успостављање институција домаће цркве. Нема сумње да је реч о озбиљном и опсежном раду на утврђивању типика и богослужбених канона, на организацији најразличитијих сфера црквеног и духовног живота.[788] У усмерености на програмске пастирске задатке, светом Сави је пред очима била историјска улога и значај дêла која су оставили у наслеђе узорни благовесници црквене догме, чувари и браниоци православне вере, какви су, међу носиоцима монашког подвига били чувени палестински и цариградски црквени песници. Та дела морала су бити у најужем кругу пажње светог Саве, јер се и сам бавио

[786] Уп. Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 273, 284; За претходну идентификацију светих песника у Нерезима и указивање на тај пример као занимљиву аналогију решењу с почетка XIII века у живопису јужне певнице студеничке цркве, уп. В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985), 32; G. Babić, *Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica*, 205, fig. 8. За одличну презентацију материјала везаног за представе светих монаха у цркви у Нерезима и посебно и за занимљиву групу ликова славних црквених песника; v. I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000 (Spätantike, Frühes Christentum, Byzanz. Reihe B, Studien und Perspektiven, 6), 60–66, pls. 16, 17, 21, 22, figs. LI, LII, LVI, LVII, 50–55, 64–69 (за свете песнике: 61–66, pl. 22, figs. LVII, 65–69). И у потоњој студији о тој групи светих песника, која доноси нешто другачије рашчитавање натписа на њиховим свицима, истиче се ексклизивност примера (од примера из српских цркава ауторки је познат само онај из Студенице), cf. Patterson Ševčenko, *The Five Hymnographers at Nerezi*, 55–68, посебно и 64 sq.

[787] О томе и о неким од таквих примера (Бачково и Бојана у Бугарској), вид. Милановић, *Свети песници у низу светих монаха*, 173–177 (са одговарајућом библиографијом). Сем примера из Бачкова и Бојане, познати су и неки из кипарских цркава (Лагудера, Монагри); cf. G. Babić, *Les moines-poètes*, 208, 211, 213 (са библиографијом). На исте представе узгред се осврће и Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, 63, n. 228, не указујући у свом раду на могућа друга, широј научној јавности непозната, занимљива решења у вези са укључивањем светих песника у иконографске програме средњовековних црквених здања. За пример из Лагудере cf. A. Nicolaides, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192*, DOP 50 (1996) 30–35 figs. 6, 19–20, 30–33; Patterson Ševčenko, *The Five Hymnographers*, 66–67.

[788] Вид. Милановић, *нав. дело*, 181–182 (с пратећим напоменама и одговарајућом библиографијом).

послом у којем су му поменуте личности морале бити компетентни узори. И као творци црквене поезије и исповедници догме, и као носиоци једне релевантне традиције црквеног живота и духовног делања у окриљу цркве која се умногоме већ уградила али и надаље уграђивала у праксу помесних цркава широм православне васељене. С тим у вези, не треба заборавити да иза делатности истих личности стоје и кодификација правила црквеног богослужења и познати манастирски типици. Аналогије се саме намећу. Програм увођења српске цркве у сабор сестринских цркава, уз одговарајућу личну мисију архипастира, свакако је обухватао и ту област делања. Штавише, показало се да је подразумевао утврђивање и усклађивање релевантних канонских образаца у најразличитијим доменима културног и духовног делања.[789] Да су обрасци успостављени у Савино време у области програма зидног сликарства поштовани у задужбинама Немањића ктитора у читавом раздобљу епохе XIII века, показује примена одговарајућих решења, у којима група представа о којој је реч има своје стално место. Она је, по правилу, део ширег избора ликова светих монаха и пустињака, који је подударан с репертоаром најугледнијих подвижника хришћанског света, често истицаних у саставу одабраних монашких низова и у програмима византијских цркава,[790] а у задужбинама српских ктитора распоређиваних у просторима припрата током XIII столећа с једнаком доследношћу и уважавањем првобитне светосавске редакције, од Милешеве надаље.[791] Због тога се изгубљеном изворном примеру решења у припрати жичког католикона даје нарочито место и због тога се и верује да постојеће представе на том месту, из времена краља Милутина, чувају трагове првобитног избора из времена када се о уобличењу жичког католикона, почетком XIII столећа, бринуо свети Сава.[792]

[789] За податке о свестраним активностима светог Саве готово да је излишно тражити библиографске референце, в. на пример зборнике научних радова: *Сава Немањић – Свети Сава, Историја и предање*, изд. Ђурић; *Свети Сава у српској историји и традицији*, изд. Ћирковић.
[790] Војводић, у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 276 (с одговарајућом литературом).
[791] Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 271 сл., посебно 280–283; за исправке у одређивању идентитета представљених светих монаха на бочним зидовима првобитне припрате жичке цркве и њихову потпунију и прецизнију идентификацију, в. Војводић, у: *нав. дело*, 272–278.
[792] Милановић, *Свети песници у низу светих монаха*, 180–183; иста, *О светосавској редакцији ликова светих монаха*, 272–278 и посебно 279–280; Војводић, у: *нав. дело*, 276, 278.

ЗАВРШНА РЕЧ

О одликама програма зидног сликарства у припратама српских цркава у XIII веку

У фокусу нашег истраживања зидног сликарства у припратама српских цркава у XIII веку била су решења иконографског програма забележена у том особеном, приступном простору црквеног здања – јасно одређеном местом пред главним улазом у наос, односно симболиком и функцијом предворја сакралне целине којој се прикључује и чији је особен део. Грађа која је чинила основу разматрања и у потпуности обухватала дела фреско сликарства остварена заслугом највиших представника друштвене елите битно је одређена чињеницом о везаности за „престижне“ задужбине првих генерација Немањића владара државе или чланова уже владарске породице. Уобличене су као нарочита места култа, надгробне цркве ктитора, својеврсне меморије. Већина су манастирски католикони, неке катедрални храмови. Показало се да није случајно што су ктитори и они који су стајали иза замисли о програму тих здања били и актери и носиоци историјских догађаја и културно-политичких токова и појава што су одговарајућу епоху учинили нарочитим поглављем српске историје. А реч је о епохи у којој су постављени чврсти темељи и стандарди српске средњовековне културе и уметности. Начелна слика о епохи на свој начин потврдила се и на микро-плану проучавања програма зидног сликарства у припратама црквених задужбина Немањића тога доба.

Почетно увиђање заједничких места, као и нарочитих правилности и сличности у избору и начину распоређивања и међусобног слагања одабраних тема, посебних представа и мотива, у различитим појединачним примерима целовитих или тек фрагментарно познатих програмских структура, потврђено је и надограђено налазима о поштовању и неговању образаца остварених у најзначајнијим задужбинама прве генерације Немањића, те о трајању и развијању тих образаца у делима потоњих актера сличних подухвата. Показало се да ни околности фрагментарне очуваности расположиве грађе нису представљале непремостиву препреку успостављању такве слике. Сигурне и прилично јасне и

заокружене програмске основе постављене су у сакралним целинама уобличеним у периоду уочи и непосредно после два крупна историјска догађаја из завршнице друге декаде тог столећа – установљења аутокефалне цркве и успостављања краљевства. Усвојене су и креативно разрађиване и у монументалним целинама из доба наследника и настављача идеолошког, „црквено-политичког“ концепта који је представљао и својеврсно извориште културног идентитета. Дакако, реч је о концепту везаном за идејна начела и дела иза којих стоји име и личност Саве Немањића, најмлађег сина родоначелника породице, владара-монаха Стефана Немање, светог Симеона. Важна претпоставка образовања и трајања једне традиције којој не недостају црте самосвојности – иако није била одељена од општијих културних токова и духовног наслеђа моћнијих цивилизација, нити од сложених историјских збивања свога доба – нађена је у ауторитету и значају обухватног дела принца-монаха, оснивача и првог поглавара самосталне цркве. Њему се могла приписати улога творца нарочитих програмских смерница не само на пољу богословско-догматске мисли, или у оквирима црквено-правних норми везаних за функционисање установа помесне цркве, већ и у домену владарске идеологије и транзиције одговарајућих постулата хришћанског учења и у сферу ширег цивилизацијско-историјског деловања. Кад је реч о одразу Савине богословско-догматске мисли у тематском репертоару слика које су биле предмет проучавања, уочљиво је да су у њему у први план истакнути сотириолошке и еклисиолошке теме и мотиви којима се посебно наглашава поставка хришћанског учења о спасењу кроз цркву. Непосредно су повезани са поставком о христолошким и апостолским коренима институције помесне цркве, о наставку апостолске мисије кроз векове трајања установе која помесној цркви даје идентитет, а која је плод земаљске мисије оваплоћеног Сина божјег и Спаситеља. Тој основној поставци – о којој су некада, у свом пуном изворном сјају, могле сведочити фреске у припрати милешевске Спасове цркве – саображене су и одреднице владарске идеологије. Оне се у сликаним програмима прате у одразима раног немањићког, светосавског концепта о владару монаху, у исто време и „саврснику апостола“ и „равностојатељу преподобнима“, односно у мотивима повезаним са идејом о владару садејственику „прејемника светих апостола“ у процесу укључења свог „отачаства“ у ред „изабраног народа божјег“. С друге

стране садржане су и у представама које на видело износе она схватања о богоизабраности владара и његовој мисионарској улози која се односе на дужности заштитника цркве од јеретичких учења и браниоца праве вере. Није случајно што су теме развијане на зидовима и у просторима поменутих, одреда владарских задужбина биле битно одређене догађајима утемељења самосталне црквене организације и образовања међународно признатог краљевства. И исто тако, није случајно да је баш простор припрате био тај у којем су нашле своје устаљено и истакнуто место. С једне стране, чињеница да тај простор чини својеврсну зону „периферије“ храма, али и да представља додатак и допуну основном простору сакралног здања, оставља место за претпоставку да су се неке од тема у њему могле наћи и због немогућности да се сместе у наос. Налази које је пружала обрађена грађа својеврсна су потврда полазне претпоставке о томе да место и карактер најважнијег „споредног“ или пратећег простора храма (простора који је у црквеној топологији одређен секундарним значајем), стваралоцима програма допуштају нешто већу слободу у осмишљавању садржине и идејних порука које ће се преносити путем сликаних представа него у одабиру иконографских тема намењених основним просторима црквеног здања (наос и олтар). Отуд се и могло говорити и о својеврсном прилагођавању решења посебним захтевима самих поручилаца сликаног украса или личности које су на себе преузеле одговорност ктиторових повереника. У том смислу, није случајно ни што су се у контексту програма намењеног припрати, али и у склопу нарочитог, у том простору приметног настојања да се личности „локалне“ заједнице и представници домаћих институција прикажу као удеоници у светој, сакралној историји, појавиле и композиције и сцене којима засад није нађена аналогија у делима других средина. Такав су пример сцене српских сабора у Сопоћанима и Ариљу. Оне не само што су преузеле постојећу иконографију царских Васељенских сабора и преиначиле елементе садржине специфичних слика, не мењајући ни препознатљиву форму ни њихову идејну суштину и карактер, него су и прикључене у непосредне оквире циклуса Васељенских сабора, чинећи с њима део једне тематске целине. Одређену необичну самосвојност имале су и слике „хоризонталне лозе“ Немањића, односно нарочите групне слике владара и великодостојника српске цркве, чији почеци се могу

везати већ за време првих Немањића и, дакако, за име Саве Немањића. Неговање таквих слика и њихово доследно програмско спајање са темама везаним за представе старозаветних изабраника чија вера отвара пут укључењу крштених народа у свету историју, те непосредно приближавање портрета Немањића слици старозаветног родослова Христовог, довешће у наредном столећу до појаве још једне слике којој до сада нису пронађене праве паралеле у другим срединама, па ни у самој византијској царској уметности. Она је била логичан наставак онога што се у другој половини XIII столећа могло видети у Сопоћанима, Ариљу, вероватно и Морачи, последица снажно пригрљене библијско-хришћанске идеје о „изабраном народу божјем“, неговане паралелно и у домаћим хагиографским текстовима и на сликама које су испуњавале зидне површине сакралних здања. Одговарајуће тематске синтагме и пажљиво осмишљени пандански композициони склопови остваривани су у XIII веку управо у оквирима програма припрате – простора црквеног предворја, које је и место транзиције, сусрета и споја историје и метаисторије, хода из историје ка есхатону и будућем царству (чија је икона унутрашњост црквеног здања и обред што се у њој реализује).

Проучавање тема и мотива зидног сликарства у припратама српских цркава у епохи о којој је реч, потврдило је, дакле, и продубило постојећи увид у нарочит паралелизам топике која обележава репертоар сликаних садржаја и оне што се јавља у наративним писаним изворима, посебно у хагиографијама и одговарајућим пасусима владарских повеља. Може се рећи да су ти састави меродавни за разумевање идеја програма једнако као и категорија богословских и литургијских текстова. Потврде начелне и неспорне повезаности сликаних и богослужбених садржаја не треба, међутим, сасвим поистовећивати с показатељима непосредног изворишта тих слика у конкретним службама и обредима остваривaним у простору припрате. Кад је реч о могућим утицајима обреда и служби вршених у припрати на избор самих иконографских представа што се затичу у том простору, налази на неки начин демистификују њихово раније пренаглашавање, непоткрепљено доказима и условљено непознаницама у тој области – иако извесна спрега постоји. У избору иконографских тема и представа знатно је лакше препознати удео схватања о симболици храма и месту и значају припрате у топографији сакралне целине, него трагати за нарочитом и

непосредном интеракцијом ликовне тематике и поменутих служби и обреда. У чиниоце функционалности разматраних слика укључују се, дакако, и посвета храма и посебне намене самих здања чији је она део, у одређеном контексту и друге од издвојених одредница. Као што се у задужбинама грађеним с наменом да послуже и као гробне црква ктитора избор теме Страшног суда не сагледава тек као пука последица саме чињенице о распрострањености те теме и у другим срединама претходних столећа и тог времена (примери слика у припратама Студеници, Милешеви, Сопоћанима, Морачи), слично је и са појавом житијних циклуса. О уделу посвете цркве на програм зидних слика у њеној припрати тако јасно сведоче целина или добар део слика пред улазом у храм у Ђурђевим Ступовима код Раса и у здање посвећено Богородици у Градцу. Уобичајена посебна слика светог покровитеља храма у њима није једина која је својеврсно подсећање на разлоге његовог прослављања, те, као таква, и једна од фокусних тачака програма. Једнако јасним свакако би требало видети и примере фреско целина које, у припратама храмова с посветом светим апостолима, или, на пример, самом Вазнесењу – као јеванђељском догађају чији симболи, поред Спаситеља, јесу и апостоли – садрже циклус с епизодама догађаја из завршнице Христове земаљске мисије (Пећ, Бијело Поље, Милешева). Као својеврсна меморија догађаја који прате тему Христовог страдања, оне у исто време стављају у фокус његове ученике, учеснике мистичног установљења цркве, одабранике и „посланике“ којима Христос предаје цркву као чуварима и настављачима божанског плана о спасењу. Рецепцију теме, која ни у византијском свету нешто ранијег и савременог раздобља није редак репрезент програма припрата, на тим местима свакако прате и посебне конотације. На сличан је начин у овом раду сагледан и однос тематике програма припрате и посвете цркве Свете Тројице у Сопоћанима, и у том контексту посебно осветљен део слика с Васељенским саборима и Тајном вечером, на источном зиду припрате, али и њихов својеврсни контрапункт – пандански теме о вери старозаветних праотаца Авраама и Јосифа на сликама наспрамног зида. Њихово спајање и слагање с портретима савремених историјских личности, односно са самим портретима владара и чланова породице не искључује ни занимљиве идеолошке конотације.

Поглед на укупан доступан репертоар тема и обрасце њиховог спајања и обједињавања допушта оцену о начелној повезаности доброг дела евидентираних решења с обрасцима које је пружало одговарајуће византијско наслеђе и чије се различите варијанте проналазе и у широј традицији епохе, али се исто тако може говорити и о значајном степену креативности у њиховој примени и преиначавању у остварења која носе печат особености и која нису могла бити објашњена и потврђена релевантним примерима у постојећем византијском наслеђу. У сваком случају, налази о значајној доследности самог репертоара сликаних садржаја у низу разматраних споменика говоре у прилог закључку о поштовању нарочите логике приликом одабира иконографских тема и њиховог спајања у сложени склоп. Решењима забележеним на зидовима припрата у епохи XIII века, по свему судећи, не мањка самосвојност и у околностима ослањања на византијско културно и уметничко наслеђе и усвајања проверених кодова однегованог језика сакралне слике. С друге стране, потврђена везаност остварења из познијег раздобља епохе за сопствену традицију, установљену у задужбинама из почетних деценија столећа, није значила затварање простора новим темама и представама. Ипак, посебна пажња и привржености исказани су оним које су нашле природно место у претходно зацртаним духовним и идеолошким оквирима и које су се могле уградити на већ постојеће топосе и својеврсне одреднице културног идентитета.

ЛИТЕРАТУРА

Акентьев К. К., *Мозаики галерей константинопольской Св. Софии*, Византийский временник 45 (1984) 140–166

Археографски прилози, Београд

Бабић Г., *Литургијски текстови исписани на живопису апсиде Светих апостола у Пећи. Могућност њиховог рестаурисања*, Зборник заштите споменика културе 18 (1967) 75–83

Бабић Г., *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, изд. С. Петковић, *Византијска уметност почетком XIV века*, Београд 1978, 105–126

Бабић Г., *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII–XVII в.)*, изд. В. Ј. Ђурић, *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 319–342

Бабић Г., *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, ЗЛУ 15 (1979) 151–176

Бабић Г., *Епитети Богородице коју дете грли*, ЗЛУ 21 (1985) 261–275

Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С., *Студеница*, Београд 1986

Бабић Г., *Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешеве. Значење и датовање слике*, изд. В. Ј.Ђурић, *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 9–16

Balcanica – Balcanica (annuaire de l'Institut des études Balkaniques) Београд

Банашевић Н., *Летопис попа Дукљанина и народна предања*, Београд 1971

Благојевић М., *О аграрним односима у Полимљу крајем XII и почетком XIII века*, изд. Т. Живковић, *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003, 7–23

Благојевић М., *Српске владарке – ктитори Хиландара*, Хиландарски зборник 11 (2004) 7–26

Благојевић М., *Титуле принчева из куће Немањића у XII и XIII веку*, изд. Б. Тодић, Д. Поповић, *Манастир Морача*, зборник радова, Београд 2006, 33–44

Богдановић Д., *Свети Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968

Богдановић Д., *Хиландарски типик. Рукопис CHIL AS 156* (прир. Љ. Јухас-Георгиевска), Београд 1995

Богословље, Београд

Бојовић Б. И., *Краљевство и светост. Политичка филозофија средњовековне Србије*, Београд 1999

Бошковић Ђ., *Проблем српске средњовековне архитектуре. Питање нартекса и ексонартекса. Скица за једно истраживање*, Српски књижевни гласник, Београд 1. мај 1934, 47–52.

Бошковић Ђ., *Рад на прокрчавању и консервирању средњевековних споменика*, Годишњак СКА 42 (1934) 290–315

Бошковић Ђ., *Свети Сава и српска средњевековна уметност*, Српски књижевни гласник 44 (Београд 1935) 213–216

Бошковић Ђ., *С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку* (приказ књиге), ГСНД 15–16 (1936) 393–394

Бошковић Ђ., *Неколико натписа са зидова средњвековних цркава*, Споменик СКА 87 (1938) 3–19

Бошковић Ђ., Ненадовић С., *Градац*, Београд 1951

Бошковић Ђ., Чанак-Медић М., *Нека питања најстаријег раздобља Милешеве*, Саопштења 15 (1983) 7–23

Бубало Ђ., *Да ли су краљ Стефан Првовенчани и његов син Радослав били савладари*, ЗРВИ 46 (2009) 201–229

Васић М., *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928

ВИ – Византијски извори за историју народа Југославије

Византийский временник, Санктпетербург, Москва

Вирсаладзе Т., *Фрагменти древней фресковой росписи главного гелатского храма*, Ars Geogrica 5 (Tbilisi 1959) 163–203

Војводић Д., *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, изд. В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 265–299

Војводић Д., *Ктиторски портрети и представе*, изд. Г. Суботић, *Манастир Хиландар*, Београд 1998, 249–262

Војводић Д., *Два прилога проучавању цркве Св. Ахилија у Ариљу*, Саопштења 34 (2002) 93–106

Војводић Д., *Из ариљског иконографског програма, избор и распоред сцена христолошко-теотоколошког циклуса*, изд. С. Пејић, Р. Зарић, *Свети Ахилије у Ариљу, историја, уметност*, Београд 2002, 99–119

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005

Војводић Д. И., *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, докторска дисертација, Београд 2006

Војводић Д., *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*, изд. Б. Тодић, Д. Поповић, *Манастир Морача*, зборник радова, Београд 2006, 73–90

Војводић Д., *О живописању Беле цркве Каранске и сувременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 135–152

Војводић Д., *„Обавијен земаљском сликом“. О представама византијских и српских средњовековних владара у проскинези*, Црквене студије 4 (2007) 379–401

Војводић Д., *Од хоризонталне ка вертикалној генеалошкој слици Немањића*, ЗРВИ 44/1 (2007) 295–312

Војводић Д., Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности, Зборник за ликовне уметности 38 (2010) 35–78

Војводић Д., *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, Зограф 34 (2010) 71–86

Војводић Д., *На трагу изгубљених фресака Жиче (II)*, Зограф 35 (2011) 145–154

Војводић Д., *Жича и Пећ. Прилог разматрању сличности два програма зидног сликарства*, Саопштења 43 (2011) 31–47

Војводић Д., *На трагу изгубљених фресака Жиче (III)*, Саопштења 44 (2012) 41–61

Војводић Д., *Портрети првих ктитора у приземљу жичке куле. Порекло иконографије*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* X, Ниш 2012, 323–339

Војводић Д., *Запажања и размишљања о сликарству светилишта Спасове цркве у Жичи*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XI, Ниш 2013, 256–265

Војводић Д., *Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије светог Саве Српског*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XIII, Ниш 2015, 49–73

Војводић Д., *Остаци ктиторског натписа под куполом Богородичине цркве у Градцу*, Гласник ДКС 40 (2016) 141–145

Габелић С., *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (1977) 55–58

Габелић, С., *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991

Габелић С., *Линеарно сликарство Сисојевца*, Трећа југословенска конференција византолога, Београд – Крушевац 2000, 417–440

Гавриловић З., *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници. Избор тема и симболика*, изд. В. Корać, *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 185–192

Геров Г., *Ангелите – пазители на входа*, ЗРВИ 46 (2009) 435–442

Гиљфердинг А., *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево 1972

Глас САН – Глас Српске академије наука, Београд

Гласник ДКС – Гласник Друштва конзерватора Србије, Београд

Гласник СПЦ – Гласник Српске православне цркве, Београд

Годишњак СКА – Годишњак Српске краљевске академије, Београд

Грозданов Ц., *Циклусот на Четириесетте маченици во Света Софија Охридска*, у: Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 42–50

Грозданов Ц., *Циклусот на животот на Богородица во црквата свети Климент во Охрид (прв дел)*, Прилози МАНУ 26/2 (1995) 41–59

Грозданов Ц., *Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис*, Зборник Средновековна уметност 3 (Скопје 2001) 7–33

Грујић Р., *Једна доцнија интерполација у хрисовуљи краља Владислава (1233–1242) за манастир у Полимљу*, ГСНД 13 (1934) 200–203

ГСНД – Гласник Скопског научног друштва, Скопље

Давидов-Темерински А., *Циклус Страшног суда*, изд. В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 191–211

Давидов Темерински А., *Слике Страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала и Дечани*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* VIII, Ниш 2010, 309–324

Данило II, Животи краљева и архиепископа српских, изд. Ђ. Даничић, Загреб 1866

Данило Други, Животи краљева и архиепископа српских, Службе, прир. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, данашња језичка верзија Л. Мирковић, Д. Богдановић, Д. Петровић, Београд 1988

Дероко А., *Немањина црква Св. Богородице у Бистрици*, ГСНД 5 (1929) 305–308

Димитрова Е., *Манастир Матејче*, Скопје 2002

Дионисопулос Н., *Лоза Јесејева у Светим апостолима у Солуну*, Зограф 21 (1990) 62–70

Дмитриевский А., Описание литургическихъ рукописей хранящихся въ библиотекахъ православнаго востока, т. I, Τυπικα, Киевъ 1895; т. II, Ευχολογια, Киевъ 1901; т. III, Τυπικα, ч. II, Петроградъ 1917 (repr. Hildesheim 1965)

Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона, прир. Р. Маринковић, прев. Л. Мирковић, Београд 1988

Доментијан, Житије Светога Саве, изд. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 2001

Дрпић И., *Три сцене из циклуса Христових чуда и поука у сопоћанском ексонартексу*, Саопштења 34 (2003) 107–129

ΔΧΑΕ – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Атина

Ђорђевић И. М., *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, Зборник за ликовне уметности 18 (1982) 41–52

Ђорђевић И. М., *Милешева и Студеница*, изд. В. Ј. Ђурић, *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 69–80

Ђорђевић И. М., *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993) 159–166

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994

Ђорђевић И. М., *Свети Сава и сликани програм Милешеве. Гробна концепција програма*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића 16 (Пријепоље 1995) 153–160

Ђорђевић И. М., *Представе светих Бориса и Гљеба у Милешеви и српско-руске везе у првој половини XIII стилеђа*, изд. С. Ћирковић, *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 295–308

Ђорђевић И. М., *Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу – археолошки досије и историографска белешка*, изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 307–318

Ђорђевић И. М., *О портретима у Ариљу, слика и историја*, изд. С. Пејић, Р. Зарић, *Свети Ахилије у Ариљу, историја, уметност*, Београд 2002, 139–146

Ђорђевић И. М., *О сликаним програмима српских цркава XIII столеђа*, изд. Т. Живковић, *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003, 147–164

Ђорђевић И. М., *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008

Ђурић В. Ј., *Сопоћани*, Београд 1963

Ђурић В. Ј., *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле* (II), ЗРВИ 10 (1967) 121–148

Ђурић В. Ј., *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле* (III), ЗРВИ 11 (1968) 99–127

Ђурић В. Ј., *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (1968) 67–97

Ђурић В. Ј., *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974

Ђурић В. Ј., *Свети Сава и сликарство његовог доба*, изд. В. Ј. Ђурић, *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 245–261

Ђурић В. Ј., *Преокрет у уметности Немањиног доба*, Историја српског народа I, Београд 1981, 273–296

Ђурић В. Ј., *Рашко и приморско градитељство*, Историја српског народа I, Београд 1981, 389–407

Ђурић В. Ј., *Српско сликарство на врхунцу*, Историја српског народа I, Београд 1981, 408–433

Ђурић В. Ј., *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ 338, Одељење историјских наука, књ. 3 (1983) 117–144

Ђурић В. Ј., *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985) 26–40

Ђурић В. Ј., *Посвета Немањиних задужбина и владарска идеологија*, Богословље 31(45), св. 1 (1987) 13–21 (*Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Симпосион Богословског факултета 1986)

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990

Ђурић В. Ј., *Свети покровитељи архиепископа Данила II и његових задужбина*, изд. В. Ј. Ђурић, *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 281–294

Ђурић В. Ј., *Сопоћани*, Београд 1991[2] (= Ђурић, *Сопоћани 2*)

Ђурић В. Ј., *Лоза српских владара у Студеници*, Зборник у част Војислава Ђурића, Београд 1992, 67–85

Ђурић В. Ј., *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992) 13–27

Ђурић В. Ј., *Српске престонице у доба Немањића и њихова уметност*, Београд 2006

Живковић Б., *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења 8 (1969) 119–127

Живковић Б., *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1970

Живковић Б., *Прилог изучавању сопоћанског живописа*, Гласник ДКС 7 (1983) 26–33

Живковић Б., *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984

Живковић Б., *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985

Живковић Б., *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, Београд 1991

Живковић Б., *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992

Живковић М., *Прилози проучавању архијерејских представа у католикону манастира Студенице*, ЗРВИ 51 (2014) 215–248

Живковић М., *Представе светих монаха у западном травеју Богородичине цркве у Студеници*, Зограф 39 (2015) 65–90

Живковић, М., *Студеница: Гробна црква родоначелника династије – темељ црквене и државне самосталности*, изд. Д. Војводић, Д. Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, Београд 2016, 193–209

Живковић Т., *О првим поглављима Летописа попа Дукљанина*, Историјски часопис 44 (1998) 11–33

Живковић Т., *Легенда о Павлимиру Белу*, Историјски часопис 50 (2003) 9–32

Живковић Т., *Gesta regum Sclavorum* II, *Коментар*, Београд 2009

Живојиновић М., *Ктиторска делатност Светог Саве*, изд. В. Ј. Ђурић, *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 15–25

Живојиновић М., *Хиландарски и Евергетидски типик. Подударности и разлике*, ЗРВИ 33 (1994), 85–102

Живојиновић М., *Стефан Немања као монах Симеон*, изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 101–113

Зборник Архитектонског факултета у Београду, Београд

Зборник заштите споменика културе, Београд

Зборник Матице српске, серија друштвених наука, Нови Сад

Зборник МСИ – Зборник Матице српске за историју, Нови Сад

Зборник Народног музеја, Београд

Зборник ФФ – Зборник Филозофског факултета, Београд

Зековић З., *Конзервација зидних слика манастирског комплекса Ђурђеви Ступови у Расу*, Гласник ДКС 5 (1981) 42–45

Зизјулас Ј., *Еклисиолошке теме*, Нови Сад 2001

ЗЛУ – Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад

Зограф – Зограф: часопис за средњовековну уметност, Београд

ЗРВИ – Зборник радова Византолошког института, Београд

Ивић П., Ђурић В. Ј., Ћирковић С., *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд – Смедерево, 1989

Илић Ј., *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, ЗЛУ 6 (1970) 203–219

Историја Црне Горе, II/1. *Црна Гора у доба Немањића*, Титоград 1970

Историја српског народа I, Београд 1981

Историјски гласник, Београд

Историјски записи, Цетиње 1948. сл., Титоград 1965. сл., Подгорица 1992. сл.

ИЧ – Историјски часопис, Београд

Јанковић М., *Епископије Српске цркве 1220. године*, изд. В. Ј. Ђурић, *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 73–84

Јанковић М., *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985

Јевтић А., *Васељенски сабори и живо предање Цркве*, Богословље 17 (32), св. 1–2 (Београд 1973) 43–78

Јевтић А., *Из богословља Светога Саве, Жичка беседа Светог Саве о правој вери*, изд. Ј. Велимировић и др., *Свети Сава, Споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175–1975*, Београд 1977, 158–180

Јевтић А., *Богословље и духовни живот у Студеници. Две студеничке беседе Светог Саве*, изд. епископ жички Стефан и др., *Осам векова Студенице,* зборник радова, Београд 1986, 99–115

Јевтић А., *Православно богословље о Светом Духу*, у: *Христос Алфа и Омега*, Тврдош 2004, 201–222

Јевтић А., *Евхаристијска еклисиологија*, Видослов 45 (2008), 35–60

Јелена велика краљица. Седам векова од смрти краљице Јелене 1314–2014, каталог изложбе, изд. Т. Михаиловић, С. Новчић, Народни музеј Краљево 2014

Јелена, краљица, монахиња, светитељка, Тематски зборник радова посвећених краљици Јелени, изд. К. Митровић, Градац 2015

Јовановић В., *„Чрнча у Затоне“. Прилог средњовековној археолошкој топографији*, Зборник ФФ 9/1 (1967) 163–172

Јуришић А., *Гробна обележја двојице игумана манастира Сопоћани*, Саопштења 18 (1986) 167–172

Јуришић А., *Градац – резултати археолошких радова*, Београд 1989

Калић Ј., *Црквене прилике у српским земљама до стварања архиепископије 1219. године*, изд. В. Ј. Ђурић, *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 27–53

Калић, *Српски велики жупани у борби с Византијом*, у: *Историја српског народа* I, Београд 1981, 197–211

Калић Ј., *Столно место Србије*, Новопазарски зборник 12 (1988) 13–27

Калић Ј., *Престо Стефана Немање*, ПКЈИФ 53–54, св. 1–4 (1989) 21–30

Калић Ј., *Рашко наслеђе у време Данила II*, изд. В. Ј. Ђурић, *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 43–52

Калић Ј., *Претече Жиче: крунидбена места српских владара*, Историјски часопис 44 (1998) 77–87

Кандић О. М., *Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века*, ЗЛУ 14 (1978) 3–69

Кандић О., *Манастир Градац*, Београд 1982

Кандић О., *Манастир Милешева – истраживање манастирске цркве*, Гласник ДКС 8 (1984) 38–40

Кандић О., Милошевић Д., *Манастир Сопоћани*, Београд 1985

Кандић О., *Првобитни облик спољне припрате са звоником у Сопоћанима*, Саопштења 20–21 (1988–1989) 43–66

Кандић О., Поповић С., Лукић М., *Манастир Милешева. Конзерваторски радови 1986–1991. г.*, Гласник ДКС 16 (1992) 91–92

Кандић О., Поповић С., Лукић М., *Манастир Милешева, истраживачки и конзерваторско–рестаураторски радови у 1992. години*, Гласник ДКС 17 (1993) 73–74

Кандић О., Минић Д., Пејовић Е., *Манастир Милешева. Истраживање и обнова* (каталог изложбе), Београд – Пријепоље 1995

Кандић О., *Црква Вазнесења Христовог у Милешеви*, М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века, I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 119–170

Кандић О., Поповић С., Зарић Р., *Манастир Милешева*, Београд 1995

Кандић О., *Изглед Милешеве у време спаљивања моштију светог Саве*, изд. С. Ћирковић, *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 267–277

Кандић О., *Посуда за богојављенску воду у Сопоћанима*, Саопштења 30–31 (2000) 213–219

Кандић О., *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005

Кандић О., *Први игуман манастира Сопоћана*, Саопштења 45 (2013) 49–53

Кандић О., *Сопоћани. Историја и архитектура манастира*, Београд 2016

Кашанин М., *Bistrica*, ELU I, 387

Кашанин М., Бошковић Ђ., Мијовић П., *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969

Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1986 (= Кашанин и други, *Студеница*)

Књижевност и језик, Београд

Ковачевић Ј., *Етничка и друштвена припадност ктитора у Дукљи и Поморју од краја VIII до краја XIII века*, Историјски гласник (1955) 121–132

Ковачевић Ј., *О уводу Барског родослова*, Зборник Матице српске, серија друштвених наука 13–14 (1956), 61–70

Коматина И., *Ана Дандоло – прва српска краљица?*, Зборник МСИ 89 (2014) 7–22

Коматина П., *Појам Бугарске у XI и XII веку и територија Охридске архиепископије*, изд. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 41–56

Комненовић Н., Живковић З., *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, каталог изложбе – Народни музеј, Београд 1980

Кораћ В., *Свети Сава и програм рашког храма*, изд. В. Ј. Ђурић, *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 231–244

Кораћ В., *Милешевска спољна припрата и њен одјек у архитектури Трнова*, ЗЛУ 19 (1983) 17–40

Кораћ В., Шупут М., *Архитектура византијског света*, Београд 1998

Кораћ В., *О архитектури познатих храмова у време покрштавања Срба*, ЗРВИ 38 (1999–2000) 173–185

Крсмановић Б., *О односу управне и црквене организације на подручју Охридске архиепископије*, изд. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 17–39Er

Ксингопулос, А., *‘Αρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φυλαξ*, ΔΧΑΕ 1 (1932) 18

Лађевић М., *Резултати испитивачких радова на фрескама цркве Св. Петра и Павла крај Новог Пазара*, Саопштења 4 (1961) 149–162

Летопис МС – Летопис Матице српске, Нови Сад

Лордкиранидзе И., *Житийтый цикл святого Георгия в Убиси*, изд. В. Ј. Ђурић, *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 97–108

Љетопис попа Дукљанина, Титоград 1967, увод, превод и коментар С. Мијушковић

Љетопис попа Дукљанина, предговор, попратни текстови и превод С. Мијушковић, Београд 1988

Љубинковић Р., *Хумско епархијско властелинство и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, Старинар, н. с. 9–10 (1959) 97–123

Мајендорф Ј., *Шта је васељенски сабор?*, Гласник СПЦ, 4. април 1975, 66–73

Максимовић Љ., *„Византинизми" краља Стефана Радослава*, ЗРВИ 46 (2009) 139–147

Максимовић Љ., *Сучељавање и прожимање двају светова*, ЗРВИ 43 (2006), 11–23

Маловић М., *Поклад жупана Десе*, изд. Т. Живковић, *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003, 31–39

Мандић С., *Три портрета у Сопоћанима*, Књижевне новине, Београд 30. IX 1954

Мандић С., Панић-Суреп М., Живковић Б., *Заштита Сопоћана*, Саопштења 1 (1956) 15–27

Мандић С., *Древник: записи конзерватора*, Београд 1975

Мандић С., *Најстарији портрети Светог Саве*, изд. Ј. Велимировић и др., *Свети Сава, Споменица поводом осамстогодишњице рођења, 1175–1975*, Београд 1977, 17–24

Мандић С., *Чрте и резе, фрагменти старог именика*, Београд 1981

Марјановић-Душанић С., *Мотив Лозе Јесејеве у доба Уроша I*, ЗФФ, серија А: Историјске науке 18 (1994) 119–125

Марјановић-Душанић С., *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XII до XV века*, Beograd 1994

Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997

Марјановић-Душанић С., *Хиландар, Студеница и Сумеон Немања: о монашењу владара у држави Немањића*, изд. Ч. Мирковић, М. Милосављевић, *Трећа казивања о Светој Гори*, Београд 2000, 60–73

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, изд. В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 567–630

Марковић М., *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, изд. Г. Суботић, *Манастир Хиландар*, Београд 1998, 221–242

Марковић М., *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009

Марковић М., *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду,* Зограф 35 (2011) 119–143

Марковић М., *Средњовековне представе крстова са „криптограмима“ који се односе на светог цара Константина Великог*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XI, Ниш 2013, 123–133

Марковић М., *Милка Чанак-Медић, Даница Поповић, Драган Војводић, Манастир Жича*, Саопштења 48 (2016) 361–365 (приказ књиге)

Марковић М., *Почеци уметничког стваралаштва у српским земљама (IX–XI век)*, изд. Д. Војводић, Д. Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, Београд 2016, 147–163

Марковић М., *На трагу самосвојних решења – српска уметност у XII столећу*, изд. Д. Војводић, Д. Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, Београд 2016, 165–181

Марковић М., *У време првих Немањића (од 1168. до смрти краља Милутина)*, изд. М. Марковић, Д. Војводић, *Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохији. Идентитет, значај, угроженост*, Београд 2017, 51 (поглавље *Историја стварања*)

Марковић О., *Прилог изучавању архитектуре манастира Сопоћана*, Саопштења 8 (1969) 93–99

Мијатовић Ч., *Ко је краљица Јелена?*, Летопис МС 217 (1902), 1–30

Мијовић П., *„Вољавац“ и Давидовица*, Историја Црне Горе II/1, Титоград 1970, 256–257

Милановић В., *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, изд. В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 219–241

Милановић В., *Програм живописа у припрати*, изд. В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 361–375

Милановић В., *Култно-литургијске основе за изучавање иконографског програма у припратама српских средњовековних цркава*, магистарска теза, Београд 2000

Милановић В., *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, изд. Г. Суботић, *Манастир Жича*, зборник радова, Краљево 2000, 165–186

Милановић В., *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве. Прилог истраживању заједничких места у сликаним програмима црквених задужбина Немањића у XIII веку*, Balcanica 32– 33 (2003) 263–295

Милановић В., *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 141–165

Милановић В., *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, изд. Б. Тодић, Д. Поповић, *Манастир Морача*, зборник радова, Београд 2006, 141–182

Милановић В., *Нартекс као место покајника и катихумена. Подаци из византијског писаног наслеђа и њихова рецепција у научној литератури*, изд. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, Београд 2011, 109–134

Милановић В., *Светачки лик у контексту: један нерасветљени пример из ексонартекса цркве у манастиру Трескавац*, изд. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, *Византијски свет на Балкану* II, Београд 2012, 459–479

Милановић В., *Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве. Прилог реконструкцији и тумачењу првобитног програма*, Зограф 37 (2013) 107–132

Милешевски записи, Пријепоље

Милошевић Д., Нешковић Ј., *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Београд 1987

Милошевић Д., *Страшни суд*, изд. Ђ. Скочајић, *Дело Десанке Милошевић Скочајић*, Београд 1993, 131–146

Милутиновић Д. С., *Припрата и њена цељ у старој српској црквеној архитектури*, Старинар, год. I (1884) 13–20

Миљковић Б., *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008

Минић Д., *Археолошки подаци о манастиру Жичи*, изд. Г. Суботић, *Манастир Жича*, зборник радова, Краљево 2000, 223–246

Михаиловић Р., *Црква светог Петра код Новог Пазара*, Новопазарски зборник 10 (1986) 67–100

Михаиловић Т., *Краљица Јелена знаменита личност српске историје и културе*, изд. Т. Михаиловић, С. Новчић, *Јелена велика краљица. Седам векова од смрти краљице Јелене 1314–2014*, Народни музеј Краљево 2014, 9–29

Мишић С., *Територијално-управна организација Полимља (XII – XIV век)*, изд. Т. Живковић, *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003, 73–87

Мошин В., *Повеља краља Владислава Богородичином манастиру у Бистрици и златне Буле краља Уроша I*, ГСНД 21 (1940) 21–32

Мушовић Е., *Петрова црква у Летопису попа Дукљанина*, Историјски записи 41, св. 4 (1979) 97–102

Наша прошлост, Краљево

Нешковић Ј., *Петрова црква код Новог Пазара*, Зборник Архитектонског факултета у Београду 6, св. 5 (1961) 3–33

Нешковић Ј., *Конзерваторско-рестаураторски радови на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу*, Старине Црне Горе 1 (1963) 97–111

Нешковић Ј., *Ђурђеви Ступови у Расу*, Рашка баштина 1 (1975) 149–158

Нешковић Ј., *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Краљево 1984

Нешковић Ј., Николић Р., *Петрова црква код Новог Пазара*, Београд 1987

Нешковић Ј., *Архитектура и обнова цркве Св. Богородице у Бистрици на Лиму*, Саопштења 29 (1997) 17–26

Нешковић Ј., *Нека отворена питања о црквеном градитељству у доба Стефана Немање*, изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 199–207

Николић Р., *Петрова црква и Ђурђеви Ступови*, Београд 1961

Николић Р., *Прилози проучавању живописа из XIII и XIV века у области Раса: Када и ко је живописао манастир Градац*, Рашка баштина 2 (1980) 86–93

Николић Р., *О гробу светог Саве у Милешеви*, Саопштења 14 (1982) 7–24

Николић Р., *Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице (I)*, Саопштења 18 (1986) 23–62

Николић Р., *О једном значајном податку за датовање Сопоћана у књижњвном делу архиепископа Данила II*, Свеске ДИУС 17 (1986) 71–74

Николић Р., *Како је могао да гласи натпис у лунети главног портала са Ђурђевих Ступова из 1171. године*, Гласник ДКС 15 (1991) 58–61

Новаковић С., *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912

Новопазарски зборник, Нови Пазар

Окуневъ Н. Л., *Столпы святаго Георгия*, Seminarium Kondakovianum I, Prague 1927, 225–246

Окуневъ Н. Л., *Составъ росписи храма в Сопочанахъ*, Byzantinoslavica 1 (1929) 119–148

Окуневъ Н. Л., *Портреты королей ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica 2 (1930) 75–96

Окуневъ Н. Л., *Арилье, памятник сербского искусства XIII века*, SK 8 (1936) 221–255

Окуневъ Н. Л., *Милешево. Памятник сербского искусства XIII в.*, Byzantinoslavica 7 (1937–1938) 33–96

Павловић Д., *Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца*, Зограф 33 (2009) 75–92

Павловић Д., *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика у Србији XIII века*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* VII, Ниш 2009, 293–305

Павловић Д., *Зидно сликарство Благовештенске цркве манастира Градца*, магистарска теза, Београд 2010

Павловић Д., *Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и запажања о појединим програмским особеностима*, Зограф 36 (2012) 89–108

Павловић Д., *О једном особеном моделу распоређивања сцена циклуса Великих празника: Студеница – Градац*, изд. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, *Византијски свет на Балкану* II, Београд 2012, 443–457

Панић Д., Бабић Г., *Богородица Љевишка*, Београд 1975

Патријарх Пајсије, Сабрани списи, прир. Т. Јовановић, прев. Д. Богдановић, Т. Јовановић, Београд 1993

Пејић С., *Манастир Пустиња*, Београд 2002

Пејић С., *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009

Петковић В. Р., *Жича*, Старинар 1/2 (1907) 141–187

Петковић В. Р., *Жича*, Старинар 2/2 (1908) 115–148

Петковић В. Р., *Жича*, Старинар 4 (1909) 1–37

Петковић В. Р., *Манастир Жича. Хисторија*, Београд 1911

Петковић В. Р., *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис*, Београд 1911

Петковић В. Р., *Старине, записи, натписи, листине*, Београд 1923

Петковић В. Р., *Прича о „Прекрасном Јосифу“ у Сопоћанима*, ГСНД 1, св. 1 (1925) 35–42

Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965

Петковић С., *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења XVI (1984) 57–65

Петковић С., *Морача*, Београд 1986

Петковић С., *Настанак Милешеве*, изд. В. Ј. Ђурић, *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 1–8

Петковић С., *Милешевске фреске из XVI века*, Саопштења 27–28 (1995–1996) 123–130

Пириватрић С., *Прилог хронологији почетка Немањине власти*, ЗРВИ 29–30 (1991) 125–136

Пириватрић С., *О Стефану Првославу, ктитору цркве Светог Георгија у Будимљи*, изд. М. Радујко, *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, зборник радова*, Беране, Београд 2011, 53–67

Пириватрић С., *Хронологија и историјски контекст подизања манастира Студенице. Прилог истраживању проблема*, Зограф 39 (2015) 47–56

ПКЈИФ – Прилози за књижевност, језик историју и фолклор, Београд

Поповић Б. М., *Програм живописа у капели Пећпала*, изд. В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 451–470

Поповић Б., *О ношњи ктиторских портрета у Милешеви: сије (препендулије)*, Милешевски записи 3 (1998) 37–54

Поповић Б., *Студеница. Осам векова сликарства*, Београд 2010 (каталог изложбе)

Поповић Б., *Проблем заштите и спајања разбијене слике. Прелиминарни списак фрагмената фресака са два примера рада из Милешеве и Богородице Пречисте из Ждрела*, Гласник Друштва конзерватора Србије 35 (2011) 114–122

Поповић Б., *Фрагменти фресака из цркве Светог Јована у Црнчи*, изд. М. Радујко, *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, зборник радова*, Беране, Београд 2011, 361–373

Поповић Д., *Српски владарски гроб*, Београд 1992

Поповић Д., *Моштi светог Саве*, изд. С. Ћирковић, *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 251–266

Поповић Д., *Култ краља Драгутина – монаха Теоктиста*, ЗРВИ 38 (1999/2000) 309–326

Поповић Д., *Настанак култа светог Симеона*, изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 347–369

Поповић Д., *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006

Поповић Д., *Ктитор Мораче и његов култ*, изд. Б. Тодић, Д. Поповић, *Манастир Морача*, зборник радова, Београд 2006, 55–72

Поповић Д., Поповић М., *Фунерарна функција Спасове цркве у Жичи?*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XII, Ниш 2014, 347–360

Поповић М., Поповић Д., *Гробови црквених поглавара у манастиру Жичи*, Саопштења 45 (2013) 27–47

Поповић П., *Фреске ктитора у манастиру Милешеви*, ПКЈИФ 7 (1927) 89–95

Поповић П., *Смрт мајке краља Уроша I, фреска у манастиру Сопоћанима*, Старинар, 3. сер., 5 (1930) 30–36

Поповић Р. В., *Васељенски сабори – одабрана документа*, Београд 2002

Поповић С., *Крст у кругу. Архитектура манастира у средњовековној Србији*, Београд 1994

Поповић С., *Преиспитивање цркве Светог Петра у Расу,* изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 209–229

Прерадовић Д., *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду*, Наша прошлост 7 (2006) 29–49

Привалова Е. Л., *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси 1980

Прилози МАНУ – Прилози, Македонска академија на науките и уметностите Скопје

Радовановић Ј., *Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопоћани*, ЗЛУ 19 (1983) 41–73

Радојчић С., *Милешевске фреске Страшног суда,* Глас САН 234, Одељење друштвених наука, књ. 7 (1959) 69–79

Радојчић С., *Старо српско сликарство*, Београд 1966

Радојчић С., *Милешева*, Београд 1971[2]

Радојчић С., Узори *и дела старих српских уметника,* Београд 1975

Радојчић С., *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, у: С. Радојчић, Узори *и дела старих српских уметника,* Београд 1975, 125–153

Радојчић С., *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7 (1977) 28–35

Радојчић С., *Одабрани чланци и студије 1933–1978*, Београд 1982

Радојчић С, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1997[2]

Радујко М., *"Престо светог Симеона"*, Зограф 28 (2000–2001) 55–88

Ракић З., *Уметност обновљене Пећке партијаршије (1557–1690),* изд. Д. Војводић, Д. Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, Београд 2016, 497–513

Рачански зборник, Бајина Башта

Рашка баштина, Краљево

Саопштења – Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд

Свеске ДИУС – Свеске Друштва историчара уметности Србије, Београд

Свети Сава, Сабрани списи, прир. Д. Богдановић, данашња језичка верзија Л. Мирковић, Д. Богдановић, Београд 1986

Свети Сава, Сабрана дела, прир. Т. Јовановић, Београд 1998

Сеоски дани Сретена Вукосављевића, Пријепоље

Симић П., *Рад Светог Саве на осавремењавању богослужења у Српској цркви*, изд. Ј. Велимировић и др., *Свети Сава. Споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175–1975*, Београд 1977, 181–205

Синдик Д. И., *Српска средњовековна акта у манастиру Хиландару*, Хиландарски зборник 10 (1998) 9–134

SK – Seminarium Kondakovianum, Prague

Сковран А., *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, ЗРВИ 5 (1958) 149–172

Сковран А., *Испитивање и конзервација манастира Мораче*, Зборник заштите споменика културе 11 (1960) 197–218

Соловјев А., *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926

Споменик СКА – Споменик Српске краљевске академије, Београд

Српски књижевни гласник, Београд

Старинар, Београд

Стефан Првовенчани, Сабрани списи, прир. Љ. Јухас-Геогриевска, данашња језичка верзија Љ. Јухас-Геогриевска, Л. Мирковић, М. Башић, Београд 1988

Стефан Првовенчани, Сабрана дела, изд. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 1999

Стојановић Љ., *Стари српски хрисовуљи*, Споменик СКА 3 (1890)

Стојановић Љ., *Требник манастира Св. Тројице код Пљеваља*, Споменик СКА 56, (1922) 22–30

Стојановић Љ., *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927

Стојковски Б., *Краљица Јелена и Угарска*, изд. Т. Михаиловић, С. Новчић, *Јелена велика краљица. Седам векова од смрти краљице Јелене 1314–2014*, Народни музеј Краљево 2014, 41–47

Суботин-Голубовић Т., *Култ светог Ахилија Лариског*, ЗРВИ 26 (1987) 21–33

Суботин-Голубовић Т, *Словенски преписи службе св. Ахилију и њихови грчки узори*, изд. С. Пејић, Р. Зарић, *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, уметност*; Зборник радова са научног скупа 25–28. 05. 1996, Београд 2002, 29–34

Суботић Г., *Краљица Јелена Анжујска – ктитор црквених споменика у Приморју*, Историјски гласник 1–2 (1958) 139–147

Суботић Г., *Градац Ибарски*, ЛЕ II, 1962, 442

Суботић Г., *Манастир Жича*, Београд 1984

Суботић Г., *Трећа жичка повеља*, Зограф 31 (2006–2007) 51–58

Суботић Г., Максимовић Љ., *Свети Сава и подизање Милешеве*, изд. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, *Византијски свет на Балкану* I, Београд 2012, 97–109

Суботић Г., Миљковић Б., Шпадијер И., Тот И., *Натписи историјске садржине у зидном сликарству I. XII–XIII век*, Београд 2015 (= Суботић и други, *Натписи историјске садржине*)

Тасић Д., *Црква св. апостола Петра и Павла код Новог Пазара*, *Нови Пазар и околина*, Београд 1969, 123–125

Татић-Ђурић М., *Богородица Владимирска*, ЗЛУ 21 (1985) 29–50

Теодосије, Житија, прир. Д. Богдановић, данашња језичка верзија Л. Мирковић, Београд 1988

Теодосије, Службе, канони и Похвала, прир. Б. Јовановић Стипчевић, данашња језичка верзија Д. Богдановић, Б. Јовановић Стипчевић, Београд 1988

Тодић Б., *Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници*, ЗЛУ 14 (1978) 193–204

Тодић Б., *Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви Св. апостола у Пећи*, ЗЛУ 16 (1980) 85–101

Тодић Б., *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 18 (1982) 19–40

Тодић Б., *Милешева и Жича – тематске и иконографске паралеле*, изд. В. Ј. Ђурић, *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 81–89

Тодић Б., *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 25–40

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993

Тодић Б., *Фреске XIII века у параклису на пиргу Светог Георгија у Хиландару*, Хиландарски зборник 9 (1997) 35–73

Тодић Б., *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, изд. С. Ћирковић, *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 225–249

Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998

Тодић Б., *Представе св. Симеона Немање, наставника праве вере и добре владе у средњовековном сликарству*, изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 295–305

Тодић Б., *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, Трећа југословенска конференција византолога, Београд – Крушевац 2002, 361–379

Тодић Б., *Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 123–140

Тодић Б., *Белешка о првом игуману Сопоћана*, Црквене студије 3 (2006) 423–429

Тодић Б., *Сопоћани и Градац. Узајамност фунерарних програма две цркве*, Зограф 31 (2006–2007) 59–77

Тодић Б., *Ново тумачење програма и распореда фресака у Милешеви*, изд. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, Београд 2011, 55–68

Тодић Б., *Монументална српска уметност XIII века*, изд. Д. Војводић, Д. Поповић, *Византијско наслеђе и српска уметност* II, Београд 2016, 213–231

Тодич Б., *Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв*, изд. А. Баталов, А. Лидов, *Иерусалим в русской культуре*, Москва 1994, 34–42

Томић О., *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, ЗЛУ 26 (1990), 89–118

Томић О., *Ликови краља Драгутина у српском средњовековном сликарству*, Рачански зборник 3 (1998) 68–90

Томић С., Николић Р., *Манасија. Историја – живопис*, Саопштења 6 (1964) 1–220

Томовић Г., *Жупа Љубовића*, изд. Т. Живковић, *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003, 47–62

Тошић Ђ., *Српске приморске земље (Зета и Травунија) у XIII веку*, изд. Т, Живковић, *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003, 63–72

Трембелас, П. Н., *Постанак и историјски развитак чина великог освећења воде*, Богословље, год. 14 (29), св. 1–2 (Београд 1970) 67–78

Тријић В., *Однос првих Немањића према светом Георгију у светлу документарних и наративних извора*, изд. М. Радујко, *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, зборник радова*, Беране, Београд 2011, 69–78

Трифуновућ Ђ., *Натписи уз портрете Немањића у манастиру Милешеви*, Књижевност и језик 39/2–4 (Београд 1992) 91–100

Троицки С., *Ктиторско право у Византији и у Немањићкој Србији*, Глас СКА 168, други разред 86 (1935) 79–135

Ћирковић С., *Краљ Стефан Драгутин*, Рачански зборник 3 (1998) 11–20

Ћоровић В., *Значај хумске епископије*, Споменица епархије хумско-херцеговачке (1918–1928), Ниш 1929, 49–63

Ћоровић-Љубинковић М., *Српско зидно сликарство XIII века*, Београд 1965

Ћоровић-Љубинковић М., *Живопис цркве св. Петра код Новог Пазара*, Старинар, н. с. 20 (1970) 35–49

Ћоровић-Љубинковић М., *Улога архиепископа Саве Немањића у оснивању и развијању манастирског комплекса Милешеве*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића X (1982) 157–167

Ферјанчић Б., *Одбрана Немањиног наслеђа – Србија постаје краљевина*, Историја српског народа I, Београд 1981, 297–314

Ферјанчић Б., Максимовић Љ., *Свети Сава и Србија између Епира и Никеје*, изд. С. Ћирковић, *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 13–25

Ферлуга Ј., *Време подизања цркве св. Ахилија на Преспи*, ЗЛУ 2 (1966) 1–7

Филиповић А., *Хипотеза о пројектовању унутрашњег простора цркве Ђурђеви Ступови*, Старинар 59 (2009) 221–236

Хиландарски зборник, Београд

Христу П. К., *Манастир Пресвете Богородице Евергетидске у Цариграду*, изд. епископ жички Стефан и др., *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986, 61–73

Цветковић Б., *Нови прилози проучавању ктиторске композиције у Раваници*, Саопштења 26 (1995) 37–51

Цветковић Б., *Византијски цар и фреске у припрати Милешеве*, Balcanica 32–33 (2003) 297–310

Цветковић Б., *Свети Сава и програм живописа у Милешеви: прилози истраживању*, изд. П. Влаховић и др., *Осам векова манастира Милешеве*, Зборник радова II, Милешева 2013, 311–328

Црквене студије, Ниш

Чанак-Медић М., *Из историје Ариља*, Саопштења 14 (1982) 25–42

Чанак-Медић М., *О хронологији раних Немањиних задужбина*, Саопштења 17 (1985) 7–20

Чанак-Медић М., *Двојне куле на прочељу цркава Немањиног доба*, изд. Ј. Калић, *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 181–197

Чанак-Медић М., Бошковић Ђ., *Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долини Ибра и Мораве*, Београд 1986

Чанак-Медић М., *Архитектура Немањиног доба, II. Цркве у Полимљу и на Приморју*, Београд 1989

Чанак-Медић М., *Спасова црква у Жичи*, М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века, I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 15–116

Чанак-Медић М., *Архитектура прве половине XIII века, II. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 15–132

Чанак-Медић М., *Архитектура и програм ексонартекса жичке Спасове цркве*, изд. Суботић, *Манастир Жича*, зборник радова, Краљево 2000, 57–81

Чанак-Медић М., *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп*, Београд 2002

Чанак-Медић М., *Архитектура друге половине XIII века I*, Београд 2006, 15–60, 93–154

Чанак-Медић М., Поповић Д., Војводић Д., *Манастир Жича*, Београд 2014

Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1990

Штављанин-Ђорђевић Љ., *О помену српског краља у рукописном октоиху из 80-тих година века*, Археографски прилози 12 (1990) 73–91

Яцимирский А. И., *Библиографический обзоръ апокрифовъ въ южнославянской и русской письменности (Списки памяатниковъ), I. Апокрифы ветхозаветные*, Петроградъ 1921, 118–163

Andrescu, J., *Torcello I. Le Christ inconnu. II Anastasis et Jugement dernier: têtes vrais, têtes fausses*, DOP 26, 1972, 195–207

Art Bulletin, New York

Art History – Journal of the Association for Art History, Oxford

Babić G., *Les Crois à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècle*, *Byzance et les Slaves*, Mélanges I. Dujčev, Paris 1979, 1–13

Babić G., *Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica*, изд. В. Корać, *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 205–217

Bache F., *La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XIIe au XIIIe siècle*, Histoire de l'art INHA, Varia, sept. 1989, N. 7 (Paris 1989) 25–31

Bagatti B., *Note sull'iconografia di 'Adamo sotto il Calvario'*, Liber Annuus 27 (Jerusalem 1977) 5–32 [= Bagatti B., *Notes on the iconography of Adam Under Calvary*, SBF Essays 17 (Jerusalem 2007) 1–19 (http://198.62.75.4/www1/ofm/sbf/essays/17Bagatti_AdamCalvary.pdf)]

Barber Ch., *Mimesis and Memory in the Narthex Mosaics at the Nea Moni, Chios*, Art History 24/3 (2001) 323–337

BEL – Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, Roma

Bogdanović D., *Politička filosofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja*, Filozofske studije 16 (Beograd 1988) 5–29

Bojović, B., *L'idéologie monarchique dans les hagiobiographies dynastiques du moyen âge serbe*, Roma 1995

Bornert R., *Les commentaires byzantines de la divine liturgie*, Paris 1966

Boué A., *La Turquie d'Europe*, Paris 1840

Brenk B., *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966 (Wiener byzantinische Studien 3)

Brightman F. E., *The 'Historia Mystagogica' and Other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy*, Journal of Theological Studies 9 (London 1908) 257–267, 387–397

Byzantine Art. An European Art, Athens 1964[2], ed. M. Chatzidakis, (Exhib. Catalogue)

Byzantion, Bruxelles

Byzantinoslavica, Prague

BZ – Byzantinische Zeitschrift, Leipzig 1892sq, München 1943sq

CA – Cahiers Archéologiques, Paris

Christe Y., *Jugements derniers*, Saint Léger Vauban 1999

Constantinides E., *The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library*, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979) 191–207

Cvetković B., *St Constantine the Great in Mileševa Revisited*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* XII, Ниш 2014, 271–284

Členova L., *A Byzantine Relief 'St. George with the Scenes of his life'*, Series Byzantina I, Warszava 2003, 18–26 (www.icon-art.info/book_contents.php?lng=en&book-id=18)

Ćurčić S., *The Original Baptismal Font of Gračanica*, Зборник народног музеја 9–10 (1979) 313–320

Demus O., *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1947

Demus O., *Two Paleologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960) 96–109

Diario del viaggio da Venezia a Constantinopoli di M. Paolo Contarini, ed. V. Lazari, Venezia 1856

Djurić V. J., *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, ed. V. J. Djurić, *L'art byzantin du XIIIe siècle*, Beograd 1967, 145–167

Djurić V. J., *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar. L'histoire et la signification*, Хиландарски зборник 7 (1989) 105–132

Djurić V. J., *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton*, Хиландарски зборник 8 (1991) 57–58

Djurić, V. J., *Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300. Constantinople, Thessalonique, Serbie*, Πρακτικά του Διεθνούς συμποσίου *Βυζαντινή Μακεδονία 324–1430 μ.Χ.*, Thessalonique 1995, 67–86

Djurić V. J., *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise dans la peinture murale en Serbie medievale*, изд. С. Ћирковић, *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998

Djurić V. J., *La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiča*, изд. Г. Суботић, *Манастир Жича*, зборник радова, Краљево 2000, 123–147

Djurić V. J., *Le nouveau Constantin dans l'art serbe médiéval*, eds. T. Steppan, B. Borkopp, *Λιθοστρώτον. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte*, Festschrift für Marcel Restle, Stuttgart 2000, 55–65

DOP – Dumbarton Oaks Papers, Washington

Drandakis N. V., *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964

Dufrenne S., *L'enrichessement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII*ème *siècle*, ed. V. J. Djurić, *L'art byzantin du XIII*e *siècle*, Belgrade 1967, 35–46

Đurić V. J., *Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu* (Sažetak), Zbornik radova, I kongres Saveza društava istoričara umetnosti SFRJ, Ohrid 1976, 53–55

Eastmond A., *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania 1998

Eastmond A., *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Birmingham 2004

ELU – Enciklopedija likovnih umjetnosti

EO – Échos d'Orient, Paris

Fabre P., *Le dévelopment de l'Histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles,* Mélanges d'archéologie et d'histoire 39, Paris 1921–1922, 193–211

Felix Ravenna, Ravenna

Garidis M., *L'ange en cheval dans l'art byzantin*, Byzantion 42 (1972) 23–59

Garidis M., *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XII*e *au XIV*e *siècle)*, ЗЛУ 18 (1982) 6–17

Garidis M., *Études sur le Jugement dérnier post-byzantin du XV*e *à XIX*e *siècles. Iconographie – Esthétique*, Thessalonique 1985

Gautier P., Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator, REB 32 (1974) 1–145

Gautier P., *Le typikon de la Théotokos Évergétis*, REB 40 (1982) 5–101

Gautier P., *Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè*, REB 43 (1985) 5–165

Gauthier-Walter M.-D., *Joseph, figure idéale du roi?*, CA 38 (1990) 25–36

Gavrilović Z., *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretation of the Theme in Medieval Serbia. Narthex programmes of Lesnovo and Sopoćani*, Зограф 11 (1980) 44–53

Gavrilović Z., *The Forty in Art* (Summary), ed. S. Hackel, *The Byzantine Saint*, London 1981, 190–194

Gavrilović Z., *The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žiča Vestibule. Further Research into Artistic Interpretations of the Divine Wisdom – Baptism – Kingship Ideology*, JÖB 32/5 (1982) 185–193

Gavrilović Z., *Kingship and baptism in the iconography of Dečani and Lesnovo*, изд. В. Ј. Ђурић, *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 297–306

Gavrilović Z., *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001

Gazette des Beaux Arts, Paris

Gedevanishvili E., *The Ecumenical Councils in the Narthex of the Main Church of the Gelati Monastery and Preliminary Reflections on one 'Local' Iconographical Tradition in Georgia*, 21st International Congress of Byzantine Studies, London 2006, Communication (VI.8 Art and Orthodoxy), 1–6, www.byzantinecongress.org.uk, (преузето: 25. септембар 2006)

Gelzer H., *Ungedruckte und wenig bekannte Bistümerverzeichnisse der orientalischen Kirche* II, BZ 2 (1893) 22–72

Gerov G., *L'image de Constantine et Hélène avec la croix: étapes de formation et contenu symbolique*, изд. М. Ракоција, *Ниш и Византија* II, Ниш 2004, 227–239

Gesta regum Sclavorum I, изд. Т. Живковић, прир. и прев. Д. Кунчер, Београд 2009

Glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843–1261, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, Metropolitan Museum of Art, New York 1997

Grabar A., *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957

Grabar A., *Les cycles d'images byzantins du 13e siècle tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier*, Старинар, н. с. 20 (1969), Зборник Ђурђа Бошковића, Београд 1970, 133–137

Grabar A., *Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icones à Dečani)*, Зограф 6 (1975) 25–30

Hemmerdinger-Illiadou D., *Les données archéologiques dans la version grecque des Sermones de Saint Ephrem le Syrien*, CA 13 (1962) 29–37

JÖB – Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Wien

JÖBG – Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, Graz – Köln

Jolivet-Lévy, Ch., *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998) 121–128

Jordan R. H., *The monastery of the Theotokos Evergetis, its children and its grand children*, eds. M. Mullett, A. Kirby, *The Theotokos Evergetis and eleventh-century monasticism*, Belfast 1994, 215–245

Kandić O., *Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches*, Зограф 27 (1998–1999) 61–78

Kantorowicz E. H., *The Baptism of the Apostles*, DOP 9–10 (1956) 205–251

Konis P., *From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)*, Ph. D. thesis, University of Birmingham 2008, http://etheses.bham.ac.uk/663/1/Konis10PhD.pdf

K. Koshi, *Über das Bildprogramm der Klosterkirche von Mileševa*, Orient X (Tokyo 1974) 115–140 (нав. према И. М. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*)

Krumbacher K., *Der Heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, München 1911

Lafontaine-Dosogne J., *La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, Cariers archéologiques 37 (1989) 45–68

Lafontaine-Dosogne J., *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident* I, Bruxelles 1992[2]

Ljubinković R., *Quelques observations sur le probleme des rapports artistiques entre Byzance, l'Italie meridionale et la Serbie avant XIIIe siècle*, X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravena 1963, 185–205

Ljubinković R., *Sur le symbolisme de l'Histoire de Joseph du narthex de Sopoćani*, ed. V. J. Djurić, *L'art byzantin du XIIIe siècle*, Symposium de Sopoćani, 1965, Beograd 1967, 207–237

Maguire H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981

Maguire H., *The Art of Comparing in Byzantium*, Art Bulletin 70/1 (1988) 88–103

Mark-Weiner T., *Narrative cycles of the Life of St. George in byzantine art*, New York University, Ph. D., 1977

Mateos J., *Le typicon de la Grande Église*, II. *Le cycle des fêtes mobiles*, OCA 166, 1963

Maximus Confesor, Mystagogia, PG 91, col. 657–717

Maximus Confessor, Selected Writings, tr. G. C. Berthold, London 1985, 183–214 (*The Church's Mystagogy in which are explained the symbolism of certain rites performed in the Divine Synaxis*)

McDaniel G. L., *On Hungarian-Serbian Relations in the Thirteenth Century: John Angelos and Quen Jelena*, Ungarn Jahrbuch 12 (1982–1983) 43–50

Mijović P., *Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani*, ed. V. J. Djurić, *L'art byzantin du XIIIe siècle*, Symposium de Sopoćani, 1965, Beograd 1967, 239–248

Milanović V., *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme*, Зограф 20 (1989) 48–59

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1916 (réimpr. 1960)

Millet G., *La dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances*, Paris 1945

Millet G., Frolow A., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie* I, Paris 1954

Millet G., Frolow A., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie* II, Paris 1957

Milošević D., *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963

Montanari G., *Giuseppe l'Ebreo della Cattedra di Massimiano: prototipo del buon governo?*, Felix Ravenna (1985), 305–322

Mouriki D., *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) 145–171

Mouriki D., *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985

Muir Mackenzie G. and Irby A. P., *Travels in the Slavonic Provinces of Turkey-in-Europe* I, London 1877[5]

Nagatsuka Y., *Descente de croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Tokyo 1979 (нав. према И. М. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве*)

Nicolaides A., *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192*, DOP 50 (1996) 1–138

Omont H., *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908

Orient, Tokyo

Ossorguine N., *La place de la Mère de Dieu dans la liturgie orthodoxe*, in: *Saints et sainteté dans la liturgie*, Conferènces Saint-Serge, 33e Semaine d'études liturgiques, Rome 1987 (BEL, Subsidia 40) 275–290

Paleoslavica, Cambrigde (Massachusetts)

Papadopoulo-Kerameus A. I., *Noctes Petropolitanae, Сборникъ византийскихъ текстовъ XII–XIII вековъ*, С.-Петербургъ 1913 (ed. phototypicam, Leipzig 1976)

Papadopoulos K., Die *Wandmalerein des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki*, Graz – Köln 1966.

Papadopoulos K., *B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, JÖB 16 (1967) 343–347

Patterson Ševčenko N., *The Five Hymnographers at Nerezi*, Paleoslavica 10/2 (2002) 55–68

Patterson Ševčenko N., *Art and liturgy in the later Byzantie Empire*, ed. M. Angold, *The Cambridge History of Christianity: Eastern Christianity*, Cambridge university Press 2006, 127–153

Petković V., *Eine Kirche des Konigs Nemanja*, Studien zur Kunst des Ostens: Festschrift Josef Strzygowski, Wien 1922, 159–167

Petković V., *La mort de la reine Anne à Sopoćani*, L'art byzantin chez les Slaves I/2, Paris 1930, 217–221

PG – Patrologiae cursus completus, Series graeca, ed. J. P. Migne (Paris 1857–1866)

Radojčić S., *Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance*, JÖBG 7 (1958) 105–123

RbK – *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, eds., K. Wessel, M. Restle, Stuttgart 1963 sq.

REB – Revue des études byzantines, Paris

Salaville S., *L'iconographie des »sept conciles oecuméniques"*, EO 25 (1926) 144–176

Savage M., *The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium. The Example of the Entrance Vestibule of Žiča Monastery (Serbia)*, eds. W. Hörandner, A. Rhoby, *Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme*, Wien 2008, 101–111

Schapiro M., *The Joseph scenes on the Maximianus throne in Ravenna*, Gazette des Beaux Arts 49 (1952) 27–38

Scholia in librum De ecclesiastica hierarchia, PG 4

Schulz H.-J., *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, transl. by. M. J. O'Connell, engl. ed. introduced and reviewed by R. Taft, S. J., New York 1986

Serbian Studies – Serbian Studies. Journal of the North American Society for Serbian Studies, Chicago

Sinkević I., *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Weisbaden 2000 (Spätantike, Frühes Christentum, Byzanz. Reihe B, Studien und Perspektiven, 6)

Soteriou G. and M., *Icones du Mont Sinai* I, Athènes 1956

Spieser J-M., *Liturgie et programmes iconographiques*, Travaux et mémoires 11 (1991) 575–590

Srpsko blago: Archives, http://www.srpskoblago.org/Archives

St. Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy, the Greek Text with Transl., Introduct. and Comment. by P. Meyendorff, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York 1984, 56/57–106/107 (*Ecclesiastical History and Mystical Contemplation*)

Starodubcev T., *Sticheron "What shall we offer you, Christ". A description and a painting*, Cahiers Balkaniques 31 (Paris 2000) 21–37

Symeonis Thessalonicensis archiepiscopi Opera omnia, PG 155

Talbot Rice D., *The Ivory of the Forty Martyrs at Berlin and the Art of the Twelfth Century*, ЗРВИ 8/1 (1963) 275–279

Talbot Rice D., *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968

Tatić-Đurić, M., *Archanges gardiens de porte à Dečani*, изд. В. Ј. Ђурић, *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 359–366

Tatić-Đurić M., *Les icones de la Vierge à Studenica*, изд. В. Кораћ, *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 193–203

Taylor M. D., *A Historiated Tree of Jesse*, DOP 34–35 (1980–1981) 125–176

The Svetlana Tomeković Database of Byzantine Art, Index of Christian Art, Princeton University, http://ica.princeton.edu/tomekovic/main.php

Todić B., *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, Byzantion 64/1 (1994) 134–165

Todić B., *Note on the Beauteous Joseph in Late Byzantine Painting*, ΔΧΑΕ 18 (1995) 89–96

Todić B., *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, Древнерусское искусство, Русь, Византия, Балканы. XIII век, С.-Петербург 1997, 43–58

Tomeković S., *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, Зограф 12 (1981) 25–42

Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, изд. *В. Ј. Ђурић*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 51–67

Tomeković S., *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe s.)*, Byzantion 58/1 (1988) 140–154

Tomeković S., *Le „portrait" dans l'art byzantin: exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani*, изд. В. Ј. Ђурић, *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 121–136

Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris 2011 (ed. Ch. Jolivet-Levy, L. Hadermann-Misquich)

Travaux et mémoires, Paris

Tsigaridis E. N., *Les peintures murales de l'ancienne métropole de Veria*, изд. В. Ј. Ђурић, *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 91–101

Tsuji S. G., *Hortus Deliciarum et Mileševa. Esquisse d'une etude sur l'iconographie du Judgement Dernièr*, Orient 21 (1985) 60–71

Ungarn Jahrbuch, München

Velmans T., *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin, 2e partie: La Déisis dans la coupole, sur la façade et dans les images du Jugement dernier*, CA 31 (1983) 129–173

Velmans T., *Une icone au Musée de Mestia et le thème des Quarante myrtyrs en Géorgie*, Зограф 14 (1983) 40–51

Vojvodić D., *Un regard nouveau sur la représentation du Concile de saint Siméon Nemanja à Arilje*, Cahiers Balkaniques 31 (Paris 2000) 11–20

Wages S. M., *The Fresco program of Djurdjevi Stupovi*, Serbian Studies 12/2 (Chicago 1998) 97–143

Walter Ch., *L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970

Walter Ch., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982

Walter Ch., *The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani*, изд. В. Ј. Ђурић, *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 347–357

Walter Ch., *IC XC NI KA. The apotropaic function of the victorious Cross*, REB 55 (1997) 193–220

Whitemore T., *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. The Deesis Panel of the South Gallery*, Oxford 1952

Winfield D., *Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia*, Byzantinoslavica 19 (1958) 251–278

Zarras N., *The iconographical Cycle of the 'Eothina' Gospel Pericopes in Churches from the Reign of King Milutin*, Зограф 31 (2006–2007) 95–113

ИЛУСТРАТИВНИ ПРИЛОЗИ

1. Милешева припрата, јужни зид, остаци Тајне вечере
2. Милешева припрата, остаци Тајне вечере (Српско благо)
3. Милешева припрата, остаци Тајне вечере (Српско благо)
4. Четворојеванђеље, Атина, Национална библиотека 93, л. 135 а, Тајна вечера (према M. Chatzidakis)
5. Верија, Стара митриполија, Тајна вечера (према E. N. Tsigaridis)
6. Верија, Стара митриполија, Прање ногу (према E. N. Tsigaridis)
7. Милешева припрата, преостали фрагмент Прања ногу, свети монаси Јован Трехин и Иларион (РЗЗСК)
8. Милешева припрата, северни зид
9. Милешева припрата, Издајство Јудино (РЗЗСК)
10 Милешева припрата, Молитва у Гетсиманском врту (РЗЗСК)
11. Милешева припрата, Издајство Јудино и Молитва у Гетсиманском врту (РЗЗСК)
12. Милешева припрата, Западни зид
13. Милешева припрата, Неверовање Томино (РЗЗСК)
14. Милешева припрата, остаци источног зида, јужна страна, средишњи део (Српско благо)
15. Милешева припрата, остаци источног зида, јужна страна
16. Хиландар, источни зид припрате, XIV век (према V. J. Djurić)
17. Милешева припрата, свети Сава (Српско благо)
18. Милешева припрата, свети Симеон (Српско благо)
19. Милешева припрата, принц Владислав (Српско благо)
20. Милешева припрата, свети Константин и Јелена, детаљ, цар Константин (Српско благо)
21. Милешева припрата, византијски цар (Српско благо)
22. Милешева припрата, византијски цар, детаљ (Српско благо)
23. Милешева припрата, свети Сава Јерусалимски (Српско благо)

24. Милешева припрата, свети Јевтимије Велики, Арсеније Велики и Павле Тивејски (Српско благо)
25. Милешева припрата, свети Макарије Велики (Српско благо)
26. Милешева припрата, свети Павле Тивејски, детаљ одеће (Српско благо)
27. Милешева припрата, свети Теодор Студит (Српско благо)
28. Милешева припрата, свети Јован Каливит и свети Алексије Божји човек (Српско благо)

29. Милешева, спољна припрата, источни зид, Страшни суд (Српско благо)
30. Милешева, спољна припрата, источни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
31. Милешева, спољна припрата, северни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
32. Милешева, спољна припрата, јужни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
33. Милешева, спољна припрата, јужни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
34. Милешева, спољна припрата, јужни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
35. Милешева, спољна припрата, јужни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
36. Милешева, спољна припрата, јужни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
37. Милешева, спољна припрата, западни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
38. Милешева, спољна припрата, северни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
39. Милешева, спољна припрата, јужни зид, свети монах (Српско благо)

40. Бистрица, припрата, јужни зид, краљ Урош I, детаљ костима (Б. Поповић)
41. Бистрица, припрата, јужни зид, краљ Урош I, копија фреске (Галерија фресака)
42. Бистрица, припрата, западни зид, владарски портрет вероватно краљица Јелена (Б. Поповић)
43. Бистрица, припрата, западни зид, владарски портрет, вероватно краљица Јелена, копија фреске (Галерија фресака)
44. Бистрица, припрата, западни зид, свети Јевстатије (Б. Поповић)
45. Бистрица, припрата, западни зид, свети Јевстатије, копија фреске (Галерија фресака)

46. Сопоћани, припрата, лунета над улазом, Педесетница, посвета цркве Светој Тројици (Српско благо)

47. Сопоћани, припрата, источни зид, слике сабора (Српско благо)
48. Сопоћани, припрата, источни зид, Тајна вечера (Српско благо)
49. Сопоћани, припрата, источни зид, Васељенски сабори, детаљ (Српско благо)
50. Сопоћани, припрата, источни зид, Васељенски сабори, детаљ (Српско благо)
51. Сопоћани, припрата, источни зид, Васељенски сабори, детаљ (Српско благо)
52. Сопоћани, припрата, источни зид, Српски сабор (Српско благо)
53. Сопоћани, припрата, Српски сабор, детаљ (Српско благо)
54. Сопоћани, припрата, Српски сабор, детаљ (Српско благо)
55. Сопоћани, припрата, западни зид, Јосифов циклус, почетне сцене (Српско благо)
56. Сопоћани, припрата, западни зид, Јосифов циклус, детаљ (Српско благо)
57. Сопоћани, припрата, западни зид, Јосифов циклус, детаљ (Српско благо)
58. Сопоћани, припрата, западни зид, Јосифов циклус, детаљ (Српско благо)
59. Сопоћани, припрата, западни зид, Јосифов циклус, детаљ (Српско благо)
60. Сопоћани, припрата, западни зид, Јосифов циклус, детаљ (Српско благо)
61. Сопоћани, припрата, западни зид, Јосифов циклус, детаљ (Српско благо)
62. Сопоћани, припрата, западни зид, Јосифов циклус, детаљ (Српско благо)
63. Сопоћани, припрата, западни зид, Јосифов циклус, завршне сцене (Српско благо)
64. Сопоћани, припрата, јужни зид, Лоза Јесејева (Српско благо)
65. Сопоћани, припрата, јужни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Српско благо)
66. Сопоћани, припрата, јужни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Српско благо)
67. Сопоћани, припрата, јужни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Српско благо)
68. Сопоћани, припрата, јужни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Српско благо)
69. Сопоћани, припрата, јужни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Српско благо)
70. Сопоћани, припрата, јужни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Српско благо)
71. Сопоћани, припрата, јужни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Српско благо)
72. Сопоћани, припрата, јужни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Српско благо)
73. Сопоћани, припрата, северни зид, Страшни суд, нижи појаси композиције (Српско благо)
74. Сопоћани, припрата, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
75. Сопоћани, припрата, Страшни суд, детаљ (Српско благо)

76. Сопоћани, припрата, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
77. Сопоћани, припрата, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
78. Сопоћани, припрата, северни зид, Смрт краљице Ане Дандоло (Српско благо)
79. Сопоћани, припрата, Смрт краљице Ане Дандоло, детаљ (Српско благо)
80. Сопоћани, припрата, Смрт краљице Ане Дандоло, детаљ (Српско благо)
81. Сопоћани, припрата, Смрт краљице Ане Дандоло, детаљ (Српско благо)
82. Сопоћани, припрата, источни зид, Христос на престолу (Српско благо)
83. Сопоћани, припрата, источни зид, краљ Урош I са сином престолонаследником Драгутином пред Богородицом (Српско благо)
84. Сопоћани, припрата, источни зид, Богородица с дететом на престолу (Српско благо)
85. Сопоћани, припрата, краљ Урош I са сином престолонаследником Драгутином (Српско благо)
86. Сопоћани, припрата, јужни зид, краљица Јелена са сином Милутином (Српско благо)
87. Сопоћани, припрата, краљ Урош I са сином престолонаследником Драгутином, детаљ (Српско благо)
88. Сопоћани, припрата, западни зид, свети Константин и Јелена (Српско благо)
89. Сопоћани, припрата, лунета над улазом у јужни параклис, свети Симеон Немања (Српско благо)
90. Сопоћани, припрата, лунета над улазом у северни параклис, свети Стефан Првомученик (Српско благо)
91. Сопоћани, припрата, јужни зид, свети Онуфрије пустињак (Српско благо)
92. Сопоћани, припрата, северни зид, свети Макарије Велики (Српско благо)
93. Сопоћани, припрата, јужни зид, свети монаси песници (Српско благо)
94. Сопоћани, припрата, западни зид, свети монаси песници, вероватно Козма Мајумски и Јован Дамаскин, и свети Павле Тивејски (Српско благо)
95. Сопоћани, припрата, северни зид, свети монах песник, вероватно Јефрем Сиријски (Српско благо)

96. Ђурђеви Ступови, припрата, остаци фресака (Српско благо)

97. Ђурђеви Ступови, припрата, источни зид, свети Ђорђе на коњу, копија фреске (Галерија фресака)
98. Ђурђеви Ступови, припрата, јужна половина свода, сцена из Циклуса светог Ђорђа, вероватно Свети Ђорђе пред царем (Српско благо)
99. Ђурђеви Ступови, припрата, јужна половина свода, Батинање светог Ђорђа (Српско благо)
100. Ђурђеви Ступови, припрата, јужна половина свода, Мучење светог Ђорђа на точку (Српско благо)
101. Ђурђеви Ступови, припрата, северна половина свода, неидентификована сцена из Циклуса светог Ђорђа (Српско благо)
102. Ђурђеви Ступови, припрата, северна половина свода, Мучење светог Ђорђа на усијаној решетки (Српско благо)
103. Ђурђеви Ступови, припрата, северна половина свода, Усековање светог Ђорђа (Српско благо)
104. Ђурђеви Ступови, припрата, северни зид, краљ Драгутин (Српско благо)

105. Рас, Свети апостоли, припрата, источни зид, Успење Богородице (Српско благо)
106. Рас, Свети апостоли, припрата, источни зид, Успење Богородице (Српско благо)
107. Рас, Свети апостоли, припрата, јужни зид, свети Никола (Српско благо)
108. Рас, Свети апостоли, припрата, јужни зид, свети Симеон Столпник (Српско благо)
109. Рас, Свети апостоли, припрата, јужни зид, пролаз у јужни параклис (Српско благо)

110. Градац, припрата, западни зид, јужни део, горње зоне
111. Градац, припрата, западни зид, северни део, горње зоне
112. Градац, припрата, северни зид, западни део, горње зоне
113. Градац, припрата, северни зид, горње зоне
114. Градац, припрата, северни зид
115. Градац, припрата, западни и северни зид, Циклус Васељенских сабора

116. Градац, припрата, северни зид, Васељенски сабори, детаљ
117. Градац, припрата, Богородичин циклус, почетна сцена на јужном и завршна сцена на источном зиду
118. Градац, припрата, Богородичин циклус
119. Градац, припрата, Богородичин циклус
120. Градац, припрата, Богородичин циклус
121. Градац, припрата, Богородичин циклус
122. Градац, припрата, Богородичин циклус
123. Градац, припрата, Богородичин циклус
124. Градац, припрата, Богородичин циклус
125. Градац, припрата, Богородичин циклус
126. Градац, припрата, Богородичин циклус
127. Градац, припрата, Богородичин циклус
128. Градац, припрата, Богородичин циклус
129. Градац, припрата, Богородичин циклус
130. Градац, припрата, Богородичин циклус
131. Градац, припрата, Богородичин циклус
132. Градац, припрата, југоисточни угао, Страдање Четрдесеторице севастијских мученика, детаљ
133. Градац, припрата, јужни зид, Страдање Четрдесеторице севастијских мученика, детаљ
134. Градац, припрата, јужни зид, Страдање Четрдесеторице севастијских мученика, детаљ
135. Градац, припрата, југоисточни део простора, агиазма
136. Градац, припрата, западни зид, неидентификовани свети мученици
137. Градац, припрата, западни зид, остаци стојећих фигура светих
138. Градац, припрата, северни зид, свети песник, детаљ
139. Градац, припрата, Богородица с дететом

140. Ариље, припрата, јужни зид, ктиторски портрет, детаљ, краљ Драгутин (Д. Војводић)

141. Ариље, припрата, јужни зид, сцена из циклуса Васељенских сабора (Д. Војводић)
142. Ариље, припрата, северни зид, сцена из циклуса Васељенских сабора (Д. Војводић)
143. Ариље, припрата, северни зид, Сабор светог Симеона Немање (Д. Војводић)
144. Ариље, припрата, јужни зид, Визија светог Петра Александријског (Д. Војводић)
145. Ариље, припрата, западни зид, Лоза Јесејева (Д. Војводић)
146. Ариље, припрата, западни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Д. Војводић)
147. Ариље, припрата, западни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Д. Војводић)
148. Ариље, припрата, западни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Д. Војводић)
149. Ариље, припрата, западни зид, Лоза Јесејева, детаљ (Д. Војводић)
150. Ариље, припрата, источни зид, Жртва Авраамова, детаљ (Д. Војводић)
151. Ариље, припрата, источни зид, Жртва Авраамова, детаљ (Д. Војводић)
152. Ариље, припрата, источни зид, Жртва Авраамова, детаљ (Д. Војводић)
153. Ариље, припрата, источни зид, Жртва Авраамова, детаљ (Д. Војводић)
154. Ариље, припрата, источни зид, Жртва Авраамова, детаљ (Д. Војводић)
155. Ариље, припрата, јужни зид, краљ Милутин, краљ Драгутин и краљица Кателина (Д. Војводић)
156. Ариље, припрата, западни зид, синови краља Драгутина, Владислав и Урошиц (Д. Војводић)
157. Ариље, припрата, северни зид, Успење епископа моравичког Меркурија (Д. Војводић)
158. Ариље, припрата, северни зид, епископ моравички Герасим (Д. Војводић)
159. Ариље, припрата, источни зид, свети Ахилије (Д. Војводић)
160. Ариље, припрата, источни зид, свети арханђео Михаило (Д. Војводић)
161. Ариље, припрата, западни зид, свети Јевстатије Плакида (Д. Војводић)

162. Пећ, Свети апостоли, припрата, фреске у своду, сцене из Циклуса страдања Христовог (Српско благо)
163. Пећ, Свети апостоли, припрата, јужни зид, свод, сцене из Циклуса страдања Христовог (Српско благо)

164. Пећ, Свети апостоли, припрата, западни зид (Српско благо)
165. Пећ, Свети апостоли, припрата, северни зид, фрагмент сцене Распећа (Српско благо)
166. Пећ, Свети апостоли, припрата, западни зид, Богородица Елеуса (З. Јовановић, Српско благо)
167. Пећ, Свети апостоли, припрата, западни зид, свети Никола (З. Јовановић, Српско благо)
168. Пећ, Свети апостоли, припрата, западни зид, свети Константин и Јелена (З. Јовановић, Српско благо)
169. Пећ, Свети апостоли, припрата, јужни зид, зона стојећих фигура (Српско благо)
170. Пећ, Свети апостоли, припрата, јужни зид, Стефан Првовенчани и Урош I као монаси (Српско благо)
171. Пећ, Свети апостоли, припрата, Стефан Првовенчани као монах Симон (Српско благо)
172. Пећ, Свети апостоли, припрата, Урош I као монах Симеон (Српско благо)

173. Жича, припрата, јужни зид, пиластар на месту некадашњег преградног зида између припрате и наоса (C. Guerzi)
174. Жича, припрата, јужни зид, попрсје арханђела, XIII век (V. Pace)
175. Жича, припрата, јужни зид, попрсје арханђела, XIII век, и свети Павле Тивејски, XIV век (A. Simbeni)
176. Жича, припрата, северни зид, попрсје арханђела, XIII век (према М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић)
177. Жича, припрата, западни зид, акварел М. Валтровића (према Т. Дамљановић, изд.)
178. Жича, припрата, јужни зид, свети монаси (црт. Б. Живковић, Д. Милисављевић, према Чанак-Медић, Поповић, Војводић)
179. Жича, припрата, јужни зид, западни део, свети монаси, XIV век, и представа арханђела у лунети, XIII век (C. Guerzi)
180. Жича, припрата, јужни зид, свети Павле Тивејски (V. Pace)
181. Жича, припрата, фреске у југозападном делу простора (C. Guerzi)

182. Жича, припрата, северни зид, свети монаси (црт. Живковић, Милисављевић, према Чанак-Медић, Поповић, Војводић)
183. Жича, припрата, северни зид, свети монаси песници (A. Falla)

184. Жича, портик у приземљу куле-звоника, северни зид и свод (A. Falla)
185. Жича, портик, Страдање Четрдесеторице севастијских мученика, детаљ (према Чанак-Медић, Поповић, Војводић)
186. Жича, портик, источни зид, портрети (C. Guerzi)

187. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, западни зид, распоред фресака (према D. Nagorni)
188. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, Пут на Голготу (М. Радујко)
189. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, западни зид, Христос у лунети портала и Пут на Голготу (М. Радујко)
190. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, западни зид, Христос у лунети портала и Пут на Голготу, детаљ (М. Радујко)
191. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, западни зид, ктиторска представа с првим ктитором цркве (М. Радујко)
192. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, први ктитор, кнез Мирослав, детаљ (М. Радујко)
193. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, кнез Мирослав (М. Радујко)
194. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, кнез Мирослав (М. Радујко)
195. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, северни зид, источна половина, остаци портрета (Б. Поповић)
196. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, северни зид, источна половина, остаци портрета, детаљ (М. Радујко)
197. Бијело Поље, Свети апостоли, припрата, северни зид, источна половина, остаци портрета, детаљ (М. Радујко)

198. Студеница, западна фасада цркве, главни портал (V. Pace)
199. Студеница, припрата, источни зид, Страшни суд (Српско благо)
200. Студеница, припрата, источни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)

201. Студеница, припрата, источни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
202. Студеница, припрата, источни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
203. Студеница, припрата, источни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
204. Студеница, припрата, источни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
205. Студеница, припрата, западни зид, Страшни суд, детаљ (Српско благо)
206. Студеница, припрата, западни зид, Тајна вечера (A. Simbeni)
207. Студеница, припрата, западни зид, Прање ногу (V. Pace)
208. Студеница, припрата, јужни зид (Српско благо)
209. Студеница, припрата, јужни зид, Молитва у Гетсиманији, детаљ (Српско благо)
210. Студеница, припрата, јужни зид, Издајство Јудино (A. Simbeni)
211. Студеница, припрата, јужни зид, Христос пред Кајафом (Српско благо)
212. Студеница, припрата, јужни зид, Петрово одрицање (Српско благо)
213. Студеница, припрата, западни зид, Пилатов суд, Ругање Христу, Христос учи у храму (Српско благо)
214. Студеница, припрата, источни зид, лунета над улазом у наос, Богородица (Српско благо)
215. Студеница, припрата, Богородица, детаљ (Српско благо)
216. Студеница, припрата, свети Јован Каливит (Српско благо)
217. Студеница, припрата, јужни зид, монахиња Анастасија у проскинези пред Богородицом (Српско благо)
218. Студеница, припрата, монахиња Анастасија у проскинези пред Богородицом, детаљ (V. Pace)
219. Студеница, припрата, монахиња Анастасија у проскинези, детаљ (A. Simbeni)
220. Студеница, припрата, источни зид, свети арханђео Гаврило (Српско благо)

221. Морача, припрата, северни зид, натпис о обнови живописа, XVI век
222. Морача, припрата, источни зид, Богородица с Христом, фреска из XIII века
223. Морача, припрата, источни зид, Страшни суд, детаљ, XVI век
224. Морача, припрата, источни зид, Страшни суд, детаљ, XVI век
225. Морача, припрата, источни зид, Страшни суд, детаљ, XVI век

226. Морача, припрата, северни зид, Лоза Јесејева (црт. Б. Живковић, према С. Петковић)

227. Морача, припрата, јужни зид, Васељенски сабори, XVI век

228. Морача, припрата, западни зид, Исцељење опседнутог нечистим духом, XVI век

229. Морача, припрата, западни зид, Свадба у Кани, XVI век

230. Морача, припрата, јужни зид, свети монаси, XVI век

231. Морача, припрата, јужни зид, свети монаси пустињаци, XVI век

232. Морача, припрата, западни зид, свети монаси Варлаам и Јоасаф, XVI век

Биографија

Весна Милановић рођена је 1963. у Новој Градишки, Хрватска. Дипломирала је историју уметности на Филозофском факултету Универзитета у Београду 1987. и за дипломски рад добила 1988. године награду *Павле Бељански*. На истом факултету је магистрирала 2000. године, с темом *Култно-литургијске основе за изучавање иконографског програма у припратама српских средњовековних цркава*.

По дипломирању укључила се у истраживачки рад на вишегодишњем пројекту САНУ и Филозофског факултета *Зидно сликарство манастира Дечана*. Била је стипендиста Фондације за развој научног и уметничког подмлатка Министарства за науку и технологију. Радила је у САНУ, као сарадник на пројектима Одбора за историју уметности и Хиландарског одбора (1992–2001), потом и у Балканолошком институту САНУ, као истраживач-сарадник на пројектима: *Црквена организација, сакрална уметност и духовни живот на подручју Балкана од средњег до краја 17. века* и *Средњовековно наслеђе Балкана: институције и култура* (2001–2011). У периоду од 2011. године, на пројекту *Средњовековно наслеђе Балкана* учествује као спољњи сарадник. Од децембра 2011. године у статусу је слободног уметника – радника у култури; од 2012. редовни је члан УЛУПУДС-а (Секција за теорију, критику и историју ликовне и примењене уметности). Била је на месту кустоса и координатора пројеката УЛУПУДС-а за 2015. и 2016. годину. За ауторски и уреднички рад на каталогу међународне изложбе *Златно перо Београда* награђена је Плакетом 48. мајске изложбе УЛУПУДС-а.

Бави се истраживањима српске средњовековне и византијске уметности, учествовала је у раду више међународних и домаћих научних скупова, а била је и секретар једног научног скупа и тематског зборника. Резултате научно-истраживачког рада објављује у угледним научним часописима, тематским зборницима и другим публикацијама.

Образац 5.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Весна Д. Милановић

Број индекса _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Програм зидног сликарства у припратама српских цркава у XIII веку

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 20. 04. 2018.

_____

Образац 6.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Весна Д. Милановић

Број индекса

Студијски програм историја уметности

Наслов рада Програм зидног сликарства у припратама српских цркава у XIII веку

Ментор др Миодраг Марковић, редовни професор

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 20. 04. 2018.

_____

Образац 7.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Програм зидног сликарства у припратама српских цркава у XIII веку

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 20. 04. 2018.

_____

1. **Ауторство**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

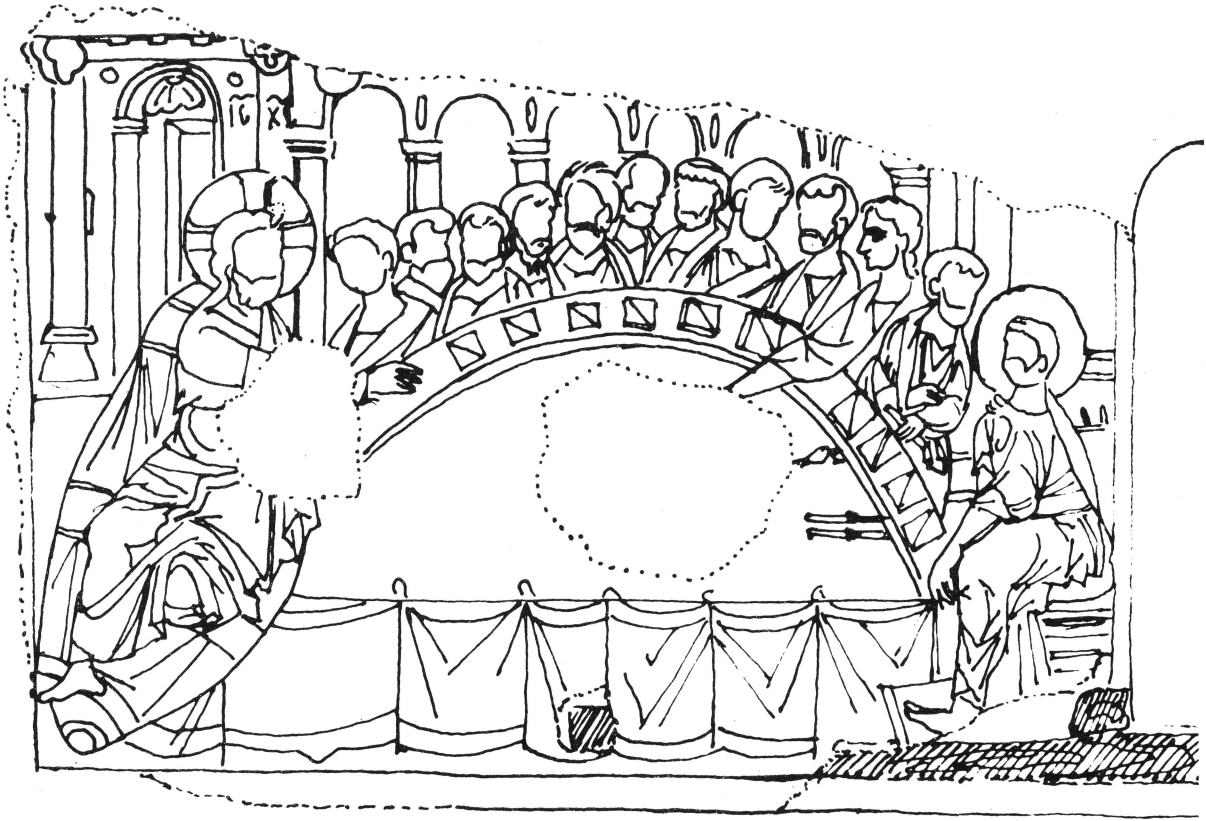
6. **Ауторство – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.

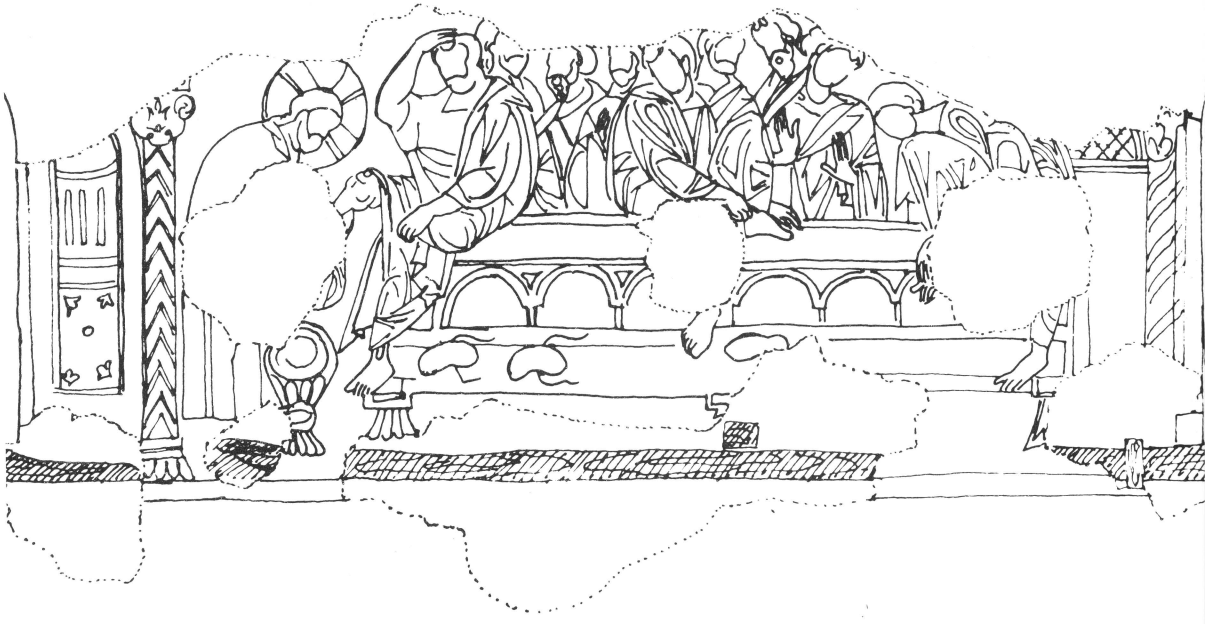









IC
XC









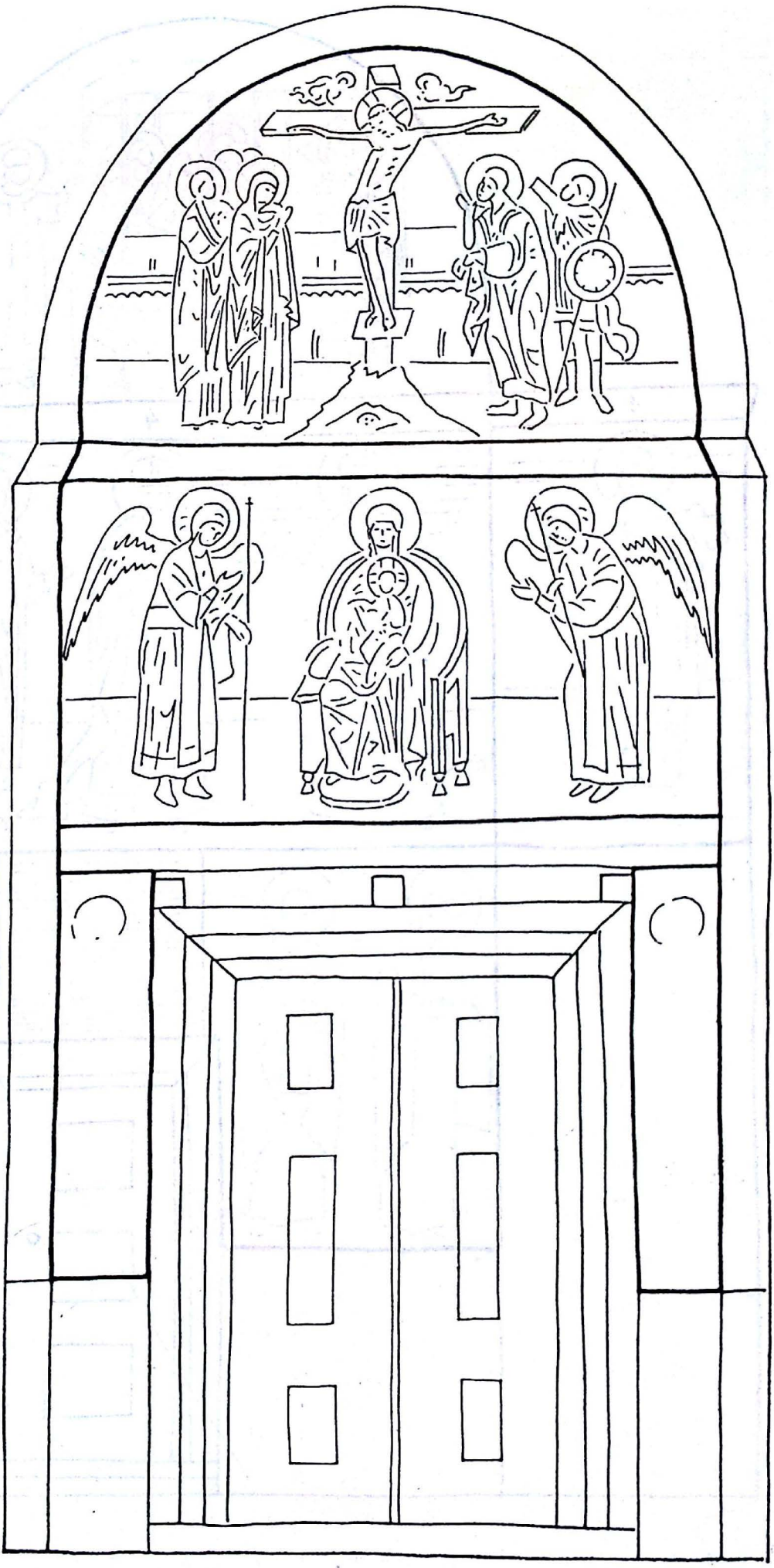

























СТЫЙ ЕВФИМИЙ
СТЫЙ ГЕРМАН




СТЫ ІѠАН
ЧАЛМВНТС
СТЫ АЛЕТ



















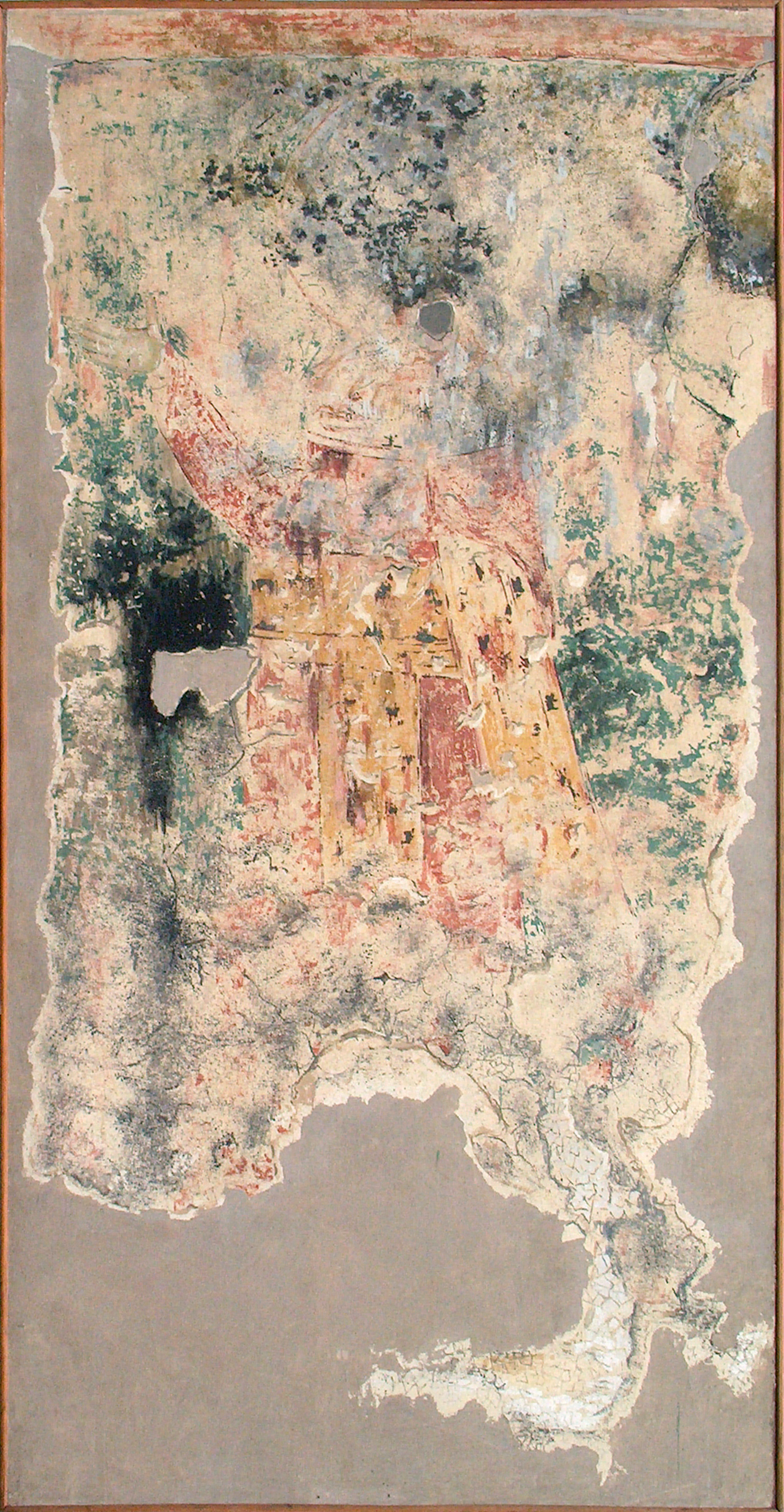




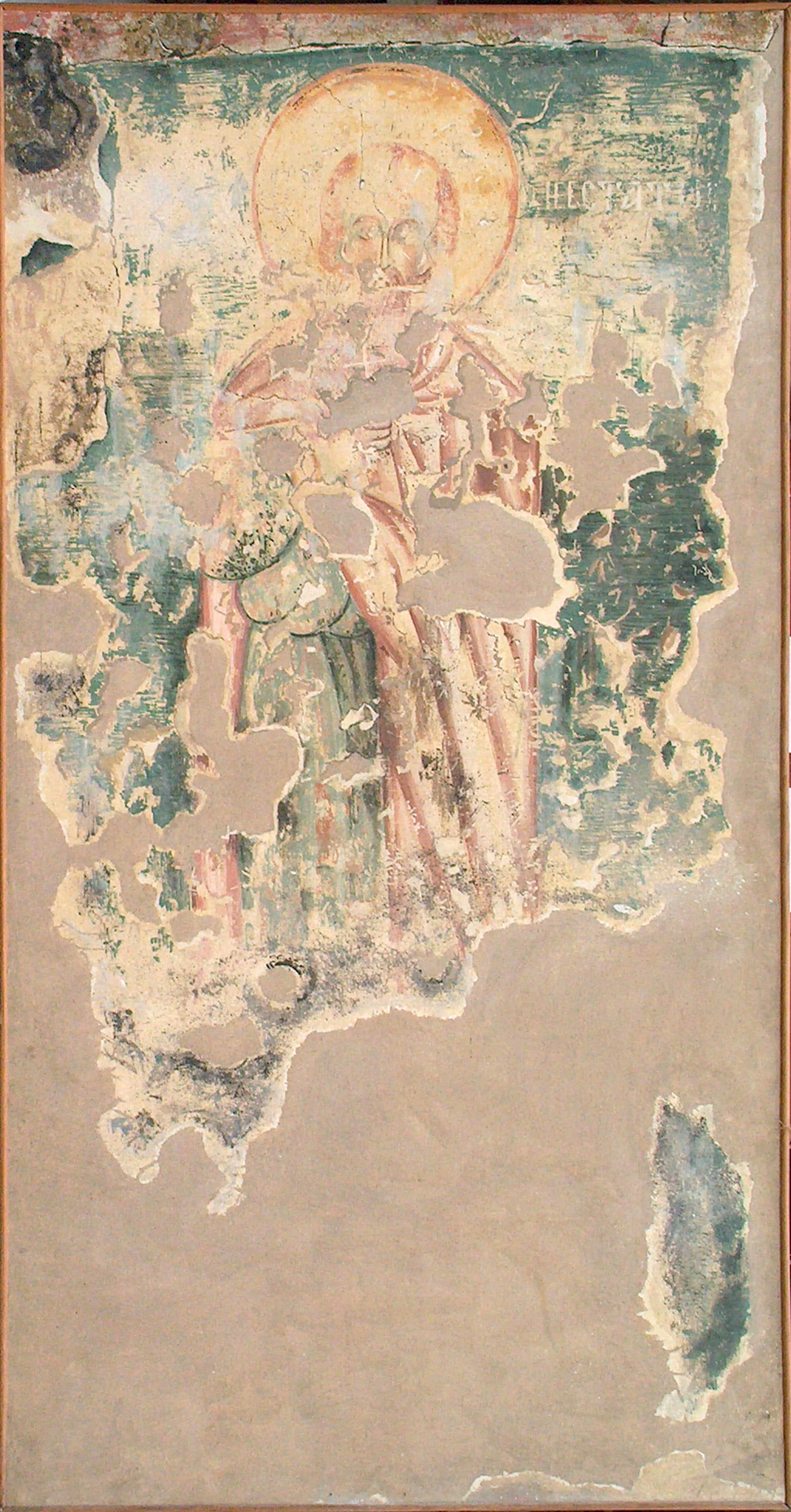



























































































































НИКОЛА К КОВАЧЕВИЋ




VERICA








































































IC
XC
ІПОМОРЬСКІЕ
УГОШІ
СТЕФАНЬ
ХРАЛЬНЕ
ВИСТИТОРЬ












































БЖЕ
Н
СТВА.
IC XC


СТЫ
НИ
ІС
ХС


СТЫ
КЪСТА
НТИНЪ
СТ
ЮЛЪНА








СТЕФА
КРАЛЬ
ШЬ. СН
ОНЬ ИН

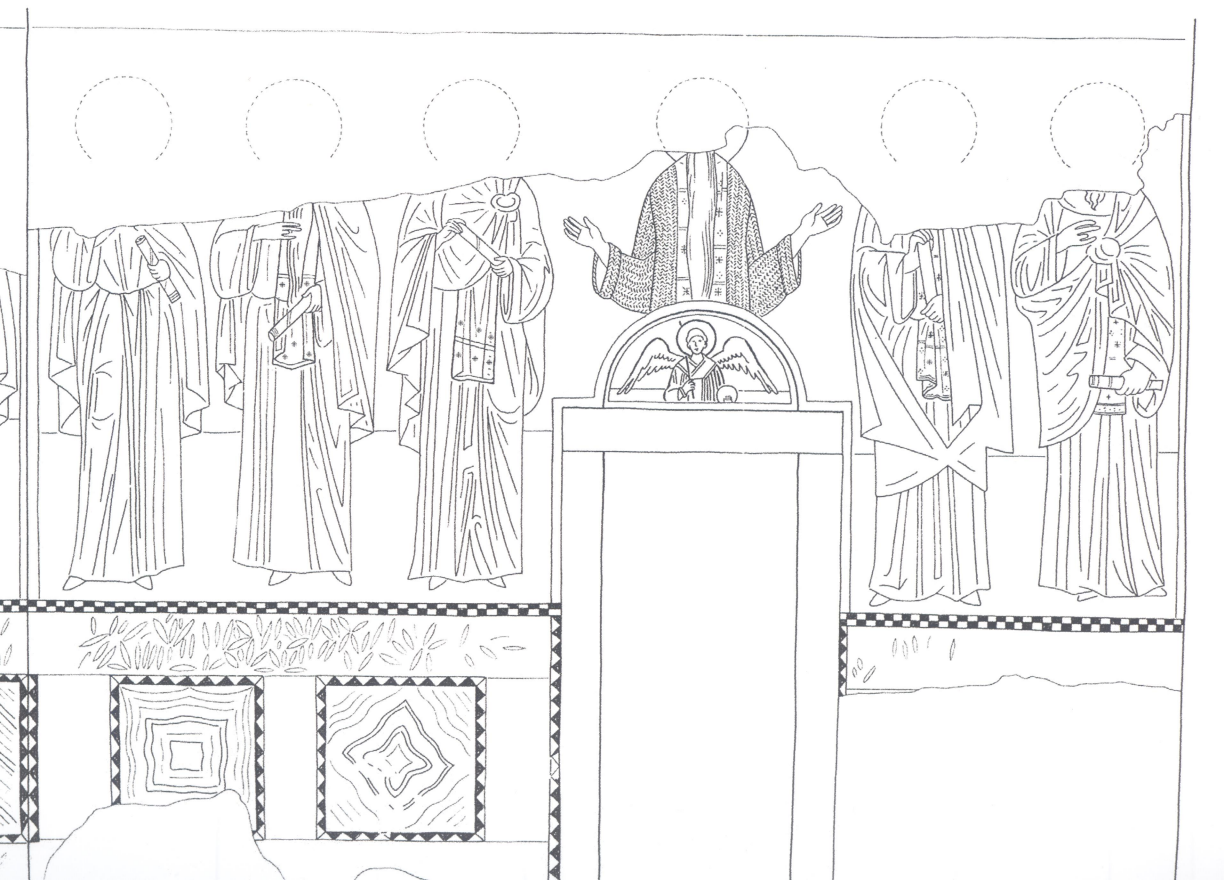








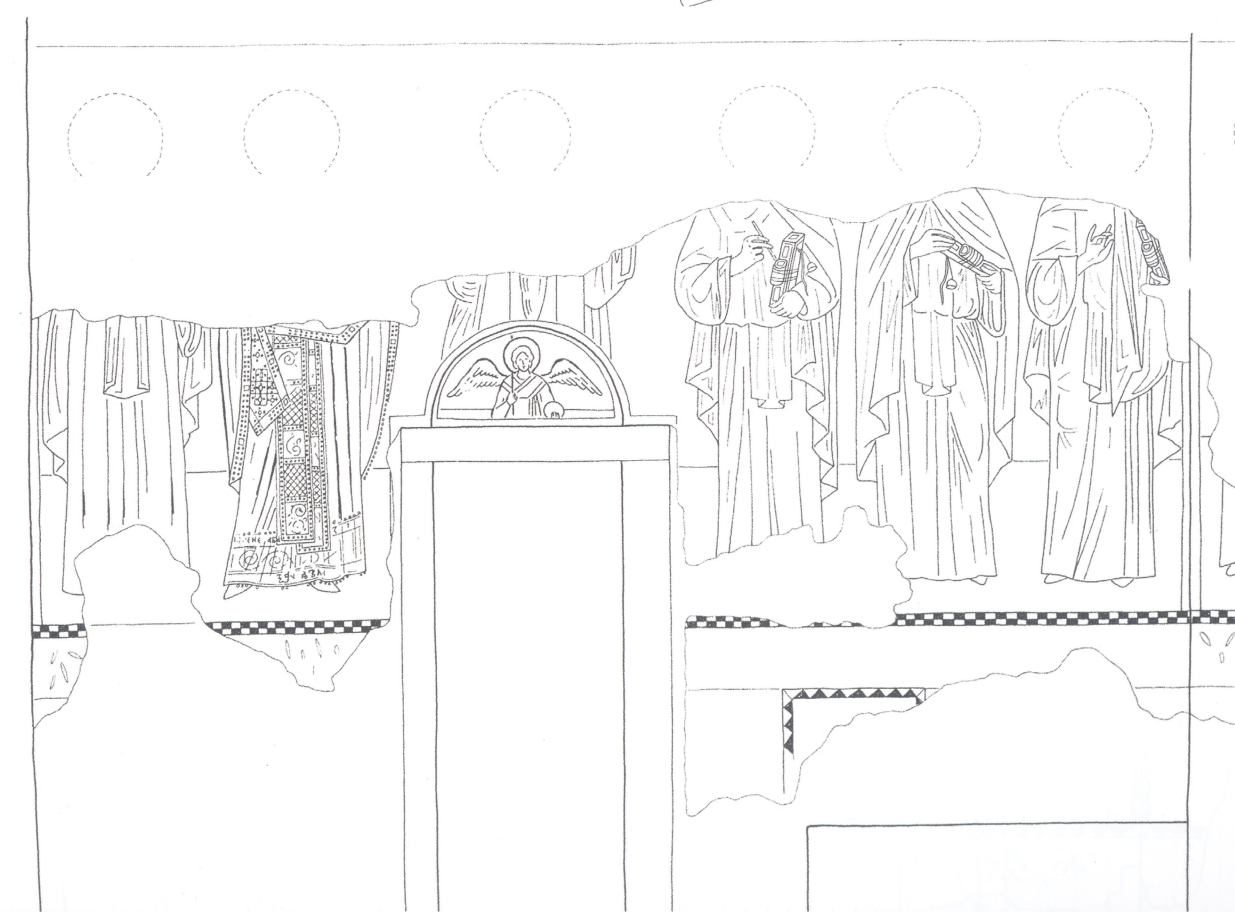










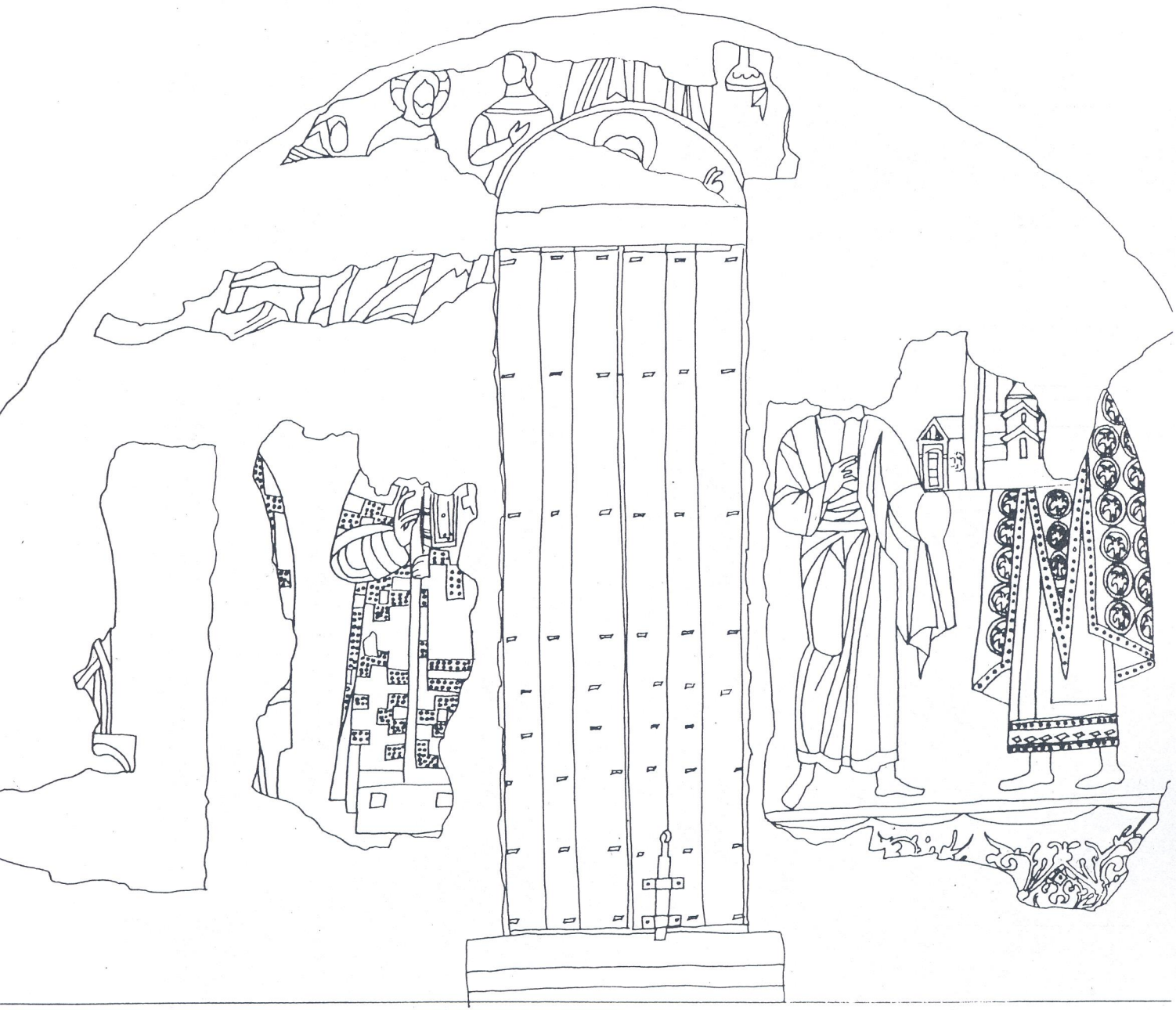



















ЯНВАРЬ 2009








ПРЕПОД. МАТИ
ПАРИСКЕВИ



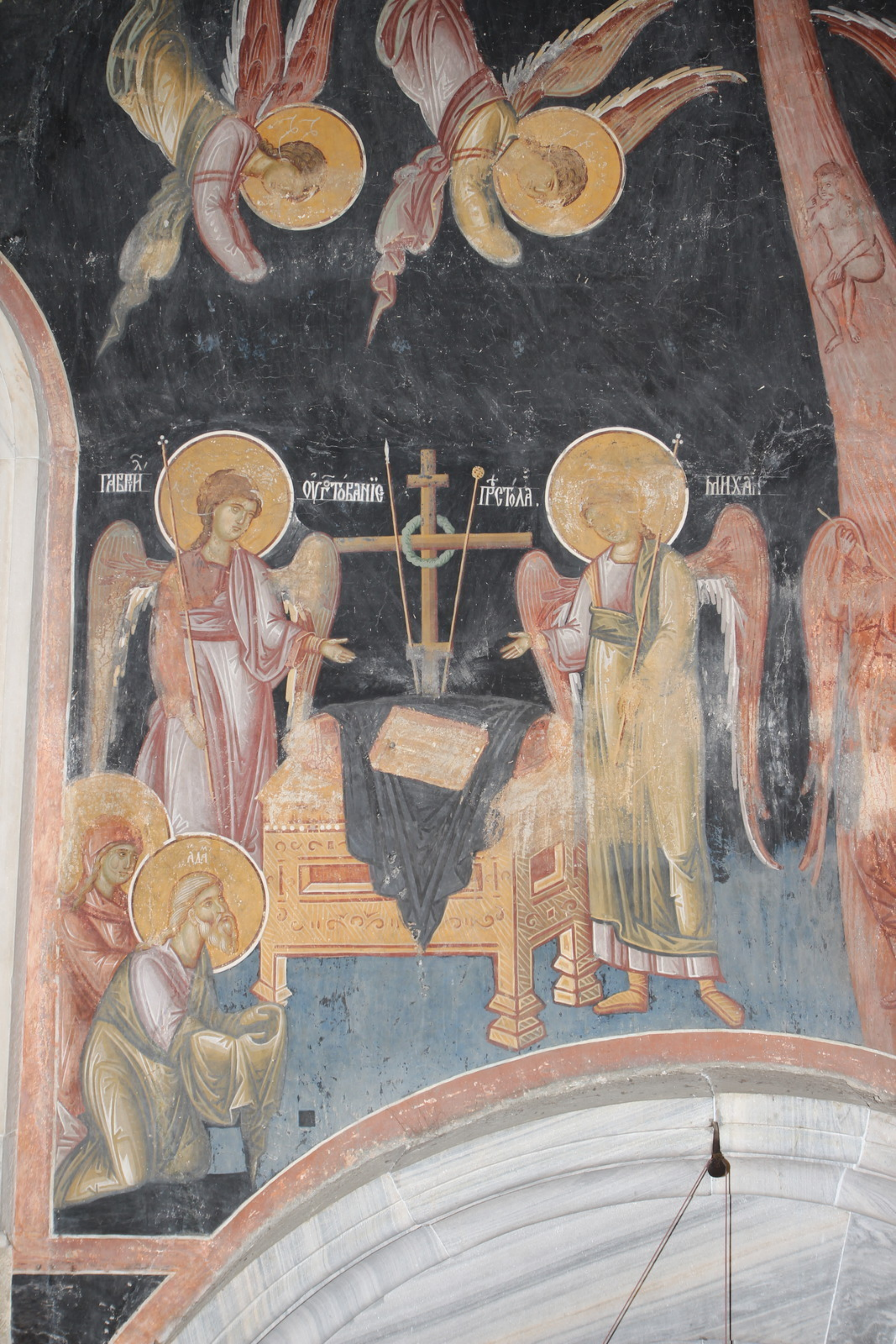







ΙC
ΧC




ГАВРИ
ОУГ҃ТОВАНІЕ
ПРЕСТОЛА.
МИХАИ
АДА




МУКА ВѢЧНА


ВІЮ НБСА.
ЛИКЪ СТХЪ ЖЕНЪ
ЛИКЪ ПРѢПОБНЫХ
ЛИКЪ АРХІЕРЕИ
ПРИВОДЕТЪ ХА КЪ ПЛАТОУ
ПОРУГАНІЕ


ТАЙНА ВЕЧЕРА








МР
ѲV
СТЫИ МАРКО





СТЫИ
АЛЕѮІЕ
БЖІИ
ЧАКЪ
СТЫ
ІѠ




+ВЗ ЛЮБИХ·КРАСОТУ ДОМУ ТВОЕГО·ХОДАТА
НЦУ ТЕ ПРѢДЛАГАЕ БЦЕ ДВРИ НЕБСНА·ѠТА
ВРЬЗИ НАМ·ДВРИ МИЛОСТИ СВОЕ·ЕИ ВЛАДЦЕ


IC
XC


ЄЛЬІ
ЄЛ
КАЛЄ
ТВИ.


Ѿ прѣстаа дво ѥва
нашеѥ мти. прими млѥніе
рабѣ своеи монахѣ анастасіе


МР ѲѴ
СТЫИ МАРКО
ѲРАЧЬСКЫ
ІС ХС
ЗПРѢ СТАА ДВО ИБА
НАШЕ МТИ. ПРИМИ МЛЕНІЕ
РАБѢ СВОЕИ МОНАХЕ АНАСТАСІЕ


Зпрѣстаа дво ѝба
нашеⷢ мти. прими млѥніе
рабѣ своеи монахѣ анастасіе


ГАВРІИЛЬ

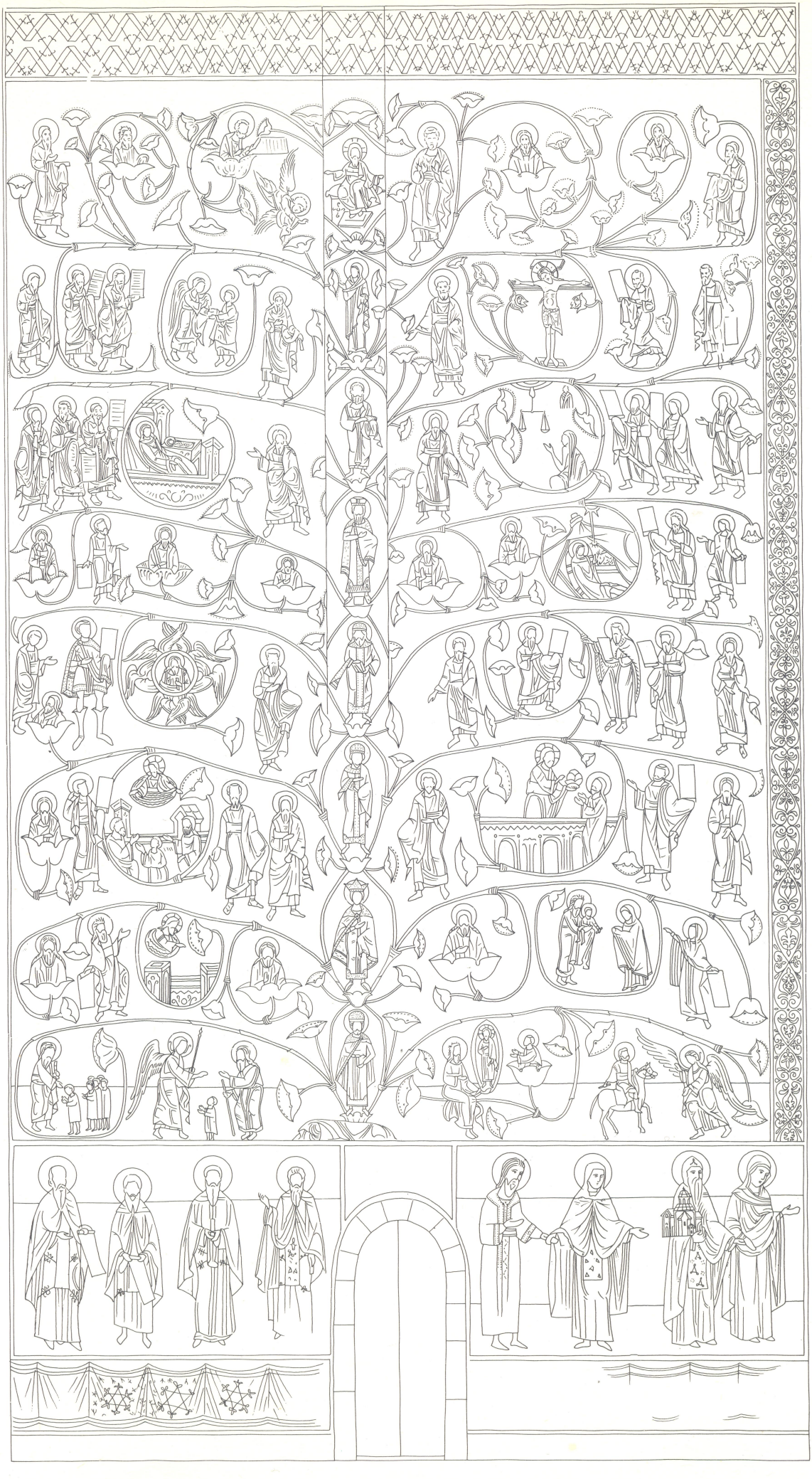
Благоволенїѥ ѿца и поспешенїѥ сїна и сьвршенїѥ
всеста го дха. Сиꙗ ста григрата пописа се стн ꙗ ива
ѡбраженꙗи. Троудо и подвигоїермонаха мои сеꙗ
игоумена, сабратиꙗми, ꙗже ѡхе. Ватоурсканоу
жьна времена. Валѣто. ҂з҃ п҃ ѕ҃. И ватожде
лето и трьпезарию сагради зданїѥ и сврьши. И писанїе
саврьши се. Мсеца. Иоулиꙗ. и҃ і҃.
Дань.






ЕРЕТИЗИ
ЛАЖЕ СВЕДЕТЕЛИ
ТМА КРОМЕ ШНАА








ΧΣ· ΗΣΘΕΛΑΕΤΗ ΗΜΟΥΣΙΑ
ΛΕΓΕΩΝΑ
ΙΣ ΧΣ


БРАКЪ ВАКАНЕ
ГАЛЕЛЕ НСЦЕ
ТРЕТНО РЫБНИКОДОУ


СТ҃Ї ѲЕѠДОРЪ
СТОУДІТЪ
ЄФРЕМЪ
СІРИНЪ · МОІСѴ
СІРИНЪ · ЄФРОСИ
ПОВАРЪ · М


МАРКО ТРАЧАСКИ · ѾНО ХРИЕ · ПАВАѾ ТАЧАСКИ


ИѠАСАФЬ
ВАРЛАМЪ
АКАКИЕ