

, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Marka D. Tomi Djuri

THE CONCEPTS OF THE THEMATIC
PROGRAMME OF THE CHURCH OF
SAINT DEMETRIOS AT MARKOV
MANASTIR

Doctoral Dissertation

BELGRADE, 2017

Ментор:

др Миодраг Марковић, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

др Драган Војводић, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Татјана Стародубцев, ванредни професор
Академија уметности у Новом Саду

Датум одбране:

ИДЕЈНЕ ОСНОВЕ ТЕМАТСКОГ ПРОГРАМА ЖИВОПИСА ЦРКВЕ СВЕТОГ
ДИМИТРИЈА У МАРКОВОМ МАНАСТИРУ

РЕЗИМЕ

Предмет докторске дисертације јесте тематски програм живописа цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру код Скопља. Рад је посвећен тумачењу програмских особености и идејних основа тематског програма овог фреско ансамбла. Подизање монументалне задужбине у скопској Сушици, у близини престонице Српског царства, непосредно је повезано са политичким успоном и новостеченим краљевским достојанством Вукашина Мрњавчевића (1365/1366). Архитектонска анализа споменичке целине показала да је црква подигнута између 1365/1366. и 1371. године. У годинама после Маричке битке задужбина Мрњавчевића украшена је фрескама (1376/1377) заслугом Вукашиновог сина, краља Марка.

Циљ истраживања била је темељна обрада и анализа свих аспеката програмске структуре живописа цркве Светог Димитрија. Приступање том задатку захтевало је најпре поступак утврђивања ликовне грађе која до сада није публикована. Тиме је омогућен увид у садржај сликаног програма у целини. Разматрање просторног обликовања наоса и припрате пружило је јаснију слику о основним принципима, којима се руководило приликом распоређивања иконографских тема и стварања већих програмских целина. Истраживања иконографије такође су донела вредне резултате. Она су показала да је број литерарних предлогака и извора за фреске знатно обогачен и да је њихово порекло у црквеној поезији и богословској књижевности. Истакнути мотиви химни, канона, тропара, псалама и молитви преточени су у ликовни израз или су, пак, заступљени у виду натписне формуле у значајном броју тематских целина овог фреско ансамбла. У вези са тим треба истаћи

да велики део заступљеног иконографског репертоара прожима богословски симболизам. Посебну вредност имају несвакидашња иконографска уобличавања сцена или појединачних мотива, за које нема одговарајућих аналогија. И на тематском плану сликарство Марковог манастира доноси новине. Истакнуто место у програму добиле се управо теме које први пут срећемо у тако развијеном облику у српском средњовековном сликарству. Њихова појава може се објаснити снажним уливом богослужења али и дворског церемонијала у садржај и распоред тематског програма цркава позновизантијског периода. Особеност програмских решења у сликарству Марковог манастира огледа се у брижљивом одабиру положаја појединачних представа. Другим речима, промишљен распоред и међусобни однос тематских целина доприносили су уобличавању идејних нагласака у програму. Иконографски садржаји у Марковом манастиру доносе упечатљиве и оригиналне ликовне изразе из домена владарске идеологије. Ове „слике власти“ имале су посебну важност, с обзиром на то да су биле у служби идеје којом се потврђује легитимитет нове владарске породице. Коначно, идејне основе исказане језиком слике доприносе да се сликани програм цркве Марковог манастира сагледава и као поуздан историјски извор. Њиме се потврђују постојећа и стварају нова сазнања о културно-историјским, државно-политичким и црквеним приликама у држави Мрњавчевића.

Кључне речи: српска уметност XIV века, иконографија, Мрњавчевићи, зидно сликарство

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Српска средњовековна уметност

УДК:

THE CONCEPTS OF THE THEMATIC PROGRAMME OF THE CHURCH OF SAINT DEMETRIOS AT MARKOV MANASTIR

SUMMARY

The doctoral thesis deals with the thematic programme of mural decoration in the Church of Saint Demetrios at Markov Manastir near Skopje. The study focuses on the interpretation of the specific features of the programme and the conceptual foundations of the thematic framework of this fresco ensemble. The construction of the monumental foundation at Sušica near Skopje, located in the vicinity of the capital of the Serbian Empire, was directly associated with the political rise and the newly acquired royal dignity of Vukašin Mrmjavčević (1365/1366). The architectural analysis of the monument shows that the church was built between 1365/1366 and 1371. In the years following the Battle of Maritza, the foundation of the Mrmjavčević family was adorned with frescoes (1376/1377) owing to the efforts of Vukašin's son, King Marko.

The aim of the study has been to investigate and analyze in detail all aspects of the structure of the iconographic programme in the Church of Saint Demetrios. In order to undertake this task it was necessary to identify and collect the visual materials that had not been published before. This has made it possible to get a full insight into the painted programme. The analysis of the spatial concept of the naos and narthex has enabled us to grasp more clearly the basic principles that guided the arrangement of iconographic themes and the shaping of major units within the programme. The investigation of iconography has also yielded valuable results. It has revealed that the range of literary prototypes and sources for frescoes was significantly enriched and that they originated from religious poetry and theological literature. The distinct motifs from hymns, canons, troparia, psalms and prayers were transposed into a pictorial form or were, in turn, embodied in inscriptions in a significant number of thematic units within the fresco ensemble. In this regard, it

should be pointed out that a great part of the iconographic repertoire is infused with theological symbolism. The extraordinary iconographic concepts of scenes or individual motifs for which it is impossible to find true analogies are particularly valuable. The mural decoration of Markov Manastir offers innovative solutions at the thematic level, as well. The prominent place was given to the themes that appeared for the first time in such an elaborate form in Serbian medieval art. The fact that they were depicted at Markov Manastir may be explained by the strong influence of liturgy and court ceremonies on the content and arrangement of the thematic programme in Late Byzantine churches. The distinguishing feature of the solutions applied in the programme of mural decoration at Markov Manastir is the careful selection of places for individual scenes. In other words, the precisely defined arrangement and the relationships among thematic units contributed to the shaping of conceptual highlights in the programme. The iconographic scenes at Markov Manastir reveal remarkable and original artistic works associated with ruler's ideology. These "images of power" were especially important because their purpose was to confirm the legitimacy of the new royal family. Finally, owing to the conceptual foundations expressed through a pictorial language the painted programme of the katholikon at Markov Manastir is also seen as a reliable historical source. It confirms the already known facts and leads to new information about the cultural and historical, political and religious circumstances in the land ruled by the Mrnjavčević family.

Keywords: Serbian art of the 14th century; iconography; Mrnjavčević family; mural painting

Scientific field: Art History

Special topics: Serbian Medieval Art

UDK:

САДРЖАЈ

I ДОСАДАШЊА ПРОУЧАВАЊА ЦРКВЕ СВЕТОГ ДИМИТРИЈА У МАРКОВОМ МАНАСТИРУ	1
II ЦРКВА СВЕТОГ ДИМИТРИЈА – ИЗГРАДЊА, ЖИВОПИСАЊЕ И КТИТОРИ	18
III ПРОСТОРНО ОБЛИКОВАЊЕ И ЊЕГОВ УТИЦАЈ НА ТЕМАТСКИ ПРОГРАМ ЖИВОПИСА НАОСА И ПРИПРАТЕ.	39
IV ИСТРАЖИВАЊА ТЕМАТСКОГ ПРОГРАМА И ИКОНОГРАФИЈЕ	
ПРОГРАМ КУПОЛЕ	44
ПОЈЕДИНАЧНЕ ФИГУРЕ У НАЈВИШИМ ЗОНАМА	110
ПРОГРАМ ОЛТАРА.	126
ЦИКЛУС ВЕЛИКИХ ПРАЗНИКА	213
ЦИКЛУС ХРИСТОВОГ ДЕТИЊСТВА	313
ЦИКЛУС ХРИСТОВИХ ЈАВНИХ ДЕЛАТНОСТИ.	336
КАЛЕНДАР.	371
ЦИКЛУС ХРИСТОВИХ СТРАДАЊА.	417
ЦИКЛУС БОГОРОДИЧИНОГ АКАТИСТА	474

ЖИВОПИС НА КАПИТЕЛИМА СТУБОВА И У НАЈНИЖЕМ ПОЈАСУ ЗИДА ИЗМЕЂУ НАОСА И ПРИПРАТЕ.	560
СТОЈЕЋЕ ФИГУРЕ У НАОСУ И ПРИПРАТИ.	592
ГОЗБА ПРЕМУДРОСТ.	650
ЦИКЛУС СВЕТОГ ДИМИТРИЈА.	672
ПОПРСЈА МУЧЕНИКА.	679
ЦИКЛУС СВЕТОГ НИКОЛЕ.	688
ЖИВОПИС НАД ЈУЖНИМ УЛАЗОМ	703
ЖИВОПИС НАД ЗАПАДНИМ УЛАЗОМ.	751
V ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.	765
ЛИТЕРАТУРА СА СКРАЋЕНИЦАМА.	770

I. ДОСАДАШЊА ПРОУЧАВАЊА ЦРКВЕ СВЕТОГ ДИМИТРИЈА У МАРКОВОМ МАНАСТИРУ

Прошлост Марковог манастира са црквом Светог Димитрија истражује се од друге половине XIX века. Најранији подаци о споменику и његовим ктиторима, српским краљевима Вукашину и Марку Мрњавчевићу, могу се пронаћи у белешкама и извештајима путописаца и љубитеља старина, који су обилазили српске манастире у Скопској Црној гори, тада још увек под турском влашћу. Професор београдске Велике школе Пантелија Срећковић у својим путничким белешкама први је 1878. објавио ктиторски натпис и стручну јавност известио о владарско-ктиторским портретима у храму.¹ У исправност објављеног садржаја посумњао је Иларион Руварац приложивши ново читање натписа 1881.² Иван Јастребов, руски конзул у Призрену потврдио је Срећковићева открића 1884., допунивши их својим запажањима о стојећим фигурама у првој зони.³ Касније је и Љубомир Стојановић у први том свог корпуса *Стари српски записи и натписи* (1902) уврстио Јастребовљев препис ктиторског натписа,⁴ а Ђорђе Радојичић потврдио његову исправност 1925. године.⁵

Црква Светог Димитрија увршћена је у сумарни преглед манастира у старој Србији под турском влашћу, који је 1881. саставио Милош С. Милојевић, присталица

¹ Срећковић, *Путничке слике*, 215–229.

² Руварац, *Прилози к објашњењу*, 39; *idem*, *Прелаз с приказа на критику*, 165–167.

³ Јастребов, *Наставак бележака*, 38–70 који је унео неколико ситних словних исправки у Срећковићево читање ктиторског натписа и прецизније одредио место портрета у „јужној припрати“.

⁴ Стојановић, *Записи и натписи I*, бр. 187–188.

⁵ Радојичић, *Записи у Марковом манастиру*, 494.

романтичарског правца у српској историографији.⁶ Артур Еванс споменуо је Марков манастир као гробницу легендарног хероја српске епике у извештајима са својих археолошких истраживања на Балкану (1875–1883).⁷

Прве помене цркве Светог Димитрија као историјско-уметничког споменика пружили су руски научници који су крајем XIX и почетком XX века путовали по Македонији. Павел Н. Миљуков укратко се осврнуо на задужбину Мрњавчевића 1889.,⁸ док је Никодим П. Кондаков у својој књизи *Македонија. Археологическое путешествие* из 1909. пажњу посветио опису архитектуре, унутрашњег простора и неколико фресака у олтару.⁹

Поменути истраживачи нису били у могућности да сагледају живопис цркве Светог Димитрија у целини, јер је зона стојећих фигура у више наврата у периоду између 1869. и 1909. године прекривана по налогу Егзархије, бугарске црквене институције признате од османских власти, са циљем сакривања и уништавања материјалних трагова српске културе и прошлости у Повардарју.¹⁰

⁶ Милојевић, *Наши манастири*, 9.

⁷ Ewans, *Antiquarium Researches in Illiricum*, 84, 98–99.

⁸ Миљков, *Христианския древности*, 134–136.

⁹ Кондаков, *Македонија*, 180–185.

¹⁰ Уништавање трагова српске средњовековне државности у Марковом манастиру, почело је и пре укључења Скопске епархије под духовну власт бугарске Егзархије (1870). 1869. за игумана манастира постављен је монах и зограф Дионисије из Цариграда, који је под изговором да поправља живопис прекречио поворку живописаних ликова за које је сматрао да представљају поворку Немањића, а затим преко њих насликао птице и змије. Такво стање затекао је Пантелија Срећковић, који је обишао манастир 1873. године. После Срећковића а пре доласка Јастребова, малтер је сам отпао или су га скинули побожни мештани, па је руски конзул био у прилици да види низ фигура за које је веровао да представљају владарску поворку Немањића, али то није могао и доказати пошто су сви натписи већ били уништени од стране бугарских егзархиста. Фреске су поново прекривене 1894. по налогу скопског егзархијског митрополита Максима. Тада је цела прва зона живописа, од главних врата до иконостаса премазана масном бојом, док су у олтару били премазани они светитељи које су егзархисти сматрали српским. Многи ликови су пре масне боје, прво премалтерисани, што је довело

За поменуто раздобље Марковог манастира важан допринос представљају извештаји српског конзула Краљевине Србије у Скопљу Тодора Станковића, који је заједно са руским скопским конзулом Теодосијем Лисовичем 1894. посетио задужбину Мрњавчевића и последњи видео полијелеј у целини као и неке од фресака.¹¹ Иначе, један од сегмената раскошног хороса – медаљон са именом краља Вукашина (сл. 1), доспео је у збирку Народног музеја у Београду још 1871. као поклон Теофила, тадашњег игумана Марковог манастира. О овом предмету писао је Михаило Валтровић у *Старинару* из 1888.¹² Након посете Станковића и Лисовича, комисија егзархијских свештеника и учитеља одлучила је уклони полијелеј из цркве. Од значаја за расветљавање овог периода новије историје манастира јесу и истраживања, која је Јован Хаџи Васиљевић спровео од 1892. до 1914., а која су објављена тек 1930. у књизи *Скопље и његова околина*.¹³ Српски историчар и етнограф посетио је Марков манастир 1894. и том приликом затекао је цркву у девастираном стању – цела прва зона живописа била је премазана масном бојом (чак и поједини ликови у олтару), а монументални бронзани полијелеј није се више могао видети у цркви.¹⁴ Ово изузетно дело литургијског црквеног мобилијара истакнутих обележја српске државности поново је постало предмет интересовања бугарског

до њиховог трајног оштећења. Полијелеј је већ тад био расклопљен и склоњен. Већ 1898., односно 1900. године, руски историчари Павел Николајевич Миљуков и Никодим Павлович Кондаков нису у Марковом манастиру затекли натписе, гробно камење ни полијелеј али јесу зидове премазане масном бојом. Хронологију бугарског егзархијског уништавања живописа и натписа Марковог манастира детаљно разматра Шешум, *Уништавање историјских извора*, 297–312. Захвалност дугујем колеги Шешуму што ми је уступио свој рад у току припреме за штампу.

¹¹ АС, МИД, ППО 1894, ред 217, ф. 12, конзул Краљевине Србије у Скопљу Тодор Станковић, Скопље-министру иностраних дела Сими Лозанићу, Београд, 9/22. 8. 1894, пп. но. 382. Свој извештај Станковић је касније и објавио у књизи: Станковић Т., *Белешке о Старој Србији*, 136–137. Захваљујем се колеги Урошу Шешуму који ми је скренуо пажњу на архивску грађу и књигу. У свом извештају Т. Станковић пише да се „слика Краљевића Марка не види, јер је вешто заклоњена иконама темпла“. Конзул је вероватно мислио на представу Христа Цара на сверном зиду уз олтарску преграду.

¹² Валтровић, *Колут с именом краља Вукашина*, 25–30, 62–66.

¹³ Хаџи Васиљевић, *Скопље и његова околина*, 434–437.

¹⁴ *Ibid.*, 435, 437–438.

Министарства иностраних дела 1908. године. Тада је игуман Макарије предао Скопској егзархијској митрополији већину делова полијелеја, а скопски митрополит Синесије га је 1909. уз богату новчану надокнаду препустио бугарској трговинској агенцији у Скопљу, одакле је послат у Софију. Све догађаје везане за распарчавање и отуђивање хороса краља Вукашина из његове задужбине реконструисао је много година касније помоћу архивских докумената Славко Димевски.¹⁵ У српској историографији још један рад посвећен је овом предмету. Драган Тодоровић је на основу познатих делова и одговарајућих аналогја пружио реконструкцију некадашњег изгледа полијелеја из Марковог манастира.¹⁶

Услови за теренска истраживања омогућена су тек у годинама по ослобођењу Скопља од Турака (1912). У лето исте године Српска краљевска академија у Скопску област шаље научну експедицију коју чине Андра Стевановић, Петар Поповић и Владимир Р. Петковић. Том приликом А. Стевановић је хемијским путем очистио шест ликова у зони стојећих фигура, а саопштења о овом чишћењу фресака објавио је тек 1920. у *Српском књижевном гласнику* и 1921. у *Годишњаку СКА*.¹⁷ Технички опис архитектуре цркве из бележака П. Поповића мали је део грађе и снимака која је уништена за време Балканских ратова.¹⁸

Након почетних интересовања руских и српских научника за сликарство цркве Светог Димитрија вредан је пажње кратак текст Владимира Р. Петковића у *Босанској вили* из 1914., у којем укратко описује садржај фреско-декорације, који је тада могао видети (део фресака у олтару, део циклуса Страдања, Богородичин Акатист, део циклуса Светог Николе, сцена Успења). Разлика коју је препознао у стилу две сликарске групе навела је овог истакнутог истраживача да погрешно смести рад „скопских“ сликара у XV или XVI век.¹⁹ Исте године проф. Скопске

¹⁵ Димевски, *Документи за судбината на полиелејот*, бр. 2–16.

¹⁶ Тодоровић, *Полијелеј у Марковом манастиру*, 28–36.

¹⁷ Стевановић, *Једно занимљиво откриће*, 371–376; *Годишњак СКА* 29 (1921) 34–44.

¹⁸ Поповић П., *Прилог за студију*, 95–119.

¹⁹ Петковић, *Марков манастир*, 66–70.

гимназије Чедомир Марјановић објављује свој путопис *Марков манастир*, као прву књигу у едицији *Српски споменици у Новој Србији*, у којој првенство даје подацима везаним за историју манастира.²⁰

Архитектура и сликарство Марковог манастира детаљније су у више наврата разматрани у радовима француског историчара уметности Габријела Мијеа. Препознат као један од кључних споменика „српске македонске школе“, Марков манастир са својим фрескама ушао је састав капиталне студије о иконографији византијске уметности из XIV, XV и XVI века са територије Мистре, Македоније и Свете Горе.²¹ Архитектонске особености споменика Мије разматра у оквиру студије посвећене старим српским црквама и књиге о „грчкој школи“ византијске архитектуре. Разматрајући план, начин зидања, обликовање фасада Мије је поред локалних обележја уочио повезаност са цариградском традицијом, али и архитектуром Грчке и Запада.²²

У годинама по завршетку Првог светског рата настављају се изасланства српских научних институција ради теренског истраживања Марковог манастира. Због уверења да приказују портрете Немањића и Мрњавчевића и даље су у средишту интересовања ликови у приземној зони. Андра Стевановић је након чишћења северног зида уз иконостас 1921. године, у откривеним фигурама препознао краља Вукашина, краљицу Јелену итд.²³

Научно интересовање руског историчара уметности Николаја Окуњева за српско средњовековно сликарство представљено је 1923. студијом у којој је пажња посвећена и фрескама Марковог манастира.²⁴ Највише захваљујући Мијеовим радовима уметнички материјал са ових простора, а међу њима и фреске Марковог

²⁰ Марјановић, *Српски споменици*.

²¹ Millet, *Recherches*.

²² Millet, *L'École grecque*; idem, *L'ancien art serbe*, 122–128.

²³ Стевановић, *Неколико профаних фреско слика*, 216–220, 293–298.

²⁴ Окунев, *Сербские средневековые стенописи*.

манастира, ушле су у кратким цртама у опште прегледе византијске уметности (Ш. Дил).²⁵

Прилика за детаљније истраживање живописа и архитектуре уследила је 1923. када су по налогу Народног музеја у Београду у Марков манастир дошли Лазар Мирковић и Жарко Татић (сл. 2). Резултат те плодноне сарадње била је прва научна монографија о Марковом манастиру (1925), у којој је обрађена историја, архитектура и живопис манастира.²⁶ У историјском делу Мирковић износи и критички разматра све расположиве податке о историји манастира (писане изворе, црквене књиге, записе, ктиторски натпис итд.), ослонивши се на Срећковићев и Јастребовљев препис ктиторског натписа, будући да је тада био премазан масном бојом. Исправио је предложену идентификацију Андре Стевановића и први препознао Царски Деизис. Ипак није био потпуно у праву када је реч о осталим фигурама, јер је водећи се ликом цара Давида претпоставио да наставак поворке чине старозаветни јудејски цареви.²⁷ Без обзира на ову грешку, допринос Лазара Мирковића у првој фази истраживања сликаног програма цркве Светог Димитрија је изузетан. Он је први протумачио богословски и литургијски смисао кључних тема као што су Велики вход у олтару и Царски деизис, уочивши повезаност између слика у светилишту, наосу и припрати, упркос томе што је тада већи део фресака и даље био премазан фарбом. Пажњу је посветио и циклусу Богородичиног Акатиста, тачно пренео садржај и натписе престалих фресака у храму – оних које нису биле прекривене слојем живописа из XIX века (неколико фресака у олтару, циклус Страдања, поједине сцене из Великих празника, циклуса Рођења и детињства Христовог, циклуса Христових јавних делатности). Жарко Татић је пружио целовите описе свих средњовековних грађевина у манастирском комплексу поткрепивши их

²⁵ Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 759, 766, 821, 826; idem, *La peinture byzantine*, 445.

²⁶ Мирковић, Татић, *Марков манастир*.

²⁷ При овом мишљењу остао је и касније када је очишљено девет ликова на северној страни цркве, сматрајући да групу старозаветних царева пред Христом царем употпуњавају и ликови светих Константина и Јелене, в. Мирковић, *Новооткривене фреске*, 181–191.

прецизним техничким цртежима и фотодокументацијом (сл. 3, 4, 5, 6). Закључио је да црква Светог Димитрија припада „грчко-византијској“ школи са елементима који потичу из романичке архитектуре.

Као допуна монографији уследила су исте године још два текста Л. Мирковића. У првом он се бави историјским изворима уз помоћ којих расветљава порекло породице Мрњавчевић. Истовремено и разрешава дилему одавно присутну у науци, која се односи на гробну функцију цркве Светог Димитрија. Утврђивањем да надгробна плоча за коју се веровало да је Вукашинова уствари припада неком Мрђену, закључио је да нема доказа да се даље размишља да су Мрњавчевићи имали гробна места и обележја у манастиру.²⁸ Други текст посвећен је крстионици коју је скопски митрополит кир Матеј поконио Марковом манастиру 1393. и разрушеним црквеним грађевинама у непосредној близини манастирског комплекса – Светом Николи и Успењу Богородице (XIV век).²⁹ Веома захтеван задатак везан за порекло и значење јединствене представе анђела и демона на странама капитела олтарских стубова Мирковић је решио проналажењем одговарајућег литерарног предлошка литургијског карактера.³⁰ Допринос познавању циклусу Акатиста јесте и његов текст о цариградском обичају ношења иконе Богородице Одигитрије на раменима, што је приказано у сцени 12. икоса.³¹

О сликарству Марковог манастира пишу и аутори прегледа српске средњовековне уметности током четврте деценије XX века, међу којима најподробније Владимир Р. Петковић.³²

²⁸ Наводна надгробна плоча краља Марка уништена је за време Егзархије, в. Мирковић, *Мрњавчевићи*, 11–41.

²⁹ Мирковић, *Још нешто из Марковог манастира*, 301–308.

³⁰ Мирковић, *Анђели и демони*, 3–13.

³¹ Мирковић, *Икона Богородице Одигитрије*, 247.

³² Petković, *La peinture serbe*, I, pl. 142–146; II, 56–57, pl. CLXIII–CLXVII; idem, *Преглед црквених споменика*, 180–183.

Изузетан уметнички квалитет, оригиналност тематике и сложеност иконографије фресака Марковог манастира наставила је да буди пажњу истраживача у наредним деценијама. Нарочито су мање познате или јединствене теме сложенијих садржаја представљале изазов за истраживаче. Светозар Радојчић је у тексту *Фреске Марковог манастира и Живот светог Василија Новог* (1956) изнео тачно запажање да фигуре у дворским костимима представљају светитеље, а не портрете владара, властеле или јудејске царева.³³ Поред тога изнео је ново тумачење за тематску целину, која по мишљењу аутора обухвата не само зону стојећих фигура у читавом храму, већ и слепу калоту припрате са темом Христа Премудрости. Оно се заснива на уверењу да је необична концепција и распоред фресака надахнут текстом *Живот светог Василија Новог*, где се описују свечаности у Јерусалиму. Одговор у полемичном тону убрзо је стигао од Лазара Мирковића, који је убедљивим аргументима доказао да представљени садржај не прати ток изложен у апокрифном тексту хагиографске природе. Посебну пажњу Мирковић је посветио композицији у слепој калоти припрате, образложивши да је тема Христа као Логоса и Речи Божије надахнута богослужењем Великог четвртка.³⁴ Исте, 1961. божанском визијом у калоти куполе бавио се и Андре Грабар.³⁵

За наставак истраживања живописа Марковог манастира од великог значаја су конзерваторско-рестаураторски радови, које је Републички завод за заштиту споменика културе СР Македоније предузео у Марковом манастиру 1963–1964. и 1968–1970. Током ових сезона у потпуности су очишћене фреске у храму, а уклоњен је и накнадно призидани параклис уз јужни зид цркве. Тада су откривени владарско-киторски портрети на јужној фасади, киторска композиција на северном зиду

³³ Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 215–227. Cf. idem, *Старо српско сликарство*, 155.

³⁴ Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 77–88.

³⁵ Grabar, *Sur les sources*, 379.

приправе и коначно је уклоњена масна боја са ктиторског натписа над јужним улазом у унутрашњости храма, као и са свих фигура Небеског двора.³⁶

Први је о открићу портрета над јужним улазом известио Коста Балабанов кратким текстом у *Зографу* (1966)³⁷ и знатно опширнијим у *Културном наследству* (1967).³⁸ Ктиторску композицију и садржину натписа, прилажући цртеже и калкове објавила је Нада Ношпал Никуљска 1971. године.³⁹ Ауторка је писала о Марковом манастиру у још два наврата 1975. године – у тексту посвећеном композицији са патроном храма над западним улазом⁴⁰ и у прегледу познатих докумената везаних за историју манастира.⁴¹ Публикован материјал пружио је поуздан основ за научно сагледавање већих тематских целина. Војислав Ј. Ђурић је одмах по објављивању портрета са јужне фасаде, у оквиру своје студије *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству* (1968), пружио најдетаљнији опис и тумачење садржаја композиције над јужним улазом. На њој је, према мишљењу аутора, овековечен чин миропомазања краља Марка, на шта указује рог који држи у десној руци, док композиција у целини представља брижљиво осмишљен династички политички програм Мрњавчевића.⁴² Другачије тумачење изнео је Павле Мијовић који је сматрао да композиција „не представља миропомазање на краљевство, већ само одбрану богомданости краљевске власти у династији Мрњавчевића“.⁴³

Поред композиција владарско-идеолошког значења и друге недовољно истражене теме постале су предмет научног интересовања у наредним годинама. Сликани менолог особене иконографије у виду хоризонталне лозе са чашицама

³⁶ Спировски, *Резултати од конзерваторскихте работи*, 239–245.

³⁷ Балабанов, *Портрети*, 28–29.

³⁸ Балабанов, *Новооткриени портрети*, 47–65.

³⁹ Ношпал-Никуљска, *За ктиторската композиција*, 225–238.

⁴⁰ Ношпал-Никуљска, *Божјите знаменија*, 171–180.

⁴¹ Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир*, 401–415.

⁴² Ђурић, *Три догађаја*, 87–97.

⁴³ Мијовић, *Царска иконографија*, (II), 82–90.

цветова у којима су мученичка попрсја, прва је објавила, описала, пренела натписе и пружила значајна запажања Љиљана Манојловић-Радојчић (1973).⁴⁴ Исте године различити аспекти календара из Марковог манастира сагледани су у оквиру синтетске студије Павла Мијовића *Менолог*.⁴⁵ Тих година поново се разматра и преиспитује веродостојност описа и бележака првих посетилаца Марковог манастира. Са знатне временске дистанце и уз могућност провере свега што је Панта Срећковић забележио давне 1873. приликом своје посете Марковом манастиру, Светислав Мандић у тексту *Балада о Срећковићу* из 1975., указује на исправност његових поступака и неправедну критику која га је у научним круговима пратила и након смрти.⁴⁶

Ослобађањем фресака од свих доцнијих наслага, коначно су створени услови да се сликана декорација цркве Светог Димитрија сагледа у целини, а тиме и да се уобличи прва запажања о њеним творцима. Војислав Ј. Ђурић заслужан је и за нова сазнања везана за сликаре Марковог манастира. Најпре у *Енциклопедији ликовних умјетности*, а касније у темељној студији посвећеној овом питању (1972) аутор је утврдио да је краљ Марко позвао мајсторе, који су стекли образовање или били професионално ангажовани у уметничким центрима државе Мрњавчевића – Скопљу и Охриду. Ђурић је дао и ширу слику њиховог уметничког развоја, указавши на велики број цркава са територија Охридске архиепископије, Скопске митрополије и Пећке патријаршије, у којима се може препознати рад ове две сликарске групе.⁴⁷ Прве групе сликара из Марковог манастира дотакао се више пута Цветан Грозданов пишући о црквама Охрида из XIV века,⁴⁸ а у сарадњи са Гојком Суботићем објавио је фреске из цркве Светог Ђорђа у Речици крај Охрида, придодавши познатом кругу споменика још један фреско ансамбл који се може приписати раду охридске групе.⁴⁹

⁴⁴ Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 61–80.

⁴⁵ Мијовић, *Менолог*, 116–140, 344–349, сл. 227–235.

⁴⁶ Мандић, *Балада о Срећковићу*, 121–140.

⁴⁷ Дјурић, *Markov manastir*, 410; idem, *Марков манастир – Охрид*, 131–160.

⁴⁸ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 101, 121–149.

⁴⁹ Грозданов, *Суботић, Црква светог Ђорђа у Речици*, 62–74.

Овај текст значајан је и због тога што садржи најпотпуније читање ктиторског натписа из Марковог манастира, на основу којег се као година завршетка осликовања с поуздањем узима 1376/1377. Развојни лук друге сликарске радионице, која је поред Марковог манастира учествовала у осликовању Леснова, Дечана и Челопека подробно је истражила Смиљка Габелић.⁵⁰

Знања нарасла током деценија истраживања пружила су добру основу за нове прегледе српске средњовековне и византијске уметности објављене током седме и осме деценије XX века. Светозар Радојчић у *Старом српском сликарству* (1966) разматра тематику фреска Марковог манастира за коју каже да је „прожета новим, суптилним теолошким идејама“, а као посебну вредност издваја теме симболичне и поетске садржине. Његов текст садржи и осврт на ликовне особености фресака и питање сликара, у чијем радио је уочио присуство западних схватања.⁵¹ Најбогатија фото документација фресака из цркве Светог Димитрија налази се у албуму који је на основу материјала Габријела Мијеа приредила Тања Велманс. Уводни текст садржи коментаре важнијих сегмената тематског програма, а као особеност истиче се правилан распоред сликане декорације и снажан утицај богослужења, што задужбину Мрњавчевића повезује са другим црквама Македоније, Свете Горе и Мистре.⁵² У *Византијским фрескама* Војислава Ј. Ђурића (1974) црква Светог Димитрија представљена је као централни споменик највећих уметничких достигнућа у држави Мрњавчевића, чији живопис више него било који други у сликарству Палеолога почива на текстовима литургијске поезије и састава црквене књижевности. Ђурић укратко раздваја сликарске рукописе, посвећујући највише пажње главном мајстору који према његовом мишљењу спада у најбоље уметнике свога времена. У књизи је дата опширна библиографија, која обухвата сву дотадашњу литературу о сликарству Марковог манастира.⁵³ Општи преглед тематике живописа дат је у каталошком делу

⁵⁰ Габелић, *Једна локална сликарска радионица*, 367–378.

⁵¹ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 156–160.

⁵² Millet, Velmans, *La peinture du Moyen âge*, IV, pl. 73–108.

⁵³ Ђурић, *Византијске фреске*, 80–83, 218–219.

студије Тање Велманс *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge* (1979) док су поједине особености иконографије и стила разматране у расправном делу књиге.⁵⁴

Десет година након чишћења фресака у храму Цветан Грозданов је објавио шест новооткривених сцена из Богородичиног Акатиста (икос: 3–4, 11 и кондак: 3, 10–11).⁵⁵ Исти аутор понудио је коначно разрешење садржаја представе Небеског двора у тексту *Из иконографије Марковог манастира* (1980). Поред идентификације фигура на северној страни цркве, за које је утврђено да приказују свете ратнике, рад доноси и све натписе на свицима архијереја у оквиру композиција *Служба проскомидије* и *Велики вход*.⁵⁶ Као део ширег истраживања Царског деизиса Грозданов је посветио је нарочиту пажњу и примеру из Марковог манастира.⁵⁷ У склопу истраживања уметничких токова у држави Мрњавчевића он се осврнуо и на односе српских владара и Охридске архиепископије.⁵⁸

Поводом шесте стогодишњице од смрти краља Марка одржана је конференција у Прилепу, а две године касније објављен је и зборник радова под насловом *Краљот Марко во историјата и во традицијата*.⁵⁹ Међу радовима заступљеним у овом зборнику издвајамо текстове Ивана Ђорђевића и Радета Михаљчића. У првом се разматра представа краља Марка над јужним улазом а смисао њене политичке поруке сагледава у контексту историјских прилика у средњовековној Србији после 1375. године,⁶⁰ док се у другом обрађује тема Маркових владарских титула на основу изворне грађе.⁶¹

⁵⁴ Velmans, *La peinture murale*, 21, 24, 62, 73, 79, 109, 113, 121, 230, 230, 231.

⁵⁵ Грозданов, *Новооткривене композиције*, 37–41.

⁵⁶ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 83–92.

⁵⁷ Грозданов, *Охридско зидно сликарство* 105–109; *idem*, *Христос цар*, 132–147.

⁵⁸ Грозданов, *Охрид и Охридската архиепископија*, 173–187.

⁵⁹ *Краљот Марко*.

⁶⁰ Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 437–445.

⁶¹ Михаљчић, *Титуле Краљевића Марка*, 31–42.

Различити иконографски и програмски аспекти композиције на јужној фасади тема су више радова насталих у последњој деценији XX века па све до данас. Зага Гавриловић била је уверена да је јужна просторија служила као крстионица, што јој је пружило одређени контекст за тумачење представе светог Стефана. Пажњу је усмерила на објашњење епитета *милостиви* уз представу патрона храма, сматрајући је да се он односи на мироточивост светог Димитрија.⁶² Иста ауторка скренула је пажњу на значај *Методијевог канона светом Димитрију* за проучавање композиције над јужним улазом.⁶³ Смиља Марјановић-Душанић анализира портрете Вукашина и Марка Мрњавчевића са аспекта владарских инсигнија,⁶⁴ док посебан рад посвећује утицају српске прераде *Агапитовог владарског огледала* на владарски програм јужног улаза.⁶⁵ Анализом садржаја текста ауторка долази до закључка да је овај литерарни и идеолошки узор потекао из монашког окружења краља Марка. Драган Војводић разматра владарско-ктиторске портрете Мрњавчевића на јужној фасади и у храму у оквирима значења иконографије владарске инвеституре као и иконографских и програмских модела у којима се владари представљају у улози ктитора. Војводић такође детаљно разматра улогу дворског церемонијала у обликовању свечане владарске слике, уз претпоставку да је и рог насликан у Марковој руци могао имати неку улогу у византијском церемонијалу.⁶⁶ Сашка Богевска узима у обзир све сегменте композиције на јужној фасади и долази до закључка да их обједињује идеја божанске заштите, а непосредно надахњује текст 44 (45) псалма.⁶⁷ Сложен и идеолошки разрађен програм са владарским и ктиторским портретима над јужним улазом Ида Синкевић настоји да сагледа кроз могућу функцију јужних врата цркве као и садржаја сликаног програма на оси југ-север.⁶⁸ Бранислав Цветковић разматра

⁶² Gavrilović, *The Portrait of King Marko*, 146–163).

⁶³ Гавриловић, *Још неколико речи*, 251–256.

⁶⁴ Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 64–65.

⁶⁵ Марјановић-Душанић, *Rex imago dei*, 135–147.

⁶⁶ Војводић, *Идејне основе*, passim.

⁶⁷ Bogevska, *Les peintures murales*, 1–21.

⁶⁸ Sinkević, *Prolegomena for a Study*, 135–138.

могућност да предмет који краљ Марко држи представља трубу – атрибут Исуса Навина. Према мишљењу овог аутора Исус Навин као старозаветни модел владарима ратницима могао је послужити као узор и Марку Мрњавчевићу.⁶⁹

О значењу представа Дарова Светог Духа у оквиру композиције Христа Премудрости најпотпуније објашњење пружио је Иван Ђорђевић. У његовој студији је, такође, образложен у најважнијим цртама и програмски значај положаја композиције, сагледан у односу на симболику простора храма и тематске целине у њеном окружењу.⁷⁰

Систем организације осликавања храма на примеру рада охридске групе истраживао је Константинос Вафијадис. На основу честог понављања типских физиономија приликом сликања појединачних представа светитеља, аутор закључује да су сликари највероватније користили по неколико шаблона, што је био погодан начин да се брже изведе велики број ликова.⁷¹ Увид у целокупни тематски распоред живописа цркве Светог Димитрија омогућен је недавно објављеним цртежима фресака.⁷²

Када је реч о архитектури цркве Светог Димитрија, тај сегмент споменичке целине био је предмет темељног истраживачког рада неколико аутора у последњих десетак година. Поглавље посвећено задужбини Мрњавчевића ушло је у састав опсежне студије Војислава Кораћа *Споменици монументалне српске архитектуре XIV века у Повардарју*.⁷³ Јелена Богдановић узела је у обзир различите аспекте задужбине Мрњавчевића у оквиру рада који се бави регионалним особеностима црква позновизантијског периода у Скопској области.⁷⁴ Најзад, црква је и

⁶⁹ Cvetković, *Sovereign Portraits*, 185–198.

⁷⁰ Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 182–199.

⁷¹ Vafeiades, *Painting work systems*, 1–19.

⁷² *Марков манастир. Цртежи на фрески*.

⁷³ Кораћ, *Споменици*.

⁷⁴ Bogdanović, *Regional Developments*, 219–266.

монографски обрађена у књизи Елизабете Касапове.⁷⁵ Темелјна истраживања плана, структуре, начина зидања, типолошких и стилских карактеристика споменика показала су да је црква Светог Димитрија у целини изграђена у периоду од 1365. до 1371. године. Ова ауторка заслужна је и за нова сазнања везана за манастирску трпезарију. Наиме према архитектонским карактеристикама здања, а посебно на основу потписа Манише, који је траг о себи оставио и у цркви, закључено је да је трпезарија подигнута у другој половини XIV века, приближно исто време када и црква.⁷⁶

Пет најстаријих икона из ризнице Марковог манастира такође су обрађене у литератури. Највећу пажњу посветио им је Петар Миљковић Пепек. Аутор је изнео гледиште да их је насликао митрополит Јован зограф, а могуће и његов брат јеромонах Макарије или чак анонимни сликар иконе светог Јована Претече из Хиландара у периоду између 1395. и 1405. године.⁷⁷ Миодраг Марковић посветио је рад новом читању натписа на икони са представом светог Димитрија и доказао да иконе нису дар византијске царице Јелене Драгаш како се раније сматрало.⁷⁸

Необјављена докторска дисертација Владимира Алексића под насловом *Наследници Мрњавчевића и територије под њиховом влашћу од 1371. до 1395.* осветљава са становишта историјске науке различите процесе који су се одвијали у држави краља Марка након Маричке битке. За питање ктиторске делатности српског владара нарочито су важна поглавља у којима се анализира двор Мрњавчевића, кулурне, духовне и црквене прилике у земљи.⁷⁹

⁷⁵ Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*.

⁷⁶ Касапова, *Прилог кон проучавањето*, 85–119.

⁷⁷ Аутор сматра да је нешто раније, око 1385. митрополит Јован извео светог Димитрија надвратној линети јужног улаза, док за фигуре светих у луку претпоставља да су део првобитног живописа из 1376/ 1377, в. Миљковић-Пепек, *Непознат трезор икони*, 56–71.

⁷⁸ Марковић, *Запажања о најстаријим иконама*, 147–167.

⁷⁹ Алексић, *Наследници Мрњавчевића*.

Поједине представе и циклуси из Марковог манастира обрађени су у оквиру синтеза посвећених различитим темама. Тако је циклус светог Николе објављен уз одговарајуће коментаре у студији Ненси Петерсон Шевченко,⁸⁰ а Акатист је укључен најпре у књигу Александре Пецолд,⁸¹ а потом и у иконографску студију Јаниса Спатаракиса, која обухвата готове све познате примере тог циклуса у средњовековној православној уметности.⁸² Пророчке представе у тамбуру куполе заједно са садржајем текстова на свицима објавио је и сагледао у оквиру програма купола позновизантијске уметности на Балкану и Кипру Титос Папамасторакис.⁸³ Приказ службе проскомидије протумачен је са литургијског и иконографског становишта у књизи Харе Константиниди која се бави темом *Службе архијереја*.⁸⁴

Значајна запажања о различитим иконографским, програмским и стилским решењима фресака Марковог манастира налазе се и у радовима у којима се пример из цркве Светог Димитрија само помиње или детаљније разматра у склопу ширих уметничких појава и тема. О представама светог Климента Охридског пишу Цветан Грозданов⁸⁵ и Драган Војводић,⁸⁶ о текстовима на свицима пророка Гордана Бабић и Кристофер Валтер,⁸⁷ о култу светог Стефана, светих жена, посебно Анастасије Фармаколитрије, и иконографским обрасцима двојних ктиторских портрета Драган Војводић,⁸⁸ о ученицима Јована Теоријана Милан Радужко,⁸⁹ о источњачком типу

⁸⁰ Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 50, 67, 71, 78, 86, 105, 110, 116, 121, 123, 127, 134 passim.

⁸¹ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, passim.

⁸² Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 63–68 ff, figs. 112–134, passim.

⁸³ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, passim.

⁸⁴ Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 205 passim.

⁸⁵ Грозданов, *Портрети на светителите*, 83–87, сл. 20, 21.

⁸⁶ Војводић, *Представе св. Климента Охридског*, 154.

⁸⁷ Babić, Walter, *The Inscriptions*, 269–280.

⁸⁸ Војводић, *Представе светитељки*; idem, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 34, 36; idem, *Прилог познавању*, 553–554; idem, *Персонални састав слике власти*, 415–416.

⁸⁹ Радужко, *Ауторски рукопис и историја уметности*, 173–174, посебно нап. 83 passim.

костима светог Димитрија Бранка Кнежевић и Бранислав Цветковић,⁹⁰ о посмртним Христовим јављањима Нектариос Зарас.⁹¹

Марков манастир има значајно место у историографији српске средњовековне уметности. Велики број радова посвећен је фрескама цркве Светог Димитрија, почевши од краја XIX века па све до данас. Историографски преглед показује да су портретске целине највише привлачиле пажњу истраживача, мада ни остали делови тематског програма нису остали по страни. У досадашњој литератури остварени су значајни резултати на плану истраживања стилских и ликовних особености живописа, а веома важни помаци су учињени за разумевање једног броја иконографских и програмских решења заступљених у задужбини Мрњавчевића. Ипак истраживачки задаци савремене медијевистике и византологије захтевају продубљенију и целовиту анализу изузетно развијене тематске целине у Марковом манастиру. Стога ћемо у оквирима монографског приступа и у складу са проблемима које поставља споменик настојати да пружимо детаљно тумачење целокупног тематског програма и иконографије, са нагласком на богословским, литургијским, химнографским и идеолошким основама фресака.

⁹⁰ Кнежевић, *Примери ношње источњачког порекла*, 9–35; Цветковић, *Прилог проучавању*, 147, 148.

⁹¹ Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, passim.

II. ЦРКВА СВЕТОГ ДИМИТРИЈА – ИЗГРАДЊА, ЖИВОПИСАЊЕ И КТИТОРИ

Црква Светог Димитрија у Марковом манастиру подигнута је надомак села Сушице, у долини Маркове реке, на њеној левој обали (сл. 7, 8). Манастир са задужбином Мрњавчевића налази се петнаестак километара јужно од центра Скопља, а до њега се стиже преко села Сопиште, Ракотинци и Добри Дол (сл. 9).⁹²

Подаци о времену изградње и живописању цркве Светог Димитрија познати су једино из ктиторског натписа, који се налази у унутрашњости цркве, над јужним улазом: ·нзволениѣмъ ѿ[т]ца и вопльшениѣмъ с(н)на · и съше[с]твнемъ с(вє)т(а)го д(оу)ха · ѿбнѡкн | се и попнса сн с(вє)ты и в(о)ж(є)ставни храмъ · с(вє)т(а)го и [вє]лнкѡм(оу)ч(є)н(н)ка х(рн)с(то)ва-повѣдѡноса, | и мѹротч(ь)ца димит[р]ниа] съ всрьдѣмъ [и по]тъщаниѣмъ · бл(а)говѣрнаго краля | бл(ь)кашина съ бл(а)говѣрн[ен] краал(н)це · елены [· и съ пр]ѣв(а)злюбленымъ єю и прѣвор(о)днн[м]ь с(н)номъ · бл(а)говѣрннм(ь) · краал(є)мъ маркомъ · и андре[ашем(ь)] · и нванѣшм(ь) · и димѣтром(ь) въ лѣт(о) 7̄ 5̄ 0̄ 1̄ 5̄ | сы же мѡнастирь на ч(є) се здати въ лѣт(о) · 7̄ 5̄ · 0̄ 1̄ 5̄ · въ д(ь)ни блговѣрнаго цара стефана · и хрн[с]то[любн]ваго · краля · бл(ь)кашина · а съврши се · въ д(ь)ни бл(а)говѣрнаго · и хрнстолюбнаго краля марка.⁹³ (= Вољом Оца, благословом Сина

⁹² Према речима Хаџи Василевић, *Скопље и његова околина*, 431 f. Марков манастир се налази у „најлепшем делу Скопске области“, а од Скопља до задужбине Мрњавчевића воде два пута – „један је онај који удара преко Каршијака, а други, који води ка Зеленикову и с тога пута уз Маркову реку. Оним који удара преко Каршијака иде се из Скопља на Киселу Воду, на села Сопишта, Ракотинци, Дрежницу и Сушицу, а оним идући ка Зеленикову, иде се све уз Маркову Реку, па на села Љубуш, Батинци, Варвару, Дрежницу и Сушицу“. V. и Ношпал-Никулска, *Марковиот манастир*, 402–403. О положају, становништву, старинама у Сушици и поменима села у историјским изворима, v. Трифуноски, *Слив Маркове Реке*, 122–124.

⁹³ Преносимо оригинални садржај натписа према најпотпунијем читању Цветана Грозданова и Гојка Суботића на основу цртежа Јадранке Проловић: Грозданов, *Суботић, Црква светог Борја у Речици*, 73–74. Детаљан увид у сва ранија читања и објављивања натписа приложен је у поглављу о живопису зоне стојећих фигура.

и милошћу Светог духа обнови се и ослика овај свети и божанствени храм светога и великомученика Христова победоносца и мироточивог Димитрија с усрдношћу и поспешењем благовернога краља Вукашина с благоверном краљицом Јеленом и с многовољеним им и првородним сином, благоверним краљем Марком и Андреашем и Иванишем и Дмитром у лето 6885 (1376/1377); а овај манастир поче се градити 6853 (1344/1345) у дане благовернога цара Стефана и христољубивог краља Вукашина, а сврши се у дане благовернога и христољубивог краља Марка (сл. 10, 11).⁹⁴

Нимало не треба доводити у сумњу оно што је недвосмислено исказано у првом делу натписа – податке који обавештавају да је ктитор *обнове* и осликавања цркве Светог Димитрија краљ Вукашин са породицом, међу чијим члановима се посебне ктиторске заслуге приписују првородном сину и наследнику, краљу Марку, који је довршио послове око изградње и осликавања храма 1376/1377. Оно што захтева додатни опрез приликом читања натписа јесте последња реченица у којој се каже да је градња манастира почела 1344/1345., у време цара Стефана Душана и краља Вукашина. Иако је у литератури примећен анахронизам који се јавља у овом делу натписа,⁹⁵ опште је прихваћено мишљење да је црква Светог Димитрија почела да се зида поменуте 1344/1345. године.⁹⁶ Овако рано датовање поставило је пред истраживаче и низ других питања и недоумица, везаних за велику временску

⁹⁴ Према објављеном преводу код: Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 133; Ношпал Никуљска, *Марковиот манастир*, 405 (са исправкама на основу читања Г. Суботића и Ц. Грозданова). Cf. Овчаров, *Надписите от XIV в. в Марков манастир*, 32–46.

⁹⁵ Запис да је 1344/1345. године Стефан Душан био цар, а Вукашин краљ није тачан. На то место пажњу скреће Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 3; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 443.

⁹⁶ Најзаступљеније је мишљење да је Вукашин обновио старију цркву која је подигнута 1344/1345. године (Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 3; Ношпал Никуљска, *Марковиот манастир*, 405–406; Овчаров, *Надписите от XIV в. в Марков манастир*, 41–44, сл. 7, 8.). У литератури је такође устаљено да се почетак градње цркве везује за Вукашина Мрњавчевића (Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 133; *idem*, *Византијске фреске*, 80; Sinkević, *Prolegomena for a Study*, 121). V. и Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 443.

разлику, скоро три деценије које према натпису деле почетак грађења и завршетак осликавања цркве. То се чини тешко прихватљивим ако се има у виду да је подизање црква много већих димензија, као што су Дечани или Свети Арханђели код Призрена трајало мање од десет година.⁹⁷ У једном од могућих објашњења предложено је да живопис није изведен као јединствена целина, те да су две сликарске групе радиле у одвојеним хронолошким етапама.⁹⁸ Нејасноће у вези са хронологијом изградње из ктиторског натписа могу се отклонити захваљујући новим сазнањима добијеним на основу опсежних истраживања архитектуре цркве Светог Димитрија, ослоњеним на познате историјске чињенице.⁹⁹ Према подробно аргументованом мишљењу Елизабете Касапове задужбина Мрњавчевића представља зрело решење које у себи обједињује бројна претходна достигнућа црквеног градитељства, због чега није могуће прихватити рано датовање за њену изградњу. Хоризонтални план у виду уклањања пуних зидова између наоса и припрате

⁹⁷ За Дечане, в. Петковић, Бошковић, *Манастир Дечани*, I, 2. За Свете Арханђеле, в. Ненадовић, *Душанова задужбина*, 4–8. Ово питање разматра Касапова, *Архитектура на црквама Св. Димитрија*, 301, нап. 689.

⁹⁸ Djurić, *Markov manastir*, 410; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 157–160 изнели су мишљење да је прва група радила за краља Вукашина, пре Маричке битке, а друга за краља Марка, пре краја августа 1377. У канијем раду посвећеном сликарима Марковог манастира В. Ђурић изгледа да напушта ову тезу, в. idem, *Марков манастир – Охрид*, passim. У новије време ово питање поново покреће Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности*, 173–174, посебно нап. 83 који је мишљења да „охридска“ и „скопска“ група делују одвојено, а није неосновано веровати ни да делују у два различита тренутка“. Аутор такође сматра да су целу прву зону извели мајстори друге групе. Иако разматрања стила нису предвиђена овим радом, наше мишљење везано за рад охридске и скопске групе сликара укратко смо изнели у поглављима о зони стојећих фигура и циклусу Светог Николе, уз обавештење читаоцу да ће детаљно образложење бити тема засебног рада. Питање времена осликавања цркве Светог Димитрија постаје сложеније ако се узме у обзир и живопис на јужној фасади. Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 443 примећује да су представе у луку рад неког сликара који се по стилском опредељењу разликује од осталих, док Миљковић-Пепек, *Непознат трезор икони*, 63–64 првом слоју (1376/1377) приписује ликове светитеља у луку. Средишњи део са ктиторима и патроном сматра радом митрополита Јована зографа (око 1385). За наше разматрање хронологије живописа над јужним улазом, в. одговарајуће поглавље у овом раду.

⁹⁹ Касапова, *Архитектура на црквама Св. Димитрија*.

примењен је у неколико цркава из XIV века (Матеич, Псача, Марков манастир, Ново Брдо), (сл. 12, 13, 14). Будући да је замисао о обједињењу те две просторне целине најдоследније и са највише умећа остварена приликом обликовања унутрашњег простора цркве Светог Димитрија, разложно је претпоставити да је решење у Марковом манастиру најмлађе. Складне пропорције и наглашена вертикалност, која се као општа тенденција јавља од средине XIV века (Лесново, Конче, Заум) добила је најразвијеније облике у цркви Светог Димитрија (сл. 15, 16). На то указују елегантни и јединствени осмоугаони стубови (сл. 17, 18) уместо до тада уобичајених четвороугаоних масивних стубаца, а поткуполни сводови, купола наоса, слепа купола у припрати, апсида достигли су крајње висине, што се сматра претечом пропорција моравских цркава (сл. 19–22). На претпоставку да су царске задужбине у Призрену и Матеичу подигнуте пре задужбине Мрњавчевића указују и елементи њене фасадне артикулације, као што је хоризонтални кордонски венац – веома сличан примеру са цркве Светих Арханђела (сл. 23). Заједно са профилисаним угаоним пиластрима и полукружним нишама на западу (сл. 24), ови елементи са фасаде Марковог манастира постаће обавезан део репертоара моравских цркава. Посебно је занимљив спој византијског начина грађења каменом и опеком, цариградске апсиде са дворедним нишама и романичког концепта западне фасаде као и романичко-готичких прозорских оквира. Све то показује јединствено, у одређеним сегментима еkleктично решење, које сведочи о променама у градитељским токовима јужних области Српског царства у трећој четвртини XIV века, најављујући протоморавске елементе. Због тога се основаним сматра мишљење да су се услови за подизање овако репрезентативне задужбине стекли у време када је Вукашин добио краљевско достојанство (1365/1366), а да је градња завршена најкасније до његове смрти 1371. Томе се може придодати још један познат податак везан за полијелеј, који је Вукашин као краљ наручио за изграђену цркву Светог Димитрија, дакле између 1365/1366 и 1371. године.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Годоровић, *Полијелеј у Марковом манастиру*, 28–36.

Предложени хронолошки оквир поткрепљују и познате историјске чињенице. Наиме 1344/1345. као години почетка градње цркве Светог Димитрија противе се и подаци из писаних извора, према којима се тек од средине XIV века са сигурношћу може потврдити Вукашиново присуство у Прилепском крају. 1350. или 1351. године настао је требник „за жупана Вукашина...у дане благовернога цара Стефана Душана, сина му Уроша и жене Јелене...у дане када се отрже Бер...“.¹⁰¹ Будући да се у требнику помиње манастир Трескавац и село Маргарит, које је Душан приложио овом манастиру, с разлогом је закључено да је Вукашин у поменуто време као жупан управљао територијама у северној Пелагонији са центром у Прилепу.¹⁰² Немамо сигурних сазнања како је надаље текло ширење Вукашинових територија, као ни његово уздизање на хијерархијској лествици власти све до крунисања 1365/1366., када је и „формално легализован његовог положај најутицајније особе у држави“.¹⁰³ Помен челника Вукашина у повељи сачуваној само у италијанском препису (1355) којом цар Урош потврђује привилегије Котору, одавно је одбачен као фалсификат.¹⁰⁴ О Вукашиновом наводном уздизању до титуле деспота говори се само у познијим изворима – српским летописима и код Мавра Орбина, који се не могу сматрати потпуно поузданим сведочанствима.¹⁰⁵ Иако без високих титула, Вукашин је судећи према дубровачким документима већ почетком седме деценије уживао ауторитет

¹⁰¹ Запис је објавио: Стојановић, *Записи и натписи*, I, 37, бр. 97; Мирковић, *Мрњавчевићи*, 12. За датовање у 1350. г., в. Михаљчић, *Крај српског царства*, 80. За датовање у 1351. г., в. Ћурић И., *Поменик светогорског протата*, 156, нап. 75. Година настанка требника одређује се према години српског освајања града Верије, в. ВИИНЈ VI, 543. V. и Ациевски, *Пелагонија*, 210–211, нап. 8.

¹⁰² Мирковић, *Мрњавчевићи*, 12; Острогорски, *Серска област*, 13; Дероко, *Маркови кули*, 87; Михаљчић, *Крај српског царства*, 80; Ћурић И., *Поменик светогорског протата*, 156; Ациевски, *Пелагонија*, 211. Подаци о Угљешиној и Вукашиновој служби на двору краља Душана нису поуздани. Према византијском писцу из друге половине XV века Лаонику Халкокондилу Вукашин је вршио дужност пехарника, а Угљеша је био коњушар (cf. *Laonici Chalcocondylae historiarum demonstrationes*, 25, 20–21).

¹⁰³ Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 24.

¹⁰⁴ Мирковић, *Мрњавчевићи*, 12; Ћирковић, *Област кесара Војухне*, 178–179.

¹⁰⁵ Ферјанчић, *Деспоти у Византији*, 171; Ациевски, *Пелагонија во средниот век*, 220; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 24.

једног од најутицајнијих великаша у Српском царству. У одлукама Дубровачке општине у вези са мировним преговорима из 1362. г., које су водили са Српском државом, уз цара Уроша, помињу се још само царица Јелена, патријарх и Вукашин.¹⁰⁶ На малој серији новца, од које су пронађена само три примерка, на аверсу је стојећа фигура владара са нимбом, док су на реверсу између кракова крста имена: деспот Јован (деспот ю /ан) и Вукашин (влар /ка/ шн). Раније сматрана као ковање деспота Јована Оливера,¹⁰⁷ ова емисија новца у новијој литератури приписује се деспоту Јовану Угљеши из више разлога и сматра се јединственим динаром деспота Угљеше и Вукашина.¹⁰⁸ У том случају Вукашин ни у периоду од октобра 1363. до јесени 1364., што је временски оквир када је његов брат постао деспот, није имао високу титулу.¹⁰⁹

Укратко изнети, историјски подаци не пружају основ мишљењу да је Вукашин могао започети подизање своје задужбине у Сушици 1344/1345. Са друге стране ако се вратимо на садржај ктиторског натписа, запазићемо да се у првој реченици помиње храм, а у другој манастир. У досадашњим читањима и тумачењима натписа над јужним улазом, ове две речи схватане су у истом значењу. Пажљивом анализом података изнетих у ктиторском натпису Елизабета Касапова закључује да је анахронизам у последњој реченици настао из намере да се пруже и подаци о целокупној историји манастира. Будући да писар није имао много простора на

¹⁰⁶ Михаљчић, *Крај српског царства*, 61–62. Треба напоменути да је Вукашинов син Марко био члан српског изасланства које је 1361. пренело Дубровчанима поруке српског двора, в. *ibid.*, са изворима.

¹⁰⁷ Димитријевић, *Нове врсте српског средњовековног новца*, 142. Исто мишљење задржава и Ациевски, *Пелагонија во средниот век*, 213.

¹⁰⁸ Утврђено је да су налази похрањени после 1355. г., изван територија којима је управљао деспот Јован Оливер и након што му се губи траг у историји, в. Иванишевић, *Новчарство*, 142, 264, бр. 11.6 (са литературом).

¹⁰⁹ За годину добијања титуле деспота, в. Суботић, Кисас, *Надгробни натпис Јелене*, 161–181. Сф. и Суботић, *Обнова манастира Светог Павла*, 216 нап. 62; Кораћ Д., *Света Гора*, 133 нап. 52. За мишљење да је овим новцем обележен успон Угљеше на деспотство (између октобра 1363. и јесени 1364.), в. Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 23.

располагању, он је у краткој реченици написао најважније – датум изградње манастирског комплекса, додавши и титуле владара, али не оне које су имали у тој години, већ највиша владарска достојанства по којима су остали запамћени. Архитектонском анализом утврђено је да није било фаза у грађењу, односно да је црква Светог Димитрија изведена као целина, каква и данас постоји. Дакле, краљ Вукашин је нову цркву изградио из темеља, или на темељима неког ранијег, могуће мањег храма, који је припадао манастирском комплексу, основаном 1344/1345 године.¹¹⁰ У том значењу, као обнова из темеља, односно грађење новог објекта у целини, употребљавана је реч *обнова* у ктиторском натпису.¹¹¹ Остатке недоумице везане за ово питање може отклонити натпис на свитку краља Марка на јужној фасади: *а(зъ) въ / хѣ бѣ благ/ (говѣ)рѣни / крал(ъ) марко / съз(ъ)дах н / поп(н)с(а)хъ/ с(ы) боже / твни хра / м(ъ).*¹¹² У тексту се дакле јасно наводи да је у црква потпуно нова грађевина, чија се слика испрва могла видети на данас веома оштећеној ктиторској композицији на северном зиду припрате (сл. 543, 544).

Посебну наклоност краља Вукашина према култу светог Димитрија, о чијој популарности је излишно говорити, на неки начин расветљава и необичан податак из извора с краја XIV столећа. У поменику светогорског Протата Вукашин је заједно са братом Угљешом назван, како се верује, својим хришћанским (црквеним) именом

¹¹⁰ Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 299–300. Напоменимо да манастирско насеље није археолошки испитано, cf. Поповић С., *Крст у кругу*, 264. О развоју манастирског комплекса сведочи трпезарија, једини сачувани објекат из тог времена, који је настао у приближно исто време када и црква, v. Касапова, *Прилог кон проучавањето*, 85–119.

¹¹¹ Cf. Грачаницу (Ђурчић, *Грачаница*, 1, сл. 12); Манастир Богородице Месонисиотисе (Суботић, *Манастир Богородице Месонисиотисе*, 125–168). Примере наводи Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 300, нап. 683.

¹¹² Натпис доноси: Балабанов, *Портрети*, 28, 29; idem, *Новооткриени портрети*, 52; Ивић, Ђурић, Ђирковић, *Есфигменска повеља*, 48 (В. Ј. Ђурић).

Димитрије „Δημητρίου κράλη καὶ Ἰω(άννου) δεσπότη“.¹¹³ И један од његова четири сина, који су поменути у ктиторском натпису, звао се Димитар.¹¹⁴

Изузев помена у ктиторском натпису о оснивању манастира и најранијем периоду готово да нема сачуваних писаних трагова.¹¹⁵ Као што су и забележили старији истраживачи, вести о Марковом манастиру засигурно су нестале заједно са бројним књигама из манастирске библиотеке, које су уништаване у намери да се уклоне трагови о српском пореклу цркве.¹¹⁶ Ипак постоји основ за претпоставку да се у време које претходи изградњи цркве вршила интензивнија преписивачка делатност у самом манастиру или да су у оквиру припреме за богослужбени живот манастира доношене потребне књиге. Са сигурношћу се може рећи да је Станислав Лесновски са сарадницима 1353. написао у Марковом манастиру Пролог за месеце септембар–новембар (Народна библиотека у Софији, бр. 1039).¹¹⁷ Апостол (Народна библиотека у Софији, бр. 52) који је 1362 године преписао један монах Варлаам припадао је Марковом манастиру, због чега је претпостављено да је ту и настао.¹¹⁸ И други рукописи (Пролог за месеце децембар–фебруар из 1370., ХАЗУ III, v.19; Пролог за месеце март–август из 1370., Историјски музеј у Москви, збирка Хлудов бр. 1880;¹¹⁹ Изборни минеј за месеце децембар–јун, крај XIV века, Историјски музеј

¹¹³ Ђурић И., *Поменик светогорског протага*, 154, 156–167 који указује на појаву двојног имена међу феудалцима на Балкану у позном средњем веку.

¹¹⁴ Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 73–74.

¹¹⁵ Cf. Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир*, 403.

¹¹⁶ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 2–5.

¹¹⁷ У запису који је оставио скопски митрополит Теодосије 1673., писање рукописа је обављено у Марковом манастиру 320 година раније, дакле 1353. Сачуван је и запис Станислава Лесновског. За опис рукописа, в. Стојанов, Кодов, *Опис на славјанските рѣкописи*, 246–252.

¹¹⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 4. За опис рукописа, в. Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри*, 183–184.

¹¹⁹ За опис рукописа, в. Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри*, 184–185 (са старијом литературом). У питању су такозвани стишни (стиховни) пролози за зимску, односно летњу у половину године. Прву је писао Радослав Скопчик, а другу Никола Ђак. Натпис на страни 282v из XV века и други из 1808. у Хлуд. бр. 1880 потврђују да је рукопис до тог времена

у Москви, збирка Хлудов бр. 195;¹²⁰ Зборник са похвалним словима и покајним саставима, Архив САНУ бр. 21, последња четвртина XIV века¹²¹) показују да су Вукашин, а касније његов син Марко опскрбили потребним књигама монашко братство у својој задужбини, док млађи рукописи (Празнични минеј, 1420 г., Апостол из 1433/1434 г., Посни триод, XV век)¹²² сведоче о богатству манастирске библиотеке и у потоњем периоду.¹²³

Упечатљивији траг о себи оставио је један од писара који је поред рада у скрипторијуму учествовао и у пословима око осликавања цркве Светог Димитрија и манастирске трпезарије. Одраније познатим потписима Манише у поменутом минеју,

припадао Марковом манастиру. На основу сличности између два рукописа сматра се да су писари сарађивали и да обе књиге чине јединствени кодекс настао за потребе Марковог манастира, в. Трифуновић, *Азбучник*, 297–298; Георгиевски, *Македонско книжевно наследство*, 73; Велев, *Македонскиот книжевен XIV век*, 70–71. Према Богдановић, *Две редакције стиховног пролога*, 47 то се не може поуздано потврдити.

¹²⁰ Тројица писара сарађивала су на изради минеја, од којих су познати Маниша и Ђак Добросав на основу записа који су оставили (л. 6, 129 v и л. 347 v). Запис из 1792. на л. 342 v показује да је рукопис био у власништву Марковог манастира. За опис рукописа, в. *Българско средновековно културно наследство*, 83–84 са старијом литературом.

¹²¹ За опис рукописа, в. Стојановић, *Каталог рукописа*, 73; Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 4; Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир*, 407; Георгиевски, *Македонското книжевно наследство*, 78; Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри*, 185.

¹²² Сва три рукописа су изгорела у бомбардовању Народне библиотеке 6. априла 1941. За опис: Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри*, 33–35, 319–320; Матић, *Опис рукописа*, 31.

¹²³ Библиотеци Марковог манастира припадале су и друге књиге у периоду од XIV до XIX века – Посни и цветни триод с краја XIII века (Хлуд. бр.133); Иловичка крмчија, 1262., (ХАЗУ III с 9); Добрејшево јеванђеље с почетка XIII века [Народна библиотека у Софији, бр. 17 (307) и Народна библиотека Србије бр. 214]; Молитвеник, XIII–XIV век (Јагелон библиотека у Кракову бр. Rps. VJ. 932); Минеј за децембар, трећа четвртина XIV века (Хлуд. бр. 147); Типик из последње четвртине XIV века (Хлуд. бр.122). За описе рукописа, в. Куев, *Съдбата на старобългарската ръкописна книга*, 127; Рибарева, *Преводната литература со библиска содржина*, 104–105; *Българско средновековно културно наследство*, 38, 56–57, 65.

на југозападном стубу наоса и на западној страни кубичног постоља куполе цркве Светог Димитрија (сл. 25),¹²⁴ могу се придодати још два која су недавно пронађена у приземљу (сл. 26) и на спрату манастирске трпезарије (сл. 27),¹²⁵ што указује на сарадњу која је постојала између писара и сликара.¹²⁶

Село Сушица било је део имања у сливу Маркове реке,¹²⁷ која су припадала манастиру Светог Ђорђа Горга у Скопљу.¹²⁸ У повељи краља Милутина том манастиру (1300), којом му потврђује стара и даје нова добра, Сушица се помиње као једно од пронијарских села у скопској области.¹²⁹ Други помен је сасвим успутан. У Милутиновој повељи за Свету Петку у Тморанима (после 1299) наводи се да краљ дарује овој келији гору, која се на једној страни граничила са Сушицом.¹³⁰ Према

¹²⁴ Бошковић, *Неколико натписа*, 16; Спировски, *Резултати од конзерваторските работи*; 241–242; Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 157, нап. 67.

¹²⁵ Касапова, *Прилог кон проучавањето*, 99–100, Т. 12, 13.

¹²⁶ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 156–157.

¹²⁷ Пре времена краља Марка она се звала Пресечка река и Сушичка река, в. Мошин, Славева, Илиевска, *Грамотите*, 145, 174.

¹²⁸ Трифуноски, *Слив Маркове Реке*, 33.

¹²⁹ Мошин, Славева, Илиевска, *Грамотите*, 130, 142, 145. За новије издање повеље, в. *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писамa*, по. 92, 315–329. Истоимено село у Поречкој области такође се помиње у Милутиновој повељи, в. Мошин, Славева, Илиевска, *Грамотите*, 130 ff. У време царства ту је баштину имао кесар Прељуб, која је потом прешла на његову удовицу Ирину и сина. Тома Прељубовић је најкасније 1375. својој задужбини Богородици Гавалиотиси у Водену приложио наслеђено село Сушица у „Србији“, због чега се претпоставља да би то могла бити управо Сушица у Поречу, в. Mavromatis, *A propos des liens de dépendance en Epire*, 275–281. Cf. Матанов, *Феодални княжества*, 84. V. и Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 598.

¹³⁰ Келију Свете Петке у Тморанима подигао је у првим деценијама XIII века бугарски протосеваст Прибо, а касније су је српски краљеви Урош и Милутин приложили Хиландару, односно Хрусији. За Милутинову повељу за келију Свете Петке у Тморанима, в. Славева, *Грамота на крал Милутин*, 251–262. V. и хрисовуљу цара Андроника II којом се потврђује одлука краља Милутина о додели Светог Никите Хрусијском пиргу (1308): Мошин, Славева, *Превод на грамотата*, 319–323. Детаљније о том питању код: Марковић, *Прилози за историју Светог Никите*, 67–78; idem, *Свети Никита*, 32, 39–41.

предању Марков манастир некада је имао је у поседу поред матичног села и село Варвара са земљом у долини Маркове реке све до Драчева.¹³¹

Подигнут у непосредној близини престонице Царства манастир који је понео име краља Марка припадао је подручју Скопске митрополије.¹³² У непосредном окружењу задужбине Мрњавчевића сачувани су у целости или делимично старији црквени споменици. Надомак скопског села Сушице изграђена је а потом и осликана крајем XIII или почетком XIV века једнобродна црквица посвећена Светом Николи (сл. 28).¹³³ Средином XIV столећа заслугом непознате властеоске породице додата јој је припрата. Портрети ктитора, вероватно брачног пара са троје деце насликани су заједно са непознатим архијерејем око 1360. на јужној фасади цркве (сл. 29).¹³⁴ У непосредној близини цркве Светог Димитрија налазе се и две старије црквене грађевине малих димензија, које су данас у рушевинама. Са десне стране Маркове реке је црква Успења Богородичиног (сл. 30),¹³⁵ а северозападно од задужбине Мрњавчевића, на удаљености од око 200 метара налази се црква посвећена Светим

¹³¹ Трифуноски, *Слив Маркове Реке*, 33-34, 123; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 584 (са литературом).

¹³² Грујић, *Скопска митрополија*, 142, 160, 164, 169, 174.

¹³³ Црквица се налази се на удаљености око 300 метара од манастирског комплекса, в. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 29, сл. 29 где се убраја у грађевине комплекса Марковог манастира; idem, *Још нешто из Марковог манастира*, 304–307; Vabić, *Les fresques de Sušica*, 303–339. У цркви су изведени конзерваторско-рестаураторски радови 2004. године, в. Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 14, сл. 3.

¹³⁴ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 167 датује у време око 1360. године на основу сличности одеће непознатог велможе и тепчије Градислава из Трескавца. Помишљано је и то да средишње постављене личности приказују архиепископа Николу, те Јована Оливера и Ану Марију, в. Балабанов, Николовски, Корнаков, *Споменици на културата*, 39–40. V. и Павловић, *Портрети српске властеле*, 196–197, са прегледом старије литературе о овим портретима.

¹³⁵ Црква је већим делом срушена у поплави Маркове реке 1916. године. На основу фреско фрагмената живопис је оквирно датован у време краља Милутина (Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 29–30, сл. 30–32), док се сликани орнамент датује још шире у XIV век, в. Мирковић, *Још нешто из Марковог манастира*, 307–308. V. и Татић, *Трагом велике прошлости*, 169–173; Пурковић, *Попис цркава*, 16; Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 14, сл. 5.

Арханђелима (сл. 31–33).¹³⁶ У самом манастирском комплексу из најстаријег времена потиче само једна грађевина (сл. 34). Реч је о манастирској трпезарији (изграђена између 1345. и 1376/1377), двоспратном здању позиционираном југозападно од цркве Светог Димитрија (сл. 6, 35).¹³⁷

Осликавање цркве Светог Димитрија поверено је искусним сликарима, који су деловали у држави Мрњавчевића. У стварању овог значајног ансамбала монументалног сликарства друге половине XIV века учествовало је више сликара различитог стилског израза.¹³⁸ Мајстори прве групе школовани су у угледној охридској радионици, а њихов рад одвијао се током седме и осме деценије под покровитељством охридског архиепископа Григорија II (бочне капеле и фасада Богородице Перивлепте, Богородица Болничка, Пештани, Св. Ђорђе у Речанима, Климентова црква Светог Пантелејмона).¹³⁹ Одавно је науци истакнуто да се водећи међу њима по својој изразитој експресивној снази издваја као један од најбољих сликара у Македонији у другој половини XIV века. Са њима су тематски и програмски свој рад, који почива на конзервативнијим нормама палеолошког сликарства, усагласили сликари друге радионице, која је стварала у околини

¹³⁶ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 30, сл. 33; Татић, *Трагом велике прошлости*, 173; Пурковић, *Попис црква*, 8.

¹³⁷ У конзерваторско-рестаураторским истраживањима манастирске трпезарије, која су се обавила у периоду од 2004. до 2007., пронађен је и запис Манише на два места, што додатно потврђује да је објекат изграђен у приближно исто време када и црква, в. Касапова, *Прилог кон проучавањето*, 85–119, посебно 99, Т. 12, 13.

¹³⁸ О сликарима, в. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 137–160. За мишљење да католикони Марковог манастира нису живописале две сликарске групе (в. *supra*) већ да је реч о сарадњи само два сликара различитих стилских израза залаже се Vafeiades, *Painting work systems*, 5–11. Другачије мишљење износи Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности*, 173–175 који запажа да прву групу чини већи број сликара него што је то до сада забележено у литератури.

¹³⁹ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 101, 121–149; Грозданов, Суботић, *Свети Ђорђе у Речици*, 63–74; Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности*, 155–184.

Скопља.¹⁴⁰ Уз дела монументалног сликарства и најстарије иконе из Марковог манастира убрајају се у врхунска остварења иконописа доба Палеолога. Стилске и иконографске особености пет икона са представама Христа Пантократора, Богородице Одигитрије, светог Јована Претече, светог арханђела Михаила и светог Димитрија опредељују њихово датовање у хронолошки оквир којем припадају и фреске у католикону (између 1365. и 1377), (сл. 36–40).¹⁴¹

Предуслови државних и политичких промена из седме деценије XIV века стварали су се унутар пространог Царства Немањића (сл. 41). Решење за слабост државе на чијем челу је стајао цар Урош нашло се у личности најмоћнијег феудалца – прилепског жупана Вукашина.¹⁴² Као савладар цара Уроша Вукашин је од 1365. био признаван за краља у југозападним територијама Српског царства, које су у свом највећем обиму обухватале Призрен, Приштину, Ново Брдо, Скопље, Прилеп и Охрид.¹⁴³ Суверенитет савладарске власти посведочен је ктиторским портретима у

¹⁴⁰ Габелић, *Једна локална сликарска радионица*, 367–378; eadem, *Првобитно сликарство у Чelopeку*, 481–501, нап. 3.

¹⁴¹ Марковић, *Запажања о најстаријим иконама*, 147–67. За мишљење да су иконе настале у периоду између 1395. и 1405., в. Миљковић-Пепек, *Непознати трезор икони*, 16, 21–25; 52–71, Т. 1–5.

¹⁴² Презиме Мрњавчевић први пут се јавља тек у тзв. Руварчевом родослову (између 1563. и 1584. г.) в. Рудић, *О првом помену презимена Мрњавчевић*, 89–96. Cf. Мирковић, *Мрњавчевићи*, 11–13; Михаљчић, *Владарске титуле*, 252–258; Ациевски, *Пелагонија*, 209 ff. V. и Ристовска-Јосифовска, *За именувањата на Мрњавчевици*, 71–78.

¹⁴³ Михаљчић, *Крај Српског царства*, 11–99, 164–173; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 6–55. За хронологију крунисања значај има и фреска параклиса Светог Григорија Богослова у охридској Богородици Перивлепти, где је уз ктиторске портрете Бранковића приказан само цар Урош (1364–1365), в. Суботић, *Кисас*, *Надгробни натпис Јелене*, 177; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 16, 121–124; Ђурић И., *Поменик светогорског протата*, 161 нап. 98.

Псачи (1365–1371), где су уз чланове породице севастократора Влатка и кнеза Паскача насликани цар Урош и краљ Вукашин.¹⁴⁴ Проглашењем и крунисањем Вукашина за краља Срба и Грка и царевог савладара прекинута је двовековна власт светородне династије Немањића. Додељивањем титуле младог краља Вукашиновом сину Марку крајем 1370. или у првој половини 1371. године, створени су изгледи за стварање нове династије (сл. 42).¹⁴⁵ Иако је и даље могуће срести се са дуго заступљеним полемичким мишљењима српске историографије које проблематизује легитимност политичког деловања Мрњавчевића, приписујући им као последицу убрзану децентрализацију Царства, новија истраживања државне управе разматраног периода искључују у потпуности такву могућност.¹⁴⁶ Она темељно образлажу и потврђују да се политички успон породице Мрњавчевић могао остварити једино у државним оквирима. Тако је и управни модел сложене познофеудалне државе који се може описати као проширени породични савез, без значајнијих измена наставио да се одржава у новонасталим околностима.¹⁴⁷

Најранији дипломатички податак у којем се помиње Вукашинова краљевска титула је повеља за светогорски манастир Пантелејмон издата у Скопљу 1366.¹⁴⁸ Садржај и формула његовог потписа краљ влкашинъ благовѣрны сръбкѣмъ и грѣкомъ као и интитулације всемоу стежанню, рекоу же земли сръбскон, и всемъ грѣкомъ, и поморню и странамаъ западнимаъ и всемоу днесу указују да је Вукашин као савладар постао и формално-правно господар свих делова Српске државе.¹⁴⁹ Та пуна интитулација која садржи назив народа и области којима господари изостала је у натпису уз његов портрет у Псачи,

¹⁴⁴ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 117–119, 172–173. Другачије датовање портрета предлаже Расолкоска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи*, 39–51.

¹⁴⁵ Ивковић, *Установа „младог краља“*, 59–80; Михаљчић, *Титуле краљевића Марка*, 31–42; *idem*, *Владарске титуле*.

¹⁴⁶ Михаљчић, *Титуле краљевића Марка*, 38.

¹⁴⁷ Алексић, *О неким одликама државног уређења*, 255–270.

¹⁴⁸ Новаковић, *Законски споменици*, 508–509; Ћирковић, *Повеља краља Вукашина*, 99–102.

¹⁴⁹ Михаљчић, *Крај Српског царства*, 100–101.

где је означен само као краљ,¹⁵⁰ или у грчком натпису Богородичине цркве на острву Мали Град на Преспанском језеру (1369) где му је придодат и епитет превисоки.¹⁵¹ Основним владарским обележјем означен је у Бигорском поменику,¹⁵² а након смрти уз његов портрет у Светим Арханђелима стајало је *благѡвѣрнн краал(ъ) влъкашиннъ*,¹⁵³ док је у цркви Светог Димитрија, вероватно по налогу краља Марка писало „*благоверни, самодржавни, превисоки краљ*“.¹⁵⁴ Иако савладарство никада није прекинуто у формално-правном смислу, самостално иступање краља Вукашина почиње да се примећује већ од 1366. године на територијама где се његова власт најснажније осећала. О томе сведочи поменута повеља светогорском манастиру Пантелејмону (1366), повеља издата Дубровчанима 1370;¹⁵⁵ запис у једној књизи,¹⁵⁶ ктиторски натпис кесара Новака из Богородичине цркве на Малом граду.¹⁵⁷ Поред потпуне власти коју је имао над територијама којима је владао као обласни господар, Вукашинов утицај био је осетан, захваљујући родбинским везама и у областима које је држао Радослав Хлапен, таст његовог сина Марка или у Зети Балшића.¹⁵⁸ Нарочит облик породичне управе представљао је одређен вид савладарства успостављен између српског краља Вукашина и његовог брата серског деспота Угљеше, чије територијалне границе изгледа да нису биле строго утврђене.¹⁵⁹ Иако су се њихове

¹⁵⁰ Радојчић, *Портрети*, 61.

¹⁵¹ Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 372–373.

¹⁵² Целаковски, *Најстариот поменик*, таб. бр. 6 и 7.

¹⁵³ Радојчић, *Портрети*, 62–64.

¹⁵⁴ Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, 49 (В. Ј. Ђурић); Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 439, 443.

¹⁵⁵ Повељом се потврђују старе повластице дубровачким трговцима, в. Новаковић, *Законски споменици*, 191–192.

¹⁵⁶ У запису јеромонаха Михаила из Лешнице (Кичевско) у књизи попа Миха из Дебрешта као владар се помиње само краљ Вукашин, в. Стојановић, *Записи и натписи IV*, 14, бр. 6054.

¹⁵⁷ Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 372–373.

¹⁵⁸ Михаљчић, *Крај Српског царства*, 103.

¹⁵⁹ *Цар и краљ: неуспешно савладарство*, ИСН, 590 (Р. Михаљчић); Матанов, *Југозападните Български земи*, 127; Благојевић, *Савладарство у српским земљама*, 356. Овај вид државне управе нема много сличности са институцијом савладарства у Византији и средњовековној Србији.

државе развијале независно, политички и правни потези двојице браће били су усклађени. И последња дипломатска мисија пре Маричке битке – корак ка измирењу са Цариградском патријаршијом и неуспели преговори са Византијом у којима су настојали да покрену Цариград у заједничку акцију против Турака, био је заједнички циљ српског краља и серског деспота.

Краљ Марко је започео владавину полазећи од велике тековине свог оца, краља Вукашина (1365–1371).¹⁶⁰ Међутим, за разлику од претходне генерације Мрњавчевића која је остварила велике политичке домете, њихови наследници деловали су у далеко неповољнијим околностима (сл. 38). Упркос томе, краљ Марко је у свом политичком деловању истрајавао у неколико циљева. Без значајнијих измена задржао је управни модел сложене познофеудалне државе који се може описати као проширени породични савез.¹⁶¹ Кључна компонента његових политичких настојања била је истицање самосталности. У томе је на начине одговарајуће владарској идеологији наглашавао и повезаност са Србијом Немањића. У постепеном преобликовању и изменама граница властеоских територија у новонасталим околностима, после погибије краља Вукашина и серског деспота Јована Угљеше у Маричкој бици 1371. године,¹⁶² наследници куће Мрњавчевића били су сведени на узану територију у северозападној Македонији. Она је обухватала област између Вардара и Црне Реке на истоку, Охрида на западу, Шар-планине и

Најдетаљније о природи односа Вукашинове и Угљешине власти код: Михаљчић, *Крај Српског царства*, 137–160; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 77–85.

¹⁶⁰ Мирковић, *Мрњавчевићи*, 11–41; Михаљчић, *Крај Српског царства*, 11–99, 164–173; Шуица, *Немирно доба*, 15–23; Рудић, *О првом помену презимена Мрњавчевић*, 89–95; Фостиков, *О Дмитру краљевићу*, 47–65; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 6–55.

¹⁶¹ Алексић, *О неким одликама државног уређења*, 255–270; *idem*, *Наследници Мрњавчевића*, 268–274.

¹⁶² Mihaljčić, *Les batailles de la Maritza*, 86–100.

Скопља на северу (сл. 43). По узору на оца и стрица и краљ Марко је управљао овом територијом уз потпору краљице-монахиње, Јелене-Јелисавете и браће Андреја, Иваниша и Дмитра.¹⁶³

Као законитом младом краљу, који је први пут означен том владарском титулом у његовој ктиторији, призренској цркви Свете Недеље (1370/1371),¹⁶⁴ Марку је након погибије оца и стрица припадало право на српску круну.¹⁶⁵ Гледано са формално-правног аспекта Марко је од 26. септембра 1371. до смрти цара Уроша 2. или 4. децембра исте године био савладар последњег владара из династије Немањића.¹⁶⁶ Иако легитимитет Маркове титуле савременици нису испрва оспоравали, у недостатку извора остаје нејасно када је обављено крунисање и да ли је српски патријарх учествовао у том чину.¹⁶⁷ Треба додати и то да није сачуван ниједан правни документ на основу којег би се могао стећи увид у пуну интитулацију краља Марка. Уз његову титулу у поменицима, записима и уз портрете најчешће је стајало само *благверни*.¹⁶⁸

¹⁶³ Михаљчић, *Крај Српског царства*, 171; *idem*, *Титуле Краљевића Марка*, 41. Сф. и Фостиков, *О Дмитру краљевићу*, 50–52.

¹⁶⁴ Ивановић, *Натпис младог краља Марка*, 20–21. Време Марковог уздицања утврђено је широко, па се као најранији датум за добијање титуле младог краља сматра Вукашиново крунисање, в. Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 81.

¹⁶⁵ О легитимности Маркових титула, в. Михаљчић, *Владарске титуле*, 256–258, 261–263. О краљу Марку, в. Ациевски, *Пелагонија*, 237–281; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, *passim*.

¹⁶⁶ Михаљчић, *Титуле Краљевића Марка*, 40.

¹⁶⁷ Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 403, 406.

¹⁶⁸ V. Рачки поменик (сф. Јовановић, *Поменик манастира Раче*, 56) и поменик цркве Светог Николе Шишевског (сф. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 139 нап. 19; Ациевски, *Пелагонија*, 259–260). V. и запис дијака Добре у књизи из поречког села Калуђерац, који се датира широко (од 1371. до 1394.), (сф. Стојановић, *Записи и натписи*, I, 58, бр. 189). О Марковом присуству у Прилепу сведочи натпис на прилепској тврђави (сф. Дероко, *Маркови кули*, 83–101), а његова владавина поменута је и у млађем натпису из манастира Зрзе (сф. Суботић, *Охридска сликарска школа*, 43–45). За преглед титула, в. Михаљчић, *Владарске титуле*, 260–262, 263.

Имајући у виду повезаност Краљевства и Цркве у средњовековној Србији, сасвим оправданом чини се претпоставка Владимира Алексића да основ идеолошког тумачења Маркове владарске позиције не би имао значаја без подршке барем дела Српске цркве.¹⁶⁹ Она је могла бити обезбеђена преко архијереја, односно епископија са територија Мрњавчевића које су биле подређене Пећи. У саставу Маркове државе биле су Дебарска и Доњополошка епископија и Скопска митрополија.¹⁷⁰ Иако тај однос не може до краја бити осветљен због недостатка извора, не треба изгубити из вида да Српска црква у постнемањинској Србији своју пуну подршку званично поклања Лазару тек од времена патријарха Спиридона (1380).¹⁷¹ У недостатку дипломатичке грађе и других писаних извора о Марковој владавини фреске добијају вредност прворазредних извора. Тако је на ктиторским портретима у Светим Арханђелима у Призрену Марко исказао своје владарске претензије и амбиције, док се у цркви Светог Димитрија нарочитим програмом на јужној фасади цркве истиче легитимитет власти, по свему судећи настао као реакција на државно-црквени сабор у Пећи 1375., након чега политичко првенство у држави преузима кнез Лазар.¹⁷² Међутим, и поред тога што није успео да обезбеди наклоност Пећке патријаршије, Маркове тежње да се надовеже на тековине српске цркве су неоспорне. Своје етничко опредељење усклађивао је са црвеним приликама у својој земљи које су подразумевале заједницу епископија под јурисдикцијама Охридске и Српске цркве.¹⁷³ Једна од најближих била му је Пелагонијско-битољска епископија, која је

¹⁶⁹ Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 406.

¹⁷⁰ Јанковић, *Епископије и митрополије*, 57–58, 70; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 445–453.

¹⁷¹ Благојевић, *Немањини и Лазаревићи*; *idem*, *Српски сабори*, 1–40. V. радове у зборнику *Власт и моћ* (Мишић, *Од земаљског кнеза до кнеза Срба*, 7–20; Алексић, *Расподела моћи у Српском царству*, 51–75 и Антоновић, *Српска црква и транзиција моћи од 1355. до 1402. године*, 137–148, са старијом литературом).

¹⁷² Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 445.

¹⁷³ Грозданов, *Охрид и охридската архиепископија*, 173–187; Панов, *Охрид и кралството на Волкашин и Марко*, 43–52; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 397–458. Мултиетничка природа Маркових територија под црквеном јурисдикцијом Пећи и Охрида имала је одраза и у сликарству, v.

као део Охридске архиепископије до друге половине XIV в. задобила велики углед и пространо подручје (Пелагонија, Прилеп, Велес, а раније и Дебар).¹⁷⁴ Појава занимљива како за биографије средњовековних уметника тако и црквену историју јесте митрополит Јован зограф, који је највероватније заслугом Вукашина или Марка Мрњавчевића носио високу титулу митрополита.¹⁷⁵

На добре односе краља Марка са поглаваром скопске митрополије као и са Охридом, градом који је већ у годинама после Маричке битке престао да признаје његову врховну власт упућује сарадња охридске и скопске групе сликара у Марковом манастиру. Занимљиво је да сужавање подручја на којем се испољавала политичка моћ краља Марка није утицало на то да се у областима под јурисдикцијама Охридске архиепископије и Пећке патријаршије наруши јединство када је реч о уметничкој активности. То показују исте или сличне тематске, иконографске и стилске особине сликарства друге половине XIV века у црквама из области Скопља, Охрида, Прилепа, Костура и језера Охридског и Преспанског.¹⁷⁶

Земље краља Марка и браће Дејановић прве су ступиле у вазални однос према турском султану, што је представљало велико оптерећење најпре на привредном плану, а потом и кроз војну обавезу, учешћем у турским ратним операцијама.¹⁷⁷ Новијим истраживањима оправдано се намеће другачији поглед на хронологију вазалства краља Марка, које се раније сагледавало у непосредној повезаности са исходом Маричке битке.¹⁷⁸ Турски продор на Балкан као и ступање краља Марка у

Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 155–157; Грозданов, *Свети Симеон Немања и Свети Сава*, 319–334; Војводић, *Представе св. Климента Охридског*, 145–167.

¹⁷⁴ Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 451.

¹⁷⁵ Грозданов, *Митрополит Јован зограф*, 233–246.

¹⁷⁶ Томић Ђурић, *Ново краљевство на југу*, 375–376.

¹⁷⁷ Вазалство краља Марка најдетаљније разматра Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 162–204 (са изворима и старијом литературом).

¹⁷⁸ *Мауро Орбин, Краљевство Словена*, 54. За мишљење да је вазални однос краљу Марку наметнут већ након Маричке битке, в. Спремић, *Турски трибутари*, 20; Матанов, *Југозападните Български земи*, 141–142.

вазални однос поменут је у бројним изворима – легендарним и историографским (турским, поствизантијским и запаноевропским), којима се међутим не може поклонити поверење.¹⁷⁹ Суочени са недостатком извора у којима се то непосредно описује, истраживачи оправдано *terminus ante quem* препознају у догађајима турских освајања у Пелагонији 1385–1386.¹⁸⁰ Имајући у виду легендарност турских извора, постоји општа сагласност да се напад на два главна средишта Маркове државе (Битољ и Прилеп) доведе у везу са борбама око Сера и Солуна и њиховим падом крајем 1383. г., односно почетком 1387.¹⁸¹ Сва је прилика да овај нови облик политичке подређености српског краља турском султану није одмах подразумевао потпуну потчињеност и губљење самосталности државне управе и законских норми. На основу аката браће Драгаш, господара суседних области, посредно се може говорити и о Мрњавчевићима. Повеље које су упућивали монасима у својим светогорским задужбинама показују да су деспот Јован и господин Константин обављали своје ктиторске дужности у „великој мери као самостални владари“ највероватније до Косовске битке 1389.¹⁸² За хронологију овог проблема велики значај има и састанак султана Бајазита I са његовим балканским хришћанским вазалима у Серу 1393.¹⁸³ Овај догађај сведочи о промени односа султана према својим вазалима, након чега османски притисак почиње снажније да се осећа у потчињеним хришћанским државицама. Поуздано датовани примери стваралаштва у држави наследника Мрњавчевића могу потврдити описане историјске околности. Репрезентативну задужбину на Тресци краљевић Андреја могао је подићи у годинама када је ниво самоуправе још увек био јако висок и дозвољавало пуноправну

¹⁷⁹ Изворе наводи и разматра Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 168–169.

¹⁸⁰ Стојановски, *Градовите во Македонија*, 14; Грозданов, *Маричката битка*, 118–121; Ациевски, *Пелагонија*, 274–275; Атанасовски, *Македонија во XIV век*, 236–240; Petrovski, *Ottoman military campaign*, 287–304.

¹⁸¹ Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 127–135.

¹⁸² Живојиновић, *Драгаш и Света Гора*, 53–54.

¹⁸³ Шуица, *Вук Бранковић*, 253–265.

ктиторску активност.¹⁸⁴ И у наредним годинама набављан је мобилијар за потребе православног култа. Само две или три године пре погибије краља Марка у бици на Ровинама 1395. године скопски митрополит кир Матеј поручио је крстионицу (1392/1393) за његову задужбину, цркву Светог Димитрија у Сушици (сл. 44).¹⁸⁵

¹⁸⁴ У својој управној области краљевић Андреја има висок ниво самосталности. Он кује свој новац (cf. Иванишевић, *Новчарство*, 267), а у ктиторском натпису није споменут врховни господар, законити краљ Марко. Истина, ктитор је истакао своје родитеље (cf. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 29). Улогу Андреје у државној управи и сложено питање међусобног односа двојице најстаријих синова краља Вукашина разматра Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 267–268. V. и idem, *О неким одликама државног уређења*, 255–270.

¹⁸⁵ Хаџи Васиљевић, *Скопље и његова околина*, 437; Јанковић, *Епископије и митрополије*, 85–86, 159.

III. ПРОСТОРНО ОБЛИКОВАЊЕ И ЊЕГОВ УТИЦАЈ НА ТЕМАТСКИ ПРОГРАМ ЖИВОПИСА НАОСА И ПРИПРАТЕ

Црква Светог Димитрија има основу у виду развијеног уписаног крста, с петостраном апсидом на истоку и једнокуполном припратом на западу (сл. 45, 46).¹⁸⁶ Тип уписаног крста са куполом над слободним носачима, примењен у Марковом манастиру, сусреће се на великом броју цркава из XIV века (сл. 47, 48).¹⁸⁷ Међу сачуваним споменицима само је у Светом Николи Дабарском (1328/1329), Саборној цркви у Новом Брду (западна црква), (око 1375) и задужбини Мрњавчевића простор наоса добио квадратни облик (сл. 49).¹⁸⁸ У питању је веома распрострањено решење у византијској архитектури ранијег периода (IX до средине XIII века). Сматра се да је као модел за овакву организацију наоса у цркви Светог Димитрија могла послужити оближња западна црква у угледном манастирском комплексу Светог Пантелејмона на Плаошнику, која је изграђена у XII–XIII веку уз триконхос Светог Климента из IX века (сл. 50).¹⁸⁹

Марков манастир припада групи цркава чија је припрата изграђена истовремено са наосом.¹⁹⁰ Оно што је уз неколицину других цркава чини особеном

¹⁸⁶ Све појединачне аспекте плана цркве Светог Димитрија детаљно анализира, в. Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 181–222.

¹⁸⁷ В. *ibid.*, 181–202, 207–214, црт. 43, 44, 45, 46. У Марковом манастиру је изузетан случај да су стубови добили осмоугаони облик, в. *ibid.*, 211.

¹⁸⁸ Cf. *ibid.*, црт. 47.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 214, 221, црт. 49.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 216–220 (са старијом литературом).

јесте начин на који су повезана та два дела храма (сл. 51).¹⁹¹ За разлику од уобичајеног пуног зида, који чини припрату јасно издвојеном просторном целином на западној страни, у цркви Светог Димитрија је граница између наоса и нартекса означена једним паром стубова. Тиме је остварено њихово просторно обједињавање у зонама сокла, стојећих фигура и првој зони. Одвајање наоса и припрате преградним зидом учињено је у вишим зонама. Изведена је зидана тролучна конструкција на стубовима осмоугаоног профила – решење којим је додатно наглашена отвореност припрате ка наосу (сл. 17). Тенденцију ка просторној интеграцији наоса и припрате показују и хоризонтални планови две цркве које имају сличну организацију средишњег дела грађевине – Свети Пантелејмон у Плаошнику и Саборна црква у Новом Брду (сл. 50).¹⁹² Поред поменутих, још две цркве, територијално и временски блиске Марковом манастиру имају исту концепцију припрате. Реч је о Богородичиној цркви у Матеичу (између 1348 и 1352)¹⁹³ и Псачи (пре 1355), (сл. 52).¹⁹⁴

Један од разлога за овакво просторно обликовање наоса и припрате могао је бити узрокован вишенаменском употребом западног дела цркве, која је била прописана богослужбеним правилима утврђеним манастирским типцима.¹⁹⁵ Према Никодимовом типичу у припрати су се вршиле панихиде (комеморативне службе), током Педесетнице читали су се трећи, шести и девети час, а у истом простору вршиле су се литије током целе године после вечерња и јутрења и задржавала се

¹⁹¹ *Ibid.*, црт. 48.

¹⁹² *Ibid.*, црт. 49.

¹⁹³ Наос и двокуполну припрату дели тролучна зидна преграда, која лежи на два зидана ступца и два камена стуба, v. *Ibid.*, црт. 48; Димитрова, *Манастир Матејче*, 46, 49–51.

¹⁹⁴ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 174; Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, црт. 48.

¹⁹⁵ Васић, *Жича и Лазарица*, 80; Вуловић, *Раваница*, 71–72. О односу архитектуре и обреда у средњем и позновизантијском периоду, v. Marinis, *Defining Liturgical Space*, 284–302. О намени припрате у богослужбеном поретку, v. idem, *Architecture and Ritual*, 64–76. За симболику делова храма на основу мистагошких тумачења, v. Werner, *L'espace liturgique*, 107–121, 111, 113; Bornert, *Les commentaires byzantins*, 262. V. и Marinis, *The Historia Ekklesiastike*, 753–770.

свечана ускршња процесиа пре уласка у наос. За простор припрате везује се и чин Малог освећења воде уочи Богојављења.¹⁹⁶

Овакво схватање унутрашњег простора храма одразило се и на распоред живописа у Марковом манастиру. Повезаност наоса и припрате у зони стојећих фигура послужила је као јединствени просторни оквир за смештање најбројнијег светитељског низа у српској средњовековној уметности – композиције Небески двор (сл. 53).¹⁹⁷ У излагању Богородичиног Акатиста, најопширнијег циклуса у храму, који се простире у првој зони, учињен је и корак даље, па се епизоде у прегледном поретку нижу дуж свих зидова олтара, наоса и припрате.¹⁹⁸

Утиску јединства наоса и припрате доприноси и живопис на потрбушју лукова и капителима стубова зидне преграде која дели та два простора, будући да су групе светитељских попрсја као и композиција Христа Лозе истините предвиђене да се гледају са обе стране (сл. 54, 55).¹⁹⁹ У том смислу не треба занемарити ни монументално Успење Богородице на западном зиду припрате, над улазом у цркву. Иако је реч о празничној сцени која се традиционално издваја из циклуса којем припада, положај фреске говори у прилог схватању наоса и припрате као простора, који међусобно комуницирају и деле тематски садржај.²⁰⁰ Од друге зоне живописа навише припрату и наос раздваја зид. Физичким одвајањем две просторне целине, свака од њих је добила и тематску самосталност. Тако су у наосу распоређени Велики празници, христолошки циклуси (циклус рођења и детињства, циклус Христових јавних делатности, циклус страдања), календар, низ старозаветних личности и појединачних светачких ликова, док су у припрати смештени

¹⁹⁶ Васић, *Жича и Лазарица*, 80.

¹⁹⁷ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 22–23, 30–31, 36, 38–40.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 7–11, 22–23, 30–31, 36, 38, 40.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 26–27, 33, 42–43.

²⁰⁰ *Ibid.*, 38–39.

светитељски циклуси и појединачне представе (циклус светог Димитрија, циклус светог Николе, Четрдесеторица севастијских мученика).²⁰¹ На основу сумарног увида у распоред тематског програма у цркви Светог Димитрија, може се закључити да су сликари, показавши завидну вештину пратили и поштовали просторне целине предвиђене градитељском замисли. Складан однос између архитектуре и сликане декорације храма²⁰² морао је бити важан и онима који су надзирали изградњу и водили бригу о уобличавању програма сликане декорације – ученим саветницима Вукашина и Марка Мрњавчевића. У појединим, важним сегментима чак је дошло и до измене првобитне архитектонске замисли унутрашњег простора зарад континуитета у излагању живописа доњих зона. Прозорски отвори на северној и јужној страни, предвиђени да буду главни извор светлости за средишњи део храма, затворени су у целини. На тај начин добијене су велике површине зидног платна за осликавање (сл. 56, 57).²⁰³

Од поменутих храмова које се на онову типолошких сличности основе могу упоредити са црквом Светог Димитрија, однос архитектуре и живописа данас је могуће сагледати само у Матеичу и Псачи. Распоред живописа у Матеичу показује да се простор приправе схватао двојачко – као природан наставак наоса и као целина са засебним тематским репертоаром.²⁰⁴ Све до треће зоне, тј. висине на којој се налазе лукови између стубова и стубаца у западном делу цркве, могу се пратити циклуси који су већим делом распоређени у олтару и наосу али „прелазе“ и у припрату. Тако је последњих пет сцена Богородичиног Акатиста, циклуса који се простире у олтару и на јужном зиду наоса, размештено изнад зоне стојећих фигура – у првој и другој

²⁰¹ *Ibid.*, 16–18, 20–31 (распоред живописа у наосу, изузимајући куполу), 34–43 (распоред живописа у припрати, изузимајући слепу калоту).

²⁰² Cf. примере из византијске престоничке уметности, v. Ousterhout, *Collaboration and Innovation*, 93–112.

²⁰³ Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 157, црт. 33

²⁰⁴ У припрати су насликани: Циклус Васељенских сабора, сцене из живота светог Антонија, сцене посвећене прорку Илији, Лоза Јесејева, Лоза Немањића, v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 199–220.

зони јужног зида припрате.²⁰⁵ Почетне сцене циклуса Дела апостолских смештене су на граничном подручју – северном ступцу нартекса и северозападном ступцу наоса, а ток њиховог излагања даље се наставља у првој зони северног зида наоса.²⁰⁶ Зону стојећих фигура у наосу, припрати, на ступцима и стубовима испуњавају појединачне представе светитеља, које припадају различитим групама. Фигуре мученика, мученица, апостола, столпника и светих ратника део су сликане декорације наоса, док су у припрати сабрани свети монаси, пустињаци и историјски портрети (сл. 58, 59).²⁰⁷

У Псачи два слободна ступца носе тролучну конструкцију, а пун зид је постављен, као и у Марковом манастиру, тек од друге зоне живописа. Одсуство преградног зида био је разлог да се припрата у овој цркви опише и као „додатни западни травеј наоса“.²⁰⁸ На основу схватања наоса и припрате као јединствене целине распоређен је и живопис у зони стојећих фигура (појединачне представе светитеља, портрети владара, ктитора, чланова њихове породице) и првој зони (низ светитељских попрсја) на зидовима и ступцима. Слично се може рећи и за другу зону и сцене Христових страдања, које су насликане у наосу и припрати (сл. 61).²⁰⁹

Из изложеног се види да је тенденција ка просторном обједињењу наоса и припрате у старијим црквеним споменицима уочљива и у распореду њиховог живописа. Примери из Матеича и Псаче послужили су као основа решењу из Марковог манастира, у којем је замисао о складу између унутрашњег простора храма и његове сликане декорације спроведена доследно и целовито.

²⁰⁵ Димитрова, *Манастир Матејче*, 157–168, црт. V, 112–129, VII, 130–135.

²⁰⁶ *Ibid.*, 168–177, црт. V, 137, 138, 142, 144–156; VI, 139, 140, 141, 142; VIII, 138.

²⁰⁷ *Ibid.*, 185–199, 221–226.

²⁰⁸ Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 174.

²⁰⁹ За распоред тематског програма, в. *ibid.*, 172–175. Циклус светог Николе у целини је насликан у припрати, в. *ibid.*, 174.

IV. ИСТРАЖИВАЊА ТЕМАТСКОГ ПРОГРАМА И ИКОНОГРАФИЈЕ

ПРОГРАМ КУПОЛЕ

Христос Пантократор

Куполни програм састоји се од слике Христа Пантократора у попрсју, окруженог анђелима, арханђелима, пророцима и натписом у прстену куполе (Пс. 101:20–22).²¹⁰ У пандантифима су насликани јеванђелисти, док су нерукотворени Спаситељеви образи и персонификације Премудрости између њих (сл. 62. 63а, 63б).²¹¹ Декорацију куполе допуњују и четири натписа са текстовима молитава, псалама и стиховима богослужбених песама исписана на чеоним странама поткуполних лукова наоса (64а, 64б).

²¹⁰ Лазар Мирковић доноси сажет опис садржаја у куполи, не задржавајући се детаљније ни на једном сегменту програма, cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 65. Идентификацију текстова осам пророка, као и схему њиховог распореда доноси Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 462. Кратку анализу попрсја Пантократора, фигура анђела, идентификацију текстова на пророчким свицима (изузев Јеремијиног цитата) и натпис у прстену куполе доноси Титос Папамасторакис у синтези која се бави куполним програмима цркава епохе Палеолога на Балкану и Кипру, v. Παλαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 32, 65.

²¹¹ Преглед цркава са сличним програмима доноси Παλαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 40–50. У српским црквама XIV и XV века најчешћи програм у куполи је онај са Пантократором, окружен представом Небеске литургије и пророцима, cf. *ibid.*, 51–52. За сажет преглед куполног програма у српским црквама XIII века, v. Бабић, *Краљева црква*, 64–65. За иконографски програм купола, v. Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, 189–195; Demus, *Probleme byzantinischer Kuppeldarstellungen*, 101–108; Velmans, *Quelques programmes iconographiques*, 137–162; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*.

Купола је у просторној симболици византијског храма означавала небо. Калота као најузвишеније место у просторној хијерархији црквене грађевине носила је значење неба над небесима или небеског свода – станишта Христовог.²¹² У калоти куполе, према традицији установљеној од времена иконоборства, налази се попрсје Христа Сведржитеља.²¹³ Догматски смисао слике Христа као господара васељене и цркве као слике космоса утемељен је на учењу о недељивости Оца од Сина и њиховој једносушности.²¹⁴ Уобличавању ликовне представе претходила су и патристичка тумачења сведржитељског својства Христовог.²¹⁵

²¹² О космолошком симболизму византијске куполне цркве, v. Grabar, *La temoinage d'une hymne*, 41–67; Προκοπίου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 119–124 (о космолошком симболизму куполе и одговарајућој сликаној декорацији), 147–184 (о космолошком симболизму византијске куполне цркве у делима хришћанских писаца); McVey, *The domed churches*, 81–121; Вагнер, *Византијски храм*, 174–180; Бабић, *Краљева црква*, 34–35; Метјуз, *Преображајни симболизам*, 27–48. О представљању неба у византијској уметности v. Grabar, *L'iconographie du ciel*, 5–22. О развоју иконографије и декоративног система куполе у античкој и позноантичкој уметности и њеном утицају на симболизам куполе у хришћанској уметности, v. Lehmann, *The Dome of Heaven*, 1–27.

²¹³ О представи Пантократора у куполи, v. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 17–21; Capizzi, *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ*, 177–359; Wessel, *Das Bild des Pantokrator*, 521–535; Timken-Matthews, *Panatorator*; eadem, *The changing Interpretation*, 419–426; eadem, *The Byzantine Use of the Title Pantocrator*, 442–462; Бабић, *Краљева црква*, 64–66; Γκιολέζ, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 55–68; Barbagallo, *Iconografia liturgica; Pantokrator*, in: *ODB*, 1574 (G. Podskalsky).

²¹⁴ За увид у патристичко становиште, v. Симеон, архиепископ Солунски, *Expositio divini et sacri symboli*, PG, 155, 757A. Cf. Метјуз, *Преображајни симболизам*, 35.

²¹⁵ О појму Пантократор у Старом и Новом завету, литургији и патристичкој литератури, v. Brightman, *Liturgies*, 319, 321; Capizzi, *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ*, 3–100; Barbagallo, *Iconografia liturgica*, 105–130. У позновизантијском периоду значајна су тумачења Псеудо Дионисија Ареопагите (PG 3, 936–937) и Симеона Солунског (PG 155, 757). О натпису Пантократор уз лик Христа, cf. Timken-Matthews, *Pantocrator*, 28–37; Παλαμστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλλου*, 66–71. О употреби појма Сведржитељ у српскословенским изворима, v. Савић, *Свемогући и(ли) Сведржитељ*, 7–31. Најраније тумачење Христове представе у куполи даје цариградски патријарх Фотије у опису мозаика Христа у цркви Богородице Фароске (IX век), cf. Jenkins, Mango, *Tenth Homily of Photius*, 123–140; Mango, *The Art of Byzantine Empire*, 186. Христос у куполи је поменут и у опису цркве Стилијана Зауцеса, који доноси Лав VI око 900., cf. Mango, *op. cit.*, 204. Један од најзначајнијих коментара из епохе Комнина

У Марковом манастиру Спаситељ је представљен у иконографском виду, широко распрострањеном међу куполним представама Сведржитеља у сликарству Палеолога.²¹⁶ Приказан у свом зрелом животном добу, Христос у попрсју десном руком благосиља, а у левој држи затворено јеванђеље.²¹⁷ Насликан је на сиво-плавој позадини уоквирен траком беле боје. Два концентрична кружна поља у нијансама светлоплаве и беле ликовним језиком материјализују светлост која окружује Христа.²¹⁸

Небеске силе

Сликање небеских сила око Пантократора заснива се на старозаветним визијама Бога на престолу.²¹⁹ Представе су се развијале у складу са мистагошким тумачењим

оставио је Никола Месарит, у свом опису цариградских Св. Апостола, cf. Downey, *Nikolaos Mesarites*, 469–480, 869–870. За нова тумачења Месаритовог описа, v. Daskas, *Nikolaos Mesarites*, 79–102.

²¹⁶ Клаус Весел закључује да не постоји јединствени тип Пантократора, cf. *LChI* I, col. 1014. Новији рад на ову тему је синтеза С. Барбагала, у којој је аутор извршио класификацију на основу места слике у храму, иконографских одлика и натписа који је прате, v. idem, *Iconografia liturgica*.

²¹⁷ Παλαεστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 32 запажа у лику Пантократора у Марковом манастиру натпис Ο ΩΝ у крацима крста у ореолу, док Barbagallo, *Iconografia liturgica*, 17, 19 сврстава пример из Марковог манастира у групу која има натпис ΙС ΧС ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ. Аутор овог рада не види предложене натписе, те се не слаже са изнетим мишљењима. Такви примери заступљени су у Богородици Олимпиотиси у Еласону (cf. Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, I, 94, 110, fig. 10), у цркви Преображења у Новгороду и у Леснову (cf. Габелић, *Лесново*, 54). Натпис Ο ΩΝ односи се на прапочетног и вечитог Сведржитеља из Апокалипсе (1:8, 4:8, 11:17) као и на старозаветног Господа (2 Мојс. 3:14 – „ја сам онај што јест“). Овај знак се тумачи и кроз исихастичко учење о светотројичној догми, cf. Constantinides, *op. cit.*, 94, 110; Timken-Matthews, *The Byzantine Use of the Title Pantocrator*, 448, која сматра да је овим натписом прављена алузија на Христову Божанску природу.

²¹⁸ Гордана Бабић Христов медаљон описује као „светлоплаву необичну позадину.“ Наведено према необјављеним белешкама Гордане Бабић из Марковог манастира.

²¹⁹ Теодор Студит се ослања на визију пророка Данила (Дан. 9:7) при опису анђеоских сила које окружују и прослављају Бога на небеском престолу, v. PG 99, 740 D. Cf. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*,

светих отаца цркве, по којима су ова бића најближа Богу, она која је прве створио и којима је једино могуће да буду уз престо Божији.²²⁰

За разлику од већине српских цркава XIV века у којима по правилу медаљон Пантократора окружује представа Небеске литургије, у Марковом манастиру Сведржитеља окружује осам стојећих фигура бесплотних сила – четири арханђела и четири анђела, одевених у царски костим, са сфером и скиптром.²²¹ Четири арханђела постављена су један до другог. Михаило ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΜΙΧΑΗΛ (сл. 65) започиње низ на источној страни, затим следе Гаврило ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ (сл. 66), Рафаило ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΡΑΦΑΗΛ (сл. 67) и четири фигуре анђела (сл. 68, 69), док се Урило ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΟΥΡΙΗΛ придружује групи арханђела са западне стране (сл. 70).²²² Сва четири арханђела су одевена у пун царски орнат – орнаментисани дивитисион и лорос. Нижи ранг анђела у небеској хијерархији иконографски је назначен царским хаљинама без лороса, са огртачем. Поред сваке фигуре исписан је натпис ΑΓΓ(ΕΛΟΣ) Κ(ΥΡΙΟΥ).²²³ Арханђели и анђели у рукама

139–159; Παλαμιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 113–134. Лав VI је небеске силе око Пантократора описао као слуге Божје и посреднике између Бога и људи, cf. Mango, *The Art of Byzantine Empire*, 203.

²²⁰ Према Григорију Назијанском (PG 36, 520–521), Јовану Хризостому (PG 47, 427 ff), Јовану Дамаскину (PG 52, 491 ff.) Бог је прво створио анђеле и небеске силе. О представама небеских сила, v. Wulff, *Cherubim, Throne und Seraphim*, 27–72; Pallas, *Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen*, 55–60; Малков, *О роли балканской художественной традиции*, 146–153; Шченикова, *Силе небеске*, 225–238; Проловић, *Сликани програм купола*, 135–136.

²²¹ Παλαμιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 32. О царској иконографији арханђела, v. Mango, *Saint Michael and Attis*, 39–62; Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges*, 121–128. Према Приручнику Дионисија из Фурне сва три реда треће врсте у анђеоској хијерархији треба сликати у војничкој одежди, са златним појасом и копљима, cf. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 176–177.

²²² Према Откровењу у Еноховој књизи апокалиптичног садржаја четири највећа арханђела су рапорезана на четири стране света. О овом веровању у византијској књижевности и уметности, v. Perdrizet, *L'archange Ouriel*, 246–250.

²²³ Куполни програм са Христом у калоти, окруженим анђелима – „небеском војском“ описан је у епиграму из цркве Христа Евергетеса, који је касније забележио Манојло Фил, cf. *Manuelis Philae carmina*, no. XV, 408; Frolow, *Deux églises byzantines*, 43 ff. О анђелима и њиховој представи у

држе царске инсигније – у десној, благо испруженој жезло док у левој светлу, беличасту сферу.²²⁴ На неким од њих сачуван је Христов монограм.

Царска иконографија арханђела почиње да се развија након иконоборства са циљем истицања универзалне власти Христове.²²⁵ Представе арханђела у царском костиму иконографским језиком исказују идеју о власти Цара над царевима, под чијим окриљем је читав небески и земаљски свет.²²⁶ Подстицај за уобличавање ове иконографије нашао се и у иконофилским расправама цариградског патријарха Никифора који је посебну пажњу посветио теми безграничне и вечне власти Христове.²²⁷ Теолошка дела у одбрану икона утемељила су и схватање о арханђелима као сведоцима Оваплоћења, те стога њихово место уз лик Пантократора потврђује божанску и људску природу Христа човекољубца.²²⁸

византијској уметности, v. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*; v. *Himmelmächte, Erzengel und Engel*, in: RbK III, 14–120 (D. I. Pallas); Alpatov, *Sur l'iconographie des anges*, 5–15.

²²⁴ Сфера је симбол царске власти и тријумфа хришћанства, cf. Jerphanion, *Les caractéristiques et les attributs*, 16; Grabar, *L'iconoclasme byzantine*, 28, n. 2; idem, *Zur Geschichte von Sphaira*, 336–348. О сфери као симболу царске власти у римској и хеленистичкој уметности, v. Arnaud, *L'image du globe*, 53–116. О сфери као огледалу у византијској иконографији види Айналов, *Византийская живопись*, 67, 137. О литерарном извору за сферу као огледало у Првој посланици апостола Павла Коринћанима (12:13) и делу Григорија Назијанског, v. Лазарев, *Феофан Грк*, 141; Малков, *О роли балканской художественной традиции*, 152.

²²⁵ Царска иконографија арханђела може се пратити и пре Иконоборства. Најстарији сачуван помен налази се у проповеди антиохијског патријарха Северија, који описује представе арханђела у цркви Светог Михаила (cf. *Les Homiliae cathedrales de Sévère d'Antioche*, 83–84). Најстарији сачуван примери су фигура арханђела у равенској цркви Сан Аполинаре ин Класе, и у египатским манастирима Бавиту и Сакари, cf. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges*, 448 (са библиографијом). О владарском својству Христовог лика у контексту прилика Иконоклазма, v. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 225–226.

²²⁶ Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges*, 451.

²²⁷ *Antirrhетиci tres adversus Constantinum Copronymum*, III, PG 100, 396A–397B; *Nicéphore, Discours contre les iconoclastes*, 198–200.

²²⁸ О радовима Јована Дамаскина и Теодора Студита у којима се анђели и арханђели разматрају у вези са Оваплоћењем и двојном природом Христовим, v. Peers, *Subtle Bodies*, 89–125. О својству

Представљање анђеоских чинова око Пантократора носи и непосредно литургијско значење. Избор анђела и арханђела има основу у тексту прве евхаристијске молитве Литургије Јована Златоустог, где се на крају помињу „хиљаде арханђела и тма анђела“.²²⁹ Имена арханђела Михаила, Гаврила, Урила и Рафаила помињана су у древној етиопској литургији,²³⁰ док су у Литургијама Василија Великог и Јована Златоустог позната имена само Михаила и Гаврила. Најстарији помени Михаила, Гаврила, Урила и Рафаила налазе се у старозаветним канонским и апокрифним текстовима.²³¹ У *Светом Писму* помињу се двојица арханђела, Михаило (Дн:10, 13; 12:1; Јд: 9, Откр. Јов. 12:7) и Гаврило (Дн 8:16; 9:21; Лк 1:19, 26). О Рафаилу се говори у неканонском тексту *Светог писма* – Књизи о Товији (Тов. 3: 25, 8:3, 12:15). Традиција о „четири велика арханђела“ (Михаилу, Урилу, Рафаилу и Гаврилу) позната је и у Еноховој књизи (1 Енох, 1–16), важном јеврејском апокрифном апокалиптичном тексту хеленског периода.²³² Према јеврејској традицији, коју је прихватило и хришћанство, арханђел Михаило је добио истакнуто место као заштитник Израиља и посредник људи код Бога.²³³ Према јудејско-

човекољупца које одликује Христов лик у куполи, v. Mango, *The Art of Byzantine Empire*, 232. Cf. Метјуз, *Преображајни символизам*, 47–48.

²²⁹ Brightman, *Liturgies*, 322.

²³⁰ Шченикова, *Силе небеске*, 236.

²³¹ О почецима веровања у „четири велика арханђела“, cf. Perdrizet, *L'archange Ouriel*, 244–246. Књижевне основе за представе арханђела и развој њиховог култа детаљно и систематски доноси Габелић, *Циклус арханђела*, 20–35.

²³² Perdrizet, *L'archange Ouriel*, 241–243; Bautch, *Putting Angels in their Place*, 176–179. Михаилу, Гаврилу и Рафаилу посвећене су и бројне коптске легенде и похвале. О томе код: Габелић, *Циклуси арханђела*, 31, 33–34.

²³³ У књизи пророка Данила Михаило је описан као велики кнез и заштитник Израиља (Дн: 10:13; 12:1). Истакнуто место међу анђелима Михаилу је додељено и у Откровењу Јовановом (12:7). И Псеудо Дионисије у свом саставу *Небеска хијерархија* Михаила издваја као водећег заштитника Израиља, cf. Daniélou, *The Angels and Their Mission*, 14–23. У византијској традицији ово својство арханђела Михаила прихваћено је на сличан начин. Такав пример видимо у делу цариградског ђакона и хартофилакса Панталеона, наративном саставу (Diegesis) посвећеном највећим чудима арханђела Михаила (око 843–867), где се истиче улога архистратига као заштитника Старог и Новог Израиља, а

хришћанској традицији²³⁴ Рафаило има исцелитељске моћи,²³⁵ а Урило има власт над небесним светилима и светлошћу Божијом просветљује оне који су у мраку.²³⁶

Анђели и арханђели, представљени строго фронтално, положених крила, у непомичном ставу, али благо растављених ногу, остављају утисак небеске страже која окружује Божији престо и прославља Пантократора. Представе небеских сила, тачније анђела, херувима и серафима у куполним програмима византијских цркава јављају се већ након Иконоборства.²³⁷ Током средњевизантијског периода слика о небеској хијерархији, прожета учењем Дионисија Ареопагите, сачињена од анђела и арханђела у царским хаљинама са сферама и лабарумима, тумачена је и као одраз хијерархијског устројства византијског друштва.²³⁸ У XIV веку, под утицајем исихастичке теолошке мисли, појачава се интересовање за тему небеске

посебно Цариграда, cf. *Narratio Miraculorum Maximi Archangeli Michaelis*, PG 140, 573–92 (у саставу су поглавља посвећена и арханђелима Гаврилу и Рафаилу). Cf. Martin-Hisard, *Le culte de l'archange Michel*, 367–370. Још један важан извор хартофилакса Панталеона за историју арханђела у византијској традицији је и Похвала арханђелу Михаилу, *Encomium in maximum et gloriosissimum chaelem coelestis militiae principem*, PG 98, 1260–1265B.

²³⁴ О старозаветном учењу о анђелима, в. Глаголев, *Ветхозаветное библейское учение*.

²³⁵ Тов. XII, 15.

²³⁶ 3 Ездр. IV, 11–12; 3 Ездр. VII, 19–43. О анђеоским задужењима в. нпр. Heidt, *Angelology of the Old Testament*, 1–35.

²³⁷ За најраније примере сазнајемо из два извора – Фотијеве десете проповеди са описом цркве Богородице Фароске и описа мозаика у куполи цркве Стилијана Зауцеса, који доноси Лав VI око 900. године, cf. Mango, *The Art of Byzantine Empire*, 186, 204.

²³⁸ За примере цркава средњевизантијског периода у којима анђели и арханђели у царској одежди са сферама и лабарумима окружују Пантократора в. Гкиолџис, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 150–159; Παπαцαστοράκης, *Ο διάκочμος του τρούλλου*, 116–117. Посебно бројне представе арханђела, које укључују и оне апокрифне, налазе се у куполама кападокијских цркава – Каранлек килисе, Елмале килисе и Тарекле килисе, cf. Jerphanion, *Les églises rupestres*, I, 407, 440, 459. За тумачење представа небеске хијерархије в. нпр. Grabar, *L'art religieux et l'empire byzantin*, 5–37; Walter, *Art and Ritual*, 166–167.

хијерархије.²³⁹ У исто време учење угледног теолога, Дионисија Ареопагите постаје прихваћено и у српској духовној средини. „Ареопагитски корпус“ – зборници са свим списима овог аутора преведени су на српскословенски у другој половини XIV века.²⁴⁰ Анђели и арханђели, представљени у цркви Марковог манастира, у складу са прихваћеном доктрином заузимају трећи ранг анђеоске хијерархије. Њихова улога се огледа кроз извршење Божијих наредби. Они имају улогу посредника између небеског и земаљског света.²⁴¹

Састав небеских сила које окружују Пантократора у куполама цркава XIV века показује разноврсност.²⁴² Сликање четири најпознатија арханђела није постало саставни део програмских концепција које се односе на украшавање купола византијских цркава.²⁴³ Због тога је важно поменути примере цркава из XIV века, у којима је примењено решење блиско оном у Марковом манастиру. Стојеће фигуре арханђела и анђела у цркви Светог Димитрија имају аналогије у представама

²³⁹ Преовладава мишљење да се сликањем небеских сила око Пантократора исказује идеја небеске хијерархије, cf. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 210; Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, 37.

²⁴⁰ Мошин, *Житие старца Исаии*, 154–158; Трифуновић, *Инок Исаија*, 51; idem, *Zbornici*, 166–171.

²⁴¹ PG 3, 257B–272B; Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*, 128–130; Roques, *L'Univers dionysien*.

²⁴² Списак цркава на Балкану и грчким острвима (XIII–XV века) у којима небеске силе окружују лик Пантократора доноси Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 40–41.

²⁴³ На пример у куполи палатинске капеле у Палерму (око 1143) Пантократора окружују четири арханђела и четири анђела, а у Марторани само четири арханђела, cf. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, pl.13. Представе арханђела могле су бити приказане заједно са другим небеским силама, cf. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 40–44. У позновизантијском периоду „четири велика арханђела“ – Михаило, Гаврило, Рафаило и Урило представљени су у Богородици Памакаристос у Цариграду, али не уз Пантократора, већ на своду пред олтаром, cf. Belting, Mango, Mouriki, *The mosaics and frescoes*, 45, fig. 16, 17. Фигуре арханђела (анђела) у царским костимима налазе се и у куполама двеју цркава из друге половине XIII века са грчких територија, које су биле под латинском влашћу – Св. Николи у Монеувасији и Св. Николи у Егзарху, Фтиотида, cf. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 116.

арханђела у царским костимима у новгородским црквама друге половине XIV века.²⁴⁴ У црквама Успења Богородице „на Волотовом пољу“,²⁴⁵ Спаса Преображења „на Иљиној улици“,²⁴⁶ Светог Теодора Стратилата „на Потоку“ (сл. 71, 72),²⁴⁷ Рођења Христовог „на гробљу“²⁴⁸ и Светог Спаса „на Коваљеву“,²⁴⁹ Христов лик у куполи окружују арханђели, серафими, херувими и тетраморфи. У цркви Христа Спаса у грузијском граду Цаленцихи (1384–1396) осам анђела је допуњено фризом са шестокрилим херувимима и серафимима.²⁵⁰ Слична решења распореда стојећих анђела и арханђела, у царском костиму остварена су у цркви Свете Катарине у Солуну (почетак XIV века) и цркви Светог Јована Богослова у Земену (око 1360), (сл. 73).²⁵¹ Фигуре стојећих анђела могле су бити распоређене и у угаоним куполама. Такав је рецимо пример у Грачаници, где ове бесплотне силе окружују ликове апостола Матеја и Луке.²⁵²

²⁴⁴ Малков, *О роли балканской художественной традиции*, 152–153.

²⁴⁵ Насликана су четири арханђела и четири шестокрила бића, пар серафима и пар херувима. Арханђели носе хитоне и огртаче cf. Вздорнов, *Волотово*, 114–116, сл. 3, 5, 7, 9; Алпатов, *Фрески цркви Успения*, сл. 94, 95; Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода*, 17, сл. 12, 13.

²⁴⁶ Насликана су четири арханђела у царском орнату са лоросом и четири шестокрила серафима и херувима, cf. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода*, 22, сл. 111, 113, 114.

²⁴⁷ Насликана су четири арханђела и четири шестокрила бића, пар серафима и пар херувима, cf. Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата*, 48–55.

²⁴⁸ Лазарев, *Искусство Новгорода*, 90; Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата*, 52.

²⁴⁹ Поред арханђела и херувима, насликани су и тетраморфи, cf. Греков, *Фрески цркви Спаса Преображения*, сл. 18–20.

²⁵⁰ Лордкипанидзе, *Роспис в Цаленджиха*, 30. V. и Belting, *Le peintre Manuel Eugenikos*, 103–114.

²⁵¹ Дванаест анђела, од којих је сачуван само доњи део тела, у царским далматикама са лоросом, вероватно су носиле медаљон са Христовим ликом, који није сачуван, cf. Мавродинова, *Земенската църква*, 24.

²⁵² Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, 14, 16.

Пророци

Између прозора тамбура куполе цркве Светог Димитрија насликано је шеснаест пророка.²⁵³ Распоређени су у две зоне. У горњој зони гледано од истока представљено је осам стојећих фигура пророка: Соломон, Мојсије, Илија, Јелисеј, Авакум, Јован Претеча, Данило и Давид, док се у зони испод налази осам пророка у виду допојасних фигура: Исаија, Јеремија, Јона, Исус Навин, Захарија, Јаков, Михеј, Језекиљ (сл. 63а, 63б, 74, 75). Текстови на свицима које пророци држе у рукама исписани су на грчком. Поред четири велика пророка, Исаије, Јеремије, Језекиља и Данила, четири мала пророка су уврштени у ову групу. То су: Авакум, Јона, Захарија и Михеј. Место су нашли и Мојсије – аутор првих пет књига Библије, па Илија и Јелисеј, чија су дела описана у *Књигама о царевима*, Јован Претеча као и два цара-пророка, Давид и Соломон. Поред ових старозаветних личности, које се традиционално називају пророцима,²⁵⁴ епитет пророка у тамбуру Марковог манастира добили су и праотац Јаков и Исус Навин – поглавари јеврејског народа, који према библијској хронологији припадају групи Христових директних предака или „праоцима ван генеалогije.“

Груписани у две зоне испод калоте, шеснаест пророка у Марковом манастиру творе тематски сложену и по броју импозантну целину.²⁵⁵ Сви носе свитке са

²⁵³ О сликању пророка у куполи, v. Popovich, *Compositional and Theological Concepts*, 283–317; eadem, *Фигуре пророка у куполи*, 443–464; Παλαιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 166–248.

²⁵⁴ У куполним програмима цркава од времена Македонске династије, поред шеснаест писаца пророчких књига укључују се и друге библијске личности које су исто обележаване као пророци. Тако, уобичајено место међу пророцима програма из доба Палеолога заузимају цареви Давид и Соломон, првосвештеник Мојсије са Ароном, пророк Илија са Јелисејем, Јован Крститељ, cf. Popovich, *Prophets Carrying Texts by Other Authors*, 232.

²⁵⁵ Шеснаест пророка у једном реду насликано је у: манастиру Дафни код Атине, Благовештењској цркви манастира Градца, Светој Софији у Трапезунту, Богородици Одигитрији у Пећи, цркви Часног Крста у Пелендрију на Кипру. Друго решење, у ком је шеснаест пророка распоређено у две зоне по осам заступљено је поред Марковог манастира и у: Панагији тон Халкеон у Солуну и цркви Успења у Љубостињи, v. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 460–461 (са

пророчким порукама, којима се излаже икономија спасења и прославља господар васељене – Пантократор. Већина пророчких цитата исписаних на њиховим свицима чини паримије, које су се, распоређење према празницима, читале на богослужењу.²⁵⁶ Композициони поступак остварен је у оквиру архитектонских задатости тамбура, тако да распоред пророка прати ритам прозорских отвора, док је формално јединство унутар целине постигнуто ставовима, положајем главе и гестовима руку пророка. У првој зони три фигуре су представљене фронтално, док су остали пророци у контрапосту, а неки од њих су окренути један према другом чинећи парове.²⁵⁷ Давид и Соломон чине први пар пророка распоређен на источној страни тамбура. Окренути један према другом, они десну руку подижу ка Пантократору, док у левој држе свитке. Јужну страну тамбура заузима фронтално приказан Мојсије, са десном руком подигнутом ка Пантократору. Илија и Јелисеј су други пар пророка са местом на јужној, односно западној страни. Илија је представљен фронтално са руком подигнутом ка небу, док је иконографски предлошак за Јелисеја предвиђао нешто компликованију позу. Он је телом благо окренут ка западу, док је главом окренут ка Илији и десном руком показује на калоту. Следећи пророк на западној страни – Авакум телом је благо окренут ка Јелисеју, са погледом ка небу, док руком показује на своје ухо. Последња два пророка у првој зони, Јован Претеча и Данило, који заузимају северну страну су фронтално приказане фигуре које десном руком показују ка Пантократору. Композиционо решење у доњој зони у служби је програмске замисли, према којој су пророци положајем тела окренути ка истоку а покретом главе

литературом); Παλαμιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 169. Шеснаест пророка насликано је и на своду једнобродне цркве Светог Николе у Вароши код Прилепа (1298), cf. Kostovska, *The Prophetic Figures*, 159–182.

²⁵⁶ Popovich, *Compositional and Theological Concepts*, 284. Cf. Μουρίκη, *Αι βιβλικά προεικονίσεις*, 217–249.

²⁵⁷ За груписање пророчких парова и уобичајене парове пророка v. Popovich, *Compositional and Theological Concepts*, 287; eadem, *Hitherto Unidentified Prophets*, 443–469. Παλαμιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 170–181, 174 изнео је мишљење о утицају илустроване Књига пророка, као предлошка, чијег су се система сликари делимично придржавали при распоређивању пророчких парова. За илустроване Књиге пророка, v. Lowden, *Illuminated Prophet Books*.

и руку показују на Пантократора. Попреја су подељена у две групе према оси исток-запад, тако да јужну половину заузимају Исаија, Јеремија, Јона и Исус Навин, док су на северној Захарија, Јаков, Михеј и Језекиљ. У оваквом распореду Исус Навин и Захарија као последњи у низу пророка на јужној, односно северној страни окренути су један од другог, док су Исаија и Јеремија који су на почетку низа, на источној страни окренути један ка другом. Уобичајено наглашавање повезаности Исаије и Јеремије у програмима црква епохе Палеолога није изостало ни у Марковом манастиру.²⁵⁸ Ова два пророка насликана су један поред другог на југоисточној страни. Текстови исписани на хоризонтално развијеним свицима, чији један крај пророци придржавају левом руком док други крај додирује химатион суседне фигуре смештени су на површини испод прозора. Ово место у храму, крајње је недоступно оку посматрача. Чини се да сликари, иако су имали могућност да свитке насликају усправно, из нама непознатог разлога нису приступили том решењу. Друго запажање односи се на питање функције текстова пророка у куполним програмима црква. Иако, као што је више пута у науци речено, не постоје два иста програма пророка, бројни примери потврђују да је избор и међусобни однос пророчких личности и њихових цитата осмишљен тако што је вођен јасним, теолошки и литургички аргументованим идејама. Покушаји да се прецизније дефинише крајње исходиште порука исказаних тематским програмом у куполи остају без одговора, имајући у виду умањену могућност ликовних изражајних средстава са једне од највиших тачака у просторној структури црквене грађевине. Са друге стране приликом тумачења не треба занемарити симболичко значење овог дела храма као симбола неба. Слика пророка који десном руком показују према горњем небу показује чврсту везу са Христовим ликом у калоти. Ова порука је, међутим најдоследније исказана у доњој

²⁵⁸ О представљању Исаије и Јеремије на источној страни тамбура, в. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 450,453–454; Παπαцаστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 27–29.

зони применом готово истог иконографског предлошка када је реч о изгледу одеће, положају тела и покрету пророка.²⁵⁹

Већина физиономија пророчких фигура изведена је у складу са иконографском традицијом која се заснива на њиховим описима у најстаријим сликарским приручницима и текстовима о животима пророка,²⁶⁰ као и портретима пророка у илустрованим рукописима литургијске намене, који се јављају већ од VI века.²⁶¹ Међутим одређен број пророка није добио значајнију портретску индивидуализацију, те је тако на допојасним ликовима Језекиља, Исаије, Јеремије, Михеја и Исуса Навина, уз мале измене, употребљен један иконографски тип.

Пророчки низ на источној страни тамбура започиње фигуром пророка Давида Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΒΙΔ, који носи царску одежду и круну украшену бисером и полудрагим камењем (сл. 76, 76а). У левој руци држи свитак са стиховима псалма 46, 6: ΑΝΕΒΗ| Ο Θ(Ε)Ο(С) ΕΝ | ΑΛΑΛΑ| ΓΜΩ Κ(ΥΡΙΟ) С| ΕΝ ΦΟΝΗ | САΛΠ| ΚΟС.²⁶² Наведени цитат не среће се на другим представама овог цара-пророка, што

²⁵⁹ Одређен број цитата почиње са: „Тако говори Господ“ (Мојсије, Илија, Исаија, Авакум, Исаија, Захарија), што указује на подједнаку важност самог гласа и обраћања као и порука текстова. Ово запажање изнела је Timken-Matthews, *Panatocrator*, 168.

²⁶⁰ Најстарији текст који доноси описе пророка је Улпијев (Елпијев) приручник, текст из IX или X века, cf. *Oulpius*, in: *ODB*, III, 1544 (A. C., A. K.); Χατζιδάκης, *Εκ των Ελπίων του Ρωμαίου*, 393–414. Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 51–55, 61 f, 122 f., не слаже се са преовлађујућим мишљењем да су Улпијеви описи представљали приручник за сликаре. Аутор истиче зависност описа од наративних извора и монументалног сликарства. За текстове *Живота пророка* v., Shermann, *Prophetarum Vitae fabulosae; The Lives of the Prophets*.

²⁶¹ Као на пример Рабулино јеванђеље из 586. (Laur. Plut. I, 56), Сиријска Библија из VII–VIII века (Paris Syt. 341), cf. Leroy, *Les manuscrits syriaques*, 139, ff.

²⁶² У главном тексту пренети су садржаји натписа са свитака пророка у тамбуру Марковог манастира, које је објавио Παλαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 32–33. У напоменама су исти текстови наведени према другом допуњеном издању Септуагинте, v. *Septuaginta: ἀνέβη ὁ θεὸς ἐν ἀλαλαγμῶ, κύριος ἐν φωνῇ σάλπιγγος*. Такође се прилаже и српски превод: Пс. 46, 6: Узлази Бог уз клицање, Јахве иза звуке трубе.

пример из Марковог манастира чини изузетним.²⁶³ Стихови овог псалма се читају на вечерње празника Спасовдана, те се и њихово тумачење доводи у везу са Вазнесењем Господа.²⁶⁴ Иако неубичајен уз Давида у оквиру групе пророка, одговарајући цитат недвосмислено указује на везу са представом Вазнесења Христовог, што потврђују примери у минијатурном и зидном сликарству. Представом Вазнесења илустрован је Пс. 46 у Хлудовском псалтиру (cod. Gr. 129, Историјски музеј, Москва) из IX века²⁶⁵ и Бристолском псалтиру (Msc. Add. 40, Британски музеј) који је настао у XI веку.²⁶⁶ Пророк Давид са стиховима псалма 46:6, насликан је уз Вазнесење на минијатури илустрованог рукописа *Беседе Јакова Кокиновафоса* из XII века (Pap. gr. 1208 и Vat. Gr. 1162, Национална библиотека, Париз).²⁶⁷ Избор овог цитата разумљив је и са становишта нешто старије традиције сликаног програма купола византијских и српских цркава у којима се сликала представа Вазнесења.²⁶⁸ Један од познијих примера је и црква Богородице (Христа Спаса) у Солуну, где је у оквиру представе Вазнесења у куполи исписан управо псалам 46, 6.²⁶⁹ И упутство Дионисија из Фурне прописује исписивање овог цитата уз представу Вазнесења.²⁷⁰ Још један пример из познијег периода следи ово упутство. У манастиру Дохијару на Светог гори Атонској

²⁶³ За списак цитата пророка Давида, в. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 447, нап. 37; Gravgaard, *Inscriptions*, 26–31; Παλαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 188.

²⁶⁴ *Prophetologium. Pars prima*, I.6, 537.

²⁶⁵ Fol. 46v, cf. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, fig. 88.

²⁶⁶ Dufrenne, *Le psautier de Bristol*, 179, fig. 37.

²⁶⁷ Fol. 3v, cf. Hutter, *Die Homilien des Mönaches Jakobos*; Linardou, *The Kokkinobaphos manuscripts*, 384–407; Grabar, *Peinture byzantine*, 181.

²⁶⁸ Cf. Dufrenne, *Les programmes iconographique*, 189–191.

²⁶⁹ Натпис се налази испод анђела који носе медаљон са представом Вазнетог Христа. Међу осам пророка насликаних у тамбуру, испод Вазнесења налази се и Давид, cf. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Ναός του Σωτήρος Χριστού*, 52, 57, fig. 45, 47–50.

²⁷⁰ Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 251.

(1567/1568), цар Давид као пророк насликан је у медаљону како држи свитак са псалмом 46, 6 уз представу Вазнесења.²⁷¹

Као што је уобичајено до Давида је насликан пророк Соломон О ΠΡ(Ο)ΦΗΤΗ(Σ) СОЛОΜ(ΟΗ). Одевен је у царску одежду са круном на глави и држи свитак са чувеним цитатом из старозаветних Прича Соломонових (9:1): Η ΣΩΦΙΑ Ο/ΚΟΔΩΜΗ/ΣΕΝ ΕΝ ΑΥ/ΤΗ ΟΙΚΟΝ Κ(ΑΙ)/ ΥΠΗΡΙΣΕΝ/ ΣΤΥΛΟΥΣ Ε/ΠΤΑ ΕΣΦΑ/ΞΕΝ ΤΑ ΕΑ/ΥΤΗΣ ΘΥ/ΜΑΤΑ (сл. 77, 77а).²⁷² Овај стих се чита као паримија на вечерњим службама на празнике Рођења Богородице,²⁷³ Благовести²⁷⁴ и Успења²⁷⁵. Текст се односи на Христово оваплоћење и прославља Богородицу као храм и боравиште Божије премудрости. Овакво схватање (које се надовезује и на традицију о Соломону као градитељу храма) сигурно је утицало да ови стихови уђу у састав

²⁷¹ Gravgaard, *Inscriptions*, 30; Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 232; Τούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 337, 340.

²⁷² Ἡ σοφία ὠκοδόμησεν ἑαυτῇ οἶκον καὶ ὑπῆρισε ἐπτά ἔσφαξεν τὰ ἑαυτῆς θύματα. Српски превод: Прем. 9:1: *Премудрост сазда себи храм*. За списак цркава у којима је пророк Соломон представљен са овим цитатом, в. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 448; Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 191.

²⁷³ Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, [46], 140; [58], 152; *Prophetologium*, Pars altera, (L 49c, 14 i L 63c), 14; Gravgaard, *Inscriptions* 83, (170); Mercenier, *La prière des Églises*, 82.

²⁷⁴ Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, [50], 144; *Prophetologium. Pars altera*, L 49c, 14, L 63c, 88; Gravgaard, *Inscriptions*, 83, (170), Mercenier, *La Prière des Églises* I, 349.

²⁷⁵ Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen* [51]; *Prophetologium. Pars altera*, 145. Gravgaard, *Inscriptions*, 83, (170); Mercenier, *La Prière des Églises*, I, 419. Примере српских паримејника који потврђују богослужбену употребу стихова на Богородичине празнике наводи Милановић, „*Пророци су те нагавестили*“, 410, нап.12. Поред најзначајних Богородичиних празника, овај цитат улази у састав паримија које се читају на вечерњој служби у среду на празник Преполовљења Педесетнице, у Недељу обновљења цркве Светог гроба у Јерусалиму, на вечерњем празника Сreteња Господњег, у уторак треће недеље Великог поста, као и на уторак Страсне седмице, cf. *Prophetologium. Pars prima*, 529, L 42c; Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, [44], 138, [46], 140, [49], 143, [64], 158; Gravgaard, *Inscriptions*, 83; *Prophetologium. Pars altera*, 20.

обрета за освећење цркве (ἐγκαίνια).²⁷⁶ За богословско становиште XIV века посебно су важна тумачења цариградског патријарха Филотеја Кокина који је посветио три састава првом стиху 9. главе Прича Соломонових *Премудрост сазда себи храм*.²⁷⁷ У њима се Премудрост као средишње догматско питање односи на Сина – Друго Лице Свете Тројице,²⁷⁸ док се „дом на седам стубова“ тумачи као *Тело Христово* у ком станује Бог и као Богородичина метафора о „храму Премудрости“.²⁷⁹ Да је интересовање за тему Премудрости било посебно наглашено у византијској теологији и иконографији XIV века²⁸⁰ потврђује и сликани програм Марковог манастира који садржи још једну представу Соломона са пратећим цитатом (Прич. 9:1).²⁸¹

Представе царева-пророка често су укључене у иконографски програм цркава и готово увек се сликају у пару.²⁸² У Марковом манастиру овај пар заузима најважније место – источну страну тамбура. Исти положај Давид и Соломон имају у већем броју цркава (Свети Созонт у Геракију, Свети Ираклидије у манастиру Лампадиоти на Кипру, Богородица Одигитрија у Пећи, Богородица Олимпиотиса у Еласону, Свети Никола у Плаци на Манију, Свети Никола у Харакију на Родосу, Свети Никола της

²⁷⁶ Τρεμπέλας, *Τάξις καὶ ἀκολουθία τῶν ἐγκαίνιων*, 218–219; Meyendorff, *L'icongraphie de la Sagesse Divine*, 261, n. 3; idem, *Wisdom-Sophia*, 392.

²⁷⁷ Φιλοτέου Κοκκίνου λόγοι καὶ ομιλίαι, 65–86 (први састав), 87–122 (други састав), 123–147 (трећи састав).

²⁷⁸ *Ibid.*, 129, ред 165 ff, 132, ред 250ff.

²⁷⁹ *Ibid.*, 130, ред 196–199; 134, ред 295 ff, 135, ред 345; 138.

²⁸⁰ Meyendorff, *Wisdom-Sophia*, 393.

²⁸¹ Поред уобичајене сцене Благовести, лик Соломона са цитатом (Прич. 9:1) насликан је и у оквиру композиције Христа Премудрости. V. поглавље посвећено тој композицији.

²⁸² Ова традиција је дуга и може се пратити већ од XI века. Централно место на источној страни тамбура Давид и Солом заузимају у црквама: Свете Софије у Новгороду, Светом Јеротеју код Мегаре, Евангелистрији у Геракију и у Светом Ђорђу Епископύ у Манију, cf. Παλαμιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 175; idem, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 153–154.

Στέυης у Какопатрији на Кипру, Богородичина црква (Свети Спас) у Солуну, Свети Никола у Теологосу код Спарте, Сврти Ђорђе у Софији).²⁸³

Након Соломона следи пророк Мојсије Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΟΥΣΗΣ (сл. 78). Приказан је као одрастао мушкарац, кратке браде, одевен у раскошно украшену свештеничку одежду, док на глави носи круну.²⁸⁴ На његовом свитку исписан је текст: ΕΠΕ Κ(ΥΡΙΟ)Σ / ΠΡΟΣ ΜΩ/ΥΣΗΝ ΤΗ/ΒΟΑΣ ΠΡΟ/Σ ΜΕ/ΛΗΣΟΝ ΤΟΙΣ Υ(ΙΟ)ΙΣ / (ΙΣΡΑ)ΗΛ, (Изл. 14:15).²⁸⁵ Цитирани петнаести стих из четрнесте главе књиге Изласка улази у састав богојављенске паримије.²⁸⁶ Имајући у виду преостале сачуване примере у српском и византијском зидном сликарству епохе Палеолога, Мојсијев цитат у Марковом манастиру је јединствен.²⁸⁷ Изабрани цитат је почетни део описа Преласка преко Црвеног мора. У Старом завету овај догађај се јавља превасходно у есхатолошком значењу, као праслика будуће Божије победе над ђаволом.²⁸⁸ У Новом завету у *Првој посланици Коринћанима* (10:1–6) апостол Павле образлаже ову есхатолошку типологију кроз обред крштења.²⁸⁹ Поређење Преласка преко вода Црвеног мора, као ослобађања од египатског ропства са крштењем као

²⁸³ Παλαεστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 174 (са литературом).

²⁸⁴ На сличан начин Мојсије је насликан у Пећкој Одигитрији (cf. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 445–446), цркви Теодора Стратилата у Новгороду и Успења на Волотовом Пољу (cf. Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата*, 55, 59, сл. 4, 5). О представљању Мојсија у свештеничкој одежди, v. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 446, нап. 27. О почецима првосвештеничке представе Мојсија у византијском сликарству, v. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 126–131.

²⁸⁵ Εἶπεν δὲ κύριος πρὸς Μωϋσῆν τί βοᾷς πρὸς με; λάλησον τοῖς υἱοῖς Ἰσραὴλ. Српски превод: (Изл. 14:15): Рече Јахве Мојсију: „Зашто запомажете према мени? Реци Израелцима да крену на пут.“

²⁸⁶ За литургијску употребу овог цитата, v. *Prophetologium. Pars prima*, I.1, L2b, 58; Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, 127.

²⁸⁷ За листу других текстова који су исписивани на свитку Мојсија, v. Παλαεστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 182–185; Gravgaard, *Inscriptions*, 77–81; Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 446, нап. 29.

²⁸⁸ Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 73 (са литературом).

²⁸⁹ Dolger, *Der Durchzug durch das Rote Meer*, 63–69.

ослобађањем од греха учињено је благодећу освећене воде.²⁹⁰ Тема Изласка из Египта као праслика спасења кроз крштење заступљена је у бројним патристичким катихезама.²⁹¹ Мојсије је први и највећи пророк, вођа, избавитељ и посредник између Бога и Израиља и као такав сматран праобразом Христа. Новозаветна традиција, нарочито кроз Прву посланицу Коринћанима (1. Кор. 10, 1) и Откровење (15, 3), показује Мојсија у преласку преко Црвеног мора као праслику Христову.²⁹²

Следећи пророчки пар чине пророци Илија О ПРОΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ и Јелисеј О ПРОΦΗΤΗΣ `ΕΛΙΣΕΟΣ (сл. 79, 80). Уобичајено је да се ова два пророка због своје повезаности приказују један поред другог.²⁹³ Та веза се заснива на тексту из Књиге о царевима: II Цареви (IV), 2:1–25. И у Марковом манастиру исписани цитати указују на дијалог који се одвија између пророка непосредно пре преласка Јордана.²⁹⁴ Илија

²⁹⁰ Ослањајући се на речи апостола Павла из Прве посланице Коринћанима (10:1) Ориген *облак* под којим се крстише Јевреји, такође тумачи као Дух Господњи истичући јединство воде и Духа, cf. PG 12, 326 B. Слично тумачење доноси и Григорије из Нисе, cf. PG 46, 589 D.

²⁹¹ О томе, v. Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 72–82 (са литературом). На свитку пророка Мојсија чешће је исписиван почетак Књиге Постања (Пост. 1, 1), који се такође тумачи као крштењска праслика, cf. *ibid*, 59–71.

²⁹² О Мојсију као праобразу Христа код Зенона из Вероне и Григорија из Елвире, cf. Danielou, *Sacramenti futuri*, 137–138; *idem*, *Свето Писмо и литургија*, 78–79.

²⁹³ Илија и Јелисеј су приказани један поред другог у: цркви манастира Дафни у Атини, капели Палатини у Палерму, цркви Пангије Аракиотисе у Лагудери (Кипар) и у цркви Светог Ђорђа (Епископи) у Манију (Пелопонез), cf. Παλατιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 176. Позновизантијски примери су Свети таксијарси у Маркопулу (Атика), Панагија Олимпиотиса у Еласону, Свети апостоли у Солуну, Свети Никола „της στέγης“ у Какопетрији на Кипру, Свети Јован Канео у Охриду, Свети Никита код Скопља, Краљева црква у Студеници, Старо Нагоричино, католикон Хиландара, Грачаница и Лесново, cf. Stylianos A., Stylianos J. A., *The Painted Churches of Cyprus*, 68; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, V 102, IV 24–27; Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, 37 sq; Popovich, *Compositional and Theological Concepts*, 209 sqq.; Бабић, *Краљева црква*, 72 sq.; Габелић, *Лесново*, 57–58, сл. 4; Παλατιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 8 sq., 17, 24, 28–32, 176.

²⁹⁴ Илија и Јелисеј су насликани са цитатима који чине њихов дијалог из II Цареви (IV), 2:1–25 у Ђурђевим ступовима у Расу, Краљевој цркви, Светом Никити код Скопља, Грачаници, cf. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 456, нап. 112; Παλατιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 200.

у левој руци држи свитак, на коме је исписан цитат: ΕΠΕΝ ΗΛ/ΙΑС ΤΩ ΕΛ/ΙΣΕΕ ΚΑΘΟΥ/ ΔΗ ΕΝΤΑΥ/ΘΑ ΟΤΙ Κ(ΥΡΙΟ)С/ ΑΕΣΤΑΛ/ΚΕ ΜΕ/ΕΩС (Књига о царевима 4, 2: 2, 4, 6).²⁹⁵ Наставак разговора садржан је на Јелисејевом свитку: ΕΠΕΝ Ε/ΛΙСΕΕ ΠΡΟС / ΤΟΝ Θ (ΕΟ)N/ ΖΗ Κ (ΥΡΙΟ) С Κ/ΑΙ ΖΗ Υ Ψ/ΥΧΗ ΜΟΥ/ ΕΙ ΕΚΓΑΤΑ/ ΛΙ (ΨΩ ΣΕ), (Књига о царевима 4, 2:2, 4, 6).²⁹⁶ Наведени пророчки стихови чине богојављенске паримије.²⁹⁷ Овај пар пророка заузима југозападну страну тамбура. Исто место фигуре двојице пророка имају и у Светим Таксијарсима у Маркопулу (Атика), Светим апостолима у Солуну, Грачаници, Леснову. Илијина иконографија је препознатљива. То је старац седе косе и браде. Одевен је у дугачку хаљину, преко које је пребачена чудотворна власаница, симбол његовог живота у пустињи (2 Цар,2,

²⁹⁵ Καὶ εἶπεν Ἡλίου πρὸς Ἐλισαίε Κάθου δὴ ἐνταῦθα, ὅτι κύριος ἀλέσταλκέν με εἰς Ἱεριχώ· Српски превод: (Књига о царевима 4, 2: 2, 4, 6): И рече Илија Јелисеју: остани ти овде, јер мене Господ шаље до Ветиља/Јерихона/Јордана.

²⁹⁶ Καὶ εἶπεν Ἐλισαίε Ζῆ κύριος καὶ ζῆ ἡ ψυχή σου, εἰ ἐγκата λείψω σε· καὶ ἦλθον εἰς Ἱεριχώ. Српски превод: (Књига о царевима 4, 2: 2, 4, 6): Јелисеј рече: Тако жив био Господ и жива била душа моја, нећу те оставити. Јелисеј има овај цитат у више цркава – Светим Таксијарсима у Маркопулу (Атика), (cf. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι Βυζαντινές τοιχογραφίες*, 209, πιν. 108), Паригоритиси у Арти (cf. Орλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα*, 121, πιν. 108), Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину, Грачаници, Светом Никити код Скопља (cf. Бабић, *Краљева црква*, 72, сл.19; Тодић, *Грачаница*, 81, сл.13; Popovich, *Compositional and Theological Concepts*, 288, 292–293, draw. I– IV), Богородици Одигитрији у Пећи (cf. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 456, сл.7; Гавриловић А., *Идејни смисао текстова*, 112), Богородици Гуверниотиси, Потамиес, Крит (cf. Vassilakis-Mavrakakis, *The Church of the Virgin Gouverniotissa*, 132), цркви Светог Николе у Куртеа де Арђеш (cf. Тафрали, *Monuments byzantins*, 188, pl. LXXXVIII.1), и у Раваници где су ова двојица пророка Илија и Јелисеј насликани један испод другог и тако су вертикално повезани (cf. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, 11; Ђорђевић, *Намниси на свицима*, 337–338; Popovich, *Hitherto Unidentified Prophets*, сл. 28).

²⁹⁷ Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, 176–177; *Prophetologium. Pars prima*, I.1, L 2e, 63–64; Gravgaard, *Inscriptions* 36; Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, 127. Ови пророчки стихови такође се читају и на празнике који прослављају Вазнесење Илијино на небо (14. јун) и пророка Јелисеја cf. *Prophetologium. Pars altera*, 135, 152; Gravgaard, *Inscriptions*, 37.

1–15).²⁹⁸ Иконографија пророка Јелисеја у Марковом манастиру је уобичајена и одговара његовом опису из *II Књиге о царевима*. Личи на апостола Павла. Представљен је као средовечан човек, са кратком косом, високим челом и брадом.²⁹⁹ У левој руци држи свитак, док му је десна рука подигнута а лицем је окренут ка пророку Илији. Одевен је у тамноцрвени хитон и бело-сиви химатион.

Патристичка егзегеза у Илијином Вазнесењу види праслику Крштења. Символику крштења носи и догађај који му претходи – прелазак Илије и Јелисеја преко Јордана пре Илијиног узношења на небо, што је и описано на пророчким свицима у Марковом манастиру.³⁰⁰ Међу најранијим делима у којима се прелазак преко Јордана и Вазнесење Илијино сагледавају као старозаветне префигурације Крштења и Вазнесења јесу Оригенови *Коментари на Јованово јеванђеље*. Позивајући се на речи апостола Павла из Прве посланице Коринћанима (10, 2) који крштење назива „чудесним проласком кроз воду“, овај свети отац истиче догматско значење крштења у Илијином преласку Јордана, након чега је постао подобан да се уздигне на небо.³⁰¹ На исту типологију се ослања и Кирил Јерусалимски у *Катихези о Крштењу*: „Илија је узнесен, али не без воде. Прво прелази Јордан, а потом га кола односе на небо.“³⁰² Треба напоменути да је библијска типологија крштења овог догађаја двојака. С једне стране, за Стари завет Илијин прелазак преко Јордана изгледа као понављање преласка преко Црвеног мора.³⁰³ Са друге стране карактеристичан

²⁹⁸ Иконографија лика и одеће пророка Илије установљена још у доба Јустинијана. Његова појава међу пророцима може се пратити од X века, cf. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 456, нап. 117, 118, 120 (са примерима).

²⁹⁹ Иконографске и стилске паралеле уочене су на представама Јелисеја у Краљевој цркви, Марковом манастиру и Новој Павлици, cf. Popovich, *Hitherto Unidentified Prophets*, 30.

³⁰⁰ О симболици крштења Илијине Теофаније cf. Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 89.

³⁰¹ *Commentaires sur Saint Jean*, 309–311.

³⁰² PG 33, 433 A.

³⁰³ Илија је приказан као нови Мојсије. Четрдесет дана које је Илија провео у пустињи (2.Цар. 19, 8-12) подсећа на четрдесет дана које је Мојсије провео на гори (Излазак 24. 18), cf. Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 89.

елемент догађаја је увођење теме Вазнесења. Вазнесење Илијино после проласка преко Јордана слика је Вазнесења Христовог после проласка кроз смрт.³⁰⁴

Када је реч о месту пророка Илије у тамбуру треба размотрити и његову просторну блискост и идејну повезаност са Мојсијем.³⁰⁵ Сасвим оправдани разлог сликања Мојсија поред Илије лежи у њиховој повезаности у догађају Преображења Христовог. Сагласно речима јеванђелисте Луке, Мојсије и Илија као сведоци Христовог Преображења „показаше се у слави“ (Лука 9, 31). Испуњавање свете тајне Преображења Христовог кроз Мојсијев закон и речи пророка, чији је представник Илија,³⁰⁶ била је тема и патристичке литературе. Свети Анастасије Антиохијски указује на то у проповеди на Преображење Христово.³⁰⁷ Слично поређење прави и Козма Мелод.³⁰⁸ Нови елемент у овом тумачењу препознаје се у другој Проповеди на Преображење Панталеона ђакона, према коме Мојсије и Илија најављују Христа потврђују Његову двоструку природу.³⁰⁹ Са друге стране цитати двојице пророка

³⁰⁴ О поређењу теофаније пророка Илије и Христовог Вазнесења, v. Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 89. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies*, 152 наводи поређење Вазнесења Илије и Вазнесења Христовог на основу дела св. Јована Златоустог.

³⁰⁵ Мојсије и Илија се налазе један поред другог и у цркви Светог Теодора Стратилата у Новгороду, cf. Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата*, 58.

³⁰⁶ Илија је био један од највећих пророка Старог завета, а његов култ је био поштован широм православног света, cf. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, 29–30. У црквеним песмама Илија се назива „пророком и провидцем великих дела Божијих, анђелом у телу, темељем пророка, претечом другог доласка Христова“, cf. Мирковић, *Хеортологија*, 250.

³⁰⁷ Συμφθέγγονται τοίνυν ὡς, ἔφην, τῷ Ἰησοῦ Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας · τουτέστιν, ὁ νόμος καὶ οἱ προφῆται, PG 89 1369A.

³⁰⁸ Συλλαλοῦντες δὲ τῷ Χριστῷ Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας ἐδείκνουν, ὅτι ζώντων καὶ νεκρῶν κυριεῦει, καὶ ὁ πάλοι διὰ νόμου καὶ προφητῶν λαλήσας ὑπῆρχε Θεός, PG 98, 521C–D.

³⁰⁹ » Ἰδοῦ, φησὶ, Κύριος κάθηται ἐπὶ νεφέλης κούφης, καὶ ἦξει εἰς Αἴγυπτον. Καὶ ἰδοῦ ὄφθη αὐτοῖς Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας μετ' αὐτοῦ συλλαλοῦντες. « Τῆς γὰρ θεότητος αὐτοῦ ἦσαν ἀχώριστοι πάντοτε. Διατι δὲ καὶ ὑπὲρ πάντα τῶν προφητῶν τὸν χορὸν Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας; ἐπειδὴ ὁ μὲν Ἡλίας συνηρίθμητο τοῖς ζῶσιν· ὁ δὲ Μωϋσῆς ἐτεθνήκει· τοῦτου χάριν διὰ τῆς ἐκατέρων παραστάσεως, τῶν ζώντων καὶ νεκρῶν ἐνεφάνιζεν αὐτοῖς Κύριον·, PG 98, 1257 D–1260A.

обједињени су кроз богослужбену употребу, будући да се оба текста читају на празник Богојављења.

Поред пророка Јелисеја приказан је пророк Авакум Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΑΚΟΥΜ, један од малих пророка (сл. 81). Представљен је у складу са уобичајеним иконографским одликама овог светитеља.³¹⁰ Младић, кратке косе и једва видљиве браде, одевен у хитон и химатион, у левој руци држи свитак, са десном руку на уху, ослушкујући глас с неба. Он носи свитак са текстом: Κ(ΥΡΙ)Ε ΕΙΣΑ/ΚΕΙΚΟΑ Τ(ΗΝ)/ ΑΚΟΗΝ ΣΟΥ/ ΚΑΙ ΕΦΟ/ ΒΗΘΗΝ Κ(ΥΡΙ)Ε/ ΚΑΤΕΝΟ/ ΗΣΑ ΤΑ ΕΡ/ΓΑ ΣΟΥ (Авакум 3:2).³¹¹ Авакум је приказан са једним од своја два стиха.³¹² Овај пророчки стих није улазио у састав паримејника, али је цитиран и парафразирани у божићним службама.³¹³ *Књига пона Данила* из 1674. године препоручује други стих треће главе као пропратни текст за сцену Распећа Христовог.³¹⁴ Ерминија Дионисија из Фурне препоручује да се овај стих испише уз датум када се прославља Авакум (2. Децембар).³¹⁵ Цитат који прати Авакумов лик у Марковом манастиру присутан је као

³¹⁰ О пореклу иконографије овог пророка са положајем главе окренуте нагоре, v. Walter, *Iconography of the Prophet Habakkuk*, 251–260.

³¹¹ Κύριε, εισακήκοα τὴν ἀκοίην σου καὶ ἐφοβήθην, κατενόησα τὰ ἔργα σου καὶ ἐξέστην. Српски превод: (Авакум 3:2): Господе, чух реч твоју и уплаших се. Господе, дело своје усред година сачувај у животу, усред година објави га, у гневу сети се милости.

³¹² Стихови 3:2 и 3:3 једини су цитати који прате лик пророка Авакума у византијској уметности, cf. Gravgaard, *Inscriptions*, 46; Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 233; Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 242–243. Анализом сачуване грађе Љубица Поповић долази до закључка да је текст Авакум 3:1 (3:2) у нешто већем броју примера употребљен у односу на Авакум 3:3, cf. Роровић, *Hitherto Unidentified Prophets*, 39. Авакум је са овим цитатом представљен још у Богородици Хрусελευσα у Строволу, у Богородици Памакаристос, Богородици Љевишкој, Краљевој цркви, Хиландару, Богородици Одигитрији у Пећи, Леснову, Светом Николи Πλάτσας, цркви Часног Крста у Пеледрију, Светом Николи στο Χαράκη της Ρόδου, у Манасији и у Каленићу, cf. Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 233.

³¹³ Mercenier, *La prière des Églises*, 186, 189, 193, 196, 219, 220.

³¹⁴ Медић, *Стари сликарски приручници*, II, 315.

³¹⁵ Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 243.

мотив у ирмосу четврте песме Великог Канона Андреја Критског, који се изводио на службама током Ускршењег поста.³¹⁶ У тексту се пророкује долазак Спаситељев и Његова победа над смрћу. У византијској патристичкој традицији Авакум је прослављан као пророк спасења. Према Козми Индикоплову³¹⁷ Авакум симболише Васкрсење Христово и победу над смрћу. Авакумови стихови имали су одјека и у егзегези Григорија Назијанског и стиховима Јована Дамаскина, који поруку пророчког цитата тумаче као праслику Васкрсења Христовог.³¹⁸ Најопширнију егзегезу дао је Теофилакт Охридски. Према његовом тумачењу ови пророчки стихови доводе се у везу са Оваплоћењем,³¹⁹ Васкрсењем и Вазнесењем Христовим.³²⁰ Исти писац упоређује ослобађање Израелског народа од Вавилонског ропства са ослобађањем људског рода од греха, најављујући опште спасење човечанства кроз оваплоћење Логоса и Христова Страдања.³²¹

Следећи у низу је Јован Претеча Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ који носи свитак са текстом из Матејевог јеванђеља: ΜΕΤΑΝΗ/ΤΕ ΗΓΓΗΚΕΝ/ ΓΑΡ Η ΒΑΣΙ/ΛΕΙΑ ΤΩΝ / ΟΥΡΑΝΩ/Ν (сл. 82, 82а).³²² Представљен је у типичној иконографији – у контрапосту, одевен у карактеристичну аскетску одећу, која се састоји од светле хаљине од камиље длаке, преко које је пребачен огртач. Оваква представа Претечина заснована је на опису његовог живота у пустињи (Мт. 3, 1–4; Мк. 1, 4–6). Десну руку је подигао благосиљајући, док у левој држи свитак. У мотиву подигнуте руке, како се често Јован Претеча сликао у XIV веку, препознаје се и

³¹⁶ *Saint Andrew of Crete, The Great Cannon*, 17–18.

³¹⁷ *Cosmas Indicoplèustes, Topographie chrétienne*, 221.

³¹⁸ Cf. Бабић, *Краљева црква*, 73, нап. 94, 95; Millet, *La dalmatique du Vatican*, 51; Torrey, *The Lives of the Prophets*, 28 sq., 43 sq.

³¹⁹ Теофилакт Охридски, *Expositio in prophetan Habacuc*, PG 126, 877 A; Belting, Mango, Mouriki, *The mosaics and frescoes*, 51 (D. Mouriki).

³²⁰ PG 126, 877B–880A.

³²¹ *Ibid.*, 877A; Schermann, *Prophetarum viatae fabulosae*, 32.

³²² Μετανοείτε· ἡγγικεν γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν. Наведено према: *The UBS Greek New Testament*. Српски превод: Мт. 3:2: Покајте се, јер се приближи Царство небеско.

ликовни одраз изузетно поштоване реликвије – Претечине деснице, чији се култ ширио из престонице Царства, где се и чувао у царској капели Богородице Фароске.³²³ Представљен је са једним од своја два најчешћа цитата.³²⁴ У тексту (Мт. 3:2) садржана је порука о покајању коју Јован Крститељ проповеда најављујући долазак Спаситеља.³²⁵ Према јеванђељу по Марку (Мк. 1, 4–5) крштења која је чинио Јован Крститељ позивала су на покајање ради опраштања грехова.³²⁶ Стога у значењу цитата Јована Претече треба препознати носиоца есхатолошке поруке у оквиру пророчке групе Марковог манастира. Исти текст прати лик светог Јована Крститеља и у Куртеа де Арђеш,³²⁷ као и у цркви Светог Михаила у Новгороду.³²⁸ Претечина улога гласника који је најавио Спаситељев долазак заснована је на пророштву Исаије (Ис. 40, 3) и Малахије (Мал. 3,1), због чега је поређен са пророком Илијом. На повезаност Јована Претече и пророка Илије указивано је и у куполним програмима цркава, најчешће тако што су сликани један поред другог.³²⁹ У цркви Марковог

³²³ О реликвији Претечине деснице и вези са иконографијом сцене Крштења в. нпр. Kalavrezou, *The Helping Hands for the Empire*, 67–75. Претечина десница представљала је једну од најугледнијих светиња у Жичи, катедралном и крунидбеном храму Немањића. О овој реликвији која се данас налази у ризници катедрале у Сијени детаљно код: *Манастир Жича*, 48–55, сл. 16, 17 (Д. Поповић); eadem, *Реликвије и реликвијари у средњовековној Србији*, 135, сл. 102. Крајем XIV века руски путописци су видели Претечину десницу у цариградском манастиру Богородице Перивлепте. На празник Рођења Јована Крститеља патријарх је износио ову реликвију на амвон, показујући је вернима, cf. Мајеска, *Russian Travelers*, 41, 45, 97, 147, 165, 187, 278. Прослављање реликвије Претечине деснице било је блиско повезано са празником Богојављења. Према Синаксару цариградске цркве 7. јануар био је посвећен овој веома поштованој реликвији, cf. Delehaye, *Synaxarium*, 375; Kalavrezou, *op. cit.*, 71, п.74.

³²⁴ Јн. 1, 29 и Мт. 3, 2 су цитати који су се иписивали уз лик Јована Претече. За примере в. *Палацасторάκης, Ο διάκοσμος του τρούλου*, 243.

³²⁵ Исту поруку носе и текстови Лукиног и Марковог јеванђеља (Лк. 3, 7–9, Мк. 1, 2–8).

³²⁶ Проловић, *Сликани програм купола*, 141.

³²⁷ Tafrali, *Monuments byzantins*, 183, pl. LXXXVI.1

³²⁸ Лифшиц, *Монументална живопиcь Новгорода*, сл. 352, 353.

³²⁹ Претеча је у цркви Светог Андреје на Трески и Ресави насликан између Исаије и Илије, cf. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 84, taf.18; eadem, *Сликани програм купола*, 140–141. Претеча и Илија чине пророчки пар у новгородским црквама Светог Теодора Стратилата, Успења на Волотовом пољу и Преображења Христа Спаса „на Иљине“, cf. Вздорнов, *Волотово*, 126–127, сл.

манастира овај однос је назначен кроз наспрамну позицију два пророка, који заузимају централно место на јужној, односно северној страни тамбура.

Пророк Данило О ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ приказан је као младић кратке коврцаве косе до испод ушију и без браде (сл. 83). Одевен је у карактеристичну персијску ношњу – кратку хаљину, са тефилом на глави.³³⁰ За разлику од осталих пророка, у рукама држи отворену књигу. Она указује на то да је Данило, према јеврејском канону хагиограф чије се дело не користи као ротулус приликом богослужења, већ је имао улогу кодекса.³³¹ На основу сачуваних примера може се закључити да се Данило чешће слика на западној страни тамбура.³³² Такав случај је и у Марковом манастиру, где заузима крајњу западну позицију. На Даниловој књизи исписане су почетне речи његовог описа Бога на престолима: ΕΓΩ Δ|ΑΝΙΛ | ΕΘΕΩ|ΡΟΥΝ Ε|ΩΣ ΟΥ| ΘΡΩΝ|Η ΕΤΕ|ΘΗΣΑ|Ν ΚΑΙ | ΠΑΛΕΟΣ (Дан: 7, 9).³³³ Ови стихови су један од најчешћих цитата пророка Данила.³³⁴ У *Књизи попа Данила*

16,17; Царевская, *Ростись церкви Феодора Стратилата*, 67, сл. 15,19, 20. Један до другог ова два пророка насликана су и у Куртеа де Арђеш, cf. Tafirali, *Monuments byzantins*, 182–187, сл. 86.1–3, 87.1–2, 88. 1–2, 91.1.

³³⁰ О пророку Данилу, cf., *Daniel*, in: *RbK*, I, 113–120 (K. Wessel); Давидовић-Радовановић, *Фреска визије пророка Данила*, 199–210.

³³¹ Проловић, *Сликани програм купола*, 140; eadem, *Die Kirche der Heiligen Andreas*, 87.

³³² Неки од примера цркава у којима је Данило на западној страни су: Дафни, Марторана, капела Палатина на Сицилији, Света Софија у Новгороду, Ђурђеви Ступови у Расу итд. Примере наводи Поповић Љ, *Фигуре пророка у куполи*, 458, нап. 128 (са литературом).

³³³ Ἐθεώρουν ἕως ὅτε θρόνοι ἐτέθησαν, καὶ παλαιὸς ἡμερῶν ἐκάθητο ἔχων περιβολὴν ὡσεὶ χιόνα, καὶ τὸ τρίχωμα τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ὡσεὶ ἔριον λευκὸν καθαρὸν, ὁ θρόνος ὡσεὶ φλόξ πυρός. Српски превод: (Дан: 7:9): Гледах докле се поставише престоли, и старац седе на коме беше одело бело као снег, и коса на глави као чиста вуна, престо Му беше као пламен огњени, точкови Му као огањ разгорео.

³³⁴ Непотпуну листу распрострањености Данилових цитата доноси Gravgaard, *Inscriptions*, 23–26. Истраживања Љубице Поповић указују на највећу популарност стихова Данило 7:9, cf. Popovich, *Hitherto Unidentified Prophets*, 41, n. 87. Налазимо их уз фигуре пророка Данила у куполама следећих цркава: у Марторани на Сицилији (cf. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, pl. 408), пећинској цркви Светог Неофита на Кипру (cf. Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, pl. 83), Богородици Одигитрији у Пећи (cf. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 458, сл. 8; Гавриловић А.,

(1674),³³⁵ као и у Ерминији Дионисија из Фурне³³⁶ налаже се да се овај текст исписује уз представу Другог доласка Христовог. Такође, према приручнику, тзв. *Првом јерусалимском рукопису*, препоручено је да се ове речи исписују уз Данилов лик.³³⁷ Стихови визије пророка Данила су још у јеврејском предању тумачене као трон Великог судије, а у Новом Завету (Мт. 19, 28; Лк. 22, 30; Отк. 3, 21) као трон Великог судије Христа и предсказање о његовом Другом доласку. Према Теодориту Кирском Старац Дана описан у визији пророка Данила означава вечност.³³⁸ Текст Данилове визије није био део литургије.³³⁹

Као један од четворице великих пророка Језекиљ Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΖΕΚΙΛΑ је често сликан међу фигурама пророка на истакнутом месту (сл. 84, 85).³⁴⁰ У Марковом манастиру наликан је у доњој зони, испод Давида на источној страни тамбура. Устаљена иконографија која Језекиља описује као старца дуге, локнаве косе и браде није доследно спроведена у Марковом манастиру, будући да је сликар применио готово истоветно решење као и за Исаију. Текст на свитку пророка Језекиља гласи: Η [ΠΥΛΗ] ΤΑΥΤΗ | ΚΕΚΛΗΣΜΕΝΗ ΕΣΤΙ | [ΚΑΙ] ΟΥΚ ΑΝΙΧΘΗΣΕΤΑΙ (Језекиљ 44:2).³⁴¹ Иако не спада у групу најчешћих цитата, Јез. 44:2 је веома познат пророчки

Идејни смисао текстова, 113), Леснову (cf. Габелић, *Лесново*, 58), цркви Часног крста у Пелентрију (cf. Παλαμστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 217), Куртеа де Арђеш (cf. Tafrafi, *Monuments byzantins*, 185), и у Манасији (cf. Тодић, *Ресава*, 53).

³³⁵ Медић, *Стари сликарски приручници*, II, 350–351.

³³⁶ Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 368–369.

³³⁷ Медић, *Стари сликарски приручници*, II, 170–171; Gravgaard, *Inscriptions*, 25.

³³⁸ PG 81, 1421B–D.

³³⁹ Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 458 сматра да је овај цитат често биран због свог општег значења, важног како за групу пророка, тако и за цео иконографски програм цркве.

³⁴⁰ О месту пророка Језекиља у тамбуру, v. Popovich, *Compositional and Theological Concepts*, 290–291.

³⁴¹ Καὶ εἶπεν κύριος πρὸς με Ἦ πύλη αὕτη κεκλεισμένη ἔσται, οὐκ ἀνοιχθήσεται. Српски превод: (Језекиљ 44:2): И рече ми Господ: Ова врата нека буду затворена и да се не отварају (и нико да не улази у њих, јер је Господ Бог Израилев ушао у њих, зато нека буду затворена).

стих.³⁴² Овај цитат је улазио у састав паримија које су се читале на Великом вечерњем четири Богородичина празника: Рођења, Ваведења, Благовести и Успења.³⁴³ Језекиљева визија затворених врата храма (κεκλεισμένη πύλη) једна је од најчешћих и најважнијих Богородичиних префигурација. У делима Андреја Критског, цариградског патријарха Германа I, Јована Дамаскина и других писаца тумачена је као симбол Богородичиног девичанства. Ова Богородичина префигурација заступљена је у саставима црквене књижевности и уметности.³⁴⁴ Текст визије пророка Језекиље (Јез. 43, 27–44,4) читао се на вечерној служби на празник Благовести.³⁴⁵ Међу бројним епитетима који красе Богородицу у химнографским саставима посвећеним Благовестима налази се и епитет врата (πύλη).³⁴⁶ У проповеди на Благовести Андреј Критски пишући у част Богородице позива се на речи пророка Језекиља о „затвореним вратима“.³⁴⁷ Ова Богородичина префигурација се налази и у трећој песми канона Андреја Критског која се пева на вечерњем празника Рођења Богородице.³⁴⁸ У складу са тим и ерминије попа Данила и Дионисија из Фурне налажу да се ови пророчки стихови исписују уз представу

³⁴² За списак цитата пророка Језекиља, в. Gravgaard, *Inscriptions*, 39–43; Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 212.

³⁴³ *Prophetologium. Pars altera*, L 49b, 13-14, L 57c, 66, L63b, 88, L 72b, 145; Gravgaard, *Inscriptions*, 41–43; Mercenier, *La prière des Églises*, I, 82, 149, 419, 349.

³⁴⁴ Символику „затворених врата“ у текстовим и уметности опсежно разматра Babić, *L'image symbolique*, 145–151. За двери као симбол, cf. Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, 67–68. О представи пророка Језекиља са симболом врата у Пећи и Старом Нагоричину, в. Милановић, „Пророци су те нагавестили“, 411, сл. 3, 6.

³⁴⁵ *Prophetologium. Pars altera*, 88.

³⁴⁶ За примере овог епитета у химнографији за празник Благовести в. Μηναΐα, IV, 173, 182; Ledit, *Marie dans la liturgie*, 88f, n. 57; Catafygiotu Topping, *The Annunciation*, 165.

³⁴⁷ «Εὐλόγημένη σὺ ἀληθῶς, ἣν Ἰεζεκιὴλ...ἀνατολὴν προηγόρευσε, πύλην τε συγκεκλεισμένην, ὑπὸ μόνου Θεοῦ, καὶ πάλιν συγκεκλεισμένην», PG 97, 900A.

³⁴⁸ Мирковић, *Хеортологија*, 38–39; *Зборник црквених богослужбених песама*, 84.

Рођења Богородице.³⁴⁹ Старозаветна префигурација затворених врата највише је заступљена у химнографским саставима који се изводе на Богородичине празнике.³⁵⁰

Следећи у низу је пророк Исаија Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΪΑΣ са текстом из Ис. 1:16: ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)С ΛΟΥ|САСΘΑΙ ΚΑΙ ΚΑΘΑ|ΡΟΙ ΓΕΝΕСΘΕ ΑΦΕΛ(ΕΤΕ), (сл. 84).³⁵¹ Иако се, на основу сачуване грађе, у XIV и XV веку уочава већа разноврсност Исаијиних цитата, чини се да је пророчки стих (Ис. 1:16) из Марковог манастира остао усамљен пример.³⁵² У Ариљу је рецимо овај цитат додељен једној од фигура првосвештеника, вероватно Захарији – Претечином оцу.³⁵³ Познати пророчки стих посвећен крштењу улазио је у састав паримије која се читала на празник Богојављења,³⁵⁴ а понекад се исписивао и уз сцену Крштења Христовог.³⁵⁵ Исаија припада групи четворице најзначајнијих пророка. Готово увек је насликан међу старозаветним писцима пророчанстава и често му је додељено истакнуто место на источној страни тамбура.³⁵⁶ Ова традиција је поновљена и у Марковом манастиру, где заузима источну страну тамбура, испод Соломона. Представљен је у складу са

³⁴⁹ Медић, *Стари сликарски приручници*, II, 252–253.

³⁵⁰ Babić, *L' image symbolique*, 148; *The Kariye Djami*, I, 234; Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις*, 233.

³⁵¹ Λούσασθε, καθαροί γένεσθε, ἀφέλετε τὰς πονηρίας ἀπὸ τῶν ψυχῶν ὑμῶν ἀπέναντι τῶν ὀφθαλμῶν μου, παύσασθε ἀπὸ τῶν πονηριῶν ὑμῶν. Српски превод: (Ис. 1:16): Умијте се, очистите се, уклоните зло дела својих испред очију мојих, престаните зло чинити.

³⁵² О избору и распрострањености Исаијиних цитата, cf. Gravgaard, *Inscriptions*, 49–57; Παλαεστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 204; Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 451, нап. 67; eadem, *Prophets Carrying Texts by Other Authors*, 233, п. 15.

³⁵³ Војводић, *Свети Ахилије*, 39.

³⁵⁴ Цитат се чита на служби часова (трећи час) и не вечерњем Богојављења (седмо чтење). Cf. *Prophetologium. Pars prima*, I.1, L 2g, 68; Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, 127; Gravgaard, *Inscriptions*, 49; Mercenier, *La prière des Églises*, 251, 268.

³⁵⁵ Медић, *Стари сликарски приручници*, II, 246–247. За такве примере, в. нпр. Марковић, *Првобитни живопис*, 238.

³⁵⁶ О месту пророка Исаије у куполи, в. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 450, нап. 60, 61 (са примерима).

иконографијом која преовладава још од комнинске уметности, као старац седе косе и браде. Он чини пар са пророком Јеремијом. Уобичајено наглашавање повезаности Исаије и Јеремије у програмима црква епохе Палеолога није изостало ни у Марковом манастиру.³⁵⁷

Многа Исаијина пророчанства добила су егзегетска тумачења.³⁵⁸ Такав је случај и са шеснаестим стихом прве главе књиге овог пророка, који је у светоотачкој традицији стекао значење праслике Крштења. У својој проповеди на Богојављење (*О Крштењу Христовом*) у групу од осам цитата из пророчких текстова који се препознају као носиоци мотива крштења, Григорије Ниски убраја и цитат Ис. 1:16.³⁵⁹ Исти пророчки стих нашао се и у делу текста у коме је описан долазак сиријског архонта Неемана код Јелисеја и његово погружавање и исцељење у Јордану [Књига царева 4 (2), 5:9] – у вези са значењем очишћујуће вредности воде, као једног вида Крштења.³⁶⁰ Свети Кирил Александријски такође доноси тумачење стиха: „Умијте се и чисти будите“. Ослањајући се на речи из девете посланице апостола Павла Јеврејима (Јевр. 9:13–14) он истиче снагу Крштења којим ће се отклонити свака телесна и духовна нечистота код људи, а која је људском роду постала доступна кроз Христову жртву.³⁶¹ Спасоносни смисао пророчких стихова овај свети отац допуњује цитатом из једанаесте посланице Јеврејима у којој апостол Павле помиње Нојеву барку (Јевр. 11: 7).³⁶² Исто, есхатолошко значење посебно усмерено на појаву Христа као Великог новозаветног архијереја, има и садржај Десете посланице Јеврејима

³⁵⁷ О представљању Исаије и Јеремије на источној страни тамбура, в. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 450, 453–454; Παπαϊστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 27–29. Исаија и Јеремија насликани су један поред другог и у Краљевој цркви, cf. Бабић, *Краљева црква*, 72.

³⁵⁸ Schmitt, *Isaiah and his interpreters*. V. Isaiah, in: *ODB*, II, 1013–1014 (J. Irmscher, A. Kazhdan, J.H.Lowden).

³⁵⁹ Ferguson, *Preaching at Epiphany*, 6, n. 22.

³⁶⁰ *In Baptismum Christi*, PG 46, 592D–593B.

³⁶¹ *Εἰς τὸν Προφήτην Ἰσαΐαν*, PG 70, col. 40D.

³⁶² *Ibid.*

(10:19–22), на шта је указао Драган Војводић приликом тумачења сликаног програма у куполи Ариља.³⁶³

Поред Исаије је други велики пророк – Јеремија, који се ретко изостављао из пророчке групе у тамбурима купола (сл. 86).³⁶⁴ Насликан је испод Мојсија, дакле на јужној страни тамбура.³⁶⁵ Иконографија пророка Јеремије у Марковом манастиру била је подређена иконографском предлошку који је сликар применио за неколико пророка, те је изглед Јеремије готово истоветан ликовима Исаије и Језекиља. Не може се поуздано утврдити шта је писало на његовом свитку, будући да сачувани део текста на његовом свитку није довољно јасан. Из тог разлога не може пружити ни прецизније одређење идејне повезаности између личности пророка Исаије и Јеремије.

Пророк Јона Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ἸΩΝΑΣ представљен је у складу са иконографијом која је установљена још од рановизантијског периода (сл. 86).³⁶⁶ То је старији човек, ћелав и округле браде.³⁶⁷ Текст на његовом свитку гласи: Ε [ΒΟΗΣΑ] ΕΝ ΘΛΙΨΕΙ ΜΟΥ ΠΡΟΣ ΚΥΡΙΟΝ ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν ΜΟΥ ΚΑΙ [ΕΙΣΗΚΟΥΣΕ] ΜΟΥ (Јона 2:3).³⁶⁸ Ово је најчешће исписиван Јонин цитат.³⁶⁹ Читао се као део четврте паримије на

³⁶³ Војводић, *Свети Ахилије*, 39; *idem*, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 144.

³⁶⁴ О заступљености Јеремије у групи пророка, в. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 453, нап. 89 (са примерима); Παλαεστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 208–211.

³⁶⁵ Јеремија се слика на источној страни тамбура у већини цркава, мада има примера када је то и другачије, в. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 453, нап. 90, 91.

³⁶⁶ Forsyth, Weitmann, *The Monastery of St. Catherine*, pl. CXIX-A.

³⁶⁷ Исти опис се налази у Ерминији Дионисија из Фурне, cf. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 242–243.

³⁶⁸ Εβόησα ἐν θλίψει μου πρὸς κύριον τὸν θεόν μου, καὶ εἰσήκουσέν μου. Српски превод: (Јона 2:3): Завапах у невољи својој ка Господу, и услиши ме; из утробе гробне повиках, и Ти чу глас мој).

³⁶⁹ За примере Јониног цитата (2:3), в. Gravgaard, *Inscriptions*, 70; Παλαεστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 227. Највећи број Јониних представа из раздобља од XII до XVII века до сада је сакупила Љубица Поповић. Од 36 цитата њих 20 има текст Јона 2:3, cf. Popovich, *Hitherto Unidentified Prophets*, 38, N. 52.

вечерњем за Велику Суботу, а његов литургијски смисао односио се на Васкрсење.³⁷⁰ Међутим према једној напомени у јерусалимском типичу пасус из Јонине књиге (Јн. 2:3) био је и у саставу вечерња празника Крштења Христовог.³⁷¹ Разлог за ову литургијску традицију сигурно се налазио у повезаности ова два велика празника која се заснива на спасоносном значењу крштења. Ови пророчки стихови били су тема и у делима византијске химнографије. Послужили су као инспирација Андреју Критском, те се као мотив препознају у ирмосу шесте песме Великог канона, који се чита на недељном јутрењу и има васкрсно значење.³⁷² Роман Мелод у химни посвећеној Васкрсењу пророка Јону види као претечу Христовог устајања из гроба и васкрсења верних.³⁷³ И у хришћанским егзегезама Јонин стих (Јона 2:3) тумачио се као праобраз смрти и Васкрса Христовог.³⁷⁴ Поређење тродневног боравка Јониног у утроби кита и троневног Христовог боравка у Аду основа су тумачења Козме Индикоплова и Теофилакта Охридског.³⁷⁵ Козма Индикоплов Јону сматра праобразом Христовог Васкрсења не само речју него својим делом – тродневним боравком у утроби кита. Своје тумачење он допуњава цитатом из Матејевог јеванђеља (12: 39–40).³⁷⁶ И Теофилакт Охридски има за основу поменути цитат из Матејевог јеванђеља када пореди Јону са другим пророцима који се сматрају праобразима Христовим, као што су Мојсије и Арон.³⁷⁷

³⁷⁰ Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, 84–87; Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, 134 (за цариградско богослужење), 159 (за јерусалимско богослужење); *Prophetologium. Pars prima*, I.5, 443, L41e; Bertonière, *The Historical Development of the Easter Vigil*, 60, 130–131, charts A₂, C₂.

³⁷¹ Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, 155.

³⁷² *Andrew of Crete: The Great Canon*, 26.

³⁷³ Crosdidier de Matons, *Romanos le Mèlode*, 560–561.

³⁷⁴ Полазиште за оваква тумачења налазе се у Матејевом јеванђељу (12, 40), cf. Sțefănescu, *L'Illustration des liturgies*, II, 477–479.

³⁷⁵ PG 126, 933D–936B.

³⁷⁶ *Cosmas Indicoplèustes, Topographie chrétienne*, 223–225.

³⁷⁷ PG 126, 912–913.

Следећи у низу је Исус Навин са сигнатуром Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΝΘΟΥΣ ΤΟΥ ΝΑΒΗ (сл. 87, 87а). Текст на свитку садржи девети стих из пете главе Књиге царева 4 (2): [ΠΑΡΕΓΕΝΕΤΟ] ΝΕΕΜΑΝ| ΑΡΧΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΣ|ΣΥΡΙΩΝ ΣΥΝ ΤΗΣ ΑΡΜΑ(ΣΙ).³⁷⁸ Овај цитат је паримија која се чита на празник Богојављења.³⁷⁹ Текст на свитку Исуса Навина описује исцељење сиријског вође Неемана, коме пророк Јелисеј наређује да седам пута зарони у воду (Друга књига царева 5: 1–9). Епизода са Неманом Сиријцем јавља се као једна од старозаветних слика крштења, која установљава обредно купање и очишћујућу вредност воде.³⁸⁰ Догађај са Неманом наводи се у Новом Завету (Лк. 4, 27) као алузија на приступање незнабожаца Новом Израилу, али тек ће код Оригена ова тема добити дубљи смисао симболике свете тајне Крштења.³⁸¹ У проповедима на Лукино³⁸² и Јованово³⁸³ јеванђеље он истиче да они који се у Јордану оперу бивају очишћени у светој тајни крштења од прљавштине губе. Слична тумачења Немановог купања у Јордану јављају се и у каснијим катихезама. Тако, Дидим издваја чињеницу да је Неман странац што указује на универзалност крштења, као и на седам купања које су алузија на Дух Свети.³⁸⁴ На овај вид симболизма воде указао је и Григорије Ниски у својој проповеди на Богојављење.³⁸⁵ У истом одељку који се односи на Јелисеја и Немана, он наводи цитат из Исаијине књиге (1:16), као сведочанство о Јордану на који се излила

³⁷⁸ Καὶ ἦλθεν Ναψαν ἐν ἵππῳ καὶ ἄρματι καὶ ἔστη ἐπὶ θύρας οἴκου Ελισαίε. Српски превод: Књига царева 4 (2), 5:9: И тако дође Неман (архонт асирског цара) с коњима и колима својим, и стаде на вратима дома Јелисејева.

³⁷⁹ *Prophetologium. Pars prima*, I.1, L 2f, 65.

³⁸⁰ Ова тема је заступљена код Оригена, Тертулијана, Дидима Александријског, Амброзија, cf. Daniélou, *Sacramentum futuri*, 238; idem, *Свето писмо и литургија*, 89, 91–93.

³⁸¹ Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 91.

³⁸² *In Lucam Homilia XXXIII*, PG 13, 1884B–1885D; Rauer, *Form und Überlieferung der Lukas-Homilien*, 198, Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 92.

³⁸³ PG 14 (Tomus VI), 280, 27C–28B.

³⁸⁴ Дидим пореди седам погружавања у Јордану са седам дарова Светог Духа, PG 700 D–701A.

³⁸⁵ *In Baptismum Christi*, PG 46, 592D–593C.

благодет крштења.³⁸⁶ У тумачењу светог Амвросија слика Неемановог купања у Јордану достиже спасоносни смисао као благодет спасоносног крштења.³⁸⁷

Будући да текст који држи Исус Навин описује догађај са Јелисејем, чини се јасним избор који две старозаветне личности смешта једну испод друге. Међутим питање на које треба пружити одговор односи се на место Исуса Навина у пророчком низу Марковог манастира. Колико нам је познато овај старозаветни израиљски вођа никада није био уврштен међу пророке који окружују Пантократора у централној куполи. У XIV веку Исус Навин насликан је у доњој зони северне куполе у нартексу цркве Христа Хоре у Цариграду, у оквиру групе старозаветних „праотаца ван генеалогije,³⁸⁸ вероватно у Старом Нагоричину у оквиру представа старозаветних архијереја³⁸⁹ и у пророчкој групи тамбура куполе над припратом у Леснову, где је сигниран као „праведник.“³⁹⁰ У примерима из Христа Хоре и Леснова појава личности Исуса Навина у оквиру групе Христових предака, сагледава се кроз његова владарска својства, те самим тим заступа идеју о царском пореклу Христовом.³⁹¹

³⁸⁶ *Ibid.*, 593B.

³⁸⁷ *Expositio in Lucam*, PL 15, col. 1627 (50–51).

³⁸⁸ Ову групу поред Исуса Навина, насликаног у ратничком костиму, чине: три јеврејска младића, Данило, Мојсије, Арон, Ор, Самуило, Јов и Мелхиседек. Према мишљењу Пола Андервуда саставом старозаветних личности истиче се царско и првосвештеничко порекло Христа, cf. *The Kariye Djami*, I, 50, 52, 54–55, (72), fig. 81.

³⁸⁹ У групи старозаветних архијереја налази се оштећени лик старијег праоца са савијеним свитком, круном и мачем, cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, 76.

³⁹⁰ Пророчку групу лесновске приправе чине Давид, Соломон, Мојсије, Арон и Самуило, означени као „пророци“ и Мелхиседек, Ноје и Исус Навин означени као „праведници“. Владарски изглед Исуса Навина утицао је на тумачење којим се овај поглавар јеврејског народа уз Давида и Соломона сврстава у ред старозаветних царева који су представљали владарски узор. Према мишљењу Смиљке Габелић избор свештеника и царева имао је за циљ да изрази првосвештеничко и царско порекло Христа, v. Габелић, *Лесново*, 160–162. О схватању Исуса Навина као ратника у црквеној књижевности, политичкој идеологији и владарској иконографији позновизантијског периода, v. Ђурић, *Нови Исус Навин*, 8–15.

³⁹¹ V. *supra*.

За разумевање овог аспекта програмске концепције куполе Марковог манастира важно је нагласити значај Исуса Навина у старозаветним догађајима, које се типолошки доводе у везу са светом тајном крштења. Прелазак Израилског народа преко Јордана и улазак у Обећану земљу, предвођен Исусом Навином сматра се праобразом Крштења.³⁹² Једно од кључних дела на ову тему је проповед на Благовести Григорија Ниског,³⁹³ а типолошке паралеле које овај свети отац наводи биће прихваћене и у познијој традицији византијске теологије и литургијског поретка.³⁹⁴ Заједно са Немановим купањем, прелазак Исуса Навина преко Јордана припада групи библијских светотајинских слика о крштењу у Старом завету, које повезује важност места догађаја – река Јордан.³⁹⁵ Везу између ова два догађаја посебно наглашава Ориген, према коме освећене јорданске воде изображавају самог

³⁹² У питању је догађај када је Исус Навин поставио дванаест каменова у реку Јордан, након чега је Израилски народ, прешавши Јордан ушао у Обећану земљу (Ис. Нав. 3:7-5:9). Највише дела посвећених Исусу Навину оставио је Ориген. Он је написао двадесет шест проповеди о Исусу Навину, cf. Origène, *Homélie sur Josué*, 37–62, 185–189, passim; Origen. *Homilies on Joshua*. О овој теми, v. Dölger, *Der Durchzug durch den Jordan*, 70–79; Daniélou, *Sacramentum futuri*, 233–245. За представе преласка Исуса Навина преко Јордана у минијатурном сликарству, v. Mouriki-Charalambous, *The Octateuchs Miniatures*, 148–154. Имајући у виду да је на свитку пророка Мојсија исписан цитат (Изн. 14:15) – почетни део Преласка преко Црвеног мора, на овом месту ваљало би скренути пажњу на везу која је установљена на основу типолошких поређења између преласка Исуса Навина преко Јордана и преласка преко Црвеног мора. Ово поређење је стара традиција која је исказана још у литургијском предању Александријске цркве. Оба старозаветна догађаја тумаче се као праслика крштења. За тему преласка преко Црвеног мора, v. Dölger, *Der Durchzug durch das Rote Meer*, 63–69. О овој теми у делу Климента Александријског и Оригена, v. Daniélou, *Sacramentum futuri*, 234–242; Origen. *Homilies on Joshua*, 51–66, 51, 59.

³⁹³ PG 46, 420D–421A.

³⁹⁴ Daniélou, *Sacramentum futuri*, 245.

³⁹⁵ О овој групи догађаја као прасликама Крштења, v. Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 82–93.

Христа Логоса. Стога су према овом писцу они који се окупају у Јордану отклонили египатску срамоту³⁹⁶ и излечени од куге – спремни да приме благодет Духа Светог.³⁹⁷

Овом приликом важно је напоменути и то да се Исус Навин према патристичким егзегезама сматрао старозаветном прасликом новозаветног Месије. Сложена типолошка повезаност заснивала се на једнакости имена али и на поређењу Христа, који је увео људе у истиниту веру, као што је Исус син Навинов превео Израиљце у обећану земљу.³⁹⁸ Тако према Кирилу Александријском Исус Навин по много чему представља праобраз Христа. Исус Навин тек пошто је прешао Јордан почео је да управља народом, као што је Христос, тек пошто је крштен почео јавну делатност. Исто тако син Навинов поставља дванаесторицу да разделе наследство, а Исус шаље у свет дванаесторицу апостола да објаве истину.³⁹⁹

Захарија Млађи Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΪΑΣ припада групи малих пророка (сл. 88, 88а). Веома често је укључен у групу пророчких личности.⁴⁰⁰ Представљен је као младић.⁴⁰¹ У Марковом манастиру налази се испод Авакума. На његовом свитку исписано је: ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟΥ)Σ ΧΑΙΡΕ ΣΦΟΔΡΑ ΘΥΓΑΤΕΡ ΣΙΩΝ |

³⁹⁶ Обрезање које је извршио Исус Навин на брду Аралоту, након преласка Јордана (Ис. Нав. 5:2–5:8) представља слику крштења, cf. Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 86, нап. 11 (са наведеном литературом).

³⁹⁷ Оваква тумачења највише су заступљена у Коментарима на Јеванђеље по Јовану, PG 14, (Т. VI), 277, 26В, 280, 27С–28В.

³⁹⁸ О овом питању у катихезама светих отаца Јустина, Иринеја, Климента Александријског, Оригена, Кирила Александријског, Кирила Јерусалимског v. Daniélou, *Sacramentum futuri*, 203–232.

³⁹⁹ PG 33, 676 D 677A.

⁴⁰⁰ За примере куполних програма у којима је Захарија Млађи укључен у низ пророка, v. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 453, нап. 83; Παλαιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 238–241.

⁴⁰¹ О иконографији Захарије Млађе, cf. Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 453, нап. 84.

[ΕΥΦΡΑΙΝΟΥ] ΤΥΓΑΘΕΡ (Захарија 9:9).⁴⁰² Овај пророчки стих улази у састав паримија које се читају на празник Цвети.⁴⁰³ Његов смисао налази се у пророчком позиву да се са радошћу дочека тријумфални улазак Христа цара у свети град Јерусалим.⁴⁰⁴ На дан када се црква сећа овог догађаја, на служби се прославља Христос као Бог и Цар – победник и Спаситељ, а васкрсним тропарима најављују се предстојећа Христова страдња и Васкрсење.⁴⁰⁵ Свети оци првих векова цркве су у својим апологијама пасус из књиге пророка Захарије видели као пророчно сведочанство о Христовој земаљској делатности и божанској природи.⁴⁰⁶ Цитирајући одговарајући пророчки стих (Зах. 9:9) јеванђелиста Матеј (Мат. 21: 4–5) сведочи о Христовом уласку у Јерусалим као доласку краља који доноси спасење човечанству.⁴⁰⁷ У Марковом опису истог догађаја (Мк.11:7–10), који се ослања на речи псалма 117(118):26 и пророчки стих (Зах. 9:9), издваја се мотив долазећег царства Давидовог (Мк. 11:9).⁴⁰⁸ Ова јеванђеоска традиција утицала је и на позније химнографско стваралаштво. У славној химни – шеснаестој по реду поетској проповеди Романа Мелода, посвећеној Христовом уласку у Јерусалим,⁴⁰⁹ књижевним језиком и реторичким средствима наглашена су царска својства Христове

⁴⁰² Χαῖρε σφόδρα, θύγατερ Σιών· κήρυσσε, θύγατερ Ιερουσαλήμ· Српски превод: (Захарија 9:9): И рече Господ: Радуј се кћери Сионска, подвикуј, кћери јерусалимска (ево, Цар твој иде к теби, праведан је и спасава, кротак и јаше на магарцу и на магарету, младету магаричином).

⁴⁰³ *Prophetologium. Pars prima*, I.4, L 35c, 356; Gravgaard, *Inscription*, 89–90.

⁴⁰⁴ Ham, *The Minor Prophets*, 52.

⁴⁰⁵ *Типик архиепископа Никодима*, 144а–145б. Значење „васкрсног знамења“ имају врбине гранчице које се освећују на празник Цвети. Према Никодимовом типичу игуман гранчице дели братији на јутрењу празника Цвети, cf. *ibid.*, 144а. Литургијско сећање на Христово Васкрсење у јерусалимском богослужењу исказивало се кроз процесије у којима су се обилазила места Христовог Васкрсења и Голгота, cf. Мирковић, *Хеортологија*, 139–139.

⁴⁰⁶ На пример у апологијама светог Јустина мученик (cf. *Απολογία Πρώτη Υπέρ Χριστιανών*, PG 6, 381, 35B) и Иринеја, епископ града Лиона у Галији (cf. *Contra Haeresis*, PG 7a, 480B, 513A–B).

⁴⁰⁷ Ham, *The Minor Prophets*, 53. V. и Han, *The Coming King*, 39–44.

⁴⁰⁸ Breytenbach, *The Minor Prophets*, 34 .

⁴⁰⁹ *Sancti Romani Melodi Cantica*, 116–122; Crosdidier de Matons, *Romanos le Mèlode*, 13–53; Catafygioty Topping, *Romanos, On the Entry into Jerusalem*, 167–194.

личности.⁴¹⁰ Песник прави поређење са царом Давидом, славним јеврејским краљем и телесним претком Христовим, истичући надмоћност Христове божанске природе, у коме су сједињени небески цар и првосвештеник.⁴¹¹ Парафразирајући пророчке стихове (Зах. 9:9) Роман Мелод описује врлине небеског цара: благод, смиреност, праведност и кроткост.⁴¹² За први део цитата такође треба напоменути да је у химнографији и проповедима Сион једно од алегоријских имена за Богородицу.⁴¹³ Такође, византијски теолози и химнографи су речју *θηγάτηρ*, заступљеном у Давидовим псалмима и пророчким књигама, називали Богородицу.⁴¹⁴ Исти пророчки стих Захарија има у цркви Богородице Перивлепте у Охриду (1294. или 1295),⁴¹⁵ у цркви Часног Крста у Пелендрију (између 1353. и 1374/1375)⁴¹⁶ и у цркви Светог Андреје на Тресци (1389)⁴¹⁷ а у минијатурном сликарству у рукопису Vat. gr. 1153 (XIII век).⁴¹⁸

Патријарх Јаков уврштен је у категорију пророка, што потврђује његова сигнатура Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ἸΑΚΩΒ (сл. 89). Текст на свитку који носи цитат је из

⁴¹⁰ Анализа показује да текст садржи готово све топове својствена жанру Похвалног слова владару (*Basilikos logos*), cf. Viljamaa, *Studies in Greek Encomiastic Poetry*, 98–99.

⁴¹¹ Catafygioty Topping, *Romanos, On the Entry into Jerusalem*, 178–179.

⁴¹² Ἴδου ὁ βασιλεὺς ἡμῶν ὁ πρῶος καὶ ἡσύχιος/ τῷ πόλῳ καθήμενος/ σπουδῆ παραγίνεται ἐπὶ τὸ παθεῖν καὶ τὰ πάθη τεμεῖν/, *Sancti Romani Melodi Cantica: Cantica Genuina*, β' 1–2. Анализу епитета у односу на старозаветни цитат даје Catafygioty Topping, *Romanos, On the Entry into Jerusalem*, 188–190.

⁴¹³ Нпр. у четвртој проповеди Андреја Критског на Рођење Богородице (PG 97, 869 B), у осмој песми канона Јована Мавропа (*Θεοτοκᾶριον*, 134). За примере који се односе на реч Сион позивајући се на Зах. 2:14, v. Μουρίκη, *Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις*, 231. Типолошку повезаност између Богородице и града Сиона (Јерусалима) истраживао је Ξυγγόπουλος, *Η κυρόχυτες γραφή του Χρυσοστόμου*, 52–57.

⁴¹⁴ V. нпр. четврту проповед Андреја Критског на Рођење Богородице (PG 97, 873A) и трећу песму Канона Георгија Никомедијског (*Θεοτοκᾶριον*, 29). О значењу и употреби речи *θηγάτηρ* у византијској химнографији v. Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, 29.

⁴¹⁵ Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 120, нап. 8 (са старијом литературом)

⁴¹⁶ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 240.

⁴¹⁷ Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 85.

⁴¹⁸ Lowden, *Illuminated Prophet Books*, 59 verso, сл. 84.

Књиге Варуха (3:36) ΟΥΤΟΣ Ο Θ(Ε)Ο(С) ΗΜΩΝ| ΟΥ ΛΟΓΙΣΘΗΣΕΤΑΙ ΕΤΕ|ΡΟΣ ΠΡΟΣ ΑΥΤΟΝ.⁴¹⁹ Текстом на Јаковљевом свитку прославља се празник Рођења Христовог, читан у оквиру божићне паримије.⁴²⁰ Овај пасус из Књиге Варуха углавном се исписује уз Јеремију, Варуховог учитеља⁴²¹ али има и појединих примера када се налази и на свицима других пророка.⁴²² Садржај цитата указује на тајну Оваплоћења и Рођења Христовог. У складу са тим и сликарски приручник Дионисија из Фурне предвиђа његово исписивање уз сцену Христовог Рођења.⁴²³ У егзегетским тумачењима ови стихови се односе на Пантократора као творца и владара васељене.⁴²⁴

Праотац Јаков се врло ретко налази међу ликовима пророка. Писани извори га помињу од IX века. Цариградски патријарх Фотије (858–867, 877–886) у опису куполе цркве Богородице Фароске, наводи и Јакова међу пророцима, са цитатом из Књиге постања (Пост. 28:17).⁴²⁵ Најстарији сачувани пример представе Јакова је у Св. Софији у Трапезунту,⁴²⁶ а у XIV веку насликан је у тамбуру куполе цркве Светог

⁴¹⁹ Οὗτος ὁ θεὸς ἡμῶν, οὐ λογισθήσεται ἕτερος πρὸς αὐτόν. Српски превод: (Варух 3:36): Ово је Бог наш, нико се са њим не може упоредити.

⁴²⁰ *Prophetologium. Pars prima*, I.1, L 1e, 42; Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, 126 (32); Mateos, *Typicon I*, 150–151; Gravgaard, *Inscriptions*, 23.

⁴²¹ Примере наводи Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 209–210; Gravgaard, *Inscriptions*, 64. Cf. Медић, *Стари сликарски приручници*, II, 309.

⁴²² Такав пример је црква Теодора Стратилата у Новгороду, где Јона има овај цитат, cf. Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата*, 62.

⁴²³ Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 246–247.

⁴²⁴ На пример у тумачењу Теодорита Кирског, PG 81, 773 A. Цитирајући стихове (Варух 3, 36) Јован Кантакузин у разговору са јудејцем Ксеном истиче Премудрост Бога изабраног народа, cf. *Иоанн Кантакузин, Беседа с панским легатом*, 185.

⁴²⁵ Mango, *The Art of the Byzantine Empire* 186; *idem, Tenth Homily of Photius*, 133.

⁴²⁶ Текст на свитку је оштећен (изузев сачуваних слова A-ON-.) cf. Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia*, 115–116.

Јована Канеа у Охриду (око 1296),⁴²⁷ Перивлепте у Мистри (1360–1370)⁴²⁸ и у цркви Св. Ђорђа у Горњем Козјаку (око 1340).⁴²⁹ Мали број примера представе Јакова показује да уобичајена пракса није предвиђала место овог старозаветног патријарха међу ликовима пророка. Али када је то био случај на његовим свицима су исписивани цитати из Књиге постања.⁴³⁰ Пророчки стих (Варух 3:36) у Марковом манастиру захтева нешто друкачији поглед на представу Јакова. Најпре се може узети као могућност да је направљена грешка приликом исписивања цитата. Подсетимо се да је реч доњој, не тако прегледној зони тамбура. У прилог томе ишао би и сликарски поступак који је подлегао монотонији и занемарио портретске карактеристике Јаковљевог лика, те је један иконографски тип додељен и пророцима Јермији, Језекиљи и Михеју. С друге стране, ако се има у виду најчешће значење личности праоца Јакова, исказано у оквиру тематске целине Христових предака, онда се чини извесним да је његова појава могла бити у служби исказивања догме Оваплоћења и Христове земаљске природе. Поменимо и друге иконографске представе у којима се праотац Јаков доводи у везу са оваплоћењем Спаситеља – Јаковљев сан је префигурација оваплоћења, а лествица Јаковљева симбол Богородице.⁴³¹ Јаков је припадао групи старозаветних личности која се литургијски прослављала током две недеље пред празник Рођења Христовог као Христови праоци који су прорекли долазак отелотвореног Бога на свет.⁴³² У сагласју с тим био би и

⁴²⁷ Јаков држи текст са цитатом из Књиге Постања (Пост. 32:11). Миљковић-Пепек, *Црквата Св. Јован Богослов*, 78 наводи текст али не даје идентификацију. Παλαμστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 182 доноси читање текста.

⁴²⁸ Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις*, 235 предлаже са великом вероватноћом идентификацију пророка Јакова, на основу текста који се доводи у везу са Јаковљевом лествицом и цитатом из Књиге постања (Пос. 28:17).

⁴²⁹ Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 139 Јакова наводи као патријарха.

⁴³⁰ Gravgard, *Inscriptions*, 57–59.

⁴³¹ Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза*, 284, 288.

⁴³² О службама недеље отаца и недеље праоца cf. Скабаллановичъ, *Христианские праздники*, 48–58.

одговарајући пророчки стих (Варух 3:36) који прославља Оваплоћење и Рођење Христово.

Последњи у низу је пророк Михеј Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΙΧΕΑΣ, један од дванаест малих пророка (сл. 90). Иако, као што је напоменуто, без значајнијих индивидуалних одлика, представљен је у складу са уопштеном иконографијом старијег човека са проседом косом и брадом.⁴³³ Текст на његовом свитку преузет је из књиге пророка Исаије (60:1): ΦΩΤΙΖΟΥ ΦΩΤΙΖΟΥ ΙΕΡΟΥΣΑΛΛΗΜ | ΗΚΕΙ ΓΑΡ ΣΟΥ ΤΟ ΦΩΣ ΚΑΙ | Η ΔΟΞΑ ΚΥΡΙΟΥ ΕΠΙ ΣΕ ΑΝΑΤΕΤΑΛΚΕΝ.⁴³⁴ Михеј је од ранохришћанског времена сматран пророком Рођења Христовог.⁴³⁵ У складу са тим схватањем, у куполама црква најчешће је приказиван са цитатима који се односе на овај Христов празник.⁴³⁶ У Марковом манастиру, сасвим неуобичајено, овај пророк носи цитат из књиге пророка Исаије (Ис. 60:1), чија је богослужбена употреба везана за вечерње Велике Суботе.⁴³⁷ Недоумице у вези са оваквим решењем пророка Михеја повећава и питање распрострањености овог стиха из Исаијине књиге међу фигурама пророка. На основу доступне грађе пророчких цитата није нам познат ниједан пример употребе поменутог стиха,⁴³⁸ те се чини да се сликар у Марковом манастиру определио за сасвим јединствено решење. Ипак треба указати на податак да и стихови наредне главе књиге пророка Исаије (Иса. 61, 1–10) такође улазе у састав паримије која се чита на вечерње Велике Суботе.⁴³⁹ У вези са тим поменимо, рецимо,

⁴³³ О иконографији пророка Михеја, Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 448, нап. 43, 44 (са примерима).

⁴³⁴ Φωτίζου φωτίζου, Ιερουσαλημ, ἡκει γάρ σου τὸ φῶς, καὶ ἡ δόξα κυρίου ἐπὶ σὲ ἀνατέταλκεν. Српски превод: Светли се Јерусалиме, јер дође светлост твоја и слава Господња обасја те.

⁴³⁵ Μουρίκη, *Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις*, 234.

⁴³⁶ За цитате које држи пророк Михеј, v. Gravgaard, *Inscriptions*, 75–77; Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи*, 448–449, eadem, *Compositional and Theological Concepts*, 289.

⁴³⁷ *Prophetologium. Pars prima*, I.5, 435, L 41c; Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, 134

⁴³⁸ За цитате из књиге пророка Исаије који се исписују на свицима овог пророка, v. Porovich, *Prophets Carrying Texts by Other Authors*, 233, n. 15.

⁴³⁹ Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, 134.

пример из Светог Никите код Скопља, где пророк Исаија има свитак на којем је исписан Иса. 61.1.⁴⁴⁰

Будући да Јаковљев цитат, прокоментарисан раније у тексту, представља пример пророка који држи свитак са цитатом који припада другом писцу пророчког сведочанства, могуће је претпоставити да је и у овом случају дошло до овакве замене.⁴⁴¹ Међутим, природа цитата Ис. 60:1 упућује нас на претпоставку да би била реч о грешки формалне природе. Са друге стране мора се узети у обзир и утицај богослужбених књига односно паримија приликом избора цитата. С обзиром на то да су на северној страни куполе у највећем броју заступљени пророчки стихови који се односе на Васкрсење, Вазнесење и Други Христов долазак, могуће је изнети претпоставку да су се сликари руководили идејом о догматској и богослужбеној усаглашености приликом одабира цитата за пророка Михеја.

Распоред пророка и њихових цитата не указује на доследне већ нешто шире постављене групе сродних теолошких порука. На источној страни тамбура традиционално су заступљене поруке које прослављају Богородицу и њену улогу у Оваплоћењу (Језекиљ, Соломон). Распоред преосталих текстова показује да су оквири идејних целина назначени поделом на јужну и северну половину тамбура. Текстови пророка на јужној половини тамбура указују да у овом делу куполе преовлађује поруке везане са Богојављење (Исаија, Мојсије, Илија, Јелисеј, Исус Навин). Чини се да местом и цитатом пророк Јона у потпуности одудара од ове групе, обзиром на симболику Васкрсења коју носи његова порука. Међутим, могућност да се сагледа веза између Богојављења и Велике Суботе пружа

⁴⁴⁰ Марковић, *Свети Никита*, 106.

⁴⁴¹ О примерима из епохе Палеолога када прорци држе цитате који припадају другим пророцима, cf. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, 76–81; Popovich, *Prophets Carrying Texts by Other Authors*, 229–244; eadem, *The Prophet Isaiah and Isa. 19:1*, 171–172; Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, 37, 39.

богослужбено правило из првог Јерусалимског типика које је предвиђао читање цитата из Јонине књиге (Јн. 2:3) током вечерња празника Крштења Христовог.⁴⁴² Српски превод јерусалимског типика – Типик архиепископа Никодима прописује да уколико Богојављење падне на недељни дан служи се и васкршња служба.⁴⁴³ Стога се може претпоставити да је творац сликаног програма куполе располагао знањем о овим богослужбеним правилима. Уколико бисмо се могли ослонити на овакво размишљање, оно би указиво на снажан утицај богослужења при осмишљавању тематског програма пророка.

Идејна основа везана за Васкрсење, Вазнесење и визију о Другом Христовом доласку обједињује већину пророка у доњем реду (Давид, Данило, Михеј, Авакум). Усаглашеност са овом групом показује и место Захарије Млађег, будући да порука његовог цитата кроз есхатолошко значење догађаја Уласка у Јерусалим најављује васкрсење. Исти, есхатолошки смисао испуњава и цитат који држи Јован Претеча, док се Јаков – преостали лик у овој пророчкој групи издваја својом поруком која прославља Рођење Христово.

Као што је већ речено, сагледавањем садржаја пророчких стихова увиђа се да је посебна пажња посвећена богојављенским паримијама, које су груписане на јужној половини тамбура. Стога се неуобичајен избор цитата Мојсија (Изл. 4:15) и Исаије (Ис. 1:16), као и појава Исуса Навина са одговарајућим текстом посвећеним Крштењу [Књ. цар. 4(2), 5:9] може посматрати као део програмске замисли чија су настојања била да се истакну најважније старозаветне слике Крштења Христовог.

Основна претпоставка јесте да пажња посвећена значају Богојављења указује на општи, есхатолошки значај крштења.⁴⁴⁴ Једна од важних тема у светоотачким егзегезама – развијање типологије крштења кроз старозаветне префигурације ове

⁴⁴² Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen*, 155.

⁴⁴³ *Типик архиепископа Никодима*, 82а.

⁴⁴⁴ О есхатолошком значењу крштења код Кирила Јерусалимског (*Catech.15.1*) и Јована Хризостома (*Hom. 28.1 In Jo. 3.17*), v. Ferguson, *The Disgrace and the Glory*, 86–94.

свете тајне посредством воде, била је кључна за одабир пророчких цитата у Марковом манастиру. Већ Кирил Александријски, према библијској космологији, воду истиче над остала три космичка елемента, а вишње воде тумачи као обитавалиште анђела. Према речима овог светог оца цркве „вода је почетак Космоса а Јордан Јеванђеља“.⁴⁴⁵ И Григорије Ниски Јордан тумачи као „једину међу рекама, која је примила премисе освећења и благослова, распрострла благослов крштења по целом свету, представљајући прави образ (τύπος).⁴⁴⁶ Стога се чини да је спасоносно својство Јордана, назначено у патристичким егзегезама,⁴⁴⁷ имало значај при одабиру цитата који се односе на Илију, Јелисеја, Исаију и Исуса Навина. Идејној целини оствареној груписањем поменутих пророка око средишњег симбола освећене воде, свакако припада и цитат пророка Мојсија – праслика Крштења омогућена кроз јединство воде и Светог Духа. Тема старозаветних прафигурација Крштења у којима је „спасење објављено посредством воде“ била је присутна у катихезама отаца првих векова цркве,⁴⁴⁸ а посебну пажњу овом проблему посветио је Григорије из Нисе у својој *Проповеди на Богојављење*.⁴⁴⁹ Повезаност слике и богослужења на празник

⁴⁴⁵ PG 33, 433A

⁴⁴⁶ PG, 46, 593A. Сличну идеју заступа раније Ориген, за кога Јордан, поред крштењске симболике представља самог симбол Христа Логоса, cf. Origène, *Commentaires sur Saint Jean*, 296–298, 310–311.

⁴⁴⁷ О значају Јордана у библијским догађајима везаним за Исуса Навина, Илију, Јелисеја и Немана у Оригеновим проповедима о Исусу Навину и Коментарима на Јованово јеванђеље, v. Origène, *Homélie sur Josué*, 146–149, 156–160 и Origène, *Commentaires sur Saint Jean*, 308–309. Cf. Dölger, *Der Durchzug durch das Rote Meer*, 63–69; idem, *Der Durchzug durch den Jordan*, 70–79.

⁴⁴⁸ Нпр. код Тертулијана и Кипријана, v. Ferguson, *Preaching at Epiphany*, 7 (са библиографијом)

⁴⁴⁹ Међу осам праобраза крштења које овај угледи свети отац образлаже убројани су Мојсијев прелазак преко Црвеног мора, догађај када је Исус Навин поставио дванаест каменова у Јордан, као и Јелисејево излечење Немана Сиријца. У групу пророчких цитата који носе симболику крштења Григорије Ниски убраја и стих из књиге пророка Исаије (Ис. 1:16), cf. Ferguson, *Preaching at Epiphany*, 3,6. Текст је објављен у: *Gregorii Nysseni Opera 9: Sermones*, 221–242.

Крштења Христовог огледа се у чину Великог освећења воде који се обављао на повечерје празника, а према појединим типцима и након јутрења истог дана.⁴⁵⁰

Поводом истакнутости богојављенских паримија у пророчкој групи, потребно је осврнути се и на још један аспект њиховог значења. Одређен број црквених писаца богословски образлаже Христово Крштење као догађај у коме се испуњава Христова улога новозаветног архијереја и кроз који се установљавају свештене тајне.⁴⁵¹ С обзиром на то да преостале пророчке поруке у тамбуру Марковом манастира предочавају смисао Христове жртве, Васкрсења и Вазнесења, на овом месту је неопходно скренути пажњу и на тумачења хришћанских писаца према којима је светом тајном Васкрсења и Вазнесења Христос Велики архијереј испунио највиши акт свештенства у „светилишту небеском“.⁴⁵² Будући да куполе осликане у XIV веку имају развијену представу Небеске литургије са ликом Христа првосвештеника, могуће је да су творци програма тамбура у Марковом манастиру имајући у виду идеју архијерејства Христовог заступљеној у светој тајни Крштења желели да остваре повезаност за оновременим иконографским и богословским токовима.⁴⁵³

⁴⁵⁰ Српски Типик архиепископа Никодима прописује два освећења воде, једно на повечерје празника Богојављења у цркви над агијазмом и друго по јутрењу на извору воде, *Типик архиепископа Никодима*, 79а, 80б. О чину Великог освећења воде у словенским руским, српским и бугарским требницима (евхологионима), (XI–XV век), в. Афанасјева, *Чинопоследование Великог освящения воды*, 25–45. У коптским и етиопским молитвама за освећење воде помиње се догађај са исцељењем Немана сиријца, cf. Даниелу, *Свето писмо и литургија*, 91, нап. 23.

⁴⁵¹ Lécuycr, *La sacredoce*, 99–108. Ово питање је кроз подробну анализу егзегетских и литургијских тумачења као и химнографских састава обрађено код: Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 143–149; idem, *Ариље*, 39–40. У тамбуру Марковог манастира једини пророк у свештеничкој одећи је Мојсије.

⁴⁵² О идејној вези светих тајни Васкрсења и Вазнесења и свештеничке и свештенослужитељске природе Спаситељевог лика, в. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 141–144.

⁴⁵³ Идеја архијерејства Христовог у потпуности је развијена у оквиру теме Великог входа насликане у првој зони олтарске апсиде. За однос богојављенских паримија у тамбуру куполе и Великог входа, као и однос небеске и земаљске цркве важна су тумачења архијерејске литургије Теодора и Николе из Андиде (XI век). Истичући важност архијереја као „образа“ Христа

Разумевању неубичејеног „увођења“ Исуса Навина у пророчки низ Марковог манастира доприноси традиција и схватање које овог старозаветног поглавара види као праобраз новозаветног Месије. Са друге стране његово место у сликаним програмима православних храмова често је било везано за групу Христових прародитеља, која је у развијенијим облицима садржала и „праоце ван генеалогije.“ У личностима Исуса Навина и Јакова као директног претка Христовог, могла би се препознати најава и прослављање отелотвореног Бога, те би се овакав избор могао разумети као један од „секундарних“ идејних нагласака пророчке групе. Потврду Христове земаљске природе у лику старозаветног праоца Јакова употпуњује и изабрани стих (Варух 3:36) са значењем Оваплоћења.

Пророчким стиховима у Марковом манастиру, уз помоћ релативно правилног хронолошког распореда најважнијих Христових празника, усаглашеним према богослужбеном циклусу,⁴⁵⁴ прославља се Христос Сведржитељ. Икономија спасења излаже се садржајем пророчких цитата, од којих већину одликује снажан есхатолошки смисао.

Натпис у прстену куполе

Медаљон са ликом Сведржитеља у калоти куполе најчешће прати натпис. Замисао куполног програма Марковог манастира одликује се неубичајеном појединошћу када је реч о месту натписа. Двадесети, двадесет први и двадесет други стих сто првог псалма исписани су у прстену куполе: Κ (ΥΡΙΟ) С ΕΞ ΟΥΡΑΝΟΥ ΕΠΙ

просвештеника, андидиски епископ тумачи укључивање земаљског епископа у литургију од тренутка малог входа као слику симболичног откровење Христа на Јордану, док Крштење сматра најважнијом светом тајном за испуњење Христовог архијерејства, cf. Красносельцев, *О древних литургических толкованиях*; idem, *Объясненые литургии*, 12–13, 18, 36, 38, 42. О овом питању, v. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 147–148.

⁴⁵⁴ О утицају паримејника и богослужења на избор и распоред цитата, v. Παλαμστωράκης, *Ο διάκωμος του τρούλου*, 274–283.

ΤΗΝ ΓΗΝ ΕΠΕΒΛΕΨΕΝ ΤΟΥ ΑΚΟΥΣΑΙ ΤΟΥ ΣΤΕΝΑΓΜΥ ΤΩΝ ΠΕΠΙΔΗΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΛΥΣΑΙ ΤΟΥΣ ΥΙΟΥΣ ΤΩΝ ΤΕΘΑΝΑΤΩΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΑΝΑΓΓΕΙΛΑΙ ΕΝ ΣΙΩΝ ΤΟ ΟΝΟΜΑ Κ(ΥΡΙΟΥ)Υ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΙΝΕΣΙΝ ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΥΕΡΟΥΣΑΛΗΜ (сл. 64а, 64б).⁴⁵⁵ Овај псалм има изразито спасоносно значење. Садржај цитата истиче Божанско милосрђе и хвалу коју му приноси читав људски род, али и врховно место Христово у небеској хијерархији.⁴⁵⁶ Овај цитат улази у састав литургијске химнографије и изводи се на Васкршњој литургији.⁴⁵⁷ На стиховима псалма 101: 20–22 почива и благодарна молитва на Литургији Јована Златоустог, којом се моли Господ Бог Сведржитељ да прими молитву свештенослужитеља и принесе је светом жртвенику.⁴⁵⁸ У молитвеном обраћању Свемогућем, Творцу неба и земље, исказује се нада у Његово милосрђе, велича неизрецива слава, док Му изабрани народ Божији на Сиону и у Јерусалиму приноси хвалу.⁴⁵⁹ Смисао ових стихова огледа се и у саборности хришћанског преображаја кроз јединство „Цркве Христове“ са Христом, а поменом Сиона износи се алузија на уздизање цркве Новог Јерусалима.⁴⁶⁰ Литургијска употреба ових псаламских стихова свакако је највише допринела учесталости овог цитата у куполама византијских цркава. Натпис са стиховима Пс.

⁴⁵⁵ Пс. 101 (102): 20–22: Господ са неба на земљу погледа да чује уздизање сужња да одречи синове усмрћених. Да би објавили на Сиону Име Господа и хвалу његову у Јерусалиму. Натпис псалма из Марковог манастира објавио је Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 33.

⁴⁵⁶ Суштину куполног лика Пантократора, која одговара и стиховима псалма, дао је цариградски патријарх Фотије након победе иконофила описујући како Христос из врха куполе гледа на земљу, пун милости за људе, cf. Jenkins, Mango, *Tenth Homily of Photius*, 125 ff.

⁴⁵⁷ *Prophetologium, Pars prima*, 497; Gravgaard, *Inscriptions*, 32.

⁴⁵⁸ Brightman, *Liturgies*, 392; Мирковић, *Православна литургија* II, 109; Поповић Ј., *Божанствене литургије*, 66; Годић, *Иконографски програм*, 365; Шченикова, *Силе небеске*, 229.

⁴⁵⁹ Шченикова, *Силе небеске*, 229.

⁴⁶⁰ За примере патристичких тумачења којима се доводи у везу лик Пантократора и текст натписа, v. Метјуз, *Преображајни символизам*, 46–47. На сродност садржаја Пс.101:20–22 и ирмоса треће песме Канона на Сретење Козме Мајумског – цитата који се исписују око Пантократора у куполи и заједничко значење које истиче јединство Цркве као и људску природу Христа и спасење људског рода указали су Метјуз, *op. cit.*, 47; Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις*, 250 и Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата*, 301, нап. 36.

101: 20–22 окружује попрсје Пантократора у више цркава XIII и XIV века. Исписан је око медаљона Пантократора у Св. Софији у Трапезунту (1260),⁴⁶¹ Светим Апостолима у Солуну (око 1315),⁴⁶² цркви Богородице Одигитрије у Пећи,⁴⁶³ цркви Светог Спаса у Призрену,⁴⁶⁴ Светом Петру Καστάνιας на Манију,⁴⁶⁵ цркви Теодора Стратилата у Новгороду,⁴⁶⁶ цркви Спасовог Преображења у Новгороду.⁴⁶⁷ У цркви Св. Ђорђа у Софији исти натпис постављен је мало ниже, око другог медаљона који окружује анђеле и симболе јеванђелиста,⁴⁶⁸ док је у цркви Светих Константина и Јелене у Охриду исти натпис у оквиру композиције *Новозаветна Света Тројица* на попречном своду главне цркве.⁴⁶⁹ Ови стихови сто првог псалма прате Христов лик у калоти у црквама XV века. Један од примера је и манастир Трескавац.⁴⁷⁰ За разлику од наведених примера, у Марковом манастиру исти натпис се налази у прстену базе куполе.⁴⁷¹ Овакав избор у складу је са космолошким тумачењем куполног храма, према коме зона пандантифа симболише границу између небеског и земаљског света.⁴⁷² Стога је ова програмска појединост имала за циљ да одговарајућим натписом истакне гранично подручје храма, тј. да обогати симболику куполе као станишта Бога. Са друге стране овакво решење било је уједно и део шире програмске замисли, којом се натпис у прстену куполе доводи у идејну везу са тематским

⁴⁶¹ Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia*, 112; Метјуз, *Преображајни симболиза*, 47.

⁴⁶² Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, 34; Stephan, *Die Mosaiken und Fresken*, 40–42.

⁴⁶³ Тодић, *Иконографски програм*, 365.

⁴⁶⁴ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 157.

⁴⁶⁵ Παλαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 75.

⁴⁶⁶ Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата*, 50.

⁴⁶⁷ Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 28; Малков, *О роли балканской художественной традиции*, 146.

⁴⁶⁸ Цончева, *Црквата „Свети Георги“*, 193, сл.15

⁴⁶⁹ Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 71–73, сл. 13.

⁴⁷⁰ Радојчић, *Једна сликарска школа*, 77. За друге примере исписивања Пс. 102 у црквама у турском периоду, v. *ibid.*, 77, нап. 19.

⁴⁷¹ На овом месту у неколико српских цркава XIII и XIV века налазио се натпис о живописању цркве, cf. Војводић, *Ариље*, 54–56 (са наведеним примерима и библиографијом).

⁴⁷² Cf. нпр. Грабар, *Нерукотворенный спас*, 26; Weitzmann, *The Mandyllon*, 168.

целинама у његовој непосредној близини. Наглашени спасоносни смисао садржан у порукама цитата пророчких ликова представља основну идејну спону са стиховима 101. псалма. Текст у прстену куполе усаглашен је и са садржајем четири натписа, исписаних на чеоној страни лукова испод јеванђелиста, о којима ће бити речи касније у тексту. Значења ових натписа, међу којима се истиче оно о јединству Цркве обједињују групу цитата у куполи у својеврсну целину.

Јеванђелисти

Четворица јеванђелиста – писци сведочанства о Христовом животу на земљи сликају се у пандантифима, у подножју куполе византијских храмова.⁴⁷³ Византијска традиција установила је током времена одређена правила приликом распоређивања ликова јеванђелиста. Двојица старијих и угледнијих писаца јеванђеља – Свети Јован Богослов и Матеј обично су се сликала на источном пару пандантифа, док је место Марка и Луке било на једном од западних пандантифа.⁴⁷⁴ У одређеном броју цркава ликови јеванђелиста распоређени су поштујући редослед јеванђеоских текстова у Новом завету, што значи да је Матеј сликан на југоистоку, Марко на југозападу, затим Лука на северозападу и на крају Јован на североистоку. Такви примери су у Св. Софији у Кијеву, Елмали килисе у Кападокији, Нередици, Евангелистрији у Геракију, Светим апостолима у Пећи, Дечанима, Перивлепти Охридској, Грачаници, Св. Никити, Белој цркви Каранској, Дечанима, Матеичу, Св. Константину и Јелени у Охриду.⁴⁷⁵ Овај новозаветни редослед примењен је приликом сликања ликова

⁴⁷³ О сликању јеванђелиста у пандантифима, v. Γκιολές, *Ο βυζαντινός πρόβλος*, 192–197. За иконографију јеванђелиста у зидном и минијатурном сликарству, v. *Evangelisten*, in: RbK, II, 452–507 (H. Hunger, K. Wessel); Kitzinger, *The Portraits of the Evangelists*, 181–192; Buchtal, *A Byzantine Miniature*, 127–139; Nelson, *Iconography of Preface*; Spatharakis, *The left-handed evangelist*.

⁴⁷⁴ Kitzinger, *The Portraits of the Evangelists*, 181–182; Војводић, *Прилог ишчитавању иконографског програма*, 92; Габелић, *Лесново*, 61.

⁴⁷⁵ Cf. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 85–88, Таб.10, 11, 14; Restle, *Die byzantinische Wandmalerei*, XVIII; Шербатова-Шевякова, *Нередица*, 55, сл. 31, 71, 101–103, 105, 108, 218–219;

јеванђелиста и у Марковом манастиру. Први пар чине Јован са Прохором и Матеј. Окренути један ка другом, својим положајем тела они су усмерени ка истоку. Међутим већ код другог пара јеванђелиста који чине Марко и Лука окренутост ка истоку није био главни критеријум при одређивању њиховог положаја.⁴⁷⁶ Марко је полажејем тела управљен ка истоку и леђима окренут Луки, који је представљен фронтално (сл. 91, 92).

Матеј *ο αγιος ματθαιος* је насликан како седи на широкој столици без наслона, са ногама на четвороугаоном постољу, у ентеријеру који је означен здањем са два улаза и три куле, над којим је разапет велум (сл. 93).⁴⁷⁷ Његов лик не одступа од утврђене иконографије овог јеванђелисте. То је човек старије доби, седе косе и браде. На аналогнону, чија је ногара обликована као носач у виду антропоморфног мотива, до пола је исписан свитак са текстом (*βίβλος γε...*) (Мт. 1:1). Под левом руком држи затворену књигу, док положај прстију десне шаке упућује на могућност да писац узима или одлаже каламус. Иако се у крајњем левом углу може назрети представа бочице за мастило, недовољна очуваност површине под Матејевим прстима не дозвољава да се на том месту препозна још неки од елемената прибора за писање.⁴⁷⁸ Са друге стране запажање о положају прстију јеванђелисте Матеја могло би да указује и на још једну могућност. Окренутост тела ка истоку и испружен кажипрст могли би бити елементи иконографије који Матеја представљају како показује ка натпису у његовој непосредној близини – на чеоној страни источног лука или пак ка

Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 92; *Пећка патријаршија*, сл. 26–29; Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 120 (са старијом литературом); Тодић, *Грачаница*, 81–82; Марковић, *Свети Никита*, 112–114; Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 142; *Зидно сликарство манастира Дечана*, 23, црт. II; Димитрова, *Манастир Матејче*, 81–83; Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 50.

⁴⁷⁶ Правило о усмерености положаја тела јеванђелиста према оси исток-запад није строго поштован у Византији и Србији, иако одређен број примера говори у прилог томе. О томе детаљније код: Војводић, *Свети Ахилије*, 54 (са примерима).

⁴⁷⁷ Овај тип архитектонских кулиса једноставних, кубичних облика у Марковом манастиру прокоментарисала је Dimitrova, *Spiritual Architects*, 241–245.

⁴⁷⁸ О писарским приборима јеванђелиста cf. Ђорђевић, *Представе прибора за писање*, 87–112.

самој олтарској апсиди, њеном своду и нижим деловима. На овом месту треба скренути пажњу и на још једну појединост. Статуета на Матејевом аналогнону главом је такође окренута ка истоку, што би био занемарљив податак, да остале три нису правилно окренуте ка јеванђелистима. Текст испод Матеја је цитат из тзв. Сионског псалма 26: 8–9, који прославља „небеске станове“ Христове, а његова симболика везује се за подизање и освештавање храма.⁴⁷⁹ Чвршћа веза би се према нашем мишљењу, могла пронаћи између текста на Матејевом свитку и идејно-тематске основе олтарске апсиде. С обзиром на то да Матејево јеванђеље почиње поменом Христових предака по телу (Мт: 1, 1), а да су у највишој зони северног, односно јужног зида олтарске апсиде насликани Јоаким и Ана и непознати пар прародитеља, онда би се у оваквом решењу могао препознати програмски елемент који суптилном и истовремено сложеном повезаношћу текста и слике наглашава идеју Оваплоћења.

Пажњу привлачи и поменути необичан и редак мотив – стилизована нага статуета изувијаних ногу и руку, у улози држача налоња, који чини део мобилијара на све четири представе јеванђелиста. Заједно са приказима рибе и изувијане змије, статуета је део пробраног репертоара мотива који се повремено јављају на сточићима јеванђелиста у византијским и српским рукописним књигама.⁴⁸⁰ Држач аналогнона добио је рецимо облик рибе на портрету јеванђелисте Марка у четворојеванђељу са Патмоса (бр. 274, XII век, л.93v),⁴⁸¹ као и на портретима јеванђелиста познијих светогорских рукописа (сл. 94).⁴⁸² Када је реч о мотиву змије, поменимо четворојеванђеље из Националне библиотеке у Атини (бр. 2645, XII век, л. 93v).⁴⁸³

⁴⁷⁹ Детаљније о натпису на источном луку биће речи касније у тексту.

⁴⁸⁰ Употреба сточића за писање није уобичајена за период антике, v. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 175–176. За изглед сточића и налоња на представама јеванђелиста у минијатурном сликарству епохе Палеолога, v. Buchtal, Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople*, passim (са литературом); Nelson, *Iconography of Preface*.

⁴⁸¹ *L'art byzantin, art européen*, 318, no. 315.

⁴⁸² V. *Le Mont Athos et l'empire byzantin*, no. 36

⁴⁸³ *L'art byzantin, art européen*, 328, fig. 338.

Малобројне аналогije изузетног квалитета показују да су одлучујућу улогу у прихватању мотива статуете-држача имали светогорски скрипторијуми, односно илуминатори који су од средине XIV века украшавали грчке и српске рукописе. Старији пример је портрет Јована Богослова на минијатури четворојеванђеља које је византијски цар Јован Кантакузин поклатио манастиру Ватопеду (бр. 16, 1340–1341), (сл. 95).⁴⁸⁴ Статуета има изглед нагог дечака, ослоњеног стопалима на крстообразну стопу пулта, док обема рукама придржава постоље за књигу. Већим делом тела окренут је леђима, само му је глава, на чудан начин који не поштује анатомију људског тела, окренута ка посматрачу.⁴⁸⁵ Сличнија примерима из Марковог манастира јесте нага статуета на којој почиња сталак за књиге на минијатури за почетак јеванђеља по Марку у *Четворојеванђељу патријарха Саве* (Хил. 13, између 1365. и 1375. године, л. 98 r) које је написано и украшено у Хиландару (сл. 96).⁴⁸⁶ Овај рукопис припада раздобљу у којем су настале неке од најлепших примера српских рукописних књига. Сликари који су прихватили нов начин украшавања, познат под називом *раскошни византијски стил*, угледали су се на минијатурно сликарство старијих византијских књига које потичу између IX и XII века.⁴⁸⁷

Сличну функцију има и мотив атласа који се налази у оквиру архитектонских конструкција на сценама Страдања у пећинској цркви у Иванову (сл. 342a)⁴⁸⁸ као и на охридској икони Благовести с почетка XIV века.⁴⁸⁹ Као носач предикаонице статуета

⁴⁸⁴ *Le Mont Athos et l'empire byzantin*, 152, по. 58.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Treasures of Mount Athos*, cat. 5.26; p. 223; Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 42–43, 103–104, сл. 19–23, 75–77; Проловић, *Сликани украс рукописа*, 303, 305; *Свет српске рукописне књиге*, 282–286, кат. бр. 22, сл. 39, 40 (З. Ракић). За датовање рукописа, в. Мано-Зиси К., *Хиландарски писари*, 392; eadem, *Писар монах Јаков*, 239 et passim.

⁴⁸⁷ Харисијадис, *Раскошни византијски стил*, 211–227; Ракић, *Сликани украс*, 187–190 (са литературом).

⁴⁸⁸ Velmans, *Les fresques d'Ivanovo*, 397–400; eadem, *Infiltration occidentals*. О сликаној архитектури и декоративним елементима мобилијара, в. eadem, *Le role du décor architectural*, 188–191.

⁴⁸⁹ Георгиевски, *Галерија на икони-Охрид*, 52, кат.бр. 18.

наге мушке фигуре представљена је и у оквиру сцене *Христос чита књигу пророка Исаије у назаретској синагоги* у цркви Богородице Перивлепте у Охриду (сл. 97, 97а).⁴⁹⁰ Овај антички мотив није био непознат византијском минијатурном сликарству X и XI века, које је многе елементе преузимало из позноантичких рукописа. Такав пример су поједине минијатуре из чувеног Менолога Василија II, које садрже наге статуете у својству носача или као самосталне фигуре у оквиру композиције.⁴⁹¹ У коментару на ову појаву Тања Велманс склона је уверењу да ове класичне мотиве, који се сасвим спорадично јављају у сликарству Палеолога, припише упливу сликарства северне Италије, где су поменути елементи имали много ширу употребу.⁴⁹² Атланти масивних тела оптерећени захтевним положајима у Иванову и Перивлепти остављају утисак удаљеног еха хеленистичког наслеђа. За разлику од њих изглед статуета-носача у Марковом манастиру указује на другачију ликовну интерпретацију античких елемената.⁴⁹³ Њихова изувијана нага тела приближно дечјег узраста, резултат су деформације која ствара помало гротескне ликовне. Сврха таквог иконографског уобличавања разумљива је ако се има у виду да су сликари XIV и XV века на веома сличан начин представљали и паганске идоле. Такви примери су рецимо сцене које приказују Бекство у Египат у Матеичу (сл. 98)⁴⁹⁴ и Каленићу (сл. 99).⁴⁹⁵

⁴⁹⁰ Миљковић-Пепек, *Делото на зографите*, 49; Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 126.

⁴⁹¹ *Il Menologio di Basilio II*, fig. 46 (Св. Симеон епископ Јерусалимски), fig. 74 (Св. Григорије јерменски), fig. 371 (Св. Исидор Пилусиотски), fig. 378 (Св. Букло, епископ Смирне).

⁴⁹² Као примери се наводе радови Лоренца Венецијана и Ђота, cf. T. Velmans, *Infiltrations occidentales*, 384.

⁴⁹³ Cf. Gligorijević-Maksimović, *Classical Elements*, 363–370.

⁴⁹⁴ У питању је б. икос Богородичиног Акатиста, v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 162; Millet, Velmans, *La peinture du Moyen âge*, IV, XXII, pl. 34.69, 35. 70, 72.

⁴⁹⁵ То је последња епизода циклуса Богородичиног и Христовог детињства, v. Симић-Лазар, *Каленић*, 227, сл. XXXIX.

Неприродној појави и дисхармоничном покрету тела статуа-држача доприноси и експресионистички стилски поступак сликара Марковог манастира. Такав изглед најближи је канонима секуларне византијске естетике, која средствима гротеске, хумора и пародије уобличава слике акробата, учесника плесних и глумачких представа.⁴⁹⁶ Иако је овакав вид забаве строго осуђиван од стране цркве, представе карикатурално цртаних нагих људских фигура поред уметности профаног карактера, могле су се наћи и као декоративни елементи међу украсима рукописа литургијске намене. Такав је рецимо пример слике двојице нагих акробата, чија тела творе слово Т, у *Проповедима Григорија Назијанског*, рукопису из XI века, који се чува у Универзитетској библиотеци у Турину (Ms. С.I.6).⁴⁹⁷ Необичне наге људске фигуре, гипких тела и изувјаних покрета чиниле су репертоар мотива и у српским рукописима. Један од примера је Хиландарски паримејник из XIII века (Хил. 313) који на месту слова Т садржи људску фигуру чије руке и ноге на крајевима добијају лиснате завршетке.⁴⁹⁸ Према мишљењу Јованке Максимовић, овакви иницијали који „највише личе на жонглере и народне забављаче“ имају превасходно декоративни карактер, а њихово порекло треба тражити у византијским рукописима.⁴⁹⁹ Увид у наведене примере показује разноврсност приликом обликовања овог мотива превасходне декоративне намене. Са истом намером приступио је и сликар Марковог манастира, показавши спремност да оригиналним детаљима обогати иконографију портрета јеванђелиста.

⁴⁹⁶ Cf. Maguire, *Decorum, Merrymaking and Disorder*, 135–156. О сценским уметностима и њиховом одразу у српском сликарству у доба Палеолога, v. Радојчић, *Ругање Христу*, 155–179. О професији акробата, забављача и глумаца у српском средњовековном друштву v. Бојанин, *Забаве и светковине*, 261–342.

⁴⁹⁷ Fol, 67, v. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies*, 259–260. За друге сличне примере v. Maguire, *Decorum, Merrymaking and Disorder*, 152–153.

⁴⁹⁸ Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 92–93, сл. 31, 33.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, 92. О акробатама, v. Бојанин, *Забаве и светковине*, 286–287. Опис наступа једне акробатске дружине у Цариграду 1322. године оставио је Нићифор Григора, cf. Jeanselme, *Funambules, équilibristes*, 351–354. Cf. различите примере представа жонглера, акробата и глумаца, v. Огњевић, *Акробате са псима*, 41–60; Манева, *Средновековни театар во Македонија*, 89–97.

Јеванђелиста Марко је насликан у току раду на свом јеванђељу (сл. 100). Представљен је као човек зрелих година, проседе косе и густе, кратке браде. Окренут у правцу Матеја, он седи на столици без наслона, са ногама на четвороугаоном постољу, а на крилима му је књига, коју левом руком придржава док десном исписује почетне речи своје књиге $\alpha\rho\kappa\iota\ \tau\eta\varsigma$, (Мк. 1:1). У продужетку је сточић са свитком испуњеним речима истог цитата $\alpha\rho\kappa\iota\ \tau\omicron\upsilon\ \kappa\alpha\theta\alpha\gamma\alpha\iota\tau\iota\varsigma\ \iota\ \nu\omicron\varsigma\omicron\upsilon\ \chi\ \rho\eta\sigma\tau\omicron\upsilon$. Са десне стране статуете-држача налазе се бочица са мастилом док се са њене леве стране препознају нож и један правоугаони дужи облик са два мања дела на крајевима, што одговара изгледу мастионице.⁵⁰⁰ Простор радне собе уоквирује зид који је са обе стране окружен двома грађевинама нестварних облика, између којих је разапет велум. Посебну пажњу сликар је посветио десној грађевини коју одликује брижљива обрада детаља сликане фасадне пластике.

Јеванђелиста Лука насликан је фронталном положају (сл. 101). Он је, замишљен наслонио главу на десну руку, док под левом руком држи затворену књигу. На свитку на сточићу са држачем-статуетом назиру се исписане речи почетка Лукиног јеванђеља, међу којима се најбоље види реч $\pi\omicron\lambda\lambda\omicron\iota$.⁵⁰¹ Од прибора за писање нашли су се бочица са мастилом, нож и мастионица. Када је реч о архитектонском окружењу радне собе јеванђелисте Луке, сликар је поновио решење које је употребио за обликовање простора у коме делује јеванђелиста Матеј. Дакле, реч је о грађевини са два улаза и три куле, над којом је разапет велум.

У појави портрета замишљених јеванђелиста представљених како ишчекују божанско надахнуће препознају се антички узор, односно представе античких филозофа.⁵⁰² У византијском и српском зидном и минијатурном сликарству

⁵⁰⁰ О изгледу мастионице, cf. Ђорђевић, *Представе прибора за писање*, 312–314 (са примерима).

⁵⁰¹ (Лука, 1:1) $\text{Ελεῖδὴ περ πολλοί ἐπιχείρησαν να συντάξουν γραπτὴ ἱστορία για τα γεγονότα, που εἶναι τελείως βεβαιωμένα μεταξύ μας.}$

⁵⁰² Friend, *The Portraits of the Evangelists*, 116. О представама јеванђелиста у византијским минијатурама X–XI века и њиховим античким узорима, v. Weitzmann, *The Character and Intellectual*

ишчекивање божанске инспирације најчешће је исказано представом јеванђелисте који је наслоњен на једну руку и размишља. Неки од примера су: портрет св. Јована Богослова на једном од пандантифа цркве Св. Софије у Трапезунту,⁵⁰³ један од јеванђелиста (вероватно Лука) у Кучевишту,⁵⁰⁴ портрет јеванђелисте Марка из цркве Св. Димитрија у Пећи,⁵⁰⁵ један од јеванђелиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду,⁵⁰⁶ као и у цркви Св. Димитрија у Прилепу, портрети јеванђелиста Марка и Јована Богослова у четворојеванђељу из друге половине XIV века (Руска државна библиотека у Санктпетербургу, F I 114),⁵⁰⁷ портрет јеванђелисте Марка у Московском четворојеванђељу (Државни историјски музеј у Москви, Збирка Хлудова бр. 10).⁵⁰⁸

Јован Богослов насликан је како седи на столицу без наслона, а ноге су му смештене на четвороугаоно постоље. Он диктира своје јеванђеље Прохору, који седи испред њега, на коленима држи отворену књигу и у десној руци каламус (сл. 102).⁵⁰⁹ Пећински пејзаж који их окружује означава пећину на Патмосу, где је према апокрифним делима св. Јована⁵¹⁰ он примио божанско надахнуће. Због оштећења горњег дела дела фреске ускраћени смо за потпуни увид у садржај сцене, односно ликова и положаја главе Јована и Прохора. Обзиром да се Јован Богослов често представља како се окреће према извору надахнућа, јер му је према тексту Апокалипсе (1:1) откивање послато „по анђелу“, могло би се наслутити да се и у

Origins, fig. 180, 199–201, 216–218; Радојчић, *Ликови инспирисаних*, 9–22; cf. Ђорђевић, *Представе прибора за писање*, 312, нап. 72.

⁵⁰³ Talbot-Rice, *The Church of Hagia Sophia*, fig. 39B.

⁵⁰⁴ *Кучевиште. Цртежи на фрески*, 6.

⁵⁰⁵ Овај пример наводи Ђорђевић, *Представе прибора за писање*, 312; Суботић, *Црква Светог Димитрија*, сл. 52.

⁵⁰⁶ Миљковић-Пепек, *Делото на зографите*, 66, сл. 13, 1.

⁵⁰⁷ Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, 107–108, сл. 106, 108.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 108–109, сл. 109.

⁵⁰⁹ За иконографију Св. Јована са Прохором, v. Buchthal, *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist*, 127–139. Поред сточића смештена је и бочица са мастилом.

⁵¹⁰ *Acta Joannis*, 3–165.

Марковом манастиру овај јеванђелиста осврнуо преко рамена, ка персонификацији Божанске Премудрости која је насликана на северној површини између пандантифа. На основу сачуваног дела фреске поуздано се може рећи само то да св. Јован Богослов подиже десну руку, док положија тела Прохора који седи испред њега, показује благо окретање ка учитељу. Са друге стране могућности за претпоставку да је представа надахнућа Св. Духа у виду зрака са неба⁵¹¹ насликана у десном, делимично оштећеном углу пандантифа су сасвим мале, с обзиром на расположиви простор фреске. Празни листови отворене књиге као и свитак на сточићу на којима нема трага исписаних слова, указују да је у Марковом манастиру изабрано уобичајено решење које представља тренутак када Св. Јован Богослов прима божанску инспирацију. Сликање места догађаја – пећине на Патмосу више пута је било заступљено у сликарству XIV века. Неки од најистакнутијих примера су представе у једном од пандантифа у Дечанима⁵¹², цркви Светог Димитрија и Богородици Одигитрији у Пећи.⁵¹³

У зони између пандантифа насликане су две нерукотворене Христове иконе – св. Убрус то агѳон мандѳлион (сл. 103) на источној и св. Керамида то агѳон <керам>нд(н) као пандан на западној страни (сл. 104),⁵¹⁴ док су на површинама између јужног и северног пара пандантифа два лика Божије Премудрости <ω>φια, у виду женске фигуре са крилима, које обема рукама упућују благослов јеванђелистима (сл. 105, 106). Мандилион у Марковом манастиру одговара тзв. млађем типу представе са убрусом, чији су крајеви пребачени преко држача стилизованих у облику вреже.⁵¹⁵ На четвороугаоном пољу Керамиона услед оштећена површинског слоја фреске није сачуван Христов лик, али је видљив остатак сигнатуре хс. Представом Мандилиона, најстарије нерукотворене иконе са ликом Христа и отиска са убруса на опеци –

⁵¹¹ Cf. Buchthal, *A Byzantine Miniature*, 131–135.

⁵¹² Марковић, *Програм живописа у куполи*, 103, црт. II, 17.

⁵¹³ *Пећка патријаршија*, 146, сл. 86 (Одигитрија), 188, сл. 177 (Св. Димитрије).

⁵¹⁴ Grabar, *La Sainte Face*, 24 помиње представу св. Убруса у Марковом манастиру.

⁵¹⁵ Cf. Пејић, *Мандилион у послевизантијској уметности*, 76.

Керамиона истиче се двојна природа Христа и тајна Оваплоћења.⁵¹⁶ И место представа – зона пандантифа, где се према космолошком тумачењу храма сусрећу небески и земаљски свет, потврђује ово значење.⁵¹⁷ Св. Убрус и св. Керамида на источном и западном поткуполном луку у Марковом манастиру изведени су према обичају који је устаљен у систему сликане декорације православних храмова од XII века.⁵¹⁸ Томе је претходило велико поштовање које су ове нерукотворене реликвије стекле у Цариграду, где су се чувале у цркви Богородице Фароске у царској палати.⁵¹⁹ Основно догматско значење Оваплоћеног Логоса истакнуто је и у литургијским текстовима посвећеним преносу Мандилиона из Едесе у византијску престоницу 944. и установљењу празника преноса Нерукотвореног Христовог образа (16. август).⁵²⁰ Тим значењем прожет је и канон посвећен Мандилиону, који се приписује цариградском патријарху Герману.⁵²¹

⁵¹⁶ Grabar, *La Sainte Face*, 22–37; Velmans, *L'église de Khé*, 75–76; Герстель, *Чудотворный Мандилион*, 78; eadem, *Beholding the Sacred Mysteries*, 68–71.

⁵¹⁷ Grabar, *La Sainte Face*, 28; Bornert, *Les commentaires byzantins*, 65.

⁵¹⁸ Најстарије примере св. Убруса у зони куполе садрже црква мирошког манастира код Пскова (cf. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, 274) и Ђурђеви ступови код Новог Пазара (cf. Окунев, *Столбы Св. Георгия*, 235). О ранијим примерима представе св. Убруса на другим местима у црквама Кападокије и Грузије, v. Velmans, *Valeurs sémantiques du Mandylion*, 173–177.

⁵¹⁹ О историји реликвије Христовог нерукотвореног образа и легенди о цару Авгару у наративним изворима, v. Dobschütz, *Christusbilder*, 102 ff.; Cameron, *The History of the Image of Edessa*, 80–94; Engberg, *Romanos Lakapenos and the Mandilion*, 123–142; Guscini, *The Image of Edessa*. О реликвијама два Христова нерукотворена образа и њиховом представљању у иконографији, v. Thiery, *Deux notes*, 17–18. Лидов, *Мандилион и Керамион*, 249–269; idem, *Holy Face*, 145–162. О месту сликања Мандилиона и вези са представама Деизиса, Вазнесења, и Христа Агнеца, v. Герстель, *Чудотворный Мандилион*, 79–82; Velmans, *Valeurs sémantiques du Mandylion*, 173–184. За ово питање, v. и радове у зборнику под називом *The Holy Face*.

⁵²⁰ Cf. Patlagean, *L'entrée de la Sainte Face*, 21–35.

⁵²¹ Grabar, *La Sainte Face*, 24, 27; Канон наводи Dobschütz, *Christusbilder*, 60–61, 107, 114.

Уз нерукотворене Христове образе, месту где су се најчешће сликале анђеоске представе,⁵²² у Марковом манастиру су се нашле персонификације Божанске Премудрости, представљене као фигуре у лету.⁵²³ Натпис ω(ο)φια,⁵²⁴ који је сачуван изнад фигуре на северној страни и делимично изнад њеног пандана на јужној страни сасвим прецизно одређује њихову припадност овој групи алегоријских представа. Њихов смисао најпре се може довести у везу са ликовима јеванђелиста. Иако је чешћи обичај у сликарству Палеолога да божанска инспирација у виду девојке као античке музе или женске фигуре са крилима буде насликана непосредно уз јеванђелисте,⁵²⁵ благослови које персонификације Божије Премудрости упућују јеванђелистима у Марковом манастиру недвосмислено упућују на њихову повезаност.⁵²⁶ Можда је најупечатљивији пример који то илуструје поменути портрет јеванђелисте Луке, који у тренуцима размишљања ишчекује божанско надахнуће.

⁵²² Оне су имале за циљ да допринесу истицању божанске природе Христа, cf. Παλαδάκη-Oekland, *To Ayio Mandylion*, 287. У икосу Нерукотвореном образу који се поје на јутрењу 16. августа, помињу се „бестелесни анђели који се клањају“, cf. *Минеј за август*, 331. Cf. Бабић, *Краљева црква*, 94; Velmans, *Valeurs sémantiques du Mandylion*, 173–184.

⁵²³ Представе међу првима описује и разматра Popovich, *Personification in Paleologan painting*, 159–160, 429–430, fig. 159. О иконографији персонификације Божанске Премудрости, v. Popovich, *op. cit.*, 157–168, 426–434; Бабић, Панић, *Богородица Љевишка*, 70–71; Вранешевић, *Пример персонификације Божанске Премудрости*, 376–388. О персонификацији Премудрости као ипостаси Логоса, v. Татић-Ђурић, *Премудрост уз јеванђелисту у Ресави*, 87. Један од најстаријих примера крилате персонификације божанске премудрости, са сигнатуром Σοφία ΙС ΧС, сачуван је у катакомбама код Александрије, на фресци из VI века, cf. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine*, 269.

⁵²⁴ У натписима се недовољно јасно чита слово Ο, те стога не можемо поуздано утврдити да ли је грчка реч исписана правилно. За мишљење да је слово исписано у свом облику ω, v. Popovich, *Personification in Paleologan painting*, 160, 429.

⁵²⁵ У Богородичиној цркви у Пећи персонификација је сигнирана као Премудрост, cf. Popovich, *Personification in Paleologan painting*, 427, fig. 152, 154. Поједине примере представа персонификација Божанске Премудрости наводе Татић-Ђурић, *Премудрост уз јеванђелисту у Ресави*, 87, нап. 77 и Вранешевић, *Пример персонификације Божанске Премудрости*, 386.

⁵²⁶ На могућност идејне и програмске везе између попрсја анђела и фигура јеванђелиста у зони пандантифа у Светом Никити код Скопља указује Марковић, *Свети Никита*, 116.

Сасвим слично програмско решење примењено је нешто раније у српском средњовековном сликарству у цркви Богородице Љевишке. Ту су персонификације Божанске Премудрости такође представљене у виду летећих фигура како предају ротулусе јаванђелистима.⁵²⁷

Натписи испод јеванђелиста

Сва четири поткуполна лука на својим чеоним странама испуњена су текстовима псалама и стиховима богослужбених песама (сл. 64а, 64б).⁵²⁸ Ученост састављача сликаног програма Марковог манастира огледа се и у избору молитава за цркву. Садржаји цитата обједињени су у свом значењу. Њима се приноси молитва Господу да сачува цркву коју је утврдио и да вечно бди над Својим домом,⁵²⁹ а неки од текстова добили су и непосредну богослужбену употребу у обреду освећења храма.⁵³⁰ Ови натписи су према традицији имали и профилактичку улогу, а у њиховом садржају препознаје се веровање у симболичку заштиту куполе и њених конструктивних елемената.⁵³¹

На челу источног поткуполног лука наоса, између јеванђелиста Матеја и Јована исписан је осми и девети стих Пс. 25 (26): ...и... дом(оу) . . . его . . . не погъвн съ . . . њинџи

⁵²⁷ Ову сличност уочила је Popovich, *Personification in Paleologan painting*, 160. За Богородицу Љевишку, в. Бабић, Панић, *Богородица Љевишка*, 50, црт. 2, 118; Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, 9–11.

⁵²⁸ Cf. грузијске цркве из прве две деценије XIII века – Ахталу и манастир Тимотесубани, које имају четири натписа, углавном псалме на поткуполним луковима, в. Lidov, *The mural paintings of Akhtala*, 25–26; Привалова, *Роспис Тимотесубани*, 37–38.

⁵²⁹ Намену натписа сличног садржаја разматрао је Радојчић, *Једна сликарска школа*, 76–78.

⁵³⁰ О чину освећења храма, в. Јовановић-Стипчевић, *Студенички чиновни освећења*, 85–116; Вукашиновић, *Теолошко тумачење чина освећења*, 237–252 са старијом литературом и литургијским изворима.

⁵³¹ О профилактичкој улози натписа на конструктивним грађевинским елементима цркве, в. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 76.

д(оу)шж. . . моу(мою) („Господе, омилио ми је стан дома Твог, и место насеља славе Твоје. Немој душу моју погубити, ни живот мој с безбожницима“), (сл. 107). Овај сионски псалм описује свечани тренутак почетка градње Јерусалимског храма, те је симболика библијског навода употребљена у натпису који носи поруку о оснивању храма. Вероватније је међутим да је избор овог цитата определила његова богослужбена употреба. Осми и девети стих, као и 25. псалм у целини поју се током чина освећења храма.⁵³² Исти текст исписан је и на јужном луку поткуполног простора у нешто познијем сликарству манастира Трескаваца.⁵³³ Значење ове старозаветне паралеле било је познато у области средњовековне политичке топике која садржи препознатљиве богословске метафоре. Тако је Сионска симболика била важна приликом истицања „другог ктиторства“ краља Милутина над Хиландаром.⁵³⁴ Давидовим псалмом („Како су мили станови Твоји, Господе над силама – Пс. 84: 1), који је по свом значењу близак Пс. 26: 8–9, почиње текст аренге у Милутиновој оснивачкој повељи за хиландарски пирг на мору (1300–1302).⁵³⁵ У нешто познијем извору описано је како Стефан Дечански заједно са архиепископом Данилом II

⁵³² Чин освећења храма сачуван је у целости у: *Слову Константина Презвитера* – рукопису који је написан 1286. у Студеници (сф. Јовановић-Стипчевић, *Студенички чиновни освећења*, 85–116); рукопису из Библиотеке Српске патријаршије бр. 365, с почетка XIV века (фрагмент), (сф. *Инвентар рукописа*, 58) и требнику из збирке манастира Дечани – Дечани бр. 69, 1390–1400 (сф. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа*, бр. 1563, 108; *Опис ћирилских рукописних књига*, 249). *Молитва за полагање темеља (оснивање цркве)* сачувана је у требнику – Музеј СПЦ 112, 1395–1400. (најстарији део), (сф. Станковић Р., *Рукописне књиге*, 36. V. и Вукашиновић, *Теолошко тумачење чина освећења*, 239, нап. 7–9). У требнику Дечани бр. 67 (средиња XIV века) сачувана је *Молитва на благосиљање нове цркве светитељем* (сф. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа*, бр. 1566, 109, л. 596). *Молитва за полагање темеља* изговара се и у савременом обреду освећења храма, сф. *Требник*, 343; *Обред полагања темеља Цркве*, 21–22.

⁵³³ Радојчић, *Једна сликарска школа*, 76; Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 54.

⁵³⁴ О развијању поређења владара-градитеља храма са грлицом која свија гнездо, на основу значења сионских псалама, као и о теми хиландарског ктиторства у контексту сионске симболике, в. Марјановић Душанић, *Хиландар као Нови Сион*, 23.

⁵³⁵ Марјановић Душанић, *Хиландар као Нови Сион*, 23. Текст повеље објављен је код: Мошин, Славева, *Милутинова оснивачка грамота*, 295–296.

полаже камен темељац за дечански храм уз речи које су непосредно надахнуте стиховима пс. 26: 8–9: „Боже погледај са висине милосрдним оком својим и поспеши почетак овога светог храма Твога и *утврди* ово моје полагање...“⁵³⁶

Натпис на јужном луку, између јеванђелиста Матеја и Марка гласи: с(ε)ι . . . да . . . σн. дом сннъ . . . ουτврѣднлѣ єст сн дом. Δχъ σтъ . . . поновнлѣ єст на свѣт (сл. 91). Натпис сличног садржаја налази се северном поткуполном луку у манастиру Трескавцу.⁵³⁷ Почетак делимично сачуваног натписа у цркви Светог Јована у Хрисафи такође указује да би могло бити речи о сличној молитви.⁵³⁸ Према сликарском приручнику Дионисија из Фурне четири капитела који носе куполу могу имати натпис: „*Ову кућу подигао је Отац, ову кућу утврдио је Син, ову кућу обновио Свети Дух. Света Тројице слава ти!*“⁵³⁹ Будући да се садржај делимично сачуваног натписа у Марковом манастиру не поклапа у потпуности са препорученим цитатом из ерминије, не може се са сигурношћу утврдити његово порекло. Међутим, могло би се претпоставити да је натпис, са одређеним изменама и скраћењима, осмишљен у духу молитвених посвета за цркву, са садржином инвокације Свете Тројице.⁵⁴⁰

На челу западног поткуполног лука наоса, између јеванђелиста Марка и Луке, исписан је петнаести и шеснаести стих Пс. 79 (80): τῆ ῥῆ πρῆζρη с нєсъ ... и вжѣд ... и посѣти виноград) . . . и сѣ . . . б(ъ)ш ...м...(нас)адн ... десница тво ... τῆ. („Погледај с небеса, Боже, и види, и посети виноград овај, и утврди га, њега кога засади десница Твоја“), (сл. 108). Није нам познат други пример исписивања петнаестог и шеснаестог стиха 79. псалма на луковима испод јеванђелиста. Примери две охридске цркве,

⁵³⁶ *Архиепископ Данило, Животи краљева*, 153. Више о томе, в. Кандић, *Утемељење цркава у средњем веку*, 12–15. О поређењу Дечана и сионског храма и псалму 26:8–9, в. Марјановић-Душанић, *Свети краљ*, 280.

⁵³⁷ Радојчић, *Једна сликарска школа*, 76; Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 54–55.

⁵³⁸ Сачувани део натписа је: ΕΣΤΕ Ο ΟΙΚΟΣ ΟΥΤΟΣ ΗΣΕ, cf. Παλαεστωράκης *То εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα*, 75.

⁵³⁹ Медич, *Стари сликарски приручници*, III, 532–533.

⁵⁴⁰ Радојчић, *Једна сликарска школа*, 75–76.

Богородице Перивлепте⁵⁴¹ и светог Јована Канеа⁵⁴² показују да је у византијско време чешћи случај био да се петнаести и шеснаести стих 79. псалма исписују на траци која окружује медаљон Христа Пантократора. И познији примери следе исто решење.⁵⁴³ Овај псалм прати Христов лик у куполи у католикону манастира Преображења на Метеорима,⁵⁴⁴ католикону манастира светог Николе Анапавса на Метеорима (1527)⁵⁴⁵ и у католикону светогорског манастира Дионисиу.⁵⁴⁶ Према литургијским правилима за служење патријаршијске свете литургије у Цариграду, патријарх је изговарао три пута Пс. 79:15–16 за време Трисвете песме, након чега је благосиљао олтар (држећи дикерионе и трикерионе у рукама).⁵⁴⁷ У патристичким тумачењима псалама виноград се често пореди са новим Израљем – изабраним народом. Јован Дамаскин у Проповеди о сувом дрвету (Мт. XXI, 18–20, Мар. XI, 12–14) и параболу о радницима у винограду (Мат. XX, 1–16) осврће се и на Пс. 79:

⁵⁴¹ Натпис је на грчком. Корнаков, *По конзерваторските работи*, 84, сл. 12 наводи текст који је исписан на траци, али без идентификације. Миљковиќ-Пепек, *Црквата Св. Јован Богослов*, 77 појашњава да текст исписан око Христа Пантократора у охридској Перивлепти садржи делове 80. псалма. Палацаστοράκης *То εικόνοураφικό πρόγραμμα*, 5 идентификује цитат из Пс. 79, 15–16. V. и Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 119, нап. 5.

⁵⁴² Натпис је на грчком, cf. Миљковиќ-Пепек, *Црквата Св. Јован Богослов*, 77.

⁵⁴³ Упутство *Првог јерусалимског рукописа* налаже да се овај цитат исписује око лика Пантократора у куполи, cf. Медић, *Стари сликарски приручници*, II, 167.

⁵⁴⁴ Capizzi, *PANTOKRATOR*, 300, no. 516.

⁵⁴⁵ О датовању сликарства Теофана Критског у цркви Светог Николе Анапавса на Метеорима v. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre*, 315–317, fig. 1–15.

⁵⁴⁶ Millet, *Monuments de l'Athos*, 195.

⁵⁴⁷ Taft, *The Pontifical Liturgy* I, 279–307; II, 89–124 описује овај део обреда на основу литургијских правила у рукопису из XII века (Codex British Museum 34060). Читање Пс. 79:15–16 током извођења Трисвете песме забележено је и у рубрикама патријаршијске службе Свете Софије цариградске у типцима Димитрија Гемиста (око 1380) и руског скита Светог Андреје на Светој Гори (XV век). V. и Желтов, *Архиерейский чин Божественной литургии*, 217, 225, 227. У синајском рукопису из XV века (Sinai Gr. 1021) стоји да Пс. 79:15–16 може читати и архијереј и ђакон. Најстарији словенски рукопис из 1400. (Moscow Synod Slav 348) не помиње део са читањем псалма и благословом патријарха, cf. Taft, *Pontifical Liturgy* I, 286–289, II, 112–114 (са литературом). Cf. старији рад на ову тему: Korolevskij, *Le Pontifical dans le rite byzantine*, 202–205.

15–16, апострофирајући Мојсијево избављења јеврејског народа из Египта, за који користи реч ἀμπέλωνα.⁵⁴⁸ Макарије Теодорит, епископ града Кира, у својим тумачењима пророчких сведочанстава, појам Израиља као разгранатог винограда Божијег поткрепљује цитирањем пророка Исаије (Ис. 5, 7), Давида (Пс. 79, 8), Јеремије (Јер. 2, 21).⁵⁴⁹ У истој врсти патристичке књижевности Теофилакт Охридски, позивајући се на Јованово јеванђеље (Јов.17,6) Израиљ назива виноградом Божијим.⁵⁵⁰ Снага ове метафоре имала је и шире дејство а поједини византијски писци употребили су је означавајући њоме сам византијски народ.⁵⁵¹ Значење цитата, утврђено византијском патристичком традицијом, чему свакако доприноси распрострањени обичај његовог исписивања око попреча Пантократора у куполама, недвосмислено исказује молитву Христу да сачува и бди над народом – вернима који посећују овај свети храм.

На северном луку између јеванђелиста Јована и Луке је натпис: *στωβρωθηνη εν τω νηδει (ж)σινιζ σκ. στωβρωθηνη .. (z)δαγσνοж(ж) си ... ρъ...н.* (Господе, ти који си упориште онима који се уздају у тебе, утврди цркву своју, коју си стекао својом часном крвљу), (сл. 92). Натпис је део ирмоса треће песме канона Козме Мајумског на Срећење.⁵⁵² Ова молитва поетског садржаја наглашава жртву Христову на којој је саздана Црква. Поменути стихови исписивали су се у близини апсиде у црквама византијског и

⁵⁴⁸ Јован Дамаскин, *Homiliae*, PG 96, 576 – 589, 584 В.

⁵⁴⁹ Теодоритос Кирски, *Exposition in Oseam prophetam*, PG 81, 1604D–1605A.

⁵⁵⁰ Теофилакт Охридски, *Exposition in Oseam prophetam*, PG 126, 680D.

⁵⁵¹ О писму Јована Апокавка, митрополита Навпакта, епирском владару Теодору Дуки у коме га бодри да казни и уништи непријатеље у свом винограду (ἀμπέλωνα), cf. Васильевский, *Epirotica saeculi XIII*, 283–284. О садржају писама Јована Апокавка Теодору Дуки настала између 1217. и 1228. године, v. Целебцић, *Писма Јована Апокавка*, 125–139. О похвалном слову посвећеном Богородици византијског писца Теодора Хиртакина (крај XIII–почетак XIV века) у коме се византијска држава пореди са виноградом (ἀμπέλο) у који су продрли Турци, cf. Θεοδώρου ἐπέλοῦς τοῦ Ὑρτακηνοῦ, *Λόγος ἐγκοινωνιαστικὸς*, 56–57; cf. Παλαμαστοράκης *Το εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα*, 74, п. 89.

⁵⁵² Christ, Paranakis, *Anthologia graeca*, 173.

поствизантијског периода.⁵⁵³ Ерминија Дионисија из Фурне препоручује да се овај стих исписује испод пророка на венцу куполе.⁵⁵⁴ У Перивлепти у Мистри овај натпис окружује Пантократора у медаљону куполе.⁵⁵⁵ Исти текст је сачуван у тамбуру куполе цркви Светог Јована у Хрисафи.⁵⁵⁶ Ирмос трећег гласа треће песме има непосредну богослужбену употребу и поје се током обреда освећења храма које служи архијереј.⁵⁵⁷ Са истим значењем вере у снагу Христове жртве која треба да „утврди“ цркву исписани су стихови трећег ирмоса уз натпис о живописању у венцу тамбура у Сопоћанима (1265).⁵⁵⁸ Познатим цитатом послужио се и Архиепископ Данило II у описима подизања цркава – Благовештења у Градцу и Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији.⁵⁵⁹ Популарна молитва за утврђивање цркве исписана је и у пољу над западним улазом у охридској цркви Светог Николе Болничког (око 1330–1340).⁵⁶⁰ Порука о утврђивању цркве као зграде исказана поетским језиком стихова трећег ирмоса трећег гласа наставила је да се исписује и

⁵⁵³ Нпр. у источном параклису цркве Светог Саве у Трапезунту (cf. Millet, Talbot-Rice, *Byzantine Painting in Trebizond*, 67), цркви Светог Димитрија у Маркопулу (cf. Bouras, Kaloyeropoulou, Andreadi, *Churches of Attica*, 159).

⁵⁵⁴ Медић, *Стари сликарски приручници*, II, 526–527.

⁵⁵⁵ Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις*, 250 сматрала је да се овим текстом истиче људска природа Христа и спасење људског рода кроз Христову жртву. Ово мишљење потврђује и представа Хетимасије, између пророка у тамбуру. Као натписе сродног значења наводи и Пс. 101:20–22, који се налази у више цркава епохе Палеолога око Пантократора у куполи, а у Марковом манастиру је исписан у прстену куполе. V. и Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises*, 21.

⁵⁵⁶ Ово је један од натписа у тамбуру куполе. Изузев још једног чији почетак гласи: ΕΣΤΕ Ο ΟΙΚΟΣ ΟΥΤΟΣ ΗΣΕ, преостали натписи нису сачувани, v. Παλαεστωράκης *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 75.

⁵⁵⁷ За литургијске изворе, v. supra. Ови стихови се поју и у савременом обреду освећења храма, cf. *Требник*, 335.

⁵⁵⁸ Ђурић, *Сопоћани*, 22; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 57; Мандић, *Псалм из Петрове цркве*, 45–47.

⁵⁵⁹ Радојчић, *Темнићки натпис*, 10; Архиепископ Данило, *Животи краљева*, 60, 280.

⁵⁶⁰ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 39.

током XV века, што потврђује познати пример са јужног поткуполног лука у Трескавцу.⁵⁶¹

У сплету богословских тумачења која су уткана у тематски програм куполе прославља се Христос Сведржитељ као небески цар и Спаситељ. У лику Пантократора, фигурама арханђела и анђела у царским костимима који га окружују, стиховима псалма у основи тамбура и натписима у поткуполним луковима препознаје се алузија на царска својста Христа, истиче се Његова небеска власт као и склад небеске хијерархије која је важила као узор за устројство овоземаљског поретка. Творци програма куполе Марковог манастира су пажљиво одређеним спојем слике и речи применили традиционалну програмску схему у владарској задужбини Мрњавчевића.

Пророчки стихови у Марковом манастиру део су паримија које улазе у састав црквених служби поводом најважнијих Христових празника. Међу њима се издвајају целине посвећене Христовом Крштењу, Васкрсењу, Вознесењу и другом Христовом доласку. Икономија спасења излаже се садржајем пророчких цитата, од којих већину одликује снажан есхатолошки смисао.

Као што смо навели раније у тексту, мишљења смо да је непосредном просторном везом натписа у прстену куполе и четири натписа на поткуполним луковима наоса остварена шира програмска замисао куполе. Садржаји натписа и пророчки стихови обједињени су у својеврсну идејну целину којом доминира спасоносно значење. У текстовима натписа истичу се и поруке о јединству Цркве, исказује нада у Христово милосрђе и исказује молитва Господу да сачува своју цркву

⁵⁶¹ Радојчић, *Једна сликарска школа*, 76.

и народ. Овоме би се могло додати и значење апотропејске снаге Нерукотвореог Христовог лика, исказаног у литургијском прослављању Мандилиона, чија се представа налази у зони пандантифа – између прстена куполе и поткуполних ликова.

ПОЈЕДИНАЧНЕ ФИГУРЕ У НАЈВИШИМ ЗОНАМА

Највише зоне западног пара поткуполних стубаца као и потрбушја лукова у југозападном, односно северозападном угаоном травеју наоса примиле су мученичке ликове у паровима и групама, као и фигуре старозаветних личности (сл. 109, 110).⁵⁶² Низ започиње стојећом фигуром непознатог старозаветног свештеника на источној страни југозападног ступца (сл. 111). Изузев општих обележја старозаветних архијереја насликана личност није обележена карактеристичним иконографским атрибутом. Изостао је и пратећи натпис, која се по свој прилици налазио са десне стране ореола светог, на шта упућују слабо видљиви остаци три слова.⁵⁶³ Одевен је у дугу црвену хаљину, са извеженим златним наруквицама, кратку горњу хаљину плаве боје и бели плашт, чији су крајеви спојени фибулом. Сва три дела одежде имају златне траке оперважене драгим камењем. Преко горњег дела плашта пребачен је златни оплећак, док је на глави тефила.⁵⁶⁴ Оштећења на десној страни фреске разградила су бојени нанос на више места, због чега су неки облици изгубили на јасноћи. Тако је десна страна ореола изгубила један део, док је коса на том делу потпуно „нестала“. На основу нешто боље сачуване леве стране може се рећи да је дугу седу браду старозаветног архијереја пратила коса која се у витицама спуштала

⁵⁶² До сада су публиковани само цртежи фресака, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 16–18. У необјављеним белешкама Гордане Бабић налазе се описи представа, у којима се изузев Мелхиседека не предлаже њихова идентификација.

⁵⁶³ Могу се назрети делови три слова, али је немогуће формулисати било какву претпоставку на основу њиховог изгледа, изузев трећег чији би облици могли упућивати на в или з.

⁵⁶⁴ Делови одеће старозаветник првосвештеника описани су у Мојсијевим књигама (2 Мој. 2–43; 2 Мој. 29, 5–6; 2 Мој. 39, 1–31; 3 Мој. 8, 2; 3 Мој. 16, 14). Византијска иконографија није уврстила све елементе поменутог у литерарном извору. Сф. Марковић, *Свети Никита*, 133.

до врха рамена. У левој руци он држи затворен свитак, док положиј десне руке са повијеним прстима и палцем и кажипрстом који се додирују наговештава да је примењени иконографски предложак подразумевао држање неког предмета.

Светитељски пар у патрицијској одећи насликан је над источним луком југозападног ступца (сл. 111). Први је млади мученик, највероватније голобрад, са зачешљаном косом иза ушију, чији су крајеви благо заталасани. Лик другог светог у потпуности је уништен, због чега је немогуће одредити његове портретске карактеристике. Повезаност светитељског пара сликар је вешто дочарао коришћењем истих боја и орнаментике за сликање делова њихове одеће. Црвена тканина посута белим тачкастим украсима искоришћена је за огртач првог и тунику другог, док је светлија нијанса исте боје послужила за тунику првог а огртач другог светитеља. Колоритски ритам постигнут је различитим копчањем плашта као и другачијим односом сиве и златне на њиховим крагнама. Обојица левом руком упућују на старозаветног свештеника, док су у десној некада држали своје мученичко обележје – крст.

Старозаветни првосвештеник на северној страни југозападног ступца поуздано се може препознати на основу свог атрибута (сл. 112). Реч је о Самуилу, који у рукама држи рог миропомазања (1 Сам. 16, 13).⁵⁶⁵ Његово првосвештеничко рухо представљено је на исти начин као и код претходног библијског архијереја. Лева страна фреске је по свој прилици изведена у техници ал секо. На то указује измењена нијанса плаве позадине, „нагрижени“ облик ореола и плашта, чија је белина целом дужином примила не само плаву већ и жуту боју са суседне доње бордуре.

⁵⁶⁵ Иконографија Самуила устаљује се од краја XIII века и подразумева сликање пророка у првосвештеничком руху са рогом миропомазања, в. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 131. На стварање такве иконографије од утицаја је могла бити популарност реликвије Самуиловог рога, који се у XIII веку чувао у Новој цркви цара Василија, cf. Janin, *La géographie ecclésiastique*, 366–367.

У наставку зида, над луком смештене су четири допојасне фигуре мученика оденуте у патрицијску одећу (сл. 113). У првом плану и нешто већих димензија је мушкарац средње доби, док се мање истакнута трочлана група састоји од два голобрада младића, између којих је једна мученица. На њиховим туникама, огртачима и мафориону смењују се црвена, жута и зелена боја. Сва три мученика носе косу на исти начин, зачешљану иза ушију, док им се крајеви завршавају локнама. Свакоме је у десној руци насликан крст, који једино код првог светог није сачуван. У овој групи могу се препознати свети мученик Евстатије Плакида са женом Теопистијом и синовима Агапијем и Теопистом, који су заједно пострадали за хришћанску веру.⁵⁶⁶ Славног римског генерала осудио је на смрт заједно са женом и децом цар Хадријан. Светог Евстатија са женом и синовима црква прославља двадесетог септембра.⁵⁶⁷ Под тим датумом представа мучеништва породице захваћене пламеном у усијаном металном волу може се наћи у сликаним календарима XIV века (Козија, Дечани, Грачаница, Старо Нагоричино).⁵⁶⁸ Чашице цветова за двадесети септембар у Календару Марковог манастира нису сачуване, па не можемо знати да ли су садржале исте портрете.⁵⁶⁹ Изван иконографске теме менолога, свети Евстатије, Теопистија, Теопист и Агапије могли су бити представљени у виду попрсја, медаљона или самосталних стојећих фигура. Нарочит број представа породице светих мученика сачуван је у црквама Кападокије (Св. Барбара и Бели килисе у Соганлију, Каранлик килисе, Ел Назар, Тавшанли килисе, Св. Ђорђе Ортакој, манастир Светог Арханђела у Чемилу, капела Светог Евстатија и црква бр. 9, Гереме).⁵⁷⁰ Такав пример се налази и на слоју из XIV у припрати Пећке патријаршије, где попрсја поменутих светих испуњавају лиснате вреже на потрбушју

⁵⁶⁶ Иста идентификација предложена је у: *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 17.

⁵⁶⁷ Delehayе, *Synaxarium*, cols. 59–61; ВНГ, 641–643; *Bibl SS*, V, 281–291.

⁵⁶⁸ Мијовић, *Менолог*, 186, 192, 194, 196, 261, 288, 289, 318, 350, сл. 8, 21, 32, 64, таб. 183, 206; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 379, сл. Т IV 28; Тодић, *Грачаница*, 102; *idem*, *Старо Нагоричино*, 85.

⁵⁶⁹ Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 65, сл. 4.

⁵⁷⁰ Jerphanion, *Les églises rupestres*, I/2, 124, 150, 153, 182, 400, pl. 41.4, 103.3; II/1, 84, 130, 241–242, 275, 277, 322, pl. 186.4; Drewer, *Saints and their Families*, 268–269, figs. 10, 11.

јужног лука.⁵⁷¹ У припрати Леснова само су свети Евстатије и света Теопистија изабрани да буду насликани као допојасне фигуре у другој зони (сл. 113а).⁵⁷² Изнад нимба другог сина на фресци у Марковом манастиру виде се остаци четири слова. На последњем се јасније уочавају две скоро паралелне црте, треће слово у низу је сачувано готово у целини, па се може са доста поуздања рећи да је у питању о, док су прва два сачувана само у доњем делу. У облици првог се може препознати о или ђ, док остаци другог могу припадати слову е или с. Имајући у виду разматрану претпоставку о идентитету насликане породице мученика, склони смо да у сачуваним остацима слова препознамо део имена Теопист.

Потрбушја лукова југозападног угаоног травеја (сл. 114) омогућила су да веома поштован светитељски пар у српској средини буде насликан у пуној фигури – на источном свети Вакх (сл. 115),⁵⁷³ а на северном потрбушју свети Сергије *σργις* (сл. 116).⁵⁷⁴ Одевени су у патрицијску одећу и у десној руци држе крст. Следствено традицији успостављеној у византијским⁵⁷⁵ и рашким храмовима XIII века⁵⁷⁶ и сликани програми цркава XIV века у западном делу наоса, најчешће у вишим зонама имају ликове светих мученика из Росафе (Свети Никита, Грачаница⁵⁷⁷ Кучевиште, Горњи Козјак, Лесново, Псача).⁵⁷⁸

⁵⁷¹ Према фотографији из фото документације проф. М. Марковића

⁵⁷² Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 161; Габелић, *Лесново*, 201, 216. За фотографију, v. eadem, *Diversity in Fresco Painting*, fig. 26.

⁵⁷³ Сачувани су само дело слова а и с.

⁵⁷⁴ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 20, 24.

⁵⁷⁵ За бројне примере од XI до XIV века, v. Војводић, *Свети Ахилије*, 89, нап. 570.

⁵⁷⁶ Cf. *ibid.*, 89–90 где се скреће пажња и на рашке храмове (Богдашићи, Градац) у којима су под утицајем снажног култа светих Сергија и Вакха, који је долазио са српског Поморја, њихове представе добиле значајније место у оквиру сликаног програма. Cf. и Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 29–30.

⁵⁷⁷ Свети Сергије и Вакх добили су истакнуто место у ове две цркве, где су насликани у зони стојећих фигура, v. Марковић, *Свети Никита*, 190, 193; Тодић, *Грачаница*, 84, 95, 102.

⁵⁷⁸ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 132, 139, 155, 174; Габелић, *Лесново*, 119, 148.

Представе на јужној и источној страни северозападног поткуполног ступца распоређене су на исти начин као и на његовом јужном пандану. Наспрам Самуила насликан је Мојсије, такође у свештеничкој одори (сл. 117). Има косу до врата, кратку браду и на глави носи круну. Одевен је у дугу доњу хаљину црвене боје, која је на крајевима рукава и по доњој ивици обрубљена златним украсним тракама. Преко тога он носи тунику зелене боје обрубљену златним тракама и нашивцима на раменима, по средини, доњој ивици и на крајевима рукава. Уместо белог плашта има тамни огртач који је обавијен око врата и пребачен иза леђа. Овај део одеће својим изгледом више одговара опису оплећка из Мојсијеве књиге Изласка (2 Мој. 28, 32) према коме огртач има прорез за главу. Обема рукама држи златну посуду са маном, један од литургијских предмета који симболише Богородицу (2 Мој. 16, 33). Заједно са таблицама закона, стамносом и седмокраким свећњаком, крчаг са маном има место на представама трпезе шатора сведочанства, у којима се као служитељи од краја XIII века сликају Мојсије и Арон.⁵⁷⁹ Слика Мојсија са овим атрибутом среће се у оквиру представа Христових прародитеља или пророчке групе у куполним програмима XIV и XV века (Хора, Дечани, Лесново, Раваница, Ресава, Јошаница).⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Уобличавање иконографије првосвештеничког Мојсијевог лика одвија се истовремено са развијеном представом скиније у којој Мојсије-првосвештеник служи са Ароном, в. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 129–130. За тему старозаветне скиније, в. и Глигоријевић-Максимовић, *Скинија у Дечанима*, 319–334; eadem, *Иконографија Богородичиних праобраза*, 283–284.

⁵⁸⁰ Суд са маном у Мојсијевим рукама варира и приказује се као плитка посуда или као стамнос. У цариградској Хори, Дечанима и тамбуру лесновске приправе крчаг у Мојсијевим рукама има медаљон са Богородичиним попрсјем (cf. Underwood, *The Kariye Djami*, II, pl. 82 [73]; Петковић, *Дечани*, II, pl. CCXIX, CLXVI; Габелић, *Лесново*, 160; Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза*, 290, 287); у тамбуру Раванице пророк држи амфору и посуду са маном (cf. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, 52; Беловић, *Раваница*, 84–90; Глигоријевић-Максимовић, *op. cit.*, 290, сл. 22), док у Ресави суд за ману у Мојсијевим рукама има Богородичино попрсје (cf. Живковић, *Манасија, цртежи фресака*, I, V; Тодић, *Манастир Ресава*, 55, 63, сл. 42; Глигоријевић-Максимовић, *op. cit.*, 291, сл. 27). У тамбуру куполе над наосом у Јошаници Мојсије држи стамнос на коме је медаљон са Богородичиним попрсјем, в. Цветковић, *Богородичине праслике*, 3–4, сл. 1.

Површину изнад лука, на јужној страни северозападног поткуполног ступца испуњавају ликови тројице мученика (сл. 117). Први у низу је светитељ средњих година са таласастом косом зачешљаном иза ушију, кратким брковима и брадом. Преко зелене тунике има црвени плашт са белом крагном, оперважен драгим камењем, чији су крајеви на средини спојени фибулом. У десној руци држи крст. Физиномија следећег мученика одликује се кратком седом локнастом косом и округлом седом брадом. Његов патрицијски костим је мало раскошнији, што се види по ситним кружним орнаментима који заједно са драгим камењем украшавају зелени плашт, на коме је златни оковратник. И он је у десној руци држао крст, од кога је остао једва видљив само доњи део. До њега је насликан свети ђакон. Лице му је прилично страдало, али се види да је представљен као младић, са тонзуром, који у левој руци држи ђаконски атрибут – дарохранилицу, а у десној крст. Упечатљива иконографија средишње фигуре, као и састав светитељске групе воде ка закључку да у насликаним ликовима треба препознати свете мученике Виктора, Мину и Викентија. Иако њихова мученичка страдања нису повезана, римски војник Виктор,⁵⁸¹ славни египатски војсковођа Мина⁵⁸² и сарагоски ђакон Викентије⁵⁸³

⁵⁸¹ BHG, 1864–1865; Bibl SS, XII, 1290–1293.

⁵⁸² BHG, 1250–1269m; Bibl SS, IX, 324–343. Византијска хагиографска традиција познаје двојицу светитеља под истим именом: Мину египатског и Мину Каликелада, цариградског (или атинског) сенатора чије се легенде делимично преплићу, а култови настају у приближно време. О том питању, в. Kazhdan, *The Noble Origin of Saint Menas*, 667–672; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 611–614; Walter, *The Warrior Saints*, 181–190; Woodfin, *An Officer and a Gentleman*, 119–121. О раздвајању два култа у иконографији сведочи пример из цркве Епископи на Манију, где засебне светитељске групе чине св. Мина Каликелад са св. Ермогеном и св. Евграфом и св. Мина, св. Викентије и св. Виктор, в. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, 201–203, 168–169, ек. 21, 22, 29, таб. 40. Други пример из Псаче пак показује недовољно сликарево познавање, па је уз Виктора и Викентија насликан Мина, обележен као Каликелад, в. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 174. О представама св. Мине, св. Ермогена и св. Евграфа сачуваним у Новој цркви Токали, Старом Нагоричину, Грачаници, Хори, Леснову, Руденици, в. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 614, нап. 365.

⁵⁸³ BHG, 1866–1877e; Bibl SS, XII, 1149–1155.

празнују се истог датума, 11. новембра.⁵⁸⁴ Тројица мученика насликана су заједно већ у синајском Менологу Симеона Метафраста (Cod. gr. 500, fol. 129v).⁵⁸⁵ Попут других примера Календара у зидном сликарству (Дечани, Козија)⁵⁸⁶ и у Марковом манастиру попрсја тројице светих у чашицама цвета за 11. новембар највероватније представљају, осим Мине који је обележен сигнатуром, и Виктора и Викентија.⁵⁸⁷ Култ ових светих мученика стекао је популарност у византијском свету, а сачуване представе у сликаним програмима црква, на иконама и у рукописима пружају значајна иконографска сведочанства (Нова црква Токали, Света Варвара и Карабаш килисе у Соганлеу; Синајски менолог – Cod. gr. 500; Св. Пантелејмон у Нерезима; капела Палатина и Марторана у Палерму; Свети Евстатије у Ердемлију; Манастир у Мориову; икона са представама св. Мине, св. Виктора и св. Викентија, Ларнака, Кипар; Свети Ахилије у Ариљу; Св Никола Орфанос у Солуну; Грачаница; Манастир Христа Хоре; Кучевиште, Псача, Поганово).⁵⁸⁸

Лик непознатог старозаветног архијереја на источној страни северозападног поткуполног ступца, далеко је боље сачуван у односу на свој пандан над југозападним стубом, са којим дели исто иконографско обличје (сл. 118). Ситна варијација огледа се у положају свитка, који у шаци другог првосвештеника заузима

⁵⁸⁴ Delehaeye, *Synaxarium*, cols. 211–214. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 613, нап. 359, 362 скреће пажњу на још један могући разлог заједничког сликања Виктора, Мине и Викентија, а он се односи на чињеницу да су се у цариградској цркви Светог Мине налазиле и мошти св. Виктора и св. Викентија, cf. Janin, *La géographie ecclésiastique*, 346.

⁵⁸⁵ Ševčenko, *Illustrated Manuscripts*, 65, microfilm fig. 1G10.

⁵⁸⁶ Мијовић, *Менолог*, 325, 352, сл. 41, 63, таб.195, 241; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 386, Т II, 14.

⁵⁸⁷ Cf. Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 72–73. Иконографске одлике портрета светитеља средње доби са косом иза ушију и кратком брадом и другог знатно млађег, на чијој глави се назире тонзура уверавају да представљају Виктора и Викентија ђакона. О овом питању биће више речи у поглављу о Календару.

⁵⁸⁸ Примери са одговарајућом библиографијом наведени су код Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 132, 174; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 613–614, нап. 364; Woodfin, *An Officer and a Gentleman*, 138–142; Тодић, *Грачаница*, 88, 95.

усправни положај. Боља прегледност фреске омогућава да се њен садржај допуни још неким запажањима. Положај палца и кажипрста представљен је на исти начин, а додатни аргумент за претпоставку да је међу њима висио неки, највероватније литургички предмет препознаје се у неколико заталасаних златних трака дуж плаве горње хаљине, који би могли бити део кадионице. Украсна слова првобитно су красила огртач представљеног старозаветног архијереја.⁵⁸⁹ На десној страни у горњем делу јасно се издваја слово μ . Иако јасно читљиво као самостални словни знак, оно највероватније припада сложенијем низу лажних слова који се најчешће претвара у орнаментални запис.⁵⁹⁰ Псеудонатпис са избледелим жутим словима уочава се и у доњем сегменту леве стране огртача. Неоспорну иконографску вредност епиграфских знакова немогуће је проценити због веома слабог стања њихове очуваности.

Представници последње изабране светитељске групе изнад лука на источној страни северозападног ступца могу се поуздано препознати. Иконографија два мученика у зрелим годинама, од којих један има мало дужу и зашиљену а други кратку, округлу браду и једног младог ђакона одговара устаљеном начину сликања светих Гурија, Самона и ђакона Авива (сл. 118).⁵⁹¹ Изглед њихове одеће и избор атрибута не одудара од оних које имају чланови претходних светитељских група. Изнад нимба првог светог виде се остаци слова Γ док је над следећим, данас уништеним словом натписано ρ . Култ тројице мученика био је веома развијен у византијском свету, о чему сведоче бројне представе у византијском и српском зидном сликарству (Старо

⁵⁸⁹ Лажна слова постају уобичајени део иконографије старозаветних првосвештеника у доба Палеолога. Према 2 Мој. 28, 9–12 она представљају иницијале имена родоначелника израиљских племена, в. Павловић Л., *Иконографска епиграфика*, посебно 17–18, 43. Сф. и Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 131.

⁵⁹⁰ Визуелни аспект и икониčnost у псеудо-натписима, на примеру Богородице Перивлепте у Охриду разматра Dpčić, *Painter as Scribe*, 345–347. О примерима старозаветних свештеника на чијим плаштевима се заједно са лажним натписима налазе и иницијали имена, називи њихових атрибута или стихови, в. Габелић, *Лесново*, 64–65, 160–161.

⁵⁹¹ Delehayе, *Synaxarium*, cols. 225–226; ВHG, 731–740m; Bibl SS, VII, 539–543.

Нагоричино, Грачаница, Григоријева галерија у Светој Софији Охридској, Метеори, Псача, Лесново, Богородица Челница у Охриду, Андреаш, Поганово).⁵⁹² Поред приказа у виду мученичких попрсја, портрети светих Гурија, Самона и Авива заступљени су и у сликаним календарима за 15. новембар (Козија, Дечани).⁵⁹³ Чашица цвета која одговара том датуму у Марковом манастиру битна је иконографска аналогија, с обзиром на то да портрет св. Гурија, који је означен сигнатуром и најбоље очуван од сва три попрсја, у потпуности одговара свом лику у другој тематској целини.⁵⁹⁴

Пандани светим Сергију и Вакху у северозападном угаоном травеју су две старозаветне стојеће фигуре (сл. 119). На потрбушју северног лука насликан је Мелхиседек (...)*ελχι* (сл. 120), док исту површину источног лука заузима Ноје, сигниран као *νοε πρῶτος*(...), (сл. 121). Без значајнијих одступања у односу на представе претходних библијских архијереја, сликар је иконографски уобличио и Мелхиседеков лик. Није му додељен неки од уобичајених атрибута, али зато је положај његових шака усклађен са познатим системом гестикулације фигура унутар светитељске групе. Лева рука је подигнута у висини груди, а десном упућује на иконографски садржај у непосредној близини, који чине Нојева фигура и једно од Христових исцељења. Изразито експресивна појава праведног Ноја остварена је комплементарним контрастом пригушених и топлих тонова црвеног хитона и зеленог химатиона. Представом доминира и мотив барке у рукама праведника. Поједностављен облик препознатљивог симбола спасења исказан је поделом површина на окер и браон.

⁵⁹² Примере са одговарајућом литературом наводи Војводић, *Свети Ахилије*, 90–91, нап. 591, 593. За охридске споименике, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 92, црт. 25; 155.

⁵⁹³ Мијовић, *Менолог*, 326, 352, сл. 41, 63.

⁵⁹⁴ Два цвета имају ознаку за 15. новембар и написано име мученика Гурије. Овом приликом узима се у разматрање само онај, који има три светитељска лика. V. Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 73.

Развијени програм горњих зона живописа Марковог манастира објединио је две категорије светитеља – старозаветне личности и свете мученике. Представљене старозаветне личности преплићу се како на идејном тако и на тематском плану са веома популарном и у монументалном сликарству епохе Палеолога распрострањеном темом *Христових прародитеља* (сл. 122).⁵⁹⁵ Тежња да се ликовно представи догма о Спаситељевој богочовечанској природи и његовом животу на земљи нашла је израз у иконографски разноврсној и идејно вишеслојној представи, у којој се усталио обичај да уз Христове телесне претке (Мат. 1, 1–16; Лк. 3: 23–38), носиоци Христове генеалогije буду и такозвани „праоци ван генеалогije“ – дванаест патријарха племена израиљских, Левијеви свештенички потомци, Мелхиседек, Исус Навин, Богородичини и Претечини родитељи, итд.⁵⁹⁶ Међутим, шест монументалних фигура старозаветних ликова од којих петорица припадају првосвештеничком реду, говори да сликари Марковог манастира нису били вођени само јеванђеоским литерарним предлошцима, те да нису били усмерени ка представљању Христове генеалогije кроз галерију ликова прародитеља, већ је избор пао на малобројну али идејно јасно дефинисану групу. Избор личности, поред јеванђеоских текстова, ослања се свакако на достигнуте токове византијске литургијске књижевности, пре свега стихове са предбожићних служби у Недељи светих праотаца и отаца.⁵⁹⁷ Током две недеље припрема за празник Спаситељевог рођења прослављају се личности из Христовог и Богородичиног родослова, али и старозаветни праведници и свештеници који су били праобрази Христови као и мали и велики пророци, који су очекивали и најавили његов долазак.⁵⁹⁸ Пре него што се приступи питању идентитета непознатих старозаветних архијереја, могу се изнета нека запажања. Избор и груписање

⁵⁹⁵ За представу Христових предака, v. *The Kariye Djami*, I, 49–59, II, pl. 42–64, 66–84. Бабић, *Краљева црква*, 76–87; Габелић, *Лесново*, 63–65; Радовановић, *Христови преци по телу*, 639–651. Новији рад на ову тему објавила је Стевановић Б., *Представе Христових прародитеља*, 25–36. Cf. и Пенкова, *Христовата генеалогия*, 507–520.

⁵⁹⁶ *The Kariye Djami*, I, 50–55; Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 133; Габелић, *Лесново*, 65; Медић, *Сликарски приручници*, 239.

⁵⁹⁷ Скабалланович, *Христианские праздники IV*, 49–58; Мирковић, *Хеортологија*, 93–94.

⁵⁹⁸ Скабалланович, *op.cit.*

старозаветних личности у Марковом манастиру веома јасно наглашавају Христову првосвештеничку улогу.⁵⁹⁹ Црквена књижевност развила је својеврсна поређења између Христа као првосвештеника и старозаветних архијереја који су најавили његову жртву.⁶⁰⁰ Груписање најистакнутијих првосвештеника старог Завета има за циљ да истакне старозаветне праслике Христа првосвештеника. На тај начин остварена је целина која се идејно и програмски надовезује али и знатно обогаћује средишњу тему олтарске апсиде о Христу великом архијереју.

Мојсије, Арон, Самуило, Мелхиседек и Захарија чине групу најистакнутијих старозаветних архијереја и заступљени су већ у најранијим примерима развијених низова првосвештеничких ликова с краја XIII века (Богородица Перивлепта у Охриду, Свети Ахилије у Ариљу, црква Светог Николе у Прилепу, Протатон на Светој Гори),⁶⁰¹ а потом и у црквеним споменицима првих деценија наредног столећа (Старо Нагоричино, Грачаница, Жича, католикон Хиландара, Свети Никита).⁶⁰² Декоративни програми охридских цркава XIV века, које су најчешћи извор аналогича фрескама у Марковом манастиру изузетно ретко су укључивала тему старозаветних прародитеља.⁶⁰³ Разлог је вероватно то што већина припада типу грађевине без куполе, у којима нема простора за овакве представе. Основно богословско стремљење насликаног низа у Марковом манастиру утолико је очевидније, ако се узме у обзир чињеница да значај библијских архијереја, за разлику од периода крајем

⁵⁹⁹ Појачано интересовање за Христову првосвештеничку улогу у иконографији може се пратити од краја XIII и почетка XIV века. О томе, в. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 131–150. За литературу о архијерејству Христовом, в. поглавље о олтарском простору.

⁶⁰⁰ О томе, в. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 132–133.

⁶⁰¹ Мојсије, Арон, Самуило и Мелхиседек јављају се у свим примерима, док је Захарија изостављен једино у Светом Николи у Прилепу, в. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 123–126.

⁶⁰² Тодић, *Српско сликарство*, 96–103, посебно 101.

⁶⁰³ У Зауму је у највишим зонама поткуполних стубаца поред Аврама, Исака, Ноја насликан и Мелхиседек, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 118.

XIII и првих деценија XIV века, након средине истог столећа слаби. То се може видети по заступљености њихових представа, које ни у великим сликаним програмима попут Дечана и Матеича не прелазе број од четири старозаветна првосвештеника.⁶⁰⁴ Из тога се издвајају тематске целине лесновског наоса и припрате, које садрже велики број патријарха Старог Завета. Сликарима задуженим за осликавање цркве Светог Димитрија свакако су била блиска ова решења, која укључују личности Мојсија, Арона, Самуила, Мелхиседека и Захарија.⁶⁰⁵ Осврт на значај, улогу и број старозаветних архијереја у сликаним програмима зрелог и позног XIV као и XV века показује да се њихове представе могу наћи у оквиру групе пророка и старозаветних личности у тамбуру куполе или на своду црквених грађевина. У групи старозаветних личности и пророка на своду западног травеја у Полошком представници првосвештеника су Захарије, Мелхиседек и Самуило, док је у Горњем Козјаку то само Арон. Тамбур цркве Светог Јована Богослова у Земену има фигуре Арона, Самуила, Мојсија, док је старозаветни образ Христа архијереја посебно наглашен представом Мелхиседека у протезису. У пророчкој групи у тамбуру Псаче у првосвештеничкој одежди су представљени Арон и Мојсије.⁶⁰⁶ Тријада првосвештеника (Мојсије, Арон, Самуило) груписана је и у тамбуру куполе над наосом у Јошаници.⁶⁰⁷ Кратак преглед споменичког наслеђа од краја XIII до XV века, пружа тематски и иконографски оквир у коме треба потражити решења непознатих архијереја и у Марковом манастиру.

⁶⁰⁴ Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 150. Скрећемо пажњу да иако невелика по броју група старозаветних архијереја у горњој зони тријумфалног лука чини чврсто структурирану целину, cf. Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза*, 282.

⁶⁰⁵ У наосу су насликани: Арон, Мојсије, Захарије, Самуило и Мелхиседек, док су у тамбуру припрате у одежди старозаветних архијереја Мојсије, Мелхиседек, Самуило и Арон, v. Габелић, *Лесново*, 63–64, 160.

⁶⁰⁶ Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 139, 149, 169, 174; Мавродинова, *Земенската црква*, 47, сл. 28. Према фотографијама из легата проф. Ивана Ђорђевића.

⁶⁰⁷ Цветковић, *Богородичине праслике*, 5. За старозаветне архијереје у моравским споменицима, v. Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, I, 241–242.

С обзиром на то да у највећем броју представа Арон и Мојсије чине пар,⁶⁰⁸ највероватнија претпоставка је да решење у Марковом манастиру не одступа од устаљене праксе, те би сходно томе у лику старозаветног архијереја на источној страни северозападног ступца ваљало препознати Арона. Таквом закључку би одговарале и типске особине насликане личности. Поред примера које смо до сада навели треба напоменути да су важну групу представа оставили сликари Михаило и Евтихије, који су редовно сликали заједно два првосвештеника, било као служитеље у представи *Шатор сведочанства*⁶⁰⁹ или као симетрично распоређене пандане.⁶¹⁰ Као старозаветни првосвештеници Мојсије и Арон су насликани један поред другог или као пандани међу фигурама Христових прародитеља у цариградској Хори,⁶¹¹ Дечанима (сл. 123–125),⁶¹² Леснову,⁶¹³ Матеичу.⁶¹⁴ Традиција заједничког сликања Мојсија и Арона наставља се и у споменицима моравске епохе. Такав пример налази се у пророчкој групи у наосу Јошанице.⁶¹⁵ У распоређивању фигура у Марковом

⁶⁰⁸ Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 124–130.

⁶⁰⁹ V. нпр. Перивлепту и Грачаницу: Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 131; Тодић, *Грачаница*, сл. 27.

⁶¹⁰ У Богородици Перивлепти представљени су као пандани на луку пред олтарском апсидом (cf. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 121). Амрамови синови насликани су у првосвештеничкој одежди уз Богородицу са Христом на источном зиду спољашње припрате у Богородици Љевишкој (cf. Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, 66, 70–71). Мојсије и Арон насликани су на луковима и највишим зонама стубаца уз олтар у Краљевој цркви, Старом Нагоричину, Грачаници, Хиландару, док се у Жичи њихове представе налазе у олтару (cf. Бабић, *Краљева црква*, 110, 241, црт. X; Марковић, *Свети Никита*, 133–134; Тодић, *Старо Нагоричино*, 76, 98; idem, *Српско сликарство*, сл. 176, 307; Тодић, *Грачаница*, 80, 99–100, 110, сл. 27, 45–46, 113; Марковић, *Првобитни живопис*, 223, 236; Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, 14–15. И у Светом Никити највероватније је наспрам Мојсија био насликан Арон, v. Марковић, *Свети Никита*, 133–134.

⁶¹¹ *The Kariye Djami*, I, 55; II, 82 [73–74].

⁶¹² Петковић, *Манастир Дечани*, II, pl. CCXVII, CCXIX, CLXVI; Поповић Б. Ј., *Програм живописа у олтарском простору*, 78, црт.1, 2; 1, 6.

⁶¹³ Габелић, *Лесново*, 64–65.

⁶¹⁴ Димитрова, *Манастир Матејче*, 92.

⁶¹⁵ Цветковић, *Богородичине праслике*, 4.

манастиру предност је дата повезивању њихових фигура у односу на панданске позиције. За разлику од сродних представа у којима Арон најчешће држи један од Богородичиних симбола – расцветало жезло, иста личност у Марковом манастиру насликана је у духу ранијег сликарства, дакле са једним од општих атрибута – пророчким свитком⁶¹⁶ и вероватно кадионицом. Слика само делимично успоставља диференцијацију унутар групе, што се види по атрибутима Самуила и Мојсија, док су преостале првосвештеничке представе изведене попут Арона или без икаквих обележја.

Малобројна група старозаветних личности у Марковом манастиру садржи само најистакнутије и најпознатије старозаветне свештенике, а та концепција постаје још изразитија ако се узме у обзир да су пандани Ноју и Мелхиседеку на потрбушјима лукова југозападног травеја свети мученици Срђ и Вакх. Стога је сасвим извесно да преостала фигура првосвештеника на источном зиду југозападног ступца представља Захарију. Слика је Претечиного оца извео у истом иконографском виду и у оквиру сликаног менолога.⁶¹⁷ Аналогија коју вреди поменути налази се у наосу Леснова, где је првосвештеник Захарија насликан са свитком и кадионицом (сл. 126).⁶¹⁸ Програмску вредност Захријеве представе одређује и њено место испод празничне сцене *Крштења Христовог*. У византијском богословљу Богојављење је догађај који означава почетак Христове јавне делатности и заснивање свештених тајни, а према појединим тумачима посредством Јована Претече Исус је примио пророштво и свештенство.⁶¹⁹ У бројним текстовима црквених писаца и песника Крштење се кроз старозаветну типологију умивања водом архијереја Старог завета сагледава као значајан тренутак за појаву Христа Великог новозаветног архијереја,

⁶¹⁶ За примере представа, в. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 130, нап. 40.

⁶¹⁷ Насликан је заједно са анђелом у оквиру Зачећа Јована Претече, в. Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 65.

⁶¹⁸ Габелић, *Лесново*, сл. 49.

⁶¹⁹ Lécuyer, *Le sacerdoce*, 97–132. Детаљно о овом питању, в. код: Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 144–149 (са литературом).

обновитеља свештенства и утемељитеља светих тајни.⁶²⁰ Иконографски контекст теолошке повезаности Богојављења и Претечиного оца Захарије до сада је препознат у оквиру низа првосвештеничких представа у куполи Ариља.⁶²¹

Старозаветне личности на западном пару стубаца чине својеврсну идејну, тематску и иконографску целину са фигурама Јоакима и Ане и непознатог пара прародитеља насликаним на зидовима беме (сл. 127, 128, 129). Ако се прародитељима у олтару додају попрсја старозаветних царева Давида и Соломона из Благовести са западне стране источног пара стубаца, посматрана целина добија нови слој значења, који се односи на оваплоћење (сл. 130).⁶²² Програмски контекст највиших зона поткуполних стубаца и лукова на тај начин се усложњава јер указује на изузетно важну везу Христовог архијерејства и тајне оваплоћења.⁶²³ Сложено догматско учење може се сажети кроз теолошке мисли светих отаца Епифанија Кипарског, Григорија Ниског и Јована Дамаскина које истичу да је Син Божији могао постати првосвештеник тек након отеловљења.⁶²⁴ Теотоколошка симболика предмета у рукама Самуила, Мојсија, Ноја посредно се надовезује на олтарске представе прародитеља које су носиоци како Христове тако и Богородичине генеалогije.⁶²⁵

Групе и парови светих мученика изабрани су у складу са својим угледом, због чега њихове представе имају место у програмима бројних цркава XIII и XIV века. Повезивање ликова унутар ове светитељске категорије, што уједно обезбеђује и један

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Бабић, *Краљева црква*, 76; Стевановић Б., *Представе Христових прародитеља*, 25–36.

⁶²³ Lécuyer, *Le sacerdoce*, 63–96. Однос Христове првосвештеничке улоге и отеловљења на примеру програма олтара у охридској Богородици Перивлепти подробно образлаже Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 134–136 (са литературом).

⁶²⁴ Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 135.

⁶²⁵ Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза*, 287.

од елементата у систему њиховог препознавања,⁶²⁶ заснивао се најчешће на заједничком култном прослављању.⁶²⁷ Мученици распоређени у највишим зонама (Евстатије, Теопистија, Агапије, Теопист; Виктор, Мина, Викентије; Гурија, Самон, Авива) и потрбушју (Сергије и Вакх) западног пара поткуполних стубаца празнују се у септембру, октобру и новембру, месецима који су обухваћени и сликаним календаром две зоне ниже. Не можемо бити сигурни да ли је овакав избор само исход случајности или се сликар приликом образовања низа мученичких попрсја ослонио на синаксарски предложак који је потом применио и за менолог. Иако није сасвим без основа да се такво размишљање узме у обзир као једна од полазних претпоставки за идентификацију непознатог светитељског пара уз првосвештеника Захарију, овакав приступ проблему не би дао проверљиве резултате. Иако идентитет мученичког пара остаје непознат, извесном се чини претпоставка да се сликар као и у суседним, поуздано идентификованим групама, определио за светитеље чији су култови били снажнији.

На крају осврнимо се и на место мученичких ликова у програмском контексту највиших зона наоса. Идејно наглашавање тематских сегмената у оквиру наизглед разнородне ликовне целине указује на читав сплет непосредно повезаних теолошких значења у којима су обједињени Стари и Нови завет. Као што је очовечење Христово предуслов његовог првосвештеничког позива у коме приноси себе Оцу ради очишћења грехова, тако је и жртва Спаситељева узор потоњим мученичким страдањима. Полазећи од старозаветних праобраза Евхаристије и Христа архијереја, преко прародитеља који најављују оваплоћење и првосвештеничку мисију Спаситељеву, целина се употпуњује галеријом мученика на чијој крви је саздана црква.

⁶²⁶ Од литературе у којој се разматрају иконографска средства којима се постизало ликовно уобличавање идентитета светитеља издвајамо: Maguire, *The Icons of their Bodies*; Grotowski, *Defining the Byzantine Saint*, 133–158.

⁶²⁷ Cf. Grotowski, *Defining the Byzantine Saint*, 150.

ПРОГРАМ ОЛТАРА

Христос Емануило

Полукалоту олтарске апсиде краси попрсеје Христа Емануила у сегменту неба, испод кога је насликана стојећа фигура Богородице Оранте, М(НТ)НР између арханђела Михаила, О АРХ(АГГЕЛ) МНХ(АНЛ) и Гаврила (сл. 131, 132).⁶²⁸ Уз извесна оштећења живописа на местима где је био насликан доњи део Христовог лика, лева страна врата и део површине на левој страни Христове кошуље, стање фреске омогућава поуздано ишчитавање њених иконографских особености. Христос је приказан на плавој позадини неба окруженој сивом и белом траком, како упућује двоструки благослов. Поред уобичајеног изгледа нимба златножуте боје, са крацима крста у тамнијој нијанси, запажа се и бела линија која у нешто ширем луку прати његов облик, сачувана само на десној страни. И у пределу Христових шака уочавају се делимично сачувани оквири два круга, назначени линијом беле боје. Овај вишак елемената представља трагове првобитне композиције, о чему ће више речи бити даље у тексту.

Свакако најзанимљивија појединост у представи Христа Емануила јесте кошуља у коју је одевен. У питању је туника светле, готово беле боје, која око врата и

⁶²⁸ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 6. Сличан распоред примењен је у више цркава. На пример у Богородици Перивлепти у Охриду, где се Христос Емануило у медаљону налази у врху тријумфалног лука, тј. лучно завршеног источног зида беме изнад Богородице Оранте, у конхи олтарске апсиде (cf. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 121), у Грачаници, где је Христос Емануил у попрсеју у зракастом сегменту неба насликан у врху апсиде изнад фигуре Богородице (cf. Тодић, *Грачаница*, 80, сл. 31, 32). Богородица Платитера насликана је у полукалоти олтарске апсиде католикона Хиландара, док је Христос Емануило у медаљону окружен арханђелима на потбушју источног лука (cf. Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 180, 182, σχ. 5.12).

на рукавима има златножуте бордуре, са тракама на раменима у истој боји, чији крајеви чине појас испод груди.⁶²⁹ Бела одећа Богомладенца носи значење смрти Христове и полагања у гроб. Ова појединост у иконографији Христовог лика симболизује платно (синдон) у које је увијено тело Христово приликом полагања у гроб.⁶³⁰ Иста идеја исказује се тропаром *Благообразни Јосиф*, који се изводи на литургији после Великог входа, приликом постављања часних дарова на жртвеник.⁶³¹ У опису обреда архијерејског освећења храма архиепископ Симеон Солунски (†1429) даје посебан коментар о изгледу и симболици одежде коју архијереј облачи том приликом.⁶³² Према његовом тумачењу одежда од белог платна представља образ Христовог синдона приликом полагања у гроб, а његов ход до часне трпезе симболички изображава Христов погреб.⁶³³ Опасивање синдона трима тракама – двема преко рамена и трећом испод груди, врши се у част и славу Свете Тројице.⁶³⁴ У

⁶²⁹ У белој кошуљи са орнаменталним украсима, и тракама на раменима које се најчешће спајају у појас испод груди Христос Младенац се слика у више иконографских тема – у представи Христос Недремано око (cf. Todić, *Anaperson*, 154–157, 162–163 са примерима); на бројним иконама и фреско-композицијама са Богородицом која држи Богомладенца у наручју (cf. Бабић, *Епитети Богородице*, 261–174 са литературом и примерима; Татић-Ђурић, *Иконографија Богородице Страсне*, 293–298); а понекад и у оквиру сцене Срећења (cf. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 261–269). Значајан број представа обједињује идеја Христове смрти и страдања исказане литургијско-поетским мотивима на богослужењу Великог Петка и Суботе, cf. Todić, *op. cit.* Примере из византијске и српске уметности наводи и разматра Лидов, *Образ „Христа-архиерея“*, 5–19. Одећа Христа Емануила у Марковом манастиру одговара изгледу кошуље коју носи Христос Емануило на фреско-композицији западне фасаде Богородичине у Пећи. У раду посвећеном овој теми Весна Милановић сматра да је реч о представи Христа Агнеца, cf. eadem, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 160, нап. 94. Исто мишљење знатно раније изнела је и Татић-Ђурић, *Богородица у делу Данила II*, 407.

⁶³⁰ Todić, *Anaperson*, 154-155.

⁶³¹ Brightman, *Liturgies*, 379. О тропару *Благообразни Јосиф* у обреду Великог входа у литургијском извору који је саставио Димитрије Гемист (XIV век), cf. Taft, *The Great Entrance*, 212. О употреби истог тропара и развоју обреда Христовог погребна на Велики Петак, v. *ibid*, 218.

⁶³² PG 155, 309–310.

⁶³³ Ἐπάνω δὲ τούτων περιβάλλεται ἀπὸ τῶν ὡμων σινδόνα λευκὴν, διήκουσαν ἄχρι τῶν ποδῶν, εἰς τύπον τοῦ Χριστοῦ τῆς ἐπὶ τῷ ταφῷ σινδόνας, PG 155, 309 C.

⁶³⁴ Καὶ τριῖ ζώναις περιζώννυται τὴν σινδόνα εἰς δόξαν τῆς Τριάδος, v. *ibid*.

досадашњим истраживањима коментар Симеона Солунског о богослужбеним правилима у византијској цркви сматран је поузданим извором за тумачење поменутих елемената Христове одежде као својеврсних ознака његове првосвештеничке природе.⁶³⁵ Уважени литургичар XIV века, Никола Кавасила тумачио је чин одевања архијереја у белу одећу у светлу исихастичког духовног идеала прочишћења душе и преображаја људске природе, а сам чин освећења олтара и цркве као предуслов за стварање „доба Господњег и врата неба“ где се одвијају свете тајне.⁶³⁶

Уобичајена иконографска пракса налаже да се лик Емануила у олтарској апсиди, било да је реч о представама Богомладенца у виду попрсја или са мајком Божјом слика у хитону и химатиону, са клавусом на десном рамену. Из опште слике издваја се иконографска традиција седишта Охридске архиепископије. Тако је у тематском програму олтара катедралне цркве Свете Софије исказана идеја о Христу архијереју одговарајућом представом Емануила у синдону опасаном тракама, у

⁶³⁵ Скрећемо пажњу да се закључак Александра Лидова о Христу архијереју који освећује Богородицу - Цркву заснива првенствено на примеру представе Богородице с младенцем на престолу у конхи главне апсиде у Светој Софији Охридској, в. Лидов, *Образ „Христа-архиерея“*, 5–19, 6. Cf. Walter, *Art and Ritual*, 194, n.144 такође наводи охридски пример. У свом раду на ову тему Бранислав Тодић остаје уздржан од оваквих закључака, cf. idem, *Anapason*, 154. У појединим примерима могло је доћи и до необичне мешавине иконографских елемената као што је то случај на представи Богородице Знамења у конхи олтарске апсиде старе цркве Ризе Богородице у Бијелој (крај XII – почетак XIII века), где је Богомладенац у медаљону одевен у белу кошуљу са плавим и црвеним украсима, са златним манијаком и лоросом. Реч је о владарским инсигнијама које одликују иконографију Христа Цара и Великог Архијереја, теме која ће се развити тек крајем XIV века. За датовање цркве, в. Пејовић, Чиликов, *Православни манастири*, 68–71. Опис фреске на основу расположивог стања пре чишћења живописаног слоја од наслага креча доноси Шеровић, *Црква „Риза Богородице“*, 13–14.

⁶³⁶ О теолошком тумачењу освећења храма код Николе Кавасиле, в. Bizau, *L'autel eucharistique*, 65–105.

оквиру композиције Богородица са Младенцем на трону.⁶³⁷ Специфична иконографска компонента била је од значаја и приликом уобличавања програма олтара знатно млађих фресака цркве Богородице Болничке у Охриду (око 1368), (сл. 133). Емануил у медаљону на грудима Богородице у попрсју у конхи апсиде има белу кошуљу са бордуром око врата и тракама на раменима и испод груди.⁶³⁸ У овом иконографском решењу Богомладенца препознајемо најближу аналогију Христовом лику у Марковом манастиру.⁶³⁹ Запажања о сличности између две фреске поткрепљују и резултати истраживања Војислава Ђурића и Гојка Суботића, који показују да је мајстор старијег слоја живописа Богородице Болничке касније учествовао у осликавању цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру.⁶⁴⁰ Ретку иконографију Богомладенца поновио је зограф Онуфрије у прилепском крају у XVI веку, на две фреске Богородице Шире од Неба са медаљоном Христа Емануила – у конхи олтарске апсиде цркве Преображења у манастиру Зрзе (сл. 134) и цркве Светог Николе у истоименом селу (сл. 135).⁶⁴¹

Лик Емануила у белој кошуљи са тракама преко груди и око појаса среће се и у просторима проскомидије и ђаконикона. Један од таквих примера је Богомладенац у медаљону на грудима допојасне представе Богородице у врху нише источног зида

⁶³⁷ Cf. Лидов, *Образ „Христа-архиепера“*, 5–19, 6; Walter, *Art and Ritual*, 194, n. 144. Сличне представе Христа детета налазе се још у: Ганли Килисе, Перистерма у Кападокији, цркви Келиа на Кипру и у Лагудери на Кипру, v. Wharton Epstein, *Saint Sophia at Ohrid*, 315–329.

⁶³⁸ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 144–145, сл.123, излаже програм сликарства цркве, али не коментарише фреску Христа Емануила. За датовање настанка архитектуре и живописа Богородице Болничке, v. Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 36–41.

⁶³⁹ На фресци у цркви Богородице Болничке изостављене су наруквике – траке на рукавима.

⁶⁴⁰ Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 36–41, обавештава о тада још увек необјављеним резултатима истраживања Војислава Ј. Ђурића.

⁶⁴¹ Бабић Б., *Фреско-живопис сликара Онуфрија*, 271–272, *passim*; Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, 408–409, 420–421, 426–427.

проскомидије у цркви Свете Тројице у Сопоћанима (1264/1265), (сл. 136).⁶⁴² Преко беле кошуље са по једним украсом на рукавима, Христос има сакос и нашивке на рукавима у боји светлог окера украшеног тамноцрвеним орнаментима у виду биљних врежа. Преко сакоса се пружају црвене нарамне траке, које чине појас испод Христових груди. Овом иконографском посебношћу недвосмислено се истиче Христова архијерејска природа.⁶⁴³ Исту идејно-тематску целину сликари Сопоћана су остварили и у ниши источног зида у капели Св. Симеона Немање (сл. 137). Састоји се од допојасне представе Богородице Знамења, испод које је Христос Агнец окружен анђелима ђаконима. Христос Младенац у медаљону на грудима Богородице насликан је у кошуљи боје окера са црвеним нарамним тракама које се испод груди вероватно спајају у појас.⁶⁴⁴ У нешто познијем примеру Богородице са попрсним ликом Емануила у необичној чаши, у апсиди цркви Св. Алимпија у Касторији (трећа деценија XV века), архијерејска одећа Богомладенца сасвим непосредно указује на првосвештеничку природу Оваплоћеног Сина Божјег.⁶⁴⁵

Наставак текста Симеона Солунског о обреду освећења храма завређује пажњу, јер пружа податке за прецизније тумачење изгледа Христа Емануила у цркви Светог Димитрија у Марковом манастиру. Наиме, правило обреда налаже да архијереј и на руке стави платно – као наруквице сједињене са синдоном: Καὶ ἐν ταῖς

⁶⁴² Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, 18, сл. 7; Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 30. За кратак преглед програма у проскомидији, в. Ђурић, *Сопоћани*, 153. На сличан насликана је и одећа Христа детета у сцени Срећења, на јужном зиду поткуполног простора.

⁶⁴³ Такав избор у складу је са литургијским темама источног зида проскомидије, а посебно представом Христа агнеца између два анђела ђакона, коју наткриљује Богородица са Христом, cf. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 30.

⁶⁴⁴ Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 32. Cf. Ђурић, *Сопоћани*, 143–144.

⁶⁴⁵ Τσίγαριδας, *Η χρονολόγηση του ναού*, 649, πιν. 351 предлаже датовање сликарства у наосу цркве Светог Алимпија у последње деценије XIV века. Фотографија фреске Богородице са Емануилом објављена је код: Δόικος, Σισίου, *Καστοριανά μνημεία*, 74–75, πιν.147. Cf. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, 5, нап. 2 (са примерима представа Богородице са Богомладенцем у свештеничкој одећи).

χερσὶ δὲ ὁμοίως . μανδύλια περιτίθεται, ὡς μανίκια ἠνωμένα τῇ σινδόνι.⁶⁴⁶ Бордура на крајевима рукава Христа Емануила у полукалоти апсиде Марковог манастира одговара платну – наруквицама које описује архиепископ Симеон Солунски. Овај детаљ није уобичајен за иконографију Богомладенца у белој кошуљи, али није ни сасвим редак. Среће се на претходно поменутиим представама Богородице Знамења у ниши протезиса у Сопоћанима,⁶⁴⁷ и полукалоти олтарске апсиде старе цркве Ризе Богородице у Бијелој (сл. 138),⁶⁴⁸ као и допојасној представи *Богородице Перивленте* са Христом Младенцем насликане изнад краљевског трона у Дечанима (сл. 139).⁶⁴⁹

Богородица

Монуменална фигура Богородице у молитвеном ставу⁶⁵⁰ представљена је на плаво-зеленој позадини (сл. 140). Са десне стране њеног нимба налази се црвени медаљон, што је био уобичајени тип уоквиравања сигли са именом Богородице.⁶⁵¹

⁶⁴⁶ PG 155, 309 C.

⁶⁴⁷ Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, 18, сл.7; cf. Ђурић, *Сопоћани*, 134.

⁶⁴⁸ Cf. Шеровић, *Црква „Риза Богородице“*, 13–14.

⁶⁴⁹ Христос има белу кошуљу кратких рукава, са црвеним и плавим украсима и са златним тракама на раменима и око појаса. На крајевима рукава као и доњег дела кошуље опшивена је иста златна трака (бордуром). Богородица са Христом припада програму живописа око „краљевског престола“. Насликана је поред светог Симеона Немање на источној страни северозападног ступца, изнад престола, cf. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 254.

⁶⁵⁰ Тип стојеће фигуре Богородице оранте био је заступљен у конхи олтарске апсиде у црквама средњевизантијског периода, cf. Μαντάς, *То εικονογραφικό πρόγραμμα*, 70–79. О популарности овог типа у програмима олтара позновизантијског периода, v. Ousterhout, *The Virgin of the Chora*, 91–109.

⁶⁵¹ Овај вид уоквиравања сигли са именима Богородице, Христа и других значајних личности био је посебно популаран у другој половини XIV века. V. нпр. Богородичине представе у олтарским апсидама три цркве са територије Охридске архиепископије: Богородици Болничкој, цркви Светог Ђорђа у Речици и Григоријевој капели у Богородици Перивленте, cf. Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, сл. 4; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 138, црт. 36, сл. 122. Детаљније о томе, v. Ђорђевић, Марковић, „*Маркова црква*“, 145 (са примерима).

Извесно је да се и на левом, данас оштећеном зиду налазио исти такав медаљон. Под њеним ногама виде се трагови пурпурног супедиона, преко чега је насликано дрвено постоље. Има плаву хаљину са окерним тракама и црвени мафорион.

Пре него што пређемо на анализу представе изложићемо кратка запажања која се тичу садашњег стања изгледа фреске. Неколико елемената завређује коментар: беле кружнице поред Христових шака и на десној страни његовог нимба, бела мрља неправилног четвороуганог облика са десне стране Богородичиног нимба која личи на белу тканину као и необична колористичка подела на њеној одећи. Наиме плава боја хаљине простире се и на половину задњег дела црвеног мафориона, а у горњем делу и на површину тканине од врата до појаса, остављајући нејасну границу између та два дела одеће. Осим тога уочава се да плава боја са мафориона истом ширином и знатно слабијим интензитетом наставља и тече са обе стране хаљине падајући на супедион. Стиче се утисак да описане плаве површине потичу од исте целине. Дакле по свему судећи извесно је да је Богородица у апсиди првобитно била другачије насликана. Фигура Мајке Божије сигурно се простирала до врха конхе, што потврђују сачувани остаци првобитног нимба Богородице и два медаљона са сиглама њеног имена око нимба Емануила и код његових шака. На нови слој фреске избили су и делови првобитне Богородичине одеће, бела марамица са десне стране њеног нимба и део црвеног мафориона са ресама испод руку и поред крила оба арханђела. Највероватније је да су сликари извели нову композицију *al secco*, због чега је првобитни слој временом почео да избија на површину.⁶⁵² То објашњава и нејасне колористичке прелазе на Богородичиној одећи, због чега плава боја Богородичине доње хаљине првобитног слоја доминира на већем делу површине црвеног мафориона на новом слоју.

Дакле, на основу садашњег стања фреске може се закључити да је првобитна замисао у конхи апсиде подразумевала монументалну фигуру Богородице оранте,

⁶⁵² Cf. досликане владарске портрете коју су *seco* техником насликани у оквиру композиције са краљицом Јеленом и краљем Милутином у Грачаници (око 1321.) v. Војводић, *Досликани владарски портрети*, 251–265; cf. и Тодић, *Грачаница*, сл. XXVII.

која стоји на пурпурном супедиону. Трагови првобитног мафориона показују да он сеже до половине нимба арханђела у наклону, што указује на две могућности. Најпре се може претпоставити да арханђели адоранти нису били предвиђени почетном композиционом замисли, обзиром да тако раширени мафорион не оставља довољно места за развијање још две фигуре на преосталој површини апсидалне конхе. Међутим могуће је да су арханђели имали од почетка своје место уз Богородицу, али да су главом и предњим делом тела прелазили на површину њеног мафориона. Претпостављамо да су димензије Богородичине фигуре главни разлог због ког се одустало од првобитног, иконографски сасвим уобичајеног решења апсидалне композиције. Тим планом добијена је превелика и предугачка представа, која је својим пропорцијама одступала од постојећег односа појединачних фигура и сцена у олтару. Стога је сликар накнадно у полукалоту апсиде сместио допојасни лик Емануила,⁶⁵³ скративши тиме простор за нову фигуру Богородице.

Основно значење декорације са представом Богородице са арханђелима и Емануилом у сегменту неба изнад, у полукалоти, односи се на догму Оваплоћења. Према устаљеном обичају декорације олтарских апсида оној која је „светија од светих анђела“ и која је родила Бога у телу, клањају се и арханђели Михаило и Гаврило, одевени у царски орнат.⁶⁵⁴ Попрсје Христа Емануила који благосиља обема рукама употпуњује ову тематску целину а избор места представе, у врху апсиде утемељен је и на поетским речима – канону на Рођење Христово (4. песма, светиљан).⁶⁵⁵

⁶⁵³ Исти иконографски тип Христа Емануила насликан је и у лунети западног улаза.

⁶⁵⁴ О богослужбеним песмама у којима се прославља Мајка Божја, cf. Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη εικονογραφία*, 30. Cf. Тодић, *Грчаница*, 151. Обичај да се уз стојећу фигуру Богородице у конхи апсиде, сликају арханђели који јој се клањају присутан је од средњевизантијског периода, cf. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting*, 18–20 (са примерима); Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 87–88.

⁶⁵⁵ Скабалланович, *Христианские праздники IV*, 143.

Свечаност успостављена хијератичношћу композиције додатно је изражена елементима „позајмљеним“ из царске иконографије: колоритском комбинацијом црвене, плаве и златне (окер) на Богородичиној хаљини, супедиону на којој су јој положена стопала, као и царске одоре арханђела.⁶⁵⁶ Богородичина одећа се појединим ретким детаљима издваја од уобичајеног начина приказивања ликова мајке Божије у олтарској апсиди. Црвени мафорион не поседује значајније украсе, изузев златне траке којом је опшивен обод тканине што покрива Богородичину главу и пада преко њеног левог рамена. Доњи део хаљине краси редак мотив три вертикалне траке златножуте боје. Распоређене по средини и ивицама, оне се спуштају од појаса до доњег руба хаљине.⁶⁵⁷ Иако је реч о елементима који не припадају уобичајеном репертоару мотива који се сликају уз лик Мајке Божје у апсиди, сликари Марковог манастира могли су имати за узор нешто старије примере, који се одликују овом занимљивом иконографском појединошћу. То су: композиција са Богородицом, Христом, архиепископом Данилом II и светим Николом изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи (сл. 141),⁶⁵⁸ композиција са представама српских владара изнад портала Григоријеве галерије Свете Софије у Охриду⁶⁵⁹ или Богородичине представе у апсидама црква Светог Димитрија у Пећи (сл. 142),⁶⁶⁰ Светог арханђела Михаила у Леснову⁶⁶¹ и Светог Стефана у манастиру Конче.⁶⁶² На

⁶⁵⁶ О иконографији арханђела у царској одори, v. Maguire, *A Murderer among the Angel*, 63–71.

⁶⁵⁷ Примере Богородичиних представа из периода пре иконоборства, чија одећа садржи мотив вертикалних трака, наводи Кондаков. Аутор је указао и на литургијски смисао мотива, cf. idem, *Иконографија Богоматери*, I, 19, 25, 32, 35, 64–67, 86–90, 170, 177, 191, сл. 5, 9–14, 46, 49, 59, 60, 63, 67, 68, 70, 94–95, 97–98, 100, 103, 107, таб. I.

⁶⁵⁸ На Богородичиној хаљини насликане су две окернозлатне украсне траке, док су боја и украсни орнаменти на убрусу истоветни кошуљи Христа Емануила, cf. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 144, 160, сл. I

⁶⁵⁹ Богородичину представу идентификује и разматра Живковић М., *Српски владарски портрети*, 175–176, црт. I.

⁶⁶⁰ За фотографију, v. Живковић М., *Српски владарски портрети*, сл. 5.

⁶⁶¹ Четири златне траке украшавају Богородичину хаљину, док је убрус заденут за појас беле боје, cf. Габелић, *Лесново*, 66, сл. 13.

⁶⁶² Габелић, *Манастир Конче*, 74, црт. 41, таб. IV.

исти начин један од сликара Марковог манастира иконографски је уобличио и представу Богородице у апсиди цркве Светог Ђорђа у Речици код Охрида – свом ранијем раду (сл. 143).⁶⁶³ Поменути мотивом на Богородичиној хаљини истиче се архијерејска инсигнија позната под називом *реке (ποταμοί)*.⁶⁶⁴ Овај украс на одећи архијереја носи симболику благодети Божије.⁶⁶⁵ У делу позновизантијског литургичара Симеона, архиепископа Солунског, смисао симболичних река благодети заснива се на јеванђеоским речима (Јн. 7:39) „Који у мене верује, као што Писмо рече, из утробе његове потећи ће ријеке воде живе.“⁶⁶⁶ Подробну интерпретацију ове литургијске инсигније на Богородичиној одећи пружа Весна Милановић.⁶⁶⁷ Ауторка с правом истиче важност пнеуматолошког и христолошког аспекта, односно повезаност симболике Христове крви и Духа Светога.⁶⁶⁸ Евхаристијско-еклисиолошко значење мотива *река* на Богородичиној хаљини указује на међусобну

⁶⁶³ Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 74.

⁶⁶⁴ Вертикалне траке украшавале су тунике античког времена, cf. Dauterman Maguire, *The Rich Life and the Dance*, A12, B6-7, B12, B 27, C 26. Од XII века искључиво се везују за епископску иконографију, cf. Теодор Валсамон, *Meditata*, PG 138, cols. 1025 D, 1028 B; Димитрије Хоматин, PG 119, cols. col. 949 D; Симеон, архиепископ солунски, *De Sacra Liturgia*, PG 155, col. 256 C; idem, *Expositio de Divino Templo*: PG 155, col. 712 C. Cf. и Djurić, *Les docteurs de l' Eglise*, 133; Woodfin, *The Embodied Icon*, 15.

⁶⁶⁵ О значењу и пореклу *река* на архијерејској одећи, v. Дмитриевский, *Ставленник*, 262, 288–289, 322–324; cf. и Мирковић, *Православна литургија*, 125.

⁶⁶⁶ Симеон, архиепископ солунски, *De Sacra Liturgia*, PG 155, col. 256 C, 712 C; cf. *St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 103, 173. О наведеном јеванђеоском тексту (Јн. 7: 39) и литургији на празник Педесетнице (Силазак Св. Духа на апостоле) cf. Djurić, *Les docteurs de l' Eglise*, 133–135.

⁶⁶⁷ Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 157–160.

⁶⁶⁸ Цариградски патријарх Герман тумачио је нашивке на боковима архијерејских стихара као „образ крви која је истекла из ребра Христовог“, v. *St. Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy*, 66–67. И Симеон, архиепископ Солунски тумачи реке на одежди архијереја као благодети Св. Духа али и као струје изливене крви Христове, PG 155, col. 256; *St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 171.

повезаност елемената унутар тематског оквира олтарске апсиде, о чему ће бити више речи касније у тексту.

Бела марамица заденута за појас са десне стране хаљине Мајке Божије има бројна значења у Богородичиној иконографији.⁶⁶⁹ Између осталог овај иконографски детаљ доприноси евхаристијском значењу Богородичине представе. Порекло мотива беле марамице, заденуте за појас са десне стране хаљине Мајке Божије, доводи се у везу са *енхирион-ом*, ручним платном које су свештена лица за време литургије носила за појасом и њиме брисала руке.⁶⁷⁰ У даљем развоју ова црквена инсигнија добија облик надбедреника (*еписгонатион*). Он симболише *лентион* – убрус којим је Христос био опасан на Тајној вечери приликом умивања ногу ученицима. У литургијским изворима *енхирион* и *еписгонатион* се сврставају међу архијерејске инсигније.⁶⁷¹ У том светлу може се сагледати симболика и функција убруса заденутог

⁶⁶⁹ О томе, v. Djordjević, Marković, *On the Dialogue Relationship* 45–47 са примерима и библиографијом. Одговарајући мотив тумачи као царску инсигнију (мандилион), која носи значење пролазности земаљског царства Tatić-Djurić, *Les icones de la Vierge à Studenica*, 200. За тумачење које марамицу доводи у везу са церемонијалом византијског двора, v. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, 114–115; Jolivet-Levy, *Les églises byzantines*, 55. Бројним аспектима значења убруса на представама Богородице пажња је посвећена у радовима: Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 160–161; Lidov, *The Priesthood of the Virgin*, 427; idem, *Священство Богоматери*, 207–211.

⁶⁷⁰ Према описима и коментарима византијских литургичара (Теодор Балсамон, Софроније Јерусалимски), овај елемент архијерејске одежде чини бела марамица која виси с десне стране бедара, cf. Walter, *Pictures of Clergy*, 231–232, fig. 3. V. и idem, *Art and Ritual*, 21–22; Мирковић, *Православна литургија*, 129–130. Најраније представе енхириона заступљене су на минијатурама Менолога Василија II (979–984), cf. Thierry, *Le costume épiscopal*, 310–315. Пример из западне уметности који представља светог Климента како држи бело платно у рукама за време богослужења сачуван је на фресци из XI века, у подземној цркви Сан Клементе у Риму. Литургијска употреба платна забележена је и у источнохришћанској уметности истог периода. То показује фреска из цркве у Фарасу у Нубији (1003–1036), која представља локалног епископа и Богородицу са Христом дететом у наручју. Архијереј и Богородица у рукама држе бело платно, cf. Lidov, *Священство Богоматери*, 209, сл. 19, 20.

⁶⁷¹ Papas, *Studien zur Geschichte der Mess-Gewänder*, 131. За одговарајуће инсигније и њихову декорацију, v. Woodfin, *The Embodied Icon*, 17–18.

за Богородичин појас. Оне указују на одговарајући однос лика Богомајке како према историјској новозаветној жртви, тако и према литургијској, евхаристијској жртви.⁶⁷²

Брижљиво одабраним иконографским појединостима на ликовима Богородице и Христа Емануила у Марковом манастиру поред идеје о догми Оваплоћења долазе до изражаја и друга значења, којима се исказују својства првосвештеничке природе Христове и Богородице као слике Цркве.⁶⁷³

Фигуре прародитеља

Тема оваплоћења у олтарској апсиди допуњена је ликовима Христових прародитеља у највишој зони зидова беме. Стојећа фигура Јоакима (ο) на јужној страни беме као свој пандан на северној страни има фигуру Ане αἰα (сл. 128, 129, 144, 145).⁶⁷⁴ Површину изнад лучног пролаза који одваја простор олтарске апсиде и протезиса односно ђаконикона, попуњава лик серафима. Помало неуобичајено, двојезични натпис прати шестокрилог, на десној страни, ϩεραφινι, док је на левој ΕΞΑ<ΠΤΗ>Ρ<ΗΓΩΝ>. Сlike анђеоских бића највишег реда потврђују симболику

⁶⁷² Христос је насликан са белим платном у рукама у композицији Причешће апостола на икони из манастира Свете Катарине на Синају (XI век), док се у истоименој композицији у цркви Богородице Форбиотисе у Асину на Кипру (почетак XII века) бело платно налази на часној трпези. Исти мотив насликан је на композицији Тајна вечера у крипти манастира Св. Луке у Фокиди (XI век), (cf. Лидов, *Священство Богоматери*, 210, сл. 21–23; Cutler, Spieser, *Byzance médiéval*, 276, pl. 223). Cf. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 161.

⁶⁷³ О симболичном значењу полукалоте олтарске апсиде као неба и о одговарајућој декорацији тог дела храма, у којој представа Богородице садржи идеју Цркве, v. Προκοπίου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 124–125.

⁶⁷⁴ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 19, где је наведена могућност да непознати светитељ представља Јоакима.

олтара као небеског подручја храма.⁶⁷⁵ Иста идеја још израженије је представљена у цркви Св Николе *ту Кирици* у Касторији (1360–1385), (сл. 146)⁶⁷⁶ где су у конхи олтарске апсиде уз Богородицу насликана два серафима.⁶⁷⁷ На преосталој половини северне и јужне стране беме, представљен је други пар прародитеља, чији идентитет још увек није поуздано утврђен.⁶⁷⁸ Непосредна веза са представом у конхи апсиде остварена је гестовима фронтално постављених фигура, који су молитвено савили руке ка Богородици оранти.

Сликањем Богородичиних родитеља у тематском програму олтара потврђује се Христова појава на земљи и његова људска природа, улога Богородице у Оваплоћењу и заступништво Јоакима и Ане у историји спасења.⁶⁷⁹ Проповедничка егзегеза VIII и IX века истиче генеалогiju Христову, наглашавајући праведност и врлине Богородичиних родитеља. Овај аспект истакнут је у проповедима Андреја Критског, Јована Дамаскина и Козме „Веститора“.⁶⁸⁰ Нарочито је била важна улога Јоакима и Ане у историји спасења, о чему сведоче састави Јована са Евбеје,⁶⁸¹ Јована

⁶⁷⁵ Προκοπίου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 124–125; cf. PG 155, col. 704; *St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 89-91.

⁶⁷⁶ Мишљења нису усаглашена када је реч о слоју сликарства из XIV века. Κυριακίδης, *La peinture murale de Kastoria*, 36–37 датује сликарство цркве у широк временски оквир од 1360. до 1380., док је према Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων*, 219 сликарство настало 1385. Σισίου, *Καστοριανά Μνημεία*, 120–123 предлаже ранији датум за настанак сликарства и помера датовање у 1370. годину.

⁶⁷⁷ Фотографија је објављена код Πελεκανίδου, *Καστοριά I*, πιν. 155α. За цртеж фреске v. Σισίου, *Ο άγιος Νικόλαος του Κυρίτση*, 335, црт. 15.

⁶⁷⁸ V. Марков манастир. *Цртежи на фрески*, 19, где је изнета претпоставка да други пар светитеља представља Захарију и Јелисавету.

⁶⁷⁹ За најподробније истраживање култа Богородичиних родитеља, посебно свете Ане, у светлу писане традиције, реликвија и иконографије, v. Panou, *Aspects of St Anne in Byzantium*; eadem, *The Cult of St Anne*; eadem, *Mary's Parents in the Byzantine Art*, 188–199 (са изворима и литературом).

⁶⁸⁰ Cunningham, *The Use of Protoevangelion of James*, 172–173.

⁶⁸¹ *In conceptionem*, PG 96, cols. 1473–1474; *Wider that Heaven*, 173–195, посебно 182–183 (енглески превод).

Дамаскина,⁶⁸² Георгија Никомедијског⁶⁸³ и цариградског патријарха Фотија.⁶⁸⁴ Похвале светих Јоакима и Ане саставни су део служби Богородичиним празницима, као и оним везаним за Христово отеловљење.⁶⁸⁵

Устаљена иконографска обележја Богородичиних родитеља⁶⁸⁶ као и остаци сачуваних натписа омогућили су поуздано препознавање ликова Јоакима и Ане у олтару Марковог манастира. У оквирима препознатљиве иконографије портрети Богородичиних родитеља нашли су место и у Календару Марковог манастира. Насликани су у чашици цвета за 9. септембар, датум када Црква прославља ове светитеље (сл. 293).⁶⁸⁷ Иконографску тему која обједињује портрете Богородице, Јоакима и Ане као и њено порекло и место у византијском зидном сликарству и на

⁶⁸² S. Jean Damascène, *Homélies*, 46–78; *Wider that Heaven*, 53–70, посебно 54–55 (енглески превод).

⁶⁸³ *Laudatio in conceptionem*, PG 100, cols.1353B–1376 C, посебно 1356D–1376A; Cunningham, *The Use of Protoevangelion of James*, 168–172.

⁶⁸⁴ Mango, *The Homilies of Photios*, 165–166. V. и Војводић, *Свети Ахилије*, 47; Детаљно о Богородичиним родитељима у проповедима од VIII до XIV века, v. Panou, *Mary's parents in homilies*, 283–294.

⁶⁸⁵ Скабалланович, *Хришћански празници*, I, 49, 51–54, 68–69, 71–73, 95. О томе, v. Војводић, *Свети Ахилије*, 47.

⁶⁸⁶ Богородичини родитељи сликају се као средовечне особе. Најупечатљивије иконографске одлике Јоакима су кратка коса иза ушију и кратка округла брада, док лик Ане одговара општим карактеристикама светитељске групе којој припада, најчешће одевена у црвени мафорион. Примере средњевизантијског периода из Кападокије и Грчке наводе Палаδάкџ-Оекланд, *То Агио Μανδηλιο*, 290–291; Jolivet-Levy, *Les églises byzantines*, 61, 124, 130, 176, 197, 199, 212, 274, 291, 343; Panou, *Aspects of St Anne in Byzantium*, 233–243. V. и двострану икону из Великог Новгорода (XII век). Са једне стране има представу Богородице Знамења, док су са друге фигуре Богородичиних родитеља, cf. *Икони Великог Новгорода*, 89–99 (Э. С. Смирнова), (са примерима представа Богородичиних родитеља у зидном сликарству XI и XII века). За другачије мишљење према коме су на икони насликани свети Петар и Анастасија, v. Стерлигова, *Новгородские кратиры и икона*, 317–319. За примере из српског монументалног сликарства XIII и XIV века, v. Бабић, *Краљева црква*, 188 (сл. 135); Војводић, *Свети Ахилије*, 47; Стевановић Б., *Представе Христових прародитеља*, 34–36.

⁶⁸⁷ Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 64, сл. 2.

иконама истраживала је Дула Мурики.⁶⁸⁸ Велики број икона са Синаја, насталих у широком временском опсегу, указује на важност ове три свете личности за „синајску иконографију“.⁶⁸⁹ Према речима Прокопија из Цезареје, манастир на Синајској гори цар Јустинијан посветио је Богородици,⁶⁹⁰ док је источни параклис на северној страни базилике био посвећен Богородичиним родитељима, Јоакиму и Ани.⁶⁹¹ Популарност ове теме везана је за јачање Богородичиног култа у постиконокластичком периоду, а њен теолошки ослонац заснива се на спасоносном аспекту тајне Оваплоћења.⁶⁹²

Сликање светих Јоакима и Ане у близини олтарског дела храма представља широко прихваћено програмско решење сликане декорације православних храмова. Јавља се већ у црквама из X и XI века,⁶⁹³ да би током XIII и XIV столећа постало уобичајена одлика тематских програма.⁶⁹⁴ Најчешће се ликови Јоакима и Ане сликају на пиластрима и луковима пред олтарском апсидом, у близини Благовести или

⁶⁸⁸ Увидом у бројне примере ауторка је показала пут осамостаљивања теме „Свете породице“ од композиционих схема наративног циклуса Богородичиног детињства до хијератичних позиција самосталних портрета светитеља, cf. Μουρίκη, *Η Παναγία και οι Θεοπάτορες*, 31–56.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, 46–48, 50.

⁶⁹⁰ Weitzmann, *An Encaustic Icon*, 720. Cf. и Μουρίκη, *Η Παναγία και οι Θεοπάτορες*, 50, nap. 73.

⁶⁹¹ Weitzmann, *Icon Painting*, 68; Μουρίκη, *Η Παναγία και οι Θεοπάτορες*, 50, nap. 73. Прву цркву посвећену светој Ани у цариградском кварту Девтерон подигао је Јустинијан I. У оквиру царске палате постојала је капела посвећена светој Ани, коју је подигао Лав VI. Писани извори средњевизантијског и позновизантијског периода обавештавају о још три параклиса и цркве посвећеним светој Ани, које су биле део славних Богородичиних цркава – „Ζωοδόχος πηγή“, Одигитрија и Халкопратија. О томе v. Ραπου, *Aspects of St Anne in Byzantium*, 26–30, 40–49.

⁶⁹² Bakalova, *Hymnography and Iconography*, 271.

⁶⁹³ У контексту иконографског програма олтара Марковог манастира, који истиче свештеничку природу Христову, занимљиво је поменути пример Свете Софије у Кијеву (1040). У подножју тамбура ове цркве налази се медаљон са ликом Христа свештеника са тонзуром, који је био окружен медаљонима Богородице, Јоакима и Ане, cf. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 31–32, 89–90, сл. 17. Фотографија је објављена код: Лифшиц, Сарабянов, Царевская, *Монументальная живопись*, 400–401. Cf. и Лидов, *Христос-священник*, 187–190.

⁶⁹⁴ Војводић, *Свети Ахилије*, 47; Стевановић Б., *Представе Христових прародитеља*, 35.

нерукотворених Христових образа. Тим положајем они се укључују у групу тема које се односе на тајну Оваплоћења и појаве Христа.⁶⁹⁵ И у српском сликарству важила је слична традиција. У XIII веку ликови светих Јоакима и Ане припадају програмском контексту олтара у свега неколико црква – Милешеви, Драгутиновом параклису у Ђурђевићим ступовима код Раса (сл. 147) и Светом Ахилију у Ариљу (сл. 148).⁶⁹⁶ Тај број се повећава у наредна два столећа, па се медаљони или допојасни ликови Богородичиних родитеља сликају у близини олтарског простора у владарским (Матеич)⁶⁹⁷ и властeosким задужбинама (Свети Ђорђе у Горњем Козјаку, Лесново, Земен, Богородичина црква у Малом Граду, црква Светог Петра у Уњемиру, Речани, Каленић⁶⁹⁸), (сл. 149).

Од нарочите важности за тему овог рада су примери представа Богородичиних родитеља у простору олтара, у непосредној близини Богородице са Христом. Праведни Јоаким и Ана насликани су у бочним пастофоријама Марторане (Сицилија, XII век),⁶⁹⁹ у ђаконикону Свете Софије у Трапезунту (1238/1263),⁷⁰⁰ протезису цркве

⁶⁹⁵ О сликању Богородичиних родитеља уз Благовести на тријумфалном луку у сликарству XII века, v. Papastaurou, *Recherche iconographique*, 120. За примере у сликарству на територији Крита и Македоније (XIII–XV век) v. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings*, 12, 16, 17, 56; Bissinger, *Kreta*, 106; Παπαδάκη-Οεκλανδ, *Μεσαιωνικά Κρήτης*, 431 pl. 468b; Tsitouridou-Turbie, *Remarques sur le program iconographique*, 337–344, 341–342. Ликови Богородичиних родитеља повезивани су са композицијом Благовести и на иконама. Такав пример је двострана икона из Љубижде, са композицијама Сусрет Јоакима и Ане на Златним вратима и Благовести, cf. Ивановић, *Љубижданска двојна икона*, 19–23.

⁶⁹⁶ Тодић, *Српско сликарство*, 96, 293, 298; Војводић, *Свети Ахилије*, 47.

⁶⁹⁷ Димитрова, *Манастир Матејче*, 196–197.

⁶⁹⁸ Мавродинова, *Земенската црква*, 95, 107 (сл. 64); Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 139, 155, 169, 178; Габелић, *Манастир Лесново*, 63, 65; Симић-Лазар, *Каленић*, 170–171; Стевановић Б., *Представе Христових прародитеља*, 35. У Уњемиру је насликан само Јоаким, v. Тодић, *Црква Св. Петра*, 23–26, 29 (сл. 13), 30, 31 (сл. 14). У Псачи су стојеће фигуре Јоакима и Ане насликане у луку пролаза из западног травеја у припрату, v. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 174. У Новој Павлици приказани су међу попрсним светитељима на источном крају северне певнице, v. Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, I, 197 (са литературом).

⁶⁹⁹ Према мишљењу Ота Демуса у централној апсиди је била Богородица, v. idem, *The Mosaics of Norman Sicily*, 80, fig. 54a, 54b. V. и Војводић, *Свети Ахилије*, 47.

Светог Николе на Липни (Русија, 1292),⁷⁰¹ у пролазу из олтарске апсиде у ђаконикон у цркви Богородице Одигитрије у Пећи (сл. 150ам 150б).⁷⁰² Сликани програм беме у критским црквама XIII и XIV века садржи медаљоне Јоакима и Ане уз лик Христа Емануила или уз предству св. Убруса.⁷⁰³ Посебно треба поменути пример из цркве Преображења Христовог у Полоцку (XII век), где Богородицу у конхи апсиде фланкирају стојеће фигуре Јоакима и Ане у молитвеном положају.⁷⁰⁴ Као значајне аналогije издвајају се и два примера из Мистре – Богородица Перивлепта (крај XIV века), где чело лука апсиде, изнад Богородице на трону са Христом младенцем, испуњавају медаљони Јоакима и Ане (сл. 151),⁷⁰⁵ као и Пантанаса (око 1430) где су Богородичини родитељи насликани у пуној фигури, у молитвеном ставу, у зони испод Богородице на трону у конхи апсиде (сл. 152).⁷⁰⁶ У ову групу треба сврстати и каленићки пример. Ту су се Јоаким и Ана нашли на унутрашњој страни источног пара пиластара, у другој зони, у близини Благовести.⁷⁰⁷

⁷⁰⁰ Talbot-Rice, *The Church of Hagia Sophia*, 104, fig. 29B; Μουρίκη, *Η Παναγία και οι Θεοπάτορες*, 48.

⁷⁰¹ Фигуру Богородице окружују стојеће фигуре Јоакима и Ане у молитвеном положају. Сликање „светих и праведних родитеља Јоакима и Ане“ у жртвенику у вези је са обредом проскомидије, који се у обавља у овом делу храма, cf. Царевская, *Княжеская тематика*, 606–607, сл. 1, 3.

⁷⁰² *Пећка патријаршија*, 162 (В. Ј. Ђурић).

⁷⁰³ Παπαδάκη-Oekland, *Το Άγιο Μανδήλιο*, 283, нап. 2, сл. 1, 2.

⁷⁰⁴ Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь*, 80.

⁷⁰⁵ Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, pl. 29, sch. XVIII, fig. 60; Μουρίκη, *Η Παναγία και οι Θεοπάτορες*, 48.

⁷⁰⁶ Ана носи плаву хаљину и црвени мафорион, као и истоимена светитељка у Марковом манастиру, v. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντάνασσας*, 73.

⁷⁰⁷ Место Јоакима и Ане додатно је оправдано чињеницом да је храм посвећен Богородичином празнику, v. Симић-Лазар, *Каленић*, 170–171; Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, I, 197.

Када је реч о другом прародитељском пару, полазиште за разматрање њиховог идентитета садржи више могућности.⁷⁰⁸ Пре свега треба рећи да поред њихових фигура нема трагова натписа.⁷⁰⁹ Иако са знатним оштећењима у пределу лица, фреска са ликом непознатог светитеља омогућава да се препозна старац седе косе која се у вилицама спушта до рамена и седе браде средње дужине. Одевен је у црвени хитон са плавим клавусом и окер-смеђи химатион. Док леву шаку молитвено упућује ка конхи апсиде, положај десне шаке у висини груди показује да је у њој држао светитељски атрибут, данас изгубљен. Непозната светитељка наспрам њега готово је поновљено решење лика свете Ане.

Богородичини родитељи насликани су заједно са Захаријом и Јелисаветом у Леснову (сл. 126),⁷¹⁰ цркви Вазнесења на Метеорима,⁷¹¹ Земену,⁷¹² цркви Светог Ђорђа „ту Вуну“ у Касторији.⁷¹³ Повезаност остварена између два пара прародитеља у наведеним примерима могла је бити подстицајан елемент за представљање Богородичиних родитеља у Марковом манастиру. Место Захарије у лесновском олтару, Смиљка Габелић доводи у везу са садржајем јеванђеоског текста (Лк. 11:51), према коме је овај светитељ пострадао у храму, пред олтаром.⁷¹⁴ У прилог претпоставци да други прародитељски пар представља Захарију и Јелисавету могле

⁷⁰⁸ Захвалност дугујем проф. Драгану Војводићу на саветима, коментарима и разговору посвећеним овом проблему.

⁷⁰⁹ Са леве стране непознатог светитеља запажа се цртица, без сумње остатак неког слова у одговарајућој легенди.

⁷¹⁰ Слично решењу у Марковом манастиру стојеће фигуре два прародитељска пара насликане су на унутрашњим странама источног пара стубаца, у оквиру представе Христових прародитеља, сф. Габелић, *Лесново*, 63, 65, сл. 49.

⁷¹¹ Јоаким, Ана, Захарија и Јелисавета насликани су у виду медаљона на попречном своду над средишњим травејем цркве, сф. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 72, 171.

⁷¹² Попрсја Захарије и Јелисавете се налазе на источном зиду јужног крака крста, док су Јоаким и Ана насликани на источном зиду протезиса, сф. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 168–169.

⁷¹³ Претечини и Богородичини родитељи насликани у медаљонима на источном делу северног зида изнад композиције Царског Деизиса. Према снимку из личне фото документације.

⁷¹⁴ Габелић, *Лесново*, 64.

би говорити и одлике програмског контекста олтара у цркви Марковог манастира. У Ђаконикону је насликан циклус Христовог детињства, наратив апокрифног Јаковљевог јеванђеља у којем, поред Богородичиних и родитељи Јована Крститеља имају важно место. Корисне за упоређивање су сцене *Сусрет Марије и Јелисавете* и *Покољ у Витлејему* (сл. 252, 253, 260–263), које истина показују недоследност у приказивању Јелисаветиног лика. У првој сцени она је представљена као седа старица, док се у драматичном догађају у Витлејему њен лик ни по чему посебно не издваја од групног портрета витлејемских жена, те самим тим више одговара изгледу непознате светитељке на југоисточном ступцу. Поређење са једином одговарајућом аналогијом из лесновског олтара говори да је Јелисавета ипак замишљена као жена у старијој доби, са седим витицама.⁷¹⁵ Догађаји са Захаријом изостали су у изабраним сценама из Христовог детињства, те стога немамо могућност упоређивања. Међутим, лик овог светитеља насликан је још да пута у Марковом манстиру – у сликаном Менологу (сл. 291)⁷¹⁶ и по свему судећи међу старозаветним архијерејима (сл. 111).⁷¹⁷ Изглед пророка Захарије показује да су сликари применили најзаступљеније иконографско решење које овог светитеља представља као старозаветног првосвештеника.⁷¹⁸ На основу кратког разматрања закључујемо да је намера сликара или творца тематског програма највероватније била усмерена ка другим личностима, Христовим прародитељима.

⁷¹⁵ *Ibid.*, сл. 49.

⁷¹⁶ У чашици цвета за 5. септембар налазе се два светитељска попрсја, од којих једно представља старозаветног пророка и првосвештеника Захарију, cf. Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 63.

⁷¹⁷ В. претходно поглавље.

⁷¹⁸ У Леснову и цркви Светог Ђорђа „ту Вуну“ Захарија је у одећи првосвештеника, а Јелисавета са мафорионом, cf. Габелић, *Лесново*, сл. 49. Примере из Метеора и Земена нисмо имали прилике да видимо. Родитељи Јована Претече укључени су међу светитеље на синајској икони Богородице Кикотисе (XI–XII века). Захарија је насликан у одећи старозаветног првосвештеника, док је Јелисавета приказана као старија жена. О томе v. Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *Εικόνες*, εκ. 54–56. За изглед плашта пророка Захарије, v. Павловић Л., *Иконографска епиграфика*, 21–22, сл. 9, 10.

Два пара старозаветних личности сасвим оправдано би се могла насликати у олтару, у вези са темом Оваплоћења. То су: Адам и Ева или Аврам и Сара. Теолошко-химнографски основ за овакво размишљање може се пронаћи у делу Романа Мелода – контакиону (химни) посвећеном Рођењу Богородице.⁷¹⁹ Прослављајући Богородичине родитеље песник уводи и старозаветне типологије, па тако Ану пореди са библијским фигурама Евом и Саром, женама којима је Бог подарио децу на чудесан начин (Пост. 21:1–2 и 1 Краљ., 1).⁷²⁰ На сличан начин пореде се Јоаким и Аврам у Протојеванђељу Јаковљевом⁷²¹ и химнама Георгија Никомедијског.⁷²² У химнографији наредног периода тема бездетности добија дубљи теолошки смисао, па се зачеће Ане тумачи као ослобађање од греха, који су узроковали Адам и Ева и поновно стварање света.⁷²³ Стога се у делу мање запаженог проповедника Козме Веститора (друга половина VIII и IX век) поређење гради наглашавањем супротности између Ане и њене прародитељке Еве.⁷²⁴ Важност улоге Богородичиних родитеља у поновном стварању света истичу и Јован Дамаскин, цариградски патријарси Тарасије и Јефтимије, као и Георгије из Никомедије.⁷²⁵ У проповедима овог периода важно је било истаћи ваљаност порекла Богородичиних родитеља, па се тако у тексту Јована са Евбеје Јоаким представља као Аврамов наследник.⁷²⁶

⁷¹⁹ *Sancti Romani Melodi Cantica*, 276–289. Cf. Cunningham, *The Use of Protoevangelion of James*, 166.

⁷²⁰ Cunningham, *The Use of Protoevangelion of James*, 166. Поређења Ане и Саре први пут се помиње у Протојеванђељу Јаковљевом, *Le Protévangile de Jacques*, 74; cf. и Panou, *Aspects of St Anne in Byzantium*, 87–89.

⁷²¹ *Le Protévangile de Jacques*, 66.

⁷²² PG 100, 1389A–B.

⁷²³ Panou, *Aspects of St Anne in Byzantium*, 94–95.

⁷²⁴ Козма Веститор, *In Ioachim et Annam*, PG 106, col. 1008; *Wider that Heaven*, 139–140; Cunningham, *The Use of Protoevangelion of James*, 174.

⁷²⁵ PG 96:661C, 672B; PG 98:1492; PO 19 [327]; PG 100: 1384 C.

⁷²⁶ *In conceptionem*, PG 96, cols. 1472–1473; *Wider that Heaven*, 180.

Ове старозаветне личности најчешће су заступљене у оквиру иконографске теме *Христових предака*,⁷²⁷ која постаје популарна од краја XIII века, а сасвим изузетно и као засебне фигуре.⁷²⁸ Сликају се као веома стари, седих дугих коса (сл. 153а, 153б). Најзначајнија особеност у иконографији праотаца Адама и Аврама је дужина браде. Наиме, Аврам се уобичајено слика са нешто краћом брадом од Адамове, која обично сеже до појаса.⁷²⁹ Пажљивије посматрање фреске може продубити претходно изнета запажања у опису насликаног лика. Иако је оштећење у пределу браде велико, једна бела таласаста линија може се пратити до средине груди,

⁷²⁷ Адам је приказан у низу Христових предака у Протатону (cf. Millet, *Monuments de l'Athos* 9, pl. 10.1; Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις*, 210–212, εἰκ. I, σχ. Α1-Α53) цариградској Хори (cf. *The Kariye Djami*, I, 49 [8]; II, pl. 46–47); цркви Светог Теодора Стратилата у Новгороду (cf. Царевская, *Роспис церкви Феодора Стратилата*, сл. 32), док су Адам и Ева као пар насликани у Краљевој цркви у Студеници (cf. Бабић, *Краљева црква*, 76, сл. 22, 24, т. VII). Нешто познији пример родословног стабла Христовог из цркве Светих Петра и Павла у Трнову (XV или почетак XVI века) започиње ликом Адама, v. Пенкова, *Христовата генеалогия*, 510–511. Аврам је насликан међу Христовим прародитељима у: Сопоћанима (cf. Ђурић, *Сопоћани*, 122–124; Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 8–9, 11), Хори (cf. *The Kariye Djami*, I, 49 [23]; II, pl. 53), цркви Светог Теодора Стратилата у Новгороду (cf. Царевская, *op. cit.*, сл. 96), Краљевој цркви у Студеници (cf. Бабић, *op. cit.*, 76, сл. 2), у групи старозаветних пророка и праведника у цркви Светог Николе у Манастиру (Мариово, Македонија, 1271), (cf. Коцо, Миљковик-Пепек, *Манастир*, 73, сл. 89, Т. XXXII), Хиландару (cf. Радовановић, *Христови преци по телу*, 640). Аврам је уз Мелхиседека, Јоакима и Ану и друге непознате старозаветне личности насликан у Земену, v. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 168–169. Аврам и Сара насликани су као пар у цркви у Ајновцима (између 1340. и 1360. године.), (cf. Војводић, Павловић, *Црква Тамница код Ајноваца*, 34–35, сл. 19, 20).

⁷²⁸ Као самосталне стојеће фигуре Адам и Ева су насликани у припрати Леснова, cf. Габелић, *Лесново*, 205, сл. 113, 114. Аврам је приказан као самостална допојасна фигура у конхи олтарске апсиде у Каранлик килисе у Гореме, Кападокија (XI век), (cf. Jolivet Lévy, *Les églises byzantines*, 134); Тефалу, (cf. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, pl. 6b), Светим Апостолима у Перахориу (cf. Megaw, Hawkins, *The Church of Holy Apostles*, 288, 312). Међу српским примерима издвајамо Аврамову представу из Беле цркве Каранске. Налази се у средишњој зони олтара, између сцене из Богородичиног циклуса, v. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 142.

⁷²⁹ Ова иконографска појединост преовладала је у закључку, који је потребно преиспитати, а који је изнет у: Tomić Djurić, *The Man of Sorrows*, 308, n. 31.

што би говорило да је брада ове личности ипак прелазила средњу дужину. Треба поменути да карактеристичан положај шаке светитеља оставља могућност за два атрибута: свитак који би могао одговарати лику Аврама⁷³⁰ или гранчица,⁷³¹ симбол рајског дрвета живота, незаобилазни елемент иконографије Адама.

Иконографски елементи који су до сада изнети наговештавају да би у непознатом пару могли препознати прародитеље Адама и Еву, али тај скуп аргумената ипак се не чини довољним за коначну процену тематског садржаја у олтару. У тој намери не можемо се ослонити ни на јеванђеоске изборе Христове генеалогije, према чијим садржајима је на зидовима беме сасвим могуће очекивати оба пара старозаветних супружника. У Матејевом јеванђељу Христови преци по плоти започињу са Аврамом (Мт. 1, 1–16), док Лука (Лк. 3, 23–38) иде обратним редоследом, па почиње од Христа и генеалогички низ завршава Адамом. Треба напоменути да се у Недељу светих отаца, прву пред Рођење Христово чита јеванђеље по Матеју (Мат.1, 1–16), док се у Апостолу читају делови Павлове Посланице Јеврејима (Јевр. XI, 9–10, 17–40) где се велича снага Аврамове вере.⁷³² Будући сматран родоначелником Јевреја и носиоцем Завета са Богом (1 Мој. 15, 18; 17. 2, 4) у чијем „семену ће се благословити сви народи“ (1 Мој. 22,18; 12,3; Гал. 3, 16) Аврам је према јеванђелисти Матеју Христов предак по телу.⁷³³ Према тумачењу Јована Златоустог Аврам као и цар Давид нису само Христови преци по телу, већ и његови духовни праобрази.⁷³⁴ Међутим иконографија *Христових прародитеља* показује да су обе јеванђеоске верзије биране

⁷³⁰ Аврам је насликан са свитком у у конхи олтарске апсиде у Каранлик килисе у Гореме, Кападокија (XI век), cf. Jolivet Lévy, *Les églises byzantines*, 134. У Марковом манастиру двојица старозаветних личности насликана су са свитком.

⁷³¹ Адам је насликан са гранчицом у Хори и Краљевој цркви у Студеници, док је у Леснову Ева та којој је додељен овај симбол рајског дрвета. О томе као и о значењу и симболици мотива гранчице v. Габелић, *Лесново*, 205; *The Kariye Djami*, I, 54; II, pl. 47 (са примерима и библиографијом).

⁷³² Скабалланович, *Христианские праздници* IV, 56; Радовановић, *Христови преци по телу*, 644.

⁷³³ Поповић Ј., *Тумачење Еванђеља по Матеју*, 13. V. и Радовановић, *Христови преци по телу*, 648.

⁷³⁴ *In Matthaeum Homilia II*, PG 57, cols. 26–27.

као предлошци,⁷³⁵ па тако у неким примерима генеалошки низ започиње Адамом и Евом (Протатон,⁷³⁶ манастир Христа Хоре,⁷³⁷ Краљева црква,⁷³⁸ Свети Петар и Павле у Трнову⁷³⁹), (сл. 154) док је у другима на истом месту Аврам (Хиландар).⁷⁴⁰ Ширу слику пружају богослужбени текстови, у којима се у недељи светих праотаца прослављају библијске личности, почевши од Адама до цара Јосије.⁷⁴¹ У том контексту занимљиво је изнети цитат из коментара Јована Златоустог на Матејево јеванђеље (Мт. 1, 1–16) у коме се јасно види његов поглед на место Адама и Аврама у генеалогии Христа: „Када дакле чујеш да је Син Божји, син Давида и Аврама, не сумњај, да ћеш и ти, син Адамов, бити син Божји“.⁷⁴² Теолошке токове епохе у коме је настало и сликарство у Марковом манастиру можда најбоље одражава проповед коју је Григорије Палама написао за Недељу светих отаца. За ученог богослова порекло по плоти Богородице и Христа неоспорно полази од Адамовог тела и семена, а прочишћење Светог Духа учинило је најбоље представнике наредних генерације достојним те улоге.⁷⁴³

Поред тога што је идејно наглашавање њихових представа везано за догму Оваплоћења и Христову двоструку природу, Богородичини родитељи и други старозаветни пар програмски су усаглашени и са тематском целином која обухвата стојеће фигуре старозаветних личности у највишим зонама наоса. Иако је неоспоран закључак да постоји идејно, тематско и иконографско прожимање са елементима иконографске теме *Христових предака*, шест монументалних фигура старозаветних

⁷³⁵ За детаљнији преглед примера у српском и византијском сликарству, в. Радовановић, *Христови преци по телу*, 644–647.

⁷³⁶ Καλομοιράκης, *Ερημηνευτικές παρατηρήσεις*, 210–212, εἰκ. I, σχ. Α1-Α53.

⁷³⁷ *The Kariye Djami*, I, 49 [8]; II, pl. 46, 47.

⁷³⁸ Бабић, *Краљева црква*, 76, сл. 22.

⁷³⁹ Пенкова, *Христовата генеалогия* 510–511.

⁷⁴⁰ Радовановић, *Христови преци по телу*, 640.

⁷⁴¹ Скабалланович, *Христианские праздники IV*, 49–58.

⁷⁴² PG 57, 26.

⁷⁴³ *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 471.

ликова, од којих петорица припадају архијерејском реду, говори да иконографи нису били вођени јеванђеоским литерарним предлошцима, те да нису били усмерени ка представљању Христове генеалогije кроз низове светих, већ је избор пао на малобројну али идејно јасно дефинисану групу.⁷⁴⁴

За коначну процену идентитета насликаних старозаветних личности од пресудног је значаја још један поглед на њихове иконографске особености. Већ смо поменули раније у тексту да се на основу положаја прстију шаке старозаветног прародитеља може претпоставити да је у њима био насликан свитак или гранчица. С тим у вези још једно запажање завређује пажњу. Иако су оштећења трајно однела поједине партије на фресци, пажљивим посматрањем може се уочити веома танак траг који полази из скупљених прстију десне шаке насликане личности, и који се над његовим раменом увија у страну (сл. 155). Склони смо да у томе видимо остатке некадашњег мотива гранчице дрвета живота, попут оних насликаних уз фигуру Адама у цариградској Хори и Краљевој цркви и Леснову.⁷⁴⁵ Изнети аргументи пружају основ за идентификацију старозаветне личности као прародитеља Адама. Једини елемент који и даље ствара нејасноћу у представи старозаветног пара јесте изглед његове брачне сапутнице који не следи уобичајене карактеристике прародитељке Еве монументалном сликарству, а то су: седи увојци и тамни усеци на образима. То, али и целокупно питање препознавања непознатог старозаветног пара може се сагледати и у светлу програмских концепција остварених у иконопису. Поједине представе Адама и Еве на иконама чини се да могу дати барем део одговора на постојеће иконографске, програмске и идејне недоумице. Такав пример је чувена икона Богородице Кикотисе (1080–1130) из манастира Свете Катарине на Синају (сл.

⁷⁴⁴ V. претходно поглавље.

⁷⁴⁵ Габелић, *Лесново*, 205; *The Kariye Djami*, I, 54; II, pl. 47.

156).⁷⁴⁶ Централна група, Богородица на трону са Христом младенцем, окружена је различитим светитељским групама. Међусобним односом елемената унутар иконографског садржаја који обједињује теме старозаветних визија и новозаветног Откровења, као и натписима поетског, литургијског и библијског порекла исказане су важне теолошке идеје XI и XII века.⁷⁴⁷ Једна од њих односи се на Богородичину улогу у оваплоћењу и икономији спасења. У подножју трона исписан је стих из химне Романа Мелода на празник Рођења Богородице: ΙΩΑΚΕΙΜ Κ[ΑΙ] ΑΝΝΑ ΕΤΕΚΝΟΓΟΝΗΣΑΝ Κ[ΑΙ] ΑΔΑΜ Κ[ΑΙ] ΕΥΑ ΗΛΕΥΘΕΡΩΘΗΣΑΝ (Јоаким и Ана су зачели и Адам и Ева су ослобођени). Испод натписа је група фигура у чијем центру је Јосиф.⁷⁴⁸ Са његове десне стране у молитвеном ставу према Богородици прилазе Јоаким и Ана, а са леве Адам и Ева. Одмах се могу приметити и две иконографске карактеристике: прва је Адамова брада, која је између кратке и средње дужине; друга се односи на лик Еве, која је насликана истоветно као и Ана, дакле као жена средње доби, чија је коса прекривена мафорионом. Познат је још један пример сличне програмске и иконографске концепције, који истина не обухвата ликове Адама и Еве. То је византијска икона у чијем центру је Богородица на трону са Богомладенцем, окружена пророцима. Настала је у последњој четвртини XII века, а чува се у музеју Ермитаж, у Санкт Петербургу.⁷⁴⁹ Према мишљењу Олге Етингоф, аргументованом на основу изгледа и иконографије представљених личности, а потом и поређења са Синајском иконом као најближом паралелом, у најнижем регистру треба препознати

⁷⁴⁶ Из бројне литературе на тему синајске иконе Богородице Кикотисе издвајамо: Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *Εικόνες*, I, εκ. 54–56; II, 73–75; Mouriki, *Icons*, 105, сл. 19; v. *Icon with the Enthroned Virgin Surrounded with by Prophets and Saints*, in: *The Glory of Byzantium*, cat. no. 244, 372 (Annemarie Carr); Лидов, *Византийские иконы*, 66, cat. no. 15; Papulov, *Mural and Icon Painting*, 381.

⁷⁴⁷ Cf. Piatnitsky, *The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos*, 46.

⁷⁴⁸ На свитку који држи Јосиф исписан је стих из истоимене химне Романа Мелода, којим се потврђује Маријино девичанство, v. *The Glory of Byzantium*, 372. Текст је истовремено и парафраза јеванђеоског текста (Мт. 1, 24), cf. Лидов, *Византийские иконы*, 66.

⁷⁴⁹ О пореклу иконе, стилу и иконографији v. Етингоф, *Эрмитажный памятник*, 141–159. Cf. и Piatnitsky, *The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos*, 46–47, fig. 5.

фигуру Јосифа, са чије леве и десне стране се налазе Јоаким и Ана.⁷⁵⁰ Описани примери показују да иако знатно ређе, иконографија прародитељке Еве укључује и лик жене у средњим годинама. Стога се са знатно већим поуздањем може тврдити да су уз Јоакима и Ану место нашли Адам и Ева. То би се могло потврдити још једном, млађом представом из руског монументалног сликарства. Ева је насликана у млађој доби међу фигурама *Христових прародитеља* у тамбуру цркве Симеона Богопримца у Зверинском манастиру у Новгороду (после 1467), (сл. 157).⁷⁵¹ Овај руски пример уједно би се могао означити и као најближа иконографска аналогија Еве из Марковог манастира, будући да нема већих разлика између две представе. Као и у задужбини Мрњавчевића прародитељка је приказана као стојећа фигура у плавој хаљини и црвеном мафориону. Обема рукама упућује на Адама, који је насликан са њене леве стране.

Старозаветне типологије биле су важан елемент у теолошким саставима, црквеној књижевности и уметности посвећеној Богородици, која је настајала у овом периоду.⁷⁵² Тако се међу минијатурама које илуструју проповед Јакова Кокиновафоса *о Рођењу Богородице* налазе и оне чија је тема прича о Адаму и Еви и Изгнанству из

⁷⁵⁰ Этингоф, *Эрмитажный памятник*, 154.

⁷⁵¹ Герасимов, *Фрески церкви Симеона Богопримца*, 245, црт. на стр. 243. Фотографија у боји доступна је на сајту посвећеном сликаном програму ове цркве, в.
<https://churchsimeon.wordpress.com/%D1%84%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9-%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%BB%D1%8C/%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B0/#jp-carousel-1333>

⁷⁵² Неке од примера наводи Piatnitsky, *The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos*, 46–47.

раја.⁷⁵³ Црква је временом учврстила учење према којем Христа види као новог Адама и Богородицу као нову Еву.⁷⁵⁴

Теолошка идеја која је заједничка решењима на синајској икони и беми Марковог манастира јесте ослобађање од прародитељског греха и препород човечанства који започиње оваплоћењем Христовим.⁷⁵⁵ Полазећи од тога и Симеон Нови Богослов истиче личности Адама и Марије дјеве као кључне у историји икономије спасења.⁷⁵⁶ Овде би требало напоменути да је и Охрид као важно уметничко и црквено седиште био део исте традиције, која је подарила разноврсна програмска решења у уметности.⁷⁵⁷ Решење које на овакав начин обједињује фигуре прародитеља сасвим је ретко. Сликари Марковог манастира су „увођењем“ другог пара прародитеља уз Богородицу остварили целину која је на теолошки суптилан и тематски оригиналан начин основну идеју оваплоћења обогатила и спасоносним значењем. Због тога је важно скренути пажњу на оригиналност којом је иста теолошка мисао претворена у иконографско решење у сликаном програму оближње лесновске приправе (сл. 158, 158а). Општа идеја о прародитељству Богородице и Христа прожима допојасне ликове Јоакима и Ане у врху источног зида и поменуте

⁷⁵³ Реч је о илустрованом рукопису Vat. gr. 1162, који је настао 1125–1150, cf. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco*, 9–11, fig. f. 29–30, 33, 35–36.

⁷⁵⁴ Адама назива другим Христом апостол Павле у посланици Римљанима (Рим. 5: 14), cf. *The Kariye Djami*, I, 54. Старозаветне типологије које се односе на Богородицу у рановизантијском периоду развио је Прокло Цариградски (434–446). Међу њима издвајамо метафоре о Богородици као новој Еви и Рајском врту – станишту другог Адама, v. Conostas, *Weaving the Body of God*, 177. Cf. учење патријарха цариградског Германа, PG 68, col. 362.

⁷⁵⁵ За развој ове идеје у византијским проповедима, v. Рапоц, *Aspects of St Anne in Byzantium*, 95–96.

⁷⁵⁶ *St. Symeon the New Theologian: On the Mystical Life*, 29, 92. Cf. Bucur, *Foreordained from all Eternity*, 206.

⁷⁵⁷ Један од примера је сребрни оков иконе са Богородицом, која чини део диптиха са Благовестима из цркве Богородице Перивлепте (XII век). Теолошки и иконографски сложен програм иконе садржао је: старозаветне теме, ликове Богородичиних родитеља и химнографско-теолошке елементе: Piatnitsky, *The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos*, 49, fig. 6.

стојеће фигуре Адама и Еве у доњој зони северозападног угла припрате.⁷⁵⁸ Реч је о јединственој програмској поставци која се може прихватити као једина сродна аналогија примеру из олтарa Марковог манастира. Као и у цркви Светог Димитрија и идејне основе лесновског решења поред Богородичине и Христове генеалогije обухватају и значење које проистиче из паралела успостављених између Адама и Христа, као и Еве и Цркве.⁷⁵⁹

Причешће апостола

У зони испод Богородице оранте налази се *Причешће апостола*, развијено у две засебне композиције (сл. 159).⁷⁶⁰ Причешће хлебом η μετάδοσης (сл. 160) и Причешће вином η μετάλυσις (161) одвија се у јединственом простору сликане архитектуре, а раздваја их горњи део бифоре олтарске апсиде.⁷⁶¹ Обе сцене решене су на исти начин: група од дванаест апостола без нимбова, прилазе Христу ις χς, иза кога стоји анђео-ђакон αγγλ κν под циборијумом, држећи рипиду.⁷⁶² Причешће апостола из

⁷⁵⁸ Ликови Богородичиних родитеља иконографски се могу довести у везу и са представом Богородица Живоносни источник у темену лука на источној страни припрате, в. Габелић, *Лесново*, 172–174, 205–206. В. и Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 68, 161.

⁷⁵⁹ Габелић, *Лесново*, 205.

⁷⁶⁰ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 54; *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 6–7. За иконографију композиције Причешће апостола в. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*; Μαντάς, *То εικονογραφικό πρόγραμμα*, 125–135 (са старијом литературом). Cf. Радужко, *Чин узношења и раздробљења агнеца*, 203–218.

⁷⁶¹ По традицији монументалног сликарства на територији Македоније, почевши од Свете Софије у Охриду Причешће апостола слика се у централној апсиди, в. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 49, n. 8.

⁷⁶² Распоред две сцене, тако да је Причешће хлебом на северном делу, а Причешће вином на јужном делу олтарa, постаје уобичајен за цркве на територији Македоније, cf. Gerstel, *Monumental painting*, 160 (са примерима). Исто композиционо решење сцене остварено је у цркви Светог Никите код Скопља, cf. Марковић, *Свети Никита*, 143–144, сл. на стр. 143. Динамика композиције у складу је са традиционалном иконографијом сликарства XIV века, што подразумева умерене гестове и покрете

Марковог манастира припада ређе практикованим решењима, у којима обе групе предводи Петар.⁷⁶³ Преостали апостоли заузимају различите положаје. Због недостатка простора индивидуализоване портрете добило је само неколико њих. То су на јужној страни: Павле, Андреј, Марко, Матеј, а на северној: Јован, Јаков, Андреј, Матеј, Лука. Основна концепција композиције у католикону Марковог манастира има највише сличности са истоименом представом у Грачаници.⁷⁶⁴

Положај Петрових шака у Причешћу хлебом, тако што је десна стављена преко леве чинећи престо Христу, показује иконографску веродостојност литургијске праксе и правила утврђеног још на VI васељенском сабору (692).⁷⁶⁵

Лик светог у бифори

На уској површини чеоне стране колонете која раздваја делове бифоре олтарске апсиде налази се лик светог мученика (сл. 162). Фронтална стојећа фигура, чија висина одговара расположивом простору прозорског отвора насликана је на

апостола. Слична решења су у Светом Никити, Старом Нагоричину, Светом Николи Орфаносу, Светом Николи у месту Плаца на Манију, Леснову.

⁷⁶³ Петар предводи обе групе апостола још у у Светом Никити код Скопља, Светој Катарини у Солуну, Грачаници, cf. Тодић, *Грачаница*, 113, т. II; Gerstel, *Monumental painting*, 176; Марковић, *Свети Никита*, 125, сл. на стр. 125.

⁷⁶⁴ Тодић, *Грачаница*, т. II.

⁷⁶⁵ Mathews, *The Early Churches of Constantinople*, 172. Правилан положај шака насликан је у Причешћу апостола у Краљевој цркви у Студеници (1315), cf. Бабић, *Краљева црква*, 114, сл. 71. За иконографске варијације у сликању апостола док примају Причешће вином, v. Gerstel, *Monumental painting*, 195–196; Марковић, *Свети Никита*, 144–145. Причешће апостола у два вида ликовни је одраз овог обреда међу свештенослужитељском заједницом, док су верници примали причест из путира у коме су помешани хлеб и вино. О начину на који су верници примали причест обавештава Симеон, архиепископ солунски, PG 155, 300D; 744D–745B. О овом питању, v. Gerstel, *Monumental painting*, 149–152. Сложен однос између слике и обреда анализира Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques*, 162–174.

позадини црвене и тамно плаве боје. Светитељ је одевен у патрицијску одећу – црвену тунику са златовезним нашивком на дну хаљине и зелени плашт са златотканим оковратником и бисерним тракама.⁷⁶⁶ У десној руци савијеној у висини груди највероватније је био насликан крст, мученички атрибут,⁷⁶⁷ док је лева шака молитвено подигнута. Упечатљиве одлике младоликог светитеља – кратка коса зачешљана иза ушију и голобрадост одговарају устаљеној иконографији светог Димитрија.⁷⁶⁸ На старој фотографији из збирке Народног музеја у Београду види се део натписа свети ‘о аг.⁷⁶⁹

Пример светих ратника који су као мученици насликани у олтару налази се у цркви Богородице Одигитрије у Пећи. У протезису, параклису Светог Арсенија налази се свети Нестор,⁷⁷⁰ док су у простору ђаконикона који је посвећен Јовану Претечи насликани свети Прокопије, Ђорђе и Димитрије (сл. 163).⁷⁷¹ Подједнако важан пример налазио се у цркви Светог Ђорђа у Речанима. У потрбушју лука који је чинио лунету на јужној страни олтара речанске цркве распоређене су попрсне

⁷⁶⁶ Представа није спомињана у досадашњој литератури. Cf. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 6–7, где је светитељска фигура означена као непознати ђакон, са чиме се не слажемо.

⁷⁶⁷ О крсту као иконографском обележју мученика, v. Jerphanion, *Les caractéristiques et les atributs*, 14–15.

⁷⁶⁸ Реч је о старијем типу представе мученика-ратника, у туници са плаштом и крстом у руци, који се у византијским црквама слика упоредо са представама светих ратника, cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 591; Walter, *The Warrior Saints*, 76–80. Поређење је могуће извршити и са другим представама светитеља у цркви Светог Димитрија, нпр. у циклусу патрона или представама на јужној и западној фасади, као и у првој зони живописа. Cf. Walter, *St. Demetrius*, 174–178, где се разматра прелаз са мученичке ка ратничкој иконографији светог.

⁷⁶⁹ Овом приликом се захваљујемо колегиници Дубравки Прерадовић. Њеном љубазношћу омогућен нам је увид у старе фотографије фресака Марковог манастира. Инвентарски број фотографије је 1610 В. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 6–7, где је лево од лика светитеља забележено слово А, док је са десне стране то слово И. Видљивост ових слова не бисмо могли да потврдимо након изведених теренских истраживања.

⁷⁷⁰ Гавриловић А. Ђ., *Зидно сликарство*, 161–162.

⁷⁷¹ *Ibid*, 189–190.

представе двојице непознатих светих мученика. Наспрам њих, у лунети на јужној страни је непознати мученик у попрсју представљен као оранс, док су у потрбушју лука још два попрсја светих личности.⁷⁷² И протезис Дечана примио је ликове петорице мученика.⁷⁷³

Улога заступника људи пред Богом и мученичка смрт за веру највише је утицала да се ликови мученика сликају у олтару византијских цркава.⁷⁷⁴ Тако су програми светилишта у црквама Кападокије веома често укључивали ове свете.⁷⁷⁵ Примери из истог, средњевизантијског периода са Наксоса показују да није постојало јединствено решење када је реч о начину сликања, месту, распореду и броју ликова светих мученика.⁷⁷⁶ Оваква иконографска и програмска „разноликост“ могла је настати као плод појединачних жеља наручилаца фресака, који су припадали локалном становништву.⁷⁷⁷

⁷⁷² Ђурић, *Непознати споменици*, 80; Стевановић Б., *Црква Светог Ђорђа у Речанима*, 80, 85–87. За претпоставку да у речанском светом орансу треба препознати светог Трифуна, в. Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, 110–111, 114.

⁷⁷³ Сачувана су имена мученика Леона, Фотија и Аниките, в. Поповић Б. Ј., *Програм живописа у олтарском простору*, 88.

⁷⁷⁴ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, 341–342. За ранији период, в. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei*, 113–120.

⁷⁷⁵ Представљени су у попрсјима, или у ређем случају као стојеће фигуре, у тавлиону са плаштом и крстом у руци, в. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, 59, 90, 110, 117, 141–142, 160, 192, 227, 233, 256, 268, 294, 341–342.

⁷⁷⁶ У олтару цркве Светог Ђорђа Диасоритиса (XI век), поред патрона који је добио истакнуто место у олтарској апсиди, преостали мученици насликани су у виду медаљона на северном и јужном зиду беме. У цркви Светог Николе у Сангрију (1270) свети врач, Козма и Дамјан насликани су као стојеће фигуре у потрбушју источног лука, док је лик светог Ђорђа Диасоритиса у виду медаљона на чеоном зиду апсиде. Група мученика у Богородичиној цркви на Јалу (1288/1289) добила је највећи значај, с обзиром на то да су као стојеће фигуре у фронталном положају насликани уз Богородицу са Христом у олтарској апсиди. Међу њима се посебно издваја свети Димитрије у костиму ратника, cf. Hatzidakis et al., *Naxos*, 68–69, 70, fig. 4; 78, fig. 15,16; 79, fig. 17, 18; 82, fig. 4; 85, fig. 5; 100–101, fig. 6.

⁷⁷⁷ О ктиторима поменутих цркава, в. Hatzidakis et al., *Naxos*, 66, 80, 100–101.

Имајући у виду да је у Марковом манастиру у питању једна фигура, као и то да јој је намењено централно и истакнуто место у олтарској апсиди разложно је претпоставити да је реч о патрону храма, светом Димитрију.⁷⁷⁸ У то нас уверавају примери византијског сликарства који почевши од X века следе обичај којим се посвета цркве додатно потврђује ликом светитеља патрона у олтарској апсиди, протезису или ђаконикону.⁷⁷⁹ Заступничка улога патрона у апсидалним конхама олтара цркава на Манију најчешће је исказивана иконографским решењем оранта.⁷⁸⁰ Вотивна природа оваквих представа посебно долази до изражаја у приватним

⁷⁷⁸ О месту сликања патрона, v. Κουκιάρης, *Η θέση του επώνυμου αγίου*, 105–123; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 113–120. V. и Tomeković, *Les repercussions du choix*, 25–42, посебно 26 где је наведен пример представа светих лекара у простору светилишта у цркви Светог Пантелејмона у Нерезима.

⁷⁷⁹ Δρανδάκης, *Δεόμενοι άγιοι*, 236–237, 239, еик. 3, 4; Méladini-Georgopoulou, *Le décor apsidal*, 451, 453–455, pl. 2, 3, 6, 8–10; Altripp, *Die Prothesis*, 199–200. Интересантно је споменути и пример католикона манастира Светог Луке у Фокиди (XI век), где су у источним лунетама, изнад бифора у протезису и ђаконикону представљени свети Теодори (данас очуван само Теодор Тирон у ђаконикону) у одећи патриција, иако се не може поуздано утврдити посвета бочних пастофорија, v. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 50, fig. 49, pl. no. 19.

⁷⁸⁰ О орантној иконографији светих мученика, v. Grabar, *Martyrium*, II, 105, 117, 292, 318. Светитељи патрони у апсидалним конхама заступљени су у црквама у унутрашњем делу полуострва Мани (Меса Мани): свети Пантелеимон и свети Никита у цркви Светог Пантелејмона код Булариона (991/992), свети Теодор Стратилат у цркви Светих Теодора у месту Кафионас (1145), свети Срђ и Вахх у протезису и ђаконикону у цркви посвећеној овим светитељома у месту Кита (XII век), свети Теодор Тирон у цркви Светих Теодора у месту Трипи (XIII век), свети Илија у истоименој цркви у месту Таламес (крај XIII– почетак XIV века). За примере, v. Δρανδάκης, *Δεόμενοι άγιοι*, 236–237, 239, еик. 3, 4; cf. idem, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, 78–79, 370–371, еик. 8, 9; Skawran, *Peripheral Byzantine Frescoes*, 78, fig. 8.7; Kontogiannis, Germanidou, *The Iconographic Program*, 58, fig. 4. Cf. и Kalopissi-Verti, *Epigraphic Evidence*, 339–361. Традицију средњевизантијског периода следе и програми олтара појединих цркава времена Палеолога. Такви примери су: монументална представа патрона у олтарској апсиди у цркви Светог Николе у месту Свети Никола Монемвасијски (друга половина XIII век), cf. Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, 38, еик. 10a; као и лик патрона у цркви Св Јована „Потамити“ изван Кокале, Просилиаки Мани (1275–1300), cf. Δρανδάκης, Δωρῆ, Καλοπίση, Παναγιωτήδη, *Έρευνα στή Μάνη*, 176.

капелама, задужбинама локалног племства на острву Китери,⁷⁸¹ где су се уз лик светитеља патрона могли наћи и портрети ктитора, као што је случај у цркви Светог Димитрија у месту Камбјаника (XII век).⁷⁸² Преовладава мишљење да је иконографија светитеља патрона исказана решењем оранта ограничена⁷⁸³ претежно на подручје Пелопонеза, Крита⁷⁸⁴ и Јонска острва.⁷⁸⁵ Та локална и архаична појава ослања се на иконографска решења ранохришћанских мученикума.⁷⁸⁶ На сасвим другачији начин осмишљена је представа патрона у цркви Светог Ђорђа Диасоритиса на Накосу (XI век). Светитељ је насликан у средишњем делу најниже зоне олтарске

⁷⁸¹ Светитељи патрони насликани су у апсидалним конхама у капели Светог Димитрија у месту Пурко (око 1100), цркви Светог Власија код Фрилингијанике (око 1100), цркви Светог Петра у Араи (середина XII или XIII века), цркви Светог Поликарпа у Финикијес (око 1100 или XIII века), цркви Светог Димитрија у месту Камбјаника (XII век), цркви Свете Андрије у Ливади (XIII век), v. Méladini-Georgopoulou, *Le décor apsidal*, 451, 453–455, pl. 2, 3, 6, 8–10; Chatzidakis, Bitha, *The Island of Kythera*, 66–67, 73, fig. 15; 114–115, fig. 5; 146–148, fig. 6–8; 165, 172, fig. 16; 227, fig. 7; 289.

⁷⁸² Méladini-Georgopoulou, *Le décor apsidal*, 455, fig. 8–10; Chatzidakis, Bitha, *The Island of Kythera*, 146–148, fig. 6–8.

⁷⁸³ Примери постоје и на другим грчким подручјима. На Евбеји је црква Светог Николе у Пиргосу, cf. Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας*, εκ. 82. На Атици то је параклис Светог Николе у пећини Пендели, cf. Μουρίκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, 79. У цркви Светих врача у Касторији (XII век) свети Козма и Дамјан насликани су као оранти уз Богородицу у олтарској апсиди, cf. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 167–168; Gerstel, *Monumental painting*, 48. Имајући у виду наведе примере утолико више је занимљиво решење речанског светог оранса.

⁷⁸⁴ Нпр. у цркви арханђела Михаила у Селину (око 1325), v. Gallas, Wessel, Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, 206; Bissinger, *Kreta*, 101.

⁷⁸⁵ Као пример са Крфа издвајамо цркву Светог Меркурија (1074/1075) која у апсидалној конхи има лик патрона оранта, v. Vocotopoulous, *Fresques du XIe siècle à Corfou*, 157–158, 172, pl. 4, 6–9, 10, 11.

⁷⁸⁶ О томе, v. Grabar, *Martyrium*, 292; Méladini-Georgopoulou, *Le décor apsidal*, 460–468 (са примерима и библиографијом); Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 113–116 (са примерима).

апсиде, у препознатљивој мученичкој иконографији. Допојасна фигура уоквирена је декоративном траком, што јој даје изглед фреско иконе.⁷⁸⁷

Иконографски садржај протезиса позновизантијског периода показује да је тај простор могао сјединити теме које се односе на обред али и култ светитеља. Протезис у Митрополији у Мистри (1270–1285) посвећен је светом Димитрију. У ниши тог простора је допојасни лик патрона у мученичкој иконографији (сл. 164), док су на своду сцене из светитељског циклуса.⁷⁸⁸ У још једној цркви у Мистри, светитељ патрон је насликан у конхи протезиса. Реч је о цркви посвећеној светом Јовану Претечи, чије се сликарство датује у трећу четвртину XIV века.⁷⁸⁹ Сасвим неуобичајено за сликарство Палеолога јесте решење из полукалоте олтарске апсиде у цркви Светог Николе код Станичења, где се лик патрона у молитвеном ставу, заједно са Кирилом Филозофом обраћа Богородици.⁷⁹⁰

Од значаја за програмска разматрања у простору олтара Марковог манастира јесте и химнографско прослављање светог Димитрија, које доприноси бољем сагледавању места светитељског лика у литургијско-евхаристијском контексту олтарске апсиде. Да подсетимо, лик светог Димитрија у олтарској бифори налази се у непосредној близини слике Евхаристије. Такође припада и централној оси олтарске апсиде и на тај начин остварује вертикалну просторну везу са представама Христа Емануила у конхи и великог архијереја у првој зони.⁷⁹¹ Мученички аспект, наглашен

⁷⁸⁷ Свети Ђорђе окружен је медаљонима у којима су највероватније ликови његових родитеља, светих Геронтија и Полихроније. Неубичајен избор и композиција светитељских фигура сугерише могућност постојања триптиха, који је могао утицати на идејно решење фреске, v. Hatzidakis et al., *Naxos*, 67–69, 75–76, fig. 1–4, 9 (M. Acheimastou-Potamianou).

⁷⁸⁸ Χατζηδάκης, *Νεώτερα για την ιστορία*, 162–164, εκ. 51α-β, 52α-β; Altripp, *Die Prothesis*, 134–135.

⁷⁸⁹ Δρανδάκης, *Ο Αι-Γιαννάκης του Μυστρά*, 64–65, εκ. 9.

⁷⁹⁰ *Црква Светог Николе у Станичењу*, 148–151, сл. 65 (С. Габелић).

⁷⁹¹ V. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 7. Једини пример који нам је познат, у коме је лик патрона директно укључен у теолошки сложену програмску целину олтара јесте црква Светог Пантелејмона у месту Веланидија, у области Епидаврос Лимира на југу Пелопонеза (последња

у представи патрона, заступљен је још у најстаријем словенском *Методијевом канону светом Димитрију солунском* (IX век).⁷⁹² Упечатљиво поређење односи се на сличност између Димитријеве и Христове ране: (III.3: копнѣмъ водоуъ ты, дѣмитриѣ, въпнѣаше весела са христуу: ” что за въсѣ принесѣ ти прободеноуоуоуоу въ ребра мене ради, нѣ мѣчѣннѣмъ монуѣ божиѣ чашѣ нынѣ испиѣ!“⁷⁹³ Јединствено ликовно решење које се ослања на ову идејну основу јесте поменути пример цркве Светог Димитрија у Мистри, где се сцене мучеништва светитеља у простору протезиса доводе у везу са обредом проскомидије.⁷⁹⁴ Литургијски извори позновизантијског периода бележе да су се у солунским црквама службе у част славном великомученику вршиле током седам дана месеца октобра (20–26. октобар).⁷⁹⁵ Тзв. *Велика недеља* била је посвећена страдању поштованог светитеља. Идеја оваквог литургијског сећања, јасно, заснива се на поређењу са Страсном недељом и Христовим страдањем, о чему сведоче бројни примери химнографских садржаја.⁷⁹⁶ Исти смисао садржан је и у метафори о *страдалнику Христовом* (*αθλητήν τοῦ Χριστοῦ*, *страстотерпче хр(с)товъ*), која је била заступљена како у химнографији⁷⁹⁷ тако и у жанру похвалног слова овог периода.⁷⁹⁸

трећина XIII века). Свети Пантелејмон прикључен је групи архијереја са свицима, изнад којих је агнец у специфичном иконографском виду, окруженем сценом Благовести. Κωνσταντινίδη, *Το δογματικό υπόβαθρο στην αψίδα του Αγίου Παντελεήμονα*, 165–176, еп. 2 тумачи лик патрона у олтарској апсиди као наставак традиције установљен у програмима цркава на Манију још од средњевизантијског периода.

⁷⁹² Канон из Минеја за октобар (Новгород 1096) објавио је Јагич, *Служебные минеи*, 186–190. Критичко издање текста објавио је Jakobson, *Sketches for the History*, 287–346.

⁷⁹³ Jakobson, *Sketches for the History*, 286–287, 322–323.

⁷⁹⁴ Altripp, *Die Prothesis*, 134–135, 203.

⁷⁹⁵ Рукописи који нас обавештавају о службама посвећеним св Димитрију потичу из периода од XIII па све до XIX века. Листу рукописа даје Φουντούλη, «*Μεγάλη Εβδομάς*», 13–14.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, 5–17, посебно 6.

⁷⁹⁷ Реч је о химнографским саставима међу којима су и они настали из пера Симеона, епископа Солунског и Евстатија, епископа Солунског, v. *ibid.*, 20, 22, 24, 26, 31 ff.

⁷⁹⁸ У хришћанској хагиографској књижевности ова метафора се везује за истакнуте мученичке подвиге. О патристичком пореклу метафоре, v. Russell, *St Demetrius of Thessalonica*, 71–75.

За свете оце попут Филотеја Кокина,⁷⁹⁹ и Григорија Паламе⁸⁰⁰ поменута метафора обједињује духовну и физичку борбу мучеништва светог Димитрија, кроз коју се достиже најважнији хришћански идеал *Imitatio Christi*.⁸⁰¹ За наведене аспекте култа патрона у Марковом манастиру изабрана је иконографија распрострањена у српском сликарству XIII века, која светитеља приказује у патрицијској одећи са крстом у рукама, како би се означило њихово мученичко страдалништво за веру.⁸⁰²

Арханђели

Попрсје арханђела Михаила, ο αρχ(αγγελος) μιχ(ανλ) у кружном медаљону налази се у калоти протезиса (сл. 165).⁸⁰³ Као његов пандан у јужној пастофорији некада се највероватније налазило попрсје арханђела Гаврила (сл. 166).⁸⁰⁴ Сачувани остатак фреске, на коме се види део медаљона и нимба говори да је реч о светитљском попрсју у кружном оквиру. Иако постојеће стање фреске не омогућава сасвим поуздану идентификацију, ослонац за нашу тврдњу да је ту било насликано попрсје арханђела Гаврила јесте иконографска пракса, склона да у програму олтара повезује ликове двојице арханђела.⁸⁰⁵ Уверење да је свод ђаконикона некада красило попрсје

⁷⁹⁹ *Ἐγκόμιον εἰς Ἄγιον Μεγαλομάρτυρα Δημήτριον τὸν Μυροβλήτην* in: *Ἀγιολογικά Ἔργα*, 37–38; cf. Russell, *St Demetrius of Thessalonica*, 78–79.

⁸⁰⁰ *St Gregory Palamas, The Homilies*, 389–391; cf. Russell, *St Demetrius of Thessalonica*, 78.

⁸⁰¹ О употреби и значењу метафоре у похвалним словима XIV века, v. Russell, *St Demetrius of Thessalonica*, 75–81.

⁸⁰² Марковић, *О иконографији светих ратника*, 602–603.

⁸⁰³ Попрсја арханђела нису забележена у досадашњој литератури.

⁸⁰⁴ О сликању арханђела Михаила и Гаврила у протезису и ђаконикону, v. Altripp, *Die Prothesis*, 108–109, 307; cf. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni*, I, 109–111; II, fig. 2, 4, 124, 125. Лик арханђела насликан је у конхи протезиса у Манастиру и конхи ђаконикона у Зауму (према фотографијама Татјане Стародубцев). За литературу о Манастиру, v. Kostovska, *The Concept of Hope for Salvation*, 41–42, п. 2. За Заум, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 110.

⁸⁰⁵ Овакав распоред двојице арханђела у протезису и ђаконикону одговарао би и правилу сликања Михаила са десне, а Гаврила са леве стране фигуре Богородице са Христом у апсиди, што је

арханђела Гаврила пружа нам и сама програмска замисао овог простора, која је посвећена темама Оваплоћења, зачећа Богородице и рођења Христовог.⁸⁰⁶

Иконографија арханђела Михаила понавља све важније елементе који чине његов лик и у прстену куполе (сл. 65). Одевен је у царску далматику без лороса, пурпурне боје са бисерним украсима, преко кога је црвена хламида.⁸⁰⁷ У рукама држи препознатљиве царске инсигније, скиптар и сферу,⁸⁰⁸ симбол универзалне власти и тријумфа хришћанства. Прозрачност кугле на којој је Христов монограм χ исписан црвеном бојом има за циљ да ликовним средствима искаже космички симболизам насликаног мотива.⁸⁰⁹

Место арханђелских попрсја упућује и на једну од најважнијих функција култа – улогу заштитника.⁸¹⁰ Реч је о веровању да арханђели у медаљонима имају апотропејску моћ, због чега се често сликају на конструктивно осетљивијим местима, луковима и сводовима.⁸¹¹ Изразити пример посвећености култу арханђела среће се у кападокијским црквама Каранлик и Елмали килисе (Гореме, средина XI век), где су арханђели у медаљонима насликани не само у калотама бочних угаоних простора

такође примењено у апсидалној композицији Марковог манастира. О томе v. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni*, I, 111. На важност међусобне повезаности Михаила и Гаврила у богослужбеној књижевности, односно засебних служби посвећеним двојници арханђела указује Суботин-Голубовић, *Култ арханђела Михаила*, 14–16.

⁸⁰⁶ Тематски програм ђаконикона детаљније ће бити разматран касније у тексту.

⁸⁰⁷ Jolivet Lévy, *Note sur la représentation des archanges*, 121–128.

⁸⁰⁸ Jerphanion, *Les caractéristiques et les atributs*, 1–28,16; Grabar, *Zur Geschichte von Sphaira*, 336–348; Deer, *Der Globus*, 53–85, 291–318. О сфери као симболу царске власти у римској и хеленистичкој уметности: Arnaud, *L'image du globe*, 53–116. О сфери као огледалу у византијској иконографији, v. Айналов, *Византийская живопись*, 67, 137. О литерарном извору за сферу као огледало у Првој посланици апостола Павла Коринћанима (12:13) и делу Григорија Назијанског v. Лазарев, *Феофан Грк*, 141; Малков, *О роли балканской художественной традиции*, 152.

⁸⁰⁹ Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, I, 110

⁸¹⁰ О заштитничкој улози арханђела Михаила на примерима кападокијских цркава, v. Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie*, 197–198.

⁸¹¹ *Ibid.*

цркве, већ и у прстену куполе.⁸¹² У српским (Краљева црква,⁸¹³ Свети Никита,⁸¹⁴ Кучевиште,⁸¹⁵ Дечани,⁸¹⁶ Лесново)⁸¹⁷ и византијским црквама (Хора у Цариграду)⁸¹⁸ овакве представе арханђела сликају се најчешће у пољима између пандантифа, али и на другим конструктивним сегментима црквене грађевине.⁸¹⁹ Ликови арханђела у медаљонима насликани су и у наосу католикона Марковог манастира, у калотама северних угаоних простора (сл. 268, 275).

Појединачне архијерејске фигуре

У највишој зони протезиса смештене су и стојеће фигуре двојице епископа који не припадају литургијској поворци архијереја у првој зони.⁸²⁰ Представљени су фронтално, одевени у бели фелон и омофор нешто тамније нијансе. У левој руци оба

⁸¹² *Ibid.*, 197, fig. 13 (са старијом литературом). Арханђели као заштитници светилишта сликани су на више места у кападокијским црквама: на потрбушју апсидалног лука, бочним апсидама, на улазу у апсиду, v. Jolivet- Lévy, *Les églises byzantines*, 10, 15–16, 37, 49, 57–58, 80, 117, 139, 169, 182, 192–193, 200, 214–215, 230–231, 234, 262, 268, 270, 275, 291, 322, 325.

⁸¹³ Бабић, *Краљева црква*, 94.

⁸¹⁴ Марковић, *Свети Никита*, 124.

⁸¹⁵ Ђорђевић, *Сликаство XIV века*, 87.

⁸¹⁶ Петковић, Бошковић, *Манастир Дечани*, II, 29, pl. CLXXIV.

⁸¹⁷ Габелић, *Лесново*, 63.

⁸¹⁸ *The Kariye Djami*, I, 56; II, pl. 47–50, 79–81, где су ликови арханђела у медаљонима насликани између пандантифа обе куполе приправе у којима се насликани циклуси чуда и Богородичиног живота

⁸¹⁹ V. нпр. Хиландар (cf. Taylor Hostetter, *Chilandar*, CD ROM; Марковић, *Свети Никита*, 124, нап. 108); Дечане (арханђео Михаило у медаљону са жезлом и сфером у темену тријумфалног лука, cf. Петковић, Бошковић, *Манастир Дечани*, II, pl. CLXVI, Поповић Б. Ј., *Програм живописа у олтарском простору*, 78); Матеич, (попрсје арханђела Михаила краси поље над улазом из наоса у протезис, као и у лунети над прозором олтарске апсиде, cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 87, 188–189, црт. II, V 34 и Vb, 184); Заум (у полукалоти протезиса, изнад фигуре првомученика Стефана, cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 110).

⁸²⁰ Представе архијереја нису помињане нити је њихов идентитет разматран у досадашњој литератури. За цртеже фресака, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 29, 32.

светитеља држе јеванђеље, док десном благосиљају. Поред тога што су насликани један близу другог, они поседују и истоветне типолошке црте, што знатно отежава поступак идентификације.

Овакве, засебне представе архијереја у олтару сасвим су честа појава у зидном сликарству XIV века.⁸²¹ Њихов фронтални положај и начин на који држе јеванђеље, подстакао је и тумачења која у томе виде одраз литургијског тренутка, тачније целивања св. јеванђеља за време входа са јеванђељем.⁸²² Иако простран, олтар Марковог манастира не садржи опширнију галерију архијереја изван литургијске композиције у првој зони.

Први епископ насликан је на десној страни потрбушја лука који раздваја протезис од наоса (сл. 167). То је средовечна особа, кратке смеђе косе изнад ушију и браде средње дужине која се сужава и завршава код оковратника. Остатак легенде са десне стране светитељевог лика, о ⟨...⟩юс ѿп̄п̄⟨...⟩ свакако је недовољан за препознавање његове личности, али зато садржај натписа подстиче на нова питања. Наиме како се може закључити из највећег броја натписа XIII и XIV века, веома је ретко да се уз портрете црквених прелата реч *епископ* употребљава да означи епископску катедру одговарајуће личности.⁸²³ Једини пример који нам је познат из српског сликарства исписан је уз портрете призренских епископа у спољној припрати Богородице Љевишке.⁸²⁴ Стога би се у овом натпису можда могао препознати зачетак позније

⁸²¹ За неке од примера види код: Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 73, ff; Габелић, *Лесново*, 71–76. За примере цркава из доба краља Милутина, в. Тодић, *Српско сликарство*, 298, 307, 321, 327, 331; Димитрова, *Манастир Матејче*, 106–107, 119–121.

⁸²² О целивању јеванђеља (*aspasmos*) у уставу цариградског патријарха Филотеја Кокина в. Гоаг, *Euchologion*, 6; cf. Мирковић, *Православна литургија*, II, 70–71. О вези обреда и представа архијереја, в. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 21.

⁸²³ За пример натписа *епископ* у XIV веку, в. руску икону св. Климента, cf. Турилов, *К истолкованию надписи*, 415–420.

⁸²⁴ За распоред живописа, прочитана имена српских епископа и архиепископа, в. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 43, нап. 48, 66, 138–139. V. и Бабић, *Низови портрета*, 319–340.

традиције, када исписивање речи *епископ* постаје уобичајено.⁸²⁵ Са друге стране таква скраћеница била је сасвим уобичајена у српским рукописима тог времена.⁸²⁶ Будући да је при врху југозападног стуба забележен потпис писара Манише,⁸²⁷ који је сарађивао са првом скупином сликара, могло би се претпоставити његово или учешће неког другог писара приликом исписивања овог натписа.

С обзиром на то да име архијереја није сачувано, претпоставке за препознавање ослањају се на типолошке и иконографске карактеристике. Други епископски портрет заузима западну половину потрбушја лука који дели протезис од беме (сл. 168). Од првог се разликује само по тамнијој боји косе и дужој бради, која се дели у два прамена. Када је реч о одежди, надбедреник је једини елемент по коме се разликује одећа двојице светитеља. Име архијереја није нам сачувано, те се као и у првом примеру, препознавање ослања на типолошке и иконографске карактеристике. Третман његовог лика идентичан је сликарској обради светог Наума Охридског у охридској цркви Мали Св. Климент (1378), (сл. 169).⁸²⁸ Значај култа овог локалног светитеља прати и сразмеран број портрета у црквама средњовековног Охрида, у којима је увек представљен као монах.⁸²⁹ Претпостављамо да је упечатљива и стабилна физиономија светог, која је била добро позната сликарима Теоријанове

⁸²⁵ За употребу речи *епископ* у натписима уз портрете тзв. Малих апостола познијег сликарства као пример издвајамо цркву Светог Николе манастира Градиште (1620), cf. Чиликов, *Паптровске цркве и манастири*, сл. 63.

⁸²⁶ Као пример исписивања те скраћенице издвајамо Служабни минеј за септембар-октобар из Народне библиотеке Србије (XIV век), <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/RS-005>.

⁸²⁷ Cf. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 156–157.

⁸²⁸ Фотографију је објавио Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 154.

⁸²⁹ Портрет овог светитеља се налази у цркви Св. Николе Болничког, Григоријевој галерији у Св. Софији, Зауму, Богородици Пештанској, cf. Грозданов, *op. cit.*, 42, 92, 111–112, 147, 172. Због исцелитељских моћи које му се приписују често се слика у групи светих врача.

радионице,⁸³⁰ послужила као основ за формулисање оба архијерејска лика у Марковом манастиру.⁸³¹

Представе анђела и ђавола на капителима

Капители стубова на којима почива купола носе јединствене фреско целине.⁸³² На угаоним странама капитела смештен је по један лик,⁸³³ из чијих уста полази вода, чији ток прати ивицу овог конструктивног елемента. С обзиром на то да највиши део и подножје прекрива схематизован приказ неба и воде, може се рећи да насликани елементи имају улогу својеврсног композиционо-формалног оквира за представе на површинама капитела. Четрнаест анђела у лету, аггелъ Тнъ, одевени у хитон и химатион, раширених руку којима подупиру „небо“ украшавају сваку, изузев источне стране капитела југоисточног и североисточног стуба (сл. 170, 171, 172). На њима су два ђавола у чучећем ставу са обличјем мајмуна, један приказан фронтално,

⁸³⁰ О учешћу Теоријанових сараданика и ученика у декорисању Марковог манастира, в. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 154; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 100–101. Новију студију посвећену сликарској активности следбеника Јована Теоријана у црквама Охрида и суседних области доноси Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности*, 155–184.

⁸³¹ Овај поступак понављања истих физиономија сликар примењује и на допојасним фигурама пророка у тамбуру, о чему је било речи раније у тексту. Вероватно је да је и у овом случају висина и недоступност лучних површина у олтару главни разлог за ову врсту „немарности“.

⁸³² Фреске је први описао и тумачио Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 60–61; Мирковић, *Анђели и демони*, 3–13. У свом раду овај угледни истраживач није пружио коментар за преостали део композиције који се односи на лик воденог божанства. Cf. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 24–25, 28–29, 32–33.

⁸³³ Ђорђевић, *Загонетни лик*, 26–41 посветио је највише пажње овом питању, сматрајући да насликани мотив представља Океан. Другачије мишљење износи Djurić S., *Ateni and the Rivers of Paradise*, 26–28, који сматра да су представљене рајске реке.

а други у профилу (сл. 173, 174).⁸³⁴ Просторно и тематски ове сликане представе припадају космолошкој симболици куполе,⁸³⁵ док источни пар капитела остварује везу и са одговарајућим литургијско-евхаристијским програмом олтарa. То је идејни оквир у коме треба сагледати досадашња тумачења насликаних представа – најпре литургијско које је дао угледни истраживач Лазар Мирковић. Он је ликове анђела и ђавола разматрао у вези са апокрифним мистичним тумачењима литургије, која се приписују светом Григорију Богослову.⁸³⁶ Према овим текстовима који су нам сачувани само у млађим богослужбеним књигама,⁸³⁷ анђели уздижу кров цркве који се током литургије отвара ка небу, али и избацују „нечисте душе“, савладане ланцима, што је посебно уверљиво дочарано ликом демона који је везан ланцем.⁸³⁸ Значење ове представе доступне само погледу свештенослужитеља повезано је са пасхално-евхаристијским⁸³⁹ али и другим темама у олтару, које на различите начине исказују спаситељску делатност Христа и ослобађање од греха и власти Сатане.⁸⁴⁰

⁸³⁴ У складу са иконографском традицијом у профилу се сликају само Јуда, Сатана, Хад и људи нижег друштвеног сталежа, cf. Mouriki, *The Mask Motif*, 336. Мотиви демоноликих бића која придржавају конструкцију стубова познати су још у етрурској фунерарној уметности. Као истакнути пример наводимо крилатог демона чије се ноге завршавају у виду змијиног репа у гробници Тифоне која припада некрополи Монтерози у Тарквинији (III в. п. н. е), v. Lehmann, *The Dome of Heaven*, 17, fig. 48.

⁸³⁵ О томе, v. Προκοπίου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 119–124 (о космолошком симболизму куполе и одговарајућој сликаној декорацији), 147–184 (о космолошком симболизму византијске куполне цркве у делима хришћанских писаца). О анђелима који носе мандорлу са Пантократором у темену куполе, v. Габелић, *Лесново*, 55.

⁸³⁶ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 60–61; Мирковић, *Анђели и демони*, 3–13.

⁸³⁷ Реч је о рукописима из XVI–XVIII века, v. Покровский, *Евангелие*, 288; Мирковић, *Анђели и демони*, 9, 11–13, који наводи и места у литургији истог садржаја и значења.

⁸³⁸ На овај иконографски детаљ скреће пажњу Мирковић, *Анђели и демони*, 4.

⁸³⁹ „Сада је Суд овога света; сада ће бити избачен напоље кнез овога света“ (Jov. 12, 31–32; Лк. 11, 22). На ова места у Јеванђељима указује и Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 61. О пасхално-евхаристијском значењу које прожима један део програма олтарa, а посебно протезиса биће речи касније у тексту.

⁸⁴⁰ Реч је превасходно о теолошком тумачењу тема у протезису: сценама које припадају циклусима Христових чуда, Страдања, Богородичиног Акатисту и представама Христових предака по

Својеврсну „најаву“ необичних анђела на капителима у Марковом манастиру, Војислав Ђурић препознао је у приказима шестокрилих серафима на пандантифима куполе у Полошком (сл. 175) – местима са којих се „према мистичном тумачењу литургије лако подиже црквени кров, да би молитва верника полетела ка небу.“⁸⁴¹

Од значаја за програмска разматрања вишеслојних композиција на капителима јесу и њене иконографско-тематске и стилске особености. Једна од њих је обичај својствен уметности Паелолога да се анђели приказују како лебде или лете, што се често среће у сценама Крштења и Вознесења.⁸⁴² Непосредни узор за пример у Марковом манастиру видимо у композицији анђела који дижу мандорлу са Пантократором, која је насликана у куполама Богородице Перивлепте (сл. 176а) Старог Нагоричина (сл. 176) и Леснова.⁸⁴³

Полазећи од стилско-иконаграфске анализе мотива анђела и ђавола у Марковом манастиру, Тања Велманс у њима уочава појаву супротну византијској естетици.⁸⁴⁴ Она се окреће аналогијама из западне уметности, где су у оквиру сличне иконографске схеме скулпторалних програма романичких и готичких капителима представљени демони-мајмуни изразите ружноће, везани ланцем, који најчешће илуструју један део текста из Апокалипсе (Везелеј, Отен, Фиденца).⁸⁴⁵ Ауторка то

телу, о чему ће се говорити детаљније касније у тексту. Будући да је у калоти протезиса попрсје арханђела Михаила споменимо и једну коптску легенду (IV–VII век) у којој арханђеоло Михаилу истерује из цркве ђавола који омета литургију, cf. Gabelić, *The Archangelos Xorinos*, 345–360.

⁸⁴¹ Ђурић, *Византијске фреске*, 84.

⁸⁴² Κωνσταντινίδη, *Ο Μελλισμός*, 119, која наводи и примере литургијско-евхаристијских представа.

⁸⁴³ Габелић, *Лесново*, 55, која запажа утицај лесновског решења на иконографију Марковог манастира.

⁸⁴⁴ Зооморфни изглед ђавола као и његово место – капител, који је у византијској уметности најчешће имао орнаменталну и флоралну декорацију, елементи су који су својствени романичкој и готичкој уметности, cf. Velmans, *Infiltration occidentals dans la peinture murale byzantine*, 385.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, 386 (са литературом).

наводи као један од примера на којима се очитује склоност византијских сликара ка позајмици „секундарних“ елемената фреско-декорације из западне уметности.⁸⁴⁶

Иван Ђорђевић је бројним примерима из иконографије поткрепио мишљење да је на угаоним странама капитела представљен Океан (сл. 177).⁸⁴⁷ Једина права аналогија представама у Марковом манастиру су осликани капители у Новој Павлици (око 1386), који такође имају четири приказа Океана.⁸⁴⁸ Антички бог мора поприма у средњовековном периоду и лик лава, нарочито у византијској књижној илуминацији, у приказима архитектонске пластике и фијала.⁸⁴⁹ Таква иконографска решења највише су утицала на изглед полуљудских-полуживотињских глава у католикону Марковог манастира. Не мање важне биле су и представе маски, распрострањене у сликаној архитектури цркава Ренесансе Палеолога.⁸⁵⁰

Уз уважавање уверљиве анализе проф. Ђорђевића додајмо још једно запажање, које се односи на млазеве воде што излазе из чељусту чудноватих ликова. Према месту, броју, распореду, те тематском и симболичком садржају, оне одговарају

⁸⁴⁶ Иконографија ђавола у средњовековној и византијској уметности тема су неколико новијих студија (које нисмо били у прилици да прегледамо); в. радове у зборнику *Il diavolo nel Medioevo*, нарочито текстове: Pasquini, *Il diavolo nell' iconografia medievale*, 479–518 и Falla Castelfranchi, *Il diavolo a Bizanzio. Aspetti iconografico-iconologici e liturgici*, 605 ff. V. и Pasquini, *Diavoli e inferni*. За мотив ђавола у литерарној хришћанској традицији, в. Gounelle, *Le diable dans la littérature*, 5-21.

⁸⁴⁷ Ђорђевић, *Загонетни лик*, 26–41.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, 28, сл. 7–8.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, 33. О лављим главама на славинама фијала и украсним завршецима олука грађевина у античком и средњовековном периоду, в. Татић-Ђурић, *Античко наслеђе*, 389; Dauterman Maguire, *Spouts and finials*, 183, 185, 197, pl. 3, 4, 5. О сачуваним примерима камене пластике – истецистима олука у виду лавље главе из средњевизантијског периода (католикон манастира Осиос Лука, Беотија, палата Сан Ђорђо у Ђенови), в. Niewöhner, *Zoomorphic rainwater spouts*, 163–181.

⁸⁵⁰ В. нпр. Светог Никиту, Старо Нагоричино, Хиландар, али и позније примере као што је Лесново, Марков манастир, Љубостиња, cf. Ђорђевић, *Загонетни лик*, 34–35. За мотиве маски, в. Mouriki, *The Mask Motif*, 307–338.

приказима четири рајске реке.⁸⁵¹ Као алегорија геокосмолошког принципа овај литерарни и ликовни мотив најпре је нашао место у делима посвећеним хришћанској географији и стварању света.⁸⁵² Бројна патристичка тумачења, која се заснивају на библијском извору (Књ. Пост. 2: 10–14) унела су дубље слојеве симболичких значења у представе рајских река.⁸⁵³ Често сликане у крстионицима оне су симболизовале благослов воде крштења и четворицу јеванђелиста.⁸⁵⁴ Треба међутим нагласити да ова тема није доживела значајан иконографски развој у потоњем периоду. Четири рајске реке постепено нестају из сликане декорације византијских цркава након иконобоства.⁸⁵⁵ Повремено се срећу у зрелом византијском сликарству, а у појединим примерима досежу и положај у небеској сфери црквене грађевине (Атени, Грузија).⁸⁵⁶ У складу са својим значењем „воде које потичу из земаљског раја“⁸⁵⁷ чине део симболичке хијерархије програма у Марковом манстиру и представљене су испод „неба над небесима“ оличеног у лику Пантократора у темену куполе. Склад и јединство идејног и материјалног елемента у цркви Марковог манастира видљив је и у самом градитељском решењу, које има основу уписаног крста са куполом на

⁸⁵¹ О иконографији рајских река и њиховом значењу у рановизантијској уметности, v. Maguire, *Earth and Ocean*; idem, *The Nile and the Rivers of Paradise*, 179–184. За иконографски преглед теме који обухвата средњевизантијски и позновизантијски период, v. Djurić S., *Ateni and the Rivers of Paradise*, 22–29.

⁸⁵² За дела о стварању света, v. *Selecta in Genesim*, PG 12 cols. 98–100; cf. Maguire, *Adam and the Animals*, 363–373. Од дела о хришћанској топографији издвајамо Wolska-Conus, *Recherches sur la Topographie chrétienne*.

⁸⁵³ О томе, v. Daniélou, *Terre et paradis*, 433–472.

⁸⁵⁴ Примере наводи Maguire, *The Nile and the Rivers of Paradise*, 180; idem, *Earth and Ocean*, 44–45. Издвајамо подни мозаик крстионице са територије Охрида (V век), где су Четири рајске реке представљене као маске из чијих уста тече вода, cf. Bitrakova-Grozdanova, *Monuments paléochrétiens*, 55–65, pl. 4. О рајским рекама као симболима јеванђелиста, v. Maguire, *op. cit.*, 27–28, 77.

⁸⁵⁵ V. Maguire, *Where did the waters of Paradise go after iconoclasm?*, 229–245.

⁸⁵⁶ Djurić S., *Ateni and the Rivers of Paradise*, 22–29.

⁸⁵⁷ На смисао виших вода и инспирацију у тексту Пс. 148 скреће пажњу и Ђорђевић, *Загонетни лик*, 39–40.

слободним носачима.⁸⁵⁸ Границу раздвајања неба и земље визуелно дочарава сликани садржај капитела – његов горњи део испуњен сликаном имитацијом мермера у белој и плавој боји, који овалним завршетком сугерише линију небеског свода. Њу додирују анђели, испод чијих ногу је схематизован приказ таласа у истој комбинацији боја.

Појединачне представе ђакона

Свети Кирил

Представе светих ђакона саставни су део декорације олтара, те су њихове представе у ђаконикону сасвим очекиване.⁸⁵⁹ Стојећа фигура светог Кирила, (сѣи) кирилъ (ди)ѡконъ, насликана је на западној страни потрбушја лука који дели ђаконикон од беме (сл. 178), док свети Димитрије, сѣи ди(ди)трѣ днако(њ), украшава северну страну свода суседног пролаза који води ка наосу (сл. 179).⁸⁶⁰

Свети Кирил је младалачког изгледа и голобрад, са тонзуром на темену и смеђе косе, која се у локнама облика грозда завршава испод ушију.⁸⁶¹ Уочава се да на његовој представи није насликан орар.⁸⁶² С обзиром на то да је реч о важном делу

⁸⁵⁸ О томе, v. Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 181–215; cf. Djurić S., *Ateni and the Rivers of Paradise*, 27.

⁸⁵⁹ У досадашњој литератури није било помена о представама светих ђакона. За цртеже фресака v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 20, 32.

⁸⁶⁰ Cf. *ibid.*, 20, где је светитељ погрешно идентификован као свети Лаврентије.

⁸⁶¹ Приручник Дионисија из Фурне прописује да се Кирило слика као млад и голобрад, v. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 401. Према Симеону Солунском тонзура означава трнов венац али и венац монашког завета девичанства, PG 155, 869.

⁸⁶² О елементима ђаконске одежде, v. Jerphanion, *Le plus ancienne représentation*, 279 ff.; 5; Papas, *Studien zur Geschichte der Mess-Gewänder*, 81–105; Woodfin, *The Embodied Icon*, 5–9.

ђаконске одежде, који се никада не изоставља у иконографским представама ове светитељске групе, то се може разумети као сликарев пропуст.⁸⁶³ У левој руци он држи дарохранилицу, препознатљиви ђаконски атрибут.⁸⁶⁴ Изглед предмета који је стајао у десној шаци није нам сачуван, али према положај прстију, исправних и скупљних може се претпоставити да је реч о крсту⁸⁶⁵ или мање вероватно – кадионици.⁸⁶⁶

Иако Дионисије из Фурне у свом приручнику наводи светог Кирила као једног од осморице ђакона,⁸⁶⁷ његова представа се ретко среће у олтарима цркава, те се пример из Марковог манастира може сматрати изузетним. Овај мученик пострадао је за хришћанску веру у феничанском граду Илиопољу у време цара Константина Великог, а црква слави успомену на њега 28 марта.⁸⁶⁸

Свети Димитрије

Свети Димитрије представљен је као младић са брковима, кратком брадом и тамно смеђом косом, која се од ушију у локнама спушта до врата. У левој руци држи

⁸⁶³ Исти сликар је највероватније насликао и светог Романа Мелода без орара у ђаконикону цркве Светог Ђорђа у Речици, cf. Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида*, сл. 5.

⁸⁶⁴ О представама и функцији дарохранилице, v. Jerphanion, *L'attribut des diacres*, 285–296, посебно 291–296.

⁸⁶⁵ На такав закључак упућује и суседна фигура светог Димитрија, који има исти положај прстију и носи крст.

⁸⁶⁶ Изнад кажипрста уочава се танка полукружна линија, која наводи на помисао да би могло бити речи о горњем делу кадионице, међутим ниједан други траг на фресци не упућује више на поменути закључак.

⁸⁶⁷ То су: Стефан Првомученик, Роман Слаткопојац, Евпло, Лаврентије, Руфин, Венијамин, Аитал, Кирило, cf. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 401. У *Делима апостолским* (VI, 5) списак имена је нешто другачији: Стефан Првомученик, Филип, Прохор, Никанор, Тимон, Пармена и Никола.

⁸⁶⁸ BHG, III, 45; Delehaie, *Synaxarium*, 565–568.

дарохранилницу, а у десној крст. И на његовој одежди као и претходном примеру изостао је орар. Фризура, брада и бркови светог у потпуности одговарају иконографији светог Романа Мелода. На исти начин лик овог светог ђакона обликован је у ђаконикону цркве Светог Ђорђа у Речици код Охрида (сл 179а).⁸⁶⁹ Без сумње као највећи проблем представе намеће се питање непознате личности ђакона. Наиме византијски хагиографски извори не бележе постојање ђакона под именом Димитрије,⁸⁷⁰ те стога ни иконографска традиција не познаје светог Димитрија међу ликовима светих ђакона у олтару.

У настојању да пружимо одговор на задати проблем размотрићемо и поједина, још увек отворена питања која се тичу порекла и настанка култа светог Димитрија Солунског.⁸⁷¹ Најстарија хагиографска дела посвећена страдању и чудима овог светитеља не садрже помен о постојању култа славног мученика који претходи његовом развоју у Солуну током V века.⁸⁷² Из тог разлога веома је важно

⁸⁶⁹ Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, сл. 5.

⁸⁷⁰ Cf. ВНГ, I, 152–165.

⁸⁷¹ Научна мисао пружила је током XX века опречна мишљења о самом настанку култа светог Димитрија Солунског. За становиште које у култу овог светитеља види наставак паганских традиција, cf. Gelzer, *Die Genesis*, 53–64; Lucius, *Die Anfänge des heiligenkults*, 214–228. Према мишљењу Иполита Делеја култ светитеља је настао у Сирмијуму, одакле је премештен у Солун средином V века, cf. idem, *Légendes grecques*, 103–109. За археолошки контекст овог проблема, v. Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου*. Новију студију посвећену најранијем периоду култа св. Димитрија написао је Skedros, *Saint Demetrios of Thessaloniki*, 7–40 (са старијом литературом и изворима). Cf. и Рапов, *The Creation of the Cult of St. Demetrius*, 75–86. V. и најопсежнију новију студију о култу светог Димитрија у Солуну: Alto Bauer: *Eine Stadt und ihr Patron* (нисмо имали прилику да консултујемо ову публикацију).

⁸⁷² Најраније писано сведочанство о светом Димитрију Солунском је колекција Чуда светитеља коју је саставио солунски архиепископ Јован у другој деценији VII века, cf. Lemerle, *Les plus anciens recueils*, I. До тог времена, сматра се да су написани и текстови који описују страдање светитеља. Она су нам позната у краћој верзији (*Passio Prima*), дужој верзији (*Passio Altera*) и тзв. Метафрастовој верзији мучеништва, cf. *Acta Sanctorum*, nov., t. IV, 50–104 (страдање), 104–209 (чуда); cf. Delehaie, *Légendes grecques*, 106–107; Μέντζος, *Το προσκύνημα του αγίου Δημητρίου*, 67–90; Skedros, *Saint Demetrios of Thessaloniki*, 60–70.

сведочанство које пружа најстарији календар – Сиријски мартирологион (411), који представља сиријски превод грчког оригинала насталог у Никомедији око 360/362.⁸⁷³ У њему нема помена о светом Димитрију Солунском, али је зато у рубрици за 9. април забележен Димитрије из Сирмијума, ἐν Σιρμίῳ Δημήτριος.⁸⁷⁴ И *Јеронимов мартирологион* – календар хришћанских мученика насталог у Риму у периоду од 431–450. то потврђује.⁸⁷⁵ Шта више, три рукописа – *cod. Bernensis*, *cod. Epternacensis*, *cod. Wissenburgensis* (431–451) сагласна су у помену Димитрија ђакона из Сирмијума – *in Sirmia Demetri diaconi*, у рубрици за 9. април, погубљеног у овом граду за време Диоклецијанових прогона 304. године.⁸⁷⁶ Сасвим очекивано многи истраживачи су ове податке видели као одговарајуће изворе, који сагледани у политичко-црквеним приликама епохе на територији Балкана показују да је сирмијумски мученик ђакон Димитрије заправо потоњи свети Димитрије Солунски, чији је култ премештен у Солун заједно са седиштем префекта (441–442).⁸⁷⁷ У прилог овом мишљењу често се

⁸⁷³ *Acta Sanctorum*, nov., t. II, (LV).

⁸⁷⁴ *Ibid.*; Delehaye, *Légendes grecques*, 108.

⁸⁷⁵ Мартиролог познат под називом *јеронимски* представља колекцију најстаријих календара источне и западне цркве. Принцип распоређивања светитеља одговарао је географским и административним поделама у Царству у IV и V веку. О *Јеронимовом мартирологу*, v. Dubois, *Les martyrologes*, 29–37. За критичко издање рукописа, v. *Martyrologium Hieronymianum*. Коментаре уз допуњено издање из 1931. приредили су Н. Quentin, Н. Delehaye.

⁸⁷⁶ Као и у сиријском календару, ни у овим мартирологионима се не помиње свети Димитрије Солунски, *Acta Sanctorum*, nov. t. II, 41; Delehaye, *Légendes grecques*, 108. У науци је одавно утврђен утицај сиријских мартирологиона на формирање јеронимових календара. О томе, v. Rossi, *Le martyrologe hiéronymien*, 115–119, 116; Duchesne, *Les sources*, 120–160.

⁸⁷⁷ Lucius, *Die Anfänge des heiligenkults*, 277, n.3, први је уочио овај проблем, а Delehaye, *Légendes grecques*, 107 први је изнео претпоставку да је реч о истом светитељу. Угледни боландист исказао је сумњу у редослед догађаја који су хагиографи изложили у описима чуда светог Димитрија (*Acta Sanctorum*, nov., t. IV, 95, n. 17) према којима је Леонтије прву базилику посвећену овом мученику подигао у Солуну, а другу у Симијуму, предлажући обрнут хроношки редослед. На тај начин би се, према његовом мишљењу могло објаснити недостатак помена светог Димитрија Солунског у раним мартиролозима и релативно касну појаву његовог култа у Солуну. Слично мишљење прихватили су касније и други истраживачи, cf. Diehl, Le Tourneau, Saladin, *Les Monuments*

наводи и један догађај забележен у изворима. Солуњани су наине одбили захтеве цара Јустинијана и касније Маврикија да им се испоруче светитељеве мошти у Цариград, под изговором да изузев гроба свете Матроне они не знају где су њихови мученици сахрањени. Из овога се доносио закључак да гроб светог Димитрија није у Солуну, па чак и то да је тело славног мученика остало у Сирмијуму.⁸⁷⁸ Опрез пред оваквом тврдњом подстакао је и другачија мишљења која предложене изворе тумаче као податке о две светитељске личности, чији су се култови развијали у Солуну и Сиријуму и који су се у одређеним тренуцима, вероватно услед интензивнијег контакта два града, преплитали и мешали.⁸⁷⁹ Међутим неоспорно је да је већина

chrétiens de Salonique, 61; Vickers, *Sirmium or Thessaloniki?* 345–350, који сматрају да пренос култа светог Димитрија из Сирмијума у Солун одговара и премештању седишта префектуре у Солун након 441. У складу са тим он предлаже 9. април као датум мучеништва светог ђакона Димитрија, а 26. октобар као датум преноса светитељевих реликвија из Сирмијума у Солун. Мишљење да је Сирмијум место настанка култа светог Димитрија изнео је још Баришић, *Чуда Димитрија Солунског*, 16–17, а потом Vickers, *op. cit.*, 337–350; Spieser, *Thessalonique et ses monuments*; Panov, *The Creation of the Cult of St. Demetrius*, 75–86. Walter, *The Warrior Saints*, 69–70, износи претпоставку да је префект Леонтије установио култ св. Димитрија у оба града 412–413. Резултати археолошких истраживања подједнако су важни за ову тему. Хришћанска базилика унутар утврђеног дела града Сирмијума за коју су сви сагласни, иако без епиграфских доказа, да је носила посвету светом Димитрију, потиче из прве трећине V века (cf. Поповић В., *Јужнодунавске провинције*, 201–237; idem, *Култ светог Димитрија Солунског*, 279–289; Jeremić, *Les temple païens de Sirmium*, 188–196). Поповић В., *Култ светог Димитрија Солунског*, 285–286 са друге стране износи теорију о постојању старије Леонтијеве цркве – тробродне базилике у Солуну, која је могла настати 413–414. (cf. Skedros, *Saint Demetrios of Thessaloniki*, 29–39, са прегледом библиографије).

⁸⁷⁸ Lemerle, *Les plus anciens recueils*, 87–90; Vickers, *Sirmium or Thessaloniki?*, n. 1; Поповић В., *Култ светог Димитрија Солунског*, 283.

⁸⁷⁹ То је први предложио Tafrali, *Thessalonique*, 65, n.2; а затим детаљније образложио Θεοχαρίδης, *Σίρμιον ἢ Θεσσαλονίκη*, 269–308, који сматра да су свети Димитрије који је страдао под царем Максимијаном Галеријем 26. октобра 305. у Солуну и Димитрије ђакон који је убијен 9. априла 304. у Сирмијуму, када је Галерије био цезар, уствари две особе. Исто мишљење прихвата и додатно аргументује Skedros, *Saint Demetrios of Thessaloniki*, 13–40. Недавно је изнета још једна претпоставка која развој култа св. Димитрија везује за реликвије светих Еметерија и Хелидонијуса, мученика са територије Шпаније, које су у Солун донете 379. у част цара Теодосија I (379–395), v. Woods,

истраживача сагласна када је реч о сирмијумском пореклу светог Димитрија Солунског.⁸⁸⁰ Занимљиво је и недавно изнето запажање о две традиције исказане књижевним средствима у хагиографском наративу *Passio Altera* – локалне солунске и сирмијумске, што има двоструки циљ – да укаже на „славну прошлост“ св. Димитрија али и да истакне примат Солуна над Сирмијумом.⁸⁸¹

Следеће важно питање за нашу тему односи се на ђаконство светог Димитрија. Стога овом приликом скрећемо пажњу на реликвије светитеља као један од важних елемената у грађењу култа, које у досадашњој литератури није добило довољно пажње. Једна од њих је и део орара, који је заједно са окрвављеном хламидом мученика, према хагиографској традицији у сребрној липсанотеци епарх Леонтије понео у Сирмијум.⁸⁸² Као што је познато, орар чини саставни део ђаконске одежде већ од IV века.⁸⁸³ Функционално сагледавање реликвије уз поменуте податке

Thessalonica's Patron, 221–234. За контра аргументе овим тврдњама v. Skedros, *Response to David Woods*, 235–239.

⁸⁸⁰ V. нпр. Saxer, *Demetrios the Martyr*, 225; Janin, *Demetrio di Tessalonica*, 556–564; Jarak, *Martyres Pannoniae*, 263–289.

⁸⁸¹ У питању су делови текста који показују познавање сирмијумске топографије и намерни анахронизам – временско померање личности епарха Леонтија из VI у V век, када је седиште Илирикума било у Сирмијуму. Циљ овога је величање базилике Светог Димитрија, чији су корени у „славној прошлости“, али и истицање примата Солуна над Сирмијумом, v. Toth P., *Syrman Martyrs in Exile*, 168–169. Овај аутор сматра да је елемент сирмијумске традиције, који је очигледно подређен новоприхваћеној солунској, унело избегло становништво Сирмијума, након најезде варвара на њихов град.

⁸⁸² Према *Passio Altera*, након Димитријеве смрти, његов слуга Луп узео је светитељев орар са чудотворним капима крви (λαβὼν τὸ ὄραριον τοῦ ἁγίου, ὃν αὐτῷ ἀνελέξατο τὸ αἷμα αὐτοῦ) захваљујући којима је извршио многобројна чудесна исцељења по Македонији и Тесалији. Након свог излечења епарх Леонтије одлучује да понесе реликвију – део орара светог Димитрија (μέρος τοῦ ὄραριου) и похрани га у цркву њему посвећену у Сирмијуму, cf. *Acta Sanctorum*, Oct.4, 94D-F; за енглески превод, v. Skedros, *Saint Demetrios of Thessaloniki*, 149–154.

⁸⁸³ Везу између реликвије и ђаконског идентитета св. Димитрија уочио је Woods, *Thessalonica's Patron*, 224. За орар, v. Jerphanion, *Le plus ancienne representation*, 279 ff.; Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder*, 81–105; Woodfin, *The Embodied Icon*, 6–7.

из раних мартирологиона оснажују претпоставку о сирмијумском пореклу светог Димитрија, који се у првобитној фази култа препознаје као ђакон. Међутим, како хагиографска и иконографска традиција не бележе ниједан помен о св. Димитрију Солунском као ђакону, ваља претпоставити постепену трансформацију култа и напуштање његових најранијих одлика.

Упоредна анализа значајнијих мученичких култова позноримског периода са територије Паноније и Илирикума као и пратећих хагиографских наратива показује једну општу карактеристику условљену драматичним историјским околностима, а то је њихово кретање и „премештање“ најчешће ка градовима северне Италије.⁸⁸⁴ Слично се може се рећи и за штовање светог Димитрија, чији је култ поред Солуна доспео и у Равену, где је у његову част подигнута базилика већ крајем IV века.⁸⁸⁵

Након изнетих чињеница и претпоставки могуће је закључити да ипак постоји историјски основ за препознавање светог Димитрија као ђакона из Сирмијума. То међутим не значи да је могуће очекивати његову ликовну представу у позном XIV веку. Најстарија традиција која је потпуно пала у заборав у потоњим вековима није оставила трагове у византијско иконографији. Али је зато од значаја свака ликовна целина чија програмска замисао повезује лик светог Димитрија са неким од светих ђакона. Такав пример настао је у самом центру светитељевог култа, цркви Светог Димитрија у Солуну. Реч је фрескама које потичу из XIV–XV века а насликане су на истакнутом месту, у најнижој зони југозападног ступца олтарског простора. Уз представу Христа на трону – на западној страни, насликане су и две стојеће фигуре под аркадама на унутрашњим страна ступца – непознати свети ђакон и свети

⁸⁸⁴ V. новији рад посвећен најранијој етапи култа светог Димитрија Солунског у историјском светлу кретања светитељских култова Панонске регије позноримског периода: Toth P., *Syrman Martyrs in Exile*, 145–169.

⁸⁸⁵ Цркву спомиње Агнелус, хроничар равенске цркве почетком IX века, v. *Agnelli qui et Andreas liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, 271. О култу св. Димитрија у Равени, v. Поповић В., *Култ светог Димитрија Солунског*, 201–237.

Димитрије као ратник.⁸⁸⁶ С обзиром на то да се натпис није сачувао и да је фреска у пределу лица поприлично оштећена, не може се поуздано утврдити идентитет светог. Реч је о младићу са кратком косом, вероватно до ушију.

И на крају осврнимо се на још једну могућност тумачења загонетног портрета. У Синаксару Цариградске цркве забележен је ђакон Деметријанос, који се слави заједно са свештеником Аристолом и проповедником Атанасијем 23. јуна.⁸⁸⁷ Будући да је реч о веома сличним именима врло је могуће да је направљена грешка приликом исписивања легенде. Једини пример представе светог Деметријаноса који нам је познат налази се у цркви Светих Петра и Павла у Трнову, где је насликан заједно са св. ђаконима Филипом и Романом.⁸⁸⁸

Литургијске теме у најнижој зони олтара

Евхаристијске и литургијске теме олтара обухватају фреско-целину, која се простире у протезису, олтарској апсиди и ђаконикону. У најнижој зони олтара Марковог манастира дошла је до изражаја блиска веза између богослужења и

⁸⁸⁶ Захваљујем се проф. Драгану Војводићу који ми је указао на овај пример. Представе су први пут описане и датоване код: Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου*, I, 209, где је погрешно наведено да светитељ носи ружичасти хитон и црвенкасти химатион. Када је реч о датовању, основним увидом у стилске карактеристике фресака стичемо утисак да би најранији временски оквир за настанак фресака био XV век. У базилици Светог Димитрија ђакон је представљен уз светог Димитрија на мозаику из VII века, cf. Μαυροπούλου-Γσιούμη, *Ο αγίος Δημήτριος*, 165, πιν. 19. Детаљније о композицији, идентитету представљене личности и значају који је ђакон уживао у овом периоду, v. Cormack, *The Saint Imagined*, 91, fig. 31.

⁸⁸⁷ Delehaie, *Synaxarium*, 765–766.

⁸⁸⁸ Jerphanion, *L'attribut des diacres*, 290.

сликаног програма. Не само да су прихваћене иконографске новине XIV века када је реч о евхаристијским темама, већ је остварена целина која сликом и текстовима на свицима архијереја настоји да дочара след обреда током служења Свете литургије. Посебна пажња посвећена је композицији у протезису која илуструје чин проскомидије и представи Великог входа која заузима простор олтарске апсиде.

Обред проскомидије

Централни део композиције у протезису насликан је у ниши тог простора и представља службу проскомидије (сл. 180).⁸⁸⁹ На жртвенику испружен лежи умрли Христос, са рукама положеним у пределу стомака. Наго тело Спаситељево прекривено је само покровцем и звездицом, а са десне стране црвеном бојом означена је рана, док је копље положено мало ниже, на месту где се рука савија у лакту. Над часном трpezом је циборијум, са чијег свода виси кандило.⁸⁹⁰ Службу проскомидије врше тројица архијереја и један ђакон. У ниши, над телом Христа, иза часне трпезе су свети Петар Александријски и архиђакон Стефан, док су у полупрофилу,⁸⁹¹ окренути ка њима на северном зиду протезиса насликана двојица преосталих архијереја, свети Атанасије Велики (сл. 181) и непознати архијерејски лик (сл. 182). Поред Христове главе је свети Петар Александријски, *πέτρος*, старац седе

⁸⁸⁹ Композицију је први препознао Ђурић, *Византијске фреске*, 81, а представу мртвог Христа анализирао је MacLean, *Grundlegung zu einer Geschichte*, 154–155. Фреска је подробно анализирана у тексту Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 83–84. V. и Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 205; *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 10, 31.

⁸⁹⁰ Cf. изглед часне трпезе у цркви Богородице Одигитрије у Пећи, v. Бабић, *Литургијске теме*, сл. 1–3.

⁸⁹¹ О сликању архијереја у полупрофилу чиме се ствара утисак њиховог учешћа у служењу свете литургије, v. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 67–74, fig. 21–23; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 21–23, 34–35; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 126.

уковрцане косе која пада на врат и заталасане кратке браде, са препознатљивом митром,⁸⁹² инсигнијом александријских патријарха. У рукама држи свитак са речима из књиге пророка Исаије (53, 7): *ἵακο ὠβτє на заколєнїє вєдєс,*⁸⁹³ које се изговарају у тренутку када се просфора са десне стране реже копљем (сл. 183). У Марковом манастиру сачуван је јединствен пример натписа на свитку архијереја, који садржи пророчке рече везане за страдање и смрт Христову.⁸⁹⁴ Двојица архијереја, свети Петар Александријски и свети Атанасије Александријски познати су као истакнути противници Аријеве јереси. То што су насликани један поред другог може се објаснити чињеницом да су припадали истој, александријској патријаршији.⁸⁹⁵ Покрај Христових ногу стоји архиђакон Стефан.⁸⁹⁶ Насликан је са тонзуром,⁸⁹⁷ одевен у стихар са ораром на коме је исписано *αγνος*,⁸⁹⁸ док му је преко рамена пребачен покровац (*κάλυμμα*).⁸⁹⁹ У десној руци држи дарохранилицу а левом кади,⁹⁰⁰

⁸⁹² Према традицији, а како потврђују и Симеон, епископ солунски и патријарх Валсамон право да служе покривене главе имали су прелати Александрије и Рима, cf. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres*, 65–70; idem, *Art and Ritual*, 103–108; Piltz, *Kamelaukion et mitra*, 54–55.

⁸⁹³ Мирковић, *Православна литургија*, II, 58–59. За текст молитве на грчком језику, v. Τρεμπέλας, *Αι τρεῖς λειτουργίαι*, 2, 27, 223, 4; Brightman, *Liturgies*, 356, 33.

⁸⁹⁴ Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 219.

⁸⁹⁵ Свети Петар Александријски и свети Атанасије Александријски насликани су један поред другог још у Протатону и Љуботену, v. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 133–134.

⁸⁹⁶ О улози ђакона у светој литургији, v. Salaville, Nowack, *Le role du diacre*, 3–85. Cf. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 123.

⁸⁹⁷ Према Симеону Солунском тонзура означава трнов венац али и венац монашког завета девичанства, PG 155, 869.

⁸⁹⁸ На орару је једна од три речи Победничке трисвете анђеоске песме, коју је пророк Исаија чуо у својој визији Бога: свет, свет, свет! (Ис. 6: 2-3), cf. Симеон, епископ Солунски, PG 155, cols. 712 B–C. Најранији примери из XIII века, где су све три речи исписане на орару анђела ђакона сачувани су у протезису Сопоћана и Митрополији у Верији, cf. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 121. О одежди ђакона, v. Jerphanion, *Le plus ancienne representation*, 279 ff.; Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder*, 81–105; Woodfin, *The Embodied Icon*, 5–9.

⁸⁹⁹ Τρεμπέλας, *Αι τρεῖς λειτουργίαι*, 14. За назив и функцију литургијске тканине, v. *Kalymma*, in: ODB, 1097 (A. Gnosová); Cf. Taft, *The Great Entrance*, 213.

⁹⁰⁰ Jerphanion, *L'attribut des diacres*, 285–296.

чиме се означава завршни део службе проскомидије.⁹⁰¹ Тематска целина употпуњује се ликом светог Атанасија Великог, патријарха Александрије (328–373), који је насликан на северном зиду протезиса уз нишу. Приказан је као седи старац кратке косе, са широком брадом, подељеном на два дела. У рукама држи свитак са текстом који представља почетак молитве Предложенија, која се изговара на крају проскомидије: β(ο)ζε β(ο)ζε(ε) нашъ· нже н(ε)β(ε)снѣ хлѣбъ <πн>щѣ всε(μοϋ) <μνροϋ>.⁹⁰² Поменути текст се у највећем броју примера везује за св. Јована Златоустог,⁹⁰³ док се уз светог Атанасија Великог слика сасвим ретко.⁹⁰⁴ Следи лик архијереја који је сачуван само до појаса. Фреска је уништена и у висини лица, те је немогуће поуздано утврдити који свети је насликан. На основу фрагмента темена, који показује да је фигура у полупрофилу, може се констатовати да је реч о светом који се слика са кратком, смеђом косом, која се спаја са брадом исте боје. Одевен у полиставрион и омофор обема рукама држи јеванђеље.

Композицију одликује тежња да се на веродостојан начин ликовно обједине елементи обреда проскомидије. О развоју обреда проскомидије, сагледаном на основу литургијских извора позновизантијског периода и улози коју има у обликовању истоимене представе писали смо опширно другом приликом.⁹⁰⁵ Тада смо истакли и то да се композиција у Марковом манастиру разликује од других примера Службе проскомидије по томе што је Христос агнец представљен као умрли

⁹⁰¹ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 83; Мирковић, *Православна литургија*, II, 62.

⁹⁰² Мирковић, *Православна литургија*, II, 63. За текст молитве на грчком језику v. Τρεμπέλας, *Αι τρεῖς λειτουργίαι*, 17; Brightman, *Liturgies*, 309.8; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 270. Реконструкција текста на српскословенском наведена је према служабнику из збирке манастира Дечана (бр. 19, XIV v.), v. <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/DEC-119>. Cf. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 83.

⁹⁰³ Каталог цркава и списак архијереја који држе свитак са овим текстом даје Κωνσταντινίδη, *Ο Μελομός*, 219–220.

⁹⁰⁴ Позната су два примера, црква Светог Ђорђа у месту Анидри на Криту (1323) и Светог Николе “ту Кирици“ у Касторији (око 1360), v. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελομός*, 191–192, 201.

⁹⁰⁵ Tomić Đurić, *To picture and to perform* (I), 123–130.

Спаситељ, зреле доби, затворених очију. Указали смо на тематску и иконографску блискост са богослужбеном тканином са ликом умрлог Христа. Она се у литургијским изворима, типцима и иконографској грађи среће под називом велики воздух (ἀήρ) и плаштаница (επιτάφιος). Њена богослужбена улога везана је за пренос часних дарова током Великог входа, а у познијем периоду и за симболичну погребну поворку Христову на Велики Петак.⁹⁰⁶

Велики вход

Симболично схватање о јединству небеске и земаљске литургије,⁹⁰⁷ које се истовремено одвијају на небеском и земаљском олтару свој ликовни израз нашло је у представи Великог входа.⁹⁰⁸ Приближавање небеске службе изгледу земаљског обреда, што се уочава као тенденција позновизантијског сликарства,⁹⁰⁹ дошло је до пуног изражаја у апсиди Марковог манастира.

У олтарској апсиди насликани су учесници свечане поворке небеског и земаљског Великог входа,⁹¹⁰ обликоване према правилима архијерејске литургије (сл.

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ За тумачења светих отаца v. Bornert, *Les commentaires byzantins*, 80–81, 122, 176–178, 206, 242–243, 261; *Nicolas Cabasilas, L'explication de la divine liturgie*; Andronikof, *Le ciel et la terre*, 1–18.

⁹⁰⁸ Grondijs, *Croyances, doctrines*, 679–680, 700–703; Walter, *Art and Ritual*, 217–221; Стародубцев, *Представа Небеске литургије*, 381–411.

⁹⁰⁹ Townsley, *Eucharistic Doctrine and Liturgy*, 146–153; Spatharakis, *Representations of the Great Entrance*, 293–310; Woodfin, *Celestial Hierarchies and Earthly Hierarchies*, 313–315.

⁹¹⁰ Садржај композиције описали су Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 31–34; Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 84–87. Cf. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 6–7. Cf. Walter, *La place des évques*, 86–87; Spatharakis, *Representations of the Great Entrance*, 298–299.

184).⁹¹¹ Идејно и композиционо средиште је лик Христа Великог Архијереја.⁹¹² Представљен је као фронтална фигура како стоји иза часне трпезе, наткривене циборијумом (сл. 185). Одевен је у стихар, свечани црвени сакос⁹¹³ са крстовима и омофор украшен црвеним крстовима. Обе руке су раширене у знаку благослова према евхаристијским даровима који се приближавају, док су на часној трпези, прекривеној антимином, постављена два свећњака и отворен служабник, на коме је био исписан текст у осам редова αβ(или β)· ιι(ιιη ι)σϵ(ιιη ς)τ. / τ <...> δ / <...> / β < . . > λ < . . > / < . . > ι < . . > εστν / <...>τ <.> δ< . > α < . > γτ / < . . > / <...>/. Са обе стране олтарa стоји по

⁹¹¹ Taft, *The Pontifical Liturgy* I, 279–307; II, 89–124; Желтов, *Архиерейский чин Божественной литургии*, 207–240.

⁹¹² Марков манастир. Цртежи на фрески, 6–7. О иконографији Христа Великог Архијера, в. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 53–67; Παλαεστωράκης, *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα*, 67–78; Костовска, *Исус Христос „Велик Архијереј“*, 35–57; Лидов, *Христос-священник*, 187–192; Gabelić, *On the Three Fourteenth Century Aristocratic Foundations*, 381–383, fig. 1–2; Ророва А., *The Representations of Christ*, 161–169. Најранија представа Христа свештеника је у рукопису XI века, *Σταυροῦ 109*, в. Grabar, *Un rouleau liturgique*, 163–169, 174, pl. 10. Први примери Христа архијереја у композицији *Причешће апостола* јављају се почетком, а потом средином XIV века (cf. Стародубцев, *Причешће апостола у Раваници*, 54–55; Димитрова, *Манастир Матејче*, 85–87, сл. 4; Ророва А., *The Representations of Christ*, 164–167), док се његова појава у *Небеској литургији* бележи од средине истог столећа, в. Παλαεστωράκης, *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα*, 67–78 (са примерима).

⁹¹³ Како сведочи Теодор Балсамон у XII веку, сакос се превасходно везивао за ранг патријарха, PG 138, col. 989 A; PG 128, cols. 1020 C, 1025D–1028B. Cf. Piltz, *Trois sakkoï byzantins*, 17, 19–20. Димитрије Хоматин (XIII век) сакос такође описује као патријаршијску одежду, коју су поједини, изузетно поштовани архијереји могли носити само у изузетним приликама – на Божић, Ускрс и Духове, в. PG 119, col. 949D–952A. Симеон Солунски наводи да су архиепископи Кипра, Трнова, Охрида и Пећи могли носити сакос. Описујући овај део архијерејске одоре као хаљину кратких рукава са крстовима, он указује на њену сличност са Христовом хаљином у догађају Ругања, в. PG 155, cols. 869D–872B. Охридски архиепископ свети Константин Кавасила насликан је у белом сакосу са тамним крстовима у цркви Богородице Перивлепте (1294/1295), в. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида I*, 199–207; idem, *О Св. Константину Кавасили*, 313–317, 320–322. Најранија представа првог српског архиепископа у сакосу налази се у припрати цркве Богородице Љевишке (1308/1309), в. Стародубцев, *Сакос црквених достојанственика*, 523–550.

један анђеолођакон и дочекује поворку.⁹¹⁴ Оба у десној руци држе свећу, а у левој кадионицу. Са десне стране Христу прилазе истакнути архијереји цркве.⁹¹⁵ Први међу њима је свети Василије Велики, епископ Кесарије (370–379). У рукама држи путир, прекривен пурпурним покровцем са флоралном декорацијом.⁹¹⁶ Иза њега следи свети Јован Златоусти, архиепископ цариградски (398–404), у чијим рукама је такође путир.⁹¹⁷ У другом плану, иза њих је анђеолођакон са две рипиде.⁹¹⁸ На уској површини зида која повезује олтарску апсиду и бему насликан је стојећи свећњак.⁹¹⁹

Поворка се наставља фигуром архијереја чији идентитет није узиман у разматрање у досадашњим радовима.⁹²⁰ Реч је о старцу седе косе до рамена и седо-

⁹¹⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 32 их описује као предводнике поворке. Ștefănescu, *L'Illustration des liturgies*, 68 такође наводи да су то анђели на челу поворке који носе свеће и кадионице и иду унатрашке.

⁹¹⁵ О архијерејској одежди и њеној симболици, v. Woodfin, *The Embodied Icon*, 13–32.

⁹¹⁶ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 33. Тканина је истоветна оној на рамену св. Стефана архиђакона и на телу умрлог Христа у протезису.

⁹¹⁷ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 33. Његова чаша је нешто мањих димензија од оне коју држи св. Василије Велики. Изглед покровца одговара изгледу великог аера, насликаног на јужном зиду.

⁹¹⁸ Рипиде и натпис АГИОС на орару ђакона односе се на Трисвету песму и Херувимску песму, која се пева за време Великог входа, те на тај начин скрећу пажњу на литургијски тренутак који се одвија, v. Jerphanion, *Le plus ancienne representation*, 279 passim; Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder*, 204, passim. За примере натписа АГИОС на орарима и рипидама у византијском и српском сликарству, v. Κωνσταντίνῆ, *Ο Μελομῶς*, 121. За изглед овог типа рипиде v. најстарији познати пример из сиријског града Рихе (VI век), *Holy Image, Hallowed Ground*, 219, fig.38.

⁹¹⁹ Стојећи канделабар насликан је по угледу на оне који су стајали у простору храма. О изгледу и богослужбеној намени овог дела црквеног мобилијара крајем XIII века сведоче сребрни свећњаци, висине преко један метар, који су били део дарова краља Милутина за базилику Светог Николе у Барију, v. Миљковић, *Немањићи и Свети Никола у Барију*, 281, сл. 3. Cf. и изглед свећњака (крај X почетак XI века) из ризнице манастира Свете Катарине на Синају, *Holy Image, Hallowed Ground*, 223, fig. 120. У српском сликарству канделабри у простору олтара су уобичајени елемент од сликаног програма Студенице.

⁹²⁰ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 33; Piltz, *Kamelaukion et mitra*, pl. 174.

смеђе браде средње дужине, подељене на два дела. На глави има митру украшену крстовима, у десној руци држи дугачки крст, а у левој свећу. Наведене портретске карактеристике би најпре одговарале лику римског папе Силвестра (314–335).⁹²¹ Овакву претпоставку додатно утврђује митра, инсигнија коју по традицији носе римске папе,⁹²² са којом се Силвестер често слика.⁹²³ Велики углед овог архијереја везује се веровање према коме је овај савременик првих хришћанских владара крстио цара Константина.⁹²⁴ Крст који држи у рукама лако се препознаје као један од

⁹²¹ О прослављању папе Силвестера према синаксару цариградске цркве, v. Delehaeye, *Synaxarium*, 365. Мање варијације у иконографији светог Силвестера односе се углавном на дужину косе и браде. Портрет римског папе налази се међу архијерејима у више цркава XIV и XV века: Св. Николи Орфаносу у Солуну (cf. Ευγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού*, 21, fig. 83, 124), у црквама Верије – цркви Христа Спаса, цркви Светог Власија и цркви Свете Петке (cf. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 106–109), Краљевој цркви у Студеници (cf. Бабић, *Краљева црква*, сл. 84), Горњем Козјаку, Белој цркви у Карану, Љуботену, Леснову, (cf. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 139, 142, 146; Габелић, *Лесново*, 70, сл.17), Старом Нагоричину (cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, 71), Богородици Перивлепти (cf. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 121, нап. 31), Дечанима (cf. Петковић, *Манастир Дечани II*, 28, pl. ССII); у Латинској цркви у Прокупљу (cf. Тасић, *Животис средњовековне цркве у Прокупљу*, 114, сл. 3); у пећинској цркви Светог Лазара у Тиквешу, (cf. Бабић Б., *Пећинска црква светог Лазара*, 162–163, сл. 1); у Матеичу (cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 107, сл. 17, црт. III, 33); у Манасији (cf. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 215, LXXXII, εικ. 267).

⁹²² Према патријарху Валсамону (PG 137, col. 488, PG 119, col. 1177) и Симеону Солунском (PG 155, cols. 716C–717B) митру су могли носити црквени поглавари Александрије и Рима. О томе v. Walter, *Art and Ritual*, 103–108; Piltz, *Kamelaukion et mitra*, 54–55. О употреби термина митре, v. Woodfin, *The Embodied Icon*, 28–29 (са литературом). Римски поглавари у циклусима Васељенских сабора почињу да се сликају са митром тек од краја XIV века. V. нпр. Козју (Румунија), cf. Walter, *Les conciles oecuméniques*, 97, pl. 50–51. Guran, *Nouveau Constantin, Nouveau Silvestre*, 138–139, 141 наводи да се у XIV веку Силвестер слика са митром много више од осталих римских прелата, што образлаже повећаним интересовањем за политичку идеју *Константинове даровнице* у византијском еклесиолошко-политичком контексту.

⁹²³ Покривене главе Силвестер је насликан у Леснову, Светом Николи Орфаносу, Краљевој цркви, Манасији итд.

⁹²⁴ О томе v. Kazhdan, *Constantine Imaginaire*, 196–250. О значају ове легенде од XI века надаље, v. Kalavrezou, Trahoulia, Sabar, *Critique of the Emperor*, 212–218.

предмета који је ношен у пратњи Великог входа⁹²⁵ и који је понекад сликан у истоименим композицијама.⁹²⁶ Тиме се допуњује идеја о преносу дарова из протезиса у олтар као погребној поворци Христовој.⁹²⁷ Следећи у низу архијереј је Григорије Богослов (379–381), ћелав и широке седе браде, поред кога је сачуван део натписа (<...> рнѣ. И његово учешће свечаној свити назначено је јеванђељем које држи у рукама.⁹²⁸ Иза трећег и четвртог архијереја је анђео ђакон са две рипиде на којима пише агнос. На чеоној страни зида између протезиса и олтарске апсиде налази се Кирил Александријски.⁹²⁹ Окренут ка олтару, у рукама држи свитак на коме се некад налазио текст молитве, који није остао сачуван.⁹³⁰ На његовој архијерејској одежди издваја се надбедреник (епигонатион)⁹³¹ у облику сузе на коме је Христов лик.⁹³² Избор архијереја и њихово место у оквиру свечане поворке у складу је са угледом

⁹²⁵ Taft, *The Great Entrance*, 208.

⁹²⁶ У Небеској литургији у цркви Светих Константина и Јелене у Охриду, један од анђела ђакона у поворци Великог входа носи сличан крст, док прати бесплотног служитеља који држи путир, в. Суботић, *Свети Константин и Јелена* (цртеж фресака Д. Годоровић, ЗБ). Сф. представу крста у рукама архијереја у оквиру композиције *Литургијска служба архијереја* у Доњој Каменици, в. Ђоровић-Љубинковић, Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици*, 56.

⁹²⁷ Фунерарна симболика свечане процесije исказивала се сликањем и других пратећих елемената, копља и сунђера, в. Taft, *The Great Entrance*, 208, п. 104. Као пример наводимо поменуту Небеску литургију у цркви Светих Константина и Јелене, где иза анђела са крстом следи анђео ђакон са копљем, *ibid*.

⁹²⁸ О ношењу јеванђеља у поворци Великог входа, в. Стародубцев, *Представа Небеске литургије*, 401 (са примерима).

⁹²⁹ Поред иконографских својстава, лик уваженог епископа препознаје се и по митри украшеној крстовима, в. Walter, *Art and Ritual*, 104–107; Piltz, *Kamelaukion et mitra*, 54–55, pl. 165–168.

⁹³⁰ Веома слаби трагови препознају се на понеким местима свитка [в . . . с. л (л?) н].

⁹³¹ О овој епископској инсигнији, в. Woodfin, *The Embodied Icon*, 17–18 (са старијом литературом и изворима).

⁹³² Фигурална декорација на епигонатиону среће се тек повремено. Као пример наводимо св. Лава римског папу у Богородици Одигитрији у Мистри и светог Климента у Богородици Перивлепти у Охриду, в. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, fig. 71; Грозданов, *Појава и продор поштена Климента Охридског*, сл. 7.

који уживају у црквеној хијерархији. Стога су, сасвим очекивано најближи часној трпези св. Василије Велики и св. Јован Златоусти.⁹³³

Са леве стране Христу прилази поворка анђела служитеља.⁹³⁴ Два анђела ђакона на глави носе црвену тканину која им пада преко рамена, док је иза њих, у другом плану анђеоло ђакон са две рипиде (сл. 186). Затим следи анђеоло ђакон који носи покривен дискос на глави, а за њим анђеоло свештеник са великим путиром. Између њих, као и у претходном сегменту је анђеоло ђакон са рипидама. На зачељу поворке је анђеоло ђакон који држи леген и кондир.⁹³⁵ Наведени сасуд је још један елемент који потврђује да је архијерејска литургија била инспирација за осмишљавање небеског Великог входа.⁹³⁶

Композиција Великог входа у Марковом манастиру један је од примера који указује на промене у иконографији позновизантијског сликарства на Балкану, Криту и Пелопонезу. Оне се односе на својеврсно осамостаљивање најистакнутијег дела композиције Небеске литургије у куполи – поворке Великог входа, које прати и промена места сликања. Спајањем и мешањем елемената две теме – Небеске литургије и Литургијске службе архијереја настаје композиција, чији иконографски језик непосредно исказује тумачења византијских литургичара о јединству двеју

⁹³³ О распореду ученика у поворци литургијске службе архијереја, као и о примерима када се Григорије Богослов слика уз Василија Великог и Јована Златоустог, cf. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελλισμός*, 132–143, посебно 132–133, 138.

⁹³⁴ За детаљан опис овог дела композиције, v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 31–32.

⁹³⁵ Леген је насликан у Небеској литургији у Дечанима, v. Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани, Манастир Дечани*, сл. 259.

⁹³⁶ О употреби легена у Великом входу на архијерејској литургији, v. Taft, *The Great Entrance*, 163–177; Желтов, *Архиерейский чин Божественной литургии*, 218.

цркава и упоредном одвијању литургије на небу и земљи. Том питању посветили смо пажњу у засебном раду.⁹³⁷

У Великом входу у Марковом манастиру истакнуто је архијерејство Христово. Другом приликом покушали смо да одредимо приказани тренутак архијерејске литургије на основу натписа на служабнику (сл. 187).⁹³⁸ Његова скромна очуваност не дозвољава лаку идентификацију, али поједини фрагменти ипак се могу сматрати поузданим трагом, те је предложено да су написане речи почетног благослова анафоре, којом се „призивају од сваког лица Пресвете Тројице разна добра, од Бога Сина благодет, од Бога Оца љубав, а од Светог Духа причешће“. Такође је указано и на то да свештенодејствена симболика језиком иконографије обједињује ликове Емануила у конхи апсиде и Христа Првосвештеника у најнижој зони. Повезаност елемената унутар тематског оквира олтарске апсиде Марковог манастира потврђује и евхаристијско-еклисиолошка симболика особених детаља на одећи Мајке Божије, која наглашава идеју о Богородици као симболу цркве.⁹³⁹

Неуобичајено место тканине црвене боје у поворци Великог входа заокупља пажњу истраживача стављајући пред њих бројна питања иконографске и литургијске природе. За разумевање изгледа и места великог покривача у Великом входу у Марковом манастиру важна је старија иконографска традиција, о чему је такође опширно писано другом приликом.⁹⁴⁰ Преглед развијених представа Небеске литургије у куполи указује на одређене правилности у распореду и поретку свечане

⁹³⁷ О овој појави и примерима из сликарства, мистагошким тумачењима Великог входа, као фунерарном симболизму овог дела обреда детаљно код: Tomić Đurić, *To picture and to perform* (I), 130–137.

⁹³⁸ Tomić Đurić, *To picture and to perform* (II), 129–133.

⁹³⁹ *Ibid.*, 134–138.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, 138–145.

поворке, којих су се сликари углавном придржавали. Групу што је анђеоловак са кадионицом дочекује пред небеским олтаром готово увек предводи анђео који маше рипидама, потом анђели са аерима, за којима следе небески саслужитељи са евхаристијским даровима. На тај начин, уз поштовање строгог хијерархијског поретка, поворка са светим даровима представљена је у Грачаници, Богородичиној цркви у Пећи, Дечанима. Аери нису увек исте величине и облика. Тканина најчешће црвене боје, неретко декорисана мотивом крста, на неколико начина прекрива раме и руку анђела ђаконa (Грачаница, Пећ), а он ју је могао држати и преко главе (Дечани, сл. 188). На основу изложеног може се закључити да је поредак небеског дела Великог входа у Марковом манастиру обликован по узору на познате иконографске обрасце. Као и на нешто старијим примерима из истог столећа, небески саслужитељ с патеном на глави следи тек након анђела са рипидама, свећом и аером. Када је реч о величини великог аера, она пак одговара правилима оновремене архијерејске литургије, описане у рубрици литургијског правилника Димитрија Гемиста (око 1380).

Литургијска служба архијереја у ђаконикону

Последњи сегмент литургијско-евхаристијске целине налази се у ђаконикону. Учеснике у литургијској служби архијереја (сл. 189), текстове на свицима које држе, као и њихов литургијски поредак идентификовао је и растумачио Цветан Грозданов.⁹⁴¹ Уз анђеле ђаконе у поворци Великог входа учествују и свети ђакони – вероватно Лаврентије⁹⁴² и Роман Мелод, који су насликани у ниши ђаконикона (сл.

⁹⁴¹ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 84–87.

⁹⁴² Имајући у виду да веома сличне типолошке карактеристике одликују и светог Евпла, не треба у потпуности искључити могућност да је насликан поменути свети.

190).⁹⁴³ Текстови на свицима изабрани су са намером да истакну најважније делове Божанске литургије према Јовану Златоустом и на тај начин текстуално употпуне садржај композиције у олтару.

Први у низу је свети Григорије из Нисе, на чијем свитку је исписана молитва коју свештеник изговара за време херувимске песме, никто же не достоинъ сѣзавъшихъ се пльтьскїи похотїи.⁹⁴⁴ Њом се означава почетак чина литургије верних, коме припада и Велики вход. Изузетно заступљена у литургијској служби архијереја, молитва херувимске песме се у великом броју примера исписује на свитку светог Василија Великог, а до сада није забележен случај у ком се поменути текст повезује са ликом светог Григорија.⁹⁴⁵ Средишња тематска целина олтара – Велики вход, у коме учествују најважнији архијереји цркве, свакако је условила овакво решење у Марковом манастиру.

Следећи у низу је св. Спиридон, сп(…)ρη(…). У рукама држи свитак са текстом молитве оглашених г(оспод)и в(ож)е нашъ иже на вѣсокиихъ живѣи и на смѣре на признае,⁹⁴⁶ која у литургијском поретку следи након чина проскомидије, а пре Великог входа. Бројни примери показују да текст ове молитве није бивао распоређен према неком утврђеном правилу.⁹⁴⁷ Последња двојица архијереја насликана су на зидној прегради која дели ђаконикон и наос. Свети Климент КАНМНС има свитак са текстом Заамвоне молитве, коју свештеник изговара након причешћа, на крају литургије

⁹⁴³ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 85.

⁹⁴⁴ Cf. Brightman, *Liturgies*, 318.4; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 27 (12); Мирковић, *Православна литургика* II, 82. За натпис молитве, в. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 84.

⁹⁴⁵ За заступљеност и распоред текста молитве у византијским и српским црквама (XI–XV век), в. Babić, Walter, *The Inscriptions*, 273–278; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 223–224.

⁹⁴⁶ Cf. Brightmann, *Liturgies*, 315. 12; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 271(8); Мирковић, *Православна литургика* II, 79. За текст на свитку, в. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 84.

⁹⁴⁷ Cf. Babić, Walter, *The Inscriptions*, 273–278; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 222.

верних б(ла)г(о)вн бл(а)г(о)вещеє г(о)сподн...⁹⁴⁸ Иако легенда уз лик светог не садржи одговарајућу топографску одредницу, његове црте лица потврђују да је реч о светом величком епископу.⁹⁴⁹ Архијерејска поворка завршава се ликом светог Власија, о агнос *βλάσ(..)*, а текстом молитве исписане на његовом свитку – „Исполненије закона“ означава се крај литургије, *ис(..)ънк (..) закона (..) п(р)рокъ*.⁹⁵⁰ Текст ове молитве веома ретко је исписиван и забележен је у још само два споменика временски и географски удаљена, Ариљу (1295/1296) и цркви Часног Крста у Валсамонеру на Криту (XV век).⁹⁵¹

Уз најугледније свете оце цркве нашао се и свети Климент – заштитник града Охрида и његове Архиепископије (†916).⁹⁵² Култ охридског светитеља био је штован и распрострањен у XIV веку и ван граница његове матичне области – у старој Рашкој, Косову, Метохији и северној Македонији, о чему сведоче бројни насликани портрети.⁹⁵³ Анализирајући ликове охридског светог у ширем контексту сликарства

⁹⁴⁸ Cf. Brightmann, *Liturgies*, 397.29; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 271(28); Мирковић, *Православна литургика* II, 122; За текст на свитку, в. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 85. За распрострањеност и распоред текста Заамвоне молитве в. Babić, Walter, op. cit., 273–278; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 227.

⁹⁴⁹ За представу светитеља, в. Грозданов, *Портрети на светителите*, 83–87, сл. 20, 21. Топографска одредница „Охридски“ није својствена портретима који припадају матичној области култа светог Климента. О томе, в. Војводић, *Представе св. Климента Охридског*, 155.

⁹⁵⁰ Brightmann, *Liturgies*, 344. 22; Мирковић, *Православна литургика* II, 122–123.

⁹⁵¹ Текст молитве исписан је на свитку св. Григорија Акрагантског у Ариљу, док је у Валсамонеру св. Никола Мирликијски, в. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 227–228; Војводић, *Свети Ахилије*, 138, нап. 1018.

⁹⁵² О сликању помесних епископа и њиховом месту, најчешће при самом крају поворке архијереја, в. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 140–141.

⁹⁵³ За развој иконографије св. Климента Охридског, в. Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског*, 47–69; idem, *О портретима Климента Охридског*, 101–117; idem, *Портрети на светителите*, 38–104. Постојећа знања о представама св. Климента Охридског у црквама средњовековне Србије проширена су у раду Војводић, *Представе св. Климента Охридског*, 145–167, који је преиспитао раније изнету претпоставку да представама охридског светитеља у областима старе

XIV века на Балкану, Драган Војводић истиче нарочити програмски значај представе светог Климента у оквиру Литургијске службе архијереја у Марковом манастиру.⁹⁵⁴ Овакав избор могао би бити остварен према жељи ктитора или саветника из црквених редова. Не треба занемарити ни везе које је краљ Марко одржавао са центром Охридске архиепископије, одакле позива једну групу сликара да ослика његову задужбину.⁹⁵⁵ У сваком случају овакво решење би се могло сагледати у светлу државне идеологије краља Марка, која је у складу са геополитичким околностима и етничком структуром становништва неговала како српске тако и култове, које су потекли са византијске територије.⁹⁵⁶ Сходно томе и сам садржај Заамвоне молитве у којој се моли за наследство Божије, пуноћу цркве и мир свештеницима, владару и народу, могао би бити одраз очекиваног заступништва веома поштованог локалног светитеља, светог Климента Охридског.⁹⁵⁷

Анализирајући корпус византијских и српских споменика из периода Комнина и Палеолога Хара Константиниди уочава неколико система распоређивања литургијских текстова на свицима архијереја, којима се евхаристија у основи излаже на два начина: као низ сукцесивних литургијских тренутака или као мање целине.⁹⁵⁸ Као што је већ раније поменуто сложена и веома опширна композиција у олтару

Србије претходе оне из северне Македоније, показавши да су најстарији српски ликови св. Климента Охридског сачувани у црквама старе Рашке и Метохије.

⁹⁵⁴ Овако важно место портрет охридског светитеља има само у још једној цркви српских ктитора – у Старом Нагоричину. Треба поменути и још један важан пример из суседне области. Реч је о цркви Св. Атанасија у Касторији (1384/85), у чијој Служби архијереја св. Климент Охридски такође заузима претпоследње место у поворци светих отаца, cf. Војводић, *Представе св. Климента Охридског*, 160–161; Грозданов, *Портрети на светителите*, 88–89, сл. 23; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελλισμός*, 141, сл. 239.

⁹⁵⁵ О томе, v. Грозданов, *Охрид и Охридската архиепископија*, 174–181.

⁹⁵⁶ Cf. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 157.

⁹⁵⁷ Cf. Brightmann, *Liturgies*, 397.29; Мирковић, *Православна литургија* II, 122.

⁹⁵⁸ Κωνσταντινίδη, *Ο Μελλισμός*, 147–158.

Марковог манастира уобличена је тако да обједињује и хронолошки повезује више евхаристијско-литургијских тема.⁹⁵⁹

У тематском програму олтара Марковог манастира излажу се идеје о Оваплоћењу, жртви и Вазнесењу,⁹⁶⁰ као и о Христовој првосвештеничкој служби (сл. 191, 192). Вертикално устројство представа један је од начина којим су исказане богословске идеје апсидалне декорације.⁹⁶¹ Представе Христа Емануила и Богородице остварују идејно-тематски склад са сложеном иконографском целином најниже зоне олтарског простора, у чијем средишту је Христос првосвештеник. Свештенослужбена симболика која је језиком иконографије обогатила смисао представе Емануила у полукалоти апсиде, у потпуности прожима лик Христа првосвештеника у најнижој зони.⁹⁶² Осим тога литургијско-евхаристијска симболика карактеристичних детаља на одећи мајке Божије наглашава идеју о Богородици као симболу Цркве.⁹⁶³ Смисао поменутих иконографских тема у олтару, који је утемељен

⁹⁵⁹ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 85

⁹⁶⁰ Према светоотачком тумачењу тајна Оваплоћења је део Божјег провиђења. Стога се свете тајне Христове крсне смрти и Вазнесења сматрају отелотворењем божанског реда. О томе v. Visur, *Foreordained from all Eternity*, 199–215, 205.

⁹⁶¹ О овој појави у зидном сликарству друге половине XIV века, v. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 62, нап. 61.

⁹⁶² Таква теолошка и литургијска значења могла су бити исказана и у сажетом иконографском виду на предметима богослужбене намене, какве су две рипиде из манастира Светог Јована Продрома на Меникејској гори код Сера из 1594. Њихову декорацију на једној страни чини допојасна фигура Христа Великог архијереја, док је на другој страни допојасни лик Христа Емануила, cf. *National Museum of History. Catalogue*, 127, no. 126.

⁹⁶³ Тема примања благодети Христовог првосвештенства исказивана је и метафорама у химнографији и хомилитици посвећеној Богородици, посебно у постиконоборачком периоду. На пример Елифаније Кипарски назива Богородицу „свештеником и у исто време жртвеником, која нам приноси Христа – хлеб Небески за искупљење грехова“. У сличном литургијском контексту су и речи

на постулатима еклисиолошког учења и евхаристијске теологије такође указује на важност епископске службе. Садржај фресака преноси идеју о архијерејима као носиоцима Христове првосвештеничке благодети.

Програм олтарa обележен је снажним евхаристијско-есхатолошким симболизмом. Евхаристијско значење повезује теме Причешћа апостола и Христа Великог Архијереја,⁹⁶⁴ док се кроз Његово свештенодејство остварује спасоносни смисао евхаристијске жртве, којом се искупљују греси човечанства.⁹⁶⁵ Иконографска традиција повезивања Причешћа апостола и Великог входа цариградског је порекла, а први пут се среће у литургијском рукопису Σταυροῦ 109 (XI век) из Патријаршијске библиотеке у Јерусалиму.⁹⁶⁶

Сликани програм олтарa одраз је богословских и литургијских токова друге половине XIV века.⁹⁶⁷ Патристичко учење о упоредном одвијању небеског и земаљског обреда, које се налази у основи композиције Великог входа, добило је

патријарха Тарасија (†806), који Богородицу назива „служитељком Првосвештеника“. Примере из химнографије, проповеди и житја сакупио је Лидов, *Священство Богоматери*, 197–198. У наведеном раду аутор се бави питањем свештеничке природе Богородице и долази до закључка да специфични елементи иконографије у лику Богомајке у источно-православној уметности нису утемељени на одређеној теолошкој идеји, нити одговарајућем текстуалном предлошку, cf. *ibid*, 211–216.

⁹⁶⁴ Причешћа апостола и Велики вход чине литургијско-евхаристијску целину у више цркава – Богородици Гуверниотиси, манастиру Врондиси на Криту и Пантанаси у Мистри, v. Ranoutsaki, *Die Kunst der Späten Palaiologenzeit*, 92.

⁹⁶⁵ Будући истовремено свештеник и жртва, Христос је онај који приноси, који се приноси и који прима жртву у наднебеском жртвенику, cf. Никола Кавасила, PG 150, 477 C; Bornert, *Les commentaires byzantins*, 231; Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*, 17–42; 22–24, 37–42; Поповић Ј., *Догматика православне цркве*, II, 417–419, 424–427.

⁹⁶⁶ У овој литургијској композицији Христос свештеник служи свету литургију у присуству дванаест апостола и два анђела ђакона са рипидама, док су на маргинама листа два анђела ђакона који држе кадионицу и путир са патеном, v. Grabar, *Un rouleau liturgique*, 163–169, 174, pl. 10; Kepetzi, *Tradition iconographique*, 443–451.

⁹⁶⁷ О томе, v. Velmans, *Le role de l'hesychasme*, 182–226.

посебан значај заузевши централно место у тумачењу литургије Николе Кавасиле.⁹⁶⁸ Светотајинско спајање небеског и земаљског Великог входа преточено је у слику у најнижој зони олтара са циљем да важна теолошка и литургијска питања буду пред очима свештенослужитеља.⁹⁶⁹ Оваква замисао омогућава непосредну везу између самог обреда и његове представе, који се огледа кроз однос допуњавања статичности фреске и динамике обреда.

Сликање Вазнесења и Силаска Св. Духа на апостоле на своду олтарског травеја следи програмску дефиницију олтара коју је византијска уметност усвојила од XI века (сл. 191).⁹⁷⁰ Она је утемељена на догматско-литургијској и химнографској традицији.⁹⁷¹ Мистагошка тумачења виде завршни чин анафоре – молитву узношења дарова као Христово вазношење на небо, на престо са десне стране Оцу.⁹⁷² Литургијски смисао подједнако испуњава и сцену Педесетнице. Односи се на најузвишенији тренутак освећења часних дарова које се врши уз призивање Светог

⁹⁶⁸ PG 150, 368–492; Nicolas Cabasilas, *L'explication de la divine liturgie*; Velmans, *Le role de l'hesychasme*, 200.

⁹⁶⁹ Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques*, 184.

⁹⁷⁰ О сликању Вазнесења и Духова у простору олтара у сликарству средњевизантијског периода, v. Μαντάς, *То εικονογραφικό πρόγραμμα*, 195–210. О иконографији Духова, v. Грабарь, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, 223–239. О Вазнесењу као теолошком предуслову Духова у Новом завету а потом и у делима светих отаца, v. Davies, *The Peregrinatio Egeriae*, 98, n. 25, 99. Cf. Γκιολές, *Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης*, 513–521, 516–517.

⁹⁷¹ Свод олтарске апсиде симболише горње небо и престо Господњи, поред кога је након што се вазнео са десне стране, сео Христос. V. нпр. Псеудо Софронија, PG 98, 389; Псеудо Германа, PG 87, 3984; Симеона Солунског, PG 155, 292. Cf. Ευγγόπουλος, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως*, 42, nap. 3. О вези између празника Вазнесења и Духова, као и теолошким значењима исказаним језиком химнографије, v. Μαντάς, *То εικονογραφικό πρόγραμμα*, 196.

⁹⁷² Brightmann, *Liturgies*, 328–329, 386, 405; Τρεμπέλας, *Αι τρεις λειτουργίες*, 109, 182. Cf. Bornert, *L'anaphore*, 241–263. О просторно-симболичној вези часне трпезе и свода беме, v. Ευγγόπουλος, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως*, 43.

Духа.⁹⁷³ Никола Кавасила истиче еклесиолошко-пневматолошки симболизам у обреду „теплота“. У додавању топле воде у путир за време проскомидије и пред само причешће он види евхаристијски Силазак Св. Духа.⁹⁷⁴

Смисао Вазнесења не може се сагледати у потпуности а да се не узме у обзир догматска повезаност овог догађаја са Оваплоћењем,⁹⁷⁵ које чини идејну срж више представа у олтару Марковог манастира.⁹⁷⁶ Установљени распоред празничних сцена према коме су Благовести на тријумфалном луку, а Вазнесење на своду олтара образује просторно-симболично јединство догађаја који најављује Оваплоћење и завршног тренутка Христовог живота на земљи, којим се испуњава икономија спасења.⁹⁷⁷

На северном зиду беме насликана је сцена Христово јављање мироносицама (Χαίρετε), (сл. 193). Као једина сцена посвећена посмртним јављањима Христа⁹⁷⁸ прикључена је циклусу Христових страдња, у којем заузима крајње место. Следећи Матејев опис јеванђеоског догађаја (Мт. 28:9–10) сликар је остварио симетричну композицију, са Христом као централном фигуром пред којим са леве и десне стране клече две жене без нимбова, Марија Магдалена и друга Марија.⁹⁷⁹ Претпостављамо

⁹⁷³ Brightmann, *Liturgies*, 329–330; Τρεμπέλας, *Αι τρεῖς λειτουργίαι*, 183. У дијалогу који се одвија између свештеника и ђакона након постављања дарова такође се призива Свети Дух, v. Taft, *The Great Entrance*, 285–310.

⁹⁷⁴ PG 150, 452B; Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie*, 206–210. О обреду v. Taft, *Water into Wine*, 323–342.

⁹⁷⁵ Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 198–199; Davies, *The Peregrinatio Egeriae*, 96–99.

⁹⁷⁶ За више речи о тематском кругу олтара посвећеном Оваплоћењу v. даље у тексту.

⁹⁷⁷ О вези Вазнесења и Оваплоћења у делима светих отаца IV и V века, v. Davies, *The Peregrinatio Egeriae*, 96, n. 12; 97.

⁹⁷⁸ О сценама посмртних Христових јављања у византијској уметности до XII века, v. Konis, *From the Resurrection to the Ascension*. За циклус Посмртних Христових јављања у зидном сликарству доба Палеолога, v. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*.

⁹⁷⁹ За иконографију сцене, v. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 126–132, посебно 129; Καλλιγά-Γερούλιανου, *Η σκηνή του «Μη μου άπτου»*, 203–220. О иконографским особеностима сцене биће више речи у поглављу о циклусу Страдања. Одсуство нимбова код женских фигура недвосмислено упућује

да је недостатак простора у олтару онемогућио сликара да циклус представи опширније, те се одлучио да само једну од почетних сцена прикључи сценама страдања. Литургијски заснован, садржај догађаја на основу јеванђеоских читања по пентикостару евоциран је на јутрењима од Ускрса до Духова.⁹⁸⁰ Имајући у виду да олтарски свод украшавају сцене Вазнесења и Духова, које су уследиле непосредно након Христових посмртних јављања, може се рећи да је сцена смештена у одговарајући тематски и просторни контекст.⁹⁸¹

Преко пута, на јужном зиду беме сценом Тајна вечера започиње циклус Христових страдања, који се наставља Прањем ногу и Христовом поуком апостолима након прања ногу у истој зони ђаконикона (сл. 194). Место почетне сцене циклуса страдања објашњава се повезаношћу Тајне вечере и Причешћа апостола.⁹⁸² У мистагошким тумачењима светих отаца развија се поређење Часне трпезе на којој се одвија Света тајна евхаристије и трпезе за којом је Христос поделио тело и крв ученицима својим.⁹⁸³ Причешће апостола је литургијски вид догађаја јеванђеоске историје, која се заједно са Христовом заповешћу апостолима понавља и потврђује у

да се, за разлику од празничне сцене *Мироносице на гробу Христовом*, Богородица није нашла међу женама којима се јавио Христос. За мишљење да су на слици представљене Богородица и Марија Магдалена, в. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 60. О овом питању, в. Zarras, *La tradition de la présence de la Vierge*, 113–120.

⁹⁸⁰ О литургијском развоју јутарњих јеванђеља, в. Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel*, 95–97; idem, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 69–88.

⁹⁸¹ Циклус Христових посмртних јављања налази се у олтару у Перивлепти охридској, Сопоћанима, Протатону, Богородици Колеђати у Котору, Хиландару, Богородици Љевишкој, Старом Нагоричину, Светом Никити, Кучевишту, Светом Николи у Бањи, Леснову, Дечанима, Рамаћи, Каленићу, Манасији, в. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 355–356, 358–359, 368–369, 370–371, 371–376, 376–380, 385–388, 388–390, 390–391, 395–397, 397–399, 399–404, 405–407, 408–410.

⁹⁸² О просторној повезаности сцена Причешћа апостола и Тајне вечере у појединим примерима у зидном сликарству, в. Gerstel, *Monumental painting*, 148–149. Наглашени литургијски смисао повезује сцене Тајна вечера и Прање ногу у олтару Раванице, в. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 61–62.

⁹⁸³ Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 128–129 (посебно тумачење цариградског патријарха Германа, PG 98, cols. 388 C–D).

молитвама анафоре на свакој литургији Јована Златоустог и Василија Великог.⁹⁸⁴ Сlike Тајне вечере, Прања ногу и Проповеди Христове после прања ногу у складу су са литургијско-евхаристијским програмом олтара је у чијем средишту је Христос велики архијереј.⁹⁸⁵

Сликање литургијских химни у зидном сликарству XIV века одраз је тежњи позновизантијског богослужења ка јединству небеског и земаљског обреда.⁹⁸⁶ Стога се прикладним чини место у другој зони северне стране олтарске апсиде и беме, које је иконограф Марковог манастира доделио завршним сценама Богородичиног Акатиста (сл. 193).⁹⁸⁷ Њихов садржај обредног карактера на одговарајући начин успоставља идејну везу са представом поворке Великог входа у првој зони. Сцене које приказују литије са Богородичиним иконама у присуству архијереја, ђакона, појаца, монаха и самог владара, одишу посебном свечаношћу.

Прослављање и штовање Богородице кроз молитвено обраћање у последњим строфама временом је у српском сликарству почело да се исказује и представом

⁹⁸⁴ Мт, 26: 26–28; Мк, 14: 22–24; Лк, 22: 19–20. Архимандрит Киприан, *Евхаристия*, 36–42; Мирковић, *Православна литургија*, 95–97.

⁹⁸⁵ Сф. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 62.

⁹⁸⁶ О томе, v. Ștefănescu, *L'Illustration des liturgies*, 176–184; Baumstark, *Bild und Lied*, 168–180; Mouriki, *Hymnography and Illustrated Manuscripts*, 26–30; Voordeckers, *L'interprétation liturgique*, 52–68; Moran, *Singers*, 133–137; Αλμπάνη, *Ψάλατε συνετώς*, 231–246; Ševčenko, *Art and liturgy*, 127–153. За однос богослужења и сликарства, v. Townsley, *Eucharistic Doctrine and the Liturgy*, 138–153; Lingas, *Hesychasm and Psalmody*, 155–168. За тумачења светих отаца, v. Bornert, *Les commentaires byzantins*, 176–178; Andronikof, *Le ciel et la terre*, 1–18;

⁹⁸⁷ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 53, сл. 52; Грозданов, *Новооткривене композиције Богородичиног акатиста*, 37–41; Velmans, *Une illustration inédite*, 131–165; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 15–16, 69–75; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 63–68; Томић-Ђурић, *Представе последњих строфа*, 359–374.

иконе, најчешће Одигитрије,⁹⁸⁸ што се тумачи и као одраз цариградских обичаја на српском двору.⁹⁸⁹ Реч је пре свега о обреду пред иконом Одигитрије, који се на празник Акатиста одвијао на цариградском двору уз присуство цара.⁹⁹⁰ Као што је до сада више пута изнето у науци, иако реализам захвата више сегмената композиција у Марковом манастиру,⁹⁹¹ оне се као целина не могу узети за веродостојне историјске композиције. Као инспирација свакако је могло послужити више обреда које обједињује молитвено обраћање икони Богородице.⁹⁹²

⁹⁸⁸ Ševčenko, *Art and liturgy*, 148–149.

⁹⁸⁹ Бабић, *Богородичин Акатист*, 158, која је изнела мишљење да су Ускршњи обреди са иконом Одигитрије на цариградском двору могли бити установљени већ у време Душана, на шта би указивали портрети владарске породице уз икону Богородице у оквиру Богородичиног Акатиста у Дечанима. За циклус Акатиста у Козији, који најдоследније иконографски преноси изглед цариградског церемонијала и костима v. eadem, *L'iconographie constantinopolitaine*, 183–189.

⁹⁹⁰ О Ускршњим свечаностима, када је икона Богородице Одигитрије уз присуство цара, појаца и монаха преношена из манастира Пантократор у двор где би остајала од четвртка пете недеље Великог поста до ускршњег понедељка обавештава Псеудо Кодин, v. *Pseudo-Kodinos. Traité des Offices*, 227–228, 230–231. О појцима и њиховим гестовима, v. Moran, *Singers*.

⁹⁹¹ Представе икона Умиљеније и Одигитрије у XII икосу и XII кондаку говоре у прилог познавању две престоницке иконе, које су у различитим периодима уживале статус заштитница Царства – Влахернске Богородице Елеусе, коју у време Палеолога потискује култ Одигитрије, v. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleousa*, 3–14; eadem, *Une source d'inspiration*, 143–162; Angelidi, Papamastorakis, *Picturing the spiritual protector*, 217. На фрескама су верно представљени костим владара (cf. Grabar, *Pseudo-Codinos*, 193–221; Радојчић, *Портрети*, 34), као и певача и осталих личности XIV века (cf. Majeska, *Russian Travelers*, 49–51).

⁹⁹² На настанак иконографије утицај су могли имати и други цариградски обреди, који су имали карактер литургијских процесија. На пример литија кроз Цариград уторком са чудотворном иконом Богородице Одигитрије (cf. Majeska, *Russian Travelers*, 37, 95, 139, 161, 183, 362–366; Lidov, *The Flying Hodegetria*, 291–321; Шалина, *Чудотворная икона*, 51–73; Angelidi, Papamastorakis, *The Veneration of the Hodegetria*, 378–379; Pentcheva, *The Activated Icon*, 195–207); меморијална служба петком (*presbeia*), у којој је, како се верује ношена икона Богородице Умиљеније (cf. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleousa*, 8–9; idem, *Une source d'inspiration*, 143–162, 146–147; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 73–75; Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, 51). И молитве царева пред иконом Богородице Одигитрије пред војне

У основи слике лежи идеја о духовној заштити државе и владара⁹⁹³ и Богородици као заступници пред Христом. Стога је и лик непознатог владара, иако преузет из иконографских предлогака без прилагођавања портретским карактеристикама носиоцима краљевске титуле и ктиторима цркве Светог Димитрија – Марку и Вукашину Мрњавчевићу, имао вредност неоспорног симбола краљевске власти. Захваљујући истакнутом месту⁹⁹⁴ изнад олтарске преграде, доступном погледима верника појачава се утисак владаревог присуства и учешћа у литургији. Према уставу Филотеја Кокина, цариградског патријарха помен владара као и молитве заступништва за њега вршиле су се на недељним јутрењима која следе након поноћне службе.⁹⁹⁵ Наталија Тетериатников износи мишљење да би управо ова новина јерусалимског типика могла бити главни разлог неуобичајене позиције портрета Јована V Палеолога на источном луку у цариградској Св. Софији.⁹⁹⁶ Он је био део мозаичког програма насталог највероватније након 1355., који чине Богородица и Јован Крститељ, док је у темену свода представа Хетимасије.⁹⁹⁷ Ови недавно објављени мозаици уједно су и драгоцено сведочанство о престоничким примерима литургијско-поетских целина⁹⁹⁸ у монументалном сликарству из времена Палеолога,

походе засноване су на стиху XII икоса: Радуј се помоћу које падају непријатељи!, cf. Janin, *La géographie ecclésiastique*, 209–212; Babić, *L'iconographie constantino-politaine*, 187.

⁹⁹³ Cf. Pentcheva, *The Supernatural Protector of Constantinople*, 2–41, 22–27, 34–38.

⁹⁹⁴ У простору светилишта, параклису св. Николе насликана је породица краља Душана такође у оквиру циклуса Богородичиног Акатиста, cf. Бабић, *Богородичин Акатист*, 157–158; Тодић, Чанак-Медић, *Дечани*, 368, сл. 288.

⁹⁹⁵ Goar, *Euchologion*, 158–162. О почетку обреда, v. Larin, *The Origin and History*, 199–218.

⁹⁹⁶ Изглед представа на источном луку до сада је био познат само са цртежа и акварела италијанских архитеката Гаспара и Ђузепеа Фосатија (1847–1849), cf. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia*, док је њихов опис и оновну идентификацију дао Mango, *Materials for the Study*, 66–76, fig. 95–99. Мозаици су публиковани код: Teteriatnikov, *The Mosaics of the Eastern Arch*, 61–84, 79–83.

⁹⁹⁷ Представу Хетимасије у центру фланкирају фигуре Богородице и Јована Крститеља. У зони испод био је портрет Јована V Палеолога, данас уништен, као и још једна фигура испод Крститељеве која није сачувана. За претпоставке о томе, v. *ibid.*, 68.

⁹⁹⁸ Натпис уз Богородицу састоји се од речи *Богородичине стихире Благовештења* која се пева на јутрењима (Лк. 1: 46–47), cf. Teteriatnikov, *The Mosaics of the Eastern Arch*, 76–77.

који садрже и царске портрете.⁹⁹⁹ На крају, треба рећи и то да се помен актуелног владара и црквеног поглавара вршио и током Божанствене литургије, у оквиру тзв. Ходотајанствене молитве у којој се за ове поглаваре хришћанског народа тражи милост од Бога.¹⁰⁰⁰

Литургијски симболизам и тумачење обреда проскомидије¹⁰⁰¹ важни су не само за разумевање односа обреда и слике, већ и за програмски контекст протезиса (сл. 195). Следећи уобичајени распоред кружног кретања циклуса у храму, у смеру казаљке на сату, свој завршетак у протезису имају циклуси Христових јавних делатности, Календара, Страдања и Акатиста.

Међу њима најнепосреднију припадност топици овог простора показују сцене Страдања (сл. 196).¹⁰⁰² Реч је о опширном Распећу Христовом са двојцом разбојника, насликаном на северном зиду, већим делом уништено, за којим следе Скидање с крста и Полагање у гроб на источном зиду. Последње две сцене налазе се у оси са представом мртвог Христа у ниши протезиса. Најпре треба поменути да протезис није био место уобичајено за сцену Распећа.¹⁰⁰³ У том простору Христова

⁹⁹⁹ Cf. Djurić, *L'art des Paleologues*, 177–191; Spatarakis, *The Pictorial cycle*, 181, fig. 549, 332, 103, 143, 146, 133.

¹⁰⁰⁰ Brightman, *Liturgies*, 337.20; Babić, Walter, *The inscriptions*, 272 (no. 24), 275.

¹⁰⁰¹ О томе, в. Tomić Đurić, *To picture and to perform* (I), 124–128.

¹⁰⁰² О сликаном програму протезиса, в. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, 297–310; Altripp, *Die Prothesis*; idem, *Liturgie und Bild*, 115–123; idem, *Beobachtungen zum Bildprogramm*, 25–40.

¹⁰⁰³ Распеће Христово насликано је уз нишу проскомидије у јужном броду манастира Светог Фанурија у Валсамонери (Крит), који је посвећен Св Јовану Претечи (1407). Познат је још један пример из познијег периода. Реч је о цркви у Трговишту у Румунији (XVI век), cf. Sțefănescu, *L'Illustration des liturgies*, 52. Cf. Altripp, *Die Prothesis*, 101–102, n. 553, 556 који наводи пример исте сцене насликане у ђаконикону цркве Свете Софије у Мистри (средина XIV века).

смрт на крсту током XIV века углавном се исказивала кроз симболичну представу умрлог Спаситеља – Άκρα ταλειώσις.¹⁰⁰⁴

У центру интересовања твораца тематског програма протезиса била је евхаристијско-пасхална симболика.¹⁰⁰⁵ Сликањем Распећа у простору олтара остварује се историјска и литургијска компонента идеје о истовремености бескрвне и жртве на крсту.¹⁰⁰⁶ У објашњењима византијских литургичара веза између Христових страдања и протезиса образложена је са становишта симболике простора храма и литургијских правила.¹⁰⁰⁷ Схватање анафоре – узношења, а потом раздробљења агнеца и причешћа њиме као узношење на крст, смрт и васкрс Христов, литургијски је основ за сликање завршних сцена страдања у протезису и Вознесења на своду олтара.¹⁰⁰⁸ Тако се у тумачењу протезиса Германа Цариградског могу препознати два догађаја страдања. Нож којим се реже агнец пореди се са копљем којим је руком римског војника Лонгина Христос прободен на крсту,¹⁰⁰⁹ а патена на којој лежи Агнец доводи се у везу са Јосифом из Ариматеје и Никодимом, у чијим рукама је

¹⁰⁰⁴ О томе, v. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, 297–310. За литературу о овој теми, cf. Tomić Djurić, *The Man of Sorrows*, n. 1.

¹⁰⁰⁵ Евхаристијско богослужење источне цркве истиче једнакост између крсне и евхаристијске жртве. Основ за такво учење је јеванђеоско сведочанство – Прва посланица апостола Павла Коринћанима (11, 26), v. Радујко, *Чин узношења и раздробљења агнеца*, 214–215 (са изворима и литературом). Cf. Congourdeau, *Hyper-réalisme et symbolique sacrificielle*, 302–307.

¹⁰⁰⁶ Cf. Lécuyer, *La sacrodoce*. Мистагошка тумачења наглашавају жртвени карактер узношења дарова. V. нпр. Симеона Солунског, PG 155, 297.

¹⁰⁰⁷ PG 98, 397; PG 150, 385; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 100.

¹⁰⁰⁸ Мирковић, *Православна литургија* II, 116–117. Cf. *St Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy*, 89–91; *Protheoria*, PG 140, 464 D; Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie*, 162–164 (PG 150, 420 C).

¹⁰⁰⁹ « Ἡ δὲ Λόγχη, ἀντὶ τῆς κεντησάσης τὴν πλευρὰν τοῦ Κυρίου », PG 98, 397; *St Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy*, 70. Симболика богослужбеног копља заснована је на јеванђеоском опису Распећа Христовог (Јн. 19, 34–35). Реликвија светог копља донета је у Цариград из Јерусалима 614. године, v. Descoedres, *Die Pastoforien*, 95f.

лежало тело Господа.¹⁰¹⁰ Аналогија између богослужбеног копља и копља које је употребљено у Распећу задржава се и у делима литургичара који су стварали у познијем периоду, као што су Никола Кавасила¹⁰¹¹ и Симеон, архиепископ Солунски.¹⁰¹² Поједина места у коментарима литургије код Псеудо-Софронија¹⁰¹³ и Германа Цариградског¹⁰¹⁴ која садрже поређења протезиса са пећином у којој је сахрањен Христос, чине литургијски основ за просторни контекст сцене Полагања у гроб. Такође, према Симеону Солунском одговарајуће значење везано за Христов погреб има и покровац на Христовом телу, који симболише платно у које је завијено тело умрлог Спаситеља.¹⁰¹⁵ Наративна природа коментара Теодора из Андиде у којима се света литургија излаже као низ слика, највише је поговодила сликарству које је јеванђеоске догађаје представљао у циклусима. Настављајући традицију Псеудо-Софронија и Германа Цариградског и Теодор из Андиде у протезису и жртвенику види симбол Христове смрти и погребња,¹⁰¹⁶ због чега се још

¹⁰¹⁰ « Ὁ δίσκος ἐστὶν ἀντὶ τῶν χειρῶν Ἰωσήφ καὶ Νικοδήμου, τῶν κηδευσάντων τὸν Χριστὸν. Ἑρμηνεύεται δὲ δίσκος, ἐνθα ὁ Χριστὸς ἐπιφέρεται, κύκλος οὐρανοῦ, ἐμφαίνων ἐν μικρᾷ περιγραφῇ τὸν νοητὸν ἥλιον, Χριστὸν ἐν τῷ ἄρτῳ ὀρώμενον », PG 98, 397, 421. Cf. *St Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy*, 86; Schulz, *Die byzantinische Liturgie*, 164. Cf. и тумачење Симеона Солунског према коме патена симболише небески свод, јер носи Господара неба, PG 155, 264. За енглески превод, v. *St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 185.

¹⁰¹¹ « ...εἰς σχῆμα λόγχης αὐτὸ ἔχει πεποιημένον, ἵνα ἐκεῖνο ἀναμιμνήσκει τῆς λόγχης », PG 150, 385; Schulz, *Die byzantinische Liturgie*, 205; Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie*, 88.

¹⁰¹² « ...ἐν τῇ προθέσει γὰρ λέγει τὰ περὶ τῆς σφαγῆς καὶ τοῦ θανάτου Χριστοῦ...ἅμα γὰρ καὶ τὰ τῆς σαρκώσεως καὶ τοῦ θανάτου τυποῦσιν », PG, 155, 261, 264.

¹⁰¹³ « Τὰ ἅγια ἀπὸ τῆς προθέσεως ἕως τοῦ θυσιαστηρίου προέρχονται, εἰς τόπον τῆς τοῦ κόσμου διαγωγῆς τοῦ Χριστοῦ ἕως τῆς ταφῆς αὐτοῦ », PG 87, III, 3988, 4001.

¹⁰¹⁴ « Ἡ κόγχη ἐστὶ, κατὰ τὸ ἐν Βηθλεὲμ σπήλαιον, ὅπου ἐγεννήθη ὁ Χριστὸς. Καὶ κατὰ τὸ σπήλαιον ὅπου ἐτάφη...Ἡ ἀγία τράπεζα ἐστὶν ἀντὶ τοῦ τόπου τῆς ταφῆς, ἐν ᾗ ἐτέθη ὁ Χριστὸς, ἐν ᾗ πρόκειται ὁ ἀληθινὸς καὶ οὐράνιος ἄρτος, ἡ μυστικὴ καὶ ἀναίμακτος θυσία...Θυσιαστήριον ἐστὶ καὶ λέγεται ἡ φάτνη καὶ ὁ τάφος τοῦ Κυρίου », PG 98, 388–396.

¹⁰¹⁵ PG 155, 264. За енглески превод, v. *St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 185.

¹⁰¹⁶ Напомињемо да ово тумачење поред смрти укључује и оваплоћење и рођење Спаситељево, PG 140, 421–425, 429; Schulz, *Die byzantinische Liturgie*, 117, 153, 163.

упечатљивијим чини избор завршних сцена циклуса Страдања у овом простору. Поменуте теме могу се довести у везу и са поворком Великог входа у олтарској апсиди, која током XIV века бива прожета снажним фунерарним симболизмом.¹⁰¹⁷

Акатист припада наративним циклусима који се само једним делом простиру у простору протезиса, због чега се ретко разматра у поменутом идејно-тематском контексту (сл. 195).¹⁰¹⁸ Ипак могли бисмо се накратко осврнути на 11. кондак „Хотећи дати опроштај од старих дугова“ насликан у другој зони нише протезиса, изнад молитве проскомидије.¹⁰¹⁹ Чин цепања Адамовог хирографа, који Христос обавља у присуству старозаветних свештеника и апостола, симбол је милости Божије и спасења. У овој сцени долази до изражаја ранохришћанско схватање спасења, засновано на учењу св. апостола Павла,¹⁰²⁰ према коме Христос ослобађа човечанство од греха, у ком лежи заробљено од Адамовог пада.¹⁰²¹ Како бележи популарна и распрострањена легенда Адамов хирограф био је у поседу Сатане.¹⁰²²

¹⁰¹⁷ Зачеци оваквог тумачења налазе се већ код Теодора из Мопсусетије, а потом у литургијским коментарима цариградског патријарха Германа (†733). О томе, v. Taft, *The Great Entrance*, 63, n. 44, 45.

¹⁰¹⁸ Altripp, *Die Prothesis*, 202–203; Грозданов, *Новооткривене композиције* 37–41. Поред Марковог манастира почетне сцене циклуса Акатиста налазе се у олтару још у: Богородици Олимпиотиси у Еласону (cf. Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, 84–90, 134–177, pl. XII и XIV; eadem, *The Question of the Date and Origin*, 40–51. За датовање сликарства у 1345., v. Velenis, *L'église Panagia Olympiotissa*, 103–112), Богородици тон Халкеон у Солуну (cf. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 11, pl. 5); Матеичу (северни зид, апсида и јужни зид), (cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 157–168). За распоред циклуса у зидном сликарству, v. Spatharakis, *The Pictorial Cycles*.

¹⁰¹⁹ Грозданов, *Новооткривене композиције*, 40.

¹⁰²⁰ V. Павлову посланицу Колошанима (2:14).

¹⁰²¹ V. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 200. За познији период, v. Јована Златоустог, *In epistolam ad Colossenses*, PG 62, 340–341. Ова порука исказивана је и у иконографији сцене. У појединим примерима клечеће фигуре Адама и Еве насликане су са обе стране Христа. V. нпр. цркву

Имајући у виду популарност химне Акатиста и апокрифних текстова сличног садржаја јавља се и питање да ли је необични лик ђавола на унутрашњој страни капитела источног пара стубова, који без сумње припадају посебном тематском сегменту олтара,¹⁰²³ случајност или се у оваквом распореду композиција назире одјек постојеће традиције?

Просторна замисао овог дела храма пружа основ и за претпоставку да место 11. кондака у непосредној просторној близини фигуре Адама,¹⁰²⁴ није само исход спонтаног редоследа сцена циклуса, већ да је реч и о сложеној теолошкој заснованости програмских компоненти олтара, које се односе на Стари Завет. Размишљајући о томе не можемо занемарити иконографску појединост сцене, а то је присуство две групе угледних представника Старог и Новог Завета.¹⁰²⁵ Замисао о повезивању старозаветне и новозаветне историје присутна је у олтару цркве Св. Димитрија како на идејном и тематском, тако и на иконографском плану. Са друге стране, сцена показује одговарајућу припадност пасхално-евхаристијској симболици протезиса. Иако се у самом тексту Акатиста не појављује тема Христове смрти, треба

Светог Фанурија у Валсамонери, cf. Spatharakis, *The Pictorial Cycle*, 153, fig. 58, 335, који наводи и Богородицу Перивлепту у Охриду. Поновним увидом у фреску закључујемо да се међу насликаним фигурама са поузданошћу може препознати само Адам. Cf. Грозданов, *Илустрација на химните*, 216–217 (који не улази у питање идентификације представљених ликова).

¹⁰²² У познијој фази развоја иконографије сцене представља се и ђаво, везан у ланце, од кога Христос узима Адамов хирограф. Cf. икону из Успенске цркве у Москви (бр. 1065, XIV век), v. Spatharakis, *The Pictorial Cycle*, 153, сл. 286. Среће се и приказ главе главе Ада, коју у бездан баца анђео, cf. Томићев псалтир: Щепкина, Дуйчев, *Болгарская миниатюра*, t. LXII.

¹⁰²³ О томе v. supra.

¹⁰²⁴ Подсећамо да је фигура Адама насликана на спољашњој страни северној зида беме, cf. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 10, 19

¹⁰²⁵ Cf. Грозданов, *Новооткривене композиције*, 40.

имати у виду да се у оновременој патристичкој литератури спасоносна вредност „ослобађања дугова“ сагледавала управо кроз крсну смрт Христову.¹⁰²⁶

Највиша зона протезиса примила је две завршне сцене циклуса Христове јавне делатности:¹⁰²⁷ Христос исцељује архонтовог сина оболелог од падавице (Мат. 17: 14–18; Марко 9: 14–27; Лука 9: 38–42), (?)¹⁰²⁸ и Васкрсење удовичиног сина (Лк, 7, 12–15). Сцене Христових јавних делатности јављају се у простору протезиса византијских цркава већ од XII века,¹⁰²⁹ док се у српским задужбинама срећу у цркви Св. Николе у Љуботену (1344–45),¹⁰³⁰ и у Дечанима.¹⁰³¹

¹⁰²⁶ О овом значењу у Посланици апостола Павла Колошанима (2:14), v. Peltomaа, *The Image of the Virgin Mary*, 200.

¹⁰²⁷ У византијским црквама XIV века сцене Христових чуда сликају се у нартексу или бочним просторима цркве (Протатон, Хора у Цариграду, Богородица Одигитрија у Мистри, Св. Никола Орфанос и Св. Илија у Солуну, cf. Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 53–103), док се у српским црквама често срећу у програму наоса, cf. Тодић, *Српско сликарство*, 130, нап. 93. Иако се ради о доста ређем случају, поједине сцене се могу наћи и у простору олтару, као што је то случај у Старом Нагоричину (cf. Тодић, *op. cit.*, 321) и Леснову (cf. Габелић, *Лесново*, 52–53, 92–94). Малобројне примере сцена Христових исцељења које су насликане у простору протезиса византијских цркава наводи Altrip, *Die Prothesis*, 123–124.

¹⁰²⁸ Дискусија око идентификације сцене налази се у делу рада посвећеном циклусу Христових јавних делатности.

¹⁰²⁹ Cf. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes*, 132.

¹⁰³⁰ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 146. У Светом Никити две сцене Христових чуда насликане су у ђаконикону, cf. Марковић, *Свети Никита*, 101, 140.

¹⁰³¹ Највећи део циклуса Христове јавне делатности као и пет сцена из циклуса Чуда насликани су у олтарској апсиди, док су у потрбушју лучног пролаза између протезиса и наоса, баш као и једна од сцена у Марковом манастиру, смештене преостале четири сцене, cf. Поповић Б. Ј., *Програм живописа у олтарском програму*, 84–85, 95.

Према византијским богословима Христова чуда представљају демонстрацију његове исцелитељске моћи. Сложена узрочно-последична повезаност између греха и болести основ је разумевања Христове спасилачке делатности на земљи, како у патристичкој литератури,¹⁰³² тако и у ликовној уметности.¹⁰³³ Поред исказивања исцелитељских моћи Христова чуда уводе вернике и у тајну Васкрсења.¹⁰³⁴ Снага Христових чуда постепено се испољавала, од једноставнијих ка сложеним,¹⁰³⁵ те стога не чуди што се *Васкрсењем удовичиног сина* завршава циклус. Ова јеванђеоска епизода спада у најзначајније Христове победе над смрћу, која је прослављана у химнографији и проповедима. Описује је Роман Мелод у својим поетским проповедима о Уласку Христа у Јерусалим,¹⁰³⁶ Вознесењу¹⁰³⁷ и Страдању Христа,¹⁰³⁸ а Григорије Палама посвећује једну проповед овом чудесном догађају.¹⁰³⁹ Васкрсење се налази у идејној основи и иконографско-композиционом изгледу 22. строфе Акатиста, насликаној изнад нише протезиса.¹⁰⁴⁰

¹⁰³² Стање греха је, према хришћанском веровању, последица кршења Божијег закона од стране прародитеља Адама и Еве. Сходно томе Христос је исцелитељ људских душа, који их ослобађа греха, cf. Larchet, *Thérapeutique des maladies spirituelles*. 14–127. О овом схватању у проповедима и коментарима отаца цркве о Христовим исцељењима, v. Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, 174–175, n. 11 (са примерима и литературом).

¹⁰³³ О томе v. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 199–216; Tomeković, *Les miracles du Christ*, 185–204; Schroeder, *Healing the Body, Saving the Soul*, 253–275.

¹⁰³⁴ Réau, *Iconographie*, 361; cf. Поповић Б. Ј., *Програм живописа у олтарском простору*, 85.

¹⁰³⁵ Millet, *Recherches*, 64.

¹⁰³⁶ *Sancti Romani Melodi Cantica*, 116–122, δ' 4–5; Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode*, 13–53; Catafygioty Topping, *Romanos, On the Entry into Jerusalem*, 177.

¹⁰³⁷ *Sancti Romani Melodi Cantica*, V I, η' 2–3, 7–9.

¹⁰³⁸ Васкрсење удовичиног сина заједно са Васкрсењима Лазара и Јаирове кћерке су три догађаја наведена у Христовом говору пред Пилатом, cf. *Sancti Romani Melodi Cantica*, XX, η' 4–8.

¹⁰³⁹ Порука проповеди односи се на врлине саосећања и праштања, cf. *Saint Gregory Palama, The Homilies*, 359–365.

¹⁰⁴⁰ Cf. supra.

Одатле произилази и централна тема јеванђеоских догађаја о чудесним исцељењима, а то је божанска природа Христова.¹⁰⁴¹ Стиче се утисак да су смештањем циклуса Христових јавних делатности у највиши појас зидова, испод Великих празника, сликари и иконографи Марковог манастира желели да нагласе Христову божанску природу.¹⁰⁴² Имајући у виду значења раније разматране литургијске представе Христове жртве и сцена Страдања, као једно од тумачења просторног контекста протезиса може се издвојити и идеја о јединству Христових двеју природа.

На јужној страни олтарске апсиде и у простору ђаконикона распоређене су почетне сцене Богородичиног Акатиста (1–6), посвећене Благовестима и Богородичином зачећу (сл. 197).¹⁰⁴³ Идејно и тематски оне допуњују значење композиција које славе Богородичину улогу у Оваплоћењу¹⁰⁴⁴ – апсидалну представу Мајке Божије, празничне сцене Благовести на тријумфалном луку¹⁰⁴⁵ и епизоде из циклуса Христовог рођења и детињства.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴¹ Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 203.

¹⁰⁴² Циклус Христових јавних делатности заузима место испод сцена Великих празника у Грачаници и Старом Нагоричину, cf. Тодић, *Српско сликарство*, 322, 332.

¹⁰⁴³ Грозданов, *Новооткривене композиције*, 38; cf. Томић-Djurić, *The Man of Sorrows*, 307–308. Почетне сцене циклуса насликане су у ђаконикону у Богородици Олимпиотиси у Еласону и Богородици тон Халкеон у Солуну. За библиографију, v. supra.

¹⁰⁴⁴ О прослављању Богородичине улоге у Оваплоћењу у оквиру Акатиста, v. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*. За позновизантијски период, v. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 62, 92; Gounaris, *Die Ikonographie des Akathistos-Hymnos*, 79–88. Cf. Peltomaa, *Roles and Functions of Mary*, 487–498.

¹⁰⁴⁵ О повезаности Благовести и циклуса Богородичиног Акатиста у програму олтара, v. Papastaurou, *Recherche iconographique*, 126–127.

Иконографски мотив пурпурног вела у сцени Безгрешног зачећа Богородице (2. кондак) речит је симбол свете тајне Оваплоћења.¹⁰⁴⁷ Вишеслојно значење и дуга иконографска традиција подстакли су истраживаче да пруже тумачења за више аспеката овог елемента слике. Неки од њих су античко порекло иконографског мотива,¹⁰⁴⁸ поређење са завесом у Соломоновом храму (Друга књига дневника, 3:14) и Мојсијевом шатору сведочанства (Књ. Изл. 26), у чему се препознаје старозаветна прафигурација, која означава Христову људску природу.¹⁰⁴⁹ Разматрање евхаристијског карактера представе вела и његове везе са литургијском тканином – аером,¹⁰⁵⁰ занимљиво је за пример у Марковом манастиру с обзиром на то да су сликари на готово исти начин представили велики аер у поворци Великог входа и вео у 2. кондаку Богородичиног Акатиста.¹⁰⁵¹

Поред иконографског и текстуални извор упућује на анализу Акатиста у светлу литургијског поретка. Наиме, јеванђеоски стих (Лк. 1, 35) који је уткан у садржај 2. кондака о зачећу Богородице помоћу Светог Духа изговаран је након Великог входа на архијерејској литургији, као једна од молитава којима се призива

¹⁰⁴⁶ Cf. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 197–241. Сцене посвећене Христовом рођењу налазе се у простору беме у Митрополији у Мистри, cf. Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, pl. 6

¹⁰⁴⁷ Најопсежније приступа овој теми Papastavrou, *Le voile*, 146–154; eadem, *Recherche iconographique*, 323–366 (са старијом литературом и изворима). О апостолском и патристичком тумачењу пурпурне нити, коју Богородица извлачи на преслици за катапетазму (завесу) храма, као Христовог тела и симбола Оваплоћења, v. Evangelatou, *The Purple Thread*, 261–281; Popović B., *The Most Precious Thread*, 193–198.

¹⁰⁴⁸ О томе v. Babić, *Les fresques de Sušica*, 330.

¹⁰⁴⁹ Papastavrou, *Recherche iconographique*, 326–334; Evangelatou, *The Purple Thread*, 263.

¹⁰⁵⁰ Зачеће Богородице и освећење дарова, када се претварају у тело и крв Христову повезује деловање Светог Духа, cf. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 81–87, која истиче утицај исихастичке теолошке мисли у стварању оваквих иконографских и литургијских веза. Cf. Papastavrou, *Le voile*, 146–154; eadem, *Recherche iconographique*, 343–345.

¹⁰⁵¹ Papastavrou, *Le voile*, 150–151. За пасхалну симболику вела, v. *ibid*; eadem, *Recherche iconographique*, 342.

Свети дух ради освећења дарова.¹⁰⁵² О сложености идејних основа тематског програма олтара Марковог манастира говори и то да је сцена која приказује безгрешно зачеће Богородице једна од тема која у позновизантијском периоду исказује суптилну, литургијски и теолошки засновану повезаност Оваплоћења и жртве Христове.¹⁰⁵³

Егзегетска тумачења о пурпурном велу почивају на јеванђеоском извештају Христовог страдања – часу Спаситељеве смрти на крсту када се поцепала завеса у храму. (Мт. 27.51, Мк. 15.38, Лк. 23, 45). Идеја о завеси храма као Христовом телу обликована је у посланицама апостола Павла. Према његовом учењу Христос је нови првосвештеник, који је својом крвљу даровао слободу ступања у светињу над светињама (Посл. Јев. 6:9–10, 19–20; 10:20).¹⁰⁵⁴ Идеја је обogaћена у делима знаменитих византијских литургичара, Јована Златоустог,¹⁰⁵⁵ Јована Дамаскина¹⁰⁵⁶ и цариградског патријарха Фотија.¹⁰⁵⁷ Они су пурпурну завесу храма тумачили као један од видова Христове људске природе коју је добио од Богородице и у коју се заоденуло Његово божанско биће.¹⁰⁵⁸ У контексту литургијског карактера циклуса Акатиста упутно је осврнути се и на коментаре литургије цариградског патријарха

¹⁰⁵² О дијалогу *accessus ad altare*, v. Службеник, *Дијалог священнослужителю*, 242–254; Желтов, *Архиерейский чин Божественной литургии*, 218.

¹⁰⁵³ О пасхалној симболици у темама Оваплоћења Христовог, v. Papastavrou, *Le voile*, 150–153; cf. Tomić-Djurić, *The Man of Sorrows and the Lamenting Virgin*, 308.

¹⁰⁵⁴ Cf. Kessler, *Through the Temple Veil*, 53–77; Evangelatou, *The Purple Thread*, 263–264.

¹⁰⁵⁵ *In epistolam ad Hebraeos*, PG 63, 27, 229.

¹⁰⁵⁶ Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, 226 (*Expositio fidei*, 96, IV.23:61–64).

¹⁰⁵⁷ *Photii patriarchae Constantinopolitani Epistulae*, I, 163–164 (epistle 125:21–48); *Fragmenta in Lucam*, PG 101, 1226.

¹⁰⁵⁸ О идеји Оваплоћења као одевања Бога Слова у пурпурну одећу и улози Богородице у химнографији и проповедима пишу Прокл Цариградски, Андреј Критски и Јован Дамаскин, v. Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, 33; Ledit, *Marie dans la liturgie*, 77–78; Constatas, *Weaving the Body of Christ*, 164–194; Evangelatou, *The Purple Thread*, 265–266 (са литературом и изворима).

Германа, који велики аер пореди управо са завесом Храма, поткрепљујући свој аргумент цитатом из Посланице апостола Павла Јеврејима (10:19–21).¹⁰⁵⁹

Теолошка основа химне заснована је и на јакој вези са Старим заветом. Учења светих отаца која претходе настанку Акатиста виде у рођењу Бога Логоса ослобађање од првобитног греха, док се према истом схватању Богородица назива новом Евом.¹⁰⁶⁰ Уважавање ове антитезе, која се задржала у патристичкој литератури познијег периода помаже бољем разумевању идејне основе програма олтар, чији нам садржај показује да је Стари завет био присутан не само кроз суптилне теолошке идеје већ и кроз слику прародитеља – Адама и Еве.

Као што је већ раније у науци уочено, наративни део циклуса Богородичиног Акатиста (1.–12. строфа) заснива се на истим јеванђеоским и апокрифним текстуалном изворима као и сцене посвећене догађајима Христовог рођења и детињства.¹⁰⁶¹ У Марковом манастиру однос два циклуса остварен је тако да се тематски међусобно допуњују и да различитим динамичким и наративном приступом скрећу пажњу верницима на догађаје везане за рођење Богомладенца.¹⁰⁶² Међутим поједина понављања нису успела да се избегну у простору ђаконикона, па је тако сцена *Сусрет Марије и Јелисавете* насликана два пута. Оваква наглашеност идеје о зачећу Богородице и Јелисавете у оквиру циклуса Акатиста и детињства Христовог

¹⁰⁵⁹ *St. Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy*, 88–91.

¹⁰⁶⁰ О овоме детаљно код: Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 35, 63, 80–81, 104–105, 126, посебно 128–134, 139, 141, 148, 165, 173, 177–178, 184, 205 где аутор прати развој оваквог схватања у патристичкој литератури познијег периода и указује на места у химни где се јавља ова антитеза. О дјеву Марији као новој Еви код Романа Мелода, v. eadem, *Roles and Functions of Mary*, 491–492.

¹⁰⁶¹ Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 201, n. 30.

¹⁰⁶² Иако се циклуси Акатиста и Христовог рођења налазе у различитим просторним зонама (зона изнад стојећих фигура и четврта зона) могу се уочити одређене подударности у распореду њихових сцена. Најпре, оба циклуса започињу на јужној страни олтарске апсиде, односно потрбушју лука ка ђаконикону, док је југозападни угаони травеј просторна граница која обележава крај циклуса Христовог детињства као и 12. строфе Акатиста. За просторни распоред циклуса, v. *Марков манастир, цртежи на фрески*, 21–22.

указује на то да је иконографски програм у простору ђаконикона обликован тако да укаже на догађаје којима се „припрема“ Спаситељев долазак на свет.¹⁰⁶³

¹⁰⁶³ Та идеја је наглашена и просторном повезаношћу представа Ане и Еве на јужном зиду беме и сцене Сусрета Марије и Јелисавете на своду лучног пролаза из олтарске апсиде у ђаконикон.

ЦИКЛУС ВЕЛИКИХ ПРАЗНИКА

Сцене Великих празника распоређене су на сводовима и највишим деловима зидова кракова крста који носе куполу (сл. 19, 198). Од тога одступају сцене посвећене Успењу Богородице, које су насликане над западним улазом.¹⁰⁶⁴

Благовести

Циклус Великих празника започиње Благовестима (Лк. 1: 26–38),¹⁰⁶⁵ које су насликане на површинама изнад источног пара стубова (сл. 199).¹⁰⁶⁶ Северно је арханђел Гаврило, од чијег се натписа са леве стране нимба препознаје само почетно слово г. Одевен у царски костим,¹⁰⁶⁷ окренут улево, он је десну руку испружио ка

¹⁰⁶⁴ О празничним сценама у Марковом манастиру, в. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 62–65; Ђурић, *Византијске фреске*, 80–83, н. 105. О циклусу Великих празника, в. Millet, *Recherches*, 15–30; *Dodekaorton*, in: *RbK* I, 1207–1214 (M. Restle); Бабић, *Краљева црква*, 135–167; Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle*, 51–73; Марковић, *Циклус Великих празника*, 107–119. Cf. Maguire, *The Cycle of Images*, 139–147.

¹⁰⁶⁵ Благовести нису описане нити детаљније разматране у литератури. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 16, 18. За иконографију Благовести, в. Millet, *Quelques représentations byzantines*, 453–483; Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν*, 115–120; Παπασταυρού, *Recherche iconographique*.

¹⁰⁶⁶ О раздвајању композиције на два дела у средњевизантијском периоду, што се доводи у везу са значењем метафоре о Богородици као „затвореним вратима“, в. Βαράλης, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού*, 201–220.

¹⁰⁶⁷ Царски аспект иконографије арханђела Гаврила у Благовестима посебно је популаран међу српским споменицима. За мишљење да је био утемељен на литерарним описима као што је проповед Јакова Кокиновафоса, в. Millet, *Recherches*, 87; cf. Jacobi Monachii, *Λόγος Δ Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου ἐκλεγεῖς ἀπὸ τῶν θείων γραφῶν*, PG 127, col. 644 C. За мишљење да царску иконографију арханђела треба сагледати на широј основи, в. Марковић, *Велики празници*, 108. Костим арханђела Гаврила анализира Παπασταυρού, *Recherche iconographique*, 67–71.

Богородици, док положи леве указује да је у њој некада држао скиптар, који није остао сачуван (сл. 200). Богородица прима вести небеског гласника уз речи – одговарајући цитат из Лукиног јеванђеља, који се данас може потврдити сачуваном речју *βδέτῃ*. Увидом у рукописе српских четворојеванђеља из XIV века видимо да се глаголски облик *βδέτῃ* јавља само на два места у опису Благовести код јеванђелисте Луке, а то су Лк. 1: 29 (А она видевши га, уплашивши се од речи његове помисли: Какав би ово био поздрав?) и Лк. 1: 34 (Како ће то бити када ја не знам за мужа?).¹⁰⁶⁸ Међутим слаба очуваност остатка натписа не дозвољава нам коначно опредељење за један од наведених цитата.¹⁰⁶⁹ Представљена је као стојећа фигура, благо наслоњена на клупу великих димензија без наслона, на којој је црвени јастук. Беле нити вуне обавијене су око шаке леве руке, положене уз тело и благо савијене (сл. 201).¹⁰⁷⁰ Према апокрифном Протојеванђељу Јаковљевом (11:1) небески гласник затиче Марију у раду, док испреда (пурпурну) нит за нову завесу јеврејског Храма.¹⁰⁷¹ Овај мотив који припада сфери свакодневног живота носио је сложено догматску поруку Оваплоћења Логоса, као централног догађаја Благовести.¹⁰⁷² Пурпурна пређа

¹⁰⁶⁸ Cf. Четворојеванђеље из збирке рукописа манастира Пећка патријаршија, бр. 2: <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/PEC-002>, 131r, 132v. На фрескама XIV века заступљен је и цитат Лк. 1: 38. В нпр. цркву Светог Николе Орфаноса у Солуну, Кучевиште, Станичење, cf. *Црква Светог Николе у Станичењу*, 120, нап. 506 (С. Габелић). За цитат из Лукиног јеванђеља (1:34) у четрнаестој проповеди св. Григорија Паламе посвећеној Благовести Богородици, v. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 101.

¹⁰⁶⁹ За преглед свих литерарних извора, канонских и апокрифних који описују Благовести Марији и њену реакцију, v. Elliot, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity*, 27–35.

¹⁰⁷⁰ Најсличније Богородици у Марковом манастиру су њене представе из Благовести охридских цркава Малог Светог Климента (1378) и јужног параклиса Богородице Перивлепте (око 1365), cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 143–144, 153, сл. 157. О представама пређе у сцени Благовести, v. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν*, 115–116.

¹⁰⁷¹ Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, 22.

¹⁰⁷² Papastaurou, *Recherche iconographique*, 323–339. Као пример беле пређе код Богородице издвајамо сцене Благовести у Полошком (cf. Babić, *Quelques observations*, fig.2) и Богородичиној цркви на Глобоком на Преспанском језеру (cf. Ангеличин-Жура, *Πεπτηρνιτε цркви*, 115).

сагледана у светлу патристичке егзегезе, химнографије и проповеди првенствено се односи на метафору о завеси Храма као телу Христовом.¹⁰⁷³

У складу са византијским учењем о повезаности Старог и Новог завета иконографска схема Благовести укључивала је и старозаветне личности, у чијим пророчким речима су препознати догађаји Оваплоћења.¹⁰⁷⁴ Садржај и структуру химнографских састава посвећених Благовестима Богородици чинили су и одговарајући старозаветни текстови, првенствено псалми.¹⁰⁷⁵ Тако је уз арханђела Гаврила, над сводом пролаза ка протезису насликан пророк Давид о проф(н)т(н)с дав(н)д у попреју, који у левој руци држи свитак са текстом Псалма 44:11 исписаног на старосрпском слишн дцин (<..> виждь и при(клонн), (сл. 202).¹⁰⁷⁶ Као пандан Давиду на северној површини зида, иза мајке Божије насликан је пророк Соломон о проф(н)тис (сол)омон на чијем свитку је исписан почетни стих из Прича (Прем. 9:1) прѣмѣдро(ст) съз(д)а сѣбѣ храм и нѣ (сл. 203). Садржај и значење текстова као и положај тела и руку старозаветних пророка чине текстуалне и ликовно-иконографске елементе слике којима се погледи верних упућују ка сцени.¹⁰⁷⁷

Композицију одликује једноставност ослобођена пратећих иконографских елемената.¹⁰⁷⁸ Простором доминирају стамене фигуре актера, које догађај Благовести представљају крајње уздржано и без испољавања емоција. Неуобичајену статичност

¹⁰⁷³ Детаљну анализу теме уз одговарајуће литерарне изворе и примере из уметности пружа Evangelatou, *The Purple Thread*, 261–275.

¹⁰⁷⁴ О сликању старозаветних пророка уз Благовести, v. Papastaurou, *Recherche iconographique*, 84–86. О пророчким визијама и тајни Оваплоћења у проповеди Григорија Паламе, v. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 100–101, 104.

¹⁰⁷⁵ О томе, v. Ledit, *Marie dans la liturgie*, 80–85; Catafygiotu Topping, *The Annunciation*, 149, 162

¹⁰⁷⁶ Према Приручнику Дионисија из Фурне цар и пророк Давид са текстом тог псалма на свитку слика се иза Богородице, cf. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 531.

¹⁰⁷⁷ О том питању, v. Nelson, *The Discourse of Icons*, 144–157, посебно 148; idem, *To Say and to See*, 143–168.

¹⁰⁷⁸ За иконографију сцене Благовести, v. Покровский, *Евангелие*, 3–34; Millet, *Recherches*, 67–92; Papastaurou, *Recherche iconographique*.

обележава став арханђела Гаврила, у коме нема наговештаја корака.¹⁰⁷⁹ Оклевање, уздржаност и стајање небеског гласника пред кућом дјеве Марије описано је у монолошким партијама арханђела Гаврила у веома популарној проповеди Андреја Критског (VII век)¹⁰⁸⁰ и химни Јована Дамаскина (VII–VIII век).¹⁰⁸¹ Ипак исцртане линије за натпис са десне стране његовог нимба потврђују да су библијски цитати у сцени били замишљени у виду дијалога.

Као најупечатљивија иконографска особеност фреске издваја се Богородичин мафорион. Крајеви огрточа не прекривају рамена и стомак Богомајке, како је то уобичајено за традицију византијске иконографије, већ слободно падају, откривајући њену хаљину читавом дужином. Упоредо са тим уочава се и прилично неспретна сликарева изведба десне руке дјеве Марије. То би могло указивати на могућност да садашњи изглед не представља и првобитну замисао решења. Скраћена подлактица полази од сасвим компактно осмишљене масе горњег дела тела, које не остварује природну повезаност са делом фигуре испод појаса. Сликара је вероватно пошао од најчешће заступљене иконографске варијанте представе, у којој се гест Богородичине узнемирености приказује савијеном десном руком у лакту, која извирује из мафориона (сл. 204).¹⁰⁸² Зашто се одустало од таквог решења, није нам познато. Али се може приметити да на необично младом лицу дјеве Марије нема трагова изненађености. Будући изведена секо техником, пурпурна боја мафориона временом је избледела у доњем делу, што донекле појачава утисак нејасноће при погледу на делове њене одеће.

¹⁰⁷⁹ Cf. став арханђела у Српском минхенском псалтиру, v. Millet, *Recherches*, 87.

¹⁰⁸⁰ *In Annuntiationem*, PG 97, cols. 892C–983A. О тој и другим проповедима које описују мисли арханђела Гаврила пред његово обраћање Марији, v. Maguire, *The Self-Conscious Angel*, 377–392.

¹⁰⁸¹ Ἀλεστάλη ἐξ οὐρανοῦ Γαβριήλ (Τί οὖν ἴσταμαι, καὶ οὐ λέγω τῇ Κόρη;), према: Follieri, *Initia Hymnorum*, 149. Тај сегмент химне коментарише и цитира Catafygiotu Topping, *The Annunciation*, 145.

¹⁰⁸² О овом положају руке Богородице, v. Millet, *Recherches*, 75–81. За гест, који дочарава Богородичино изненађење определио се један од сликара Марковог манастира у цркви Светог Ђорђа у Речици код Охрида (осма деценија XIV века), v. Грозданов, Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици*, сл. 7.

Није сасвим ретка појава у византијском и српском средњовековном сликарству да се приликом сликања Богородичине одеће одступи од уобичајене праксе, но чини се да у таквим случајевима нема назнака ка померању утврђених граница иконографије сцене.¹⁰⁸³ Примера ради, поменимо композицију Благовести у јужном параклису Грачанице у којој је изненађеност Марије дјеве анђеловом посетом дочарана гестом повлачења мафориона, али тако да је задржан незнатан размак између делова тканине, који се може пратити целом дужином њене фигуре (сл. 205).¹⁰⁸⁴ Други пример је празнична сцена Благовести из цркве Светог Димитрија у Пећкој патријаршији (сл. 206).¹⁰⁸⁵ Мафорион је пребачен преко оба рамена, али тако да, изузев леве стране у пределу рамена и груди, већи део хаљине Богорице на престолу остаје „откривен“. Сличног решења држи се и непознати сликар охридског уметничког круга, који је седамдесетих година XIV века извео Благовести у лунети над улазом у пећинску црквицу посвећену истоименом Богородичином празнику, близу села Глобочани на Преспанском језеру (Албанија), (сл. 207). Црвени мафорион пребачен је преко груди Богородице док су крајеви пуштени да слободно падају до стопала, остављајући на тај начин потпуно отворену доњу хаљину светлоплаве од стомака надолу.¹⁰⁸⁶ Не мање занимљиво решење применио је и сликар Алексије, ученик митрополита Јована у цркви Свете Марије на Глобоком на Преспи крајем XIV века (сл. 208). Крајеви мафориона седеће фигуре Марије дјеве из Благовести

¹⁰⁸³ Богородичин мафорион у Благовестима у цркви Светих Апостола у Перахориу (1160–1180) пада вертикално са њене главе и прави дубок изрез троугаоног облика откривајући хаљину, cf. Megaw, Hawkins, *The Church of Holy Apostles*, 314, fig. 29. Пример из Богородице Болничке (око 1368) представља Богородицу у конхи апсиде, којој раздвојени мафорион открива плаву хаљину и златни оковратник, све до медаљона са Христом, cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 123.

¹⁰⁸⁴ Тодић, *Грачаница*, 108. За фотографију, v.
<http://www.srpskoblag.org/Archives/Gracanica/exhibits/digital/s2-e1e4/s2-e1e4-26.html>.

¹⁰⁸⁵ Суботић, *Црква светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, сл. 19. За фотографију у боји, v.
<http://www.srpskoblag.org/Archives/Пец/exhibits/StDemetriosChurch/Altar/282N1828.html>.

¹⁰⁸⁶ Ангеличин-Жура, *Пештерните цркви*, 126–127, фотографија на стр. 129; Vogevska-Carupano, *Les églises rupestres*, 336–337, ill. 46.

укрштени су одмах испод врата, али тако да највећи део њене доње хаљине остаје откривен.¹⁰⁸⁷

Сличан ликовни третман Богородичиног мафориона среће се у италијанском сликарству XIV века. У значајне примере спадају представе Богородице у две композиције које је Дучо насликао за сијенски олтар *Maestà* (1307/1308–1311).¹⁰⁸⁸ На стојећој фигури Марије дјеве у Благовестима плави огртач открива црвену хаљину у горњем делу тела док јој главу обавија бели вео. У сцени која приказује вести Богородици о њеној смрти, она је представљена у седећем положају. Мафорион јој покрива главу и слободно пада преко рамена, попут примера у Марковом манастиру.¹⁰⁸⁹ Исти тип мафориона који открива Богородичину хаљину у пределу стомака насликао је и Ђовани да Милано у сцени Благовести на предели познатог полиптиха Богородице са светитељима (1353, ризница цркве Светог Доминика у Прату).¹⁰⁹⁰ Од сродних примера вреди поменути и рад Лоренца Венецијана (1371, галерија Академије у Венецији).¹⁰⁹¹ Стилско-иконографске карактеристике у делима Дуча, Ђовани да Милана или Лоренца Венецијана осликавају промене у иконографији Благовести у западној уметности, усмерене ка својеврсном процесу секуларизације представа јеванђеоских догађаја, те самим тим и појачаном интересовању сликара за третман простора у коме се одвија чудесни догађај. Преузимање појединих елемента из области иконографије и стила западне уметности

¹⁰⁸⁷ Bogevska-Capuanò, *Les églises rupestres*, 312–313, fig. 53.

¹⁰⁸⁸ О олтару *Maestà*, v. Bellosi, *Duccio*.

¹⁰⁸⁹ За црно беле фотографије обе слике, v. Robb, *The Iconography of the Annunciation*, figs. 4, 5.

¹⁰⁹⁰ О полиптиху, v. Martini, *Giovanni da Milano*. За фотографију у боји, v. <http://www.pratoartestoria.it/museo/id34.htm>.

¹⁰⁹¹ Фотографија је објављена код Papastaurou, *Recherche iconographique*, fig. 17. За шири увид у иконографију Благовести у италијанском сликарству, v. Papastaurou, *op. cit.*, 429–440 (списак сцена Благовести); Pallucchini, *La pittura veneziana*. Изглед Богородичине одеће у Благовестима италијанског и византијског сликарства пореди Smart, *The Dawn of the Italian painting*, 110 passim.

није било непознато византијским сликарима,¹⁰⁹² а такво настојање сликар Марковог манастира је већ испољио и на капителима.¹⁰⁹³

Међутим поред практичних разлога поједине представе Благовести осмишљене су ради исказивања теолошке поруке. Такав пример је слика под називом *Дрво живота* (1315, галерија Академије у Фиренци, бр. 8459), дело познатог фирентинског минијатуристе Паћина да Буонагуиде (сл. 209).¹⁰⁹⁴ Он је приказао Богородичин мафорион на исти начин као и сликар из Марковог манастира. Медаљон са Благовестима један је од четрдесет седам минијатурних композиција са сценама из Христовог живота, које, полазећи од централне представе Распећа формирају гране дрвета (сл. 210, 211). Необично иконографско решење своју непосредну инспирацију имало је у Бонавентуриној проповеди *Lignum vitae*, у којој се поменути догађаји пореде са плодовима дванаест грана Дрвета живота, оличеног у Распетом Христу. Богословски мистицизам који одликује ову значајну фрањевачку проповед, прожима и иконографију Благовести. Тајна оваплоћења дочарана је мотивом минијатурног наог Христа детета који полазећи од Бога Оца струји кроз зраке Светог Духа да би у знатно мањим димензијама опет био насликан око врата Богородице. Она је на прагу куће, десне руке подигнуте, док у левој држи вретено. Мафорион јој је пребачен преко главе и затим пада преко рамена откривајући хаљину по целој дужини, попут оне у Марковом манастиру. Иконографски и

¹⁰⁹² О томе v. Velmans, *Infiltration occidentals*, 376–404. Западни елемент сликар Марковог манастира испољио је и на Богородичином мафориону у олтарској апсиди Богородице Болничке, на коме је златни оковратник са зарезом, какав се среће на „женској властеоској ношњи тога времена рађеној под западним утицајима“, cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 145, сл. 123. О улози византијске уметности у развојном току италијанске уметности, посебно за време млетачког дужда Дандола, v. Belting, *Bizanzio a Venezia*, 70–79; idem, *Dandolo's Dreams*, 138–153. Cf. Nelson, *Byzantine Art*, 327–335.

¹⁰⁹³ V. поглавље о сликарству олтарског простора.

¹⁰⁹⁴ О сликару, v. Pacino di Buonaguida, in: *The Dictionary of Art*, 742–744 (C. de Benedictis). О слици *Дрво живота*, v. Robb, *The Iconography of the Annunciation*, 524–525, fig. 44; Preisinger, *Das Bild als Schwelle zum Jenseits*, 267–283.

иконолошки аспекти Буонагвидиних Благовести показују да је уз специфичне, натуралистички обликоване елементе композиције и начин ношења мафориона као и целокупни изглед Богородичине одеће, под којом се уочава видно увећан стомак, такође у служби теолошке идеје чудесног зачећа.

Када је реч о византијској иконографији, догматски аспект Благовести наглашен је у периоду пре и након Иконоборства. Најстарији и свакако један од најнеобичнијих примера везује се за личност Јустина II (565–578), по чијој је заповеди у олтарској апсиди цариградске цркве Богородице Халкопратијске постављена мозаичка представа Благовести, на којој мали Христос у рукама Богородице био означен натписом као „Превечни Господ“.¹⁰⁹⁵ Карактеристична језичко-ликовна формулација означава Друго Лице Св. Тројице које ступа у Марију дјеву, а настала је с намером да се назначи разлика између божанског Логоса и људске природе Богородице.¹⁰⁹⁶

Познато је још неколико примера Благовести са представом Христовог ембриона, која потичу из XI и XII века. Најстарији је фрагмент синајске иконе са Богородицом из Благовести и сценама из живота св. Николе (XI век), (сл. 212). Далеко познатија је још једна синајска икона Благовести с краја XII века (сл. 213). Св. Дух се у виду голуба спушта ка мајци Божијој, на чијим грудима је готово једва

¹⁰⁹⁵ Опис представе забележен је у наративу о чуду Богородице из Благовести, која је спасла дечака од воде у базену славне цркве, v. Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 835–860. У црквама Лаконије и Манија (XIII и XIV век) сачувана су три примера необичних варијанти Благовести у којима се између Богородице и арханђела Гаврила јавља представа наог Христа Емануила који седи и благосиља. Према мишљењу Харе Константиниди ради се о иконографском решењу у којем су на погрешан начин спојене Благовести и сцена чуда у Халкопратеји, v. Konstantinidi, *Un miracle*, 5–12.

¹⁰⁹⁶ Из тог разлога Сирил Манго сматра да је малог Христа сигурно обавијала и мандорла, традиционално иконографско средство за означавање божанствености. Јасно ликовно раздвајање божанске и људске природе одговара, како истиче овај аутор и религиозном ставу цара Јустина II, који је био поборник анти-монофизитизма, cf. Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 166.

видљива мандорла са малим Христом изведеним монохроматски (сл. 213а).¹⁰⁹⁷ Из XII века потиче и икона Устјушке Благовести, која се чува у галерији Третјаков у Москви (настала око 1130). На грудима Богородице која држи клупко црвене пређе насликана је мајушна представа Христа Емануила нагог до појаса, док из сегмента неба у којем је Исус Христос означен као „Трисвети Старац дана“ полази светлосни зрак (сл. 214, 214а).¹⁰⁹⁸ Грабар је у оваквој иконографији препознао западни елемент,¹⁰⁹⁹ док је Лазарев претпоставио да је у питању рана верзија иконографије Благовести.¹¹⁰⁰ Описаним решењима појачава се основна порука Благовести (Лк. 1, 28–35), а то је оваплоћење Христа Логоса у тренутку јављања анђела Богородици и реалност непорочног девичанског зачећа. Препознатљивим елементима језика слике визуелно су уочљивије и теолошке идеје о божанској и људској природи Христа и Богородици као девици и мајци. Разумевању ових ликовних решења помаже и богослужење. У Синаксару за празник Благовести каже се: „Истовремено са арханђеловим речима натприродним путем примила је у своје чисто тело Сина и Реч Божју, његову Мудрост.“¹¹⁰¹

Када је реч о представама Благовести са територије Балкана, чија иконографија садржи сложена богословска замисао, поменућемо још један пример, насликан за Спасову цркву у Жичи (сл. 215, 215а).¹¹⁰² Његова особеност се огледа у приказу попрсја Старца данима, који означава Христа, превечног Логоса, а у чијем облику се открива и личност Оца. Чини се вероватним да три снопа светлости која полазе од ивице мандорле имају циљ да укажу да се „безгрешно девичанско зачеће десило тако што је ипостас неразделјиве и јединосушне Тројице, Син бесемено сишао у пречисту

¹⁰⁹⁷ *Icon with the Annunciation*, in: *The Glory of Byzantium*, 375–376, fig. 246 (A. Weyl Carr), (са старијом литературом).

¹⁰⁹⁸ Смирнова, *Новгородски икона Благовести*, 31–38 (са старијом литературом).

¹⁰⁹⁹ Grabar, *Iconographie de la sagesse divine*, 259.

¹¹⁰⁰ Лазарев, *Русская средневековая живопись*, 108.

¹¹⁰¹ Наведено према: Радовановић, *Иконографија фреске Благовести*, 68.

¹¹⁰² Радовановић, *Иконографија фреске Благовести*, 65–74; *Манастир Жича*, 216–217 (Д. Војводић).

утробу девице да прими људско обличје“. Преоваплоћени Логос који се смешта у утробу дјеве описан је у црквеном песништву и беседништву.¹¹⁰³

Међу изложеним примерима свакако се не може учити њихова међусобна повезаност. Пре ће бити да они говоре о континуираном присуству разноликих иконографских обележја Благовести, подстакнутих теолошким стремљењима у различитим културним и уметничким срединама значајног временског распона. Исто тако својеврсно поређење са наведеним примерима уверава да не треба у потпуности искључити могућност постојања дубљег значења у приказу Богородичине хаљине и мафориона у Марковом манастиру.

Византијска егзегетска традиција већ у раним вековима Цркве развија истанчани теолошки симболизам одеће и одевања. Схватање поступка производње тканине као метафоре о ткању људског тела прожима тумачења о оваплоћењу Логоса, а посебну улогу добија у једној од најпознатијих метафора Прокла Цариградског (434–446) о Богородици, забележеној у његовим проповедима.¹¹⁰⁴ Славни цариградски архиепископ у утроби Богородице види Свети Дух како од пречистог девичанског тела тка људску природу Христа.¹¹⁰⁵ Одједи оваквих метафора, састављених према реторичким законитостима византијског екфрасиса као да су се задржали и у специфичној иконографији медаљона са ликом Христа детета на поменутих примерима новгородске и синајских икона са представом Благовести.

Теолошки симболизам ткања придодат је и Богородичиној пређи. Према Протојеванђељу Јаковљевом (11:1) небески гласник затиче Марију у раду, док испреда (пурпурну) нит за нову завесу јеврејског Храма. Веома учестали мотив вретена са предивом, који припада сфери свакодневног живота носио је сложону догматску поруку о чудесном зачећу тела Христовог, као централном догађају

¹¹⁰³ Натпис $\tau\epsilon\ \chi\tau$ јасно указује да није представљен Бог Отац већ Друго лице Свете Тројице, Логос. За примере из химнографије, в. Радовановић, *op. cit.*, 69–72.

¹¹⁰⁴ Constas, *Weaving the Body of God*, 164–194; idem, *The Purple Thread*, 315–358.

¹¹⁰⁵ *Oratio I, De laudibus S. Mariae*, PG 65, 681B, и *Oratio IV, In natalem diem domini*, PG 65, 712C; Constas, *Weaving the Body of God*, 180–183.

Благовести. Сагледана у светлу патристичке егзегезе, химнографије и проповеди, са основом у новозаветним речима девете Павлове посланице Јеврејима (9, 1–14) завеса Храма сачињена од пурпурне пређе симболише тело Христово. Стога би и приказ пређе око прстију Богородичине леве руке могао указивати на језиком иконографије успостављену аналогију између ткања завесе за Храм и ткања тела Христовог.

И потоња византијска беседничка књижевност и химнографија развила је метафоре о Богородичиној утроби, које поетским језиком упућују на кључна питања догме Оваплоћења. Црквени писци и песници попут Андреја Критског и Јована Дамаскина, чији су канони ушли у састав богослужења на празник Благовести, прослављају мајку Божију која је подарила Оваплоћеном Логосу „одећу своје утробе и тела“.¹¹⁰⁶ Временом се усталила и еклисиолошка симболика, па се тако говори о освећењу Богородичиног тела у тренутку Благовести (Ψυχὴν ἤγγισε καὶ σῶμα καθηγίασε, ναὸν εἰργάσατο χωρητικόν με Θεοῦ)¹¹⁰⁷, а њена утроба пореди се са светошћу храма.¹¹⁰⁸ Несумњиво као најпознатија метафора о Богородичиној утроби, која је због своје учесталости у химнографији и проповедима остварила улогу *τοποса* издваја се она која Мајку Божију назива *обитавалиштем Несместивог* (Θεοῦ ἀχωρήτου χώρα).¹¹⁰⁹ Неки од састава који садрже сличне метафоре, попут

¹¹⁰⁶ Наглашава се да је реч о пурпурној тканини која је добила боју Маријине девичанске крви. За Андреја Критског, v. *In nativitatem B. Mariae* I, II, IV, PG 97, 812 B, 838 B–D, 880C–D; *Canon in B. Annae conceptionem*, PG 97, 1316 B; *Magnus Canon*, PG 97, 1377 D; за Јована Дамаскина, v. *In nativitatem B. V. Mariae*, II, PG 96, 693 C. Такви примери присутни су и у делима других црквених писаца и песника, cf. Evangelatou, *The Purple Thread*, 265, n. 37.

¹¹⁰⁷ *Μηναῖα* IV, 180.

¹¹⁰⁸ О поређењу Богородице са храмом у византијској химнографији посвећеној Благовестима, v. Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, 47f; Ledit, *Marie dans la liturgie*, 81f, 115f; Topping, *The Annunciation*, 162.

¹¹⁰⁹ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 182. За грчку химнографију, v. Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, 85–86, где се могу срести примери: ‘χώρα’, ‘χωρήσασα’, ‘χωρίον’. Примере наводи и Evangelatou, *The Purple Thread*, 267, n. 49–52.

Богородичиног Акатиста¹¹¹⁰ појани су и читани током богослужења, те је могуће да су верници у цркви упркос његовој неуобичајености, приказ откривеног мафориона у пределу стомака Богородице могли да схвате као још један од симбола Оваплоћења.

Нажалост оштећење у горњем десном углу фреске не пружа одговор на питање да ли је првобитна замисао композиције укључивала и представу Св. Духа. Међутим стара фотографија из збирке Народног музеја у Београду¹¹¹¹ са допојасном представом Богородице бележи суптилан слој боје на фресци који се није сачувао до данас (сл. 216). На површини нимба са десне стране лика Мајке Божије примећује се неколико косих дебљих белих линија, које прелазе границу нимба.¹¹¹² Иако недовољно за реконструкцију мотива у целини, насликани елементи поуздан су доказ да је зрак божанске светлости био укључен у композицију Благовести. Присуство тог иконографског елемента доприноси да се сагледа дубљи смисао и када је реч о разматраној представи мафориона. Зраци представљају јеванђеоски опис силаска Светог Духа (Лк. 1, 35): „И сила Свевишњега осениће те!“ Стога се и представа Богородице, окренуте ка арханђелу, са благо подигнутом руком савијеном у лакту и мафорионом који готово у целини открива њену хаљину, може протумачити као спремност Марије дјеве да у своју утробу прими Бога Логоса.

Улога Богородичине одеће у рановизантијском периоду, било као реликвија или ликовна представа била је превасходно везана за догму Оваплоћења и Рођење Спаситеља.¹¹¹³ Тако Теодор Синкел – аутор беседе која садржи најстарији опис реликвије (624. или 625.), истиче значај Богородичине одеће као материјалне потврде Отеловљења, подсећајући да је реч о реликвији која је милост Божију задобила не

¹¹¹⁰ За метафоре о утроби дјеве Марије у Акатисту, в. Мирковић, *Акатист*, 13, 15, 23, 28, 30. Метафоре у химни коментарише Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 49, 56, 61, 68–69, 92, 94–96, 112, 121, 135–138, 182–183, 202–203.

¹¹¹¹ 1608 В.

¹¹¹² Није могуће пратити њихов траг, обзиром да се на том месту завршава фотографски кадар.

¹¹¹³ Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 46.

само заодевајући Богородицу, већ и самог новорођеног Бога Речи.¹¹¹⁴ Наративни извори показују да део Богородичине одеће које се чувао у цариградској цркви у Влахернама, идентитет мафориона или огртача почиње да стиче тек током X века, да би се тај назив усталио током XI века.¹¹¹⁵

Временом је у Византији Богородичин мафорион стекао снагу (статус) чудесне заштите престонице, која је доносила победе у време ратних прилика.¹¹¹⁶ Писани извори обавештавају да се овај део Богородичине одеће штовао као реликвија, коју су византијски цареви носили у војне походе.¹¹¹⁷ Метафора о мафориону као заштити временом је попримила облике топоса у византијским легендама проширивши се и на територије западне Европе.¹¹¹⁸

Програмски значај Благовести уочљив је и кроз просторну везу коју ова сцена остварује са појединим иконографским садржајима. На угаоним странама источног пара капитела, који се налазе непосредно испод Богородице односно арханђела Гаврила, смештен је по један лик, који је по свом изгледу најближи представи маскирона, из чијих уста полази вода (сл. 217).¹¹¹⁹ У представама воде,¹¹²⁰ мотивима

¹¹¹⁴ *Theodore Synkellos, In depositionem pretiosae vestis*, 605–606. За превод на енглески, v. Cameron, *The Virgin's robe*, 53–54; cf. Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 46; Shoemaker, *The Cult of Fashion*, 56–61, посебно 58.

¹¹¹⁵ Shoemaker, *The Cult of Fashion*, 73.

¹¹¹⁶ Цариградски патријарх Фотије (IX век) у својим проповедима језиком метафоре описује заштитну улогу Богородичиног мафориона, cf. Mango, *The Homilies of Photios*, 102–103. За функционално-иконаграфску анализу Богородичиног мафориона у средњем веку, v. Weyl Carr, *Threads of Authority*, 59–93. О овом делу Богородичине одеће као реликвији у преиконокластичком периоду и одразу њеног значаја у ликовној уметности, химнографији и проповедима, v. Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 43–48.

¹¹¹⁷ У *Алексијади* је забележн догађај да је византијски цар Алексије I Комнин (1081–1118) понео мафорион у битку са Куманима (1089), cf. *The Alexiad of Anna Comnena*, 395.

¹¹¹⁸ Weyl Carr, *Byzantines and Italians*, 356; eadem, *Threads of Authority*, 70, 77.

¹¹¹⁹ За представу и њено значење v. поглавље о програму олтарског простора.

водених бића или читавим морским и речним пејсажима хришћанска богословска традиција препознаје симболе духовног прочишћења и рајског станишта.¹¹²¹ У рановизантијској уметности рајске реке често су сликане уз представе Теофаније, а њихово значење се односило на Цркву као извор живота вернима.¹¹²² Временом се ова богословска идеја усложњава, па се еклисиолошка симболика развија у метафори о Богородици као живоносном источнику.¹¹²³ Већ се у проповеди на Благовести из V века, која се приписује Проклу Цариградском у Богородица прославља као извор и река,¹¹²⁴ док се у делима других црквених писаца Мајка Божија слави као извор непресушне воде.¹¹²⁵ Подједнако важна јесте и симболика плодности која се везује за приказе воде и воденог света.¹¹²⁶ Стога се у уметности запада и православног света представе извора почињу повезивати са тренутком Оваплоћења, нашавши своје место у непосредној близини или у оквиру сцене Благовести.¹¹²⁷ Међу многобројним примерима иконографско решење на источном пару пандантифа у цркви Светих

¹¹²⁰ О космолошком симболизму представа вода, који се заснива на библијским текстовима – Књизи постања (1, 2; 1, 7; 1, 9–10; 1, 20–22; 2, 6; 2, 10–14) и псалмима (104:3; 148), v. Papastaurou, *Recherche iconographique*, 287–294.

¹¹²¹ Daniélou, *Terre et paradis*, 433–472; Maguire, *Earth and Ocean*; idem, *The Nile and the Rivers of Paradise*, 179–184; Djurić S., *Ateni and the Rivers of Paradise*, 22–29.

¹¹²² Као истакнути пример наводимо представу из апсиде цркве манастира Светог Давида у Солуну (V век), cf. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική τέχνη*, 61–68. За пример из познијег периода, v. Hadermann-Misguish, *Les eaux vives de l'Ascension*, 374–385.

¹¹²³ О иконографској теми Богородица Живоносни источник, v. Velmans, *L'iconographie de la "Fontaine de vie"*, 60–89, где се износи да тема *Извор живота* има разноврсна иконографска тумачења, а једно од њих повезује је са јеванђелистима и четири рајске реке; Tatić-Djurić, *Image et Message*, 31–47; Maguire, *Where did the waters of Paradise go after iconoclasm?*, 229–245. Cf. Talbot, *Epigrams of Manuel Philes*, 135–165.

¹¹²⁴ PG 85, col. 436 A.

¹¹²⁵ Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 49. наводи дела и одговарајућу литературу.

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ Представе извора у Благовестима и њихово значење детаљно је размотрено код Papastaurou, *Recherche iconographique*, 287–323 (са примерима из византијске и западне уметности). Cf. Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 50, pl. 3.17; idem, *Art and Eloquence*, 50–52, fig. 42 где се анализира пример синајске иконе Благовести из позног XII века са представом реке при дну композиције.

Апостола у Перахориу на Кипру (1160–1180) представља занимљиво поређење за тему овог рада (сл. 218).¹¹²⁸ Извор воде уз Богородицу представљен је као млаз који тече из маске лава,¹¹²⁹ док су траке поткуполних лукова испуњене представама таласа. Имајући у виду дугу богословску традицију која је на више начина пружала идејни основ да се у византијском сликарству тематски обједињују представе светих вода и оваплоћења Христовог, верујемо да су творци тематског програма Марковог манастира настојали да овим повезивањем с програмом капитела видно акцентују и спасоносну вредност Оваплоћења. Она је потврђена и представама прародитеља у беми, јер је једино снага безгрешног зачећа Богородице могла да спере првородни грех.¹¹³⁰ Тиме се не исцрпљује програмски значај повезаности сцене Благовести и фигура прародитеља (сл. 219). Једна од носећих теолошких идеја у химнографским саставима посвећеним Благовестима односи се на обнављање и ново стварање човечанства,¹¹³¹ па се тако и Богородичина улога у Оваплоћењу Богочовека славила као „обнављање Адама“ и „покајање Еве“.¹¹³²

Без претензија за коначним објашњењем може се рећи да су елементи Богородичине иконографије у празничним Благовестима Марковог манастира део богате традиције вишеслојног теолошког симболизма Оваплоћења у византијској теологији и култури. Судећи по сачуваним примерима, он је сасвим спорадично и у различитим облицима бивао преточен у иконографију Благовести, значајно тиме доприневши и њеном значењу у оквирима задатих програмских контекста. При томе,

¹¹²⁸ Megaw, Hawkins, *The Church of Holy Apostles*, 227, 313–314, fig. 29.

¹¹²⁹ О извору воде који полази из маске лава у византијској уметности, v. Mouriki, *The Mask Motif*, 307–338. Извор воде у Благовестима могао је полазити и из испреплетаних змија. Као примере наводимо Кодекс Ебнеријанус, цариградски рукопис из XII века (Бодлејана, Оксфорд, Ms. Auct. T. infra 1. 10, fol. 118, v), (cf. Hutter, *Corpus*, I, fig. 238) и Богородичину цркву у Мутули на Кипру (XIII век) cf. Mouriki, *Panaghia at Moutoullas*, 179–180.

¹¹³⁰ V. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 102.

¹¹³¹ О томе, v. Catafygiotu Topping, *The Annunciation*, 153–154.

¹¹³² V. химну песника Анатолија (IX век): Χαῖρε, Σεμνή, τοῦ Ἀδάμ ἡ ἀνάκλησις, καὶ τῆς Εὔας ἡ λήτρωσις, v. *Μηναῖα*, IV, 170, 173, 175, 179–180; Catafygiotu Topping, *The Annunciation*, 153.

не би ваљало занемарити ни могућност да анализирана иконографска посебност своје порекло има у западном сликарству.

Рођење

Сцена Рођења Христовог налази се на источној страни свода јужног крака крста (сл. 220, 221). У њој је обједињено, како је то уобичајено више епизода јеванђеоског (Мт. 1: 18–25, Лк. 1: 1–20) и апокрифног описа догађаја.¹¹³³ Натпис (...)*ство* (...)*во*, који се налазио на самом врху композиције, изнад небеског свода данас се може видети само на старим фотографијама.¹¹³⁴ Централни део композиције заузима пећина у којој је Богородица у седећем ставу Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ¹¹³⁵ на великом црвеном јастуку. Поглед је упутила ка малом Христу у јаслама, над којим су нагнути во и магарац. Нагласак на паралелизму Христовог рођења и смрти уочљив је већ у представи јасли, које одговарају изгледу каменог саркофага. Поређење колевке и будућег гроба присутно је од средњевизантијског периода у литургијским коментарима и химнографским саставима који су се изводили на богослужењу Великог петка.¹¹³⁶ Као одговарајуће ликовно решење мотив јаслица као каменог саркофага постаје популаран међу споменицима Палеолога.¹¹³⁷

¹¹³³ Сцену описује Мирковић, Татић, *Марков манстир*, 62–63. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 16. За иконографију Рођења Христовог као и њене јеванђеоске, апокрифне, хомилитичке и химнографске литерарне изворе, в. Покровский, *Евангелие*, 48–93; Millet, *Recherches*, 67–169; Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 208–214; eadem, *Les représentations de la Nativité*, 11–21; Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*; Бабић, *Циклус Христовог детињства*, 49–57. Изостанак бола и умора као један од елемената иконографије, који указује да је реч о чудесном рођењу разматра Maguire, “*Pangs of Labor Without Pain*”, 205–216.

¹¹³⁴ Фотографија бр. 1645 В из збирке Народног музеја у Београду.

¹¹³⁵ Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, 26–29, који наводи литургијско-химнографске изворе, који су утицали на овај тип иконографије.

¹¹³⁶ Химна која је према типичу Цариградске цркве у употреби од X века приписује се више аутора, најчешће Симеону Метафрасту и Нићифору Васиلاكису, в. Maguire, *Art and Eloquence*,

У предњем плану, у левом углу седи замишљен Јосиф.¹¹³⁸ Прилази му према обичају старији пастир са брадом, одевен у хаљину и панталоне од длаке са шеширом. То је једини сегмент композиције који је ликовно осмишљен у духу буколиког пејсажа, што потврђује и тло под њима, обрасло травом. У десном углу представљено је купање Христа детета.¹¹³⁹ Једна служавка сипа воду из бокала у базен, док друга проверава топлоту воде држећи малог Христа замотаног у пелене, положеног на крилима.¹¹⁴⁰ Овакав положај и изглед Христа насликан је по узору на старија решења, будући да у сликарству Палеолога преовладава обичај да се богомладенац слика усправно, најчешће наг.¹¹⁴¹ Изглед новорођенчета који одговара

100–101, п. 75. И цариградски патријарх Герман (VIII век) у свом делу *Црквена историја* олтар пореди са Христовом колевком и гробом, v. PG 98, col. 389. Cf. Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 139–140.

¹¹³⁷ Мотив јасли/саркофага детаљно анализира Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 218–219; eadem, *Првобитно сликарство у Чelopeку*, 487. Јасле су насликане као камени саркофаг у Св. Апостолима у Солуну (cf. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 208, fig. 41), Св. Никити (cf. Millet, Frolov, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 35/1), Полошком (cf. Babić, *Quelques observations*, 166, fig. 3), Чelopeку (cf. Габелић, *Првобитно сликарство у Чelopeку*, 487, нап. 26, сл. 1).

¹¹³⁸ О месту Јосифа у композицији на основу теолошких значења химнографских састава, v. Καλοκόρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, 60–62. Положај Јосифе главе ослоњене на руку тумачи се двоструко, као сумњичавост везану са безгрешно Маријино зачеће и као туга због будућег Христовог страдања, v. Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 139. Узевши у обзир идејне нагласке сцене, Јосифову позу и расположење би ваљало разумети у контексту подсећања на будућу смрт Христову, v. Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 227–228.

¹¹³⁹ Бабице се помињу у Протојеванђељу Јаковљевом, cf. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, XIX, док за мотив купања Христа не постоји одговарајући литерарни извор, cf. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 211–212; Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child*, где се образлаже античко порекло представе. О особеностима иконографије у византијској и западној уметности средњег века, v. Juhel, *Le bain de l' Enfant*, 111–132. Cf. Babić, “*Nativité de la Vierge*”, 170–172.

¹¹⁴⁰ О броју и распореду служавки у епизоди купања Христа у сликарству Палеолога, v. Бабић, *Краљева црква*, 143.

¹¹⁴¹ Поред Марковог манастира изузетак од преовлађујућег правила налази се у параклису Св. Јефтимија у Солуну (cf. Tsigaridas, *The Frescoes in the parakklesion*, 95, fig. 54) и цркви Св. Николе у Чelopeку (cf. Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 219–221; eadem, *Првобитно сликарство у Чelopeку*, 484).

персонификацији душе покојника умотане у погребне повоје подстиче подсећање на Христову смрт у часу његовог рођења, што је као литерарни мотив присутно у Богородичиним тужбалицама на богослужењу Великог Петка.¹¹⁴² Веома мали број аналогија потиче из споменика временски и географски блиски Марковом манастиру (Мали Св. Врачи у Охриду и Челопек).¹¹⁴³

У горњем десном углу анђео се јавља пастиру, који седи на врху стеновитог предела, окренут леђима у профилу, док је у непосредној близини његово стадо – две овце чији се облици назире испод испране беле боје.¹¹⁴⁴ Занимљива појединост насликаног призора је представа музичког инструмента који држи у десној руци, највероватније флауте.¹¹⁴⁵ Реч је о мотиву пастира свирача,¹¹⁴⁶ који је присутан у иконографији Рођења Христовог од постиконкластичног периода, а у XIV веку среће се у Старом Нагоричину,¹¹⁴⁷ Полошком¹¹⁴⁸ и Челопеку.¹¹⁴⁹ Као што запажа Смиљка Габелић по положају тела најближу аналогију представи пастира Марковог манастира представља челопечки пример.¹¹⁵⁰ Појава пастира са музичким

¹¹⁴² Cf. Maguire, *Art and Eloquence*, 100. За значење представе Христа у погребним повојима, v. Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 221–223, сл. 3; eadem, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 484.

¹¹⁴³ За Мале Св. Враче, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48, сл.32; за Челопек, v. Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 221–223, сл. 3

¹¹⁴⁴ На старој фотографији из збирке Народног музеја (бр. 1645В) сасвим јасно су очуване представе две овце, док се трећа види у близини служавки које купају богомладенца.

¹¹⁴⁵ За овај музички инструмент и његову распрострањеност у сценама Рођења, v. Пејовић, *Представе музичких инструмената*, 49–50, 129–134, сл. 7, 18 (аутор не помиње пример из Марковог манастира).

¹¹⁴⁶ *Црква Светог Николе у Станичењу*, 121–122 (С. Габелић) анализира развој мотива пастира свирача и место које заузима у иконографији Рођења Христог и доноси преглед споменика византијског и српског сликарства почевши од XI века.

¹¹⁴⁷ Cf. Пејовић, *Представе музичких инструмената*, сл. 7.

¹¹⁴⁸ Babić, *Quelques observations*, 3.

¹¹⁴⁹ Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 224–225; eadem, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 486.

¹¹⁵⁰ Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 225.

инструментом још један је од поетски надахнутих мотива сцене, који се доводе у везу са химнографским саставима у којима се прославља Христово рођење на богослужењу на 24. децембар.¹¹⁵¹

Епизода са мудрацима у горњем левом сегменту композиције обогаћена је коњаничком представом анђела.¹¹⁵² Три мага на коњима, традиционално одевени у источњачки костим, каварион и турбан упућују поглед и руком показују ка небеском коњанику, чија одећа – богато украшена царска далматика са прекрштеним лоросом и црвена хламида која се вијори, више одговара рангу арханђела.¹¹⁵³ Кажипрстом високо подигнуте десне руке он показује ка небу. Реч је о мотиву анђела-предводника који има исто значење као и звезда водиља мудраца, па је стога у појединим иконографским решењима и замењује.¹¹⁵⁴ Најстарији помен потиче из апокрифног Протојеванђеља Јаковљевог,¹¹⁵⁵ док је теолошку основу за своју представу *анђео звезда* добио у делима светих отаца.¹¹⁵⁶ У сликарству које претходи Марковом манастиру коњанички лик анђела уврштен је у сцену Рођења Христовог у охридској Богородици Перивлепти,¹¹⁵⁷ као и у епизоди *Долазак мудраца* у циклусу

¹¹⁵¹ *Ibid.* (са примером сцене где су исписани одговарајући стихови са службе уочи Божића). За значење представе од значаја је поменути говор Јована Хризостома на празник Рођења Христовог, у коме пастири славећи новорођеног Христа, певају „небеску химну“, cf. Millet, *Recherches*, 114–135.

¹¹⁵² О коњаничким представама анђела, v. Garidis, *L'ange à cheval*, 23–59.

¹¹⁵³ Трагови слова назире се са обе стране црвеног плашта анђеоске фигуре.

¹¹⁵⁴ За иконографију и литерарне изворе теме, v. Kalokyris, *The Star of Bethlehem*. О заступљености и значењу мотива у сликарству Палеолога, са нагласком на српским примерима, v. Габелић, *Лесново*, 77.

¹¹⁵⁵ Stryker, *Protoévangile de Jacques*, 173.

¹¹⁵⁶ V. нпр. Григорија Богослова, PG 38, 463; Јована Златоустог PG 57, 64–66. Богословске изворе и тумачења детаљно разматра Kalokyris, *The Star of Bethlehem*, 79–81. Занимљиво је напоменути да се на Божићној литургији Христов долазак на свет прославља уз стихове које прожима симболика звезде и сунца, v. Kantorowicz, *Oriens Augusti*, 141.

¹¹⁵⁷ За Перивлепту, v. Корнаков, *По конзерваторским работи*, сл. 15. За Дечане, v. репродукцију на почетној страни *Зидно сликарство манастира Дечана*. Он је могао бити представљен

Богородичиног Акатиста у Дечанима.¹¹⁵⁸ Појединост која издваја лик анђела предводника из Марковог манастира је црвена боја његових крила и коња, што заједно са плаштом исте боје и пурпурним дивитисионом чини снажан колористички интензитет. Освртом на друге анђеоске фигуре у Рођењу и суседном Крштењу увиђа се да сликар испуњава њихове хитоне и крила црвеним и мрким тоновима. Међутим колорит анђела могао је имати и дубљи смисао – да пламеним својствима истакне природу бестелесних бића испуњених светлошћу и духом.¹¹⁵⁹ Усклађеност са утврђеним теолошким нормама свакако је била од највећег значаја и приликом стварања иконографије пламеног анђела предводника. Анђеоска природа описује се у византијској патристици и химнографији, почевши од Григорија Назијанског¹¹⁶⁰ као пламен ватре и Светог духа. Чини се да се та идеја може препознати у плашту анђела који вијори и општем колористичком утиску пламена, која прожима његов лик. Поред тога и химнографска традиција везана за празник Рођења Христовог звезду која води мудраце описује различитим називима и епитетима, чије је значење везано за симболику светлости и ватре.¹¹⁶¹

Природу бесплотних сила сликар је исказао и на други начин – као низ белих монохромних попрсја распоређених на лучној површини небеског свода, који су сачували само основне линије цртежа. То су анђели који прослављају Христа у часу

и како стоји или корача, као нпр. у Краљевој цркви у Студеници и Леснову, cf. Бабић, *Краљева црква*, сл. 93; Габелић, *Лесново*, 77.

¹¹⁵⁸ Бабић, *Богородичин Акатист*, 152. Коњанички лик анђела у истој сцени у Акатисту Марковог манастира биће коментарисан у делу рада о циклусу Акатиста.

¹¹⁵⁹ О поетско-литургијским основама црвеног колорита бесплотних сила, а посебно арханђела Михаила, v. Габелић, *Црвени коњанички лик*, 55–58; eadem, *Лесново*, 192–194.

¹¹⁶⁰ *Orationes theologicae* 28, 31, PG 36, 72B; cf. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 139–140.

¹¹⁶¹ Византијски песник Роман Мелод у Првом *контактиону* на Рођење Христово употребљава више именица (φῶς, πῦρ, ἀστήρ, ἀκτίς, λύχνος, ανατολή) и придева (πύρινος, φαιδρός, φαεινός, φωταυγός) којима описује звезду-водиљу, cf. Catafygiotu Topping, *St. Romanos Melodos*, 102. О употреби и значају контактиона у богослужењу цариградске цркве (ἀκολουθία ἁσματικὴ) и извођењу химне Романа Мелода на празник Рођења Христовог, v. Lingas, *The Liturgical Place of the Kontakion*, 50–57, посебно 55; cf. Grosdidier de Matons, *Liturgie et Hymnographie*, 31–43.

Његовог рођења (Лк. 2:13). Њихова појава инспирисана је и божићним химнама.¹¹⁶² Техника монохромног сликања која потиче из античког времена, у византијској уметности користила се да визуелно означи невидљиви и нематеријални свет.¹¹⁶³ Да би остварио контраст између божанске и земаљске светлости, сликар Марковог манастира се определио за технику гризаја.¹¹⁶⁴ Теолошки подстицај за такав ликовни третман анђела добио је пун израз већ код Григорија Назијанског. Славни теолог започиње проповед посвећену Рођењу Христовом наглашавањем контраста између видљивог, земаљског и нематеријалног света.¹¹⁶⁵ Према његовом тумачењу природе бесплотних сила, одраз божанске лепоте коју анђели носе толико је снажан да се претвара у светлост.¹¹⁶⁶ На овај начин анђели су у сликарству Палеолога најчешће сликани „на вратима Раја“, у оквиру композице Успење Богородице.¹¹⁶⁷ Анђели у гризају у сегменту неба укључени су у иконографију Рођења Христовог од комнинског периода. Такав пример је минијатура у Четворојеванђељу из Ватикана (*Vat. Urbin. Gr. II, fol. 20V*).¹¹⁶⁸ Слика Марковог манастира показао је умеће и познавање богословски изнијансираних значења слике кроз истицање разлика између анђела са пламеним својствима на земљи и белих монохромних у небеском подручју. Оваква иконографска и идејна основа сцене ликовно дочарава физичке манифестације анђеоске природе коју чине „светлост, дух и ватра“.¹¹⁶⁹ То је

¹¹⁶² Mercenier, *La prière des Églises*, 187, passim.

¹¹⁶³ О примени монохромног сликања у византијској уметности у општим цртама, v. Tsuji, “*Monochromie*”, 879–889 (без примера који се односе на анђеле у Рођењу Христовом).

¹¹⁶⁴ О употреби и значењу гризаја на примеру цариградске Хоре, v. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 102–106.

¹¹⁶⁵ *Oratio XXXVIII (In Teophania)*, PG 36, 312A; cf. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 138.

¹¹⁶⁶ *Orationes theologicae*, 28.31, PG 36, 70D–71C. За превод на енглески, v. Norris et al, *The Five Theological Orations*, 244. Cf. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 104.

¹¹⁶⁷ Cf. Тодић, *Грачаница*, сл. 39, 40; за фотографију, v.

<http://www.srpskoblag.org/Archives/Gracanica/exhibits/digital/w3-n3s3/w3-n3s3-22.html>.

¹¹⁶⁸ Фотографија је објављена код: Бабић, *Циклус Христовог детињства*, сл. 2.

¹¹⁶⁹ Овим речима Јован Мавропус (XI век) и Манојло Фил (око 1275 – око 1345) описују анђеле у епиграмима посвећеним представи арханђела Михаила, cf. *Anthologia graeca*, III, 413; *Manuelis Philae carmina I*, 357–358 [СХСЦ]. Символика светлости и огња посебно је наглашена у мотиву бесплотних

истовремено и одраз уверења православне мистичне теологије о јединству небеског – невидљивог и земаљског – видљивог света.

Правилним хронолошким током и кружним системом распоређивања празничних сцена у црквама уписаног крста веома често су се у њиховом источном делу као пандани нашле представе Рођења и Васкрсења Христовог.¹¹⁷⁰ Програмски значај те појаве и њену утемељеност на теолошкој и литургијско-химнографској основи разматра Драган Војводић.¹¹⁷¹ Најважнија догматска веза коју црквени писци и песници истичу односи се на улоге телесног рођења Христовог и његовог Васкрсења као почетног и завршног догађаја којима се испуњава тајна Спасења.¹¹⁷² Просторни однос две сцене веома добро дочарава проповед Епифанија Кипарског, укључена у литургију Велике Суботе, која бројним поређењима Васкрсење

сила у иконографији Успења Богородице, cf. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 118, nap. 179. Cf. сцену Успења Богородичиног у цркви Св. Атанасија ту Музаки у Касторији, где се у оквиру сферног облика са Христом који држи душу Богородице, раздвајају небеска и земаљска зона. Сходно томе анђели су представљени монохромно и у боји, а природу бесплотних сила најбоље представља лик шестокрилог чије је горња половина монохромна а доња ватрено црвена (према фотографији из личне фото документације).

¹¹⁷⁰ Та места су зидови и сводови олтара, или источне стране сводова јужног и северног крака крста. Овакав систем распоређивања почиње да се примењује у црквама средњевизантијског периода, cf. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting*, 182. Од примера из доба Палеолога, v. Перивлепту (cf. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите*, 54, сх. VII–VIII, no. 19, 27); Богородицу Одигитрију у Пећи [cf. *Пећка патријаршија*, 146, 148–150, сл. 91, 96 (В. Ј. Ђурић)]; Лесново (cf. Габелић, *Лесново*, 52–53, 287, сл. 88, 96).

¹¹⁷¹ Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades*, 127–142, (са примерима из византијског и српског сликарства). О прослављању и међусобној повезаности два празника у византијским и словенским типцима и триодима, v. Spasskij, *La Pâque de Noël*, 289–306.

¹¹⁷² О значењу Рођења Христовог као предуслова за његово Васкрсење у проповедима Јована Дамаскина, цариградског патријарха Фотија, Теодота из Анкире, Григорија Богослова, као и на Божићној и Ускршњој литургији, v. Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades*, 133–135.

представља као ново Рођење.¹¹⁷³ Таквим распоредом истиче се и православно учење о две природе Христове, будући да се Спаситељево Рођење доводи у везу са Његовом људском, а Васкрсење са божанском природом.¹¹⁷⁴

Сретење

Сретење (Лк. II, 22–38) је насликано у највишој зони јужног зида (сл. 109, 222).¹¹⁷⁵ Композиција је уобличена према савременим начелима уметности Палеолога, чија је главна новина асиметричан распоред фигура.¹¹⁷⁶ Фреска је веома слична сцени Сретења у јужном параклису Богородице Перивлепте у Охриду и цркви Св. Ђорђа у Речици код Охрида.¹¹⁷⁷ Прозорски отвор и физички раздваја две групе – старца Симеона $\sigma\tau\iota\ \sigma\iota\omega\langle.\rangle$ са Христом у наручју на десној страни и Богородицу, пророчицу Ану и Јосифа на левој. Главе прислоњене уз узнемиреног Христа,¹¹⁷⁸ тела у наклону и руку покривених својом хаљином, Симеон стоји на постаменту испред храма, означеног кружном конструкцијом. У средишту је олтар прекривен црвеном тканином, који наткрива балдахин. Архитектонска кулиса изнад трочлане групе, коју

¹¹⁷³ За проповед, v. Vaillant, *L'Homélie de d'Épiphanie*, 28–30. Одговарајући део проповеди цитира и коментарише, указујући и на друге примере Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades*, 137–139.

¹¹⁷⁴ За детаљније образложење теме, v. *ibid*, 141 (са литературом).

¹¹⁷⁵ Сцену описује Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 62. За цртеж композиције, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 21. О иконографији Сретења, v. Покровский, *Евангелие*, 99–109; Ευγγόπουλος, *Υπαπαντή*, 328–337; Shor, *Presentation in the Temple*, 17–32; *Darstellung Christi im Tempel*, in: *RbK*, I, 1134–1145 (K. Wessel); Weyl Carr, *The Presentation of an Icon*, 239–248.

¹¹⁷⁶ О томе, v. Sinkević, *Changes in the composition*, 33–38.

¹¹⁷⁷ Cf. Грозданов, Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици*, 66.

¹¹⁷⁸ Иако се први примери Христа у рукама Симеона срећу у опису мозаика цариградске цркве Богородица Извор живота (после 869), овај мотив стиче популарност током XII века, cf. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 261–263. За претпоставку да до почетка XIV века преовладава иконографско решење са Богородицом која држи Христа у наручју, док се у познијем периоду Христос чешће слика у Симеоном наручју, v. Ευγγόπουλος, *Υπαπαντή*, 329.

предводи Богородица,¹¹⁷⁹ а на чијем зачељу је Јосиф, руку прекривених својим химатионом,¹¹⁸⁰ означена је тробродном базиликом. Сасвим уобичајено Ана подигнутом левом руком ка небу сликовито упућује на поруку текста (Лк. 2:38)¹¹⁸¹ на свитку, који држи у десној руци то <..)/ то βρε/φος ου/ρανου /και/.¹¹⁸²

Значај који је оваквом композиционом замисли дат личностима пророчице Ане и старца Симеона има за циљ да назначи божанску природу Христа.¹¹⁸³ Према мишљењу Ефталије Константинодис, а потом и Иде Синкевић поменути идејни нагласак у уметности Палеолога одраз је теолошких анти-латинских стремљења, која се односе на питања Свете Тројице и дуалну природу Христа.¹¹⁸⁴

Представљени гестови Христа, Симеона и Богородице у први план истичу емоционални садржај сцене. Жеља малог Христа да се ослободи Симеоновог загрљаја исказана је драматичним пружањем руке ка Богородици.¹¹⁸⁵ У насликаном призору препознаје се једно од теолошких значења сцене – наговештај Христових будућих страдања (Лк. 2:35) и улога Богородице у томе.¹¹⁸⁶ Тој теми посебна пажња посвећена је у проповедима и химнама византијских теолога и песника на празник

¹¹⁷⁹ Богородичине руке су прекривене рубовима њеног мафориона.

¹¹⁸⁰ Фреска је оштећена не делу изнад Јосифових руку, па се не може поуздано рећи да ли су ту били насликани голубови.

¹¹⁸¹ За мишљење да натпис на свитку пророчице Ане потиче из црквене поезије уз одговарајуће образложење, в. Марковић, *Циклус Великих празника*, 109; Sinkević, *Changes in the composition*, 36.

¹¹⁸² Натпис: «Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἐστερέωσεν» на свитку пророчице Ане почиње да се слика од XII века, cf. Mouriki, *Icons*, 385, n. 27.

¹¹⁸³ Sinkević, *Changes in the composition*, 35.

¹¹⁸⁴ *Ibid*, 36–37; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, 28–29.

¹¹⁸⁵ Maguire, *The Iconography of Symeon*, 263–264, nap. 23 (са сличним примерима сликарства Палеолога).

¹¹⁸⁶ Тужан Богородичин лик и став оплакивања тумачи се као најаву њене улоге у Распећу, cf. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267–268; Shor, *Presentation in the Temple*, 26; Weyl Carr, *The Presentation of an Icon*, 244. За мишљење да је симболика Христове жртве аспект који одређује средњевизантијску иконографију сцене, те да да у сликарству Палеолога нема више значајну улогу, в. Sinkević, *Changes in the composition*, 36–37, n. 17.

Сретења, међу којима се истиче она коју је саставио Георгије Никомедијски (IX век).¹¹⁸⁷ Снага литерарног елемента који се гради на пророчким речима Симеона о „ножу који ће пробости Богородичино срце“ (Лк. 2:35) временом је добила одговарајући визуелни израз, па се тако у представи малог Христа, који се слика испред олтара препознаје Његова улога жртве.¹¹⁸⁸ И други иконографски детаљи композиције упућују на исти смисао. Мотив црвеног вела који је распрострајено преко архитектонских кулиса сцене има значење које се односи на тајну Оваплоћења. Његова симболика такође најављује и будућа Страдања, што је посебно наглашено у химнама на богослужењу Страсне седмице.¹¹⁸⁹

Теолошки симболизам литерарних основа сцене понекад је врло одређено усмерен ка догађајима Христових понижења и страдања. Тако је у поменутој проповеди на Сретење Георгије Никомедијски малом Христу доделио речи којима набраја догађаје што га чекају када наврши тридесету годину, најпре крштење од Јована у Јордану, па потом Издајство Јудино, суђење пред Кајафом, бичевање, све до распећа и полагања у гроб.¹¹⁹⁰ Наведени сегменти проповеди свакако нису могли имати снажнијег одјека на сликарство, али њихов садржај сведочи о успостављеном односу поређења између Христовог уласка у храм и Његовог страдања.¹¹⁹¹ Стога вреди поменути и просторни контекст сцене Сретења, који има програмску вредност. Вертикално сагледавање сликаних целина указује на то да се испод Сретења, две

¹¹⁸⁷ Maguire, *The Iconography of Symeon*, 264–269; Weyl Carr, *The Presentation of an Icon*, 244–246. Преглед проповеди посвећених Сретењу, насталих у периоду од V до VII века, са освртом на централни мотив из Лукиног јеванђеља (Лк. 2: 35) „ножа који ће пробости Богородичино срце“, v. Allen, *Portrayals of Mary*, 78–84.

¹¹⁸⁸ Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267–269; Weyl Carr, *The Presentation of an Icon*, 244.

¹¹⁸⁹ О значењу велума и његовом литургијско-химнографском пореклу, v. Papastavrou, *Le voile*, 144–153.

¹¹⁹⁰ «Καὶ νῦν μὲν ταῦτα μικρὸν δὲ ὕστερον, ὅσον τριάκοντα ἔτη περισπεῦσαι χρόνον, καὶ τὸ Ἰωάννου βαπτισθῆσθαι βάπτισμα, καὶ προδοθῆσθαι, καὶ δῆμιος πρὸς Καϊάφαν ἀχθῆσθαι, καὶ ἐμπτυσθῆσθαι, καὶ καλαφισθῆσθαι, φραγγελωθῆσθαι ἑτέρος σταυρωθῆσθαι, καὶ λόγῳ νυγῆσθαι, καὶ τάφῳ νεκροφανῶς συγκλεισθῆσθαι...» PG 28, col. 988C. Cf. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267, n. 52.

¹¹⁹¹ Maguire, *Art and Eloquence*, 98.

зоне ниже налазе сцене циклуса Страдања: Јудина погодба са јеврејским свештеницима, Издајство Јудино и Христос пред судијом Аном.¹¹⁹²

Поред истицања везе између Сретења и Распећа, што је у више примера византијске уметности утицало и на просторни однос две сцене,¹¹⁹³ треба скренути пажњу да у наставку поменуте проповеди Георгија Никомедијског на празник Сретења, Христос говори и о свом Васкрсењу: ...οὐκ τὴν ἄλλως τῶν πολυπλόκων τοῦ ἄδου ἀρκύων τὸν Ἀδὰμ ἀναθῆναι, καὶ τὴν πρώτην κατάστασιν ἀπολήψεσθαι, καὶ τὸ ὄλον Θεὸν τοῦτον γενέσθαι, εἰ μὴ ἐγὼ ἄνθρωπος γένομαι, καὶ τῆς αὐτῆς αὐτῷ κοινωνησῶ καὶ οὐσίας καὶ φύσεως.¹¹⁹⁴ Следећи хронолошки ток јеванђеоских догађаја као пандан Сретењу, на лучној површини северној зида Марковог манастира налази се *Мироносице на гробу Христовом* – сцена која представља Васкрсење Спаситеља.¹¹⁹⁵ Овакво решење постаје разумљивије ако се узме у обзир да је тема Васкрсења присутна још у рановизантијској химнографији посвећеној празнику Сретења. Централно место у химни Романа Мелода (VI век)¹¹⁹⁶ има визија св. Симеона, који у разговору са Богородицом предсказује Христово страдање које ће донети васкрсење из мртвих и вечни живот човечанства.¹¹⁹⁷

¹¹⁹² Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 56–57. О тим сценама детаљније у поглављу посвећеном циклусу Страдања.

¹¹⁹³ Maguire, *The Iconography of Symeon*, 268.

¹¹⁹⁴ PG 28, col. 989 A.

¹¹⁹⁵ Кратак опис сцене даје Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 64.

¹¹⁹⁶ *Sancti Romani Melodi Cantica*, 26–34; Catafygiotu Topping, *A Byzantine Song for Simeon*, 111–123. О извођењу химне Романа Мелода на празник Сретења, v. Lingas, *The Liturgical Place of the Kontakion*, 55.

¹¹⁹⁷ У строфи ι' (3) Христос се описује као *ἡ ζωὴ καὶ ἡ λύτρωσις καὶ ἡ πάντων ἀνάστασις*, cf. Catafygiotu Topping, *A Byzantine Song for Simeon*, 121.

Крштење

Западну страну свода јужног крака крста заузима Крштење Христово, κρῖσις(...) (Мт. 3:13–17, Мк. 1:9–11, Лк. 3: 21–22, Јн. 1:29–34), (сл. 223).¹¹⁹⁸ Христова фигура, баш као и Богородица са Христом у суседном Рођењу постављене су по централној оси свода. То нам говори да је просторна повезаност две сцене предвиђала и њихову композициону подударност.¹¹⁹⁹ Та замисао свакако је одраз дубљих, богословских идеја. Теолошки заснована идеја о Јордану као месту Христовог рођења присутна је у најстаријим егзегетским тумачењима.¹²⁰⁰ Као друго рођење Крштење се често повезује са Рођењем, а поређења су присутна већ у проповеди на Крштење Теодора, епископа антиохијског града Мопсусестије (350–428).¹²⁰¹ Према тумачењима византијских теолога и песника, у „одећу од коже“ коју су Адам и Ева добили након што су изгубили ону од светлости и славе из Рајског врта (Пост. 3: 22), оденуо се и Спаситељ, чија се божанска природа открива у утробама Богородице, Јордана и Ада.¹²⁰² И Григорије Богослов писао је о три Христова рођења – најпре у Витлејему, потом на реци Јордан и у часу Васкрсења. Његове речи одјекнуле су и у проповеди на празник Крштења, која се приписује Клименту Охридском.¹²⁰³ Осим тога просторни

¹¹⁹⁸ Представу је објавио и дао кратак опис Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 63, сл. 68. За цртеж фреске, в. *Марков манастир, Цртежи на фрески*, 16. О иконографији Крштења Христовог, в. Покровский, *Евангелие*, 159–193; Millet, *Recherches*, 170–186. О односу богослужења и иконографије, в. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*, 165–188; Ristow, *Die Taufe Christi*. О почецима иконографије крштења у ранохришћанској уметности, развоју и њеним значењима у византијској уметности, в. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, 8–25.

¹¹⁹⁹ О повезивању две сцене и у другачијој просторној структури цркава из доба Палеолога, в. *Asinou Across the Time*, 269 (A. Weyl Carr).

¹²⁰⁰ За дела Јустина Мартира (око 100 – око 165), Кипријана (258), Климента Александријског (око 150–око 215), в. Mc Donnel, *Jesus' Baptism*, 228–229.

¹²⁰¹ *Theodore of Mopsuestia, On the Lord's Prayer*, 69.

¹²⁰² О том тумачењу код Прокла Цариградског и у сиријској теологији, в. Constatas, *Weaving the Body of God*, 180–181, п. 36. За метафору о Јордану као утроби код Јефрема Сирина, в. Brock, *The Luminous Eye*, 71–72; Mc Donnel, *Jesus' Baptism*, 230–231.

¹²⁰³ Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades*, 138–139 (са изворима).

однос празничних сцена Рођења и Крштења Христовог у цркви Светог Димитрија акцентује и дидактичка својства њихове повезаности.¹²⁰⁴ Патристичка егзегеза у Христовом крштењу види слику „поновног рођења у Богу“ (θεογενεσία)¹²⁰⁵ које хришћанин добија Светом тајном крштења.¹²⁰⁶

Наг Спаситељ $\kappa\epsilon$ стоји у реци Јордану до појаса,¹²⁰⁷ окружен рибама, чији се облик препознаје у траговима црвене боје. Окренут је ка Јовану Претечи упућујући му благослов десном руком. У Богојављењу охридски сликар први пут примењује своје карактеристично решење нимба са уписаним трокраким крстом, које чини саставни део иконографије Христа и у преосталим христолошким циклусима.¹²⁰⁸ Извучен белом бојом која симболише божанску светлост, крстообразни мотив недвосмислено упућује на Свету Тројицу.¹²⁰⁹ На левој страни стеновите обале Јован $\sigma\alpha\lambda\mu\omicron\sigma\iota\omega\alpha\kappa\alpha\iota\ \iota\omega\alpha\eta\alpha\lambda\mu\omicron\sigma\iota\omega\alpha\kappa\alpha\iota$ спушта десну руку на главу Спаситеља, погледа упереног ка Св. Духу који се у виду голуба спушта средишњим зраком божанске светлости. На другој обали стоји пет анђела прекривених руку,¹²¹⁰ који са дивљењем посматрају приказ.

¹²⁰⁴ За однос сцена Рођења и Силаска у Ад, v. *infra*.

¹²⁰⁵ За значење речи v. Lampe, *A Patristic Greek lexicon*, 624.

¹²⁰⁶ За тумачење Свете тајне крштења као „рођења у Христу“ код Псеудо Дионисија (V век), а потом код Григорија Паламе (XIV век), v. PG 3, 397A; PG 151, 12B, 200D.

¹²⁰⁷ Таласи који су прекривали Христово тело до појаса забележени су на фотографији из збирке Народног музеја, бр. 1586V.

¹²⁰⁸ Карактеристичне орнаменте у оквиру кракова крста коментарише Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 147.

¹²⁰⁹ О теолошком значењу трокраког крста у Христовом нимбу, v. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 127–128.

¹²¹⁰ Реч је о алузији на литургијски обред, тканини којима ђакони прекривају руке приликом узимања светих сасуда током богослужења. Иконографским елементом литургијског порекла представља се најдубље поштовање које анђели исказују према Спаситељу и његовој божанској природи, cf. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*, 182; Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni*, I, 122–123; Walter, *Art and Ritual*, 179–181.

Небеска сфера представљена је апстрактним геометријским обликом, испуњеним концентричним круговима божанске светлости у валерској градацији. Од самог центра полазе четири зрака прозачно плаве боје, који праве знак крста. Иако слабо видљиви, наставци њихових путања могу се пратити на бочним странама. У сцени Рођења они се спуштају и постепено губе на путу ка центру композиције, док се у Крштењу плавичаста светлост преображава у поменути централни зрак у нијансама беле и сиве, који садржи мотив голуба. Са обе стране још два зрака светлости обасјавају сцену. Поред тога што представља вешто декоративно и композиционо решење у служби повезивања сцена Рођења и Крштења насликани мотив неба има основу и у светоотачкој и литургијско-химнографској традицији. Једно од тумачења сегмента неба у виду светлосних кругова односи се на симболику сунца и соларне аспекте Христове личности.¹²¹¹ Тема светлости и метафора о одевању у светлост више пута се помиње у обреду крштења,¹²¹² као и на празник Богојављења.¹²¹³ Светлост је била у центру исихастичке теологије, као и уметности која се развијала под окриљем тих духовна начела. У сликару Марковог манастира препознаје се представник савремених токова уметности друге половине XIV века, који је кроз симбол – специфични сферни облик и концентричне светлосне кругове успео да изрази идеју мистичне духовности о божанској природи Логоса.¹²¹⁴

Иконографска и композициона схема сцене изведена је на исти начин као и у јужном параклису Богородице Перивлепте, Богородици Пештанској и Светом Ђорђу

¹²¹¹ Наводећи примере светлосних кругова у потрбушју лукова у црквама Св. Николе у Касторији и манастиру Ломници, то питање разматра Schwartz, *The Whirling Disc*, 28–29.

¹²¹² Као на пример тропар (8. глас) у обреду крштења, v. *Велики Требник*, 20. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 487–488 наглашава симболику божанске светлости у белој одећи. Такође истиче да у току обрета особа која се крштава окреће се ка истоку, као знак да се одриче Сатане и окреће божанској светлости. Cf. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*. 169, 175–176, 183.

¹²¹³ *Prophetologium. Pars prima*, 57–92.

¹²¹⁴ О сфери као основном облику иконографије светлости, којим се исказују како теолошка тако и естетска становишта у византијској уметности, као и о њеном неоплатонистичком пореклу, које је прихваћено и развијано у исихастичком богословљу, v. Hunt, *The Wisdom Iconography*, 55–118.

у Речици.¹²¹⁵ Декорацију цркава овог круга извела је иста охридска група. Најпре се уочавају морфолошке карактеристике сликарства ове радионице, попут: сферне површине или полукругова у светлосној градацији, облика бочних светлосних зракова, као и средишњег ромба са голубом Св. Духа. Истраживања иконографије показују сличности у приказу личности, њихове гестикулације и емотивног набоја.¹²¹⁶ Посебност Крштења из Марковог манастира лежи у сликаревој тежњи да висок степен експресивности искаже кроз однос боје и облика. Он гради композицију на пробраним иконографским елементима, док му се доминантни колорит сцене заснива на валерском распону две боје, плаве и окер-мрке. Символика огња и божанске светлости – јасно уочљива у насликаном призору потиче од јеванђеоских речи Јована Крститеља, којима најављује Христа и крштења што ће чинити Светим духом и огњем (Мт. 3:11). Прихваћена је и развијана у апокрифима и делима црквених писаца и теолога – Јустина мученика (105–165), цариградског патријарха Прокла (р. 390), Григорија Назијанског (329–389).¹²¹⁷ Светлост и огањ заступљене су као слике и у византијским поетским саставима чија је тема Крштење Христово. У свом епиграму о Богојављењу Григорије, митрополит Коринта (друга половина XII века), помиње мотив „божанске пламене светлости“, који могу дотаћи само изабрани: Τὸ φῶς τὸ θεῖον τὸ φλογίζον κακίαν.../Ἰωάννου μέγιστον ἱερὸν λύχνον / φωτισμὸν αἰτῶν, ὁ πλάσας ἄπαν φάος.¹²¹⁸ Веза божанске ватре и Крштења Христовог акцентована је и у литургијској поезији, као на пример у химни на Богојављење песника Козме: Πυρὶ τῆς Θεότητος ἀύλω σάρκα ὑλικὴν ἡμφιεσμένος Ἰορδάνου περιβάλλεται τὸ νᾶμα ὁ σαρκῶθεις ἐκ Παρθένου Κύριος.¹²¹⁹

¹²¹⁵ За јужни параклис Богородице Перивлепте и Богородицу Пештанску, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 109, сл. 140; за цркву Св. Ђорђа у Речици, в. Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 67.

¹²¹⁶ Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 67.

¹²¹⁷ Mc Donnel, *Jesus' Baptism*, 231–232.

¹²¹⁸ Hörande, *A Cycle of Epigrams*, 125 (са изворима).

¹²¹⁹ *Ibid.*

У досадашњим истраживањама празничних сцена Марковог манастира пружени су одговори на најзначајнија питања, која се односе на иконографију и стил фресака.¹²²⁰ Међутим поновни увид у ликовну грађу пружа могућност да се још неким запажањима допринесе досадашњем учинку на том пољу. У доњем левом углу Јордана запажа се сплет линија беле боје, сасвим различит од оних које чине таласе и речне струје око Христових ногу. Иако се на први поглед чини да линије које се пружају у овом делу композиције нису повезане, те да не сачињавају структуру која је могла бити носилац фигуралне представе, пажљивијим проматрањем препознају се контуре цртежа тела. Доњу целину чине ноге, десна савијена у колену а лева испружена, док се навише препознаје облина стомака, преко којег је пребачена лева рука. За наставак идентификације фигуре, која је судећи према положају ногу приказана у покрету, окренута у правцу обале, од великог значаја је фото документација из збирке Народног музеја, на којој је забележено стање фреске из друге и треће деценије прошлог века (сл. 223а).¹²²¹ На снимку Крштења се много јасније види мушки лик са роговима, од којих је сачуван само онај са десне стране, док се мало ниже, у пределу рамена једна група белих линија лепезасто шири, што би могло представљати једно крило. На основу изнетог описа сасвим је извесно да у насликаном лику треба видети крилату персонификацију Јордана.¹²²² Претпоставку учвршћује и место представе – доњи леви угао водене површине, које је у композицији Крштења уобичајено за лик Јордана. На основу расположивих остатака фигуре може се и ближе одредити њена иконографска варијанта. Реч је о Јордану као полунагом или нагом мушкарцу са роговима и крилима. Тај иконографски тип који је усвојио одређена демонска својства био је нарочито популаран у сликарству XIV века у Солуну и суседним областима, као и у задужбинама краља Милутина.¹²²³

¹²²⁰ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 131–160, посебно 138, 142, 148.

¹²²¹ Фотографија бр. 1586 V.

¹²²² О развоју иконографије мотива од ранохришћанске до позновизантијске епохе v. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 17–27, 280–294; Keiko, *The Personifications*, 161–212. V. и Κεφαλά, *Οι δράκοντες των υδάτων*, 421–433.

¹²²³ Keiko, *op. cit.*, 196–197.

Насликан је у Краљевој цркви у Студеници,¹²²⁴ Старом Нагоричину,¹²²⁵ Светом Николи Орфаносу у Солуну,¹²²⁶ Хиландару,¹²²⁷ Светом Никити.¹²²⁸ Улогу представе уплашеног демоноликог Јордана који се повлачи пред фигуром Христа потребно је сагледати у контексту новог значења које обогањује идејне основе Крштења у другој половини XIV века. У том периоду преовладава есхатолошки смисао слике, истиче се тријумфални аспект Крштења и Христос као победник над хтонским силама.¹²²⁹ Лик уплашеног Јордана инспирисан је псалмом (Пс. 73: 13–14), који се читао на јутрење Богојављења¹²³⁰ и визијама пророка Исаије (Ис. 27:1; 51:9–10). Осим тога симболични чин „одрицања од Сатане“ део је обреда крштења,¹²³¹ док се у чину освећења Богојављенске воде призива Христос да истера све демоне скривене у води.¹²³² За разлику од појединих примера савремених задужбини краља Марка, који ту идеју исказују представама побеђених змајева под Христовим ногама (Св. Атанасије Музаки у Касторији),¹²³³ сликар Марковог манастира се опредељује за старије решење, које су сликари из Солуна унели у традицију српског сликарства. Остаје питање да ли недовољно јасна контура цртежа Јордана сведочи о једној од фаза израде представе у техници гризаја,¹²³⁴ или је сликар једноставно оставио

¹²²⁴ Бабић, *Краљева црква*, сл. 100.

¹²²⁵ Тодић, *Старо Нагоричино*, 101.

¹²²⁶ Τσιτουρίδου, *Αγίου Νικολάου Ορφανού*, πιν. 22.

¹²²⁷ Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 66.1–2; 67.2.

¹²²⁸ Марковић, *Свети Никита*, сл. на стр. 159.

¹²²⁹ О Крштењу Христовом као светој тајни људског спасења пишу свети оци првих векова Цркве, v. Mc Donnel, *Jesus' Baptism*, 213–214; 222–223; Keiko, *The Personifications*, 211–212.

¹²³⁰ Cf. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*, 176, 183; Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, 22.

¹²³¹ Cf. Kelly, *The Devil of Baptism*, 163–169.

¹²³² За чин Великог освећења воде, v. *Типик архиепископа Никодима*, II, 79а–79б. Садржај и структуру обреда у српским, бугарским и руским требницима (XI–XV век) анализира Афанасјева, *Чинопоследование Великог освящения воды*, 25–45. За теолошку анализу обреда, v. Denysenko, *The Blessing of Waters*; idem, *Baptismal Themes*, 55–88.

¹²³³ Χατζιδάκης *Άγιος Αθανάσιος του Μονζάκη*, 106–119, πιν. 6.

¹²³⁴ У сликарству Палеолога Јордан је насликан у гризају у: Оксфордском менологу (Gr. th. f. 1), (1322–1340) израђеног за солунског деспота Димитрија Палеолога (cf. Hutter, *Corpus*, II, fig. 1.4.) и у

недовршеном из непознатог разлога. За прву претпоставку постоји основ, имајући у виду да је персонификација речног божанства у јужном параклису Богородице Перивпелте изведена на тај начин.¹²³⁵

Када је реч о просторном контексту сцене Крштења треба споменути да је њен пандан на своду северног крака крста Распеће. Веза између догађаја Крштења и Распећа Христовог има чврсто утемељену богословску¹²³⁶ и литургијску основу.¹²³⁷ Најстарија химнографска традиција заступљена у богослужењу Велике Суботе ослоњена на јеванђеоске описе Христове смрти на крсту (Јн. 19:31–37; Мт. 27, 50; Мр. 15, 37; Лк. 23, 44–46) успоставља симболичну везу између воде која је заједно са крвљу потекла из Христове ране са светом водом крштења.¹²³⁸ Две течности сматрају се симболима спасења.¹²³⁹ Њихову улогу у исказивању људске и божанске природе Спаситеља описује Григорије Назијански у једној од својих проповеди: ἄψα καὶ ὕδωρ τῆς πλευρᾶς χρομένον. τὸ μὲν ὡς ἀνθρώπου, τὸ δὲ, ὡς ὑπὲρ ἀνθρώπων.¹²⁴⁰ Смисао везе између Крштења, Распећа и Васкрсења има основ у посланици апостола Павла Колошанима (Кол. 2, 12): *Пошто се с Њим погребосте крштењем, у Њему сте и*

Богородици Памакаростос у Цариграду (друга деценија XIV века), (cf. Belting, Mango, Mouriki, *The mosaics and frescoes*, pl. V, fig. 47).

¹²³⁵ Поред Јордана и персонификација мора такође је насликана у гризају, cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 143–144, црт. 44, сл. 109.

¹²³⁶ О међусобном односу Крштења и Распећа у светлу учења о икономији спасења код рановизантијских писаца, v. Mc Donnel, *Jesus' Baptism in the Jordan*, 222–223.

¹²³⁷ О пасхалном значењу крштења у најстаријој јерусалимској и цариградској литургијској пракси, v. Veronière, *Easter Vigil*, 65–66, 132. Cf. и Yevics, *Lazarus Saturday*, 83 (са литературом)

¹²³⁸ Преглед и хронолошки развој химнографских састава који припадају богослужењу Страсне Седмице доноси Garsia Boveda, *Πάθος και ἀνάστασις*, 129–145, посебно 145. Тако на пример поједина места у једној од химни Романа Мелода за Пасху упућује на пасхалну тајну Крштења, cf. *Sancti Romani Melodi Cantica*, no. 29, 223–233, икос ζ', ιδ', ιζ', ιη'; Garsia Boveda, *op. cit.*, 325. Осим тога подсетимо се да је Велика Субота у најстаријој литургијској традицији била дан када су неофити пуштани у наос цркве и примали крштење, *ibid*, 138.

¹²³⁹ Cf. Höpfer, *A Cycle of Epigrams*, 129.

¹²⁴⁰ Проповед бр. 45, 29; PG 36, col. 661D.

саваскрсли кроз веру у моћ Бога, који га васкрсе из мртвих.¹²⁴¹ Поређење између „силаска у Јордан“ и силаска у Ад наглашено је у сиријским химнама за Богојављење песника Јакова из Саруга (451–521) и Јефрема Сирина (око 306–373), а значење које производи има за циљ да сједини два догађаја спасења у есхатолошком времену.¹²⁴² Тај однос много времена касније детаљније разматра Григорије Палама приликом тумачања појединих делова обреда крштења у проповеди изнетој уочи празника Богојављења.¹²⁴³ Уважени солунски архиепископ подсећа вернике да троструко погружавање у води означава не само призивање Свете Тројице, већ и тродневни Христов боравак у гробу, те да је сходно томе чин крштења истовремено и васкрсење из греха.¹²⁴⁴ Ослањајући се на речи из посланице апостола Павла Римљанима (Рим. 6:3–4) „да су сви који су крштени у Исуса Христа у његову смрт крштени“, он заправо наглашава подједнако присуство живота и смрти у Светој тајни крштења.¹²⁴⁵ У проповеди на празник Богојављења св. Григорије Палама Крштење Христово у води Јордана сагледава и у светлу учења о спасењу – као светотајну најаву Силаска у Ад, не изостављајући притом важност страдања и смрти који му претходе.¹²⁴⁶

Минијатуре Крштења и Распећа нашле су се као илустрације Пс. 73: 10–17 (fol. 34r) у псалтиру из Уметничког музеја Волтерс у Балтимору (*Walters. Ms. W. 733*), (око 1300).¹²⁴⁷ Христолошке теме обједињује тријумфална симболика стихова, а у тој

¹²⁴¹ Cf. Prolović, *Die Kirche des Heilige Andreas*, 125. За химнографске саставе настале под утицајем речи апостола Павла (Кол. 2, 11–15), које се изводе у недељи Мироносица – трећој недељи по Васкрсењу, v. Yevics, *Lazarus Saturday*, 405–406.

¹²⁴² За Јакова из Саруга, v. *Homiliae Selectae Mar Jacobi Sargensis*, I, 177; 1. 211; 2. 599, 3. 593. За Јефрема Сирина, v. *Des heiligen Ephraem des Syrers, Hymnen de Nativitate (Epiphania)*, 12.1; Mc Donnel, *Jesus' Baptism*, 234–235.

¹²⁴³ За проповед, v. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 485–492.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, 487–488.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, 488.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, 495–496.

¹²⁴⁷ Илустровани рукопис копиран је према оригиналу из XI века и припада псалтирима са маргиналним минијатурама. Фотографија минијатуре објављена је код: <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W733/description.html>.

концепцији до изражаја долази иконофилска природа слике Распећа, која у распетом Христу види реалност људске природе Спаситељеве¹²⁴⁸ али и победу над смрћу.¹²⁴⁹ Може се рећи да исти смисао прожима две теме и у групи илустрованих псалтира средњевизантијског периода. У *Хлудовском* (Москва, Државни историјски музеј, 129Д), *Лондонском* (Британска библиотека, Лондон, Add. 19352), *Барберини* (Vatican. Barb. graec. 372) и псалтиру манастира Пантократор (Пантократор 61) минијатура Распећа прати стихове псалма 73: 13, док је Крштење на наредној страни као илустрација псалма 76:17.¹²⁵⁰

У однос тема Крштења и Распећа временом је уткан још један слој значења. Реч је о ученим патристичким тумачењима у виду метафора о „одећи од коже“, које симболишу смртност и грех. Користећи и обogaћујући основно значење метафоре, хришћански писци и теолози попут Григорија Назијанског, Кирила Јерусалимског и Јована Дамаскина акцентују поређење између Спаситељеве нагости на крсту и нагости неофита пред обред крштења.¹²⁵¹ Осим тога иконографски вид нагог Христа у Богојављењу као и Његово тело на крсту прекривено само перизомом имају за циљ да нагласе Спаситељеву људску природу.¹²⁵²

Просторна повезаност две празничне сцене, поред Марковог манастира јавља се у сликаним декорацијама других цркава XIV века.¹²⁵³ Сликари краља Милутина

¹²⁴⁸ Cf. Corrigan, *Visual Polemics*, 81–90; eadem, *Text and Image*, 46–49.

¹²⁴⁹ Martin, *The Dead Christ*, 194–195.

¹²⁵⁰ Walter, *Christological Themes*, 274, 279, fig. 10, 11.

¹²⁵¹ Corrigan, *Text and Image*, 52–55.

¹²⁵² Maguire, *The Profane Aesthetic*, 201. Cf. Kazhdan, Maguire, *Byzantine Hagiographical Texts*, 10–11.

¹²⁵³ Таква решења својствена су просторним структурама куполних цркава, а знатно ређе међу једнобродним храмовима. Примере срећемо у суседним византијским градовима Касторије и Верије, чија једнобродна здања с краја XIV и почетка XV карактеришу редуковани циклуси Великих празника и Страдања. Реч је о црквама Св. Фотини у Верији и Св. Андреје „ту Русули“ у Касторији где се Крштење и Распеће налазе као пандани, док се у цркви Богородице Фанеромени у Касторији запажа неправилан поредак, у коме након Крштења следи Распеће, в. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των*

осмислили су распоред сцена сажетог циклуса Великих празника у цркви Светих Јоакима и Ане у Студеници тако да пандан Крштењу на западној страни јужног зида буде Распеће.¹²⁵⁴ Наспрамни однос две сцене које су имале место на своду источног, односно западног крака крста сликари су највероватније задржали и у Грачаници.¹²⁵⁵ У Зауму је као и у Марковом манастиру, просторна структура црквене грађевине делимично условила да се Крштење и Распеће распореде на западним странама сводова јужног и северног крака крста,¹²⁵⁶ док је у Андреашу, задужбини брата краља Марка намера да се две празничне сцене нађу у наспрамној позицији остварена њиховим смештањем на западној страни полукалота јужне, односно северне конхе наоса.¹²⁵⁷ Занимљиво је поменути да су сликари Богородице Пештанске (1370), који ће постати запажени као „прва скупина мајстора Марковог манастира“, у специфичним просторним условима пећинске цркве успели да остваре распоред празничних сцена тако да Крштење буде на источној страни пећине а Распеће у западном делу храма.¹²⁵⁸ У оквиру сасвим другачијег просторног распореда празничних сцена у једнобродној цркви Св Ђорђа у Речици исти сликари су на

Παλαιολόγων, 159, εικ. 94–95, 102–103, 297, εικ. VIa, VIb; 305. За примере из XIV века на Криту где су Крштење и Распеће пандани, v. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete II*, 58–59 (црква Св. Маманта у истоименом месту, 1318), 192–193 (црква Св. Стефана у селу Кукумос, код места Кастри, 1396) 256–257 (црква Св. Николе у месту Сисес, око 1350).

¹²⁵⁴ Бабић, *Краљева црква*, црт. VI, VII, 146–147, 158, сл. 99, 100, 106, 107.

¹²⁵⁵ Крштење је због хронолошког тока морало било насликано на своду источног крака крста, преко пута Рођења, на коме није сачувана фреско декорација, док је Распеће на своду западног крака крста, cf. Тодић, *Грачаница*, 82, 116–117, црт. V; Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, 34.

¹²⁵⁶ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 117.

¹²⁵⁷ Просторну везу и одговарајућа симболична значења између Крштења са једне и Распећа и Силаска у Ад са друге стране већ је уочила и прокоментарисала Prolović, *Die Kirche des Heilige Andreas*, 123–128, 130–133, sl. 23, 24. У Каленићу, цркви сличне просторне структуре основни однос успостављен је између сцена Рођења и Распећа, у полукалотама јужне и северне конхе, док се Крштење налази у зони ниже, преко пута сцене Скидања с крста, cf. Симић-Лазар, *Каленић*, 172, 174, 176–178; Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, 8–9, 12–13.

¹²⁵⁸ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 147; Ангеличин-Жура, *Пештерните цркви*, 29.

северној, односно јужној страни свода супротставили Крштење и Распеће.¹²⁵⁹ Међу црквама охридског круга треба споменути и Богородицу Челницу (1380) и њене фрагментарно сачуване празничне сцене које су у једнобродном храму распоређене тако да је пандан Крштењу на северном зиду Распеће.¹²⁶⁰ У цркви Рођења Христовог на „на гробљу“ код Новгорода (1381) остварен је исти распоред две празничне сцене као и у Марковом манастиру, па је тако пандан Крштењу на западној страни свода јужног крака крста сцена Распећа.¹²⁶¹ У још једној новгородској цркви – храму Успења Богородичиног на Волотовом пољу (крај XIV века) програмска замисао празничних сцена следи познати распоред, са Крштењем на јужном зиду јужног крака крста и Распећем на северном зиду северног крака крста.¹²⁶² Просторни однос две сцене могао је бити остварен и вертикалним повезивањем, као што је случај у Дечанима. У оквиру циклуса Великих празника који је распоређен у највишим зонама зидова поткуполног простора, Крштење је насликано у северној лунети, док је Распеће у зони ниже.¹²⁶³

Следећа група празничних сцена односи се на догађаје из Христовог јавног живота и Страдања. Васкрсење Лазара и Преображење распоређене су на јужној и северној половини свода западног карака крста, док се у највишој зони зида налазе

¹²⁵⁹ Запажање се доноси на основу фотографије из легата проф. Ивана Ђорђевића. Од сцене Распећа сачувана је само највиша партија на којој се види врх крста и представе сунца и месеца. За сцену Крштења, в. Грозданов-Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 67.

¹²⁶⁰ Напомињемо да би од значаја за прецизније одређење просторних односа сцена били цртежи фресака сликаног програма. За попис сцена, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 155.

¹²⁶¹ Царевская, *Церковь Рождества Христова*, 43, сл. 33, 34, 66, табл. II, 68.

¹²⁶² Треба напоменути да се сцена Крштења налази у шестој зони, док је Распеће смештено зону изнад, cf. Вздорнов, *Волотово*, сл. 61, 65, 66.

¹²⁶³ Марковић, *Циклус Великих празника*, 109, 111, сл. 3.

Цвети (сл. 224).¹²⁶⁴ Овакав распоред представља одступање од уобичајеног тока догађаја где након Преображења следи Васкрсење Лазарево, а потом Цвети.¹²⁶⁵ Разлог за такав избор верујемо, лежи у жељи иконографа да се значај и улога догађаја Христовог уласка у Јерусалим нагласе и одговарајућом просторном позицијом, о чему ће бити речи у наставку поглавља.

Васкрсење Лазарево

Сцена Васкрсење Лазара л(…)рво бкрсење представља сажети приказ јеванђеоског догађаја (Јн: 17–45), (сл. 225).¹²⁶⁶ Иконографско језгро композиције, без тежњи ка значајнијим променама у позном византијском сликарству, препознаје се и у композицији Марковог манастира.¹²⁶⁷ Христ ї̄ х̄с у искораку, подигнуте десне руке, у левој држи свитак и васкрсава Лазара, који се помаља из каменог гроба у стени. Пред Христом се клањају и падају ничице Лазареве сестре, Марта и Марија, које су насликане без нимбова (Јн. 11: 20–27, 32). Три групе фигура имају улогу сведока догађаја – апостоли уз Христа, четворица младића који отварају гроб и одмотавају

¹²⁶⁴ Захваљујем се проф. Драгану Војводићу на вредним коментарима у вези са питањем распореда наведених сцена.

¹²⁶⁵ Cf. нпр. Заум са најсличнијим распоредом празничних сцена, где је примењен следећи поредак – Преображење на јужној половини свода западног крака крста, на западној страни зида Васкрсење Лазарево, а на северној страни свода Улзак Христа у Јерусалим, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 117.

¹²⁶⁶ Сцену помиње и описује Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 64–65, сл. 73. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 17.

¹²⁶⁷ За иконографију Васкрсења Лазара, v. Millet, *Recherches*, 232–254, посебно 239–244; Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus*. Cf. Mâle, *La Résurrection de Lazare*, 44–52.

завоје,¹²⁶⁸ док су у другом плану сцене две наспрамно постављене скупине Јудејаца.¹²⁶⁹ Слика их је вешто просторно раздвојио, тако да стена, брдо и зидине Витаније у позадини представљају три целине, којима се појачава утисак прегледности сцене.¹²⁷⁰

Васкрсење Лазара и Цвети повезује не само њихов хронолошки след у јеванђељима већ и заједничко литургијско прослављање.¹²⁷¹ Подсећање на васкрсење Лазара током богослужења на празник Уласка Христовог у Јерусалим има за намеру да два догађаја обједини у светлу будућег Васкрсења.¹²⁷² Занимљиво је поменути један од начина на који је успостављена веза између Васкрсења Лазара и Уласка у Јерусалим у најстаријој химнографској традицији. Пошавши од текста Јованог јеванђеља (Јн. 12:9–11) у коме су два поменута догађаја повезана, Роман Мелод је у поетској проповеди на Цвети применио значајан *топос*, карактеристичан за реторски

¹²⁶⁸ У првом плану је младић сагет под теретом гробне плоче коју држи у рукама. За фигуру која стоји поред Лазара и одмотава повоје не може се рећи које је старости с обзиром на то да оштећење фреске захвата површину изнад његових рамена. До њега је младић, чије је лице такође знатно оштећено. Обојници је десна рука подигнута и савијена у лакту, што представља реакцију на непријатан мирис који се шири из гроба. Изнад њих се види глава четврте фигуре. Реч је о младићу погледа упереног ка Лазару.

¹²⁶⁹ О етничким и географским основама назива „Јудејци“ у Јовановом јеванђељу, v. Esler, Piper, *Lazarus, Mary and Martha*, 159–165. О негативном погледу на Јудејце у проповеди Андреја Критског (VII–VIII век) на Цвети, са посебним нагласком на догађаје Христовог Рођења и Лазаревог Васкрсења, v. *In Ramos Palmarum*, PG 97, cols. 985–1017; cf. Maguire, *The Art of Comparing*, 100–101.

¹²⁷⁰ Cf. фреску Лазарево Васкрсење из манастира Дионисијат на Светој Гори, v. Millet, *Recherches*, fig. 223.

¹²⁷¹ Yevics, *Lazarus Saturday*, 216–456 закључује да је повезивање два догађаја својствено химнографским текстовима који се изводе на службама у четвртак и петак шесте недеље Великог поста, као и на празник Цвети, cf. *ibid*, 234–236, 347–351.

¹²⁷² Mercenier, *La prière des Églises*, 73, 75, 77–78. На два догађаја често се указује употребом анафоре – понављањем „јуче“ и „данас“ као њихових временских одредница. За примере у проповеди Андреја Критског, v. Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies*, 31, 32. Velmans, *Observations sur l'emplacement*, 479 ту повезаност коментарише у контексту програмских решења у грузијским црквама.

жанр царског говора, који описује велика дела владара (πράξεις). Славни песник у једно од највећих Христових чуда убраја Васкрсење Лазара глорификујући снагу Христа цара којом побеђује смрт.¹²⁷³ Животодавну снагу васкрсења Роман Мелод у поетској проповеди посвећеној Васкрсењу Лазара описује кроз метафору о пријатном мирису који се супротставља задаху грешног тела у распадању.¹²⁷⁴ Како запажа Мери Канингам анализирајући исту тему у проповедима Андреја Критског, сличне метафоре засноване на сензацијама чула мириса, сликом о умрлом Лазару заправо скрећу пажњу на сложено питање човечанства у греху.¹²⁷⁵

Химнографски састави у којима се као тема јавља чудо са васкрсењем Лазара носиоци су и теолошке идеје о две природе Христа.¹²⁷⁶ Опис Христове туге над умрлим Лазаром најснажнији је израз Христове човечанске природе у Канону Андреја Критског (трећи тропар, прва песма), који се изводи на вечерењу уочи Лазареве суботе.¹²⁷⁷ На сличан начин су химнографи Козма Мајумски¹²⁷⁸ и Теофан Грапт¹²⁷⁹ у својом канонима допринели овој теми.

¹²⁷³ Catafygiotu Topping, *Romanos, On the Entry into Jerusalem*, 177.

¹²⁷⁴ Maisano, *Romanos's use of Greek Patristic Sources*, 271.

¹²⁷⁵ Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies*, 38.

¹²⁷⁶ О томе, v. Yevics, *Lazarus Saturday*, 329–331.

¹²⁷⁷ *Зборник црквених богослужбених песама*, 423.

¹²⁷⁸ Други тропар прве песме канона који се приписује Козми монаху. Изводи се на јутрењу Лазареве суботе, cf. *ibid*, 423–426.

¹²⁷⁹ Други тропар треће песме канона који се приписује Теофану Грапту. Изводи се на јутрењу Лазареве суботе, cf. *ibid*.

Цвети

Као што је раније поменуто сцена Цвети, цвѣто(...), распоређена је у највишој зони западног зида (сл. 226).¹²⁸⁰ Догађај Христовог уласка у Јерусалим (Мт. 21: 1–11; Мк. 11: 1–10; Лк. 19: 28–39; Јн. 12:12–16) изложен је у просторном оквиру лунете на уобичајен начин.¹²⁸¹ Сви актери смештени су у први план: Христ $\tau\epsilon\ \chi\varsigma$ на магарици, праћен ученицима приближава се капији града, испред чијих зидина га дочекује група жена и мушкараца. Свечани дочек Христа употпуњен је мотивом дечака који простиру хаљине и машу гранчицама. Под копитама магарице прострta је црвена кошуља, док другу, тамно-плаве боје први дечак полаже на земљу. Поред њега, друго дете поштовање према израиљском цару који долази исказује махањем гранчице, чија је боја готово у потпуности избледела, али је сачуван облик дршке у његовој десној руци. Тај давнашњи обичај својим свечаним и разиграним карактером будио је пажњу сликара, због чега се и у српском сликарству XIV века среће као неизоставни елемент сцене.¹²⁸² Посебан значај том приликом додељен је улози деце,¹²⁸³ за шта се, будући да се не спомињу у јеванђељима, оправданост може наћи у апокрифним јеванђељима.¹²⁸⁴ Њихово учешће у иконографији сцене има јасно

¹²⁸⁰ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 64 наводи само место сцене. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 24–25.

¹²⁸¹ О иконографији Уласка у Јерусалим, в. Millet, *Recherches*, 255–284; Grabar, *L'empereur*, 234–236. О римско-хеленистичком пореклу иконографије, в. Kantorowitz, *The "King's Advent"*, 207–231.

¹²⁸² Millet, *Recherches*, 281.

¹²⁸³ Важност која је дата улози малишана у иконографији Цвети наглашавају аутори, чији се предмет истраживања односи на представу деце у византијској иконографији, в. Antonopoulos, *Prolégomènes à une typologie de l'enfance*, 274–275 и Hennessy, *Images of Children*, 70–71.

¹²⁸⁴ Јеванђелисти бележе само како одрасли простиру своје хаљине (Мат. 21: 8, Мк. 11:8; Лк. 19:36; Јн. 12:13); cf. Бабић, *Краљева црква*, 154. За помен деце у апокрифном јеванђељу, в. *The Apocryphal New Testament*, 96–97. Mouriki, *The Theme of the "Spinario"*, 61–62 указује на место у Матејевом јеванђељу (Мт. 21:15–16) које је због помена деце непосредно могло имати утицаја, док је

назначено теолошко и симболично значење, које је радо тумачено у проповедима и литургијској поезији.¹²⁸⁵ Кирил Александријски (V век) у својој проповеди посвећеној догађајима на празник Цвети послуживши се антитезом, велича невину децу, која су једина истински препознала долазак Господа у Уласку у Јерусалим, за разлику од одраслих који су га одвели на Распеће.¹²⁸⁶ Невиност је реч којом и Роман Мелод у својој химни описује децу, која заједно са анђелима уз песму и поздрав палминим гранчицама прослављају долазак Христа пред Јерусалим.¹²⁸⁷ Са друге стране осврт на хеленистичко иконографско порекло мотива, пружа подсећање на бројна сведочанства о римско-хеленистичком протоколу царског *adventus*,¹²⁸⁸ који је прописивао и присуство деце међу изабраним представницима градског становништва који дочекују владара.¹²⁸⁹ Познати обичај засигурно је инспирисао настанак мотива разиграних дечака обogaћених новим, хришћанским значењем.¹²⁹⁰ Као пропратни елемент слике у задњем плану јавља се препознатљиви жанр мотив –

највећу могућност ауторка препознала у трећем стиху осмог псалма, који је садржан у наведеном одељку из Матејевог јеванђеља.

¹²⁸⁵ Millet, *Recherches*, 280–284; Mouriki, *The Theme of the “Spinario”*, 61–66. Cf. Hölander, *A Cycle of Epigrams*, 127.

¹²⁸⁶ Проповед бр. 13, PG 77, 1053–1057; cf. Mouriki, *The Theme of the “Spinario”*, 62–63. О развоју овог мотива у ликовној уметности сведоче рани примери представе уласка Христовог у Јерусалим. Међу најзначајније примере спадају саркофази из IV века (cf. Wilpert, *I sarcophagi cristiani*, 312 ff), минијатура из Росанског јеванђеља, (cf. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano*), корице од слоноваче Ечмиаздинског јеванђеља, рељефи из Архиепископске палате у Равени и манастира Светог Јована Студитског у Цариграду, (cf. Kantorowitz, *The “King’s Advent”*, figs. 22–25).

¹²⁸⁷ *Romanes le Mélode, Hymnes*, 31 (прва строфа – α’ ...βαίσις τὰ νήπια ἀνευφύμουν σε, Χριστέ...). О песми деце у поетској проповеди Романа Мелода, v. Catafygiotu Topping, *Romanos, On the Entry into Jerusalem*, 182–184.

¹²⁸⁸ О римском и хришћанском *adventus*-у, ликовним представама и о садржају церемоније, v. Kantorowitz, *The “King’s Advent”*, 207–231; MacCormack, *Change and Continuity*, 721–752; idem, *Art and Ceremony*; Milanović, *Playing God*, 77–88.

¹²⁸⁹ Cf. новчић са представом адвентуса цара Хадријана у провинцији Јудеји, кога дочекују деца, v. Kantorowitz, *The “King’s Advent”*, 211–214; MacCormack, *Change and Continuity*, 724–725.

¹²⁹⁰ Hennessy, *Images of Children*, 71, n. 98.

тројица малишана се преко стене успињу на дрво, које је смештено уз саму капију града. Као упечатљив детаљ издваја се секирица у десној руци дечака који се налази на највишој грани дрвета (сл. 227).¹²⁹¹

Још један, мање уобичајени елемент слике односи се на тежњу ка фронталности Христовог положаја. У цркви Св. Димитрија уочава се благо одступање од уобичајеног приказа Спаситеља који гледа испред себе или се окреће ка апостолима, док левом руком благосиља, што је примењено и у најближим паралелама Марковом манастиру (Пештани, Григоријев параклис у Перивлепти, Речица).¹²⁹² Христ је, благо окренувши главу ка апостолима, поглед задржао на посматрачу, а левом руком не благосиља, већ кажипрстом показује према групи Јудеја. Према Хенри Мегвајеру идеја хијератичног, фронталног става Спаситеља јесте да укаже на слојевитост значења сцене Цвети, у којој се преплићу теме Христа на трону у небеској слави и Христа који на магарцу ступа у земаљски Јерусалим.¹²⁹³ То су уједно и идејна чворишта која обележавају византијску теолошку књижевну традицију посвећену описаном јеванђеоском догађају.¹²⁹⁴ Идеја Христа цара доминира у славној поетској проповеди Романа Мелода.¹²⁹⁵ Она се огледа кроз

¹²⁹¹ Дечак који замахује секирицом на највишој грани дрвета насликан је у Каранлик Килисе у Гореме (XI век). За фотографију фреске у боји, v. Jolivet-Lévy, *Sacred Art of Cappadocia*, pl. 98. Мотив секирице одлично је сачуван у „Оморфи“ цркви у Атини (XIII век), cf. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης εκκλησίας*, πιν. 25. Мотив дечака који за појасом држи секирицу заступљен је у сцени Цвети и у Тибингенском четворојеванђељу (cf. Millet, *Recherches*, fig. 244), а међу српским споменицима у Дечанима (cf. Марковић, *Циклус Великих празника*, 111).

¹²⁹² Millet, *Recherches*, 271 ff.

¹²⁹³ Maguire, *Art and Eloquence*, 71–72, fig. 71 наводи пример иконе из збирке манастира Св. Катарине на Синају (XIII век), на којој је положај Христа у потпуности фронталан. Идејни основ ове особености аутор тумачи кроз просторни однос коју сцена Цвети остварује са преостале четири сцене са којима чини целину. За икону, v. Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *Εικόνες*, I, figs. 112ff; II, 111.

¹²⁹⁴ О томе, v. Maguire, *Art and Eloquence*, 68–74.

¹²⁹⁵ Catafygiotu Topping, *Romanos, on the Entry into Jerusalem*, 167–194 уз одговарајуће образложење истиче да је у овој химни песник посветио највише пажње царском аспекту Христове личности. Наглашавањем идеје *adventus regis* он се надовезује на традицију која је већ успостављена у

тематске и структуралне елементе преузете из жанра царског говора (*adventus regis, acclamatio* и *adoratio*).¹²⁹⁶ Парадокс двојне природе Христове и реалност његове невидљиве славе и видљиве понизности исказиван је у византијским проповедима вишеструким антитезама које супротстављају мотиве магарице и небеског престола.¹²⁹⁷

Улога писаних извора које смо коментарисали у претходном делу текста могли би бити сагледани и са још једног аспекта. Реч је о просторном односу који сцена Цвети успоставља са композицијама изван празничног циклуса. Наиме епизода из циклуса јавних делатности – *Изгон трговаца из храма*, налази се у зони испод композиције Цвети, чиме је остварена непосредна вертикална повезаност две сцене (сл. 224). Треба напоменути да је овај догађај у извештајима тројице јеванђелиста повезан са Христовим уласком у Јерусалим.¹²⁹⁸

На ширим основама може се сагледати однос програмске целине олтарске апсиде Марковог манастира, у чијем средишту је идеја Христа великог архијереја¹²⁹⁹ и композиције Цвети на западном зиду, којом доминира тријумфална симболика.¹³⁰⁰

јеванђељима и иконографији. Као пример се може издвојити опис јеванђелисте Јована о Христовом уласку у Јерусалим, који преузима речник својствен хеленистичком владарском култу (Јн. 12:13 ἐξῆλθον εἰς ὑπάντησιν αὐτῶ). Cf. Maisano, *Romanos's use of Greek Patristic Sources*, 265, n. 24 који скреће пажњу на утицај светоотачке литературе на развој ове теме у делу славног песника.

¹²⁹⁶ Catafygiotu Topping, *Romanos, on the Entry into Jerusalem*, 170–171, 174–188 указује на везу текста и слике. Као пример ликовног обликовања поменутих сегмената царског говора у рановизантијској иконографији наводи Росанско јеванђеље.

¹²⁹⁷ Проповеди Романа Мелода, Андреја Критског и Лава VI наводе: Maguire, *Art and Eloquence*, 68–69; Catafygiotu Topping, *Romanos, on the Entry into Jerusalem*, 171–172, 190. За проповед Андреја Критског, v. и Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies*, 22–41.

¹²⁹⁸ Мт. 21: 12–17; Мк. 11: 15–17; Лк. 19: 45–46.

¹²⁹⁹ За тему Христа првосвештеника у олтару, v. поглавље о сликарству у том делу храма.

¹³⁰⁰ У завршници поменуте химне на Цвети Роман Мелод описује Христов улазак у храм праћен усклицима деце, као тријумфалну процесiju – *adventus* цара и свештеника, v. Catafygiotu Topping, *Romanos, on the Entry into Jerusalem*, 179. На почетку поетске проповеди песник прославља Христа као цара (παντὸς τόπου βασιλεύων) док га на самом крају назива првосвештеником васељене (ἱερεὺς τοῦ

Изменом хронолошког распореда празничних сцена Христов улазак у Јерусалим добио је централно место у западној лунети. Да ли се у томе може препознати намера ка јачању идејног нагласка у просторном односу сликане декорације по оси исток-запад? Изнету претпоставку оснажује симболика истакнутих делова богослужења. Велики вход, као што је добро познато, евоцира тријумфални долазак Христа из Витиније у Јерусалим, који води ка мучењу, страдању и смрти.¹³⁰¹ Поред тога свечана поворка са часним даровима у простору наоса симболише улазак самог Христа цара предвођеног невидљивим силама херувима и анђела.¹³⁰² Са друге стране сцена Цвети прожета је снажном евхаристијском симболиком. Победна химна којом Господа Саваота славе анђели и људи, у небеској и земаљској цркви представља песму коју су певала јеврејска деца и људи дочекујући Христа када је улазио у Јерусалим (Мт. 21,9).¹³⁰³ Према појединим тумачима литургије присутни верни се својом учешћем у тријумфалној химни поистовећују са поменутом групом Јудејаца који су прослављали Христа као цара и победника над смрћу.¹³⁰⁴ Стога се пун смисао оживљавања свете историје стиче у садејству сликаног програма и богослужења у коме се обједињују верни и свештенослужитељи.

Положај Цвети може се сагледати и у оквиру просторног односа између програма олтара и западног зида наоса, који се у Марковом манастиру значајним делом заснива на теолошкој доктрини оваплоћења и смрти Христове.¹³⁰⁵ Текстурални контекст за разумевање оваквих идејних нагласака пружа егзегетска вредност

παντός), v. *Sancti Romani Melodi Cantica*, 116–122, γ'5, ιε'2. Такво обједињавање владарске и првосвештеничке улоге Спаситеља поетским језиком исказује догматска уверења, која су допуњена садржајем и значењем евхаристијског обреда, значајно утицала како на иконографију тако и на шире програмске замисли у византијском сликарству.

¹³⁰¹ Мирковић, *Православна литургија* II, 84; Woodfin, *The Embodied Icon*, 123.

¹³⁰² *St Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy*, 86; Taft, *The Byzantine Rite*, 47.

¹³⁰³ Мирковић, *Православна литургија* II, 93–94.

¹³⁰⁴ Protheoria, PG 140, 441. Cf. Marinis, *Architecture and Ritual*, 57.

¹³⁰⁵ О теолошким, литургијским и химнографским основама односа тематског програма олтара и западног зида наоса, v. Tomić Djurić, *The Man of Sorrows*, 303–331.

појединих проповеди. У својим проповедима посвећеним Васкрсењу Лазара и Цветима Андреј Критски и Јован са Евије подсећају на тајну оваплоћења која се открива и кроз догађаје чуда, страдања и васкрсења.¹³⁰⁶ Тако у завршном делу проповеди Андреј Критски позива верне да се саосете са Христовим мукама, како би могли да доживе тајну оваплоћења.¹³⁰⁷

У празничним циклусима у црквама Сванетије у Грузији (XI–XV век) сцена Цвети веома често има истакнуто место на западном зиду. Разматрајући смисао таквих програмских решења Тања Велманс износи уверење да се разумевањем међусобног односа сликане декорације у олтарској апсиди и на западном зиду постиже целовитост значења и порука које се односе на паралелизам Христовог земаљског и небеског тријумфа.¹³⁰⁸

Постоји основ да се смисао просторне позиције сцене Цвети у Марковом манастиру сагледа и у светлу Христовог страдања. Као што је поменуто раније у тексту, двојна симболика обележава литургијско прослављање тријумфалног уласка у Јерусалим – догађаја који истовремено означава и почетак страдања Спаситеља.¹³⁰⁹ Друга етапа Христових мука представљена је ниже на западном зиду, кроз наративни циклус, који је у овом делу, на целој дужини западног зида посвећен Пилатовом суду (сл. 228). У непосредној просторној вези, у најнижој зони зида налази се симболична представа Христове крсне смрти, у виду портрета умрлог Спаситеља и уплакане Богородице.¹³¹⁰ У изложеним композицијама уочава се тематска сродност,

¹³⁰⁶ Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies*, 40.

¹³⁰⁷ PG 97, cols. 1016D–1017C; Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies*, 33.

¹³⁰⁸ У грузијским црквама наспрот Уласка у Јерусалим на западном зиду у олтарској апсиди је најчешће представа Деизиса или Визија Христа у слави, v. Velmans, *Observations sur l'emplacement*, 471–481.

¹³⁰⁹ V. нпр. проповед Андреја Критског на Цвети, PG 97, cols. 1016D–1017C; Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies*, 32–33, као и проповед посвећену истоименом празнику Јована са Евије (средина VIII века), v. Johannes "von Euboa", *Anhang die Predigt*, 22, ред 101–104; 26, ред 225.

¹³¹⁰ О односу сцена Пилатовог суда и представа мртвог Христа и Богородице у програму Марковог манастира, v. Tomić Djurić, *The Man of Sorrows*, 303–331.

чија се градација развија вертикалним распоређивањем фресака. Сегменти различитих циклуса и појединачних представа на западном зиду наоса распоређени су и организовани тако да истакну страдања, због чега се може рећи да чине својеврсну идејну и тематску целину. Вертикалним повезивањем сцена ствара се тематски оквир у коме се, поштујући хронолошки принцип издваја неколико сегмената, од најаве предстојећих страдања, преко процеса суђења Христу пред Пилатом, до његове смрти на крсту.

Веза између Христових страсти и предвиђених програмских решења на западном зиду Марковог манастира може се сагледати и са литургијског аспекта. Један од могућих утицаја на неуобичајен распоред празничних сцена на своду и лунети западног крака крста препознаје се у богослужењу Страсне седмице. Служба Велике среде посвећена је успомени на жену која је миром помазала Христа, чије се покајање супротставља Јудином греху.¹³¹¹ Посни триод XIV века прописује читање Јовановог јеванђеља на јутрењу тог дана.¹³¹² Одговарајућа зачала у хронолошком низу говоре о догађајима Васкрсења Лазара, Маријиног помазања миром Христових ногу, Уласка Христовог у Јерусалим (Јн. 12:1; 12: 2–8; 12: 12–15) након чега се међу порукама издваја и она о Христу светлости света, чија се симболика везује и за Преображење (Јн. 12: 46). До сада је изнета претпоставка да је овај део богослужења Велике среде утицао на распоред сцена у још једном примеру из нешто познијег периода. Ради се о новгородској икони насталој највероватније у првој трећини XV века, са двадесет пет јеванђељских композиција из Христовог земаљског живота.¹³¹³

¹³¹¹ Јеванђелисти нису сагласни око идентитета жене и времена догађаја. Према Матеју (Мт. 26, 6–13) и Марку (14, 3–9) непозната жена је пред Пасху у дому Симоновом у Витанији миром помазала Христа. Лука (Лк. 7: 36–50) наглашава да је реч о грешници, а догађај смешта у кућу фарисејеву и неодређен временски оквир. Јован (Јн. 12: 1–8) пак жену поистовећује са Маријом, сестром Лазара из Витаније, којег је Христос тог дана подигао из мртвих. О богослужењу Велике среде, в. Мирковић, *Хеортологија*, 165; Andronikof, *Le cycle pascal*, 148–150.

¹³¹² *Типик архиепископа Никодима*, 145б.

¹³¹³ Икона је на основу стилских и иконографских одлика датована у шири временски распон од краја XIII па све до XVI века. Двадесет пет сцена из Христовог земаљског живота које укључују

Редослед три празничне сцене које се налазе у другом и трећем реду исти је као и разматрани просторни положај у Марковом манастиру, дакле Преображење следи након Васкресења Лазаревог и Цвети.

Недвосмислена царска симболика Цвети инспирисана, како је већ напоменуто римским и византијским владарским *adventus*-ом, чини се да је у појединим примерима програмских целина у сликарству византијског културног круга учествовала у грађењу слике владарске моћи.¹³¹⁴ Занимљив је пример из грузијске цркве Мацхвариши (1140) у којој се композиција Христов улазак у Јерусалим простире у неубичајено великим димензијама читавом ширином западног зида. Ентони Истмонд у томе види поуздану основу за разматрање ројалистичког аспекта празничне сцене, усмерене ка личности краља Димитрија I (1125–1154).¹³¹⁵ Иста идеја у приближно време негује се и у територијално удаљеној Краљевини Сицилији, у којој су нормански краљеви своју политичку идеологију и уметност градили на византијским узорима. Поређења Христовог и краљевог тријумфа чине уводну тему проповеди коју је на Цвети – „божански и краљевски празник“ (θεία καὶ βασιλική εὐρτή) јужноиталијански монах и проповедник Филагатос казивао пред краљем Роџером II (1130–1154).¹³¹⁶ Томе треба додати да је сцена Христовог уласка у

композиције из циклуса Чуда, Великих празника, Страдања и Посмртних јављања распоређење су у пет редова. За детаљнију анализу иконе, в. Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода*, 66–67, 201–205, 400, 409; *Иконы Великого Новгорода*, 235–239 (Е. В. Гладышева).

¹³¹⁴ Grabar, *L'empereur*, 234–236; Kantorowitz, *The "King's Advent"*, 207–231; Kitlinger, *The Mosaics of the Capella Palatina*, 279–281.

¹³¹⁵ Композиција владарске инвеституре на северном зиду свакако је најистакнутија слика краљевске моћи у фреско програму цркве, в. Eastmond, *Royal Imagery*, 74–83, fig. 46, 88, 89.

¹³¹⁶ *Εἰς τὴν Βαϊοφόρον εὐρτήν. Ἐλέχθη δὲ ἐνώπιον τοῦ ῥηγῶς Ρογῶν*, PG 132, 541–549, посебно 541 B–D. За текст проповеди у рукопису Vat. gr. 2006, в. Rossi Taibi, *Sulla tradizione manoscritta*, 72; cf. Kitlinger, *The Mosaics of the Capella Palatina*, 281.

Јерусалим један од главних носилаца владарске симболике у оквиру програма мозаичке декорације у Палатинској капели у Палерму (1143–1166).¹³¹⁷

Осврнимо се кратко и на положај сцене Цвети у црквама са територије Охридске архиепископије. Међу њима се издвајају северни параклис Богородице Перивлепте посвећен Светом Григорију Богослову и Мали Свети Климент. У оба примера композиција Христовог уласка у Јерусалим налази се у горњем делу западног зида, изнад Успења.¹³¹⁸ И поред чињенице да је реч о малим сликарским ансамблима, где циклуси Великих празника нису у потпуности сачувани, основни утисак је упечатљива позиција тријумфалног Христовог уласка у Јерусалим. Место над западним улазом у црквено здање поред подразумевајућег тријумфалног аспекта могло би указивати и на симболику улаза садржану у композицији Цвети.¹³¹⁹ Она је још уочљивија на примеру Курбинова, где је Христов улазак у Јерусалим распоређен директно изнад западног улаза, у зони изнад стојећих фигура.¹³²⁰ У Марковом манастиру композиционо уређење вертикалне осе западног зида наоса повезује Улазак у Јерусалим и централни део тролучног пролаза који дели наос од припрате. Решења у којима сцена Цвети чини део тематске и програмске замисли око улаза и пролаза црквених грађевина у сагласју су и са садржајем одговарајуће литургијске поезије. Стога је од значаја скренути пажњу да двадесети стих стоосамнаестог

¹³¹⁷ Kitzinger, *The Mosaics of the Capella Palatina*, 279–281; Johnson, *The Episcopal and Royal Views*, 125. На везу између грузијске цркве Мацвариши и Палатинске капеле у Палерму, која се заснива на наглашеном ројалистичком аспекту сцене Цвети указује Eastmond, *Royal Imagery*, 88–89.

¹³¹⁸ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 139, 153.

¹³¹⁹ Значајније интересовање за градски пејсаж у оквиру композиције Цвети запажа се у грузијском средњовековном сликарству. Кроз више елемената сликане архитектуре тежи се дочаравању Јерусалима у Христовом тријумфалном уласку насликаном на западном зиду црква Светих Арханђела – Тангхили (XIII век), Кинцвиси (XIII век), Ачи (крај XIII века), v. Velmans, *Observations sur l'emplacement*, 474–476. У химнографским текстовима за празник Цвети веома често се помиње Сион, v. Yevics, *Lazarus Saturday*, 261–265.

¹³²⁰ Три празничне сцене смештене су у зони над улазом – Улазак у Јерусалим, Успење и Преображење, v. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, sch. 3, no. 28; 4, no. 28, 29, 30. cf. Maguire, *Art and Eloquence*, 73, fig. 73, 74.

псалма припада богослужењу Цветне седмице.¹³²¹ Порука старозаветног стиха: *Ево врата Господња, на која улазе праведници*, који се поје у четвртак поменутог богослужбеног циклуса садржи познату метафору о Христу вратима. У складу са тим на иконографском плану издваја се мотив капије града Јерусалима. Његово значење обogaћено је бројним старозаветним паримијама које започињу поменом Сиона, а посебну вредност садржи самогласна стихира (глас 8) у којој се Сион назива црквом божијом.¹³²² Дакле кроз сплет поређења заступљен у богослужбеној поезији и одговарајућим програмским решењима симболика капије Јерусалима насликане у непосредној бизини улаза постала је још изражајнија вернима који су присуствовали службама у храму.¹³²³

Преображење

Другу половину свода западног крака крста заузима Преображење Христово прѣвѣм (женне), (Мт. 17: 1–8, Мк. 9: 2–8, Лк. 9: 28–35), (сл. 229)¹³²⁴ Средишњи догађај – монументална представа чудесне визије апостола смештен је у препознатљивом стеновитом пејсажу. На централном узвишењу брда Тавор стоји Христос їс їс, у белој

¹³²¹ *Prophetologium. Pars prima*, 337.

¹³²² Стихира се поје на литургији и на вечерењу, в. *Зборник црквених богослужбених песама*, 429.

¹³²³ Осим тога симболика врата присутна је кроз двадесет и четврти псалам и у седмичном литургијском циклусу, током Великог входа, в. Taft, *Psalms 24*, 159–177; idem, *The Great Entrance*, 98–112.

¹³²⁴ Опис сцене даје Мирковић, Тагић, *Марков манастир*, 65, сл. 74. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 17. За иконографију Преображења, в. Millet, *Recherches*, 216–231; Weitzmann, *A Metamorphosis Icon*, 415–421; Dufrenne, *La manifestation divine*, 185–206; Miziolek, *Transfiguration Domini*, 42–60; Andreopoulos, *The Mosaics of the Transfiguration*, 9–41; idem, *Metamorphosis*. Кратак али садржајан осврт на карактеристике иконографије Преображења у XIV и XV веку даје Velmans, *Le rôle de l'hésychasme*, 218–219.

дугој хаљини (Мат. 17:2, Лк. 9:29) са свитком у левој руци, док десном благосиља.¹³²⁵ Његово тело исијава мноштво зрака плаве боје,¹³²⁶ а обавија га овална мандорла испуњена светлошћу у три сивоплавичасте нијансе. На бочним врховима, који се колоритом разликују од тла на ком стоји Христос, налазе се старозаветни пророци – Илија са леве и Мојсије са десне стране. Обе личности обухваћене су заједничком мандорлом сферног облика чији светлосни појасеви у тамнијим тоновима понављају колористички распоред Христове мандорле. Мојсије у рукама тржи таблицу закона у виду отворене књиге. Слова су нејасна и неповезана, мада њихов изглед говори да је реч о грчком писму. С обзиром на општу познатост натписа из садржаја закона стиче се утисак да је сликар дао значај орнаментално-декоративној страни натписа.¹³²⁷

За разлику од горњег дела композиције где се развија монументална и драматична визија божанске светлости, површину доњих партија фреске одликује наративност. Насликан је долазак Христа са апостолима Петром, Јованом и Јаковом на планину Тавор (Мт. 17:1; Мр. 9:2, Лк. 9:28) и Повратак са Тавора (Мт. 17: 7–9; Мр. 9: 8–9; Лк. 9:28). Иако су наведене епизоде уврштене у иконографију представе Преображења Христовог још у XI и XII веку,¹³²⁸ овај вид представљања догађаја кроз

¹³²⁵ Фреска има оштећење у горњој партији, па се увид у Христов лик и горњу десну страну тела најбоље стиче на основу изгледа фреске који је фотографски забележио Лазар Мирковић, cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, сл. 74.

¹³²⁶ Такав распоред и изглед светлосних зрака својствени су охридској радионици која је радила у Марковом манастиру, cf. Грозданов, Суботић, *Црква светог Борђа у Речици*, 67, сл. 8.

¹³²⁷ Закони су на пример исписани на грчком језику у Старом Нагоричину и Краљевој цркви, cf. Бабић, *Краљева црква*, 150, сл. 102. О визуелном аспекту натписа и односу писања и сликања на примерима tzv. псеудо-натписа, v. Dgrić, *Painter as scribe*, 346–347, n. 91.

¹³²⁸ Примере рукописа из XI и XII века са наративном сценом Преображења наводи Millet, *Recherches*, 231, fig. 198, 200; cf. Марковић, *Циклус Великих празника*, 109.

пролог, централни догађај и епилог био је посебно популаран у сликарству Палеолога.¹³²⁹

Поред појачане наративности слику Преображења тог времена прожима и емоционални интензитет, узнемиреност и драматичност, што се највише испољило у пренаглашеним положајима тела ученика, заслепљених материјализованом снагом божанске светлости.¹³³⁰ У композицији Марковог манастира Петар је насликан како клечи на десној ноzi, подигнуте руке, тела изувијаног и највероватније окренутог ка Христу, док су Јаков и Јован пали заслепљени светлошћу, главом приљубљеном уз тло.

У науци је одавно присутна делимично оправдана склоност да се позновизантијска иконографија Преображења доведе у непосредну везу са исихастичким духовним круговима.¹³³¹ Иконографска истраживања показала су да се концепција слике, која се у уметности јавила крајем XIII века, не може објаснити директним утицајем исихастичке доктрине.¹³³² Без сумње богословски образовани ктитори или иконографски саветници наклоњени исихастичким духовним начелима могли су у оквиру постојећих иконографских формула да нагласе одговарајуће идејне аспекте слике.¹³³³ Стога се, имајући у виду карактер задужбине краља Марка

¹³²⁹ О наративности у средњовековној уметности, v. Papamastorakis, *Pictorial Lives*, 33, нап. 4. О наративности у сликарству Палеолога, v. Zagas, *The Passion Cycle*, 201–205; idem, *Narrating the Sacred Story*, 239–276.

¹³³⁰ О положајима апостола, v. Бабић, *Краљева црква*, 150–151.

¹³³¹ Такве претпоставке засноване су на исихастичком богословљу у чијем средишту је догађај на Тавору као парадигма визије непатворене божанске светлости, која је свој материјални облик исказивала кроз мандорлу, cf. Millet, *Recherches*, 230–231; О tzv. “исихастичкој мандорли“ дискутује Andreopoulos *Metamorphosis*, 225–242.

¹³³² Dufrenne, *La manifestation divine*, 202; Tachiaos, *Hesychasm as a Creative Force*, 118–120.

¹³³³ Тако је важан елемент исихастичке доктрине – теологија светлости, могао да добије одговарајући ликовни израз кроз иконографију мандорле, cf. Velmans, *Le rôle de l'hésychasme*, 218–219, где се на широј основи разматра и однос исихаста према уметности, *ibid*, 182–226. Cf. Drić, *Art, Hesychasm*, 217–247.

као и теолошке основе њеног сликаног програма, поједини мотиви на композицији Преображења могу сагледати у светлу монашке духовности.

Топос „светих гора“ је веома важна категорија православног аскетског монаштва. Стога и патристичка егзегеза Преображења Христовог на планини Тавор препознаје симбол духовног уздицања, врлинског и контемплативног живота.¹³³⁴ Прослављање горе Тавор као места Христовог Преображења део је и литургијске традиције везане за тај празник. Поред тропара из службе Преображења, похвални састави посвећени Тавору били су заступљени и у проповедима на Преображење.¹³³⁵ Неки од славних химнографа, попут Андреја Критског (VIII век) позивају верне да узму учешће у светотајној визији Преображења Христовог.¹³³⁶ Попут византијских узора и Григорије Цамблак (†1419) у својој проповеди уводни и завршни део прославног карактера посвећује Тавору. Ова гора се према речима ученог бугарског писца и проповедника „кроз Христову славу преобразио у небеса“.¹³³⁷

Иако не можемо бити сигурни да ли је различит ликовни третман планинских узвишења само сликарев избор у циљу превазилажења колористичке монотоније облика или такво решење има дубље значење, потребно је указати и на могућност да средишње узвишење са изгледом стене има асоцијације на брдо Синај. Ликовно сједињавање Тавора и Синаја у иконографији Преображења заснива се на типолошком поређењу две планине које су биле место теофанија.¹³³⁸ Ова паралела

¹³³⁴ V. *Saint Gregory the Sinaite: Discourse on the Transfiguration*, 20–21. Cf. Andreopoulos, *Metamorphosis*, 193–204, 225–227. Од мноштва литературе о планини као топосу у аскетско-монашкој литератури издвајамо Talbot, *Les saintes montagnes*, 263–275; Поповић Д., *Пустинје и свете горе*, 253–273. О планини Тавор код теолога исихаста, v. Drić, *Art, Hesychasm*, 231 (са изворима и литературом).

¹³³⁵ Текстове византијских проповеди посвећених Преображењу (IV–XV век) доноси Sachot, *Les Homèlies grecques*.

¹³³⁶ *In transfigurationem Domini* PG 97, 936B–D; cf. Cunningham, *Andrew of Crete*, 287.

¹³³⁷ Angusheva-Tihanova, *The Mount Reflecting Heaven*, 217–238, посебно 229–233.

¹³³⁸ Andreopoulos, *Metamorphosis*, 196–197; Drić, *Art, Hesychasm*, 232. Најранија типолошка паралела две планине среће се већ на мозаику Преображења у католикону манастира Св. Катарине на

присутна је у патристичкој егзегези, литургијској поезији као и исихастичкој теологији.¹³³⁹ Важан елемент за разумевање типолошке паралеле садржане у слици Преображења јесте симболика светлости, чиме се успоставља веза између старозаветног и новозаветног сусрета Мојсија са Богом. „Божанску таму“ која је обавијала Синај у догађају примања Таблица закона (Књ. Изл. 20, 18–21), сменила је светлост као знак Христовог доласка и смене закона Старог завета.¹³⁴⁰ Контраст између „облака светлости“ на Тавору и „облака таме“ на Синају једна је од тема у веома утицајним делима – проповеди и канону на Преображење Јована Дамаскина.¹³⁴¹

Светотајна вредност светлости дуго је присутна у византијској аскетској традицији, беседничкој као и химнографској књижевности, која за тему има Преображење. Таква тумачења наглашавају божанску природу Спаситеља. Она такође исказују славу Божију кроз контраст истинске светлости и светлости сунца. Соларни симболизам најчешће је изражен кроз метафоре о „одевању у светлост“ и Христове епитете „Сунца правде“ и „истинске светлости“.¹³⁴²

Синају (VI век), cf. Forsyth, Weitmann, *The Monastery of St. Catherine*, 11–16 (K. Weitmann). Примере илустрованих рукописа из IX и X века, у којима је Тавор представљен као стеновите литице наводи и разматра Drić, *op. cit.*

¹³³⁹ За патристичку егзегезу, v. McGuckin, *The Transfiguration of Christ*, 100–103. За литургијску поезију, v. канон Јована Дамаскина на празник Преображења: *The Festal Menaion*, 482–494; *Зборник црквених богослужбених песама*, 350; Louth, *St John Damascene*, 269–270. За ту тему у исихастичкој литератури, v. *Saint Gregory the Sinaite: Discourse on the Transfiguration*, 22–23; *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 275.

¹³⁴⁰ О симболизму таме, v. Danielou, *Introduction*, 22–23. Cf. Hölander, *A Cycle of Epigrams*, 126; Elsner, *The Viewer and the Vision*, 91–93; Cf. и Karahan, *Byzantine Holy Images*, 226–228.

¹³⁴¹ Теме анализира Louth, *St John Damascene*, 241, 243, 269–270, 272.

¹³⁴² Полазиште за развијање метафоре и епитета су Мт. 17:2 (И преобрази се пред њима, и засја се лице Његово као сунце, а хаљине Његове постадоше беле као светлост) и Пс. 92 (93):1 (Господ царује, обукао се у славу). Књижевна слика „хаљина од светлости и славе“ постоји у грчким сиријским и латинским изворима, а поред Преображења односи се и на друге празнике (Рођење, Крштење Христово, Вознесење), cf. McDonnell, *Jesus' Baptism*, 233. За бројне епитете светлосне

Иако се у другој половини XIV века Христова мандорла увелико представља у знатно сложенијем виду, она је у Марковом манастиру задржала традиционални овални облик.¹³⁴³ Основно значење овог типа Христове славе односи се на просторну манифестацију Божијег присуства.¹³⁴⁴ Такво схватање овалне мандорле било је присутно како у иконографији тако и у теолошкој књижевности средњевизантијског периода.¹³⁴⁵

У сцени Преображења Марковог манастира посебно је међутим занимљива друга, спољашња мандорла сферног облика. Запажање Сузи Дифрен ослоњено на

симболике у канону и проповеди на Преображење Јована Дамаскина, cf. PG 96, cols. 546–576; Louth, *St John Damascene*, 234–242, 268–274. О тумачењима Христа као светлости код Симеона Новог Богослова, v. Andreopoulos, *Metamorphosis*, 185–192. О Христу сунцу код Андреја Критског и Григорија Паламе, v. PG 97, cols. 932 ff; *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 274–281. О значају симболизма Сунца правде у тумачењу Христове славе са зрацима светлости у Преображењу, на основу патристичких коментара и иконографских извора, v. Miziolek, *Transfiguratio Domini*, 42–60. Мистицизам светлости у неоплатонизму и исихазму дискутује Хоружий, *Свет Платинов и свет Фавора*, 29–37. О мистичној светлости у српској теолошкој књижевности, v. Dragojlović, *La mystique lumineuse*, 133–137.

¹³⁴³ Примере овалне мандорле у сцени Преображења у зидном сликарству наводи Dufrenne, *La manifestation divine*, 193, n. 43, 2. О иконографији, значењу, теолошким основама и патристичким тумачењима мандорле у византијској уметности, v. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, 5–24; Todorova, *Visualizing the Divine*, 287–296; eadem, *Orthodox Cosmology*, 143–154, посебно 146–153. Иако је развој оба типа мандорле (овалног и кружног) текао истовремено, у периоду од XI до XIV века Христово тело чешће окружује овална слава, cf. eadem, *New Religion-New Symbolism*, 47–64, посебно 57–58. О облицима мандорли, v. Мако, *Геометријски облици нимбова*, 41–59. Порекло и значење овалне мандорле у иконографији Преображења у католикону манастира Свете Катарине на Синају анализира Andreopoulos, *The Mosaics of the Transfiguration*, 19–29. О округлој мандорли у којој су уписана два ромба са одговарајућим теолошким тумачењима, v. idem, *Metamorphosis*, 228–242. О геометријским облицима мандорле у сцени Преображења у византијском сликарству од XIV до XVIII века, v. Charalampidis, *The Representations of the Uncreated Light*, 129–136. Cf. Todorova, *op. cit.*, 58–59.

¹³⁴⁴ Todorova, *New Religion-New Symbolism*, 57.

¹³⁴⁵ Као пример се може навести метафора снажне визуелне изражајности о Христу као вратима светлости. То је био један од начина на који је Симеон Нови Богослов (949–1022) у популарној мистичној визији описао спознају Бога, v. *Symeon the New Theologian, The Discourses*, 28, 303.

иконографску традицију Преображења указује на то да се овална мандорла везује само за Христов лик, док се кружна слава примењује у случајевима када у простор нестворене светлости ступају Илија и Мојсије.¹³⁴⁶ Основ за приказивање божанске светлости, која обједињује Христа и пророке пружа Лукино јеванђеље (Лк. 9, 31), где се описује да су се Илија и Мојсије „приказали у слави“.¹³⁴⁷ Двојна мандорла представља одраз темљних догматских начела у иконографији. Једно од њих може се сагледати у светлу христолошких тумачења Преображења Христовог, у чијем средишту је учење о две природе Христове.¹³⁴⁸ Тако Христофор из Митилене (XI век) и Григорије Синајски (XIII век) старозаветне пророке Илију и Мојсија виде као симболе Христове људске природе.¹³⁴⁹ Две природе Христове Јован Дамаскин коментарише у проповеди на Преображење кроз контраст две светлости – спољашње која обавија Мојсија и божанске славе коју исијава Христово тело.¹³⁵⁰ На то се надовезује и спасоносни аспект овакве иконографске замисли, у којој фигуре пророка молитвено окренуте ка Христу у спољној мандорли симболишу спасење људског рода кроз приступање Цркви – телу Христовом.¹³⁵¹

Ликовно решење којим се раздваја Христова слава и она која обавија пророке заступљено је у више цркава на Балкану у XIV веку – Старом Нагоричину, Св.

¹³⁴⁶ V. нпр. минијатуру Преображења у Рабулином јеванђељу (VI век), (cf. Leroy, *Les manuscrits syriaques*, pl. 25, 2). За друге примере, v. Dufrenne, *La manifestation divine*, 196–197. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon*, 418–420 изнео је мишљење да се настанак кружне мандорле може објаснити прилагођавањем техничким условима куполе, поткрепљујући га описом мозаика Николе Месарита у цркви Светих Апостола у Цариграду, према коме је сцена Преображења нашла место у једној од купола цркве. Сумњу у такву интерпретацију извора, уз коментар да је реч о хипотетичком месту сцене изразила је Dufrenne, *La manifestation divine*, 196.

¹³⁴⁷ Однос облака светлости и Христове славе (мандорле) разматра Dufrenne, *La manifestation divine*, 186, 190–193.

¹³⁴⁸ Cf. Andreopoulos, *The Mosaics of the Transfiguration*, 14–18.

¹³⁴⁹ За Христифора из Митилене, v. *Εἰς τὴν Μεταμόρφωσιν*, in: *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*, 141. За Григорија Синаитског, v. *Discourse on the Transfiguration*, 652–654.

¹³⁵⁰ PG 96, col. 561 D; Louth, *St John Damascene*, 240, 243.

¹³⁵¹ Dufrenne, *La manifestation divine*, 198.

Димитрију у Пећи, Грачаници.¹³⁵² На исти начин у двојној светлости обједињени су Христос, Мојсије и Илија у црквама Св. Ђорђа у Речици и Богородици Пештанској – најближим иконографским паралелама Марковог манастира, док је у истоименој сцени у цркви Св. Атанасија у Касторији на расположивом простору троугаоног забата насликан само доњи део сферне мандорле.¹³⁵³ Представа двојне мандорле говори да је сликар био окренут иконографским решењима која одражавају теолошке токове из непосредне прошлости.¹³⁵⁴

Већина црквених писаца и теолога описује облак светлости као небески шатор који се надвио над пророцима, а неки међу њима (Ориген, Анастасије Синаитски) сматрају да су Мојсије и Илија доживели сопствени преображај како би могли да погледају лице Бога у слави.¹³⁵⁵ Тумачења нестворене божанске светлости у Преображењу, посебно интензиван облик добила су у исихастичком богословљу.¹³⁵⁶ Имајући у виду да мандорла означава простор у коме се одиграва светлосна визија, може се рећи да је спољашња мандорла иконографско решење чији је превходни

¹³⁵² За Нагоричино, v. Millet, Frolov, *La peinture du moyen âge*, III, pl.105, 1. За Св. Димитрија у Пећи и Грачаницу, v. Petković, *La peinture serbe*, II, pl. 91, 1; 95, 1; 68,1; Тодић, *Грачаница*, сл. 37. За датовање фресака у цркви Светог Димитрија у Пећи, v. Тодић, *Српске теме*, 123–139.

¹³⁵³ За цркву Светог Ђорђа, v. Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 67, сл. 8; за Богородицу Пештанску, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл.141; за цркву Св. Атанасија у Касторији, v. Πελεκανίδου, *Καστορία*, I, πιν. 132 a-b.

¹³⁵⁴ На повезаност представе двојне мандорле у Преображењу и теологије светлости неговане у исихазму указали су: Dragojlović, *La mystique lumineuse*, 133; Constantinides, *Panaghia Olympiotissa*, 177; Velmans, *Le rôle de l'hésychasme*, 218–219.

¹³⁵⁵ Облак светлости помиње се код Мт. 17, 5 и Мк. 9, 7. За Оригена, v. PG 13, col. 1069, 1072. За Анастасија Синаитског, v. PG 89, col. 1369; cf. Andreopoulos, *The Mosaics of the Transfiguration*, 19.

¹³⁵⁶ *Gregory Palamas, The Triads*, 71–93. За Паламине проповеди на Преображење у којима се као средишња тема издваја нестворена божанска светлост, v. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 266–281. Најпотпунији списак литературе на ову тему доноси Sinkewicz, *Gregory Palamas*, 174–182.

смисао да потврди Илијину и Мојсијеву улогу сведока и саучесника у божанској светлости на Тавору.¹³⁵⁷

Значење иконографије нестворене божанске светлости не исцрпљује се у потпуности оним што је написано у претходним пасусима. Увиђа се да три концентрична светлосна круга која у валерској градацији од сивоплаве до беле испуњавају обе мандорле понављају традиционално иконографско решење којим се исказује светотројична доктрина.¹³⁵⁸ Тај однос теологије и уметности веома добро поткрепљује дело Григорија Назијанског (IV век), који пишући о несазнатљивости божанске природе Христове, свако Лице Свете Тројице описује као Светлост.¹³⁵⁹ Поред тога што имају улогу носиоца теолошких идеја, светлосни кругови обе мандорле насликани су у складу са естетским начелима византијске уметности. Схватање боја у Византији није се заснивало на колористичком, већ на тонском принципу, што значи да се квалитет боје одређивао на основу јачине светлости коју поседује, те су се у складу са тим и боје делиле на светле, мање светле и тамне.¹³⁶⁰

На крају сегмента у коме се дискутује место слике Преображења Господњег у програмском контексту цркве Св. Димитрија, важно је указати и на есхатолошки смисао Таворске светлости. Тумачење догађаја светлосне визије као префигурације

¹³⁵⁷ Како образлаже Палама у другој проповеди на Преображење, у божанској слави поред Свете Тројице милошћу божијом могу учествовати и анђели и свети, а пророци Илија и Мојсије су пример тога. Позивајући се на мисли теолога из ранијег периода (св. Макарије Египатски, Симеон Метафраст), он даље говори да је „Мојсијево лице смртника примило бесмртну славу Бога“, cf. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 280, n. 546.

¹³⁵⁸ О поређењу Свете Тројице са светлошћу и одговарајућим соларним метафорама у патристичким коментарима, v. Miziolek, *Transfiguratio Domini*, 59–60.

¹³⁵⁹ *Orationes theologicae* 31, 3, PG 36, 136C. За превод на енглески, v. Norris et al, *The Five Theological Orations*, 41. Cf. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 97.

¹³⁶⁰ О схватању боја и светлости у Византији посматрано са естетског и теолошког становишта, v. James, *Colour and the Byzantine Rainbow*, 66-94, посебно 82–85; eadem, *Light and Color*. Cf. eadem, *Color and Meaning*, 223–233.

Другог Христовог доласка и његово поређење са Васкрсењем,¹³⁶¹ заузимало је значајно место у патристичкој егзегези Преображења.¹³⁶² Визија будућности садржана у Преображењу постала је важна тема и у исихастичкој духовности.¹³⁶³

Сагледана у том светлу и уобичајена просторна повезаност сцена Васкрсења Лазаревог и Преображења у празничном циклусу бива испуњена есхатолошким смислом.

Распеће

На западној страни свода северног крака крста насликано је Распеће Христово распјетне (Мт. 27: 35-56; Мк. 15: 24-41; Лк. 23: 33-49; Јн. 19: 18-30), (сл. 230, 231, 232).¹³⁶⁴ Иако ослобођена епизодних догађаја и наративности, света тајна Христове

¹³⁶¹ О иконографским сличностима Преображења и Васкрсења Христовог, v. Kartsonis, *Anastasis*, 152-153. Теолошке мотиве који повезују Преображење и Васкрсење Христово преиспитује Carlston, *Transfiguration and Resurrection*, 233-240. Cf. и Andreopoulos, *How do we represent the Glory of God?*, 47-59.

¹³⁶² Алузија на Васкрсење Христово налази се већ у јеванђеоским описима завршног дела Преображења (Мт. 17, 9; Мк. 9,9). За примере патристичке егзегезе v. Кирила Александријског (PG 73, col. 656), Григорија Назијанског (PG 36, col. 365), Јована Златоустог (PG 58, col. 554), Василија из Селеукеје (PG 85, 453C-457A), Псеудо-Дионисија (PG 3, col. 592). Детаљније о патристичким коментарима, v. McGuckin, *The Transfiguration of Christ*, 99-128. Cf. Forsyt, Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 14. Cf. Miziolek, *Transfiguratio Domini*, 52-55, 57-59; Dufrenne, *La manifestation divine*, 189, n. 31. И Григорије Цамблук у својој проповеди на Преображење казује да је Христос на Тавору предсказао славу Васкрсења, cf. Angusheva-Tihanov, *The Mount Reflecting Heaven*, 230.

¹³⁶³ За Паламу, v. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 267-270; idem, *The Triads*, III, i, 10.

¹³⁶⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 64 није поменуо нити коментарисао Распеће, иако се под намазом боје из XIX века могао видети натпис, горњи део Христовог тела, попрсје летећег анђела у плачу, као и фигуре Јована и Лонгина. За стање и изглед фреске у трећој деценији XX века, v. фотографију из збирке Народног музеја (бр. 1584 Б). За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 18. О иконографији Распећа, v. Millet, *Recherches*, 397-460; Grondijs, *L'icographie*

смрти изложена је подробно. Посебна пажња приликом ликовног уобличавања сцене посвећена је симболичким садржајима којима се истиче догматско и литургијско значење слике. Располовиви простор сцене у симетричном поретку испуњавају сви важнији елементи иконографије из доба Палеолога. Горњу половину заузимају летећи анђели, небеска тела и представе персонификација, док су пред зидинама Јерусалима фигуре земаљских сведока Христовог распећа. Од успостављене симетрије композиције одступа једино клонуло Христово тело на крсту.¹³⁶⁵ Услед оштећења фреске у централном делу, видљиви су: део беле кружнице нимба, руке, као и доњи део тела, који је у пределу бедара прекривен перизомом. Добро је сачуван и горњи део крста, где је на таблици изнад Христове главе исписано $\overline{\text{Ϡ}}\overline{\text{Ϡ}}\overline{\text{Ϡ}}\overline{\text{Ϡ}}$, док су на крајевима крста, поред шака умирућег Спаситеља његови иницијали $\overline{\text{Ϡ}}\overline{\text{Ϡ}}$. Крв која цури из Христових рана на стопалима натапа тло брда Голготе, и у траговима се спушта до Адамове лобање.¹³⁶⁶ Видљива снага Христове крви која се у два млаза слива инспирисана је теолошком идејом о телу умрлог Богочовека на крсту које остаје „живо“.¹³⁶⁷ Мотив Адамовог гроба на Голготи потиче из апокрифних легенди и списа јудео-хришћанских отаца цркве.¹³⁶⁸ Представљањем „лобање првог и тела другог Адама“ у оквиру исте композиције истиче се један од најважнијих аспеката иконографије Распећа – искупљење грехова човечанства Христовом крсном смрћу.¹³⁶⁹ Телесна смрт Христова којом се ослобађа Адамов грех развила се као

byzantine; Martin, *The Dead Christ*, 189–196; Wessel, *Die Kreuzigung*; Kartsonis, *The Emancipation of the Crucifixion*, 153–187.

¹³⁶⁵ О положају Христовог тела, v. Millet, *Recherches*, 407–416. О почетку сликања умрлог Спаситеља на крсту и теолошким аргументима који су се развили након иконоборства, v. Martin, *The Dead Christ*, 189–196.

¹³⁶⁶ Неки од сличних примера објављени су код: Millet, *Recherches*, figs. 435, 444, 445, 451.

¹³⁶⁷ О томе, v. Grondijs, *L'iconographie byzantine*, 142.

¹³⁶⁸ V. Атанасија Великог, *De passion et cruce Domini*, PG 28, cols. 208 A; Grondijs, *L'iconographie byzantine*, 143–144 (са изворима). Cf. и Марковић, *Циклус Великих празника*, 112, нап. 37.

¹³⁶⁹ Grondijs, *op. cit.*, 142–145, посебно 143.

иконофилски аргумент у христолошким расправама.¹³⁷⁰ Иста тема исказана је и у црквеној поезији.¹³⁷¹

На левој страни композиције је Богородица у пратњи две мироносице (Мт.27:56, Мк. 15:40).¹³⁷² Фреска је уништена у пределу Богородичиног и лица мироносице која се налази са њене леве стране, али зато положаји тела и гестови жена довољно речито говоре о њиховим емоцијама. Згрчене руке, савијене у лактовима, које око зглобова чврсто држе мироносице слика су готово драматичног израза туге мајке Божије.¹³⁷³ Разматрајући снагу испољене емоције у представи клонуле Богородице у сликарству позновизантијског раздобља, са посебним освртом на споменике са територије Македоније, Смиљка Габелић закључује да је део фреске у Марковом манастиру, који је данас оштећен вероватно приказивао две жене како спречавају Богородицу да чупа косу.¹³⁷⁴ Иако је литерарни мотив Богородичиног плача настао у оквиру византијске апокрифне књижевности, литургијске драме, црквене поезије и беседа,¹³⁷⁵ његов визуелни израз спорадично је присутан у сценама

¹³⁷⁰ V. цариградског патријарха Нићифора, PG 100, col. 441B; cf. Martin, *The Dead Christ*, 194.

¹³⁷¹ Литерартуру наводи Марковић, *Циклус Великих празника*, 112, нап. 38.

¹³⁷² Јеванђелисти помињу четири миронисце: Марију Магдалену, Марију мати Јаковљеву, Јосијину мати и мати синова Заведејевих Саломију.

¹³⁷³ О положају Богородице, v. Millet, *Recherches*, 416-422.

¹³⁷⁴ Габелић, *Првобитно сликарство у Чelopeку*, 492–494 где се указује на сличности између представа Богородице у Чelopeку, Леснову, Полошком и Марковом манастиру.

¹³⁷⁵ О томе v. Alexiou, *The Lament of the Virgin*, 111–140; eadem, *The Ritual Lament*, 62–77; Maguire, *Art and Eloquence*, 91–108; Tsironis, *The Lament of the Virgin Mary*. О литерарном развоју ове теме у периоду Иконоборства и њеном значају за појаву ликовних представа, v. Vassilaki, Tsironis, *Representations of the Virgin*, 453–463. Shoemaker, *A Mother's Passion*; idem, *Mary at the Cross*, 570–606 износи нова запажања о односу најстаријег *Житија Богородице* (VII век) и проповеди Георгија Никомедијског (IX век). Аутор аргументује тврдњу да Георгије Никомедијски свој реторички израз којим описује Богородичина снажна осећања туге и патње највише дугује поменутом наративу о Богородичином животу. Химнографски састави са темом Богородичиног плача настају и у позновизантијском раздобљу. О примеру ламента који се датује у године око 1400., v. Bakker, „*Ephraem the Syrian's "Θρήνος τοῦ Θεοτόκου*, 17–38; *Θρήνος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου*, passim.

Распећа тек у XIII, да би у XIV веку ликовна тумачења туге мајке Божије добила већу важност за грчке сликаре.¹³⁷⁶ Не треба занемарити чињеницу да иконографија Распећа у позном дученту усваја програмске одреднице фрањевачке уметности и теолошке књижевности, те да се развија у правцу драматичног представљања Христове смрти на крсту и снажних емоционалних реакција сведока призора.¹³⁷⁷ Ана Дербс међутим указује да се сам мотив Богородице под крстом коју жене мирносице држе за руке или шаке среће чак и раније.¹³⁷⁸ Једна од најснажнијих слика Богородице савладане болом остварена је на Ћотовом Распећу у капели Арена у Падови, где мајку Божију за руке држе једна од мирносица и Јован Богослов.¹³⁷⁹ На сцени у Марковом манастиру туга је савладала и Јована Богослова о агнос нω(αν)νης о φεολογος који се налази на десном делу композиције. Уобичајени гест туге – замишљен израз, благо спуштене глава и прсти прислоњени уз образ, појачан је забацивањем главе и подизањем уплаканог лица ка Христу.¹³⁸⁰

Иза Јована Богослова је центурион Лонгин о агнос лонгинος, који у благом раскораку десном руком показује на Христа, док у левој држи копље.¹³⁸¹ Светост

¹³⁷⁶ Неки од примера наведени су код Millet, *Recherches*, 421, figs. 445, 446. Примере из XIV века разматра Габелић, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 494.

¹³⁷⁷ Derbes, *Siena and the Levant*, 193, 197.

¹³⁷⁸ Пример из XII века је један од илустрованих литургијских рукописа из јужне Италије који садржи прославне химне за богослужење Велике Суботе. Реч је о једном од рукописа који се чува у Националној библиотеци у Паризу (N.A. lat. 710, око 1155), cf. Avery, *The Exultet Rolls*, pl. LXXIII. Cf. и Kelly, *The Exultet in Southern Italy*. За остале примере, v. Derbes, *Siena and the Levant*, 193, n. 23.

¹³⁷⁹ Derbes, Sandona, *Program of Giotto's Arena Chapel*, fig. 18.

¹³⁸⁰ О репертоару гестова којима се исказује туга Јована Богослова у сликарству срењевизантијског периода, v. Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 144–145, fig. 38, 39, 65, 66.

¹³⁸¹ Војник који се у јеванђељима помиње према степену војног чина – као центурион (Мк. 15:39, 44:45) односно капетан (Мт. 27:54; Лк. 23: 47), у апокрифној традицији познат је и као Лонгин. Навод у једној грчкој редакцији Никодимовог апокрифног јеванђеља (*Acta Pilati*, В, XI, 1) гласи Λογγῖνος δὲ ὁ ἐκκατόνταρχος ἰστάμενος εἶπεν, cf. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 309. Насупрот томе у латинској верзији копљоноша се назива Лонгин, cf. Tischendorf, *op. cit.*, 387. Од посебног значаја за пример којим се бавимо јесте српски превод Никодимовог јеванђеља (трећа четвртина XIV века), у

војника који је препознао Божанску природу Христову (Мт. 27:54; Мк. 15: 39; Лк. 23:47) поред нимба као уобичајеног иконографског обележја, у Марковом манастиру додатно је назначена и у натпису.¹³⁸² Копље, које уместо штита представља војнички атрибут у Лонгиновој руци показује да је дошло до иконографског спајања и преплитања личности сатника и војника који копљем пробада Христу ребра (Јн. 19:34).¹³⁸³ Решење у којима су личности двојице најзначајнијих војника-сведока поистовећене, примењено је у неколико споменика током XIV века – Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину, цркви у селу Беренде, Станичењу.¹³⁸⁴ Стога је и један од могућих начина којима је сликар Марковог приступио проблему недовољног простора на композицији подразумевао преузимање већ познатог решења.

Приказе небеских тела, плачућих анђела и персонификација Старог и Новог завета одликује слојевитост значења. Њихова улога у оквиру композиције представља исход самосталног литерарног и иконографског развоја Распећа у

коме се за разлику од грчког оригинала копљоноша назива Лонгином, док се центурион не помиње, в. Стојановић, *Неколико рукописа*, 98–99. Различите аспекте иконографије центуриона Лонгина обрадио је Ευγγόπουλος, *Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου*, 54–84. Исто питање у контексту примера из српске средњовековне уметности разматрају Марковић, *Циклус Великих празника*, 111; *Црква Светог Николе у Станичењу*, 137–138 (С. Габелић).

¹³⁸² Светитељ Лонгина се слави 16. X, в. Delehaye, *Synaxarium*, 141; ВНГ, II, 56–57. *Проповед о центуриону Лонгину* која се приписује Исихију Јерусалимском и која је вероватно настала у XI веку, описује Лонгина као једног од Иродових војника који је видео неколико чуда Господа Исуса Христа. Ово место указује на повезаност са апокрифним Никодимовим јеванђељем, где су описана Христова чуда током суђења пред Пилатом, в. Gounelle, *Diffusion et réception*, 3. У средњевизантијском раздобљу центурион је био означен нимбом у појединим примерима кападокијског и сиријског зидног и јерменског минијатурног сликарства, да би у уметности Палеолога то постао уобичајени елемент иконографије Распећа, в. Ευγγόπουλος, *Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου*, 59–60.

¹³⁸³ О томе, в. Berg, *Une iconographie peu connue*, 319–327, посебно 320; Ευγγόπουλος, *Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου*, 54–84. Преплитање две личности настало је између осталог и на основу сличности имена Лонгин и грчке речи за копље (λόγχη), в. Ευγγόπουλος, *op. cit.*, 58. Cf. и Марковић, *Циклус Великих празника*, 111; *Црква Светог Николе у Станичењу*, 137–138 (С. Габелић).

¹³⁸⁴ Примере наводи *Црква Светог Николе у Станичењу*, 137 (С. Габелић).

источнохришћанској уметности.¹³⁸⁵ Она је такође одраз разноликог иконографско-програмског израза, који је у српском сликарству настао као плод интересовања за језик симбола, персонификација, метафора и симбола током првих деценија XIV века.¹³⁸⁶ Људски лик у профилу смештен у унутрашњост облика који личи на пламени језик или капљицу, уобичајени је начин представљања сунца и месеца у сликарству из доба Палеолога, а сматра се посебно карактеристичним за XIV век.¹³⁸⁷ Новине које доба Палеолога доноси на пољу иконографије небеских тела одраз су и повећаног научног интересовања за астрономију и актуелне теорије о кретању небеских тела.¹³⁸⁸ Поред јеванђеља (Лк. 23: 45) и литургијски текстови Страсне седмице, посебно Великог Четвртка и Петка¹³⁸⁹ истичу космолошки карактер Распећа, па се тако тренутак Христове смрти повезује са помрачењем свих небеских тела.¹³⁹⁰

¹³⁸⁵ О представама и тумачењима персонификација сунца и месеца у Распећу, v. Hautecoeur, *Le soleil et la lune*, 13–32; Покровский, *Евангелие*, 368–369; Grondijs, *Le Soleil et la Lune*, 250–254; Deonna, *Sol et Luna*, I, 5–47; II, 49–92 (са прегледом споменика који припадају хронолошком оквиру од антике до XV века); Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 74–78, 337–343; Djurić S., *The Representation of Sun and Moon*, 339–346.

¹³⁸⁶ О томе, v. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*; Бабић, Панић, *Богородица Љевишца*, 70–80; Gligoriјевић-Максимовић, *Classical Elements*, 363–370, посебно 368–369; Jevtić, *Les motifs antiques*.

¹³⁸⁷ V. нпр. цркву Светог Николе у Прилепу (1299); цркву Светог Никите код Скопља; оков књиге са представом Распећа из цркве Светог Климента у Охриду (поч. XIV века); католикон манастира Ватопеди (1312, пресликано 1789); цркву Светог Димитрија у Охриду (друга половина XIV века); Богородичину цркву на острву Мали Град на Преспи (1369). Сви примери наведени су код Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 75, 339–342, figs. 91, 65 и Millet, *Recherches*, fig. 435, 445.

¹³⁸⁸ Jevtić, *Le nouvel ordre du monde*, 138–139, n. 43.

¹³⁸⁹ О прослављању Часног крста на литургији Великог Четвртка, v. Parenti, Velkovska, *La croce nella liturgia*, 63–66.

¹³⁹⁰ Улогу литургијских текстова протумачио је још Покровский, *Евангелие*, 368–369. Исту тему коментарише и Габелић, *Лесново*, 80. Химне које парафразирају јеванђеоски текст (Мт. 27: 45, 51–53) о помрачењу сунца у тренутку Распећа наводи и Yevics, *Lazarus Saturday*, 400–402.

Персонификација Старог завета ветхн закѣтъ у виду допојасне фигуре жене одевене у црвени мафорион, коју анђеоло благо потискује са сцене, док она окреће главу ка Христу налази се испод попречног крака крста на десној страни композиције.¹³⁹¹ На оштећеном делу фреске на левој страни било би сасвим очекивано претпоставити персонификацију Новог завета, будући да је на том месту сачувано попрсје анђела у профилу.¹³⁹² Реч је свакако о мотивима литургијског порекла. Сам изглед симболичне представе Цркве са путиром као основним атрибутом, инспирисан је стиховима из Великог канона Андреја Критског.¹³⁹³ То превасходно евхаристијско значење насликаних елемената долази до изражаја кроз положај сцене у оквиру циклуса. Местом на западној страни северног свода омогућена је непосредна просторна веза између Распећа и олтара, односно Царских двери, пред којима се одвија причешће.¹³⁹⁴ Још један елемент декорације сводних површина Марковог манастира чини се значајним за потпуније разумевање његовог

¹³⁹¹ Допојасни лик жене је доминантни иконографски вид персонификација Синагоге и Цркве. Судећи према сачуваним, публикованим примерима реч је решењу које представља иконографску традицију територије која обухвата Свету Гору, средњовековну Србију и Бугарску, v. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 188, 193.

¹³⁹² Претпостављамо да је персонификација Цркве била представљена на уобичајен начин – као женски лик, са круном на глави, која у путиру прихвата крв што излази из Христове ране. За разлику од натписа који прати лик Старог Завета, на одговарајућем месту у левом делу композиције не виде се трагови слова. Један од најранијих примера персонификација Цркве и Синагоге потиче из XI века, са минијатуре Распећа у рукопису Четворојеванђеља *Par. gr. 74* (fol. 59), cf. Omont, *Evangelies*, pl. 51; cf. и Nersessian, *Two Slavonic Parallels*, 241, figs. 17, 18. У сликарству Палеолога број приказа Цркве и Синагоге несразмерно је мали у односу на заступљеност сцене Распећа у сликаним програмима. У ликовној грађи коју је изложила Љубица Поповић налази се свега осам примера Распећа која садрже илустрације поменутих мотива. У српском сликарству XIII и XIV века издвајају се примери из Студенице и Грачанице, v. eadem, *Personifications in Paleologan Painting*, 187–197, 459–563, figs. 67, 183, 185, 186. Cf. и Millet, *Recherches*, 450.

¹³⁹³ Cf. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 191, n. 294.

¹³⁹⁴ Највеличанственији пример оваквог програмског решења јесте представа Распећа на западном зиду Богородичине цркве у Студеници, cf. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 193.

програмског устројства. Реч је о натпису на северном поткуполном луку који садржи цитат из ирмоса трећег гласа треће песме Канона Козме Мајумског на Срећење: „Господе, ти који си упориште онима који се уздају у тебе, утврди цркву своју, коју си стекао својом часном крвљу.“¹³⁹⁵ Као што је наведено раније у тексту у питању је молитва поетског садржаја која наглашава Христову жртву на којој је саздана црква, због чега је њена употреба најчешће везана за симболику оснивања храма.¹³⁹⁶ Са друге стране евхаристијски елементи цитата сасвим су блиски природи персонификације Цркве у Распећу, која у путиру скупља крв из Христове ране. Верујемо да је на тај начин испуњена не само намера иконографа, већ да је и утисак верних о композицији Распећа заједно са натписом који је наткриљује подразумевао целину, која је сликом и речју обједињена у значењу литургијског и симболичног утемељења Цркве Христове.

Међусобни однос симбола у задатом простору композиције¹³⁹⁷ има за циљ да вернима објави сложену теолошку поруку о доласку нове истине и Новог Завета. Стога се и улога персонификације сунца и месеца може сагледати у служби исказивања још једног, подједнако важног идејног нагласка слике, који се односи на тријумфално значење Распећа.¹³⁹⁸ Централно место у томе има крст, највећи симбол Христове победе над смрћу.¹³⁹⁹ Тријумф крста у Распећу прославља Роман Мелод у

¹³⁹⁵ Christ, Paranakis, *Anthologia graeca*, 173.

¹³⁹⁶ V. поглавље о куполном програму

¹³⁹⁷ Крст је имао соларну симболику у прехришћанском периоду, v. Deonna, *Sol et Luna*, II, 65, п. 1. О значају сунца и месеца у религији и култури области источног Медитерана, где се јављају и најстарије хришћанске представе Распећа са мотивима небеских тела, v. Hautecoeur, *Le soleil et la lune*, 15–17. О месту сликања сунца и месеца на композицији Распећа, v. *ibid.*, 22–23. У источнохришћанској уметности небеска светила увршћена су поред Распећа и у иконографију Часног крста. Међу примерима издвајамо двострану икону из Третјаковск галерије у Москви (крај XII века) са представом Поклоњење крсту (полеђина), v. Lazarev, *Die Russich Ikone*, fig. 5. Cf. и Walter, *The Iconography of Constantine*.

¹³⁹⁸ Такво тумачење међу првима изнео је Grabar, *La peinture religieuse*, 227.

¹³⁹⁹ Литература о бројним функцијама култа Часног крста и тријумфалном карактеру симбола је обимна, cf. Frolow, *La relique de la Vrai Croix*; Bornert, *La celebration de la sainte Croix*, 92–108. V.

истоименој химни, која описује догађај Распећа, док поједини свети оци Цркве попут истакнутог Јована Златоустог тумаче крст као симбол победе под чијим окриљем владари савладавају непријатеље.¹⁴⁰⁰ Од важности за разумевање овог сегмента представе јесте и метафора о Христу као непобедивом сунцу и сунцу правде, која садржи сплет значења тријумфалног карактера, често помињаних у литургијским текстовима.¹⁴⁰¹

Мироносице на Христовом гробу

Празнични циклус у Марковом манастиру садржи историјску и теолошку слику Васкрсења Христовог.¹⁴⁰² Према уобичајеном распореду додекаортоне реалност Христовог васкрсења најпре се потврђује јеванђеоским сведочанством (Мт. 28:1–8, Мк. 16: 1–7, Лк. 24: 1–12, Јн. 20:1–7) који описује секундарни догађај – анђеоско јавља мироносицама о Христовом васкрснућу.¹⁴⁰³ У простору јужне лунете представљене су *μυροφόροι κορρ*, Богородица, Марија Магдалена и Марија мати Јаковљева како у страху пред затеченим призором прилазе светом гробу, у коме су

зборник: *La Croce, Iconografia e interpretazione*; посебно рад Charalampidis, *La Croce nell'iconografia*, 86-91. V. и Wortley, *The Wood of the True Cross*; Караγγιάνη, *Ο Σταυρός*; Fundić, Kappas, *Stauroproskynesis*, 141–154.

¹⁴⁰⁰ За Романа Мелода, v. Maisano, *La croce nei contaci*, 75-88. За Јована Златоустог, v. PG 49, 394–398. И у византијској реторичкој традицији, најчешће панегирицима која садрже поређења Христа и цара, крст је био и симбол царске победе. Литургијску церемонију са Часним крстом на цариградском двору у контексту значења сцене Распећа у цркви Неа Мони коментарише Maguire, *The Mosaics of Nea Moni*, 211–212.

¹⁴⁰¹ О метафори античког порекла, која је хришћанско тумачење развила кроз библијске текстове (Зах. 3:8, Лк. 1:78) и литургијску поезију, v. Kantorowicz, *Oriens Augusti*, 135–162; cf. и Hautecoeur, *Le soleil et la lune*, 18–22. О улози бога Сола у представама *adventus* хришћанских царева IV века, v. MacCormack, *Change and Continuity*, 731–733, 740. Символику Христа победника у лесновском Распећу разматра Габелић, *Лесново*, 80.

¹⁴⁰² Kartsonis, *Anastasis*, 19 ff. Cf. и Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 116.

¹⁴⁰³ Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades*, 140.

само бели повоји Христови (сл. 233).¹⁴⁰⁴ На одваљеном камену од гроба седи анђеоло, који у левој руци држи жезло а десном показује на празан гроб.¹⁴⁰⁵ У средишту композиције, испод окулуса смештена је група уснулих стражара.¹⁴⁰⁶

Иако није поменута у јеванђељима, патристичка и апокрифна традиција почевши од IV века, у намери да нагласе улогу Богородице у Христовом животу, страдању и васкрсењу развијају интерпретацију догађаја према којој је и мајка Божија међу светим женама које посећују Христов гроб.¹⁴⁰⁷ У иконографији сцене позновизантијског периода, било да је део циклуса Васкрсних јеванђеља или Великих празника запажа се снажно поштовање Богородичиног култа. Истицање важности њене улоге, пре свега у Оваплоћењу Логоса била је једна од тема исихастичке теологије. У складу са поменутиим схватањем истакнути исихасти, Нићифор Калист Ксантопул и Григорије Палама обнављају ранохришћанску патристичку традицију, па у својим текстовима такође помињу Богородицу међу

¹⁴⁰⁴ У складу са извором (Јн. 20: 6–7) одвојено су представљени хаљине и сударион који је био на Христовој глави. О употреби речи *τα θόβια* и *το σουδαριών* у Јовановом јеванђељу, v. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα*, 25–28. Cf. и Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 125.

¹⁴⁰⁵ Остатак натписа налазио се изнад главе анђела, што се види и на старој фотографији из колекције Народног музеја у Београду (А 0820).

¹⁴⁰⁶ За кратак опис сцене, v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 64. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 29. О иконографији сцене, v. Millet, *Recherches*, 517–540. Све значајне иконографске аспекте сцене у позновизантијском периоду и њихов однос према јеванђеоским изворима разматра Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 116–126.

¹⁴⁰⁷ Св. Јован Златоусти у 88 (89) проповеди на Матејево јеванђење наводи да су свети гроб посетиле Марија Магдалена, Марија мајка Јаковљева и Марија мајка Исусова, v. PG 58, 777. Под утицајем тумачења славног теолога у периоду од IV до VII века настаје читава група патристичких текстова у којима се развија веровање о учешћу Мајке Божије међу мирносицама које су посетиле Христов гроб. Преглед и анализу ових извора први доноси Gianelli, *Témoignage patristique*, 106–119. Значај патристичких извора, посебно оних из XIV века за иконографију сцене разматра Zaggas, *La tradition de la présence de la Vierge*, 113–114, 118; idem, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθηνών Ευαγγελίων*, 122–123.

мироносицама.¹⁴⁰⁸ Будући да на фресци у Марковом манастиру фигуре нису обележене сигнатурама, најважнији елемент за идентификацију Богородичиног лика је нимб.¹⁴⁰⁹ Стара фотографија бележи да се представа мајке Божије разликовала од преостале две Марије и по три мотива у облику белих кружића на раменима и капуљачи мафориона.¹⁴¹⁰

Уобичајени распоред представа Великих празника у северном краку крста у цркви Светог Димитрија истовремено показује усаглашеност са позновизантијским поимањем литургијског простора. Положајем у јужној лунети остварује се просторна усмереност *Мироносица на празном Христовом гробу* ка средишњем делу солее, где се налази амвон. Васкрсну симболику овог важног места у храму образложио је Св. Симеон Солунски.¹⁴¹¹ Према тумачењу знаменитог солунског архиепископа амвон симболички представља камен који је анђео одвалио са Христовог гроба. Веза са иконографском темом очита је и кроз поређење анђела који је објавио женама мироносицама вести о Христом васкрснућу са ђаконима и свештеницима који са амвона читају свето Јеванђеље за време литургије и јутарњих скужби (ἔνθα καὶ

¹⁴⁰⁸ За Калиста Ксантопула, v. PG 147, 561 A. За Григорија Паламу, v. PG 151, 237D, 244 AV. Cf. Zarras, *La tradition de la présence de la Vierge*, 115; idem, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων*, 123.

¹⁴⁰⁹ Zarras, *La tradition de la présence da la Vierge*, 116. Богородица је једина међу женама насликана са нимбом и у цркви Светог Прохора Пчињског (око 1316), (v. Суботић, Тодоровић, *Сликаp Михаило*, 140), у Грачаници (v. Тодић, *Грачаница*, 124), цркви Светог Фанурија у Валсамонери на Криту (око 1328, први слој сликарства), (v. Bissinger, *Kreta*, fig. 143, 144). За примере где су све мироносице означене као свете жене, v. Zarras, *op. cit.*, 115-118, fig. 5, 8, 9, 10.

¹⁴¹⁰ V. фотографију 1642 V. Према Zarras, *La tradition de la présence da la Vierge*, 116, насликани су мали крстови, међутим пре ће бити да је сликар Марковог манастира, препознатљив по широким потезима, познати мотив са Богородичине хаљине представио са мање минуциозности због чега је добио изглед кружића.

¹⁴¹¹ *Expositio de Divino Templo*, PG 155, 708 B. За превод на енглески, v. *St Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 94–95. Тумачење литургијског простора у делу Симеона Солунског тема је рада Werner, *L'espace liturgique* 107–124, за амвон, v. *ibid.*, 120.

ἀγγελικὸν σῶζοντες τύπον διάκονοι τε καὶ ἱερεῖς τὸ θεῖον κηρύσσουσιν Εὐαγγέλιον, διάκονοι μὲν τῇ ἱερουργίᾳ, ἱερεῖς δὲ τῷ ὄρωτρῳ τὰ ἐωθινὰ λέγοντες).¹⁴¹²

Васкрсење

Васкрсење Христово вѣ(с)кр(ь)сєннє, осмишљено је као симетрична композиција (сл. 234).¹⁴¹³ Васкрсли Христ стоји на разваљеним вратима подземног света, под којима лежи персонификација Ада, везана ланцима.¹⁴¹⁴ Окружен светлошћу унутар тамне пећине, он десном руком избавља Адама, а левом Еву. Иза Адама је група личности, вероватно праведника који су у молитвеном ставу окренути ка Христу,¹⁴¹⁵ док се уз Еву препознају старозаветни цареви Соломон и Давид,¹⁴¹⁶ а изнад њих Св. Јован Крститељ – у полупрофилу, са подигнутом десном руком, овенчан нимбом и пратећим натписом ο αγ(нос) ηω(αννης) ο προ(ο)δ(ρο)μ(ο)с.¹⁴¹⁷ У врху

¹⁴¹² PG 155, 708 B.

¹⁴¹³ Кратак опис сцене даје Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 64. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 18.

¹⁴¹⁴ О персонификацији Ада у иконографији Васкрсења, в. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 144–151, 404–412; Kartsonis, *Anastasis*, 74–75 на основу литургијских и химнографских извора закључује да мотив у себи сједињује личности Ада, Сатане и метафоре Смрти. Примери Васкрсења који имају одвојене представе Ада и Сатане срећу се у сликарству Кападокије (Татларин, XIII век), на Балкану (Вељуса, XI век) на грузијској икони из Зарзме (XI–XII век), в. Thiery, *Le thème de la Descente du Christ*, 64–66, fig. 6–9.

¹⁴¹⁵ Према Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења*, 36, књижевни извор за представу ове групе личности је *Беседа св. Епифанија Кипарског*. Уједначене физиономије насликаних фигура не омогућавају ближе одређење њиховог идентитета. Cf. Κουκιάρης, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι*, 305–318.

¹⁴¹⁶ О почетку сликања старозаветних царева у сцени Васкрсења у IX веку и улози мотива у исказивању доктрине Оваплоћења, в. Kartsonis, *Anastasis*, 97 ff, 186–203; Γιολές, *Η Σταβροθήκη Fieschi-Morgan*, 130–142.

¹⁴¹⁷ Силазак св. Јована Крститеља у пакао била је тема апокрифних текстова (Никодимово јеванђеље) и проповеди. В. нпр. беседу која се приписује Евсевију Александријском, *De Adventu*

композиције два анђела у лету носе симболе Христових страдања – клинове и крст.¹⁴¹⁸

Књижевни извори за иконографију сцене у позновизантијском периоду су: апокрифни текст Силазак Христа у Ад, који се према традицији прикључује Никодимовом јеванђељу,¹⁴¹⁹ псалми,¹⁴²⁰ беседе светих отаца, међу којима се по

Joannis in infernum, et de ibi inclusis, PG 86. 1, 509 ff. Cf. Nersessian, *An Armenian Version of the Homilies*, 203–224. За српски превод беседе, в. Стојановић, *Неколико рукописа*, 78–88.

¹⁴¹⁸ О представи анђела у сцени Васкрсења, в. Kartsonis, *Anastasis*, 89–90; Δηληγιάννη-Δωρή, *Παλαιόλογια εικονογραφία*, 408–412.

¹⁴¹⁹ Најстарије издање грчких и латинских верзија текста *Evangelium Nicodemi Pars II. Descensus Christi ad Infernos* приредио је Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 323–332; 389–416, 417–432. За примере превода на српскословенски, в. Стојановић, *Неколико рукописа*, 84–120. V. и Vaillant, *L'Évangile de Nicodème*. Cf. и Torres Prieto, *The Acta Pilati*, 93–102. Новије издање грчких рукописа доноси Gounelle, *Les recensions byzantines*, а латинског Gounelle, Izydorczyk, *L'Évangile de Nicodème*. За комплетну библиографију латинских редакција Никодимовог јеванђеља, в. Gounelle, Izydorczyk, *A Thematic Bibliography*, 259–292. Према старијем научном гледишту опис Христовог боравка у Аду је као саставни део Никодимовог јеванђеља настао на грчком говорном подручју у IV веку. Новија истраживања показују да је текст настао на Западу у VI или VII веку, након чега је придодат корпусу. Аргументација коришћена за такав закључак заснива се на западним паралелама позноантичке епохе, који садрже описе подземља у текстовима. Реч је о *Беседи Псеудо-Августина 160* и *Проповеди Еузебија из Галије XII А*. Упоредна анализа доводи и до закључка да је латинска А верзија *Христовог силазка у ад* послужила као предложак за позније византијске редакције апокрифног јеванђеља Никодимовог. Детаљно о овом питању, в. код: Gounelle, *L'Enfer selon "l'Évangile de Nicodème"*, 313–333 (са литературом); в. *Pilate, Acts of*, in: *The Oxford Encyclopedia*, 173 (R. Gounelle); Gounelle, Izydorczyk, *L'Évangile de Nicodème*, 111–118; Gounelle, *Un nouvel évangile judéo-chrétien?*, 401. V. и idem, *La descente du Christ*. Грчку рукописну традицију одликује варијације наратива, а најстарији пример рукописа Никодимовог јеванђеља потиче тек из XII века, в. Furrer, *La recension grecque*, 11–30; Gounelle, *Editing a Fluid and Unstable Text*, 81–96. Kartsonis, *Anastasis*, 10–16, 29–31, 229–230 изнела је мишљење да Никодимово јеванђеље није имало значајну улогу приликом стварања иконографије сцене Васкрсења.

¹⁴²⁰ О Псалму 24: 7–10, в. Taft, *The Great Entrance*, 98–112; Kartsonis, *Anastasis*, 77 (са литературом). Библијске паралеле подземног света заступљене и у другим псалмима коментарише Gounelle, *L'Enfer selon "l'Évangile de Nicodème"*, 315–316, 319.

значају издваја Слово на Велику Суботу приписано св. Епифанију Кипарском.¹⁴²¹ Христов боравак у гробу и победа над Адом описани су и у бројним песмама које су ушле у састав триода, а елементи који чине садржај композиције попут: свезаног тамног Ада, разваљивања врата и ланаца смрти, извођење Адама, Еве и групе праведних уобичајени су мотиви литургијске поезије која се изводи уочи и у недељама након Васкрсења Господњег.¹⁴²²

Христос између оба прародитеља који се у средњевизантијском периоду јавља само у појединим примерима насталим под утицајем литургијских текстова,¹⁴²³ преовладава као иконографско решење у сликарству Палеолога.¹⁴²⁴

¹⁴²¹ PG 43, 439–464; Vaillant, *L'homélie d'Épiphane*, 1–101. Утицај Епифанијеве проповеди на Велику Суботу на иконографију сцене истражио је Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења* 35, 40. Према Kartsonis, *Anastasis*, 64–66 наведено дело није представљало непосредно литерарно надахнуће за најраније слике Васкрсења.

¹⁴²² Yevics, *Lazarus Saturday*, 385–436, 709–735.

¹⁴²³ Христос окружен Адамом и Евом јавља се и у Хлудовском псалтиру (IX век) као илустрација псалма 81, 8. Језгро овог типа композиције среће се у средњевизантијским примерима Васкрсења, чија се иконографија тумачи химнографским и хомилитичким текстовима, као што су Васкршњи канон Јована Дамаскина и проповед Григорија Назијанског на Пасху (илустровани рукопис из манастира Ивирон, XI век), cf. Ευγγρόπουλος, *Ο μνολογικός εικονογραφικός τύπος*, 116, 122–123; Kartsonis, *Anastasis*, 152 ff.

¹⁴²⁴ Nersessian, *Program and Iconography*, 320–321, n. 93, 99; Kartsonis, *Anastasis*, 8–9. Прецизну типологију позновизантијске иконографије Васкрсења доноси Δεληγιάννη-Δωρή, *Παλαιόγεια εικονογραφία*, 399–435. Према овој подели пример из Марковог манастира припада групи „симетричног типа“, са анђелима који носе крст и оруђа страдања. Слична решења заступљена су рецимо у цркви Светих Арханђела у Агриакони на Пелопонезу, Краљевој цркви, Светом Николи Орфаносу, cf. *ibid.*, 404–406, 413. Преглед примера Васкрсења са Адамом и Евом у византијској и западној уметности доноси Mavroska, *Adam and Eve*, 190–214.

¹⁴²⁴ Nersessian, *Program and Iconography*, 320–321, n. 93, 99; Kartsonis, *Anastasis*, 8–9. Прецизну типологију позновизантијске иконографије Васкрсења доноси Δεληγιάννη-Δωρή, *Παλαιόγεια εικονογραφία*, 399–435. Према овој подели пример из Марковог манастира припада групи „симетричног типа“, са анђелима који носе крст и оруђа страдања. Слична решења заступљена су рецимо у цркви Светих Арханђела у Агриакони на Пелопонезу, Краљевој цркви, Светом Николи Орфаносу, cf. *ibid.*

Значај Евине иконографске улоге објашњава се интересовањем позновизантијске уметности за сегмент Богородичиног култа, који је на теолошко-химнографским основама развио слику Марије-Еве.¹⁴²⁵ Овај Богородичин праобраз почива на односу супротности између проклетства изазваним Евиним грехом и његовог искупљења кроз Марију дјеву. Из тог разлога важно је поменути да су иста схватања добила визуелни израз и у непосредној близини сцене Васкрсења, у оквиру програмског уређења олтарa Марковог манастира (сл. 130). Као што је већ размотрено раније у тексту метафора о Богородици као новој Еви један је од идејних слојева композиције са прародитељима на зидовима беме, којом се допуњује тематика Оваплоћења у олтарској апсиди.¹⁴²⁶ Осим тога ова антитеза јавља се више пута у тексту химне Богородичиног Акатиста.¹⁴²⁷ Као реторичка слика богословског значења она је од значаја приликом разматрања идејних основа тог циклуса, који започиње и завршава се у олтару.¹⁴²⁸

404–406, 413. Преглед примера Васкрсења са Адамом и Евом у византијској и западној уметности доноси Mavroska, *Adam and Eve*, 190–214.

¹⁴²⁵ V. Nersessian, *Program and Iconography*, 321; Kartsonis, *Anastasis*, 210; Δεληγιάννη-Δωρή, *Παλαιόλογια εικονογραφία*, 404–405. Највећи допринос у развоју старозаветних типологија које се односе на Богородицу у рановизантијском периоду дао је Прокл Цариградски (434–446). Међу њима је и метафора о Богородици као новој Еви, v. Constatas, *Weaving the Body of God*, 177. Бројне примере из патристичке литературе наводи Σπουρλάκου-Ευτυχιάδου, *Η νέα Εύα*, I, 697–727; II, 470–503. Cf. Беседу Григорија Назијанског на Пасху, PG 36, 657; Теодора Студита, *Laudatio in dormitionem sanctae Dominae nostrae Deiparae*, V, 2, PG 99, 721 C и учење патријарха цариградског Германа, PG 68, col. 362.

¹⁴²⁶ За дискусију о овој теми, v. поглавље о сликарству олтарa.

¹⁴²⁷ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 35, 63, 80–81, 104–105, 126, посебно 128–134, 139, 141, 148, 165, 173, 177–178, 184, 205 где аутор прати развој оваквог схватања у патристичкој литератури познијег периода и указује на места у химни где се јавља ова антитеза.

¹⁴²⁸ V. поглавље о програму у олтару.

Местом на источној страни наоса, изнад тријумфалног лука наглашава се есхатолошки аспект Васкрсења,¹⁴²⁹ али и вишезначна позиција сцене унутар циклуса Великих празника. Као што је наведено раније у тексту Благовести су насликане у зони испод сцена које чине празнични циклус. Тако се северни део композиције са арханђелом Гаврилом и пророком Давидом налази испод Силаска у Ад (сл. 130). Смисао те просторне повезаности у складу је са византијским тумачењем ваплоћења Логоса, које коначни циљ и исход има у спасењу човечанства оличеног кроз Адама и Еву.¹⁴³⁰ Исту идеју о Васкрсењу као централном догађају историје спасења и круни отеловљења Бога Слова св. Јован Дамаскин на поетски начин преноси вернима у својој проповеди на Велику Суботу: νῆν τὸ τῆς θείας οἰκονομίας κεφάλαιον ἐκτεραίνεται, νῆν ἢ κορωνὶς τῆς τοῦ Θεοῦ Λόγου σαρκώσεως.¹⁴³¹

Просторни однос успостављен између Васкрсења и Распећа наглашава историјску, теолошку и литургијску повезаност два догађаја.¹⁴³² Декорација свода

¹⁴²⁹ Есхатолошко значење сцене објашњава се непосредном близином олтара. О томе као и одговарајућем тумачењу олтара као Христовог гроба, v. Nersessian, *Program and Iconography*, 308–309; Тодић, *Грчаница*, 156–158.

¹⁴³⁰ За однос Оваплоћења и Васкрсења у патристичкој ерзегези, v. Vojvodić, *Nativity of Christ and the Descend into Hades*, 133.

¹⁴³¹ PG 96, col. 601C–604A. На исти цитат указује и Vojvodić, *Nativity of Christ and the Descend into Hades*, 134.

¹⁴³² Теме Распећа и Васкрсења Христовог сликају се заједно у псалтирима у IX веку, v. Kartsonis, *Anastasis*, 127–140. Теолошка и литургијска повезаност два догађаја понекад је као исход имала испреплетаност иконографских елемената. Такав пример је слоновача са Распећем (X век) на коме је мотив прободеног и усмрћеног Ада у сцени Распећа, као најавна побеђеног чувара подземног света у сцени Васкрсења Господњег, cf. Frazer, *Hades*, 153–161. Више о представи и њеним химнографским основама код: Ророва А., *The Cult of the Virgin and the Liturgical Poetry*, 139–141, fig 9. Могуће да је овакво решење инспирисала химнографија, будући да већ Роман Мелод у својој химни *Победа крста*, чија је тема Распеће и која се изводила на Велики петак, описује епизоду пробадања Ада, cf. *Romanes le Mélode, Hymnes*, 286–287; cf. и Frazer, *op. cit.*, 160. У познијој уметности идеја победоносног крста, којим се усмрћује Ад преточена је у слику у сцени Распећа у Полошком, v. Babić, *Quelques observations*, 172–175, fig. 11, dess.1; cf. Kartsonis, *op. cit.*, 147. Још један сличан пример сачуван је у епиграмима, који описују христолошке сцене у куполи цркве Богородице

северног крака крста програмски је уобличена у складу са најважнијим темама Ускршњих служби, које прослављају Христову спасилачку делатност испуњену кроз смрт на крсту и његов силазак у ад.¹⁴³³ На литургији два догађаја обједињује и победоносно значење. У богослужбеној поезији опис Христове победе над смрћу може садржати јасно подсећање на Распеће, попут стихире: „Ти који си дао васкрсење људском роду био си вођен на заклање као овца, кључеви пакла су задрхтали и врата туге су се подигла, јер је Цар Славе, Христос, ушао говорећи онима који су били у оковима: „Изиђите“ и онима који су били у сенци: „Дођите у светлост“.“¹⁴³⁴ И у другим примерима поетског стваралаштва, који чине саставни део служби у недељама по Васкрсу, химнографи су тренутак Христове победе над Адом препознали у догађајима Распећа и Васкрсења.¹⁴³⁵ У апокрифном опису Христовог силаска у подземни свет у оквиру Никодимовог јеванђеља, долазак милости Божије у ад представља непосредни наставак Распећа.¹⁴³⁶ Већ у почетним поглављима (18.1) имагинарни наратори „траже дозволу“ да прикажу чуда која су се десила Христовом смрћу на крсту,¹⁴³⁷ док се касније у тексту (24.2) постављање крста на Голготи – месту Адамовог гроба тумачи као наговештај Адамовог спасења у самом догађају

Живоносни Источник у Цариграду, коју је обновио цар Василије I (870–879). Иако у декорацији недостаје сцена Васкрсења, у епиграму о Распећу дате су јасне назнаке које се односе на Силазак у Ад: Ἐν τῷ αὐτῷ ναῶ, εἰς τὴν σταύρωσιν/ Ὁ νεκρὸς Ἰδὼς ἐξέμεῖ τεθνηκότας καθαρίσιν εὐρὼν σάρκα τὴν τοῦ δεσποτοῦ/, v. *Anthologia Graeca: Epigrammatum*, 111. За превод на енглески, v. Mango, *The Art of Byzantine Empire*, 201. Просторни однос две сцене у монументалном сликарству средњевизантијског и позновизантијског периода разматра Kartsonis, *op. cit.*, 217–221.

¹⁴³³ Mercenier, *La prière des Églises*, 275, 278 (Ускрс, јутрење). Cf. Тодић, *Грачаница*, 157.

¹⁴³⁴ Mercenier, *La prière des Églises*, 304 (среда по Ускрсу). На исто место указује Тодић, *Грачаница*, 157.

¹⁴³⁵ Примере наводи Yevics, *Lazarus Saturday*, 390–392; 427–430.

¹⁴³⁶ Gounelle, *L'Enfer selon "l'Évangile de Nicodème*, 323–324. Cf. и Gounelle, Izydorczyk, *L'Évangile de Nicodème*, 83–85.

¹⁴³⁷ За латинску верзију А, v. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 391. У грчкој и латинској В верзији текста не спомиње се смрт на крсту, већ само чуда у подземном свету, v. *ibid*, 324, 422.

Распећа.¹⁴³⁸ И мотиви инструмената страдања и крста у рукама анђела који представљају симболе Христове патње али и победе указују на испреплетаност значења и догађаја Христове смрти на крсту и Васкрсења.¹⁴³⁹

У основи естетског и иконографског обликовања сцене важно место има антитеза, стилска фигура за исказивање супротности радо коришћена у византијској теолошкој књижевности.¹⁴⁴⁰ На композицији су поларизоване партије светлости која обавија Христа и таме у којој лежи Ад. У складу са тим истакнут је контраст између изразито тамне боје коже чувара подземља и светле пути Христа и осталих учесника сцене.¹⁴⁴¹ Позитиван патристички поглед на покрет као израз божанске воље и енергије допринео је стварању драматичније иконографије Васкрсења у позновизантијском периоду.¹⁴⁴² Она је очита у супротности између снажног искорака васкрслог Христа, наглашеног вијорењем химатиона и непомичности, као одраза немоћи свезаног Ада.¹⁴⁴³ Покрет је основни динамички елемент централне групе. Слика Марковог манастира одлази корак даље у интерпретацији познатог композиционо-иконаграфског језгра, па тако Адамовом гестикулацијом појачава емоционални набој слике. Иако у клечећем ставу фигура праоца представљена је у снажном искораку, који је праћен заталасаним химатионом, главе дубоко забачене уназад, погледа усмереног ка Христу, коме пружа десну руку. Распоред и положај трочлане групе у првом плану који симболише дијагонални покрет навише више је него речита ликовна паралела стиховима прве песме Пасхалног канона Јована

¹⁴³⁸ За латинску верзију А, v. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 403, а за грчку верзију текста, v. *ibid.*, 330.

¹⁴³⁹ О значењу представа анђела са оруђима страдања у сцени Васкрсења, v. Kartsonis, *Anastasis*, 89–90; Δηλιγιάννη-Δωρή, *Παλαιόγεια εικονογραφία*, 408–412.

¹⁴⁴⁰ Cf. Maguire, *Art and Eloquence*, 53–83. Примену антитезе и њену теолошку и естетску основу у програму цариградске Хоре анализира Karahan, *Byzantine Holy Images*, 205–209.

¹⁴⁴¹ Cf. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 151, 205; Kartsonis, *Anastasis*, 73.

¹⁴⁴² О равнотежи покрета и мировања унутар композиције Васкрсења са гледишта патристичке литературе, v. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 149–160, 171–174.

¹⁴⁴³ Cf. *ibid.*, 156–157, 184–191.

Дамаскина, који у свечаном тону дан Васкрсења описује као прелазак из смрти у живот, са земље ка небу.¹⁴⁴⁴

Поред историјског и литургијског карактера у композицији Васкрсења Марковог манастира на упечатљив и иконографски изузетан начин наглашени су поједини аспекти теолошке садржине. Реч је о мотиву крсоиде, ромбоидног нимба који обавија Христов лик. Уместо крста који се уобичајено слика у кружном нимбу, уписан је четвороугаони ореол, чији вертикални положај јасно истиче његову трокраку структуру. Унутрашњост је испуњена белом бојом, док је спољашња трака некада тамна, а данас у преовлађујућим окер тоновима. Овакав облик нимба не чини део иконографије Васкрсења, због чега се у предстојећој дискусији не можемо ослонити ни на један познати пример из источно-хришћанске уметности. Ипак мотив крсоиде нашао је место међу другим решењима Христовог лика у иконографији XIV века.¹⁴⁴⁵ У питању су представе које се односе на време пре ваплоћења или после Васкрсења.¹⁴⁴⁶ Најближе паралеле су сцене које припадају посмртним Христовим јављањима. Композиција која представља јављање васкрслог Христа апостолима на гори Галилејској (Мт. 28: 16–20) посвећена је последњим земаљским догађајима Богочовека, због чега је често сликана у непосредној близини Васкрсења и

¹⁴⁴⁴ Ἀναστάσεως ἡμέρα λαμπρυνθῶμεν λαοὶ, Πάσχα Κυρίου, Πάσχα. Ἐκ γὰρ θανάτου πρὸς ζωὴν, καὶ ἐκ γῆς πρὸς οὐρανὸν (ирмос, први глас), PG 96, 840. Cf. Louth, *St John Damascene*, 258. Karahan, *Byzantine Holy Images*, 150, указује на то да су Ускршње проповеди Григорија Назијанског послужиле као извор за ирмос Васкршњег канона Јована Дамаскина. По угледу на узор преузето је и објашњење речи Пасха према етимологији хебрејског порекла, које има значење прелаза.

¹⁴⁴⁵ Мотив ромбоидног нимба и његово теолошко значење у сликарству друге половине XIV века разматра Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 142–144, а међу примерима помиње и Васкрсење из Марковог манастира, cf. *ibid*, 143. Интересовање за различите облика нимбова и мандорли у позновизантијском сликарству дало је разноврсна решења у сценама Христових јављања након васкрсења, теофанијама, композицијама симболичног и теолошког карактера, v. Мако, *Γεометријски облици нимбова*, 41–59.

¹⁴⁴⁶ *Манастир Жича* (Д. Војводић), 204.

Вазнесења.¹⁴⁴⁷ У Протатону (око 1300), где Одашиљање апостола следи након Васкрсења, Христов нимб је уписан у четвороугао благо закривљених страна.¹⁴⁴⁸ Други пример је Χαίρετε – Јављање Христа мирносицама у охридској Перивлепти (1294 или 1295), која се као епизода налази у оквиру празничне сцене Мирносице на гробу Христовом (сл. 235, 235а).¹⁴⁴⁹ Божанска природа Христова посебно је наглашена у једној од сцена Христових посмртних јављања у грузијском манастиру Зарзма (середина XIV века) где је Спаситељ у белој хаљини приказан само са нимбом ромбоидног облика.¹⁴⁵⁰ Представе ромбоидног ореола око Христовог нимба су ликовни елементи који одражавају богословске токове епохе. Према исихастичком виђењу јављање васкрслог Господа је теофанија у којима се у целости открива божанска природа Христова.¹⁴⁵¹ Идеја о Христовој небеској слави и вишњој светлости водила је сликаре приликом осмишљавања више иконографских тема. Неке од њих су: Тајна вечера на западном зиду поткуполног простора Спасове цркве у Жичи,¹⁴⁵² стихови 148. псалма у Леснову¹⁴⁵³ и осми икос Богородичиног Акатиста у

¹⁴⁴⁷ Јављање апостолима насликано је поред Васкрсења у Протатону, Сопоћанима, Дечанима. У програмима кападокијских цркава Одашиљање апостола има чвршћу повезаност са Вазнесењем, v. Γκιόλες, «Πορευθέντες», 129–130. О иконографији сцене, v. *ibid.*, 104–142.

¹⁴⁴⁸ Γκιόλες, «Πορευθέντες» 121, fig. 10 (Протатон). Карактеристичан облик нимба примећује Zaras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel*, 99; *idem*, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 142–143. О иконографском програму Протатона, v. Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις*, 197–220. Натпис прецизно одређује представљени тренутак: Ἐδότη μοι πᾶσα ἐξουσία ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ τῆς γῆς πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τὰ ἔθνη (Μτ. 28 18б–29а). Иако, вероватно због недостатка простора двадесет девети стих није исписан у целини (Идите и научите све народе крстећи их у име Оца, Сина и Светог Духа), верујемо да је значење изостављених речи такође имало утицаја за сликање двоструког нимба.

¹⁴⁴⁹ Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 144; *Богородица Перивлента у Охриду*, 125.

¹⁴⁵⁰ За фотографију фреске, v. <http://zarzma.ge/eng/freskebi>. Velmans, *La peinture murale*, 220.

¹⁴⁵¹ Zaras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel*, 99; *idem*, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 144.

¹⁴⁵² Ромбоидна слава која окружује Христов нимб може се сврстати међу доказе који потврђују да сликари обнове почетком XIV века нису у потпуности поновили сликану декорацију Спасове цркве из XIII века. О томе, v. Војводић, *Запажања и размисљања*, 254–255, сл. 5; *Манастир Жича* (Д. Војводић), 204.

Марковом манастиру.¹⁴⁵⁴ Употреба кисиоде испуњене непатвореном светлошћу јавља се као уметничка и иконографска реакција на кризу изазвану обновљеном теолошком полемиком о *filioque*, која је потресала Цариград за време патријарха Григорија II Кипарског (1283–1289).¹⁴⁵⁵ Структура која се састоји од два спојена троугла симболише једнакост Сина и Светог Духа у јединосушној заједници Свете Тројице.¹⁴⁵⁶ У периоду који предстоји веома важна постаје и тема о догматској суштини Премудрости Божије. Софија-Премудрост која је према исихастичком учењу заједничка Оцу, Сину и Св. Духу, у иконографији је често оличена кроз Христа – Друго Лице Св. Тројице.¹⁴⁵⁷ Та визија манифестације божанске „енергије“ означена је четвороугаоним нимбом на представама Христа као Премудрости и Анђела Великог Савета у Богородици Перивлепти у Охриду.¹⁴⁵⁸ Иконографске теме инспирисане стиховима Соломонове приче *Премудрост сазда себи храм* у грузијском манастиру Зарзма¹⁴⁵⁹ и у цркви Успења Богородице на Волотовом пољу код Новгорода (друга половина XIV века)¹⁴⁶⁰ такође укључују ромбоидне нимбове. Вероватно под утицајем охридске иконографске традиције као и богословских захтева програмског саветника Марковог манастира и композиција Христа Премудрости у слепој калоти цркве Светог Димитрија првобитно је осмишљена са

¹⁴⁵³ Габелић, *Лесново*, 183–184, таб. LIII, сл. 87.

¹⁴⁵⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 50, сл. 47.

¹⁴⁵⁵ О томе, v. Papadakis, *Crisis in Byzantium*. О теолошким аргументима патријарха Григорија, v. Meyendorff, *A Study of Gregory Palamas*, 13–14.

¹⁴⁵⁶ Hunt, *The Wisdom Iconography*, 99.

¹⁴⁵⁷ Meyendorff, *L'icographie de la Sagesse Divine*, 262, n. 57; idem, *Тема „Премудрости“* 244–252, посебно 250; Velmans, *Le role de l' hesychasme*, 195–196.

¹⁴⁵⁸ За фотографије представа, v. Millet, Frolov, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 13, 2. За место у оквиру програма, v. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 131. Cf. и Πάλλας, *Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία*, 137–138, еικ. 20. Cf. и Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel*, 99; idem, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 142.

¹⁴⁵⁹ Евсеева, *Две символические композиции*, 134–146, посебно 135.

¹⁴⁶⁰ Вздорнов, *Волотово*, сл. 181; Hunt, *The Wisdom Iconography*, 103.

ромбоидним нимбом.¹⁴⁶¹ Естетски и иконографски израз светотројичке догме препознаје се по троделној структури ромбоидног нимба као и белој боји која га испуњава и симболише нестворену светлост.¹⁴⁶² Светотројична симболика на непосредан начин исказана је у комплексној теми Вазнесења са представом Старца данима и Хетимасије окруженим ромбоидном славом у цркви Светог Петра у Бијелом Пољу (око 1320).¹⁴⁶³ Исти мотив прати и композиције Свете Тројице из познијег периода, као што је пример из цркве Свих Светих у охридском селу Лешани (XV век).¹⁴⁶⁴

Уношење елемента чије значење усложњава иконографију васкрслог Христа на фресци Марковог манастира подстиче да се поред разматраних наратива као извори уврсте и патристичка дела у чијем су средишту пажње христолошка питања. Међу њима се свакако издвајају популарни *Приручник Анастасија Синаита* (VII век)¹⁴⁶⁵ и учење св. Јована Дамаскина,¹⁴⁶⁶ који образлажу ипостасно јединство Логоса у два природата Христовим, док је у позновизантијском периоду исихастичко

¹⁴⁶¹ Данас су видљиви остаци страница четвороугаоне славе. Више речи о овом иконографском елементу следи у поглављу о представи Христа Премудрости.

¹⁴⁶² Karahan, *Byzantine Holy Images*, 109–112, 231–234, 237–239.

¹⁴⁶³ Ђурић, *Византијске фреске*, 53, 206, сл. 47; Годић, *Српско сликарство*, 341–342. Детаљније о композицији Вазнесења, v. Wessel, *Das Himmelfahrtsbild*, 295–305; Симић, *Фреска Вазнесења Христовог*, 21–23; Hunt, *The Wisdom Iconography*, 104–106.

¹⁴⁶⁴ Четвороугаона слава окружује лик Старца дана, који се налази у центру композиције, v. Суботић, *Охридска сликарска школа*, сл. 52.

¹⁴⁶⁵ PG 89, 35–310. За критичко издање текста, v. *Anastasii Sinaitae Opera*. О значају текста за развој византијске иконографије Распећа и Полагања у гроб, као и о реконструкцији најстарије илустрације Христове смрти на крсту, v. Belting, Belting-Ihm, *Das Kreuzbild*, 30–39. Значај текста као извора за развој првих представа Васкрсења уочила је Kartsonis, *Anastasis*, 40–81, посебно 69–81 (са литературом).

¹⁴⁶⁶ PG 94, 1097. Иста теолошка идеја поетски је обликована у Васкршењем канону св. Јована Дамаскина, v. PG 96, 841–844.

интересовање да доктрину Свете Тројице искажу кроз тајну светлости дало допринос на плану књижевности и иконографије.¹⁴⁶⁷

Вазнесење и Силазак Светог Духа на апостоле

Описујући олтарски свод (сл. 191) Лазар Мирковић је због наноса боје из XIX века био у могућности да од представе Вазнесења уочи само „медаљон Исуса Христа који благосиља“.¹⁴⁶⁸ Реч је свакако о делу садржаја горње половине композиције. На њој је насликан Спаситељ у слави ϩ̅ , на црвеној дуги, стопала положених на црвени супедион, који благосиља обема рукама, док два анђела у лету придржавају мандорлу испуњену божијом светлошћу (сл. 236, 237). Према уобичајеној дводелној схеми под облицима брда које је јасно означено са два маслинова стабла¹⁴⁶⁹ распоређени су сведоци чудесног догађаја. У средишту је Богородица μ̅ατ̅ι κ̅β̅ν̅ι̅α , која погледом прати призор изнад себе, док длановима који извирују из црвеног мафориона исказује молитвени став.¹⁴⁷⁰ Поред ње су два анђела „у белим хаљинама“, ἀγγ̅έλ̅ο̅ι̅ τ̅ῆ̅ς ¹⁴⁷¹ окренути ка посматрачу, који у левој руци држе жезло а десном показују ка

¹⁴⁶⁷ Од бројне литературе на ову тему издвајамо: Попова, *Свет у византијском и руском искуству*, 75–99; Dragojlović, *La mystique lumineuse*, 133–136; Velmans, *Le role de l'hesychasme*, 195–197.

¹⁴⁶⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 60. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 19.

¹⁴⁶⁹ О представама дрвећа у новозаветним сценама, в. Boonen, *La figuration de l'arbre*, 417–430. О функцији овог флоралног мотива у иконографији Вазнесења, в. *ibid.*, 423–424, 426–428.

¹⁴⁷⁰ Представа Богородице заснована је на химнографској традицији и тумачи се као симбол Цркве и заступништва људи, в. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, 110–111.

¹⁴⁷¹ Личности које су у Делима апостолским (1: 10–11) поменуте као „два човека која стадоше пред њима у белим хаљинама“ у химнографији и иконографији су добили облик анђела. О томе, в. Γκιολέζ, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 315–321. За примере литургијских текстова у српским рукописима, в. Мирковић, *Велики празници*, 118.

небу. За разлику од мирних и донекле свечаних покрета централне групе, ускомешаност одликује фигуре дванаест апостола који су симетрично распоређени на обе стране композиције.¹⁴⁷² Лева страна претрпела је знатна оштећења па се од шесторице могу препознати ликови Јована, Петра и Андреје, док су на десној страни поуздано могу идентификовати Павле, Симон и Матеј.¹⁴⁷³

Сцена Силазак Светог Духа на апостоле следи давно осмишљен иконографски и композициони образац (сл. 238).¹⁴⁷⁴ Дванаест апостола распоређено је на полукружној екседри са наслоном (Дјел. II,1–4). Сликара је кроз покрет и гестикулацију оживео фигуре, са највећом уверљивошћу оне које имају централни положај – апостоле Петра и Павла. Из полукружног сегмента неба полазе и шире се пламени језици Светог Духа, који је представљен још једном, у виду голуба у средишту небеског предела. Према иконографском обичају епохе Палеолога чудо са апостолима који су након испуњења Св. Духом проговорили језике народа (Дјел. II, 4–12)¹⁴⁷⁵ сажето је представљено персонификацијом Космоса.¹⁴⁷⁶ То је седећа фигура

¹⁴⁷² Према извештају јеванђелиста (Јк. 24: 50–52, Мк. 16: 19) Вазнесењу Христовом присуствовало је једанаест апостола. Према мишљењу Jerphanion, *Quels sont les douze Apôtres*, 190, 197–198 над историјском реалношћу превагнула је симболика броја дванаест, па тако Христов тријумф Вазнесења може да потврди дванаест сведока. V. и Guignard, *Les listes grecques d'apôtres*, 29–34. Cf. и Марковић, *Велики празници*, 118.

¹⁴⁷³ За иконографију Вазнесења, v. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, 277–294; Ευγγόπουλος, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως*, 32–53; Tsuji, *Les Portes de Saint-Sabine*, 13–28; v. *Himmelfahrt*, in: RbK II, 1244–1262 (K. Wessel); Παναγιωτίδη, *Η παράσταση της Ανάληψης*, 64–89; Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, 104–116; Γκιοуλές, *Η Ανάληψις του Χριστού*.

¹⁴⁷⁴ О иконографији Силаска св. Духа на апостоле, v. Грабар, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, 223–239; Ouspensky, *Descent of the Holy Spirit*, 309–347; Ozoline, *La Pentecôte*, 245–255; Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа у Ђурђевим ступовима*, 154–168; idem, *О представи Силаска Светог духа*, 169–179. Новију студију која се бави развојем иконографске формуле Педесетнице, теолошким и химнографским изворима сцене, као и различитим аспектима њеног значења доноси Озолин, *Православна иконоγραφия Пятидесятницы*.

¹⁴⁷⁵ Чудо са језицима означава сотириолошки аспект Педесетнице, као и универзалност Цркве и апостолске мисије, v. Ozoline, *L'accomplissement des temps*, 227–247; idem, *Православна иконоγραφия Пятидесятницы*, 149–171; Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа*, 176–178.

у царском орнату, са круном на глави и црвеним јастуком под ногама, који међу рукама држи разапето платно – алегорију земље на коме је положено дванаест свитака.

Једини елемент који захтева додатно појашњење је поменути приказ голуба. Мотив голуба на представи Силаска Светог Духа на апостоле својствен је раној сиријско-палестинској иконографској традицији.¹⁴⁷⁷ Узевши у обзир да се голуб не

¹⁴⁷⁶ Персонофикација Космоса почиње да се јавља у оквиру композиције Педесетнице почетком XIV века и вероватно је инспирисана јеванђеоским стиховима (Мк. 16:15), v. Popovich, *Personifications in Paleologan Period*, 181, 185–186, 453–456. Озолин, *Православна иконографія Пятидесятницы*, 172–184 сматра да се разлици иконографске промене могу се сагледати и у широј перспективи политичких и црквених прилика, те да је у преовлађујућој исихастичкој духовној клими симбол Васељене био прихватљивија иконографска формула у односу на једну од пређашњих са представом императора и варварина.

¹⁴⁷⁷ Св. Дух представљен је у виду голуба у рановизантијском примеру на ампули из Монце, бр. 10 (VI век), где су сједињене представе Вазнесења и Духова. Специфична иконографија Педесетнице на минијатури рукописа *Codex Rabulensis* (крај VI века, Библиотека Лауренцијана у Фиренци, Syriacae Plut. I, 56, fol. 14v) обухвата оба мотива – пламене језике и голуба, v. Озолин, *Православна иконографія Пятидесятницы*, 48, 54, сл. 8, 12 (са старијом литературом). Св. Дух у виду голуба, поред пламених језика вероватно је био насликан и на фресци Силазак св. Духа на апостоле у цркви Часног и Животворног крста у Ахтамару у Јерменији почетком X века, v. Thierry, *Survivance d'une iconographie palestinienne*, 710. Према преовлађујућем мишљењу из истог периода потиче и синајска икона са сценама Рођења, Вазнесења и Силаска Светог Духа на апостоле, где је Свети Дух поред пламених језика приказан и као голуб, Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine. The Icons*, 74–76, fig. XXX, XCIX, CI. Архаични елемент голуба нашао се и на минијатури сиријског јеванђеља (1211), које се чува у сиријском манастиру у Јерусалиму (v. Грабарь, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, рис. 5) као и на неколико јерменских минијатура из познијег периода. То су илустровани јеванђелистар (1305) из Јеревана (Матенадаран, бр. 2744) који понавља основну иконографску концепцију са ампуле из Монце (v. Дурново, *Армянские миниатюры*, 231, таб. 57) као и представе Педесетнице у јеванђељима из XV века (Pag. syg. 344, Pag. arm 18), (v. Грабарь, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, рис. 1, 2).

помиње у Делима апостолским – основном литерарном извору представе Духова, сасвим је могуће да поменути приказ представља грешку, насталу у раној фази развоја сиријско-палестинске иконографије Педесетнице.¹⁴⁷⁸ Апостолос Мадас пак скреће пажњу да се повезаност празника Вазнесења и Силаска св. Духа на апостоле на плану литургијског прослављања може пратити од IV века.¹⁴⁷⁹ Будући да је приказ Светог Духа у виду голуба део најстарије иконографије Вазнесења, претпоставља се да је иста иконографска схема преузета и за прве представе Духова.¹⁴⁸⁰ Уз уважавање изнетих мишљења желимо да скренемо пажњу на још једну могућност која потиче из литургијске традиције. Реч је о молитви освећења часних дарова на литургији Светог апостола Јакова, у којој се дозива Св. Дух који се спустио на Господа на реци Јордану и који се опет у виду пламених језика спустио на апостоле.¹⁴⁸¹ Дакле иконографско обликовање Духова са представама пламених језика и голуба на најстаријим поменути примерима, могло је настати и под утицајем молитве која се изговарала на древној литургији Јерусалимске и Антиохијске цркве.¹⁴⁸²

¹⁴⁷⁸ О томе, в. Озолин, *Православна иконоγραφία Πεντηκοστής*, 74, нап. 5.

¹⁴⁷⁹ Ранохришћанска традиција прослављања Вазнесења Господњег педесети дан по Васкрсу, дакле заједно са празником Педесетнице, почива на цитату из говора апостола Петра (Дела 2: 33, „Десницом Божијом подиже се, и обећање Светог Духа примивши од Оца, изли ово што ви сада видите и чујете“), у коме се Христово Вазношење на небо доводи у везу са Изливањем Св. Духа на апостоле. О томе, в. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 202; Dupont, *Ascension du Christ*, 219–228.

¹⁴⁸⁰ Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 202. Cf. и Salaville, *Τεσσαρακοστή*, 257–271; Kretschmar, *Himmelfahrt und Pfingsten*, 209–253; Ozoline, *Quelques images*, 231–253; Γκιολές, *Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης*, 513–514.

¹⁴⁸¹ «... τὸ καταβὰν ἐν εἶδει περιστερᾶς ἐπὶ τὸν κύριον ἡμῶν Ἰσοῦν Χριστὸν ἐν τῷ Ἰορδάνῃ ποταμῷ καὶ μεῖναν ἐπ’ αὐτόν, τὸ καταβὰν ἐπὶ τοὺς ἁγίους σου ἀποστόλους ἐν εἶδει πυρίνων γλωσσῶν ἐν τῷ ὑπερώῳ τῆς ἁγίας καὶ ἐνδόξου Σιών ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς ἁγίας Πεντηκοστῆς, αὐτὸ τὸ πνεῦμά σου τὸ πανάγιον κατὰπεμψον δέσποτα ἐφ’ ἡμᾶς καὶ ἐπὶ τὰ προκείμενα ἅγια δῶρα ταῦτα »Brightman, *Liturgies*, 53.29–31.

¹⁴⁸² За Яковлеву литургију на грчком и сиријском, в. Brightmann, *Liturgies*, 31–109.

Упућивањем у најстарију литургијску и иконографску традиције доприноси се историјском сагледавању али не и потпуном разумевању појаве голуба у иконографији сцене у XIV веку на територији Балкана. Она је везана за светотројични симболизам, који се налази у основи теолошког објашњења и химнографског прослављања представе Духова. Најзаступљенија догматска, литургијска и химнографска идеја, која је развила и иконографски израз у оквиру представе Педесетнице је Свети Дух као сапрестоље свете Тројице.¹⁴⁸³ Сцене Силска св. Духа на апостоле које садрже светотројични симбол – припремљени престо са јеванђењем (и/или крстом) и голубом у форми *imago clipeata*, заступљене су у више примера монументалног сликарства у периоду од IX до XII века.¹⁴⁸⁴ Према подели коју је предложио Иван Ђорђевић једноставнији тип указивања на Тројичност у сликарству XIV века била би сцена Педесетнице са сегментом неба у коме је Свети Дух у облику голуба.¹⁴⁸⁵ Иконографска грађа показује да је међу српским примерима голуб био ређе биран мотив. Насликан је у три сцене Педесетнице, које хронолошки претходе сликарству Марковог манастира – у Спасовој цркви у Жичи (1220, поново

¹⁴⁸³ О томе детаљно, v. Ozoline, *Les représentations de la Trinité*, 202–212; idem, *Православна иконографија Пятидесятници*, 129–148. Cf. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 206, 210.

¹⁴⁸⁴ У Киличлар Килисе у Гореме (IX век), Св. Луки у Фокиди (XI век), цркви Св. Марка у Венецији (XII век). Примере наводи Озолин, *Православна иконографија Пятидесятници*, 147, сл. 78, 80, 81, 83, 84. На фресци у Ђорђевим ступовима Приуредовљени престо се налази у сегменту неба, одакле полази дванаест светлосних зракова, v. Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа у Ђорђевим ступовима*, 156. Иконографија Духова познијег периода међу итали-грчким заједницама на територији Јужне Италије познаје и антропоморфну представу Св. Тројице, v. Vogevska, *The Holy Trinity*, 147–149. Cf. представе голуба у цркви Гротаферата манастира (друга половина XIII век), (cf. Parenti, *Il Monastero di Grottaferrata*, 257; Vogevska, *op. cit.*, p. 19); цркви Св. Стефана у Солету (Саленто, Апулија, око 1380) и цркви Св. Катарине у Галатини (1394), (cf. Berger, *Le peintures de l'abside*, 148–153, fig. 12). Приказ антропоморфне Св. Тројице у оквиру сцене Духова, није заживео у византијском сликарству. Једини пример је црква Св. Ђорђа „Оморфоклисија“ код Касторије (XIII век) у којој се представа Свете Тројице са три главе просторно доводи у везу са сценом Силаска Светог Духа, v. Vogevska, *op. cit.*, 153–154, 157.

¹⁴⁸⁵ Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа*, 175.

сликано у другој деценији XIV века),¹⁴⁸⁶ у цркви Св. Димитрија у Пећи (око 1345, сл. 239)¹⁴⁸⁷ и Светом Јовану Богослову у Земену (око 1360).¹⁴⁸⁸ По сложености иконографског решења издваја се пећка представа, у којој се из двоструког сегмента неба издваја геометријски обликован зрак светлости са голубом у усправном положају, овенчаним нимбом. И у сликарству Крита сачуван је мали број представа Педесетнице, у којима је поред пламених језика Свети Дух приказан и у виду голуба. То су цркве у области Ретимна – Света Тројица у месту Агиас Трис (око 1400, сл. 240) и храм посвећен Богородици и Спаситељу у месту Рустика (1391).¹⁴⁸⁹ Уз приуговорљени престо голуб је насликан у истој празничној сцени у цркви Светог Ђорђа у селу Артос (1401).¹⁴⁹⁰

У XIV веку усталио се распоред сцена Вазнесења и Духова на своду олтара.¹⁴⁹¹ Сликање два последња догађаја везана за земаљски живот Богочовека над жртвеником потиче од богословског тумачења олтара као горњег неба ка коме се успиње вазнети Господ, где седа на небески престо са десне стране Оцу и одакле на дан Педесетнице шаље благослов Светог Духа на Земаљску Цркву.¹⁴⁹² Кључна за

¹⁴⁸⁶ Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, 24; *Манастир Жича*, 199–200 (Д. Војводић).

¹⁴⁸⁷ *Пећка патријаршија*, 190, сл. 124 (В. Ј. Ђурић).

¹⁴⁸⁸ Мавродинова, *Земенската црква*, 63–65, сл. 40.

¹⁴⁸⁹ Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete I*, 28, figs. 11, 16; 193, fig. 250, 253;

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, 61, fig. 41.

¹⁴⁹¹ Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, 35–36. О сликању Вазнесења у Духова у највишим зонама и своду олтарске апсиде у средњевизантијском периоду, v. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 195–210. За преглед српских цркава XIV века у којима сцена Педесетнице заузима јужни део свода олтара, v. Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа*, 170–171. О програмском обједињавању две представе, v. *Манастир Жича*, 200–201 (Д. Војводић).

¹⁴⁹² Προκοπίου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 152; Altripp, *Die Prothesis*, 39; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 53–56, 195–210; Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 272–273.

развој еклесиолошког симболизма код потоњих црквених отаца јесте идеја о олтару као симболу неба и простору небеских сила, коју је Максим Исповедник (580–662) формулисао у коментарима евхаристије.¹⁴⁹³ У *Црквеној историји*, која се приписује цариградском патријарху Герману I (†730)¹⁴⁹⁴ олтар је престо где Сведржитељ столује пред својим апостолима, које одашила на дванаест тренова као дванаест племена Израиља.¹⁴⁹⁵ Анагошка природа ове метафоре подстакла је настанак сличних коментара и у познијем периоду, попут оних које је оставио јерусалимски патријарх Софроније (XII век).¹⁴⁹⁶ Николаос Јолес указује на то да су уз патристичке коментаре и поједини старозаветни текстови имали удела у стварању одговарајућег теолошког оквира за смештање иконографских тема Вазнесења и Духова у источном делу храма, на своду олтарске апсиде.¹⁴⁹⁷ Пс. 67, 34: „*Певајте Богу који је усео на небо небеско на истоку...*“ , схватао се као префигурација Вазнесења Христовог. То се може видети из коментара Атанасија Великог који излазак сунца од запада ка истоку пореди са Христовим издизањем из најдубљих понора хада све до неба над небесима (ὡσπερ γὰρ ὁ ἥλιος ἀπὸ δυσμῶν ἐπὶ ἀνατολὰς ἄνεισι, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ ὁ Κύριος οἰονεὶ ἀπὸ τοῦ ἄδου μυχῶν ἐπέβη τοῦ οὐρανοῦ τὸν οὐρανόν).¹⁴⁹⁸ Исти смисао има и четрнаесто зачало Књиге пророка Захарије, које се читало на великом вечерњу на празник Вазнесења: »Ἴδου ἡμέρα ἔρχεται Κυρίου, καὶ στήσονται οἱ πόδες αὐτοῦ ἐν τῇ

¹⁴⁹³ «...ὡς οὐρανὸν μὲν, τὸ θεῖον ἱερατεῖον ἔχουσαν...» Μυσταγωγία, PG 91, 672 A.

¹⁴⁹⁴ О датовању дела и проблему ауторства, v. Bornert, *Les commentaires byzantins*, 142–160.

¹⁴⁹⁵ «Βῆμά ἐστιν ὑπόβαθρος τόπος καὶ θρόνος ἐν ᾧ περ ὁ παμβασιλεύς Χριστὸς προκάθηται μετὰ αὐτοῦ ἀποστόλων, ὡς λέγει πρὸς αὐτοὺς ὅτι, Καθήσεσθε ἐπὶ δώδεκα θρόνων κρίνοντες τὰς ἰβ' φυλάς τοῦ Ἰσραήλ», PG 98, 389C. Тумачење трона Господњег код патријарха Германа садржи и есхатолошко значење, cf. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 55.

¹⁴⁹⁶ Олтар као вишње небо види и јерусалимски патријарх Софронија, чије се дело датује у XII век, cf. PG 87.3, 3084B. За датовање, v. Bornert, *Les commentaires byzantins*, 210–211. За Теодора или Николу Андидског пак, небеску симболику има само простор олтарске апсиде, v. PG 140, 444A.

¹⁴⁹⁷ Γκιοιόλις, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 273–275; idem, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 271.

¹⁴⁹⁸ *Expositiones in Psalmos*, PG 27, 303.

ἡμέρα ἐκεινή ἐπὶ τὸ ὄρος Ἑλαιῶν τὸ κατέναντι Ἱερουσαλήμ, ἐξ ἀνατολάς τοῦ ἡλίου»¹⁴⁹⁹ и које се од давнина тумачи као пророчанство о Вазнесењу Христовом.¹⁵⁰⁰

На положај две празничне сцене ипак су највише утицали литургијски разлози.¹⁵⁰¹ Према мистагошким тумачењима завршни чин анафоре на божанственој литургији – молитва узношења дарова симболише Христово вазношење на небо, на престо са десне стране Оцу.¹⁵⁰² Евхаристијски смисао подједнако испуњава и сцену Педесетнице. Односи се на најузвишенији тренутак освећења часних дарова које се врши уз призивање Светог Духа.¹⁵⁰³ Литургијско сећање на силазак Светог Духа у виду пламених језика на апостоле јасно је назначено у молитви освећења часних дарова на најстаријој литургији, која се приписује св. апостолу Јакову.¹⁵⁰⁴ У наредном периоду, на литургији св. Василија Великог и св. Јована Златоустог установљава се правило читања тропара Педесетнице након молитве призивања св. Духа.¹⁵⁰⁵ Још један елемент литургијског поретка утицао је на сликање Педесетнице

¹⁴⁹⁹ Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 188.

¹⁵⁰⁰ V. Псеудо-Атанасија, PG 617–620, 697.

¹⁵⁰¹ Повезаност кроз литургијско прослављање два празника може се пратити од краја IV века, v. Salaville, *Τεσσαρακοστή*, 257–271; Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 68–87, 166–167; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 202. Иконографско решење на ампули из Монце, бр. 10 (VI век) које обухвата Вазнесење и Силазак св. Духа на апостоле у оквиру исте композиције тумачи се као одраз јерусалимске литургијске традиције, v. Озолин, *Православна иконоγραφия Пятидесятницы*, 37–49. За утицај божанствене литургије на иконографију и место Вазнесења и Духова, v. Γκιολές, *Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης*, 519–521; idem, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 271–274; Симић, *Фреска Вазнесења Христовог*, 21–28.

¹⁵⁰² Brightman, *Liturgies*, 328–329, 386, 405; Τρεμπέλας, *Αι τρεις λειτουργίαι*, 109, 182. Cf. Bornert, *L'anaphore*, 241–263. О просторно-симболичној вези часне трпезе и свода беме v. Ξυγγόπουλος, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως*, 43.

¹⁵⁰³ Brightman, *Liturgies*, 329–330; Τρεμπέλας, *Αι τρεις λειτουργίαι*, 183.

¹⁵⁰⁴ «... τὸ καταβὰν ἐπὶ τοὺς ἁγίους σου ἀποστόλους ἐν εἶδει πυρίνων γλοσσῶν ἐν τῷ ὑπερώῳ τῆς ἁγίας καὶ ἐνδόξου Σιών ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς ἁγίας Πεντηκοστῆς, αὐτὸ τὸ πνεῦμά σου τὸ πανάγιον κατὰπεμψον δέσποτα ἐφ' ἡμᾶς καὶ ἐπὶ τὰ προκείμενα ἅγια δῶρα ταῦτα ». Brightman, *Liturgies*, 53.29-31. На молитву указује Γκιολές, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 272. Cf. Ozoline, *Les représentations de la Trinité*, 206-207.

¹⁵⁰⁵ Goar, *Euchologion*, 62. Cf. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 206.

на своду олтара. Реч је о дијалогу који се одвија између свештеника и ђакона по окончању Великог входа и постављања дарова на жртвеник, у коме се такође призива Св. Дух.¹⁵⁰⁶ Свештеник се обраћа ђакону речима : «Πνεῦμα ἅγιον ἐπελεύσεται ἐπὶ σὲ καὶ δύναμις ὑψίστου ἐπισκιάσει σοι», док молитвени одговор ђакона гласи: «ἀντὸ τὸ Πνεῦμα συλλειτουργήσῃ ἡμῖν πάσας τὰς ἡμέρας τῆς ζωῆς ἡμῶν». Док изводе дијалог саслужитељи се налазе испред часне трпезе, дакле испод свода олтара и представе Духова. То ствара утисак прожимања и сједињавања литургијске реалности и одговарајуће ликовне представе.¹⁵⁰⁷ Када је реч о тематском програму у католикону Марковог манастира, треба истаћи литургијски сегмент насликан у првој зони олтарске апсиде са којим сцена Духова остварује снажну везу. Као што је образложено у претходном поглављу и засебном раду¹⁵⁰⁸ постоји основ за претпоставку да је на служабнику пред Христом Великим архијерејом био исписан почетни благослов у дијалогу између свештеника и верних пре анафоре, у коме се призивају разна добра сваког лица Свете Тројице.¹⁵⁰⁹ Као што је дискутовано раније у тексту сцену Силаска Св. Духа на апостоле у Марковом манастиру карактерише управо светотројични симбол у свом сажетом иконографском виду – мотиву голуба. Слика и речју обе целине доприносе литургијско-евхаристијском прослављању Св. Тројице у XIV веку.¹⁵¹⁰

Осим тога уважени литургичар XIV века, Никола Кавасила истиче еклесиолошко-пневматолошки симболизам у обреду „теплота“. У додавању топле воде у путир за време проскомидије и пред само причешће он види евхаристијски

¹⁵⁰⁶ Brightman, *Liturgies*, 380. 14–18; Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι*, 85. О молитвеном дијалогу v. Taft, *The Great Entrance*, 285–310.

¹⁵⁰⁷ Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 207.

¹⁵⁰⁸ Tomić Đurić, *To picture and to perform* (II), 131–133, fig. 5, 6.

¹⁵⁰⁹ О томе, v. Taft, *The Dialogue before the Anaphora*, 299–324, посебно 309–316; Мирковић, *Православна литургија*, II, 91–93.

¹⁵¹⁰ Meyendorff, *The Holy Trinity*, 25–43.

Силазак Св. Духа.¹⁵¹¹ Поређења са последњим догађајима везаним за Христов живот на земљи за поједине литургичаре важна су и приликом тумачења богослужбених радњи. Тако св. Симеон Солунски, чији се приступ ослања на теолошку идеју о прожимању небеске и земаљске хијерархије у обреду Малог входа са Јеванђељем, свеће које носе ђакони описује као симболе Вазнесења, док архијереј који пред отвореним дверима чита свето јеванђеље, за солунског литургичара симболише вазнетог Господа.¹⁵¹²

Патристичка традиција временом је развила аргументе за разумевање теолошке условљености Оваплоћења и Вазнесења.¹⁵¹³ Док след празничних сцена у наосу прати годишњи богослужбени циклус, јеванђеоски догађаји у олтару упућени су на свету тајну Оваплоћења, Васкрсења и Вазнесења Христовог као и на тајну Педесетнице – силазак и дејство Св. Духа у Цркви, што се непрекидно понавља на свакој светој евхаристији.¹⁵¹⁴ Стога су се у Марковом манастиру, као и у иконографским програмима олтара бројних цркава позновизантијског периода, Благовести и Вазнесење као почетак и крај свеукупне историје спасења нашле једна

¹⁵¹¹ PG 150, 452B; *Nicolas Cabasilas, Explication de la divine Liturgie*, 206–210. О обреду v. Taft, *Water into Wine*, 323–342. О молитвеној формули призивања Св. Духа у обреду теплога у најстаријим словенским литургијским изворима, v. Слуцкий, *Византийские литургические чины*, 126–145. О истој молитви у рубрици за обред протезиса у Номоканону св. Саве (почетак XIII века), v. Glibetić, *An Early Balkan Testimony*, 245–246.

¹⁵¹² *St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 114–115.

¹⁵¹³ О томе, v. Davies, *The Peregrinatio Egeriae*, 96–98; Γκιολέζ, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 77–78. Сцене Рођења, Вазнесења и Духова распоређене су у три регистра на синајској икони (X век), cf. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine. The Icons*, 74–76, fig. XXX, XCIX, CI.

¹⁵¹⁴ О односу иконографског програма и литургије, v. Grabar, *Un rouleau liturgique*, 161–199; idem, *Sur les sources*, 351–380.

поред друге, док место Духова као непрекинути наставак Педесетнице потврђује духовски карактер Цркве на евхаристији.¹⁵¹⁵

Успење Богородице

Тема Богородичине смрти,¹⁵¹⁶ следствено иконографској традицији на територији Балкана у XIV веку,¹⁵¹⁷ има значајно место и у оквиру циклуса Великих празника у Марковом манастиру.¹⁵¹⁸ Извесно је да западни зид наоса није пружао довољно простора за монументалну замисао централне композиције и наративни садржај пратећих епизода, због чега је та целина приказана на западном зиду припрате (сл. 241, 242а, 242б). Успење Богородичино заузима место над улазним порталом, док се са леве и десне стране, у виду пролога и епилога прати след догађаја издвојен према апокрифним текстовима. Просторна самосталност и развијена

¹⁵¹⁵ Исто питање у средњевизантијском периоду разматра Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 199. Литургијске и богословске основе паралеле између Благовести и Вазнесења детаљно су размотрене код: *Манастир Жича*, 217–218 (Д. Војводић).

¹⁵¹⁶ За иконографију Успења у источно-православној уметности, v. Wratlaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 134–173; Kalokyris, *La Dormition et l' «Assomption»*, 133–143; Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина*, 181–193.

¹⁵¹⁷ Циклус Успења Богородичиног сачуван је у Богородици Перивлепти у Охриду, Грачаници, Љуботену, Дечанима, Матечу, Зауму, цркви Светог Николе у Куртеа де Арђеш у Трансилванији, јужној галерији католикона манастира Вронтохион посвећеног Богородици Одигитрији у Мистри (пре 1322. или после 1366). Развијене композиције Успења које укључују и епизоде Преноса Богородичиног тела и Вазнесење имале су Богородица Љевишка, Краљева црква у Студеници, Старо Нагоричино, Св. Софија у Охриду. Од литературе у којој се излажу и тумаче наведени програми издајамо: Тодић, *Грачаница*, 152–155; Давидов-Гемерински, *Циклус Успења Богородице*, 181–189; Димитрова, *Манастир Матејче*, 152–157 (са библиографијом); Paramastorakis, *Reflections of Constantinople*, 381–385, fig. 11–18.

¹⁵¹⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 67–68 наводи сцене Успења и Вазнесења Богородице. Сцена на јужној страни западног зида идентификована је као *Арханђел Гаврило најављује смрт Богородици*, у: *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 38

нарација чине да се у низу сцена посвећених чудесној смрти Богородице препознају одлике засебног циклуса.¹⁵¹⁹ Он почиње молитвом Богородице на Маслиновој гори а завршава се сценом која обједињује Вазнесење Богородице са предајом појаса апостолу Томи и апостоле над празним Богородичиним гробом.

Најранији наративи који тематизују крај Богородичиног живота настали су у трећем веку. Сабор у Ефесу (431) сматра се временском одредницом након које апокрифи почињу да се јављају у значајнијем броју, да би у позном средњем веку источно-хришћанску традицију Богородичиног Успења и телесног Вазнесења одређивао читав корпус текстова.¹⁵²⁰ Њихов садржај инспирисао је стварање химнографских састава и проповеди,¹⁵²¹ па стога не чуди што су најпопуларнији апокрифи ушли у састав литургијских текстова који се изводе на служби на празник Успења.¹⁵²² Најупечатљивији пример је *Слово о Успењу Богородице* Јована, епископа

¹⁵¹⁹ Богородичина смрт најопширније је приказана на јужној галерији Богородице Одигитрије у Мистри (осам сцена). Повезаност са престоничним храмовима (Халкопратија, Влахерна) као и остале особености циклуса разматра Парамасторакис, *Reflections of Constantinople*, 381–385, fig. 11–18.

¹⁵²⁰ За историјски преглед апокрифа и њихово теолошко становиште, v. Jugie, *La Mort et l'Assomption*; Wenger, *L'Assomption*. Најпотпунију листу најстаријих наратива о Успењу као и њихову хронолошку класификацију доноси Esbroeck, *Les textes littéraires*, 265–285. За апокриф Псеудо-Јована јеванђелисте *Transitus Mariae*, v. Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae*, 95–112; *The Apocryphal New Testament*, 201–209. Новија издања грчких верзија текстова Псеудо-Јована јеванђелисте (VI век), Јована епископа Солунског (VII век) и Теотокноса (VI век), палестинског епископа из Ливије објављена су у: *La tradition grecque de la Dormition*. Новија истраживања о најстаријим апокрифима о Богородичином Успењу и Вазнесењу у источно-хришћанској традицији изложе Shoemaker, *Ancient Traditions*; idem, *From Mother of Mysteries to Mother of the Church*, 11–47; idem, *Death and the Maiden*, 59–97. За превод грчких проповеди о Успењу, v. Daley, *On the Dormition of Mary*.

¹⁵²¹ За дела Андреја Критског (VII век), Јована Дамаскина (VII–VIII век), Псеудо-Германа цариградског (IX век), Јована Геометра (IX век), Симеона Метафраста, v. Jugie, *La Mort et l'Assomption*, 220–249; *Apocriphi del Nuovo testameno*; Wenger, *L'Assomption*; Mimouni, *Les « Vies de la Vierge »*, 75–116.

¹⁵²² Према опште прихваћеном мишљењу заснованом на резултатима истраживања Тишендорфа и Венгера, беседа солунског епископа Јована (VII век) и поред велике популарности апокрифа псеудо Јована јеванђелисте (VI век) однела је превагу када је реч о распрострањености и богослужбеној

Солунског (VII век),¹⁵²³ у чијем уводу аутор упућује на литургијску компоненту коју је имао на уму састављајући текст. Популарни наратив преведен је и распрострањен у словенским рукописима, због чега се сматра апокрифом чији је садржај нашао највише одраза у иконографији Успења Богородице на територији средњовековне Србије.¹⁵²⁴ То потврђује и пример из цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру.

Могло би се рећи да иконографски садржај прве сцене указује на више од једног тренутака из поменутог наратива (сл. 243, 244). Најпре треба поћи од елемената насликаног простора, који поред оштећеног мотива дрвета обухвата и архитектонске кулисе у позадини. Уз растиње чије су гране савијене ка земљи стоји Богородица у молитви, погледа упућеног ка анђелу у горњем десном углу. Дакле, највероватније је реч о сажетом приказу догађаја који следе један за другим, односно два приказивања

употреби текста, cf. Wenger, *L'Assomption*, 18; Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородице*, 182, н. 6. Међутим новија истраживања Симон Клод Мимунија показују да се број познатих грчких и словенских литургијских рукописа који садрже Успење Богородице од Псеудо-Јована знатно увећава. Он доноси листу од преко педесет рукописа насталих у периоду од IX до XVII века, v. Mimouni *La lecture liturgique*, 403–425; Santos Otero, *Die handschriftliche Ueberlieferung*, 161–195. Примери наведених апокрифа показују да није могуће направити јасну границу између апокрифне књижевности, хагиографије и литургијских текстова, cf. Shoemaker, *Between Scripture and Tradition*, 491–510. Српска богослужбена пракса XIV века показује да се на празник Успења, након шесте песме канона читало житије Симеона Метафраста, чији су литерарни извори, као што је добро познато, засновани на беседи солунског епископа Јована, v. *Типик архиепископа Никодима*, 121а.

¹⁵²³ Текст проповоди у латинској и грчкој верзији објавио је Jugie, *Saint Jean*, 375–436. За превод на француски, v. *La tradition grecque de la Dormition*, 101–194. Cf. и Jugie, *La vie et les oeuvres de Jean de Thessalonique*, 293–307; idem, *Analyse du discours*, 385–397; idem, *La Mort et l'Assomption*, 139–149. О изворима за Слово Јована Солунског, v. Shoemaker, *From Mother of Mysteries to Mother of the Church*, 32–39.

¹⁵²⁴ Претпоставку коју је изнео Николај Окуњев у великој мери потврдила су иконографска испитивања споменика, cf. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности*, 101–102. Словенске рукописе који садрже превод апокрифа доноси Santos Otero, *Die handschriftliche Ueberlieferung*, 161–195. Cf. Mimouni *La tradition grecque*, 102. Cf. натписе сцена у циклусу из Богородице Одигитрије у Мистри, који су преузети из Синаксара цариградске цркве, v. Paramastorakis, *Reflections of Constantinople*, 381–385, fig. 11–18.

анђела Богородици. Први је у њеној кући,¹⁵²⁵ када јој најављује скору смрт и предаје јој палмину гранчицу и други, на Маслиновој гори, када јој обећава Васкрсење четвртог дана и објашњава своју улогу психопомпа.¹⁵²⁶ Приказ вегетације одговара опису у коме се истиче да се дрвеће клања пред Богородицом у знак адорације пред симболом победе у њеним рукама (сл. 245). Међутим мотив рајске гранчице изостао је са фреске у Марковом манастиру.¹⁵²⁷ У сагледавању приказа два типа вести о смрти, које анђеоло јавља Богородици треба имати у виду и ликовно-композициони контекст који окружује сцену. Почетна епизода циклуса Успења у извесном смислу „прекида“ ток излагања циклуса Богородичиног Акатиста, који ће се наставити на северном зиду припрате. Изостављање бордуре између две сцене и континуитет сликане архитектуре која чини позадину у већини сцена Акатиста, била су основна ликовна средства којима су сликари ублажили тематски „прелаз“. Због тога Богородица која прима вести о својој смрти делује као непосредни наставак седмог кондака Богородичиног Акатиста.¹⁵²⁸ Разлог за такво решење не мора бити ограничен само на формално-ликовне аспекте целине. Он се може препознати у тематској подударности два циклуса, која прослављају Богородицу.

Следи монументално Успење, *Успеније прѣс(ве)тъкѣ б(огороди)це* (сл. 246). Иако испуњена опширним иконографским садржајем композиција је задржала прегледност. Богородичино тело положено је на одар прекривен пурпурном

¹⁵²⁵ У тексту се наводи да анђеоло посећује Богородицу, што се тумачи као да то чини у њеном дому, cf. Wenger, *L'Assomption*, 211–213. Према најстаријој апокрифној традицији Богородичина кућа је у Витлејему, док се у млађим текстовима Јерусалим наводи као место њеног дома, v. Mimouni, *Dormition et assomption*, 55–73.

¹⁵²⁶ Jugie, *Saint Jean*, 378–379 [260–261]. За преводе више верзија Беседе Јована Солунског на француски, v. *La tradition grecque de la Dormition*, 70–72, 113–114, 145–146, 185–186.

¹⁵²⁷ Исти мотив изостављен је и у другим примерима. V. нпр. Дечане, cf. Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородице*, 182, сл. 1.

¹⁵²⁸ Уочава се једино разлика у нијанси боје сликане архитектуре и тамно плаве позадине. Линија прелаза означава место спајања ђорната. Треба напоменути и то да обема групама које су осликале цркву Светог Димитрија није својствена подела сцена унутар циклуса бордурама.

тканином са златним бордурама и кружним украсима на његовој бочној страни. Уз Богородицу стоји Христос $\text{ї} \text{ї} \text{ї}$, у хитону нијансе окера и светло браон,¹⁵²⁹ са црвеним нимбом. У рукама држи душу своје мајке, представљену као дете са нимбом, у светлој хаљини и са белим оглављем (сл. 247).¹⁵³⁰ Његов положај тела и испружене руке покривене делом одоре,¹⁵³¹ на којима седи Богородичина душа, указују на тренутак у коме се спрема да је одвоји од себе. Међутим изостала је уобичајена представа психопомпа. Уместо тога видимо млаз светлости који повезује трослојну Христову мандорлу сиве и плавичасте боје и сегмент неба са вратима раја¹⁵³² где на пурпурној тканини крилату персонификацију Богородичине душе држе четири анђела (сл. 248).¹⁵³³ Врата раја фланкирају арханђели Гаврило и Михаило одевени у царски орнат. Поред Богородице на одру окупљени су апостоли, који гестовима исказују тугу. Петар кади уз њено узглавље, Јован се нагиње у жељи да је дотакне, док су Павле и Матеј крај њених ногу. Павле се обема рукама прихвата за крајеве одра, што би требало да наговести подизање и предстојећи пренос Богородице.¹⁵³⁴ Изузев Андреја који дирљиви приказ посматра прислоњен уз Христову мандорлу, остали ученици чине групу на десној страни композиције. Леву

¹⁵²⁹ Боје Христове одоре приближне се уобичајеној златној у којој се Христос у Успењу често слика.

¹⁵³⁰ О иконографији Богородичине душе у Успењу, в. Popovich, *Personifications in Paleologan Period*, 127–130.

¹⁵³¹ Руке прекривене драперијом ликовно дочаравају гест најдубљег поштовања. Мотив се јавља у различитим иконографским темама античке и хришћанске уметности. Детаљније о томе, в. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 142, н. 7 (са примерима и литературом).

¹⁵³² О сликаној метафори „врата неба“ у иконографији Успења Богородице у црквама краља Милутина, в. Бабић, *Краљева црква*, 162–163 (са примерима и литературом). Мотив такође постоји и у литургији, cf. Jugie, *La mort et l'assomption de*, 192.

¹⁵³³ Персонификација Богородичине душе насликана је са крилима на Успењу у више споменика с краја XIII века и првих деценија XIV века: Перивлепти у Охриду, Св. Николи у Прилепу, Богородици Љевишкој, Жичи, Краљевој цркви у Студеници итд. Cf. Бабић, *Краљева црква*, 162, н. 384 (са литературом); Бабић, Панић, *Богородица Љевишка*, 71–72. Cf. Popovich, *Personifications in Paleologan Period*, figs. 85, 97–98.

¹⁵³⁴ Cf. фигуру Павла у Богородици Перивлепти.

страну испуњава група уплаканих јерусалимских жена. Према традицији коју је иконографија Успења усвојила из популарне *Друге беседе Јована Дамаскина* на овај празник, насликани су и архијереји, који представљају тројицу од четири епископа наведених у поменутој беседи: прве атинске епископе Дионисија Ареопагита и Јеротеја, Тимотеја, првог епископа Ефеса и Јакова брата Господњег, првог епископа Јерусалима.¹⁵³⁵ Место у непосредној близини Богородичиног узглавља поред апостола Петра додељено је Јовану Богослову. Композиција укључује и догађај који хронолошки претходи сахрани Богородице – чудесни долазак апостола на облацима у Јерусалим.¹⁵³⁶ Изглед облака доводи се у везу са појачаним интересовањем за астрономију и астрологију у доба Палеолога, што се одразило и на пољу ликовне уметности, где се јављају новине у иконографији небеских тела.¹⁵³⁷ Капљасти облик облака које анђели „вуку“ небом, инспирисан је идејом о покрету и оживљавањем теорије заступљене већ код Козме Индикоплова – да космос не мирује, већ је у сталном покрету.¹⁵³⁸

За разлику од бројних аналогија из XIV века где анђели често чине Христову пратњу или су чак укључени у погребни обред и чинодејствују поред одра, у Успењу Марковог манастира постоји јасна подела између небеског и земаљског света. Разлог томе би могао бити техничке природе. Особеност фреске Успења огледа се у томе што су је насликале две групе сликара. У складу са поделом посла према зонама сликари охридске групе извели су горњу половину сцене, док су мајстори из околине Скопља била задужени за њену доњу половину.¹⁵³⁹

¹⁵³⁵ PG 96, 749В-С. Cf. Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина*, 181–193.

¹⁵³⁶ Сликари није испоштовао правило према коме се закаснили апостол Тома не слика међу апостолима који стижу на Богородичину сахрану, а разлог за то вероватно је била жеља да не наруши симетрију коју чини дванаест фигура распоређених у четири облака.

¹⁵³⁷ Jevtić, *Le nouvel ordre du monde*, 138–139, n. 43.

¹⁵³⁸ *Ibid.* За Козму Индикоплова, v. Wolska-Conus, *La topographie chrétienne*, 168.

¹⁵³⁹ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 137.

Завршна сцена, у продужетку западног зида представља два догађаја (сл. 249, 250). У првом Богородицу у мандорли два анђела уздижу ка небу, а она закаснелом апостолу Томи, који се приближава у свом облаку предаје појас, којим су је апостоли опасали на сахрани. У доњем делу композиције приказан је други догађај са апостолима који отварају и проналазе празан гроб у Гетсиманском врту.¹⁵⁴⁰ У оваквој структури и садржају композиције преовлада, може се рећи малобројна група апокрифа, у којима Тома обавештава апостоле о свом чудесном сусрету са Богородицом и показује појас тек након што је затражио од њих да отворе гроб који је био празан.¹⁵⁴¹ У основи представе издваја се комплексно теолошко питање о телесном Вазнесењу Богородице, које се исказује најпре у апокрифима различитих књижевних традиција источно-хришћанске цркве,¹⁵⁴² а потом и у патристичким и

¹⁵⁴⁰ У интердисциплинарној студији Стефана Шумејкера посвећеној источно-хришћанској традицији Богородичине смрти, Гетсимански врт потврђен је као место Богородичиног гроба. Топографска студија литургијске и девоционалне праксе поткрепљена је археолошким истраживањима, v. Shoemaker, *Ancient Traditions*, 81–107.

¹⁵⁴¹ За апокриф под именом Јосифа из Ариматеје (VII век) који постоји једино у латинској верзији, писмо Псеудо-Дионисија Ареопагите критском епископу Титу (VII–VIII век), “Јевтимијеву историју” (IX век), која је сачувана у *Другој беседи на Успење* Јована Дамаскина, v. Jugie, *La Mort et l'Assomption*, 123, 157–167; *S. Jean Damascène, Homélie*, 169–175 (PG 96, 748–752); Shoemaker, *The Cult of Fashion*, 66–72; Mimouni, *Dormition et assomption*, 338–341; Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 155. Cf. Esbroeck, *Les textes*, 265–285. Класификацију представа Вазнесења у српским споменицима доноси Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородице*, 187. Распрострањено је мишљење да је представа Богородичиног Вазнесења у телу инспирисана каноном Јована Дамаскина на Успење, v. Грозданов, *Прилози познавању Св. Софије*, 42–49, црт. 1, 2; Sisyu, *The Painting of Saint George*, 286–288. За мишљење да тема Вазнесења Богородице у телу потиче из западне уметности, где се често сликала од XII века, v. Vogevska, *The Holy Trinity*, 160.

¹⁵⁴² Телесно Вазнесење Мајке Божије се најпре јавља у коптским апокрифима, чија је Црква поред смрти и Успења прослављала и празник Вазнесења Богородице. Доктрину Успења и Вазнесења Богородице у грчкој, латинској, сиријској, коптској, арапској, етиопијској, грузијској и јерменској апокрифној књижевној традицији разматра Mimouni, *Dormition et assomption*. Прецизнију хронологију у оквиру корпуса текстова исти аутор предлаже на основу тополошких, литургијских и теолошких елмената, cf. *ibid.*, 55–73; *idem, Histoire de la Dormition*, 372–383. За словенске преводе грчких и латинских апокрифа, v. Santos Otero, *Die handschriftliche Ueberlieferung*, 161–195.

химнографским делима.¹⁵⁴³ Запажено је да велика популарност чудесног сусрета Томе са Богородицом у сликарству XIII и XIV века не одговара скромној заступљности тог мотива у апокрифним изворима.¹⁵⁴⁴ Због тога је важно још једном скренути пажњу на изнето мишљење Бранислава Тодића о цариградском пореклу епизода у појединим српским примерима Успења.¹⁵⁴⁵ Иако иконографија сцене из Марковог манастира не поткрепљује такву претпоставку, важно је истаћи постојање снажног култа реликвије Богородичиног појаса у византијској престоници, чији је значај описан у наративима, проповедима и химнама.¹⁵⁴⁶ Популарност Богородичиног култа показује и важност коју је празник Успења имао за време Палеолога, што се најбоље види у одлуци Андроника II да цео месец август био посвећен празновању Богородице.¹⁵⁴⁷ Иако православна црква никада није Вознесење Богородице у телу прогласила догмом, њено узношење на небо прихваћено је и слављено међу црквеним писцима.¹⁵⁴⁸ То је била једна од тема и исихастичког богословља.¹⁵⁴⁹ Упечатљив је део проповеди Григорија Паламе за Успење, у коме се кроз реторичко питање закључује да као и душа Богородичина што је добила милост

¹⁵⁴³ Jugie, *La Mort et l'Assomption*, 127–138, 214–269, 207–300, 316–342; Kalokyris, *La Dormition et l'«Assomption»*, 136–141.

¹⁵⁴⁴ Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородице*, 187.

¹⁵⁴⁵ Тодић, *Грачаница*, 155.

¹⁵⁴⁶ Најстарије *Житје Богородице* (VII век), које се приписује Максиму Исповеднику, сачуваном у грузијском преводу садржи тзв. *Легенду о Галвију и Кандиду*, која пружа опис преноса реликвије дела Богородичине одеће (ἑσθῆς или περιβολή) у Цариград, чија се историја у престоничкој цркви у Влахернама може документовати већ од краја V века, v. Wenger, *L'Assomption*, 127–136. Исти наратив у завршном делу *Легенде о Галвију и Кандиду* саопштава да је „на исти начин Богородица подарила граду и свој свети појас (ζώνη),“ што ову кратку белешку чини најранијим сведочанством о култу реликвије Богородичиног појаса у цркви у Халкопратији у Цариграду, v. Shoemaker, *The Cult of Fashion*, 53–74, посебно 61–66.

¹⁵⁴⁷ Grumel, *Le mois de Marie*, 257–269. О популарности празника на територији Балкана у XIII веку сведочи и текст охридског архиепископа Јакова Проархија (пета и шеста деценија XIII века), који је посветио Успењу Богородице, v. Bogevska, *The Holy Trinity*, 169, n. 159.

¹⁵⁴⁸ Kalokyris, *La Dormition et l'«Assomption»*, 136–137.

¹⁵⁴⁹ Velmans, *Le rôle de hesychasme*, 194.

Божијег станишта, тако се и њено тело које је у себе примило јединородног Сина пре свих векова и извор вечне милости узноси са земље на небо.¹⁵⁵⁰

Историјски развој службе на Успење Богородице као својеврсна синтеза патристичке мисли представља још један значајан извор за понирање у теолошке слојеве празника.¹⁵⁵¹ У црквеном беседништву средњевизантијског раздобља, које чини окосницу службе Успења издвајају се теолошке идеје о непропадљивости Богородичиног тела у гробу, Успењу као победи над смрћу, Богородици као краљици у небеском царству и њеном заступништву човечанства. Есхатолошка димензија свете тајне смрти и васкрсења Богородице која укључује не само Мајку Божију, већ и све хришћане заједничка је проповедима VIII и IX века.¹⁵⁵² Вредност односа речи и слике употребљена је већ код иконофилских писаца, који су сликовитошћу реторичког израза подстицали осећања и чула верних.¹⁵⁵³ Истакнути пример су три проповеди Андреја Критског на Успење.¹⁵⁵⁴ У овој трилогији верни се позивају да се поистовете са улогом сведока празника и да најпре кроз искуство чула вида доживе изговорену „живу слику“ и досегну реалност свете тајне.¹⁵⁵⁵ Литургијско прослављање Успења свој узор има у Христовој погребној церемонији Страсне недеље.¹⁵⁵⁶ Заснива се на поређењу Христове и Богородичине смрти, које налазимо у проповедима Јована Дамаскина и Андреја Критског.¹⁵⁵⁷

¹⁵⁵⁰ PG 151, 465C; *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 292.

¹⁵⁵¹ Denysenko, *Mary's Dormition*, 256–280.

¹⁵⁵² Daley, *At the Hour of Our Death*, 86–89.

¹⁵⁵³ Tsironis, *Emotion and Senses*, 179–196.

¹⁵⁵⁴ PG 97, cols. 1046–1110.

¹⁵⁵⁵ Tsironis, *Emotion and Senses*, 186–189.

¹⁵⁵⁶ Denysenko, *Mary's Dormition*, 260–262, 266–267, 269–270. Погребни обред Богородице у оквиру службе на празник Успења развио се у познијем периоду, а најранији примери забележени су у грчким и руским рукописима XV века, cf. *ibid.*, 271–277.

¹⁵⁵⁷ Аргументи за поређење су непропадљивост Богородичиног тела и празан гроб као доказ победе над смрћу, cf. *ibid.*, 261.

Сцена Богородичине сахране у Марковом манастиру не поседује елементе који би истакли део беседе Јована Солунског, који се односи на погребну процесију.¹⁵⁵⁸ Без обзира на то треба имати у виду просторни контекст композиције и програмски садржај припрате.¹⁵⁵⁹ Једна од намена овог простора одговара њеном фунерарном карактеру.¹⁵⁶⁰ Типик архиепископа Никодима прописују обављање обреда *панихиде* као и опела за лаике у нартексу.¹⁵⁶¹ Насупрот циклусу Успења, на десној страни источног зида припрате налази се *Успење Светог Николе*, завршна сцена из циклуса посвећеног том светитељу. Веродостојна представа опела и сахране, која обилује реалистичним детаљима погребног обреда позновизантијског периода, добила је двоструко већу површину у односу на друге епизоде из живота светог Николе.¹⁵⁶² Имајући у виду култно-литургијску улогу припрате, сцене Успења Богородице и Светог Николе представљале су слике идеалне смрти, оличавајући узор вернима, монаштву и архијерејима, који би присуствовали обреду у том простору.

¹⁵⁵⁸ Сложене приказе процесије са Богородичиним одром у српском сликарству имају Краљева црква, Старо Нагоричино и Грачаница, (cf. Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородице*, 185; Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина*, 181–193). У византијском сликарству издваја се сцена на јужној галерији у Богородици Одигитрији у Мистри (манастир Вронтохион), v. Papanastorakis, *Reflections of Constantinople*, 384–386.

¹⁵⁵⁹ Успење Богородице инспирисано *Првом стихиром другог канона о Успењу Богородичином* Јована Дамаскина насликано је у спољашњој припрати Богородице Љевишке, v. Бабић, *Иконографски програм*, 124.

¹⁵⁶⁰ Tomeković, *Contributiion à l'étude*, 140–154; Teteriatnikov, *Burial Places*, 143–148; Bach, *La fonction funéraire*, 25–33; Marinis, *Defining Liturgical Space*, 294–295.

¹⁵⁶¹ Cf. Бабић, *Иконографски програм*, 112. Најпотпуније истраживање односа богослужења и иконографског програма у припратама српских цркава спровела је Милановић, *Култно-литургијске основе*. За култно-литургијску намену бочних западних параклиса, v. Sinkević, *Western Chapels*, 82–85.

¹⁵⁶² Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 50, 135–142. Смрт Светог Николе има место у припрати у: Бојани (Бугарска), Св. Николи Орфаносу у Солуну, Св. Николи у Баљевцу, Псачи, cf. *ibid.*, 34, 42, 46, 50,

ЦИКЛУС ХРИСТОВОГ ДЕТИЊСТВА

Циклус Христовог детињства насликан је у сажетом облику и простире се на потрбушју лукова и највишим зонама ђаконикона и наоса.¹⁵⁶³ Састоји се од сцена: Сусрет Марије и Јелисавете (...) сь елнс(...)то(...), (Лк. 1: 40–44; Протојев. 12:1–3),¹⁵⁶⁴ Први Јосифов сан (Мат. 1:20–21; Протојев. 14:2; Псеудо-Матеј 11; Маријино јеванђеље 10:2; Јосифово јеванђеље 6),¹⁵⁶⁵ Пут у Витлејем (Лк. 2:4–5; Протојев. 17:5; Псеудо-Матеј 13:1; Јосифово јеванђеље 7)¹⁵⁶⁶ за којом следи оштећена композиција, док веома опширну завршну сцену Покољ Витлејемске деце чини више епизода (Мт. 2: 16–18; Протојев. 22:1; Псеудо-Матеј 17:1; Јосифово јеванђеље 8), (сл. 251а, 251б, 251ц).¹⁵⁶⁷ За разлику од почетне (сл. 252, 253), наредне две или три сцене захтевају детаљније образложење (сл. 254). Два Јосифова сна, која су се десила пре убиства

¹⁵⁶³ О иконографији циклуса у византијској уметности, v. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 197–241. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 62 описује само Покољ у Витлејему с обзиром на то да су фреске у ђаконикону биле под слојем сликарства из XIX века. Иста сцена помиње се у прегледима сликарства Марковог манастира (v. Ђурић, *Византијске фреске*, 81–82; idem, *Охрид – Марков манастир*, 132; Sinkević, *Prolegomena for a Study*, 127 и радовима посвећеним овој теми (Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, 233–234; Stavropoulou-Makri, *Le thème du Massacre des innocents*, 369; Καцπούρη-Βαцβούκοу, *Η σφαγή των νηπίων*, 432). За цртеж фресака, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 20, 32, где су Пут у Витлејем и наредна сцена означене као јединствена и неидентификована композиција.

¹⁵⁶⁴ Упоредни преглед литерарних извора даје Elliot, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity*, 37–39.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, 45–46.

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, 58–60.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, 107–108.

младенаца и чије место према устаљеном иконографском поретку претходи Пут у Витлејем и Бекству у Египат сликају се у истом иконографском виду.¹⁵⁶⁸ То понекад може отежати прецизно одређење њиховог иконографског садржаја. Уобичајено савладавање те недоумице увидом у даљи наративни контекст циклуса, у Марковом манастиру наилази на препреку, будући да су најважније, горње партије сцене која следи сасвим страдале. На фрагментарно сачуваном делу фреске види се мушка фигура која води белу магарицу, затим делић плаве и црвене тканине са Богородичине одеће и део ногу Јосифових који корача иза њих (сл. 255). Због оштећења није могуће знати да ли је фреска садржала малог Христа, најчешће сликаног на Јосифовим раменима или у Богородичиним крилима – мотиве који чине основну иконографску разлику између сцена Пут у Витлејем (сл. 256) и Бекство у Египат (сл. 98, 99). Коначну процену одлаже и наредна композиција на потрбушју лука између ђаконикона и наоса, чији је иконографски садржај готово у потпуности страдао (сл. 257). За разматрање могућих решења поред одговарајућих литерарних извора и иконографских предлога, важно је узети у обзир сликарев начин распоређивања представа, као и размештај фигура унутар композиција.¹⁵⁶⁹

Хронологија догађаја према Матејевом јеванђељу (Мт. 2: 13–23) као полазиште намеће претпоставку да је након сцене Јосифовог сна насликано Бекство у Египат. Дакле према опису јеванђелисте непосредно након поласка за Египат, Ирод је наредио убијање деце у Витлејему (Мт. 2: 14–16). Такав след догађаја може се видети у циклусу Христовог детињства у манастиру Христа Хоре.¹⁵⁷⁰ У том случају би се у продужетку фреске која представља једно од путовања, на потрбушју лука могла очекивати персонификација Египта, која Свету породицу дочекује испред капија града. Остаци архитектуре који се састоје од више грађевине са двосливним кровом и нижег дела који може бити остатак неке тробродне структуре, попут оне у сцени Сусрет Марије и Јелисавете, можда би могли означавати зидине египатског

¹⁵⁶⁸ Kargianni, *Les rêves dans la peinture*, 70.

¹⁵⁶⁹ Cf. сцене из циклуса Христових јавних делатности.

¹⁵⁷⁰ Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 225–229.

града. Проблем у вези са том претпоставком јесте положај и правац насликане грађевине. Смештена је скроз уз леву ивицу сцене а прочељем је окренута у правцу супротном од Свете породице. То би било значајно одступање од уобичајеног иконографског обрасца у коме персонификација Египта стоји испред капија свог града.¹⁵⁷¹ Осим тога уобичајена иконографија сцене подразумева богатију архитектонску кулису – најчешће је то модел утврђеног града (сл. 99). Разлог за сумњу у понуђену претпоставку представљају остаци плаве и црвене боје, који се виде уз саму десну бордуру сцене, а које се не би могле приписати пурпурној царској одежди у којој се представља персонификације Египта у време Палеолога. Ни личности које се некад сликају испред капије града не могу се замислити у тој комбинацији боја.¹⁵⁷² Три четвртине сачуваног фрагмента фигуре прекрива плава док преостали део попуњава црвена. Тај однос боја одговара тканинама које чине црвени хитон и плави химатион Јосифов, у коме је он насликан и у претходној сцени.¹⁵⁷³ Наведено запажање указује на могућност да литерарни предложак за иконографију циклуса у Марковом манастиру поред Матејевог чини и Лукино јеванђеље (Лк. 2:1–6) у коме се описује пут Јосифа и Марије из Назарета у Витлејем ради пописа. На месту фреске на луку може се очекивати сцена Пописа, која приказује Марију и Јосифа пред бележником и намесником Квирином у Витлејему (Лк. 2: 4–5; Протојев. 17:1; Псеудо-Матеј 13). Тиме се могу објаснити остаци црвене и плаве тканине, јер се уобичајено фигура Јосифа или његових синова слика уз саму ивицу композиције.

¹⁵⁷¹ Cf. *ibid.*, 228.

¹⁵⁷² Као пример издвајамо епизоду Бекство у Египат у Акатисту Марковог манастира, у којој су девојке уз персонификацију Египта одевене у једнобојне хаљине (cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 49); у Матеичу фигуре на капији града носе једнобојне гранаце (cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 162).

¹⁵⁷³ При дну остатка плаве тканине за коју сматрамо да је део Јосифовог химатиона уочава се површина светло смеђе боје у облику неправилног четвороугла, која на први поглед може деловати такође као део одеће, на пр. бордура. Међутим упоређивањем са изгледом оштећених делова фреске Покољ у Витлејему, закључује се да је та појава највероватније узрокована оштећењем бојеног наноса фреске. Осим тога остаци плаве боје који се у тракама спуштају испод светло смеђе флеке потврђују да је реч о крајевима химатиона.

У том случају би сажети избор епизода у циклусу обухватао Пут у Витлејем и Попис уместо Бекства у Египат. Препрека у вези са овом претпоставком може бити неусклађеност простора и предвиђеног броја фигура. Наиме чешћи је случај да се фигуре царског намесника, бележника, Богородице, Јосифа и понекад његових „апокрифних“ синова смештају у лунету или већу површину зида, а не на уско потрбушје лука. Међутим сликар Марковог манастира је слична композициона решења применио у сценама из циклуса Христових јавних делатности, у којима је на исте површине сместио такође више фигура. Иако је сцена Пописа заступљена у више развијених циклуса Христовог детињства и Богородичиног живота (црква Христа Хора у Цариграду,¹⁵⁷⁴ црква Светог Николе у манастиру Куртеа де Арђеш,¹⁵⁷⁵ Каленић,¹⁵⁷⁶ Богородичина црква у месту Меронас, области Амари на Криту,¹⁵⁷⁷ Богородичина црква у селу Патсо, области Амари на Криту¹⁵⁷⁸), (сл. 258) могућа иконографска паралела претпостављеној сцени у Марковом манастиру уочава се на примеру из цркве Светог Николе у манастиру Куртеа де Арђеш (сл. 259).¹⁵⁷⁹ У њој је услед недостатка простора сликар морао да уклони све сувишне личности, због чега

¹⁵⁷⁴ Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 206–208, pl. 159.

¹⁵⁷⁵ Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 32, 48.

¹⁵⁷⁶ Симић-Лазар, *Каленић*, 226, 238, сл. XL.

¹⁵⁷⁷ Сцена је део Богородичиног циклуса. Фреске се датују у почетак XV века, v. Spatharakis, Essenberg, *Byzantine Wall Paintings of Crete* III, 153, fig. 390. V. и Μπορμπουδάκη, *Η τοιχογραφική διακόσμηση*, 418–420, εκ. 2 где се разматарају везе са престоничким сликарством на плану програма и иконографије.

¹⁵⁷⁸ *Попис* је једна од ретких сачуваних сцена некада опширног фреско ансамбла насталог почетком XIV века, које су данас изложене у Историјском музеју у Ираклиону, v. *Ibid.*, 188–189, figs. 488, 490.

¹⁵⁷⁹ Сажета верзија циклуса у овој цркви садржи епизоде: Пут у Витлејем, Попис, Мудраци пред Иродом, Ирод окупља црквене главешине и књижевнике, Покољ у Витлејему, након чега следе три епизоде везане за повратак Свете породице из Египта, v. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 32.

су изостале фигуре Јосифових синова.¹⁵⁸⁰ Тако би се и у Марковом манастиру могла очекивати нека од сажетих верзија композиције овог догађаја.

На крају, поред поменутих може се изнети још једна претпоставка у којој се као могућа предлаже сцена Ирод сазива црквене поглаваре и писаре, па би се у ту групу могла сврстати и насликана фигура. Овакав предлог сматрамо мање вероватним, јер не би било очекивано да поред веома опширне фреске великих димензија на јужном зиду буде насликана још једна, и то ретко заступљена епизода посвећена Убиству младенаца.¹⁵⁸¹

Након подробног описа остатака сликаног садржаја и њиховог упоређивања са сачуваним примерима циклуса епохе Палеолога претпостављамо да су између Сусрета Марије и Јелисавете и Покоља Витлејемских младенаца вероватно биле насликане епизоде: Први Јосифов сан, Пут у Витлејем и Попис.¹⁵⁸² Као најубедљивији аргумент издваја се траг црвене и плаве боје уз десну ивицу оштећене сцене на потрбушју лука из Ђаконикона у наос, који по свом изгледу највише одговара иконографији Јосифа. Међутим будући да су ови фрагменти боје, поред сликане архитектуре, једини преостали део фреске, те самим тим не омогућавају потпуно поуздану процену, не смеју бити искључене ни друге могућности везане за идентификацију ових фресака.¹⁵⁸³

¹⁵⁸⁰ Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 48. Фотографија је објављена код Симић-Лазар, *Каленић*, 237 б.

¹⁵⁸¹ Cf. сцену у јужном параклису Богородице Одигитрије манастира Вронтохион у Мистри, cf. Papamastorakis, *Reflections of Constantinople*, fig. 8.

¹⁵⁸² Истим редом три сцене се ређају у манастиру Христа Хоре (cf. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 202–207) и Каленићу (cf. Симић-Лазар, *Каленић*, 226, 238, сл. 24, 26, XL) док је у Куртеа де Арђеш изостала сцена Први Јосифов сан (cf. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 32).

¹⁵⁸³ Мисли се најпре на претпоставку да су насликани Други Јосифов сан и Бекство у Египат, па би у складу са тим фрагменти боје могли припадати одећи неке од личности из пратње персонификације Египта.

Имајући у виду да веома сажети циклус из Марковог манастира нема одговарајућу аналогију, скрећемо пажњу да објашњење за то делом вероватно лежи у задатостима тематског програма његовог католикона. Стога би још један од разлога за претпоставку да је сликар изоставио групу сцена везаних за Спаситељево Рођење (Рођење Христово, Поклоњење мудраца, Повратак мудраца и Бекство у Египат) био циклус Богородичиног Акатиста, који садржи све поменуте епизоде (сл. 386–396).¹⁵⁸⁴ Оне се нижу од почетка до краја јужног зида наоса, две зоне испод Покоља Витлејемске деце. Дакле из приложеног се може уочити усаглашеност два циклуса, која је осим у ђаконикону остварена и на јужном зиду наоса.

Почетна сцена циклуса Христовог детињства изостављена је, верујемо с разлогом. Празничне Благовести (сл. 199) као и јављање арханђела дјеви Марији у кући и на бунару представљене у три епизоде у оквиру циклуса Акатиста (сл. 194, 197, 382–384) обезбеђују целовитост јеванђеоске и химнографске нарације у простору олтара. Између прве сцене циклуса, Сусрета Марије и Јелисавете са једне стране и празничних Благовести и Безгрешног зачећа Богородице из Акатиста са друге, постоји продубљено теолошко значење. Богородичино зачеће Светим Духом, које је најпре наговештено приказом отвореног Богородичиног мафориона у Благовестима,¹⁵⁸⁵ потом као посебна тема обрађено у другом кондаку славне Богородичине химне у горњем делу нише ђаконикона,¹⁵⁸⁶ наглашено је и у представи две бремените жене у загрљају. Још од преиконокластичког периода симболизам иконографије *Посета* односи се на први видљиви знак оваплоћења оствареног кроз дјеву Марију, а чудесно спрам телесног зачећа означава две природе Христа.¹⁵⁸⁷

¹⁵⁸⁴ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 48–49. Тематско и иконографско преклапање Акатиста и циклуса Христовог детињства разматра Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 239–240. V. нпр. цркву Светог Николе Орфаноса у Солуну, где је у оквиру циклуса Богородичиног акатиста насликама сцена Јосифов сан, cf. Тодић, *Српско сликарство*, 349.

¹⁵⁸⁵ Cf. поглавље о Великим празницима.

¹⁵⁸⁶ Након чудесног зачећа такође следи Сусрет Марије и Јелисавете, v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 48.

¹⁵⁸⁷ Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 41–42.

Преплитање божанског и људског обележава и две наредне сцене Христовог детињства. Кроз сан, значајан мотив позновизантијског сликарства за представљање Божијих порука или наредби,¹⁵⁸⁸ уснулог Јосифа анђео уверава у божанствено зачеће, док се насупрот томе у Путу за Витлејем јасно истиче Богородичина трудноћа.¹⁵⁸⁹

Међусобно допуњавање тематски сродних почетних делова циклуса Акатиста и Христовог детињства обогатило је иконографско уобличавање оваплоћења и Богородичиног зачећа у простору ђаконикона.¹⁵⁹⁰ Њихов садржај следи канонска јеванђеља и најзначајније позније апокрифне наративе који описују догађаје пре рођења Христовог.¹⁵⁹¹ Тако су се у непосредној близини нашли хронолошки повезани догађаји; *Прекори Јосифови* (Протојев.13:1–14:1; Псеудо-Матеј 10; Јеванђеље рођења Маријиног 10), (сл. 370) апокрифни сегмент из Богородичиног живота, преточен у трећи кондак Акатиста на јужном зиду и јављање анђела Јосифу у сну (сл. 254).¹⁵⁹² Слика Акатиста није пропустио да видно увећаним стомаком Богородице додатно нагласи њену бременистост, а тиме и употпуни садржај и смисао сцене.

¹⁵⁸⁸ Kargianni, *Les rêves dans la peinture*, 71.

¹⁵⁸⁹ Cf. Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 43.

¹⁵⁹⁰ Осим што се допуњују, два циклуса се и подударaju. Сцена Сусрет Марије и Јелисавете насликана је у обе тематске целине.

¹⁵⁹¹ Cf. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 1–49. За критичко издање Протојеванђеља Јаковљевог, v. Stryker, *Protoévangile de Jacques*. За енглески превод, v. James, *The Apocryphal New Testament*. За српске преписе Протојеванђеља Јаковљевог и његова рукописна издања, v. Новаковић, *Апокрифно протојеванђеље Јаковљево*, 61–71, посебно 65–68; Јовановић, *L'étude des apocryphes*, 113, 117, 125; *Апокрифи новозаветни*, 9–32, 529. Cf. и Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица*, 41–60. За словенске преводе истог апокрифа, v. Santos Otero, *Die handschriftliche Überlieferung*. Преглед апокрифних текстова о Богородичином животу и рођењу и детињству Христовом даје Elliot, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity*, xii–xxvii, et passim (са литературом).

¹⁵⁹² Cf. Elliot, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity*, 43–48.

Убиство младенца у Витлејему

Посебно наглашен сегмент циклуса је фреска Покоља витлејемске деце, која се простире дуж целог јужног зида наоса, са леве и десне стране прозорског отвора (сл. 260).¹⁵⁹³ Овом приликом нећемо улази у детаљан опис сцене, будући да је позната фреска одавно публикована, а њен садржај мање или више подробно разматран у неколико наврата.¹⁵⁹⁴ Масовност страшног догађаја који је наредио цар Ирод сугерисана је умножавањем епизода у којима фигуре војника у покрету са мачем или ножем у рукама отимају новорођенчад од мајки и убијају их (сл. 261, 261а, 261б, 262, 262а, 262б).¹⁵⁹⁵ Као инспирација за приказ многољудне крваве борбе између витлејемских мајки и Иродових војника могли су послужити редови из знамените проповеди на Рођење Христово, која се приписује Григорију Ниском.¹⁵⁹⁶ Емоционална кулминација и завршница догађаја оличена је у фигури Рахиље, која раширених руку и на коленима оплакује непомичну децу тамних лица и затворених очију, положену око ње. Осим кроз заокружену ликовну представу њен плач је некада долазио до посматрача и кроз цитат из Матејевог јеванђеља, који је у два реда

¹⁵⁹³ Cf. Марков манастир. *Цртежи на фрески*, 20–21. За иконографију ове теме, v. Millet, *Recherches*, 158–163; Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 229–233. Stavropoulou-Makri, *Le thème du Massacre des innocents*, 366–381; Papamastorakis, *Reflections of Constantinople*, 375–380, figs. 6-9; Καμπλοῦρη-Βαμβούκου, *Η σφαγή των νηπίων*, 429–440. V. и *Jugend Jesu, D: der bethlehmitliche Kindermord*, in: *RbK*, III, 676–687 (K. Wessel).

¹⁵⁹⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 62; Ђурић, *Византијске фреске*, 81. Осим појединачних слова сачуваних у целини (ρ, в) и неколико у фрагментима сва остала слова натписа су уништена.

¹⁵⁹⁵ Положаји фигура војника и њихово иконографско порекло разматрани су код: Millet, *Recherches*, 158–163; Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 233.

¹⁵⁹⁶ PG 46, cols. 1146–1148. Cf. Millet, *Recherches*, 162. Приказе многољудних борби између Иродових војника и мајки имају још сцене у цариградској Хори, цркви Богородице Теоскепатост у Трапезунту, Вронтохиону у Мистри и у Светом Илији у Солуну, cf. Stavropoulou-Makri, *Le thème du Massacre des innocents*, 369; Καμπλοῦρη-Βαμβούκου, *Η σφαγή των νηπίων*, 429–440.

био исписан над њеном главом онѡх (<...> ετ΄ισηт (Мт. 2:18), (сл. 263).¹⁵⁹⁷ У композицији се на два места прати и апокрифна наративна нит везана за бекство (површина прозорског лука) и скривање Јелисавете и малог Јована у Божијој гори (Протојев. 22:3), (262а).¹⁵⁹⁸ Када је реч о формално композиционој организацији слике, сликар се угледа на решења из сликарства епохе Комнина и Палеолога, у којима су епизоде опширног излагања Спаситељевог рођења просторно одвојене хумкама,¹⁵⁹⁹ попут веома познате иконе из манастира Свете Катарине на Синају (XI век),¹⁶⁰⁰ и фресака у Градцу (264, 264а)¹⁶⁰¹ и Челопеку.¹⁶⁰² Не би ваљало изоставити ни мозаике у цариградској Хори, у којима је прегледност сцена посвећених Убиству младенца остварена и полукружним сегментима брежуљака.¹⁶⁰³

Покољ витлејемске деце издваја се као још једна од особености програма Марковог манастира. Иако су сцене Христовог рођења и детињства, најчешће спојене са Богородичиним животом ушле у састав сликаних програма српских цркава XIII, XIV и XV века,¹⁶⁰⁴ оне нису укључивале Убијање младенца. Једини познат пример

¹⁵⁹⁷ Мотив Рахиле која чупа косу над телима мртвих новорођенчади поређаних у круг, са исписаним цитатом из јеванђеља по Матеју (Мт. 2:18) среће се већ у сликарству кападокијских цркава – у Старој Токали килисе у Гореме (cf. Jerphanion, *Les églises rupestres, Premier album*, pt. 1, 64 (2), 66 (1), 66 (2); Wharton Epstein, *Tokali Killise*, 62, figs. 20–23), у Бахатин Саманлиги килисе у Белисирми (cf. Thierry N., Thierry M., *Nouvelles églises rupestres*, 159, fig. 39, pl.72b; Jolivet-Lévy, *The Bahattin Samanlıđi Kilisesi*, 101, fig. 21).

¹⁵⁹⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 62; Elliot, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity*, 109–110. О сликању ове апокрифне епизоде, v. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy of Christ*, 230, 234–235. Изнад Јелисаветине главе виде се два нејасна слова, од којих једно највероватније представља ε.

¹⁵⁹⁹ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 148–149.

¹⁶⁰⁰ *Holy Image, Hallowed Ground*, 155, fig. 14

¹⁶⁰¹ Бабић, *Циклус Христовог детињства*, 50, 54–55.

¹⁶⁰² Иако је на челопечкој фресци само Јосифова фигура смештена под хумком, наводимо је као пример који је настао у истим просторним и временским оквирима као и фреске у Марковом манастиру, v. Gabelić, *Рођење Христово и Челопеку*, 227, sl. 1.

¹⁶⁰³ *The Kariye Djami*, II, pls. 190–193.

¹⁶⁰⁴ Примери су наведени код Павловић, *Богородичин циклус*, 76–77 (са литературом).

ове теме био је део замисли поменутог градачког Рођења.¹⁶⁰⁵ Након тога Смрт младенца насликана је још једном и то у оквиру циклуса светог Јована Крститеља у припрати Богородичине цркве манастира Матеич (сл. 265).¹⁶⁰⁶ Стога се оправдано намеће питање из ког разлога јој је посвећено толико пажње и простора у задужбини Мрњавчевића? Полазиште за одговор свакако лежи у сагледавању сцене из Марковог манастира у оквирима развојних токова византијског сликарства, посебно раздобља XIV века, када тема Убиства младенца добија на значају.¹⁶⁰⁷ Иконографска традиција сведочи да је смисао ове теме у служби ваплоћења и рођења Логоса.¹⁶⁰⁸ У црквама Кападокије средњевизантијског периода, Покољ у Витлејему припада веома постојаном (под)циклусу Христовог детињства у коме је централни догађај Спаситељево рођење.¹⁶⁰⁹ У илустрованим рукописима православног света истог и познијег периода Покољ младенца најчешће ликовно допуњава почетне главе јеванђеља по Матеју, у којима су описани догађаји везани за Христово рођење,¹⁶¹⁰

¹⁶⁰⁵ Бабић, *Циклус Христовог детињства*, 49–56 не разматра детаљније епизоду.

¹⁶⁰⁶ Фреска је данас само делимично сачувана, в. Димитрова, *Манастир Матејче*, 179–180, 305.

¹⁶⁰⁷ Millet, *Recherches*, 161–163; Stavropoulou-Makri, *Le thème du Massacre des innocents*, 368–369.

¹⁶⁰⁸ Hennessy, *Images of Children*, 182, 187.

¹⁶⁰⁹ Cf. Чавушин, Ајвали килисе, цркву Св. Теодора у Сусум Бајри, Тавшанли килисе, Бели килисе I у Соганлију, Бахатин Саманлиги килисе и Дирекли килисе у Белисирма, Стара Токали килисе у Гореме, капела Св. Евстатија у Гореме, cf. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei*, I, XXVI, 134–137; XIX, 139–140; XXXVI, 147–148; XXXIX, 151–152; XLVII, 160; LXI, 175–176; LXII, 176–177; *Zweiter tafelfband* III, XXVI, 302, 307, 319; XIX; XXXVI, 385; XXXIX, 397, 398; XLVII; LXI; LXII; Jerphanion, *Les églises rupestres, Premier album*, pt. 1, pl. 37 (3), 37 (4), 64 (2), 66 (1), 66 (2); Wharton Epstein, *Tokali Killise*, 62, figs. 20–23; Jolivet-Lévy, *The Bahattin Samanlıği Kilisesi*, 96, 101, 104. Cf. Hennessy, *Images of Children*, 179–212, посебно 182, 187.

¹⁶¹⁰ Од већег броја примера из XI века издвајамо: Plut. VI.23, fol. 7r (Библиотека Лауренцијана), (cf. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, 22, fig. 14), Paris. gr. 74, fol. 5r (cf. Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 131, fig. 8). Из XII века потиче тзв. Карахисар четворојеванђеље, gr. 105, fol. 13v (cf. Willoughby, Colwell, *The four Gospels*, 119, pl. XIV) а из XIII века јерменско јеванђеље, fol. 17 v (Freer gallery of Art у Вашингтону 56.11), (cf. *Armenian manuscripts*, fig. 205). Иста традиција се наставља и у познијем периоду, о чему сведочи бугарски илустровани рукопис из XIV века –

као и проповеди на Божић Јована Дамаскина.¹⁶¹¹ Као једна од епизода, груписаних уз Богородицу и малог Христа у Витлејемској пећини, Убиство младенца се нашло на поменутиим примерима синајске иконе из комнинског периода¹⁶¹² и градачке фреске.¹⁶¹³ Усамљени пример из XIII века¹⁶¹⁴ је слабо очувана фреска Покоља младенца у цркви Светог Созонта у Геракију, чије место указује на њену посредну повезаност са сценама из Богородичиног житија и Христовог детињства.¹⁶¹⁵ Распрострањеност ове иконографске теме током XIV и XV века карактеристична је поред престонице (црква Христа Хоре)¹⁶¹⁶ и за више значајних уметничких центара на Балкану, Пелопонезу и Криту.

Веома опширна композиција Убиства младенца у цркви Светог Илије у Солуну (друга половина XIV века или почетак XV века) једина је сачувана сцена из циклуса Христовог детињства, који је био насликан у припрати цркве (сл. 266).¹⁶¹⁷ И у црквама Мистре Убиство младенца налази се међу сценама које приказују

Лондонско јеванђеље Ивана Александра, fol. 11 r (Add. 39627, Британска библиотека), (cf. Zhivkova, *Tetraevangeliar des Zaren*, fig. 15).

¹⁶¹¹ V. нпр. рукопис Taphou 14, fol. 112r (XI v., Грчка патријаршијска библиотека у Јерусалиму), (наведено према фотографији 32 J56 LGP 17, 112A, 131207, Princeton Index of Christian Art), рукопис Есфигмен 14, fol. 410 v, XI v., (cf. Pelekanidis, et al., *The Treasures of Mount Athos II*, fig. 392).

¹⁶¹² *Holy Image, Hallowed Ground*, fig. 14.

¹⁶¹³ Бабић, *Циклус Христовог детињства*, 49–56.

¹⁶¹⁴ Специфичан пример је издвојена представа Јелисавете са малим Јованом скривени у Божијој гори у припрати цркве Богородице Влахернске у Арти (1267/1268–1296). Насликана је у лунети над пролазом који води из припрате у наос, а њено значење тумачи се у ширем контексту иконографског програма тог простора, v. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα*, 72–73, 99–101, 105, 109–110, 115, 118, εικ. 65, 66, 143, 145.

¹⁶¹⁵ Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 186–187, εικ. 324–326, 86.

¹⁶¹⁶ Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 229–233.

¹⁶¹⁷ За цркву Св. Илије, v. Laurent, *Une nouvelle fondation*; Papazotos, *The Identification of the Church*, 121–127. За сцену Покољ младенца, v. Μαυροπούλου-Γισιούμη, *Η μνημειακή ζωγραφική*, 663; Καμπούρη-Βαμβούκου, *Η σφαγή των νηπίων*, 429–440 (са новим предлогом датовања у крај XIV или почетак XV века). V. и Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 82–84.

Христово рођење и детињство. Такви примери заступљени су у Митрополији (1270–1285)¹⁶¹⁸ и на јужној галерији католикона манастира Вронтохион посвећеном Богородици Одигитрији (прве деценије XIV века или 1366), док је у припрати Пантанасе (XV век) окружена циклусима који представљају детињство Богородице и Јована Претече.¹⁶¹⁹ У иконографским програмима критских цркава Покољ младенаца најчешће се слика уз Христово Рођење као својеврсна допуна и обогаћење празничне сцене.¹⁶²⁰ Примери из области Ретимнона су црква Светог Јована јеванђелисте у Като Валсамонеро (око 1400), Богородичина црква у месту Сетурес (око 1300) и Св Јован Јеванђелиста у месту Сели (1411).¹⁶²¹ Убиство младенаца такође припада христолошком¹⁶²² и теотоколошком циклусу и у црквама Милопотамес области (Богородичина црква у селу Агиос Јоанис, око 1300; црква Светог Јована Крститеља у месту Аксос, крај XIV века; црква Светог Јована Крститеља у селу Дискури, око 1400; параклис Светог Јована Крститеља у селу Ерфи, почетак XIV века; двојна црква посвећена Богородици и арханђелу Михаилу у месту Ливадиа, почетак XV века; црква Светог Јована Јеванђелисте, Маргаритес, 1383);¹⁶²³ Амари регије (Богородичина црква у месту Меронас, почетак XV века,¹⁶²⁴ Богородичина црква у

¹⁶¹⁸ Епизоде Христовог детињства налазе се на источној страни јужног зида централног брода, у зони испод сцена Рођења и Срећења, v. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises*, 7, pl. 5, sch. IV. За датовање сликарства, v. Χατζηδάκης, *Νεώτερα για την ιστορία*, 143–179.

¹⁶¹⁹ Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises*, 11–12, 45, pl. 18, 25, sch. XII, XVI; Papamastorakis, *Reflections of Constantinople*, 375–380, figs. 6–8.

¹⁶²⁰ Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete I*, 278, 287.

¹⁶²¹ Spatharakis, *op. cit.*, 124, 125, 126–127, 137, 226–227, 229–230, 236–238, 241, 259–260, figs. 138, 165, 306, 308 (са старијом литературом).

¹⁶²² Убиство младенаца могло се наћи, додуше изузетно, уз сцене чуда, као на пример у цркви Христа Спаса у селу Акумија у регији Ретимна (1389) или у оквиру циклуса посвећеном св. Јовану Претечи, као што је то случај у цркви Светог Јована Крститеља у селу Критса, Мерабело (1389–1390), v. I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings*, 128, 133, 135.

¹⁶²³ Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings*, 124; idem, *Byzantine Wall Paintings of Crete II*, 22–23, 25, 27–29, 44–45, 98–99, 119, 151–154, 164, 170–171, 201–202, 216–218, 265, 267, 271–272, 277, 296–297, figs. 26, 27, 260.

¹⁶²⁴ Spatharakis, Essenberg, *Byzantine Wall Paintings of Crete III*, 124–125.

селу Тронос, трећа четвртина XIV век;¹⁶²⁵ црква Светог Ђорђа у селу Ватиако, око 1300)¹⁶²⁶ и Ираклиона (црква Свете Пелагије у Ано Вианос у области Вианос, 1360).¹⁶²⁷ Овој групи цркава треба придружити још један значајан критски споменик сликарства Палеолога. Реч је о цркви арханђела Михаила у месту Какодики, у области Хања (1360/1370). Као и у већини поменутих примера Покољ у Витлејему и Бег у Египат насликани су уз празничну сцену Рођења, након чега следе Сретење и Крштење.¹⁶²⁸ Слична програмска концепција примењена је и у географски удаљеном примеру, цркви Богородице Теоскепатос у Трапезунту (1376), где су епизоде везане за Христово детињство укључене у празнични циклус.¹⁶²⁹ Тако се композиција Убиство у Витлејему у виду фриза сасвим очекивано развија испод Рођења и Сретења.

Увид у значајан број примера византијског сликарства показује да се и у Марковом манастиру следио траг утврђених програмских замисли. У југоисточном просторном сегменту цркве сконцентрисани су догађаји везани за Христово рођење и детињство. У лунети јужног зида, непосредно изнад сцене Убиство младенца налази се Сретење, док су Рођење и Крштење смештени на своду јужног крака крста (сл. 109). Осим празничног циклуса тематску усаглашеност показују и епизоде из циклуса Акатиста, које представљају Рођење Спаситељево, Поклоњење мудраца и Бег у Египат (сл. 395). Дакле, идејна и тематска сродност уочава се кроз вертикални поредак поменутих циклуса. Смисао који произилази из односа фреске Покоља у

¹⁶²⁵ Попут поменутих примера Рођења Христовог на синајској икони и градачкој фресци, епизода Покоља у Витлејему једна је од епизода на представљеној причи о Рођењу Спаситеља, cf. Spatharakis, Essenberg, *Byzantine Wall Paintings of Crete* III, 214, figs. 555, 558.

¹⁶²⁶ Spatharakis, Essenberg, *Byzantine Wall Paintings of Crete* III, 222–224.

¹⁶²⁷ Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings*, 112.

¹⁶²⁸ Tsamagda, *Die Panagia-kirche*, 168–170, pl. 2, 304–305, Abb. 194, 195. Као најблискију паралелу сценама у цркви арханђела Михаила ауторка наводи Убиство младенца и Бекство у Египат у Богородичиној цркви у месту Анисараки, Хања (XIV век), cf. *ibid.*, 169, Abb. 255.

¹⁶²⁹ Насликани су: Јосифов сан, Пут у Египат и Покољ у Витлејему, v. Millet, Talbot-Rice, *Byzantine Painting in Trebizond*, 46–47, 49, pl. XIX, nos.1, 2; cf. и Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 231.

Витлејему према сликаном програму свог непосредног окружења превасходно истиче оваплоћење и људску природу Христову. Најснажнији иконографски елемент фреске који појачава овај догматски постулат јесте приказ емоционалних стања њених учесника.¹⁶³⁰ Наглашена бол и патња витлејемских жена, најизразитије оличена у лику Рахиље, препознатљива су иконографска средства којима се подстичу осећања код верника и на прихватљив начин им се приближава теолошка идеја о ваплоћењу и рођењу Богочовека.¹⁶³¹ Црквени оци раног хришћанства наглашавају да је Христов долазак на свет започео мучеништвом невине деце у Витлејему, која су страдала у његово име, те да је јеванђелиста Матеј кроз опис страшног чина прорекао страдање хришћана.¹⁶³² Повезаност Убиства у Витлејему и празничних сцена Рођења и Крштења ослања се на традиционално патристичко тумачење, које у жртви младенаца види доказ Христовог отеловљења, док се крштење ових прехришћана сматра јединственим јер се Света тајна испунила у крви дечијој и сузама њихових мајки.¹⁶³³ Убиство витлејемских младенаца већ у најранијим проповедима има тежину ратне трагедије, па се сходно правилима жанра развија емоционална интерпретација догађаја, као што је учињено у ексфрасису Романа Мелода.¹⁶³⁴ Драматично стање и неутешни очај мајки побијене деце објашњава се у црквеној књижевности и њиховим незнањем за Христову смрт и Васкрсење.¹⁶³⁵ Интензивније представљање емоција продире у сликарство знатно касније и може се пратити од

¹⁶³⁰ Реалност Христове људске природе оличена је и кроз примере Богородице која је у сцени Рођења представљена са тужним изразом лица, v. Maguire, “*Pangs of labor without pain*”, 211.

¹⁶³¹ Плач витлејемских жена посебно је наглашен у цариградској Хори, где је представљен као засебна епизода у циклусу Христовог детињства, cf. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 233–234.

¹⁶³² V. Кипријана картагинског, PL 4, col. 359–369; *Letters of St. Cyprian*, 162–171, посебно 167. Детаљније о овом питању види код Silberger, *The iconology of of the Massacre of the Innocents*, 34–35.

¹⁶³³ V. нпр. проповеди св. Петра Хризолога, епископа Равене (425–450), cf. *The Fathers of the Church*, 254–259. Ово питање детаљно разматра у светлу патристичких тумачења Silberger, *The iconology of of the Massacre of the Innocents*, 47–48, 55.

¹⁶³⁴ Barkhuizen, *Romanos Melodos, On the Massacre of the Innocents*, 29–50, посебно 36 ff. За друге примере описа у проповедима и химнама познијег периода, v. Maguire, *Art and Eloquence*, 23 ff.

¹⁶³⁵ PG 61, col. 702.

XIII века.¹⁶³⁶ Импресивна ликовна уверљивост најдраматичније међу новозаветним сценама и њена истакнута позиција у наосу Марковог манастира сасвим извесно у складу је са новим односом Цркве према приказивању емоција, у коме се почевши од краја XIII века очекује и емоционално ангажовање верника у најважнијим садржајима литургијског поретка.¹⁶³⁷

За идејно језгро фреске Убиство младенаца у Марковом манастиру веома је значајна и тема мучеништва. Недужна деца из Витлејема сматрана су протомартирима који су страдали за Христа,¹⁶³⁸ а веровање у њихову светост јавља се крајем II века у списима црквених отаца.¹⁶³⁹ Већ тада им се приписује основни симбол мучеништва, па тако св. Кипријан Картагински (око 200–258) описијући њихову доб, истиче да они нису дорасли за битку, али јесу за мученички венац.¹⁶⁴⁰ Светих четрнаест хиљада младенаца Црква прославља 29. децембра,¹⁶⁴¹ а одговарајуће ликовне представе улазе у састав сликаних менолога.¹⁶⁴² Овај значајан аспект сцене у Марковом манастиру долази до изражаја кроз пажљиво осмишљен програмски контекст сликарства, у коме неколико фреско целина посвећених мученицима образује тематско јединство. У непосредној близини *Убиства младенаца* налазе се мученичка попрсја. Сцена страдање невиних је у истој равни са

¹⁶³⁶ Maguire, *Women Mourners*, 3–15, посебно 10. О представљању туге у ранијем периоду, v. idem, *The Depiction of Sorrow*, 123–174.

¹⁶³⁷ Детаљније о томе, v. Maguire, *Women Mourners*, 13.

¹⁶³⁸ Berthon, *Saints Innocents*, 32. Cf. и Hennesy, *Images of Children*, 212.

¹⁶³⁹ Коментаре и проповеди црквених отаца првих векова Цркве као и развој култа Светих младенаца разматра Silberger, *The iconology of the Massacre of the Innocents*, 32–55.

¹⁶⁴⁰ *Letters of St. Cyprian*, 167. Cf. и *Проповед 152* Петра Хризолога, равенског епископа (425–450), према коме се читав догађај десио према Божијем провиђењу, те да Господ није напустио витлејемску децу која су за њега страдала већ их је крунисао мученичким венцима, v. *The Fathers of the Church*, 152, 257–258.

¹⁶⁴¹ Delehaie, *Synaxarium*, 353.

¹⁶⁴² За примере у Старом Нагоричину, Дечанима, Козији, v. Мијовић, *Менолог*, 259, 332, 356, сл. 9, 47 61. За пример у критском манастиру Светог Антонија, Вронтиси (1420–1430), v. Ranoutsaki, *Die Kunst der Späten Palaiologenzeit*, 208–209, Abb. 54.

непознатим светитељским паром на источној страни јужног ступца, док су ликови мученика у чашицама цветова у оквиру сликаног менолога насликани испод, у трећој зони гледано од врха.¹⁶⁴³ Просторно блиске фреске Страдања невиних, календара и појединачних ликов мученика обједињене су идејом мученичке смрти која је приказана на различите начине, као брутално страдање и у виду ликов светих овенчаних славом (сл. 109).

Однос фреске Покољ недужних према сценама из празничног циклуса, циклуса Акатиста и страдања указује и на њен дубљи смисао, који се односи на Христову жртву. Литургијско-химнографско утемељење садржано је у бројним алузијама на будуће страдање у црквеним песмама које се изводе пред Божић.¹⁶⁴⁴ Већ се у поетској проповеди Романа Мелода посвећеном Покољу у Витлејему кроз метафору „мрачних боја које прекривају облак светлости“ изражава контраст између радости која је обавила Јудеју рођењем Христовим и плача недужних младенаца који је уследио недуго потом.¹⁶⁴⁵ Најутицајније тумачење изнео је цариградски патријарх Фотије (858–867 и 877–886). Као врстан теолог он је препознао и истакао жртвени карактер јеванђеоског догађаја смрти младенаца.¹⁶⁴⁶ Овакви коментари развили су се кроз одређени континуитет богословске мисли, због чега треба поменути Теодора Мопсусестијског (око 350–428), који Покољ у Витлејему пореди са жртвом Христовог распећа која скида грехове са човечанства.¹⁶⁴⁷ Такве идејне основе подстакле су и иконографско уобличавање питања Христове жртве у периоду након иконоборства. Кључни пример свакако представља минијатура из рукописа Paris. gr. 510 (IX век, fol. 137 v) која илуструје деветнаесту проповед Григорија Назијанског

¹⁶⁴³ V. Марков манастир. Цртежи на фрески, 20–21.

¹⁶⁴⁴ Spasskij, *La Pâque de Noël*, 289–306.

¹⁶⁴⁵ Облак светлости је метафора за Христово рођење. Према Протојеванђељу Јаковљевом (19, 2) облак светлости је прекрио пећину у Витлејему у часу Христовог рођења. О контакиону Романа Мелода, v. Barkhuizen, *Romanos Melodos, On the Massacre of the Innocents*, 45.

¹⁶⁴⁶ PG 101, 192–197; *Photii patriarchae Constantinopolitani Epistulae* IV, 85–89.

¹⁶⁴⁷ Reuss, *Mätthaus-kommentare*, 99.

посвећену Јулијану царинику,¹⁶⁴⁸ чија је основна тема даривање и жртва.¹⁶⁴⁹ Од епизода Христовог рођења и детињства које св. Григорије наводи у свом тексту, минијатуристи су изабрали да представе оне, чије значење највише одговара теми, а то су Поклоњење мудраца, Покољ у Витлејему и Сретење. Према Лесли Брубекер у овом програмском решењу се остварује типолошка повезаност три сцене, будући да даривање мудраца и даривање жртве у оквиру Сретења уз жртвени карактер централне представе – смрти младенаца, чине одговарајуће визуелно тумачење главне поруке проповеди.¹⁶⁵⁰ Одабир сцена у рукопису Paris. gr. 510 представља оригинално програмско решење, настало под снажним утицајем коментара патријарха Фотија о важности улоге првосвештенства,¹⁶⁵¹ које најпре треба схватити у контексту црквено-историјских прилика друге половине IX века. Ипак значења самосталних представа настављају да се развијају и у каснијем периоду. Тако иконографију Сретења у сликарству Палеолога у значајној мери прожима симболика будућег Христовог страдања, на шта је указано раније у тексту.¹⁶⁵² Имајући то у виду лакше се уочава један од идејних слојева просторног распореда програма на јужном зиду цркве Марковог манастира, у коме заједничку вертикалу деле епизоде Рођења Христовог и Поклоњење мудраца из циклуса Акатиста, Покољ у Витлејему и Сретење у највишој зони.¹⁶⁵³ Непосредну просторну везу која сасвим извесно појачава њихову жртвену симболику имају Сретење и Покољ у Витлејему.¹⁶⁵⁴

¹⁶⁴⁸ Проповед се читала у данима после Божића, cf. PG 35: 1044–1064. Cf. Gallay, *La Vie de saint Grégoire*, 128.

¹⁶⁴⁹ Brubaker, *Vision and Meaning*, 62–70, fig. 18.

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, 63–64, 71.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, 70.

¹⁶⁵² Види поглавље о Великим празницима.

¹⁶⁵³ V. Марков манастир. Цртежи на фрески, 20–23. Поред значења Христове жртве, потребно је скренути пажњу на још једну поруку која произилази из просторног уобличавања две сцене – Сретења и Поклоњења мудраца на јужном зиду наоса. Прва представља препознавање Логоса од стране Јевреја, а друга од стране пагана, cf. Jolivet-Lévy, *The Bahattin Samanlığı Kilisesi*, 96.

¹⁶⁵⁴ Поред повезаности на идејном плану догађаји смрти младенаца и Сретења и хронолошки следе један за другим, због чега су веома често насликани у низу у Христолошким циклусима у

Христово рођење, самим тим и смрт младенца могу се сагледати и у светлу будућих догађаја. За разлику од тројице мудраца са истока, који су први препознали божанског младенца Христа, Нерон, јеврејски првосвештеници и становници Јерусалима су осетили страх. Стога и Неронове одлуке симболички најављују понашање јеврејских власти према Христу у време његових будућих страдања, а смрт младенца се пореди са Христовом смрћу.¹⁶⁵⁵ У вези са тим указујемо на још једну просторну повезаност – између сцене Покоља у Витлејему и циклуса Страдања. Епизода из циклуса Страдања која приказује Христа пред представником јеврејске власти, првосвештеником Аном налази се испод убиства невиних, тачније на површини која се подудара са десном страном сцене (сл. 109).¹⁶⁵⁶

Вероватно због историјског карактера сцене и, ако се изузме представа Јелисавете са малим Јованом, одсуства светих личности, значење иконографије Покоља у Витлејему до сада је више пута разматрано у светлу историјских околности. Потенцијал представе смрти младенца да изрази поруке политичке или друштвене природе уочен је у програму задужбине Теодора Метохита. У једном од изнетих тумачења висок степен естетског израза у приказима суровог насиља свакако би могао бити одраз историјске реалности, тачније личног става ктитора према губитку источних територија царства у Малој Азији.¹⁶⁵⁷ Историјска, политичка и

црквама Кападокије, v. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei*, III, XXVI, 302, 307, 319; XIX; XXXVI, 385; XXXIX, 397, 398; XLVII; LXI; LXII.

¹⁶⁵⁵ Silberger, *The iconology of of the Massacre of the Innocents*, 24–26.

¹⁶⁵⁶ V. Марков манастир. *Цртежи на фрески*, 20–23.

¹⁶⁵⁷ Nelson, *Taxation with Representation*, 72–76, посебно 75. Знатно слободније тумачење могуће историјске заснованости исте сцене у цариградској Хори износи Атанасиос Семоглу. Реч је о песми у епском хексаметру коју Теодор Метохит посвећује Нићифору Григори, а која представља својеврсни поетски тестамент аутора, у коме га моли да чува његове књиге које назива својом децом. Веома развијена и оживљена персонификација уз податак да се библиотека великог логотета налазила у манастиру, поткрепљен новијим интерпретацијама археолошких резултата у југоисточном делу спољне приправе католикона, за А. Семоглуа превазилазе реторичку конструкцију, због чега износи необичну и према нашем мишљењу неосновану хипотезу да је значење мозаика Покоља у Витлејему у

друштвена компонента добила је значајану улогу и у досадашим тумачењима композиције Смрти невиних у цркви Светог Илије у Солуну. За разлику од тумачења Хризанти Мавропулу Циуми која у сцени види одраз социјалних немира који су потресли град, тачније кржаве одмазде над солунском аристократијом за време побуне Зилота у Солуну,¹⁶⁵⁸ Марија Камбури Вамвуку сагледава значење представе на широј позорници историјских догађаја, због чега сматра да је драматичност борбе на фресци која је настала у другој половини XIV или почетком XV века првенствено део историјске реалности везане за турска освајања на територији Балкана, а посебно за појаву исламизације.¹⁶⁵⁹ На сличан начин, као „одјек мучних времена“ и Војислав Ђурић је протумачио слике Покоља витлејемске деце у Марковом манастиру.¹⁶⁶⁰ Ипак, улогу историјских околности не би требало преценити, будући да нема основа за препознавање одређеног историјског тренутка на поменутој композицији. Са друге стране, иста сцена чини део идејно-програмске замисли о мученичкој смрти за веру Христову која, као што је дискутовано раније у тексту, обједињује сцену смрти младенца, појединачне представе мученика и сликани менолог на јужном зиду наоса у Марковој задужбини. Томе треба додати да страдање, патос, повишене емоције и драматичност прожимају програм наоса и кроз теме Христове жртве: представе умрлог Господа и Богородице која га оплакује, Пилатов суд, равијени циклус страдања итд., стварајући посебан сензибилитет фресака, како на идејно-тематском плану, тако и у оквиру ликовних и стилских елемената.

складу са претпостављеном функцијом тог простора, који је служио као трезор Метохитове заоставштине, v. Semoglou, *L'éloquence au service de l'archéologie*, 45–65

¹⁶⁵⁸ Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Η μνημειακή ζωγραφική*, 663. Cf. Gerstel, *Civic and Monastic Influences*, 227–228 ff.

¹⁶⁵⁹ Kambouri-Vamvoucou, *L'histoire dans l'art*, 459; eadem, *Η σφαγή των νηπίων*, 429–440 где се настанак фреске, али и њена ликовна изведба доводи у везу са турским освајањима Солуна 1384–1387 и 1391–1403.

¹⁶⁶⁰ Ђурић, *Византијске фреске*, 81–82.

Дванестогодишњи Христос проповеда у храму

Сцена која следи приказује догађај који се одиграо након повратка Свете породице из Египта, када су о празнику пасхе Марија и Јосиф након три дана трагања пронашли дванаестогодишњег Исуса како разговара са јеврејским мудрацима у храму у Јерусалиму (Лк. 2: 40–49), (сл. 251ц, 267а, 267б).¹⁶⁶¹ Уочава се нагли прелаз у излагању прича из Христовог детињства у коме недостају најважнији тренуци временског интервала омеђеног догађајима смрти младенца и дванаестогодишњег Христа у храму. Тај утисак се делимично ублажава ако се узме у обзир тематска усаглашеност између сцена детињства и епизода из циклуса Акатиста. На тај начин пропуст у наративном току циклуса детињства допуњава опширан приказ бекства Свете породице за Египат из 6. икоса,¹⁶⁶² који је насликан две зоне ниже, у правцу простирања сцене Христос беседи са учитељима у храму у Јерусалиму.

Дакле представа Христа Емануила који проповеда обухвата јужну страну потрбушја лука и јужни зид југозападног угаоног травеја. И садржај композиције прилагођен је задатом конструктивном склопу, па је централни део сцене са Христом и учењацима распоређеним на екседри насликан на већој површини јужног зида, док је епизода Марија и Јосиф проналазе малог Исуса у храму смештена на потрбушју.¹⁶⁶³ На тај начин је споредна улога Христових родитеља у догађају добила одговарајући просторни третман (сл. 267д). Оштећења су уништила већи део Богородичине фигуре, као и горњи и централни део другог дела фреске. Горњи део Христове фигуре није сачуван, због чега не можемо видети да ли је био насликан у

¹⁶⁶¹ Исти догађај описан је и у апокрифном тексту Јеванђеље младенства Исуса Христа, в. *Апокрифи новозаветни*, 60–61. До сада је објављен само цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртеж на фрески*, 21 где је означена као неидентификована сцена.

¹⁶⁶² Мирковић-Татић, *Марков манастир*, 49.

¹⁶⁶³ Cf. исту представу у Љуботену, где су Христови родитељи насликани, као полуфигуре у горњем десном углу композиције, в. Радујко, *Прво сликарство Љуботена*, сл. 1.

очекиваној иконографији Емануила или у зрелој доби са брадом и да ли је у руци држао свитак. Димензије доњег дела његовог тела свакако указују на младу или одраслу особу (сл. 267ц).¹⁶⁶⁴

Бројне иконографске сличности између представа Христос подучава у синагоги у Назарету (Мт. 13: 53–58; Мк. 6: 1–6; Лк. 4: 16–30), Христос подучава у храму у Јерусалиму (Преполовљење празника), (Јн. 7: 14–36) и Дванаестогодишњи Христос међу јеврејским мудрацима понекад су збуњивале и саме сликаре.¹⁶⁶⁵ Према Кристоферу Валтеру неусклађеност између представе Христа, кога јеванђелиста Лука описује као дете (Лк. 2: 40–49) и примера у којима је насликан у зрелом добу могла се десити као утицај симболичног значења четрдесетог стиха истог текста (Лк. 2:40) где се истиче Христов духовни раст испуњен премудрошћу.¹⁶⁶⁶ Дванестогодишњи Христос проповеда у храму је епизода којом се завршава Христово детињство и започиње његова јавна делатност, због чега ова сцена означава прелаз и истовремено везу између два циклуса.¹⁶⁶⁷ И њена иконографска обележја говоре у прилог томе. Положај руку Марије и Јосифа су гестови забринутости и страха земаљских

¹⁶⁶⁴ Cf. Христа Емануила у сцени Преполовљење празника у Кучевишту (v. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 133). Христос са брадом почиње да се слика под утицајем иконографије Преполовљење празника већ од средњевизантијског периода, v. Brubaker, *The Illustrated copy*, 411, n. 242, 244.

¹⁶⁶⁵ Cf. Бабић, *О Преполовљењу празника*, 23–27; Walter, *Mid-Pentecost*, 231–234; idem, *The Earliest Representation*, 15–16; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, n.16.

¹⁶⁶⁶ Walter, *The Earliest Representation*, 15–16. Исто питање примећује и коментарише Antonopoulos, *Prolégomènes à une typologie de l'enfance*, 273. У апокрифном тексту *Јеванђеље младенства Исуса Христа* опис истог догађаја завршава се речима: „ Исус, величина небеса, који узрасте мудрошћу и телом, чињаше исцељења за све прослављајући се од Бога, оца свог“, v. *Апокрифи новозаветни*, 61, 72,

¹⁶⁶⁷ Исти редослед налази се у Хори, где се Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму може сматрати завршном у циклусу детињства али и почетном сценом циклуса јавних делатности, cf. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 237–238; Underwood, *Some problems*, 245 ff. Она је вероватно била завршна сцена и у Куртеа де Арђеш, cf. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 237–238; Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses*, 32.

родитеља у тренутку проналажења детета које им се приказује у својој божанској природи.¹⁶⁶⁸ Идеја ваплоћеног Логоса која доминира циклусом детињства сједињује се са идејом божанске природе Спаситељеве у сцени Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму.¹⁶⁶⁹ Она истовремено најављује основну тему предстојећег циклуса чуда. Према сликарском приручнику Дионисија из Фурне њом започињу Христова чуда и проповеди.¹⁶⁷⁰ Међутим примери из зидног сликарства говоре да ипак није владала уједначена сликарска пракса када је реч о распореду сцене.¹⁶⁷¹ Овај догађај се помиње у оквиру богослужбеног циклуса који се одвија по Божићу, на празник Обрезања и давања Господу имена Исус (1. јануар).¹⁶⁷² Сам сликарски поступак у Марковом манстиру, који у први план ставља наративност и који није предвидео раздвајања у виду бордура, говори у прилог замисли о јединственом непрекинутом низу сцена Христовог детињства и јавних делатности.¹⁶⁷³ Иако ће бити разлога да се ова сцена разматра и у наредном поглављу о циклусу Христових јавних делатности, њена позиција у оквиру поменутог целине захтева да првенствено буде поменута у оквиру приче о Христовом детињству. У вези са тим од важности је скренути пажњу на једно од теолошких значења која се везују за иконографију сцене. Боравак Христа детета три дана у храму тумачи се као антиципација његове будуће смрти и Васкрсења, што је доводи у везу са жртвеном симболиком Смрти младенаца, а због чега сцена добија и спасоносни предзнак.¹⁶⁷⁴ Иста тема може се сагледати и

¹⁶⁶⁸ Раздвајање земаљских родитеља од божанског детета препознаје и коментарише на примеру сцене у Бојани, cf. Schroeder, *Transformative Narratives*, 117

¹⁶⁶⁹ Теолошко значење иконографије Емануила је двојна природа Христова, v. Galavaris, *The Illustration of the Prefaces*, 108.

¹⁶⁷⁰ Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 261–263.

¹⁶⁷¹ Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 237–238;

¹⁶⁷² Мирковић, *Хеортологија*, 99–100.

¹⁶⁷³ Смрт младенаца, Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму и прва сцена Христових јавних делатности – Свадба у Кани нису одвојене бордурама. Сцене Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму и Свадба у Кани насликане су једна до друге и у Љуботену, v. Радујко, *Прво сликарство Љуботена*, 173, сл. 1, 5, 13.

¹⁶⁷⁴ Laurentin, *Jésus au temple*, 169–70, 208; Schroeder, *Transformative Narratives*, 115.

спрам циклуса страдања, од којег је дели зона сликаног менолога. Вероватно није сасвим случајно што је последња сцена циклуса на јужном зиду наоса – Христос пред Кајафом просторно подудана са представом Дванаестогодишњег Христа који проповеда у храму.¹⁶⁷⁵ Кроз вертикалну повезаност уочљивији је контраст између учених Јевреја што су са дивљењем слушали Христа, који је као дете проповедао у храму и књижевника и других учењака који су на суду пред свештеничким поглаваром Кајафом тражили Спаситељеву смрт (Мт. 26: 66–67).

¹⁶⁷⁵ Cf. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 21, 23.

ЦИКЛУС ХРИСТОВИХ ЈАВНИХ ДЕЛАТНОСТИ

Жеља да се наратија сликаног програма у наосу изложи према хронолошком следу јеванђеоских догађаја из Спаситељевог живота на земљи определила је и место циклуса Христове јавне делатности. Он се надовезује на сцене из Христовог рођења и детињства. Десет епизода које приказују чудесне догађаје и поуке простире се на западном и северном зиду наоса и протезиса.¹⁶⁷⁶

Циклус отпочиње сценом Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму (Лк. 2: 40–49),¹⁶⁷⁷ чији су садржај и значење размотрени са аспекта Христовог детињства у претходном поглављу (сл. 251ц, 267а, 267б).¹⁶⁷⁸ Као што је раније поменуто овај догађај Црква прославља 1. јануара, док се сцене циклуса јавних делатности добрим делом одвијају према распоредима из читања Пентикостара. Стога је јасно да се њихова повезаност не остварује на богослужбеном, већ на идејном плану. Сцена Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму добија нова теолошка значења у позновизантијском периоду. Она се сврстава у круг тема којима се изражава вишеслојно богословско питање о Христу Премудрости.¹⁶⁷⁹ Инспирирано цитатом из Лукиног јеванђеља (Лк. 2: 40) идејно тежиште

¹⁶⁷⁶ О циклусу Христових чуда и поука у источнохришћанској уметности, v. Millet, *Recherches*, 31–40, 57–65; Underwood, *Some Problems*, 245–302; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 199–216; Марковић, *Христова чуда и поуке*, 133–146.

¹⁶⁷⁷ Истом сценом започиње циклус Христових чуда у Перивлепти, v. Заров, *Циклусот на Христовите чуда*, 112–115. Cf. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 126, сл. 7; Cf. и место сцене у циклусу Протатона, v. Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις*, 202–203.

¹⁶⁷⁸ V. поглавље о циклусу Христовог рођења и детињства.

¹⁶⁷⁹ Πάλλας, *Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία*, 125–131.

иконографије усмерено је на Христа Емануила као ваплоћену Премудрост Божију.¹⁶⁸⁰ Већ као дете Христос је испуњен премудрошћу која се открива кроз његову улогу проповедника и учитеља.¹⁶⁸¹ Попут сцена Христос подучава у синагоги у Назарету (Мт. 13: 53–58; Мк. 6: 1–6; Лк. 4: 16–30),¹⁶⁸² Христос подучава у храму у Јерусалиму (Преполовљење празника), (Јн. 7: 14–36) и Дванаестогодишњи Христос међу јеврејским мудрацима носи еклисиолошку симболику, јер представља праслику проповеди.¹⁶⁸³ Сценом која је изабрана да започне циклус чуда у Марковом манастиру утемељује се јавна делатност Христова међу људима, алудира се на првосвештенички аспект његове личности и на свету тајну свештенства. Стога њен садржај представља узор јерејском позиву чија је дужност ширење јеванђеоске речи кроз проповед.¹⁶⁸⁴ Знање о томе монаси су могли допунити читањем, као што је на пример десета по реду беседа посвећена тајни свештенства, која се налазила међу беседама Зборника написног у Марковом манастиру у последњој четвртини XIV

¹⁶⁸⁰ Исто значење може носити и тема Христос проповеда у храму (Преполовљење празника) (Јн. 7: 14–20), са којом се Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму иконографски преплиће, cf. Πάλλας, *Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία*, 135. Cf. Бабић, *Ο Преполовљењу празника*, 23–27; Walter, *Mid-Pentecost*, 231–234; idem, *The Earliest Representation*, 15–16; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 202–204.

¹⁶⁸¹ Посебност фреске Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму у Сопоћанима јесте иконографска алузија на Соломоне Премудрости (Сол. 9:1), остварена кроз представу здања са колонадом од седам стубова, v. Πάλλας, *Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία*, 136, εκ. 19. О улози Христа као проповедника у иконографији, v. Brubaker, *Vision and Meaning*, 85–86; Schroeder, *Transformative Narratives*, 118.

¹⁶⁸² Γκυλιές, *Ο Ιησούς διδάσκων*, 271–296.

¹⁶⁸³ Cf. Габелић, *Лесново*, нап. 661.

¹⁶⁸⁴ Најупечатљивији пример такве поруке је минијатура уз проповеди Јована Златоустог бр. 32 (cf. PG 51, 155–164) у рукопису Athens 211 (IX век), fol. 226r, чија се тема односи на дужности проповедника. Идеја о св. Јовану Златоустом као идеалном проповеднику ликовно је уобличена кроз неуобичајену иконографију сцене Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму, која укључује и портрет св. Јована Златоустог, v. Madigan, *Athens 211*, 168–170. За фотографију минијатуре, v. Grabar, *Miniatures gréco-orientales*, pl. XX (2). Cf. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 202–204.

века.¹⁶⁸⁵ Поједини аспекти сцене свакако су били окренути ка монашкој „публици“. Војислав Ђурић скренуо је пажњу на могућност њиховог виђења, према којем одвајање монаха од својих породица има узор у приказаном Христовом одвајању од својих родитеља.¹⁶⁸⁶

Следи Свадба у Кани,¹⁶⁸⁷ догађај који означава почетак јавне манифестације Христових чудотворних моћи (Јн. 2: 1–11).¹⁶⁸⁸ Као што је чест обичај у сликарству Палеолога, свадбени обед и чудо са вином представљени су као два одвојена догађаја (сл. 268, 268а).¹⁶⁸⁹ За пространим столом на западном зиду југозападног угаоног травеја седе Христос, Богородица μῆρ φῶν , млада, младожења и кум (сл. 269). У позадини се издижу грађевине повезане заједничким зидом, са чијих кровова се простире црвена тканина. Већина насликаних ликова није сачувана у свом изворном изгледу. Богородица је у потпуности страдала, Христос се препознаје по остатку нимба, док се фигура младе у некада црвеној хаљини назире испод замућених контура.¹⁶⁹⁰ Иконографија чудесног догађаја у Кани за већину сликара отвара могућност за представљање садржаја материјалне културе, најпре вина и хране, као и посуђа у којима су служени.¹⁶⁹¹ Замисао сликара који је имао задатак да ликовно реши исту сцену у Марковом манастиру, запоставља овај иконографски слој испуњен детаљима. Он оставља готово у потпуности испражњену површину стола, што представу ослобађа мотива из сфере свакодневног и обичајног. Једино чиме је намеравао да испуни трпезу су три празне посуде, које су вероватно због журбе остале у форми недовршених цртежа, једва видљивих линија извучених белом бојом.

¹⁶⁸⁵ Стојановић, *Каталог рукописа*, 74. Рукопис се чува у Архиву САНУ под бројем 21, а текст је исписан од л.190а до л. 201б.

¹⁶⁸⁶ Djurić, *Les conceptions hagioritiques*, 52.

¹⁶⁸⁷ До сада је објављен само цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 24.

¹⁶⁸⁸ Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 205.

¹⁶⁸⁹ Примере наводи Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 79, п. 73.

¹⁶⁹⁰ Cf. делова костима младе из средњевизантијског периода, на основу материјалних и писаних извора, в. Parani, *Byzantine Bridal Costume*, 185, 198–210.

¹⁶⁹¹ Anagnostakis, Papamastorakis, “...and Radishes for Appetizers”, 154–158.

Најважнија порука садржана је у другом делу композиције, на потрбушју лука, где двојица слуга пред Богородицом сипају воду у три празна ћупа (сл. 270). Чудо претварања воде у вино је праслика чина Свете евхаристије.¹⁶⁹² Однос композиције Свадба у Кани према суседној, Дванаестогодишњи Христос беседи у храму, заснован је на теолошким значењима. Кроз прве две сцене циклуса постепено се најављује најпре Христова свештеничка улога, а потом и префигурација евхаристије. У њиховом повезивању може се препознати литургијска идеја, развијена у позновизантијској иконографији о Христу првосвештенику који приноси и који себе даје на жртву.¹⁶⁹³ Својим положајем у југозападном компартменту наоса, фреске се налазе насупрот простору олтара у коме се нижу представе Причешћа апостола, Тајне вечере, као и Христа првосвештеника.

Наставак циклуса пратимо на јужној страни западног зида наоса, где је насликана сцена Изгон трговаца из храма (Мт.21: 12–13; Мк. 11:15; Лк. 19: 45–46; Јн. 2: 13–22), (сл. 271).¹⁶⁹⁴ Њено повезивање са Свадбом у Кани заснива се на тексту друге главе Јовановог јеванђеља, према којем је Христов одлазак у јерусалимску цркву уследио непосредно након чуда у Кани галилејској (Јн. 2: 1–25). Христос у искораку, замахујући левом руком у којој држи бич преврће празан сто, иза кога се повлачи збуњена група Јудејаца (сл. 272).¹⁶⁹⁵ Слика се није задржавао на мотивима разбацаног новца и представа животиња, који чине устаљену иконографију сцене. У огољеном садржају фреске, сву пажњу посматрача привлачи драматичност и

¹⁶⁹² Underwood, *Some problems*, 265, 280–285.

¹⁶⁹³ Cf. *Nicolas Cabasilas, Explication de la Divine Liturgie*, XLIX, 15–16, 280 (PG 150, 477C). За иконографију Христа великог архијереја, в. Παλαμιαστοράκης, *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα*, 67–78; Костовска, *Исус Христос „Велик Архијереј“*, 35–57.

¹⁶⁹⁴ Од натписа се јасније види неколико слова на крају, ⟨...⟩ црк. Фреску је описао Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 64; За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 24–25.

¹⁶⁹⁵ Византијска иконографија чешће је следила Јованов опис Истеривања трговаца из храма, cf. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 205; Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 60, n.25.

оштрина Христовог геста.¹⁶⁹⁶ Таква уметничка интерпретација догађаја сасвим је разумљива у служби исказивања његовог симболичког значења. Гневни Христос је слика прве јавне демонстрације његове моћи да суди и кажњава.¹⁶⁹⁷ Посебан значај ова Спаситељева улога добија уколико се скрене пажња на однос сцене Изгон трговаца из храма према циклусу Пилатовог суда, који се простире зону ниже, на западном зиду наоса (сл. 228).¹⁶⁹⁸ Необично бројна скупина епизода сликом веродостојно преноси ток суђења Христу пред Пилатом забележен према канонским извештајима (Јн. 18:33–38, 19:10, 13; Лк. 23:3, 5; Мт. 27:11, 24–25; Мк. 15: 2). Очито је да су међусобно сродне теме правде, закона, суда, као и природе и извора власти добиле значајно место у програмској замисли западног зида наоса.¹⁶⁹⁹ Разлоге за то видимо у њиховој дидактичкој вредности и вишеслојном значењу. Као најважнија свакако се издваја сликовита и упечатљива супротност која се развија поређењем Христа као оличења правде и небеске власти и Пилата као представника закона на земљи.¹⁷⁰⁰

За разлику од Јовановог јеванђеља који истеривање из храма смешта на почетак Христове јавне делатности, према хронологији изнетој у синоптичким јеванђељима овај догађај следи након Христовог уласка у Јерусалим, на почетку страдања.¹⁷⁰¹ Распоред фресака на западном зиду наоса показује да су његове програмске карактеристике подразумевале усклађеност представа које припадају различитим тематским целинама. То се између осталог односи на сцену Цвети у

¹⁶⁹⁶ О спасоносном значењу гестова и речи које је Христос изговорио у храму, посебно код Јована, v. Cothenet, *Gestes et actes*, 100–103.

¹⁶⁹⁷ Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 205; Габелић, *Лесново*, 92.

¹⁶⁹⁸ Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, 503–521.

¹⁶⁹⁹ О циклусу Пилатовог суда и симболици земаљске власти и закона, v. *ibid.*, 516–518.

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*, 516–520.

¹⁷⁰¹ Већи значај Јованов опис вероватно стиче захваљујући богослужбеној употреби, јер је читан првог петка по Ускрсу, због чега се везује за Христово Страдања, cf. Roussanova, *Painted Messages of Salvation* 59, n. 24.

лунети и Изгон трговаца из храма испод ње, чији распоред омогућава праћење наративног тока синоптичких јеванђеља (сл. 224).¹⁷⁰²

Двадесет и први стих друге главе по Јовану, у коме се Спаситељево тело изједначава са храмом Божијим,¹⁷⁰³ представља јеванђеоско утемељење потоњег литургијског и теолошког симболизма о Цркви као телу Христовом. Ово значење има посебну вредност како за идејни слој фреске Изгон трговаца из храма у Марковом манастиру, тако и за разумевање њеног односа према сценама које јој претходе у циклусу Христових јавних делатности. Композиције Дванаестогодишњи Христос беседи у храму у Јерусалиму, Свадба у Кани и Христос истерује трговце из храма повезује евхаристијско-еклисиолошка симболика њихових тематских садржаја.¹⁷⁰⁴ Овакво груписање прве три сцене има за циљ да покаже да се кроз Христова дела већ на самом почетку наговештава Света тајна евхаристије и свештенства.

Монашка духовност позновизантијског периода однос према Христовом гесту истеривања трговаца из храма гради и на тумачењима које у овом догађају виде метафору о прочишћењу људске душе. Најутицајније коментаре на ту тему, сагледане у светлу исихастичког монашког мистицизма оставио је Теолепт Филадельфијски (око 1250–1322).¹⁷⁰⁵ У својим духовним саветима који су у проповедничком тону упућени монахињама цариградског манастира Христа Филантропа Спаситеља, као и њеној ктиторки Ирини-Евлогији Хумнини овај учени

¹⁷⁰² Cf. коментар о односу две сцене у поглављу о Великим празницима.

¹⁷⁰³ Cf. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 205.

¹⁷⁰⁴ Циклус Христових јавних делатности у параклису Светог Јефтимија при цркви Светог Димитрија у Солуну започиње сценама Христових проповеди – Христос беседи у синагоги у Назарету и Христос подучава у храму у Јерусалиму, а следеће у низу су Свадба у Кани и Изгон трговаца из храма, v. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 201–205.

¹⁷⁰⁵ О утицају Теолептоса на обликовање циклуса у параклису Светог Јефтимија, v. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 201 ff.

монах и црквени поглавар снагу Христове молитве и пост, који терају сваку злу помисао, реч или дело пореди са Христовим истеривањем трговаца из храма.¹⁷⁰⁶

Христова спаситељска делатност на земљи наставља се групом исцелитељских чуда обједињених мотивом воде. На северној страни западног зида налази се сцена Исцељење ослабљеног у бањи Витезди *ἄβ* *βυζδβνζα* *ρσλαβλ* (...), (Јн. 5:2–15), (сл. 273).¹⁷⁰⁷ Догађај се одвија у препознатљивом простору бањског лечилишта, испред трема са пет кровова, који наткрива базен. Са леве стране Христос, у пратњи апостола, које предводи Петар прилази исцељеном парализику који држи свој одар на леђима.¹⁷⁰⁸ Следи сцена Сусрет Христа и Самарјанке на Јаковљевом бунару изван града Сихара (Јн. 4:5–30).¹⁷⁰⁹ Догађај је описан у две епизоде које су распоређене на потрбушју, западном зиду северозападног угаоног травеја и западном пару пандантифа слепе калоте (сл. 274). У првом плану се развија композиција која садржи разговор између Христа и жене. Са леве стране, у подножју брега, седи Спаситељ. У левој руци држи савијени свитак, а десном благосиља. Уз њега је Јован, док се остатак апостолске групе приближива путем који прати линију брда. Са десне стране, поред крстообразног Јаковљевог бунара стоји Самарићанка. Уобичајени гест дивљења исказује десном руком коју је подигла у правцу Христа, док је лева положена на груди. Њена одећа се састоји од дуге беле хаљине, плаве

¹⁷⁰⁶ *Theoleptos of Philadelpheia: The Monastic Discourses*, 249–251; cf. Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 159.

¹⁷⁰⁷ Сцену помиње и даје кратак опис Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 64. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 24–25.

¹⁷⁰⁸ За иконографију сцене Исцељење ослабљеног у бањи Витезди у оквиру циклуса Христових чуда у сликарству Палеолога, в. Καζαρία-Γερνού, *Η ίαση του παραλυτικού*, 189–201, 205–212. За иконографске схеме најближе примеру у Марковом манастиру, в. *ibid.*, 207; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 207.

¹⁷⁰⁹ До сада је објављен само цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 25.

тунике без рукава и црвеног плашта, који је на врху главе скупљен у облик који личи на пунђу. Златне наруквице на зглобовима и изнад лаката украшавају рукаве, док се бордурама у истој боји завршавају крајеви хаљине и тунике. Приказ утврђеног града кружно се развија по ободу пандантифа чинећи венац архитектонских кулиса. Као и у простору олтара следе калоте у западним угаоним травејима украшавају попрсја арханђела. У југозападном делу представа бесплотног је већим делом уништена, док је на своду северозападног компартиента приказан Рафаило *ο ἀρχ ρά* (сл. 275). У северозападном углу смештена је епизода која представља разговор Самарићанке са групом људи пред капијама града (Јн. 4:28–30). Одмах потом следи сцена која приказује Христово исцељење слепорођеног код Силоамске бање (Јн. 9: 1–8).¹⁷¹⁰ У сферно обликованој површини на северном зиду истог компартиента наоса смештене су две епизоде (сл. 276, 277). На левој страни Христос, у пратњи апостола, међу којима се препознаје само Петар, пружа руку и помазује очи слепом. На десној страни исцељени слепорођени младић умива се над бунаром Силоамске бање.

Одавно је указано на везу између богослужења и распореда описаних сцена. Јеванђеоска зачала која садрже описе Исцељења ослабљеног у бањи Витезди, Христов разговор са Самарјанком и Исцељење слепорођеног код Силоамске бање читају се на литургији четврте (недеља ослабљеног), пете (недеља Самарјанке) и шесте (недеља слепог) недеље између Васкрса и Духова.¹⁷¹¹ Литургијско јединство свакако не представља једини разлог честог груписања три епизоде из Јовановог јеванђеља у циклусима Христових чуда и поука.¹⁷¹² Ови догађаји, обједињени мотивом исцелитељске, животодавне и просветљујуће воде, тумаче се у светоотачкој

¹⁷¹⁰ V. Марков манастир. Цртежи на фрески, 28.

¹⁷¹¹ Millet, *Recherches*, 37–38. Питање детаљно разматра Underwood, *Some Problems*, 257–262 (са примерима).

¹⁷¹² Најпотпунији преглед примера (XIII–XV век) који показују повезаност три сцене даје Καζαρία-Τσερνού, *Η ίαση του παραλυτικού*, 196–201.

литератури као праслика свете тајне крштења.¹⁷¹³ Као што је често случај, најистакнутије место има сцена исцељења паралитика код бање Витезде.¹⁷¹⁴ За то су заслужни литургијски симболизам сцене¹⁷¹⁵ као и патристичка тумачења, која почевши од оних најранијих, из II века, силазак анђела у бању да помути воду у базену (Јн. 5, 4) виде као прафигурацију силаска Светог духа на воде крштења у *benedictio fontis*.¹⁷¹⁶ У складу са значајем тог чудесног догађаја и богослужбени састави са јутрења у Недељу ослабљеног, његово баптизмално значење исказују кроз поређење истоименог догађаја са Христовим крштењем.¹⁷¹⁷ И у беседничкој књижевности рановизантијског периода исцељење ослабљеног једно је од чуда којима се дочарава метафора о крштењу као очишћењу од грехова. Такво је *Слово о крштењу* Григорија Назијанског, које је уврштено међу текстове поменутог зборника из Маркововог манастира.¹⁷¹⁸

Идејну повезаност са циклусом Пилатовог суда чини се да показује суседна представа Христовог разговора са Самарјанком (сл. 228). Баптизмални симболизам ове сцене исказан је кроз иконографију Јаковљевог бунара, који има облик камене крстообразне посуде.¹⁷¹⁹ Поред просторне постоји и иконографска подударност представа Христовог разговора са Самарјанком и последње сцене на

¹⁷¹³ Најопширнији преглед патристичких коментара даје Καζαμία-Τσερνού, *Η ίαση του παραλυτικού*, 32–34, 189–192. V. и Underwood, *Some Problems*, 258–262; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 209; Габелић, *Лесново*, 90–92; Дрпић, *Три сцене*, 112–115.

¹⁷¹⁴ Καζαμία-Τσερνού, *Η ίαση του παραλυτικού*, 189, 231–232.

¹⁷¹⁵ О употреби јеванђеоске епизоде са паралитиком у обредима крштења у древним литургијама, v. Underwood, *Some Problems*, 258–262, 292, 296; Дрпић, *Три сцене*, 113–114.

¹⁷¹⁶ За Тертулијана (II век), v. *De Baptismo* 5, PL 1, 1204–1206. За Амброзија епископа Миланског (IV век), v. *De Spiritu Sancto* VII, PL 16, 724. Cf. Daniélou, *Bible et Liturgie*, 208–215; Καζαμία-Τσερνού, *Η ίαση του παραλυτικού*, 32–34; Дрпић, *Три сцене*, 113.

¹⁷¹⁷ Underwood, *Some Problems*, 258.

¹⁷¹⁸ Рукопис се чува у Архиву САНУ, под бројем 21. За помен и кратак опис рукописа, v. Стојановић, *Каталог рукописа*, 75.

¹⁷¹⁹ О иконографији бунара крстообразног облика, v. Gavrilović A., *Representations of the wells*, 201–218.

западном зиду која приказује Пилатово прање руку, и она се заснива се на мотиву воде. Симболизам епизоде Пилатовог прања руку усмерен је од ранохришћанског периода на Свету тајну крштења.¹⁷²⁰ Кључни елемент за разумевање ове теме је чин прања водом, који представља алузију на Пилатова уверења о Христовој невиности, спирање греха за осуду Христа и поновно рођење кроз крштење којим се преобратио у хришћанина.¹⁷²¹ Још једна иконографска појединост указује на сложеност значења разматраних представа и програмских карактеристика њиховог односа. Сликара је воду у Јаковљевом бунару насликао црвеном бојом. Уз подсећање на крстообразни облик кладенца, ова два елемента највероватније подвлаче узајамну повезаност Христове смрти и крштења у патристичким тумачењима.¹⁷²²

Представе рајских река на угаоним странама северозападног капитела наоса,¹⁷²³ насупрот сцене разговора са Самарјанком, могу се схватити као допуна Христових речи, које у себи носе симболику крштења: „вода што ћу му је дати биће у њему извор воде која тече у живот вечни“ (Јн. 4:14), (сл. 54). Као што је поменуто раније у тексту, четири реке чије је извориште у Едену, симболизују благослов вода крштења, због чега су у рановизантијском периоду често сликане на крстионицама.¹⁷²⁴ У складном односу значења нашле су се „вода жива“ која је као метафора за Христа део симболичког садржаја сцене сусрета са Самарјанком и воде које „теку“ низ ивице капитела.¹⁷²⁵ Међу бројним теолошким коментарима описани

¹⁷²⁰ Тертулијан (II век) у води коју Пилат узима види воду крштења, а сам чин Пилатовог прања руку тумачи као његово покајање и истовремено ослобађање од греха за суђење Христу. Детаљније о патристичким тумачењима, v. Hourihane, *Pontius Pilate*, 68–72.

¹⁷²¹ Hourihane, *Pontius Pilate*, 72–83.

¹⁷²² Дрпић, *Три сцене*, 115 (са литературом).

¹⁷²³ За декорацију капитела олтара и наоса, v. поглавље о програму олтарског простора.

¹⁷²⁴ Maguire, *The Nile and the Rivers of Paradise*, 180; idem, *Earth and Ocean*, 44–45.

¹⁷²⁵ Различите иконографске представе воде и њихова теолошка тумачења детаљно разматра Papastavrou, *Recherche iconographique*, 287–307.

однос представа веома добро илуструје тумачење Јована Студита, према којем је бесмртна вода раја симбол вечности и самог Христа.¹⁷²⁶

Баптизмални симболизам јеванђеоске епизоде Исцељења слепорођеног свој израз има у спасоносној природи Христових чуда, којима се људска душа исцељује од греха.¹⁷²⁷ Тема враћања телесног вида добила је универзалну симболику просветљења и обнове духовног вида човечанства кроз крштење.¹⁷²⁸ Приказ базена код Силоамске бање у којем се умива слепи младић, иконографско је подсећање на литургијску употребу епизоде из Јовановог јеванђеља (9: 1–38) у припремним обредима крштења у раним вековима Цркве.¹⁷²⁹

Груписањем епизода Исцељење ослабљеног код бање Витезде, Сусрет са Самарјанком и Исцељење слепорођеног код Силоамске бање изложени су најважнији аспекти баптизмалне теме. Поред тога ове „слике крштења“ повезују се са претходним сценама циклуса у просторну и идејну целину, коју обједињује наглашени светотајински симболизам. Уколико се узме у обзир и принцип вертикалног повезивања сликане декорације западног зида наоса уочава се да баптизмално значење три епизоде из јеванђеља по Јовану, осим у оквиру циклуса Христових јавних делатности има улогу и у ширем програмском контексту овог дела наоса. У питању је однос који ове сцене образују са темама Христовог страдања и смрти, које се простиру у нижим зонама. Испод циклуса чуда тече венац мученичких попрсја сликаног менолога, под којим се развија циклус страдања кроз последње епизоде Пилатовог суда (Суђење на месту Гавата, Бичевање Христово и Пилатово

¹⁷²⁶ PG 99, col. 689 В. Опширније о патристичким коментарима, v. Papastavrou, *Recherche iconographique*, 289–290.

¹⁷²⁷ Cf. Καζαμία-Τσερνού, *Η ίαση του παραλυτικού*, 31–32; 185, n. 3, 189–191 посебно 191, 210–211. За проповед о паралитику Јована Златоустог, v. PG 51, 54; за Прву Паламину проповед, v. PG 151, 113; *Saint Gregory Palama, The Homilies*, 3. За примере егзегеза које Христова чудесна исцељења тумаче као излечење људи од болести греха, v. Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, n. 11.

¹⁷²⁸ Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 209.

¹⁷²⁹ Underwood, *Some Problems*, 258; Дрпић, *Три сцене*, 113 (са литературом).

прање руку), да би се у најнижем појасу, на пољима изнад капитела западног пара стубова нашли портрети умрлог Спаситеља и уплакане Богородице (сл. 54). Овакав тематски распоред добија дубљи смисао ако се има у виду већ поменута, теолошки занована веза између Крштења и Христове смрти. Основни принцип у патристичким тумачењима Свете тајне крштења је *Imitatio Christi*. Угледање на Христа у његовој смрти и васкрсењу садржано је већ у речима апостола Павла Римљанима (6: 3–4): „*Или не знате да сви који се крстимо у Исуса Христа, у смрт његову крстисмо се? Тако се с њим погребосмо крштењем у смрт, да као што уста Христос из мртвих славом Очевог, тако и ми у новом животу да ходимо,*“ и Колошанима (2, 12): „*Пошто се с Њим погребосте крштењем, у Њему сте и саваскрсли кроз веру у моћ Бога, који га васкрсе из мртвих.*“¹⁷³⁰ Најузвишенији вид подражавања Христових страдања су смрти мученика, те стога не чуди што је ликовно уобличено сећање на прве мартире хришћанске Цркве изабрано да буде насликано у непосредној близини Христових мучења која започињу сценом Бичевања и завршавају се симболичним приказом Спаситељеве смрти и плача Богородице. Описане фреске чудесних догађаја и снажних емоција које су се пружале на западном зиду наоса имале су, са становишта монашке духовности времена у којем су настале, дидактичку улогу. Подстицале су саживљавање али и подсећале на основне духовне постулате које треба следити у врлинском животу, а то је поштовање и учествовање у Светим тајнама цркве кроз угледање на самог Спаситеља.¹⁷³¹

Однос две независне али идејно блиске композиције у истом простору доприноси схватању Христових чуда као духовних и моралних поука. Реч је о до сада више пута помињаној сцени која приказује Христово исцељење ослабљенога у бањи Витезди и представи *Христос лоза истинита* на потрбушју средишњег лучног

¹⁷³⁰ Однос Крштења и смрти Христове кроз богословске и литургијске основе детаљно је размотрен у поглављу о циклусу Великих празника. За исту тему в. и Дрпић, *Три сцене*, 115.

¹⁷³¹ На важност учешћа верника у животу цркве кроз Свете тајне указују Теолептос Филаделфијски и патријарх Атанасије I, в. *The Correspondence of Athanasius I*, 120, 178. Cf. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 212. На дужност верника да присуствују светој литургији недељом подсећа Палама у својим проповедима. V. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 134–143, посебно 143.

пролаза који води из наоса у припрату (сл. 228). Кроз пример оздрављења човека који је тридесет и осам година чекао да нађе лек у овчијој бањи истиче се снага вере као још један од важних аспеката чудесних исцељења.¹⁷³² Заједно са тим Христове речи којима се обратио излеченом паралитику (Јн. 5: 14): „*Ето си здрав, више не греши, да ти не буде горе*“ подсећају да Господ кажњава грех телесном болешћу, али и да је физичко здравље награда за врлину.¹⁷³³ Управо иста порука садржана је у одељку Јовановог јеванђеља (15:1–2), који чини литерарни предложак за тему апостола у листовима лозе.¹⁷³⁴ У тим стиховима Христос каже: „*Ја сам прави чокот и отац мој је виноградар. Сваку лозу на мени која не рађа рода одсећи ће је; и сваку која рађа род очистиће је да више роди*“.¹⁷³⁵ Поука о моралу се јасно огледа на примеру паралитика који је многе године одржао снагу вере. Он се стога може схватити као „грана лозе која рађа“ и коју је Христос излечењем „очистио“, како би наставио да шири веру. На сличан начин може се разумети и мотив расцветале лозе који се простире две зоне ниже у правцу сцене чудесног догађаја у Витезди. Као популарни симбол духовних вредности и врлине расцветали биљни облици у различитим иконографским варијантама, а посебно винова лоза¹⁷³⁶ често су коришћени у византијској уметности и књижевности.¹⁷³⁷

¹⁷³² (Јн. 5: 5). Стрпљење паралитика хваљено је као пример највиших духовних вредности у проповедима византијских црквених писаца. В. нпр. Јована Златоустог (cf. PG 48: 805–806) и Теофилакта Охридског (cf. PG 123, 1260 BC). Cf. Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, n. 71.

¹⁷³³ Болест парализе често је схватана метафорички у византијској црквеној књижевности, а телесна непокретност тумачена је као заробљеност душе у греху, cf. Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, 186, n.93.

¹⁷³⁴ Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, 182.

¹⁷³⁵ За иконографију *Христос лоза истинита (Христос Амелос)*, која ће бити разматрана у једном од наредних поглавља, в. Mantas, “*Christ the Wine*”, 347–360.

¹⁷³⁶ Cf. Daniélou, *La vigne*, 33–63; Antonopoulous, *Miséricorde, Olivier*, 345–385; Maguire, *Imperial gardens*, 181–198. Опширнији списак литературе за ову тему наводи Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, n. 73.

¹⁷³⁷ Оригинално иконографско решење које комбинује елементе лозе и паралитика осмишљено је на минијатури Христос исцељује ослабљеног у бањи Витезди у илустрованом рукопису *Sacra*

Следећа епизода циклуса приказује Исцељење човека који је имао водену болест (Лк. 14: 1–6).¹⁷³⁸ Садржај представе смештен је на потрбушју лука ка наосу и одговарајућем пандантифу северозападне следе калоте (сл. 278). На левој страни композиције стоји Христос у пратњи апостола, које предводи Петар. У левој руци држи свитак, а десном додирује стомак оболелог. Десну страну испуњава препознатљиво изувијано тело човека са отеченим стомаком у прегачи, који се левом руком ослања на штаку, док га један старији Јеврејин придржава. Између две линије извучене белом бојом, које се пружају у правцу Христовог нимба налазио се натпис, што потврђују трагови појединих слова. Циклус Христових чуда и поука се наставља на северном зиду наоса сценом Исцељење човека са сувом руком (Лк. 6: 6–10; Мат. 12: 9–14).¹⁷³⁹ Испред јеврејске зборнице, представљене као тробродна грађевина са бочним кулама повезаних зидом, одвија се чудесно исцељење (сл. 279). Са леве стране је Христос, праћен као и обично апостолском групом, од које се јасно виде само Петар и Јован у првом реду. Христос у левој руци држи свитак, а десном благосиља и исцељује човека који је пружио ка њему своју болесну руку. Човек са сувом руком је мршав и одевен је у кратку тамно браон хаљину. Иза њега стоје тројица Јевреја и посматрају чудесни догађај.

Описане епизоде придружују се групи чуда која су се десила у суботњи дан. За разлику од Исцељења ослабљеног у бањи Витезди и Исцељења слепорођеног код Силоамске бање, овај значајан аспект Христових чудотворења у последње две сцене додатно је образложен и Спаситељевим поукама о чињењу добра на Сабат (Лк. 14:5–6; Лк. 6: 7–11; Мт.12: 10–14). Телесна изобличења оболелих, која су са

parallela, зборнику библијских и патристичких текстова (Национална библиотека, Париз, Cod. paris. gr. 923, fol. 260 r, IX век). Сматра се да је инспирисано поретком јеванђеоских цитата у компилацији, где стих о лози (Јн. 15, 1–2) непосредно претходи опису исцељења у Витезди. Пример детаљно анализира Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, 180–184. За рукопис *Sacra parallela*, v. Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era*, 49–50; Oretskaia, *A Stylistic Tendency*, 11–14.

¹⁷³⁸ Фреску помиње Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 64. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 28.

¹⁷³⁹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 63; *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 29.

патристичког становишта узрокована грехом¹⁷⁴⁰ посебно су била интересантна за приказивање моралних поука у време исихастичке духовности. Један од постулата Григорија Паламе, најављен већ у делу Теолептоса Филадельфијског, односи се на јединственост људског бића, због чега је овај уважени теолог истицао да је грех који оптерећује душу видљив на телу.¹⁷⁴¹ Основ за развијање таквих теолошко-антрополошких погледа садржан је у Христовој проповеди у јерусалимском храму (Јн. 7: 21–24) у којој се обраћа Јеврејским учитељима питањем: „Срдите ли се на мене што исцелих целог човека у суботу?“ Питање суботњих чуда првенствено је значајно због свог теолошког симболизма. Према преовлађујућем уверењу у патристичким текстовима Христова исцелитељска чуда јесу пре свега знакови спасења човечанства и најавна највећег од свих Спаситељевих чуда, његовог Васкрсења и победе над смрћу.¹⁷⁴² Стога је смисао суботњих чуда спаситељско деловање Христа исцелитеља, којим се човечанство ослобађа болести и смртности греха. Порука о васкрсењу праведних уследила је непосредно након чудесног исцељења ослабљеног у бањи Витезди (Јн. 5: 21–28). Тада је Христос говорио Јеврејима о својој животодавној моћи и суду правде, који ће наградити оне што су чинили добро. Значај суботњег чуда у бањи Витезди и његову идејну повезаност за Васкрсењем Господа образложио је цариградски патријарх Герман (VIII век) у својој проповеди о погребу Христовом на Велику Суботу. Његово утицајно мишљење вероватно је највише допринело схватању овог Христовог исцељења као демонстрације истинског, духовног Сабата, када је душа, ослобођена терета греха, у својој чистоти спремна да се посвети Богу.¹⁷⁴³ У коментарима XIV века увиђа се и

¹⁷⁴⁰ Larchet, *The Theology of Illness*, 17–39. Cf. Constantinou, *Grotesque Bodies*, 43–54.

¹⁷⁴¹ Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 214–215.

¹⁷⁴² Бројни су примери представа Христових чуда у ранохришћанским катакомбама, чије је спасоносно значење повезано је са веровањем у васкрсење и вечни живот. О томе, уз преглед најранијих патристичких текстова, в. Καζαρία-Τσερνού, *Η ίαση του παραλυτικού*, 35–36; 43–50. И химнографски састави који се изводе током недеље ослабљеног истичу везу између Христовог Васкрсења и исцељења паралитика у бањи Витезди, cf. *ibid.*, 37–38.

¹⁷⁴³ За проповед, в. PG 98, 244–248, посебно 245C–D, 248A. Питање детаљно разматра Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, 188–189.

есхатолошка димензија последњег дана седмице, када је према речима Теолепта Филадельфијског, захваљујући својој божанској природи, Христос вршио духовна исцељења.¹⁷⁴⁴

Преображај Сабата у Новом завету посебно је уочљив у литургијској традицији.¹⁷⁴⁵ Христос је на Велики и Свети Сабат, испунивши сва дела на земљи, почивао у гробу. Седми дан, којим се према старозаветној традицији обележава стварање света, добио је ново значење у Христу, због чега се слави као ишчекивање Господњег дана.¹⁷⁴⁶ Литургијски смисао сваке суботе у годишњем богослужбеном циклусу одредила су два најважнија чуда, Васкрсење Лазара¹⁷⁴⁷ и Христово васкрсење. Стога се овај дан, када је преобразена смрт постала Пасха ка новом животу и новом Стварању, сматра најавом општег васкрсења.¹⁷⁴⁸

Наредна сцена приказује чудо са Хананејком (Мат.15, 21–28; Мк.7, 24–31).¹⁷⁴⁹ Налази се на источној половини северног зида наоса (сл. 279). Као и у претходном исцељењу, Христос је у пратњи апостола, десном руком благосиља жену, док у левој држи свитак. Извијеног тела и руку подигнутих изнад главе Хананејска жена је представљена у тренутку када се ослобађа демона у обличју прозирне и једва видљиве фигурине. „Тирски и сидонски крајеви“ где се према јеванђељу одиграо чудесни догађај добио је изглед градског амбијента, који се састоји од две тробродне, међусобно повезане грађевине. Иако је на фресци дочаран завршни и уједно најдраматичнији тренутак догађаја, његова дидактичка вредност садржана је у делу текста који претходи чуду. Истрајно обраћање Хананејке Христу у којем га моли да излечи њену кћерку, коју је запосео демон сматра се парадигмом снаге вере и

¹⁷⁴⁴ *Theoleptos of Philadelpheia: The Monastic Discourses*, 175–181.

¹⁷⁴⁵ Yevics, *Lazarus Saturday*, 71 ff.

¹⁷⁴⁶ V. Паламину проповед бр. 17, cf. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 134–143.

¹⁷⁴⁷ Место ове сцене у циклусу Великих празника је на своду западног крака крста. Cf. поглавље о Великим празницима.

¹⁷⁴⁸ Schmemmann, *Great Lent*, 67–69.

¹⁷⁴⁹ Cf. Мирковић, Тагић, *Марков манастир*, 63; *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 28–29.

молитве у православном богословљу. „Велика вера“ жене која није била јеврејског порекла (Мт. 15, 28) развила се у посебну тему византијског беседничког и ликовног стваралаштва.¹⁷⁵⁰ Од значаја за разумевање духовних прилика у деценијама у којима настају фреске Марковог манастира су проповеди Григорија Паламе, који је својим јавним деловањем настојао да пренесе моралне поуке вернима. Тако нас према речима славног богослова, чудо са Хананејком учи стрпљењу, понизности и покајању у молитвеном обраћању Господу.¹⁷⁵¹ По узору на јеванђеоске описе Христових чудесних излечења и у хагиографским текстовима се снага вере и покајање оболелих издвајају као главни елементи успешног исхода чудотворења светих.¹⁷⁵²

Велики део наредне фреске је уништен, а са њим и драгоцени иконографски садржаји, због чега није могуће са сигурношћу одредити о ком Христовом делу је реч (сл. 280, 281, 282).¹⁷⁵³ Потрбушје лука ка протезису испуњавају фигуре Христа, за којим следи дванаест апостола, од којих Петар и Јован руком показују на њега. Спаситељ стоји, у левој руци држи свитак, док је са шаке десне, савијене у лакту недостатак бојеног слоја уклонио и њен јасан облик, па тако не можемо закључити да ли је положај прстију приказивао благослов. Линије тамније нијансе боје, које означавају основне контуре шаке показују да је вероватније да су сви прсти били испружени. Од преосталог садржаја фреске на северном зиду протезиса сачуване су две фигуре Јевреја до појаса и архитектонске кулисе две грађевине тробродних структура. Обе личности, једна средњих година и друга старија обраћају се Христу, на шта упућују њихови гестови руку. Линије које прате облину следе калоте једини

¹⁷⁵⁰ За проповеди Јована Златоустог, Василија из Селеукије и Филагатоса, v. Maguire, *Art and Eloquence*, 74–83. За проповед Григорија Паламе, v. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 339–345. Текст скраћене проповеди о Хананејки, која се приписује Јовану Златоустом допуњен је у илустрованом рукопису из IX века, *Sacra Parallela* (Национална библиотека у Паризу, gr. 923) са пет минијатура, v. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 166–167, figs. 420–424; Evangelatou, *Word and Image*, 184–187.

¹⁷⁵¹ *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 339–345.

¹⁷⁵² Примере наводи Talbot, *Faith Healing*, 164–167.

¹⁷⁵³ Cf. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 28–29.

су траг некадашњег дугачког натписа. У покушају смањења броја претпоставки поменимо да сликар Марковог манастира Христа у тренутку чудотворења приказује како додирује или пружа руку ка болеснима. На основу тога, превише савијена лука у лакту у непознатој сцени, као и изглед и положај тела Христа и Јевреја више личи на разговор. То свакако не искључује могућност да је представљен увод у један од чудесних догађаја. Ако се узме у обзир да прозорски отвор који се налази уз саму ивицу северног зида протезиса заузима добар део композиције, на преосталој површини зида било је места за још једну до две стојеће фигуре или пак фигуру која седи или лежи на земљи. У том случају као један од могућих предлога издваја се Исцељење младића који је патио о мени месеца (Мт. 17, 14–18, Мар. 19, 14–27, Лк. 19, 38–42). Најчешћа иконографија сцене подразумева фигуру дечака који седи или лежи на земљи, док уз њега стоји група Јевреја (Дечани, Матеич), (сл. 283, 284).¹⁷⁵⁴ Поред ове и о другим претпоставкама се може дискутовати али нажалост не и утврдити идентификација оштећене сцене.

Циклус се завршава Васкрсењем удовичиног сина в(..) здо(...) с(н)на (Лк. 7, 12–15), (сл. 285).¹⁷⁵⁵ Многољудну композицију на источном зиду протезиса, чија је једна трећина страдала, чине Христос и апостоли, које дочекује група Јевреја. У позадини се пружа уобичајен тип архитектонског здања простране тробродне грађевине. Док апостоли међу собом живо разговарају, задивљени над чудесним призором, Христос, подигавши десну руку позива умрлог дечака у постељи да устане. Наставак сцене на потрбушју лука ка олтарској апсиди приказује дечака како седи у кревету, док уз њега стоји мајка, којој се обраћа један старији Јеврејин. Грађевина иза њих означава кућу удовице из града Наина. Ова јеванђеоска епизода спада у најважније Христове победе над смрћу током његових земаљских

¹⁷⁵⁴ Cf. изглед сцена у Дечанима (Марковић, *Христова чуда и поуке*, 135); Матеичу (Димитрова, *Манастир Матејче*, 137) и цркви Светог Илије у Солуну (Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 96). О иконографији сцене, в. Покровский, *Евангелие*, 227–228.

¹⁷⁵⁵ Cf. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 32.

чудотворних делатности.¹⁷⁵⁶ Она сведочи о Спаситељевој безграничној милости.¹⁷⁵⁷ Због свог положаја симболика завршне сцене циклуса може се довести у везу са тематским и идејним програмом олтарског простора. Васкрсење сина наинске удовице налази се у непосредној близини свода олтарске апсиде где су насликане празничне сцене Вазнесења и Духова.¹⁷⁵⁸ Уверење у свеопштост васкрсења тела и благодатну бесмртност душе, које као порука произилази из сцене са васкрсењем младића, добија снажнији израз уз представу Христовог вазношења на небо. Са друге стране, кроз теолошко утемељење, чудо васкрсења посредно је повезано и са Духовима, јер се слава божанске природе пројавила у Христу као лекару тела и душе посредством деловања Светог Духа.¹⁷⁵⁹

Циклус Христових чуда и поука представљен је у католикону Марковог манастира сасвим сажето. Десет пробраних сцена не показује значајнија одступања од уобичајених иконографских решења епохе Палеолога.¹⁷⁶⁰ Углавном се доследно преноси јеванђеоски текст. Већи број чине једноставне композиције, у којима је Христос у првом плану. Прати га обично неколико ученика, док је личност којој се обраћа испред њега (Исцељење раслабљеног, Исцељење човека који је боловао од водене болести, Исцељење човека са сувом руком, Чудо са Хананејком). Нешто сложеније су композиције са већим бројем фигура (Изгон трговаца из храма,

¹⁷⁵⁶ Због своје важности ово Христово васкрсење прославља се у химнографији рановизантијског периода. V. контакионе Романа Мелода, cf. Catafygiotu Topping, *Romanos, On the Entry into Jerusalem*, 177.

¹⁷⁵⁷ *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 360–361, 362; PG 151, 533A.

¹⁷⁵⁸ V. поглавље о олтарском простору. О сликању чуда у олтару и вези са сценама Вазнесења и Духова, v. Γκυλιές, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 272–273.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, 272.

¹⁷⁶⁰ За иконографију, састав и распоред сцена Христових чуда и поука, v. уводну напомену овог поглавља.

Вакрсење удовичиног сина), док су најразвијеније оне сцене у којима су јеванђеоски догађаји приказани кроз две епизоде (Чудо у Кани, Христос и Самарјанка, Излечење слепог).

Као што је то случај и у другим циклусима чуда у монументалној уметности православног света, ни епизоде у Марковом манастиру не одликује доследност у систему излагања.¹⁷⁶¹ Није испоштован у потпуности хронолошки континуитет, али ни богослужбени след представљених јеванђеоских зачала.¹⁷⁶² Основна порука о Христу будућем Спаситељу обједињује све сцене циклуса. Смисао међутим није изостао ни приликом груписања мањих целина у оквиру циклуса. Као што је већ поменуто, у њима долазе до изражаја поруке које се односе на метафоре духовног очишћења, моралне поуке, симболику светих тајни, као и Христових улога исцелитеља, судије и учитеља.

Сматра се да појачаном интересовању за приказивањем Христових чуда, посебно исцелитељских, у монументалном сликарству XIV века на територији Византије и средњовековне Србије претходе интелектуална и духовна стремљења који се могу пратити од обнове Царства 1261.¹⁷⁶³ Процес ојачавања православља након латинске окупације и Лионске уније обележен је плодотворном делатношћу на плану хагиографије – најпре кроз нове преписе познатих и стварање нових збирки

¹⁷⁶¹ Underwood, *Some Problems*, 301.

¹⁷⁶² Принцип распоређивања сцена до сада је најчешће објашњаван као одраз богослужења који се одвија у периоду између Ускрса и Духова, v. Underwood, *Some problems*, 262–263; Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises*, 58–59. На уопштеност оваквог закључка и потребу да се сваки циклус сагледа појединачно указује Teteriatnikov, *The Place of the Nun Melania*, 170.

¹⁷⁶³ Cf. Dufrenne, *L'enrichissement du programme*, 35–46; Velmans, *La peinture murale byzantine*, 76–78. Cf. и Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 53ff. Представљање Христових чудотворних моћи и божанске природе, које чини део ликовне традиције земаља православног света, посебно је наглашено у монументалном и минијатурном сликарству комнинске епохе, након христолошких расправа о питању природе евхаристијске жртве Спаситеља, v. Tomeković, *Les miracles du Christ*, 185–204.

чуда, међу којима посебно место имају чудотворна исцељења.¹⁷⁶⁴ По угледу на византијску хагиографију и српски животописи обилују најчешће посмртним спасоносним чудесним деловањима светих.¹⁷⁶⁵

Тумачење слика Христових чудотворења као метафора за духовно и физичко оздрављење значајно је за више аспеката монашке духовности. Укључивање циклуса Христових чуда и поука у сликане програме манастирских цркава представља сасвим устаљен обичај за време у којем настају фреске у задужбини Мрњавчевића.¹⁷⁶⁶ Континуирани наративни ток који је успостављен у наосу, средишњем простору католикона Марковог манастира, омогућио је неометано праћење догађаја везаних за Христово рођење, детињство и његову јавну делатност.¹⁷⁶⁷ Иако су захваљујући уопштеним и сажетим иконографским формулама, садржаји лако препознатљиви свим верницима, сасвим је сигурно да је њихова богата симболика и вишезначност првенствено била усмерена на монашку публику.¹⁷⁶⁸

¹⁷⁶⁴ Talbot, *Old Wine in New Bottles*, 15–26; eadem, *Healing Shrines*, 1–24; edem, *Pilgrimage to Healing Shrines*, 153–173; eadem, *The Miracles of Gregory Palamas*, 236–247; eadem, *Hagiography*, 175, 179–187.

¹⁷⁶⁵ Марић, *Чудесна исцељења*, 213–240. V. и Маринковић, *Типологија чуда*, 303–310; Драгојловић, *Фантастика у старој српској књижевности*, 311–324; Јевтић, *Божанско и чудесно*, 327–336; Поповић Д., *Чудотворења светог Саве*, 138–156.

¹⁷⁶⁶ На важност монашког елемента указује Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 57 ff. О распореду циклуса у простору храма, v. *ibid.*, 53–103.

¹⁷⁶⁷ Циклуси Христовог рођења и чуда повезани су и у католикону Светог Илије у Солуну, v. Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 81. О начинима распоређивања христолошких и светитељских циклуса у монументалном сликарству, v. Maguire, *Two Modes of Narration*, 390–391; idem, *The Icons of their Bodies*, 146–194.

¹⁷⁶⁸ Духовне поруке појединачних сцена исцељења или циклуса чуда у целини, као и њихова улога и значење у монашком окружењу тема је више независних истраживања скоријег датума, v. Teteriatnikov, *The Place of the Nun Melania*, 163–180; Καζαμία-Τσερνού, *Η ίαση του παραλυτικού*, 31–32; 185, n. 3, 189–191 посебно 191, 210–211; Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 104–148; Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, 173–233; Schroeder, *Healing the Body, Saving the Soul*, 253–275.

Традиционално богословско тумачење телесних исцељења Христових као метафоре духовног прочишћења од важности је за разумевање монашке духовности у позновизантијском периоду. Исихастичко гледиште на телесност¹⁷⁶⁹ најбоље се огледа у Паламиној тврдњи да „ничег лошег нема у телу, јер оно није само по себи грех“.¹⁷⁷⁰ Тело је било активно укључено у специфичан начин исихастичке молитве, као и током исповести, којом се могла досегнути духовна чистота.¹⁷⁷¹ На фрескама чудесних исцељења приказана су телесна оздрављења, а кроз њих и духовни опоравак, чиме се потврђује нераскидива веза између физичког и менталног здравља. Преображајни карактер Христових чуда, који обухвата чудесне прелазе из стања болести у оздрављење, и из неверице у снажну веру, подстицао је осећања покајања.¹⁷⁷²

Значајне компоненте покајног симболизма везују се за иконографију одређених Христових чуда. Због снаге очишћења чин покајања се често назива и другим крштењем, а покајни плач се пореди са водом крштења.¹⁷⁷³ Та испреплетаност значења пружа богословски основ за још један поглед на разматране сцене израженог баптизмалног значења (Исцељење ослабљеног у бањи Витезди, Христос и Самарјанка, Исцељење слепорођеног код Силоамске бање). Стога оне у оквиру сликаног програма делују и као ликовно тумачење духовног преображаја и спасења.

¹⁷⁶⁹ Meyendorff, *A Study of Gregory Palamas*, 142–146, 149–150; Schroeder, *Healing the Body, Saving the Soul*, 257–258.

¹⁷⁷⁰ *Gregory Palamas, The Triads*, 41.

¹⁷⁷¹ Cf. Schroeder, *Healing the Body, Saving the Soul*, 258 (са изворима и литературом). На неопходност исповести ради духовног прочишћења указује Никола Кавасила, v. *Nicholas Cabasilas, The Life in Christ*, 168. Критикујући морални пад византијског друштва цариградски патријарх Атанасије I наглашава неопходност његовог „оздрављења“ кроз покајање, v. *The Correspondence of Athanasius I*, 176–177, 270–271, 436. О покајању као теми минијатурног сликарства, v. Antonopoulos, *Métanoia*, 11–30.

¹⁷⁷² Преображајни симболизам Христових чуда наглашаван је у теолошким текстовима, v. Николу Кавасилу, PG 151, 377 C–380B.

¹⁷⁷³ V. нпр. Јована Златоустог, Јована Дамаскина и Јована Лествичника, v. Dirksen, *Metanoia*, 32–59; Cf. Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 32–33, 118–119.

Учени богослови позновизантијске епохе проналазили су карактеристичан смисао и међу детаљима иконографије. Тако је према Теолепту Филадельфијском, базен Силоамске бање алегоријска слика покајања, а њених пет кровова означава пет начина којима се оно постиже.¹⁷⁷⁴

Тема Христових чуда као симбола покајања и спасења уткана је и у поетски садржај богослужења.¹⁷⁷⁵ У Великом канону славног песника и богослова Андреја Критског (VIII век), који се чита током Ускршњег поста, читав низ епизода Христових исцељења употребљен је у служби покајног израза човечанства.¹⁷⁷⁶ „Христос окрепи ослабљеног, који одар понесе, и умрлог младића, сина удовичиног васкрсну, и капетановог слугу подиже, и Самарјанки откри себе, да службу у духу, теби, душо представи. Господ исцели крвоточиву жену додиром краја одеће, и губаве очисти; слепе и хроме просвети и исправи, глуве пак и неме и жену зрчену речју исцели, да се ти спасеш бедна душо“ (9. песма); „Тело се оскврни, дух се упрља, сав се изранавих; но као лекар, Христe, обоје ми излечи, и покајањем оми, очисти и опери, покажи ме, Спасе мој, чистијим од снега“ (4. песма).¹⁷⁷⁷ Тако је у овој етапи

¹⁷⁷⁴ Theoleptos of Philadelpheia: *The Monastic Discourses*, 319.

¹⁷⁷⁵ На утицај посног триода на сцене исцељења и чуда Христових указала је Бабић, Панић, *Богородица Љевишика*, 53, 55.

¹⁷⁷⁶ За патристичка тумачења Великог канона, v. Giannouli, *Die Kommentartradition*, 143–159. Покајни карактер састава анализира Γσορμπατζόγλου, *Ο Ανδρέας Κρήτης*, 7–42.

¹⁷⁷⁷ *Велики канон*, 14, 17, 34, 46, И друге строфе на сличан начин исказују исти смисао. V. нпр. „Ти, будући Богом, мене ради примио си моје обличје; показао си чудеса исцеливши губаве, и укрепиши ослабљене; уставио си точење крвоточиве, Спаситељу, додиром хаљине. Иако си дубоки кладенац, Владико, источи ми воду из пречистих твојих жила, да као Самарјанка, пијући од ње више не жедним, јер Ти изливаши воде живота. Владико, Господе, сузе моје да ми буду Силоам, да умијем и ја зенице срца, и да Те видим духом, Светлости Превечна „ (5. песма); „Као блудница плачем; прими моје риданје као некада Хананејкино. Исцели, Спасе, гнојавост, ништавне душе моје, једини лекару; стави ми завој, и јелеј и вино – дело покајања, умилење са сузама. Угледајући се на Хананејку и ја вапијем: помилује ме, сине Давидов! Дотичем се краја одеће, као крвоточива жена“ (8. песма); „Христос Логос исељујући болести проповедаше Јеванђеље сиромашинима; хроме лечаше, са цариницима јеђаше, са грешницима разговараше. Јаировој кћери, која беше умрла, поврати душу

богослужбеног циклуса посвећеној духовном прочишћењу и исповедању грехова, кроз усклађеност сликане декорације наоса и обреда који се у њему одвијају оживљена основна замисао о прослављању Христа лекара и искупитеља.

Поред учешћа у литургијском животу цркве и духовно знање доступно кроз фондове манастирских библиотека обликовало је и развијало монашку изузетност. Уз правила о чину исповести прецизно утврђених манастирским типиком, различити зборници са учењима светих отаца и изводима из правила најзнаменитијих киновијских заједница православног монаштва, имали су улогу духовних приручника за исповест и покајање монаха.¹⁷⁷⁸ Један од сачуваних примера рукописног наслеђа последње четвртине XIV века написан је у Марковом манастиру. Реч је о Зборнику са беседама, међу којима су у значајном броју присутни покајни састави Григорија Богослова.¹⁷⁷⁹ Као пример издвајамо беседу на Велики Петак која указује на значај болести за духовни пут и позива на покајање кроз подсећање на примере Христових чудотворења: раслабљеног који је проходао, гладних који су се нахранили, болесних из којих су изгнани бесови.¹⁷⁸⁰ Састављено у време када настају и фреске католикона

*додиром руке. Цариник се спасе, блудница постаде целомудрена, а фарисеј, хвалећи се би осуђен; јер цариник вапијаше: очисти ме! а блудница – помилуј ме! О бедна душо моја, ниси се угледала на блудницу, која узевши алавастар мира, са сузама умиваше, а косом отираше ноге Спаситељу, који цепаше списак њених старих сагрешења. Душо моја, немој се очајањем показати гора чувши за веру Хананејке, чија се кћер речју Божјом исцели; него и ти, као она, завати из дубине срца Христу: сине Давидов, спаси и мене“ (9. песма); cf. *ibid.*, 18, 19, 20, 23, 36, 37, 44, 46. Cf. PG 97, 1333A, 1349C, 1356C, 1356D, 1357A, 1376B, 1377A, 1380D, 1381A, 1384A. На иста места у Великом канону и њихово значење указано је код Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 114–115; Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, 200–202.*

¹⁷⁷⁸ Cf. Суворовъ, *Въроятный составъ*, 357–434.

¹⁷⁷⁹ Рукопис се чува у Архиву САНУ, под бројем 21. За помен и кратак опис рукописа, v. Стојановић, *Каталог рукописа*, 73; Мирковић-Татић, *Марков манастир*, 4; Ношпал-Никлуљска, *Марковиот манастир*, 407; Георгиевски, *Македонското книжевно*, 78; Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри*, 185.

¹⁷⁸⁰ Архив САНУ, бр. 21, л. 256. Као писац се наводи филозоф и учитељ светог јеванђеља Георгије Ђакон.

Марковог манастира, ово штиво сведочи о духовним токовима у којима се посебно вреднује покајање као основ спасења.¹⁷⁸¹

Осим дубљих теолошких значења, представе Христових јавних делатности пружале су потпору монасима у свакодневној борби за врлински живот.¹⁷⁸² Догађаји у којима је Спаситељ исказао човекољубље, милосрђе и саосећање били су идеални примери за угледање. Потпунијем разумевању црквеног, као и монашког поимања милосрђа (ελεημοσύνη) у позновизантијском периоду¹⁷⁸³ допринели су и оновремени коментари Христових чуда. Као демонстрацију активног доброчинства Христовог, Григорије Палама издваја чудесно васкрсење удовичиног сина у Наину, када је Спаситељ исказао не само добру вољу већ и саосећање према женином болу.¹⁷⁸⁴

Сагледавање иконографског, богословског, литургијског и поучног аспекта Христових јавних делатности ставља до знања да су монаси али и други верни спаситељска чудотворења Христова могли не само посматрати на фрескама, већ и слушати о њима током богослужења и у јавним проповедима или читати у одговарајућим зборницима духовних поука.¹⁷⁸⁵

¹⁷⁸¹ Зборници са текстовима покајног карактера били су важан део манастирских библиотека. Први игуман дечански Арсеније наручио је Паренсис Јефрема Сирина (1337), САНУ, бр.60, v. Стојановић, *Каталог рукописа*, 75–84. V. и Беседе Златоустове и других, САНУ бр. 62 (крај XIV–почетак XV века), v. *ibid.*, 64–71.

¹⁷⁸² Cf. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, 231.

¹⁷⁸³ Различите аспекте милосрђа у области црквене политике, као и хуманитарног деловања у манастирима на основу писаних сведочанстава разматра Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 136–146. О милостивости у сликарству, v. Antonopoulous, *Miséricorde, Olivier*, 345–385.

¹⁷⁸⁴ *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 360–361, 362; PG 151, 533A.

¹⁷⁸⁵ О укупном броју и врстама књига у поседу манастира најпотпунија сведочанства пружају инвентари манастирских типика (cf. Spieser, *Les livres*, 119-136. За ту врсту истраживања веома је користан пројекат под називом *Artefacts and Raw Materials in Byzantine Archival Documents*, који садржи базу података о предметима поменутих и описаних у византијским манастирским типцима, v. <https://elearning.unifr.ch/apb/typika/>). Марковом манастиру припадао је типик из треће четвртине XIV

Фреске којима се Христос кроз спаситељска чуда и исказану милост показује као Бог и као човек имају јасне поуке. Њима се указује на неопходност врлина, којима се досеже исцељење душе и тела и спасење.¹⁷⁸⁶ Такав начин посматрања циклуса Христових јавних делатности обogaћен је и проширен још једним сегментом сликане декорације наоса цркве Светог Димитрија. Као носиоци најузвишенијих хришћанских врлина мученици који припадају сликаном календару смештени су, као што је раније поменуто, непосредно испод представа чуда. Идеја о врлинама која обједињује овај део фреско програма додатно је наглашена препознатљивим иконографским мотивом лиснате вреже који обавијају портрете светих.¹⁷⁸⁷ Представе Христових чуда и мученика теже идејној целовитости, а њихова теолошка и дидактичка функција огледа се у пружању идеалног примера за *mimesis*.

Схватање Христових спасоносних чуда у верском животу и култури православних народа у великој мери било је одређено поимањем здравља као јединства духовног и телесног аспекта човекове природе.¹⁷⁸⁸ Библијска и патристичка традиција, а потом и други облици црквене књижевности развили су узрочно-последичну везу између греха и болести. Стога се у егзегетској литератури Христово спасоносно деловање на земљи често описује медицинским терминима и процесима,

века. који се чува у Хлудовљевој збирци (бр. 22) у Историјском музеју у Москви, в. *Българско средновековно културно наследство*, 65. Нсмо били у могућности да прегледамо рукопис.

¹⁷⁸⁶ Cf. *Theoleptos of Philadelpheia, Monastic Discourses*, 323. Cf. и дванаесту беседу Григорија Назијанског у рукопису из Марковог манастира, САНУ бр. 21 (л. 233б–255а), која је посвећена светом Атанасију и врлинама светитеља.

¹⁷⁸⁷ Cf. Daniélou, *La vigne*, 33–63; Antonopoulous, *Miséricorde, Olivier*, 345–385.

¹⁷⁸⁸ Schroeder, *Healing the Body, Saving the Soul*, 253–275; Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, 173–233.

поредећи га са лекаром који обнавља човечанство.¹⁷⁸⁹ Тако је и у српској духовној књижевности. Описујући исцелитељске моћи светог Саве у манастиру Жича, Теодосије помиње његове молитве које је чинио испред посебно штоване иконе Христа, која је „врач душама и телима“.¹⁷⁹⁰ Није необично да садржај патристичких и хагиографских текстова подразумева испреплетаност медицинских и теолошких идеја, будући да је сматрано да се свако оздрављење, било чудесно или медицинско, десило као исход благодети Божије милости и знања.¹⁷⁹¹ По угледу на Христа, и светитељи, који штите од болести и злих сила називају се исцелитељима душе и тела.¹⁷⁹² Имајући све то у виду, две одлике сликане декорације западног зида наоса Марковог манастира постају изражајније. Најпре треба константовати велики број светих бесребреника груписаних на потрбушјима лукова и капителима стубова, који чине једну од најбогатијих галерија светих лекара у српском средњовековном живопису.¹⁷⁹³ Друго запажање односи се на програмско уобличавање ове целине, односно везу коју остварује са сценама Христових чуда. Смештање светих врача, у складу са охридском традицијом, у западни део храма, допринело је, поред складног распореда тог сегмената живописа, и уобличавању шире, идејно засноване целине. Исцелитељске моћи светих документоване описима бројних чуда добијају посебан значај у византијским хагиографијама и српским биографијама XIII и XIV века.¹⁷⁹⁴ Полазећи од Христове поруке апостолима: „*Болесне исцељујте, мртве дижителте, губаве чистите, демоне изгоните; забадава добисте, забадава дајте* „ (Мт. 10, 8) житија која садрже описе чудесних исцељења светитеља сматрају се допуном и

¹⁷⁸⁹ V. радове у зборнику *Les pères de L'Église*. Значајан број радова на исту тему наводи Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, n. 7, 8. Cf. и Knipp, *Christus "Medicus"*.

¹⁷⁹⁰ Теодосије, *Живот Светог Саве*, 156–159. Cf. Бојанин, *Лечење биљем*, 31.

¹⁷⁹¹ Magoulias, *The Lives of the Saints*, 128–133; Talbot, *Healing Shrines*, 17–22.

¹⁷⁹² Cf. Радојчић, *Чудесна оздрављења*, 77–87; Kazhdan, *The Image of the Medical Doctor*, 43–51.

¹⁷⁹³ Радојчић, *Чудесна оздрављења*, 84.

¹⁷⁹⁴ О чудесним исцељењима српских светих, v. Катић, *Медицина код Срба*, 34–36; Поповић Д., *Под окриљем светости*; Ивановић, *Чудесна излечења*, 183–191. За примере из Византије, v. Talbot, *Faith Healing*, 151–157; eadem, *Healing Shrines*, 17–22; eadem, *Hagiography*, 173–195; eadem, *The Miracles of Gregory Palamas*, 236–247.

наставком дела апостолских.¹⁷⁹⁵ Имајући у Христовим чудесним исцељењима узор, чуда светих врача представљају понављање Христове спасилачке делатности у историјском времену.¹⁷⁹⁶

Фигура светог монаха у северној бифори

Две сцене Христових чуда на северном зиду наоса (Исцељење човека са сувом руком и Хананејкине кћерке) раздваја бифора (сл. 279). На уској, лучно завршеној површини што дели два сегмента прозорског отвора насликана је допојасна светачка фигура (сл. 286). Овој целини припада и колонета, која се састоји од стабла и капитела. Изузев недавно објављених цртежа фресака цркве Светог Димитрија, где је, према нашем мишљењу неутемељено означена као Симеон Столпник,¹⁷⁹⁷ представа непознатог светог није публикована, а питање његовог идентитета до сада није разматрано. Златни нимб уоквирује лик старца седо-смеђе таласасте косе, која се у четири вितिце спушта до рамена. Брада се у смеђим и седим праменовима завршава у висини груди. Светитељ је одевен у монашку одору тамнијих нијанси маслинастозелене и смеђе боје. Руке су такође прекривене мантијом. Њихов положај, десна положена водоравно и лева изнад ње, савијена у зглобу, изгледа као да држе неки предмет, у шта разуме се, не можемо бити уверени обзиром да површина између прекривених шака не садржи насликане мотиве. На припадност посебно штованој групи испосника, који су бирали стубове или стабла дрвећа за станишта својих подвижништава, упућује поменути конструктивни сегмент

¹⁷⁹⁵ Богдановић, *Стара српска библиотека*, 29–31.

¹⁷⁹⁶ Кеe, *Medicine, Miracles*. Cf. Поповић Д., *Чудотворења светог Саве*, 114–115.

¹⁷⁹⁷ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 28–29.

иконографске целине – колонета.¹⁷⁹⁸ Иако црвена бордура прави извесну границу између фреске и капитела, свеукупни утисак представе у бифори уверава да свети монах припада кругу светих столпника.¹⁷⁹⁹ Његове типолошке карактеристике одговарају изгледу светог Давида Солунског.¹⁸⁰⁰ Чувени анахорета који се подвизавао у околини Солуна († око 540)¹⁸⁰¹ заступљен је у византијском и српском средњовековном сликарству у две иконографске варијанте, као столпник (дендрит) или самостална стојећа фигура. И начин сликања светитељеве косе и браде познаје варијетете, који су се временом развили у два основна типа.¹⁸⁰² Први и заступљенији подразумева дугу косу и браду до груди (Свети бесребреници у Касторији, испосница светог Неофита на Патосу, Стара митрополија у Верији, спрат нартекса Свете Софије у Охриду, манастир Христа Хоре), (сл. 287, 288) док се у другом слика са кратком косом и веома дугом брадом (црква Богородице Одигитрије у Пећи, сл.

¹⁷⁹⁸ Cf. Ђорђевић, *Стуб и столпници*, 43–48.

¹⁷⁹⁹ За иконографију столпника, v. Ευγγούπουλος, *Οι στυλίται*, 116–129; Ђорђевић, *Стуб и столпници*, 43–48; idem, *Свети столпници*, 64–75; Tomeković, *Ermities et Moines*; Gavrilović A., *Holy Stylites*, 147–155. За хагиографске изворе о најугледнијим светим столпницима, v. Delehaye, *Les saints stylites*. Од новије литературе о светим столпницима издвајамо Sansterre, *Les saints stylites*, 33–45; Frankfurter, *Stylites et Phallobates*, 168–198; Ashbrook Harvey, *The Sense of a Stylite*, 376–394; eadem, *The Stylite's Liturgy*, 523–539; Eastmond, *Body vs. Column*, 87–100; Caseau, *Syméon Stylite*, 71–96; Binggeli, *Les stylites et l'eucharistie*, 421–444.

¹⁸⁰⁰ За иконографију светог Давида Солунског и заступљеност његових представа у православном сликарству, v. Loenertz, *Saint David de Thessalonique*, 205–223, посебно 219–220; Tomeković, *Ermities et Moines*, 34, 234, 251, 254, 260, 264, 273–274, 282, 285, 300, 302, 304; Сарабьянов, *Программа монашеских изображений*, 65–67.

¹⁸⁰¹ Најстарији помен о светом Давиду Солунском оставио је његов савременик, Јован Мосхос (VI–VII век), а житије је написано око 720. За хагиографске изворе и њихова издања, v. ВНГ 492у, 493, 493d, 493е, 493m; Acta SS Iun. T. 5, 176–178; Joannes Moschus. *Vita abbatis Palladii et senis Thessalonicensis inclusi, nomine David*, PG 87/3, cols. 2919–2924; Delehaye, *Synaxarium*, 771; Rose, *Leben des hl. David*, 3–15; Латышев, *О житиях прп. Давида Солунскаго*, т.30, 217–251; *Полный месяцеслов Востока* II, 191, III, 232–233; Maisano, *Giovanni Mosco*, 106–107. Од литературе о светом Давиду Солунском издвајамо: Vasiliev, *A Life of David*, 115–148; Loenertz, *Saint David de Thessalonique*, 204–214; *David of Thessalonike*, in: *ODB*, I, 590 (A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko).

¹⁸⁰² Tomeković, *Ermities et Moines*, 34.

289).¹⁸⁰³ Најближе иконографске паралеле свети монах из Марковог манастира има сасвим очекивано у примерима из позновизантијске уметности. Реч је представама светог Давида Солунског у светогорском Протатону (сл. 290),¹⁸⁰⁴ цариградској Хори¹⁸⁰⁵ и спратној одаји нартекса охридске катедрале (сл. 287).¹⁸⁰⁶ И место преподобног анахорете изабрано је у складу са уобичајеном праксом тог времена.¹⁸⁰⁷ Свети столпници сликали су се у српским црквама током XIV века на колонетама прозора (Краљева црква,¹⁸⁰⁸ Старо Нагоричино,¹⁸⁰⁹ Грачаница¹⁸¹⁰).

Није редак случај да иконографије појединих столпника показују сличности или подударности у погледу физиономија и портретских карактеристика. То показују и представе светих анахорета Давида Солунског и Данила столпника, а упечатљив пример је св. Данило у Грачаници, који је приказан готово истоветно као и свети монах у Марковом манастиру.¹⁸¹¹ Међутим чини се да сличност портретских карактеристика два светитеља у појединим примерима није довољана да би оспорила изнету претпоставку о идентитету светог у цркви Светог Димитрија. Првенствени разлог је што је лик св. Данила присутан у византијској уметности само у оквиру светитељске категорије столпника, на шта обавезује и његова иконографија, због чега би било тешко замислити представу овог светог без насликане платформе са

¹⁸⁰³ *Ibid.*, 34 ff (са каталогом споменика и литературом). Још једна комбинација је дуга коса и дуга брада, као што је то случај у Протатону, v. Gerstel, *Civic and Monastic influences*, fig. 13.

¹⁸⁰⁴ Millet, *Monuments de l'Athos*, 45,1; Djurić, *Les conceptions hagiologiques*, 51, 53–54, fig.11 (цртеж фреске); Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, σχ. 1.1.5, 52, 56. Брада је елемент који прави разлику између две представе. У Протатону она се спушта до колена, докле је и сачувана фреска. Фотографија целе фигуре св. Давида Солунског објављена је код: Gerstel, *Civic and Monastic influences*, fig. 13.

¹⁸⁰⁵ *The Kariye Djami I*, 250, 258–259; III, pls. 504–507.

¹⁸⁰⁶ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–89, црт. 15. Овој групи се може додати и пример из Старе митрополије у Верији. Према фотографији Јоргоса Фустериса.

¹⁸⁰⁷ О месту сликања столпника, v. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni*, 173.

¹⁸⁰⁸ Бабић, *Краљева црква*, сл. 43, 53–55.

¹⁸⁰⁹ Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 82, 2–4.

¹⁸¹⁰ Тодић, *Грачаница*, сл. 41.

¹⁸¹¹ *Ibid.*

балустратом.¹⁸¹² Са друге стране примери св. Давида Солунског показују да се специфично подвижништво анахорете дендрита третирао са више иконографске слободе, па се тако могу срести прикази стуба (црква Рођења Богородице Снетогорског манастира у Пскову,¹⁸¹³ Богородичина црква у Пећи,¹⁸¹⁴ црква Преображења Христовог у Новгороду,¹⁸¹⁵ трпезарија Хиландара¹⁸¹⁶), крошње дрвета (Мирожски манастир у Пскову,¹⁸¹⁷ манастир Свете Ефросиније у Полоцку,¹⁸¹⁸ Стара митрополија у Верији,¹⁸¹⁹ Хора,¹⁸²⁰ спрат нартекса охридске Свете Софије,¹⁸²¹ Свети Илија у Солуну)¹⁸²² или пак самосталне фигуре преподобних монаха без посебних обележја (Протатон,¹⁸²³ припрата Хиландара).¹⁸²⁴ Верзија из Марковог манастира показује оригиналност и може се рећи да сликар са доста слободе приступа обликовању светитељевог лика. Разликује се и од најблискијег решења из охридске Свете Софије, где се крошња дрвета јавља у виду стилизованих приказа флоралног

¹⁸¹² За иконографију св. Данила столпника, в. Томековић, *Ermîtes et Moines*, 28–29 ff. Приказ оградe понекад може и да изостане. У Сопоћанима је попрсје светог столпника смештено директно на сликани капител, в. *ibid.*

¹⁸¹³ Фреске се датују у 1313., в. Сарабьянов, *Программа монашеских изображений*, 65–67, сл. 2.

¹⁸¹⁴ Томековић, *Монашка традиција*, 425–426; Gavrilović A., *Holy Stylites*, 150–151.

¹⁸¹⁵ Фреске су настале 1378, в. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, сл. 131.

¹⁸¹⁶ Millet, *Monuments de l'Athos*, 104, 3; Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον*, σχ. 5.3.1, 194, 195.

¹⁸¹⁷ Фреске се датују око 1140. Свети Давид Солунски носи монашку одежду са кукулом, в. Сарабьянов, *Программа монашеских изображений*, 66, сл.3 (са литературом)

¹⁸¹⁸ Фреске се датују око 1161., в. Сарабьянов, *Программа монашеских изображений*, 66 (са литературом).

¹⁸¹⁹ Фреске се датују у XIII век, в. Tsigaridas, *Les peintures murales*, 91–100; Παλαζώτος, *Η Βέροια*, 164–169; Томековић, *Ermîtes et Moines*, 285. Према фотографији из фото документације Јоргоса Фустериса.

¹⁸²⁰ *The Kariye Djami I*, 250, 258–259; III, pls. 504–507.

¹⁸²¹ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–89, црт. 15.

¹⁸²² Χαράλαμπίδης, *Η τοιχογραφία του Οσίου Δαβίδ*, 53–56.

¹⁸²³ Millet, *Monuments de l'Athos*, 45.1; Djurić, *Les conceptions hagioritiques*, fig.11

¹⁸²⁴ Свети Давид Солунски налази се у приземној зони, в. Тодић, *Српско сликарство*, 355; Томековић, *Ermîtes et Moines*, 273. Свети Давид Солунски могао је бити насликан и у оквиру календара, в. Мијовић, *Менолог*, 340 (Дечани); 359 (Козија, Румунија).

растиња. Вођен композиционим принципима јасноће и једноставности, а вероватно и због недостатка простора, сликар Марковог манастира изоставља овај значајан елемент његове иконографије. Уместо тога пажњу усмерава на капител, на коме се некада много боље видела маска лава. Инспирацију за овакво решење могао је пронаћи у светитељевом житију.¹⁸²⁵ Оно казује да се само један део живота светог Давида везује за дендритску аскезу.¹⁸²⁶ Наиме, киновијски живот у манастиру светих Меркурија и Теодора у Солуну светитељ прекида одлуком да настави да служи Богу у крошњи бадемовог дрвета где је провео три године. Након тога, вођен речима анђела господњег живот узвишене аскезе наставља у тишини келије, која се према речима савременика Јована Мосха налазила у непосредној близини градског утврђења. Подвизавање у реклузи је за непознатог хагиографа можда представљао најинтензивнији период живота светитеља, будући испуњен многим чудотворењима, чиме је свети монах задобио велико поштовање верних као и црквених прелата.¹⁸²⁷ Можда би се иконографска концепција представе и значење делимично „загонетног лика“ на капителу могли довести у везу са овим епизодама из живота светитеља. Скученост простора над колонетом, који чини оквир строго фронталног и непомичног тела светитеља даје сасвим јасну слику аскетског амбијента. И прилично

¹⁸²⁵ У месецослову Никодимовог типика свети Давид Солунски прославља се 26. јуна, cf. *Типик архиепископа Никодима*, 111б. Више сазнања о познавању житија солунског аскете пружио би увид у рукописе Пролога (март–август из 1370.) и јерусалимског типика (последња четвртина XIV века) који су припадали Марковом манастиру. Ови рукописи чувају се у Хлудовљевој збирци Историјског музеја у Москви. Због те околности нисмо били у могућности да за ову прилику извршимо њихов преглед. За опис рукописа, v. *Българското средновековно културно наследство*, 72–73 (Пролог за март-август, Хлуд. бр. 188), 65 (црквени устав, Хлуд. бр. 122). О заступљености житија и химнографије посвећене светом Давиду Солунском за дан 26. јуни сведоче рукописи исте богослужбене намене и приближног времена настанка, као што је: Пролог за месеце март–август из друге половине XIV века, који се чува у Народној библиотеци у Софији (бр. 1040), л. 124б–125а (v. Стоянов, Кодов, *Опис на славянските ръкописи*, 261); служабни минеј српске редакције за месец јуни, трећа четвртина XIV века [(АМ, М-П-4. л. 122), (v. *Словенски ракописи во Македонија*, I, 59–60]; минеј за јун (Дечани 39, 1395/1400.), (v. *Опис ћирилских рукописних књига*, 125).

¹⁸²⁶ Vasiliev, *A Life of David*, 121–122 (према: Rose, *Leben des hl. David*).

¹⁸²⁷ *Ibid.*; ВНГ, I, 151–152.

редак мотив лавље главе у иконографији столпника познатог је значења.¹⁸²⁸ Везује се за веру у заштитне моћи којима се може застрашити и отерати зло. Стога се профилактички симболизам лављег капитета може схватити као допуна светитељевом заштитничком деловању.¹⁸²⁹

Занимљиви лик светог анахорете подстиче на размишљања усмерена ка одгонетању разлога за овакав избор, али и вредности програмске улоге представе у оквиру циклуса Христових чуда. Најпре треба поћи од најизвеснијих претпоставки. Неоспорно охридско порекло и специфични стилски изрази тзв. прве групе сликара Марковог манастира, у досадашњој литератури, предвођеној радовима Војислава Ђурића и Цветана Грозданова, чинили су скуп аргумената на основу којих су означавани као Теоријанови ученици.¹⁸³⁰ У новијем истраживању посвећеном питању састава сликарских дружина које су осликавале спратну одају нартекса Свете Софије у Охриду¹⁸³¹ Милан Радујко пружа прецизно и стилски аргументовано образложење, које упућује на повезаност сликара који припадају првој групи Марковог манастира са уметничким изразом тзв. мајстора Трећег сабора, који је заједно са Јованом Теоријаном предводио осликавање спратне одаје нартекса.¹⁸³² Од посебног значаја за питање којим се бавимо је атрибуција фреске са полуфигуром светог Давида

¹⁸²⁸ Уз хронолошки и географски близак пример светог Симеона Дивногорца из Леснова, глава лава на капителу светих столпника позната је још у примеру евологије са представом Симеона Млађег (VII век) и менолошке минијатуре св. Алимпија столпника из рукописа Метафрастовог Менолога Париске националне библиотека (ms. gr. 580, XI век), v. Габелић, *Лесново*, 202–203, сл. 109 (са литературом). За мотиве лављих маскерона, v. Mouriki, *The Mask motif*, 307–338.

¹⁸²⁹ Cf. Габелић, *Лесново*, 203.

¹⁸³⁰ V. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 141–154; idem, *Византијске фреске*, 82–83; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 100–101.

¹⁸³¹ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 151–154; idem, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–89, црт. 15; Коруневски, Димитрова, *Византиска Македонија*, 172–214.

¹⁸³² Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности*, 155–184, посебно 173. Велики број сличности у начину рада аутора наводи на размишљање да у личности сликара Трећег сабора треба видети најбољег међу мајсторима прве групе Марковог манастира, v. *ibid.*, 173–174.

Солунског на спрату нартекса Свете Софије једном од двојице сарадника сликара Трећег васељенског сабора.¹⁸³³ Имајући у виду изнете чињенице и претпоставке, скрећемо пажњу на велику вероватноћу да је добро познато решење светог Давида Солунског преузето из Свете Софије и поновљено у истом композиционом, тематском и нешто измењеном иконографском облику у задужбини Мрњавчевића.

Већ је поменуто да су се чудотворења јавила као потврда светости Давида Солунског. Међу њима су се посебно издвојила она у којима преподобни одагнава телесне патње и изгони нечисте силе из људи. У једанаестом и дванаестом поглављу житија детаљно су описана два Давидова чуда, која су се десила за време његовог подвизавања у келији: исцељење слепе жене и истеривање демона из младића.¹⁸³⁴ Она чине основ за разумевање програмске улоге светитељеве представе у оквиру циклуса Христових чуда. То се нарочито може приметити у односу према суседним сценама у којима Христос благосиља Хананејкину кћерку и човека са сувом руком.

Култ светитеља источњачког порекла који је први донео у Солун специфичну сиријску аскетску праксу на дрвећу¹⁸³⁵ постао је веома снажан у другом граду Царства. Томе је у значајној мери допринела мироточивост светитељевих мошти.¹⁸³⁶ Према мишљењу појединих истраживача то је и најважнији аспект култа, који се убрајао међу напоштованије у Солуну.¹⁸³⁷

¹⁸³³ Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности*, 161.

¹⁸³⁴ Vasiliev, *A Life of David of Thessalonica*, 121. *Полный месяцеслов Востока*, III, 232–233, чији је хагиографски извор збирка Живота светитеља Агапија Ландоса под називом Καλοκαρπινή (1657) наводи само да га је Бог прославио многим чудесима.

¹⁸³⁵ О овој врсти аскетске праксе, v. Charalampidis, *The Dendrites*, 67–75, 81–94. Примере дендрита наводи и Vasiliev, *A Life of David of Thessalonica*, 132–133.

¹⁸³⁶ Према житију мошти су откривене сто педесет година након упокојења светитеља, v. Vasiliev, *A Life of David of Thessalonica*, 124. Cf. Loenertz, *Saint David de Thessalonique*, 220–222.

¹⁸³⁷ Odorico, *La sainteté en concurrence*, 63–78. Cf. и Efthymiadis, *Medieval Thessalonike*, 1–16.

У науци је више пута указано на вредности значења које је стуб, као основни атрибут иконографије светих столпника имао у византијском богословљу.¹⁸³⁸ Као литерарни и ликовни мотив он симболише читав сплет врлина, над којима се издваја непоколебљива снага вере. Стога је и изабрани лик светог у северној бифори представљао слику идеалног монаха. Због непосредне близине сценама Христових чудотворења она доприноси њиховом тумачењу као метафора телесних и духовних исцељења.¹⁸³⁹ Преглед представа светог Давида Солунског показује да је највећа заступљеност његовог лика у сликарству XIV века.¹⁸⁴⁰ На то би се могло надовезати запажање Олге Попове која указује на повећано интересовање за култ и иконографију истакнутих али ређе сликаних представника аскетског монаштва, које полази из Свете горе као центра духовности овог периода.¹⁸⁴¹ Она увиђа склад између стилског уобличавања психолошких карактеристика портрета светог Давида Солунског и мистичних богословских стремљења које заступа.¹⁸⁴² Анализирајући састав сликаног програма Богородичине цркве у Пећи и Бранислав Тодић као могући „извор утицаја“ за прикључивање св. Давида Солунског препознаје светогорску средину.¹⁸⁴³

¹⁸³⁸ Cf. Ђорђевић, *Свети столпници*, 71–74 (са литературом). Cf. Frankfurter, *Stylites et Phallobates*, 168–198.

¹⁸³⁹ О примерима монашких портрета уз циклус Христових чуда, v. Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 56.

¹⁸⁴⁰ Tomeković, *Ermities et Moines*, 34, 234, 251, 254, 260, 264, 273–274, 282, 285, 300, 302, 304.

¹⁸⁴¹ Popova, *The Image of Isaac of Nineveh*, 637–644.

¹⁸⁴² Као најуспешније уметничко дочаравање православног мистицизма ауторка издваја лик светог Давида Солунског у цариградској Хори, v. *Ibid.*, 640–641.

¹⁸⁴³ Тодић, *Иконографски програм*, 369.

КАЛЕНДАР

Легенда:¹⁸⁴⁴

НЧ (ново читање, различито у односу на Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар у Марковом манастиру* и Мијовић, Менолог)

НД (нов датум, различито у односу на Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар у Марковом манастиру* и Мијовић, Менолог)

НИ (нова идентификација, различита у односу на Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар у Марковом манастиру* и Мијовић, Менолог)

НН (нов натпис)

СЕПТЕМБАР (источни зид ђаконикона)

1. IX а ... д · $\overline{\Phi V}$ · смен · с (НН)

св. Симеон Столпник; Сабор Богородице у Мијасини; Исус Навин (сл. 291, 292)¹⁸⁴⁵

¹⁸⁴⁴ Садржај Календара изложен је на другачији начин у односу на друга поглавља рада. То је учињено да би се лакше пратила стара и нова читања, односно идентификације. Скраћенице у напоменама: М. = Мијовић, *Менолог*; М.-Р. = Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 61–80.

¹⁸⁴⁵ Љиљана Манојловић-Радојчић (М.-Р.63) сматра да Богородичин лик означава празник сабора у Мијасини, који се према цариградском синаксару обележава 1. септембра (cf. Delehaue, *Synaxarium*, col. 6). Павле Мијовић (М. 109–111, 344) је указао на чињеницу да овај локални празник није сликан у илустрованим месецоловима, те је стога представу тумачио у вези са празником Рођења Богородице, који се слави 8. септембра. Претпоставка о преношењу помена Богородице на 1. септембар не може се прихватити без познавања текстуалног предлошка којим су се сликари

користили. Група ћирилских рукописа настала на територији Бугарске и Македоније у периоду од XII до XIV века, која представља веома значајан извор за реконструкцију једног од предлога који је инспирисао решење у Марковом манастиру, не говори у прилог Мијовићевом мишљењу. Реч је о месецословима у: апостоу из манастира Слечче из XII века, в. <http://menology.obdurodon.org/rawFile.php?filename=Slepch.xml>, (cf. Ильинский, *Слеченский апостол*); апостоу бр. 882, из области западне Бугарске (XIII или XIV век), који се чува у Народној библиотеци Кирило и Методије у Софији, в. <http://menology.obdurodon.org/rawFile.php?filename=882.xml>; апостоу Дечани-Црколез 2 (XIII век) који припада збирци рукописа манастира Дечани, в. <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=DC2.xml> (cf. Богданович, Велчева, Наумов, *Българский апостол*); празничном минеју из светогорског манастира Зограф, ZOG.R. 54 (крај XIII века), који се чува у ризници истоименог манастира (првобитно Zograf 2), такође као No. 42/M. 1725, Григорович збирка, Руска народна библиотека у Москви (1 fol.) и Q.n. I. 4, Руска народна библиотека у Санкт Петербургу (2.fols), в. <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=ZT.xml> (cf. Vakarelyska, *The Commemorations*, 429–450 са старијом литературом); јеванђељу из Карпинског манастира код Куманова (крај XIII почетак XIV века) које се данас чува у збирци Хлудов Државног историјског института у Москви, под бројем 28, I. 101, в. <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Carp.xml> (в. *Карпинско евангелие*); Банишком четворојеванђељу из западне Бугарске (крај XIII почетак XIV века), које се чува у Народној библиотеци Кирило и Методије у Софији (No. 847), в. <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Ban.xml> (cf. Дограмаджиева, Райков, *Банишко евангелие*); као и у Курзоновом јеванђељу из 1354., које потиче из области западне Бугарске, а данас се чува у Британској библиотеци (Add. ms. 39 628), в. <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Cur.xml> (cf. Džurova, *Slavonic Manuscripts*, 1, pl. I–III, ff. 44r, 75, 130v; Vakareliyska, *The Curzon Gospel*). Резултати упоредних истраживања публиковани у више радова (в. Vakareliyska, *Dečani-Crkolez No. 2*, 92–102, посебно 94; eadem, *Zograph Trephologion*, 175–188; eadem, *The preservation of the Synaxarion*, 144–164) показују да описану групу календара карактерише присуство архаичних комеморација цариградског синаксара, редакције Симеона Метафраста, што је посебно уочљиво на примеру месеца септембра. Још важније изворе чине месецослови у српскословенским преписима јерусалимског устава цариградског типа. Никодимов типик (1319) као и нешто млађи Јерусалимски типик из Архива САНУ (бр. 294) садрже памјат св. Богородици Мијасинској (в. *Типик архиепископа Никодима*, 31а; *Месецослов Јерусалимскога типика*, 32). И у месецоловима српске редакције, насталих почетком XV века на територији северне Македоније, као што је служабни минеј за септембар са прологом (НУБ М-17, л. 9) заступљен је помен на Богородичин празник у Мијасини, в. *Словенски ракописи во Македонија*, 45. У *Пуном месецослову Истока* који је владимирски архиепископ Сергиј (Спаскиј) саставио на основу обимне

2. IX Ɱ · ⱮⱮⱮ

св. Мамант; светитељ у попрсју (вероватно св. Јован Постник), (сл. 291)¹⁸⁴⁶

3. IX Ɱ · ⱮⱮⱮⱮ

св. Антим, непознати светитељ (сл. 291)¹⁸⁴⁷

грађе календара у различитим византијским богослужбеним књигама, 1. септембар започиње началом индикта, након чега следи празник сабор пресвете Богородице у Мијасини, потом св. Симеон Столпник и његова мајка Марта, након којих помен има св. праведни Исус Навин (v. *Полный месяцеслов Востока*, II, 267–268). Међу богослужбеним књигама Маркова манастира налазио се и препис јерусалимског типика из последње четвртине XIV века, па се може претпоставити да је, попут поменутих српских превода јерусалимских устава и овај садржао помен за празник Сабора у Мијасини. С обзиром на то да нисмо били у могућности да прегледамо рукопис који се данас чува у Хлудовљевој збирци Историјског музеја у Москви (бр. 122), употпуњавање сазнања на основу овог важног рукописа мора сачекати наредну прилику (cf. Попов, *Описание рукописей*, 285–286; *Българско средновековно културно наследство*, 65). Памјат Богородици Мијасинској садрже и бројни месецослови млађих српских и бугарских јеванђеља (XV–XVII век), (v. Дограмадџиева, *Месецословните*, 63, 216). Сећање на чудесни догађај који се одиграо на сабору у Мијасини представљено је у виду иконе Богородице типа Одигитрије са малим Христом у два румунска зидна календара из XVI века – у Добровату и Воронецу. Такав избор поткрепљен је садржајем из минеја (ms. sl. 534, fol. 188v), где овим догађајем започиње црквена година и који је очигледно послужио као текстуални и иконографски извор поменутих менолошких циклусима, v. Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique*, 32–33. Поред иконографских елемената (укрштени лорос и капа) потврду да лик са десне стране приказује Исуса Навина представља и слово Ɱ, (са његове десне стране), које није примећено у досадашњим радовима (cf. М.-Р. 62 која наводи да су „два светитеља са стране у монашкој одећи окер боје“). Ознака за Симеона столпника налази се изнад Исуса Навина, вероватно услед недовољно простора у левом, горњем углу који је био попуњен ознаком за почетак године и месеца. Симеон Столпник, Исус Навин и слика иконе Богородице део су изабраних светих за 1. септембар у Добровату, v. Cincheza-Buculei, *op. cit.*, 52.

¹⁸⁴⁶ М.-Р. 63; М. 344. Поред св. Маманта насликан је старац са брадом. Синаксари на другом месту за 2. септембар највише спомињу св. Јована Постника, цариградског патријарха (cf. Delehaue, *Synaxarium*, col. 7-8). Св. Мамант и св. Јован Постник насликани су у Грачаници и Дечанима (cf. М. 285, 316; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 378; Тодић, *Грачаница*, 99).

4. IX ⱦ · вавѸла

св. Вавила Антиохијски (сл. 291)¹⁸⁴⁸

5. IX ⱥ · зах(а)рѸа

непознати светитељ, пророк Захарија (сл. 291)¹⁸⁴⁹

6. IX Ⱨ · мѸх

арханђео Михаило (чудо арханђела Михаила у Хони), (сл. 291)¹⁸⁵⁰

7. IX ⱨ · созонт

св. Созонт (сл. 291)¹⁸⁵¹

¹⁸⁴⁷ М.-Р. 63; М. 344. Изнад два попрсја младих светитеља исписано је име свештенотученика Антима из Никомедије. Лик другог могао би представљати св. Теоктиста, који се према синаксару Цариградске цркве 3. септембра прославља на другом месту (cf. Delehaue, *Synaxarium*, col. 9). И у српским месецесловима овај палестински испосник и ученик св. Јевтимија Великог, налази се после св. Антима, v. *Типик архиепископа Никодима*, 33а; *Месецеслов Јерусалимскога типика*, 32. Cf. и Апостол 501 (XIV век), v. <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=501.xml>; Апостол 882 (XIII или XIV век), v. <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=882.xml>.

¹⁸⁴⁸ М.-Р. 63; М. 344.

¹⁸⁴⁹ М.-Р. 63; М. 344. Међу светитељима и празницима чији се помен врши исти дан не може се поуздано утврдити који би могао бити насликан уз пророка Захарију, cf. Delehaue, *Synaxarium*, cols. 17–20; *Полный месяцеслов Востока*, II, 272; Дограмаджиева, *Месецесловните четива*, 65, 217. Синаксари на другом месту, или заједно са Захаријом често наводе Кирила, епископа Гортине, cf. Delehaue, *Synaxarium*, col. 17. Cf. Пентковский, *Богослужбеныи синаксарь*, 191. Електронска база података светих и празника у месецесловима бугарских средњовековних рукописа *Encyclopaedia Slavica Sanctorum (Светци и свети места в България)* значајна је компаративна грађа, v. http://www.eslavsanct.net/mod_viewdate.php?day=5&month=9. Списак светитеља насликаних за 5. септембар у менолозима минијатурног сликарства саставила је L. Drewer: *Calendar of Saints in Byzantine Manuscripts and Frescoes*, v. <http://ica.princeton.edu/drewer/calendar.php?month=September&day=5>.

¹⁸⁵⁰ М.-Р. 63; М. 344.

Јужни зид ђаконикона

8. IX

оштећења представа (сл. 293)¹⁸⁵²

9. IX ⚡ · акни

св. Јоаким и Ана (сл. 293)¹⁸⁵³

10. IX ...дора

св. Минодора, Митродора и Нимфодора (три женска попрсја, лево је оштећено), (сл. 293)¹⁸⁵⁴

11. IX ⚡ · ⚡ или о НН

св. Теодора Александријска (сл. 293)¹⁸⁵⁵

12. IX ⚡ ·

непознати светитељ (св. Автоном), (сл. 293)¹⁸⁵⁶

¹⁸⁵¹ *Ibid.* Услед недовољне јасноће фотографија којима смо се служили, нисмо били у могућности да видимо последња три слова имена, што свакако не доводи у сумњу већ утврђену идентификацију попрсја младог мученика.

¹⁸⁵² М.-Р. 64; М. 344. Иако услед великог оштећења медаљона остајемо ускраћени за коначно сазнање о насликаној представи, важност празника Рођења Богородице који се тај дан прославља и учесталост истоимене сцене у сликаним календарима с правом дозвољава претпоставку да је лик у чашици цвета представљао Богородицу (можда са Аном), (cf. Delehaie, *Synaxarium*, cols. 25–30; *Полный месяцеслов Востока*, II, 275–276. Cf. <http://ica.princeton.edu/drewer/calendar.php?month=September&day=8>)

¹⁸⁵³ М.-Р. 64; М. 344.

¹⁸⁵⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵⁵ *Ibid.*

13. IX ꙗ҃ · корнилна

два мушка попрсја без нимбова, између којих је црни крст; са обе стране крста је натпис који се односи на Корнилија сатника (сл. 293)¹⁸⁵⁷

14. IX дї · љснаго (...)та

Уздизање часног крста (јерусалимски патријарх Макарије и Часни крст), (сл. 294)¹⁸⁵⁸

15. IX ѿ · никит

св. Никита (сл. 294)¹⁸⁵⁹

¹⁸⁵⁶ Манојловић-Радојчић (М.-Р. 64) бележи са леве стране ознаку за датум ꙗ҃, а са десне стране попрсја део натписа л<...>ни. Мијовић (М. 344) на левој страни чита ꙗ҃ ан<...> а на десној <...> ни. Уз мишљење да је реч о погрешно исписаном натпису оба аутора су претпоставила да је реч о Автоному, светитељу који се најчешће слика за овај датум.

¹⁸⁵⁷ М.-Р. 64. Мијовић је уочио несклад између натписа, насликаних ликова без нимбова и представе крста у медаљону за 13. септембар. Као решење он је видео спајање претпразника Уздизања часног крста са светитељем који се прославља исти дан (М. 344). Овакво објашњење је сасвим оправдано, с обзиром на то да се претпразновање Уздизања часног крста налази у бројним месецословима (в. *Полный месяцеслов Востока*, II, 281–282). Синаксар Никодимовог типика за 13. септембар после св. Корнилија сатника помиње претпразновање Часног крста (в. *Типик архиепископа Никодима*, 37а). Месецослов Јерусалимског типика за 13. септембар предвиђа само предпразновање Часног крста (в. *Месецослов Јерусалимскога типика*, 34). За списак бугарских јеванђеља у којима се предпразновање Поклоњења Часном крсту и Корнилије сатник помињу овог датума, в. Дограмаджиева, *Месецословните четива*, 69.

¹⁸⁵⁸ Иако слабо очуван и без видљивих епископских инсигнија претпоставља се да лик старијег светитеља у чашици цвета приказује јерусалимског патријарха Макарија, који је помогао царици Јелени да препозна Христов крст, в. М.-Р. 64; М. 346. Представа епископа део је иконографије истоимене сцене у сликаним календарима, в. <http://ica.princeton.edu/drewer/calendar.php?month=September&day=14>

¹⁸⁵⁹ М.-Р. 64; М. 346.

Јужни зид наоса

16. IX ѕї · єфнїѿѿѿ

св. Јефимија (сл. 295)¹⁸⁶⁰

17. IX ѕї · софѿѿ

Софија и њене кћерке (сл. 295)¹⁸⁶¹

18. IX ѿї · снѿѿѿѿ НН

св. Симеон, епископ јерусалимски (сл. 295)¹⁸⁶²

19. IX ѕї · с нлн є НН

три попрсја, средње са нимбом, св. Саватије, Трофим и Доримедон (сл. 295)¹⁸⁶³

20. IX (уништено, испод прозора), (сл. 251ц)¹⁸⁶⁴

21. IX (уништено, испод прозора), (сл. 251ц)¹⁸⁶⁵

¹⁸⁶⁰ *Ibid.*

¹⁸⁶¹ *Ibid.* Од три женска попрсја, централна фигура представља св. Софију са нимбом, док су две са стране насликане без ореола.

¹⁸⁶² М.-Р. 65; М. 346. Као и на другим епископским портретима сликар изоставља епископска обележја. За иконографију св. Симеона као и натпис који се исписује уз фигуру или сцену, v. <http://ica.princeton.edu/drewer/calendar.php?month=September&day=18>. Истим натписом (снѿѿѿѿ) означен је св. Симеон у Дечанима (v. Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 379).

¹⁸⁶³ М.-Р. 65; М. 346. Слово С или Е које се назире са десне стране средишње фигуре требало би да потврди да три лика приказују св. Саватија, Трофима и Доримедона (v. Delehaue, *Synaxarium*, cols. 57–58). Помен тројице светитеља у виду хагиографског текста изостао је из корпуса словенских рукописних књига које је саставила Иванова, *Bibliotheca Hagiographica*, 217.

¹⁸⁶⁴ М.-Р. 65; М. 346.

22. IX коньдратъ

св. Кодрат (сл. 296)¹⁸⁶⁶

23. IX кѣ · тѡ

анђео, пророк Захарија (Благовести Захарији), (сл. 296)¹⁸⁶⁷

24. IX кѣ · фекла

св. Текла (сл. 296)¹⁸⁶⁸

25. IX кѣ · полнектъ

три попрсја, светитељ у средини између две женске фигуре без нимбова (сл. 296)¹⁸⁶⁹

¹⁸⁶⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶⁶ *Ibid.*

¹⁸⁶⁷ *Ibid.* Овај медаљон је изразити пример скраћивања натписа празника, који садржи само скраћено име Јована Претече (v. М. 48).

¹⁸⁶⁸ *Ibid.*

¹⁸⁶⁹ Ниједан од двојице светитеља са именом Полиевкт не помиње се 25. септембра (М.-Р. 65-66), због чега је потпуно оправдано прихватити претпоставку да је по среди грешка писара (М. 346). С друге стране, указано је и на важност култа светог мученика Полиевкта (из Мелитине) у средњовековној Србији (М.-Р. 66). У вези са тим треба размислити да ли се грешка у натпису за 25. септембар може повезати са чињеницом да имена светитеља, који се најчешће прослављају тај датум, такође почињу словом П. Другим речима, узевши у обзир околности да се поштовани светитељ Полиевкт слави 9. јануара (cf. Delehaue, *Synaxarium*, col. 379), у месецу који није обухваћен менолошким циклусом у Марковом манастиру, можда је сликар (или писар) уместо именима светих Пафнутија александријског, оца св. Јефросине и преподобног Пафнутија Египатског (cf. Delehaue, *Synaxarium* cols. 78–79; *Полный месяцеслов Востока*, II, 298; cf. и менолог из Марковог манастира, бр. 1039, л. 836–896; сликани менолог у Старом Нагоричину, v. Годић, *Старо Нагоричино*, 85), попрсје светитеља означио именом младог мученика Полиевкта. У необјављеном српском четворојеванђељу из XIV века, које се налази у светогорском манастиру Зограф, 25. септембар садржи памјат св.

26. IX κ̅ς̅ · τ̅ω̅ φ̅ε̅ω̅λ̅(φ̅)γ̅ ΗΗ

св. Јован Богослов (сл. 296)¹⁸⁷⁰

27. IX κ̅ζ̅ · κ̅χ̅ρ̅η̅ς̅τ̅η̅

св. Епихарија (?), (сл. 296)¹⁸⁷¹

Пафнугију, преподобној Ефросини и преподобној Ксенији, што би по свом броју и саставу одговарало цвету из Марковог манастира (v. Дограмаджиева, *Месеџословните четива*, 77).

¹⁸⁷⁰ М.-Р. 66; М. 346. Медаљон са ликом уснулог Јована Богослова, који представља његову смрт, издваја се као једини пример у којем сликар на иконографски разноврснији начин илуструје празничну тему.

¹⁸⁷¹ М.-Р. 66-67; М. 346. Потврду да натпис садржи слово с поред слова т (а не вχ̅ρ̅η̅ς̅τ̅η̅, као што је Мијовић прочитао) пружа пример медаљона са Нестором (27. октобар), у којем су два слова исписана на исти начин. Он је свакако погрешно написан, јер се 27. септембра помиње само римска мученица Епихарија (III век), (cf. Delehaue, *Synaxarium*, col.83). О заступљености памјати мученици Епихарији у српским и бугарским рукописним књигама XIII и XIV века говоре следећи примери: месецолов бугарског четворојевањјеља Slav № 25 (Париска национална библиотека, XIII век); месецолов у кратком бугарском апракосу (РНБ Q. п. I. 59); месецолов Карпинског јевањјеља (XIV век); кратки бугарски апракос из светогорског манастира Св. Пантелејмон (№ XXVII, 2/2), (v. Дограмаджиева, *Месеџословните четива*, 78 ff); стиховни пролог српске редакције за зимску половину године (ЦП, М-3, 1385–1390), (cf. *Словенски ракописи во Македонија*, 201). Мученица Епихарија насликана је у рукопису *Vat. gr. 1613*, fol. 69 (сама, за 26. септембар); *Vat. gr. 1156*, fol. 254^r (заједно са Калистратом); Старом Нагоричину (Η ἀγία Ἐπίχαρις), (заједно са још неколико обезглављених мученика); Грачаници (одсечене главе са Калистратом); Дечанима (посечена мачем); цркви Симеона Богопримца у Зверинском манастиру у Новгороду (сама), v. Мијовић, *Менолог*, 262, 289, 320; Герасимов, *Фрески цркве Симеона Богопримца*, 253. Средишњи део имена – χ̅ρ̅η̅ς̅τ̅η̅ – исти је за мученицу Епихарију, као и за непознату светитељку Вхаристи, што вероватно указује на могућност да је дошло до мешања два имена и стварања необичне комбинације. Представе светитеља необичних или непостојећих имена, која су сликари „захваљујући“ неразумевању писаног предлошка грешком измислили, нису реткост у византијском сликарству, v. Δημητροκάλλης, *Σπάνιοι και ανόπαρκτοι τινες Άγιοι*, 381–402. V. и Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 425. Једини пример сличног имена је св. Евхарије (Eucharis, III век) први епископ Трира (cf. Acta SS. Ian. T. 2, col. 917–922), који није уврштен у синаксар Цариградске цркве, па је самим тим веома мала вероватноћа да се име овог латинског

28. IX κή · харитон НН

преподобни Харитон Исповедник (сл. 296)¹⁸⁷²

29. IX κφ · кирк анахорнт

св. Киријак (сл. 297)¹⁸⁷³

светитеља могло наћи међу менолошким изворима коришћеним у Марковом манастиру. Поред њега треба споменути и преподобног Евхариста, египатског монаха, чији је помен из изрека светих отаца (VHG, N 2125; PG 65, col. 168–169) ушао у састав једног руског менолога друге половине XII века, под датумом 17. новембар (cf. <http://www.pravenc.ru/text/187902.html>). Проблем са натписом се наставља уколико се осврнемо на титлу изнад слова ха. Према правилима скраћеног писања речи у српском рукописном наслеђу ха је скраћеница од х(рист)а. Стара фотографија из фото документације Народног музеја у Београду (1614В) пружа више информација него садашње стање фреске, међутим ни она не помаже при разрешењу натписа. Уколико се натпис тумачи према грчком облику речи, он може да указује на више речи. Најпре на именицу χάρις (милост) и придев χαριστικός, -ή, -όν (милостив, а, о), (v. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, 1514–1518, 1519), а када се прикључи и почетно слово в, може се размишљати о још једном придеву који означава милостивост и у женском облику гласи εὐχαρίς (f.), (v. Lampe, *op. cit.*, 579). Сличан је и састав речи εὐχαριστία са широким спектром значења захвалности (v. Lampe, *op. cit.*, 579–580). Светитељи који се помињу од 27. до 29. септембра не спадају међу значајнија празновања током црквене године, па су због тога вероватно ови датуми изостављени у појединим месецословима. Такви примери су: пролог из Марковог манастира, бр. 1039, који се чува у Народној библиотеци КИМ у Софији, средина XIV века (v. Стојанов, Кодов, *Опис на славянските рѣкописи*, 248. Садржај смо проверили на основу снимка рукописа који се налази у Археографском одељењу Народне библиотеке Србије); Грачанички (липљански) пролог – минеј за септембар-новембар (v. Мошин, *Ћирилски рукописи*, 166); служабни минеј српске редакције за септембар с почетка XV века, са територије Македоније (НУБ, М-17), (v. *Словенски ракописи во Македонија*, 50). Томе треба додати да је 27. септембар један од ретких датума у корпусу словенских рукописа са хагиолошком садржином, чија рубрика нема житијних наратива, v. Иванова, *Bibliotheca Hagiographica*, 228–229. Употреба писаних предлогака попут наведених примера такође је могла унети збрку у поредак и садржај сликаног календара. Након разматрања иконографских аналогја и могућих текстуалних предлогака, сматрамо да се погрешно исписана легенда највероватније односила на мученицу Епихарију.

¹⁸⁷² М.-Р. 67; М. 346. Натпис се боље види на фотографији бр. 1614В из Народног музеја у Београду.

30. IX · григорне

Григорије, епископ јерменски (сл. 297)¹⁸⁷⁴

ОКТОБАР

1. X ѿ · днь ананна

св. Ананија (сл. 297)¹⁸⁷⁵

2. X ѿ · киприан

св. Кипријан (сл. 297)¹⁸⁷⁶

3. X ѿ · дион(…)нн

св. Дионисије Ареопагит, непозната светитељка (сл. 297)¹⁸⁷⁷

4. X ·

св. Јеротеј, епископ атински (сл. 298)¹⁸⁷⁸

¹⁸⁷³ *Ibid.*

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*

¹⁸⁷⁵ *Ibid.*

¹⁸⁷⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷⁷ Манојловић-Радојчић (М.-Р. 67) сматра да светитељка поред Дионисија представља његову жену Дамару. Мијовић је мислио да је реч о св. Јустини, која се слика са Кипријаном за датум 2. октобар (М. 346).

¹⁸⁷⁸ М.-Р. 68 и М. 346 су претпоставили да је реч о св. Јеротеју. Изнад нимба, као и са десне стране светитеља уочавају се бледи трагови црвене боје, који представљају остатке слова. Рекло би се

5. X · (....)рнт НН

св. Харитина (сл. 298)¹⁸⁷⁹

6. X · φφ(...)

Апостол Тома (сл. 298)¹⁸⁸⁰

7. X није насликан¹⁸⁸¹

8. X · н

непозната светитељка (вероватно св. Пелагија), (сл. 298, 299)¹⁸⁸²

да је на десној страни некада било слово Т искошено на леву страну, али не може се поуздано утврдити.

¹⁸⁷⁹ Иако је неоспорна идентификација светитељкиног лика као св. Харитине, не можемо се сложити са читањем натписа изнетог код М.-Р. 68 и М. 346, да након рнт следи слово А. Однос вертикалне и косе линије говори у прилог претпоставци да би то пре могло бити слово Н, док неколико тачкастих наноса црвене боје у истој линији, које полазе од непознатог ка слову Т, наговештавају део слова И.

¹⁸⁸⁰ М.-Р. 68; М. 346. Слова се данас једва назиреу.

¹⁸⁸¹ М.-Р. 68. Нејасно је на који медаљон је мислио Мијовић (М. 346) наводећи да биста за 7. октобар нема натпис и да можда приказује монаха Никиту патрикија. Уколико је то учињено с намером, могуће је претпоставити разлог због ког су сликари изоставили цвет који треба да садржи ликове св. Срђа и Вакха. Ови веома поштовани светитељи приказани су у пуној фигури, у непосредној близини овог дела сликаног календара, на потрбушјима лукова југозападног поткуполног лука (cf. поглавље *Животис у најнижем појасу и на капителима зида између наоса и припрате*).

¹⁸⁸² М.-Р. 68. У медаљону који се једном половином налази на јужном, а другом на западном зиду сачувана је само ознака за датум. С обзиром на то да се тај дан помиње више светих жена, не може се поуздано рећи која од њих је изабрана да буде насликана у чашици цвета. У месецословима као и сликаним календарима најчешће је заступљена преподобна Пелагија Јерусалимска, а потом и две мученице истог имена. Cf. Delehaue, *Synaxarium* col. 117–120; *Типик архиепископа Никодима*, 51а; *Месецослов Јерусалимског типика*, 36; Дограмаджиева, *Месецословните четива*, 82–83; стиховни пролог српске редакције за зимску половину године (1385–1390, ЦП, М-3) са територије Македоније, (cf. *Словенски ракописи во Македонија*, 204); Иванова, *Bibliotheca Hagiographica*, 241–242;

Западни зид наоса

9. X · ☩

светитељ (вероватно апостол Јаков), (сл. 299, 299а)¹⁸⁸³

10. (или 11.) X <...> ꙗ НЧ, НД, НИ

два непозната светитеља (сл. 299, 299а)¹⁸⁸⁴

<http://ica.princeton.edu/drewer/calendar.php?month=October&day=8>). У Грачаници је насликана и Петронила римска (cf. Delehaeye, *Synaxarium*, cols. 117–120, 122; Тодић, *Грачаница*, 101). У Мијовићевом попису (М. 347) није наведена ознака за датум, али су зато уочена слова гн. Са десне стране светитељског пописја трагови црвене боје указују на остатке натписа у два реда, али садашње, веома лоше стање очуваности фреске не дозвољава да то потврдимо.

¹⁸⁸³ М.-Р. 68; М. 347.

¹⁸⁸⁴ Оба аутора (М.-Р. 68 и М. 347) овај цвет означавају као 11. октобар, а једну од две млађе светитељске фигуре окренуте једна ка другој идентификују као апостола Филипа. У ранијим описима календара Марковог манастира (М.-Р. 68 и М. 347) није уочено слово ꙗ, које се као последње слово натписа налази изнад нимба десног светитеља. Због тога се поред апостола Филипа у обзир морају узети и други светитељи. Имена четири од пет цариградских патријарха, које Црква слави 11. октобра завршава се на ꙗ у српској транскрипцији: Нектарије, Арсакије, Акакије и Сисиније (cf. Delehaeye, *Synaxarium*, col. 131). У ретким примерима сликаних календара у којима су заступљени, као што је Грачаница (v. Тодић, *Грачаница*, 102) свих пет патријарха је насликано заједно. Али с обзиром на то да је у неким месецословима група цариградских патријарха представљена само поменом Нектарија (cf. Дограмадџиева, *Месецословните четива*, 83–84) не може се у потпуности изузети могућност да два млада светитеља приказују Нектарија и Филипа, те да слово ꙗ припада имену првог светитеља. Када је реч о распореду цветова, у већем броју случајева датуми се нижу од мањих у горњем реду ка већим испод њих, па је зато очекивано претпоставити да је испод цвета за 9. октобар смештен цвет за следећи дан. Због тога нисмо уверени да је доњи цвет означавао 11. октобар. Ипак имајући у виду да се правило распореда не поштује доследно и без сачуване ознаке за датум не може се поткрепити претпоставка да је реч о 10. октобру. Међу светитељима који се прослављају тај дан свакако су најпознатији св. Евлампије и Евлампија (cf. Delehaeye, *Synaxarium*, col. 125–127). Преостали свети који се помињу овога дана немају слово ꙗ у свом имену. Стога предлагемо као могућност да један од двојице младих светитеља представља св. Евлампија. Разлога због којих није насликан заједно са

11. (или 10.) X НД, НИ

два светитељска попрсја (десно уништено, лево фигура светитељке), (сл. 299, 299a)¹⁸⁸⁵

сестром Евлампіјом може бити више. Најпре је сасвим могуће да на овом, као и више других примера у циклусу Марковог манастира, није усаглашен сликарски и писарски посао, због чега је дошло до грешке. С друге стране месецослови у књигама показују да рубрика за овај дан није увек обухватала помен на брата и сестру заједно. Апостол 882, Лесновски пролог, Баничко, Курзоново и Карпинско јеванђеље помињу само Евлампіја v. <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=882.xml>; <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=LP.xml>; <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Ban.xml>; <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Cur.xml>; <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Carp.xml>. Стиховни пролог српске редакције за зимску половину године (ЦП, М-3; 1385–1390), поред светих Евлампіја и Евлампіје, помиње и две стотине мученика који су „убијени са св. Евлампіјем“, cf. *Словенски ракописи во Македонија*, 204. Уколико је један од писаних предлога којим су се користили сликари и писари био сличан наведеним примерима, то је могао бити разлог изостављања фигуре св. Евлампіје. Разноврсност месецолова у српским и јужнословенским рукописима показују и примери Пролога за септембар-новембар из Марковог манастира, бр. 1039, л. 2026–2046 (v. Стојанов, Кодов, *Опис на славјанските рѣкописи*, 249) и Грачанички (липљански) пролог – минеј за септембар-новембар, 118ц (v. Мошин, *Бирилски рукописи*, 166), у којима се у рубрици за 10. октобар помиње само свештеномученик Доротеј. Cf. и Иванова, *Bibliotheca Hagiographica*, 243–244. У сликаним менолозима 10. октобар представљају свети Евлампіје и Евлампіја (Старо Нагоричино, Дечани, Козија); Јаков Постник (Грачаница), v. Мијовић, *Менолог*, 263, 293, 322, 351. За следећи дан, 11. октобар насликани су: Касијан, Јаков пустињак, апостол Филип (Старо Нагоричино); Нектарије, Арсакије, Акакије и Сисиније, св. Зинаида и Филомила (Грачаница); св. Теофил, апостол Филип (Дечани, Козија), v. Мијовић, *op. cit.*, 263, 293, 322, 351.

¹⁸⁸⁵ Према Манојловић-Радојчић, чије мишљење прихвата и Мијовић, цвет у горњем реду, поред медаљона са апостолом Јаковом означава 10. октобар, а у њему су представљени св. Евлампіје и св. Евлампіја (М.-Р. 68 и М. 347). Иако се без сачуваних ознака за датум и слова натписа не може изрећи коначан суд, према нашем мишљењу он би могао представљати и 11. октобар. Оштећеног инкарната, портрет десне фигуре припадао је светитељки, док је лева фигура потпуно уништена. Једине светитељке којима Црква тог дана слави спомен јесу мученице Зинаида и Филомила, сестре из Тарса Киликијског, сроднице апостола Павла (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 129–130). Преостали помени за

12. X вї · провос

св. Пров, Тарах и Андроник (сл. 299, 299а)¹⁸⁸⁶

13. X вї · кар(поу) НН

св. Карп и (вероватно) Папила (сл. 299)¹⁸⁸⁷

14. X , има ознаку (вероватно погрешну) за 15. октобар є · і НЧ, НД, НИ

непозната четири светитеља (вероватно св. Назарије, Келсије, Гервасије и Протасије), (сл. 299, 300)¹⁸⁸⁸

11. октобар врше се у част светитеља (cf. Delehaue, *Synaxarium*, col. 130–131). Будући да је најпознатији светитељ тог дана св. Филип, није искључено да је испод уништеног слоја боје некада био лик апостола Филипа (cf. Delehaue, *Synaxarium*, col. 129). Комбинација апостола Филипа и једне од сестара мученица није немогућа, поготово ако се узму у обзир и примери месецослова у којима је од две сестре представља само Зинаида, в. Апостол 882, <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=882.xml>; Баничко јеванђеље, <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Ban.xml>; Карпинско јеванђеље, <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Carp.xml>; Курзоново јеванђеље, <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Cur.xml>; Апостол Дечани Црколез, <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=DC2.xml>. Очигледна збрка која је настала приликом сликања цветова за 10. и 11. октобар као и нејасноће у покушају одгонетања тих представа лакше се могу прихватити ако се има у виду да 11. октобар уопште није заступљен у корпусу словенских рукописа хагиографске садржине, в. Иванова, *Bibliotheca Hagiographica*, 243–244. Такође се не може у потпуности одбацити ни претпоставка да оба датума, што натписом што иконографским представама, приказују св. мученике Евлампија и Евлампију.

¹⁸⁸⁶ М.-Р. 69 и М. 347. Ознака за датум и натпис, изузев слова О сада се веома слабо виде.

¹⁸⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸⁸ Опис и предлагање идентификације цвета за 14. октобар коју су изнели Манојловић-Радојчић а потом и Мијовић не одговара стварном стању ствари. То питање такође је повезано и са чашицом цвета, означеном као 15. октобар. Према првом аутору 14. октобар представљен је медаљоном са три млађа светитеља приљубљених глава, у којима се вероватно могу препознати мученици Назарије, Гервасије и Протасије, док у медаљону за 15. октобар такође уочава три попрсја

15. X, нема сачувану ознаку за датум, с (<...> <...>н НЧ, НД, НИ

(М.-Р. 69). Други аутор наводи да је реч о две фигуре, које можда приказују Гервасија и једног од његових другова (М. 347). Да би се донекле исправиле затечене нејасноће, потребно је поћи од поуздано познатих података. Ознаке за датум сачуване су за 13. и 15. октобар, два цвета која се налазе у доњем реду, са леве и десне стране греде југозападнoг угаoног травеја. Изнад њих, у горњем реду насликана су два медаљона. С обзиром на то да се у наставку горњег реда налази цвет за 16. октобар, што указује да се циклус наставља у правилном распореду, лако се може уочити несклад који подразумева један датум (14. октобар) и два цвета. Први цвет се састоји од две потпуно страдале фигуре и пратећих натписа, док је у другом насликан један светитељ. Са његове десне стране уочава се траг слова н, док се у реду изнад може уочити слово с, знатно мањих димензија. Кроз претпоставку коју ћемо образложити покушаћемо да реконструишемо првобитну намеру за распоред цветова, као и грешке које су настале приликом сарадње сликара и писара, имајући у виду најчешћи садржај календара, али и својства циклуса Марковог манастира. Најпре ћемо поћи од цвета који има ознаку за 15. октобар (ѿ), у којем су насликане три приљубљене фигуре младих светитеља. У досадашњим описима није уочено слово ѿ, које се налази са десне стране светитељске групе. Осим тога превидела се још једна иконографска појединост. Иза главе светитеља са десне стране, помаља се потиљак светлије нијансе, ухо, врат и леђа у веома танкој линији. Јасно је да је реч о још једном попрсју, те да медаљон броји четири светитеља. Имајући у виду да су готово сви месецослови у минејима, апостолима и јеванђељима сагласни у помену светих Назарија, Келсија, Гервасија и Протасија за 14. октобар, мислимо да је овај цвет првобитно замишљен да буде тај датум, али је грешком писара означен као 15. октобар. На ову „замену“ упућивао би изглед и остатак натписа непознатог цвета са једним светитељем. Календари не показују варијације када је реч о рубрици за 15. октобар и готово увек помињу само свештеномученика Лукијана. И највећи број сликаних менолога има представу Лукијана (v. М., 45, 194, 198, 199, 240, 264, 293, 322, 351). Због тога сматрамо да би слова С и Н могла одговарати овом светом, те да је у првобитној концепцији овај цвет био замишљен као 15. октобар. О поменима за датуме 14. и 15. октобар, v. Апостол 501, Апостол 882, Баничко и Карпинско јеванђеље, Апостол Дечани Црколез, <http://menology.obdurodon.org/>. Интересантно је поменути да је у Прологу за септембар-новембар из Марковог манастира, бр. 1039 (cf. Стојанов, Кодов, *Опис на славјанските рѣкописи*, 249) и Грачанички (липљански) пролог – минеј за септембар-новембар (cf. Мошин, *Ђирилски рѣкописи* 167), изостављен 15. октобар. Преостаје нерешено питање цвета са два светитељска попрсја. У вези са тим треба се подсетити ситуације из прве седмице октобра, где је изостављен датум за 7. дан у месецу. Можда би се вишак у овом делу циклуса могао објаснити поменим изостанком цвета у претходном делу циклуса Марковог манастира.

непознати светитељ (вероватно св. Лукијан), (сл. 300)¹⁸⁸⁹

*два непозната светитеља, не могу се довести у везу ни са једним датумом (сл. 299)

16. X ⲥⲓ · лонгин ⲓ̄

св. Лонгин сатник (сл. 300)¹⁸⁹⁰

17. X ⲫⲓ · осне

пророк Осија (сл. 300, 301)¹⁸⁹¹

18. X ⲡⲓ · лџка

св. Лука јеванђелиста (сл. 301)¹⁸⁹²

19. X ⲫⲓ · нонл

пророк Јоил и непознати светитељ (сл. 301)¹⁸⁹³

20. X ⲕ̄ · анџид (погрешно написано име)

два непозната светитеља (један од њих је вероватно св. Артемије), (сл. 301)¹⁸⁹⁴

21. X ⲕ̄ · иларџон

св. Иларион (сл. 301)¹⁸⁹⁵

¹⁸⁸⁹ Овај цвет није разматран у претходним радовима (М.-Р. 69 и М. 347). V. supra.

¹⁸⁹⁰ М.-Р. 69 и М. 347.

¹⁸⁹¹ *Ibid.*

¹⁸⁹² *Ibid.*

¹⁸⁹³ М.-Р. 70 и М. 347. За друге светитеље које Црква слави овај дан, v. Delehaeye, *Synaxarium*, col. 149-152; *Полный месяцесловъ Востока*, II, 323–324..

¹⁸⁹⁴ М.-Р. 70 и М. 347.

22. X $\overline{\text{KB}}$ · аверкиѣ и 23. X $\overline{\text{KB}}$ · брата гнѣ

св. Аверкије и св. Јаков брат Господњи (сл. 302)¹⁸⁹⁶

24. X $\overline{\text{KD}}$ · (...) $\overline{\text{PET}}$

св. Арета и два непозната светитеља (сл. 302)¹⁸⁹⁷

25. X $\overline{\text{KE}}$ · маркиан

св. Маркијан и непознати светитељ (сл. 303)¹⁸⁹⁸

26. X $\overline{\text{KS}}$ · димитриѣ

св. Димитрије (сл. 302, 303)¹⁸⁹⁹

27. X $\overline{\text{KZ}}$ · нестор

св. Нестор (сл. 303)¹⁹⁰⁰

28. X $\overline{\text{KN}}$ · арсениѣ

светитељ и светитељка (вероватно св. Теренције и Неонила); натпис се односи на св. Арсенија српског (сл. 303)¹⁹⁰¹

¹⁸⁹⁵ *Ibid.*

¹⁸⁹⁶ *Ibid.* У чашици једног цвета су спојена два датума. Име Јакова, брата Господњег написано је у генитиву.

¹⁸⁹⁷ М.-Р. 70. Мијовић је прочитао део натписа као пет (М. 347). Данас се само види слово Т.

¹⁸⁹⁸ М.-Р. 70 и М. 347.

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰⁰ М.-Р. 71 и М. 347.

¹⁹⁰¹ *Ibid.* Ово је још један од примера неусаглашености писаних и иконографских предлогака у оквиру циклуса. То се донекле може оправдати чињеницом да је циклус у Марковом манастиру једини сликани менолог из средњовековног раздобља српског сликарства, који укључује празник светог архиепископа српског Арсенија I (1233–1263, † 1268), (cf. Мијовић, *Менолог*). Једина позната

29. X ⲕϥ · ⲁⲅⲣⲁ (...)

св. Аврамије (сл. 304)¹⁹⁰²

30. X · ⲫⲏⲛ(...) ⲐⲎ

представа светог Арсенија Српског сачувана је у млађем примеру сликаног календара, у цркви Светог Николе у грбаљском селу Пелинову (друга деценија XVIII века). О томе детаљно код: Милорадовић, *Представа светог Арсенија*, 121–129. Његов култ се развио рано (v. Павловић Л., *Култови лица*, 71–76; Трифуновић, *Белешке о делима*, 292–294), па се сходно томе његово најраније синаксарско житије јавља већ крајем XIII века – у прологу српске редакције византијског синаксара Константина Мокисијског (ХАЗУ IIIc, 6), (v. Мошин, *Slavenska redakcija prologa*, 32, 43), док је први помен празника св. Арсенија са литургијском белешком записан 1312/1316 у месецослову праксапостола јеромонаха Гервасија (Хил. 47), (v. Стефановић, *Прилог проучавању*, 149). Помен празника св. Арсенија српског као и тропари и кондаци из службе светитељу од Данила Пећког заступљени су у бројним месецословима различитих ћирилских богослужбених књига XIV века (v. Харисијадис, *Служба архиепископу Арсенију*, 86-94; Штављанин-Ђорђевић, *Још један нови седалан*, 96–101; Рочкомановић, *Свети архиепископ Арсеније I*, 127–143). Чини се значајним указати на највероватнији ток, којим је помен св. Арсенија српског доспео у сликани календар цркве Светог Димитрија. Тзв. Оливеров минеј (1342) који је познати писар Станислав написао у Леснову (v. Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри*, 150–161) садржи службу св. Арсенију српском (v. Стојановић, *Каталог Народне библиотеке*, 58, бр. 191; Штављанин-Ђорђевић, *Још један (непотпуни) препис*, 103–118). Станислав је наставио своју професионалну делатност у Марковом манастиру, због чега је могуће претпоставити да је, поред сачуваног Пролога за септембар-децембар бр. 1039, учествовао у писању и других богослужбених књига у чије месецолове је унео празник св. Арсенија. Помен српског светитеља који је на архиепископском трону наследио светог Саву I, добија већи значај у светлу историјских околности у којима се одвијала државна политика Вукашина и Марка Мрњавчевића, у којој важно место има црквена традиција Немањића и припадност Пећкој патријаршији (cf. Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 444–445). Међутим чини се да у овој појави не треба тражити посебна државно-црквена обележја тематског и програмског садржаја задужбине Мрњавчевића. Тешко је замислити да би медаљон из менолошког циклуса могао пренети такву врсту поруке на одговарајући начин, с обзиром на то да се теме прожете идеолошком симболиком сликају на истакнутијим местима у црквама. Осим тога, сликање светог Арсенија српског није се усталило у сликаним календарима пре Марковог манастира, због чега би се ова спорадична појава пре могла објаснити употребом српског месецослова, који је уврстио српског светитеља.

¹⁹⁰² М.-Р. 71 и М. 347 могли су да виде цео натпис ⲁⲅⲣⲁⲓⲛⲅ.

светитељ и светитељка (св. Зиновije и Зиновија), (сл. 304)¹⁹⁰³

31. X - није насликан

НОВЕМБАР

1. XI · дан

два непозната светитеља (вероватно св. Козма и Дамјан), (сл. 305)¹⁹⁰⁴

2. XI · ѳ

три непозната светитеља; само средишњи има нимб (вероватно Акиндин, Пигасије и Анемподист), (сл. 305)¹⁹⁰⁵

3. XI · ѳ · акеп<...>

три непозната светитеља (вероватно Акесима, Јосиф и Аитал), (сл. 305)¹⁹⁰⁶

4. XI · ѳ · никандр

св. Никандар и двојица светитеља (сл. 305)¹⁹⁰⁷

¹⁹⁰³ М.-Р. 71 наводи да се наппис није сачувао, док је М. 347 видео само ознаку за датум (л), коју нисмо успели да видимо. Међутим веома испрани трагови слова знн, који се уочавају над нимбом светитеља потврђују да су представљени св. Зиновije и Зиновија, брат и сестра из Егеје у Киликији.

¹⁹⁰⁴ М.-Р. 71; М. 347

¹⁹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁹⁰⁶ М.-Р. 72; М. 348 су могли много боље да виде ознаку за датум ѳ и део имена акеп, због чега се може потврдити да су насликани мученик Акесима, презвитер Јосиф и ђакон Аитал, који су заједно страдали у Персији у IV веку.

5. XI ꝛ .

два непозната светитеља (сл. 305)¹⁹⁰⁸

6. XI

непознати светитељ и светитељка (сл. 305)¹⁹⁰⁹

Северни зид

7. XI лѣкѣтка (погрешан натпис)

непозната светитељка и двојица светитеља (без нимба), (сл. 306)¹⁹¹⁰

¹⁹⁰⁷ Уз Никандра се прославља и Ермај (М. 348). На основу синаксара Мијовић (М.-Р. 72) претпоставља да би трећи свети могао бити апостол Тит који је Никандра и Ермаја рукоположио за епископа и презвитера.

¹⁹⁰⁸ Позивајући се на примере најзаступљенијих светитеља у месецословима као и сликаним календарима Манојловић-Радојчић (М.-Р. 72) претпоставља да је направљена грешка и да 5. новембар треба да представљају св. Галактион и Епистима. У то је додатно уверава садржај цвета за наредни дан, 6. новембар, који уместо старијег светитеља св. Павла Исповедника (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 197–198) има фигуре светитеља и светитељке, окренуте једно ка другом. (Cf. и М. 348). Без трагова натписа не можемо са сигурношћу утврдити ни о каквој грешки је реч, с обзиром на то да иконографски садржај два цвета показује да није у питању само проста замена два датума. На овакав исход могли су утицати и садржаји ћирилских месецослова, који су имали улогу писаних предлогака. У неким од њих, услед погрешног превода са грчког изворника, Епистима је добила мушки облик. V. нпр. Лесновски пролог, <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=LP.xml>. Будући да не спада у групу важнијих празника, овај, као и наредни датум могао је бити и изостављен из месецослова. V. нпр. пролог за септембар-новембар из Марковог манастира, бр. 1039 (cf. Стојанов, Кодов, *Опис на славянските ръкописи*, 251) и Грачанички (липљански) пролог – минеј за септембар-новембар (cf. Мошин, *Ћирилски рукописи* 167). Исти датуми (5. и 6. XI) нису заступљени ни у корпусу словенских рукописа са хагиолошком садржином, v. Иванова, *Bibliotheca Hagiographica*, 284.

¹⁹⁰⁹ V. претходну напомену.

8. XI н· а (...) мнханль НН

св. арханђел Михаило (Сабор бесплотних сила), (сл. 306)¹⁹¹¹

9. XI ѣ · оннисфорн

св. Онисифор (сл. 306)¹⁹¹²

10. XI ҃ · (...) ста НН

св. Ераст и непознати светитељ (сл. 306)¹⁹¹³

¹⁹¹⁰ На основу иконографске представе може се само претпоставити да су насликани св. Тесалоникија и свети Авкт и Таврион. Значење натписа, који се данас готово и не види, због грешке се не може докучити (М.-Р. 72; М. 348). Под овим датумом понекад се помиње и св. Александар Солунски, који се иначе слави два дана касније (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 208, 99. XI). V. нпр. стиховни пролог српске редакције за зимску половину године (1385–1390) са територије Македоније (cf. *Словенски ракописи во Македонија*, 210). Понекад може бити насликана и далеко познатија светитељка – Матрона Цариградска (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 203–205, 9. XI). V. нпр. илустровани јеванђелистар из XI века, Vat. gr. 1156, fol. 266r http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1156. У ћирилским месецословима је често заступљен и помен на 33 мученика из Мелитине (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 199–201), л҃ нхє вь мѣлѣтнни, који има неколико заједничких слова са необичним натписом мѣвѣтка. Неуобичајен натпис и више непоузданих претпоставки вероватно могу бити последица недовољног познавања светих који се помињу овај дан. Као и за претходна два датума, за празновање 7. XI нису предвиђења читања хагиолошких наратива у корпусу словенских рукописа, в. Иванова, *Bibliotheca Hagiographica*, 284. Исти датум није укључен ни у минеј из Марковог манастира бр. 1039 (cf. Стојанов, *Кодов, Опис на славјанските рѣкописи*, 251).

¹⁹¹¹ М.-Р. 72; М. 348.

¹⁹¹² *Ibid.*

¹⁹¹³ Манојловић-Радојчић прочитала је натпис у целини као *ареста*, идентификујући једног од приказаних светих као „Ареста, једног од седамдесеторице апостола“ (М. Р. 72). Мијовић је сматрао да се име светитеља односи на мученика Ореста (М. 348). Синаксари 10. новембра помињу Ераста, једног од седамдесеторице малих апостола (Delehaye, *Synaxarium*, col. 209–210) и мученика Ореста (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 210). У синаксару Никодимовог типика и месецолову Јерусалимског типика тај дан се празнују св. апостоли Ераст, Олимпије и други (в. *Тупик архиепископа Никодима*, 57а; *Месецослов Јерусалимског типика*, 39). Име св. мученика Ореста је у више календара написано као

11. XI Ɑ̅ · мина

св. Мина, Виктор и Викентије (сл. 307)¹⁹¹⁴

11. XI Ɑ̅· ап(осто)Ɑ̅

три непозната светитеља (сл. 307)¹⁹¹⁵

Арест, па не би било чудно да под тим именом буде заступљен и у Марковом манастиру (v. нпр. Лесновски пролог и Карпинско јеванђеље, <http://menology.obdurodon.org/>). Данашње стање натписа не може нам потврдити његов првобитни изглед. Ако је судити према броју фигура и подацима из најважнијих синаксарских изворника, склони смо уверењу да два светитеља приказују мале апостоле Ераста и вероватно Олимпија. Међутим, с обзиром на то да за овај дан нису предвиђена читања хагиографских садржаја (v. Иванова, *Bibliotheca Hagiographica*, 290–291) што говори да је реч о мање „значајној“ групи светитеља, не треба искључити ни могућност грешке у исписивању натписа, било да је првобитна замисао подразумевала мученика Ореста или св. апостола Ераста.

¹⁹¹⁴ М.-Р. 73; М. 348.

¹⁹¹⁵ Реч је о још једној грешки сликара, који је поновио датум 11. новембар (М.-Р. 73). На основу сачуваног дела натписа ап(осто)Ɑ̅ рекло би се да није имао намеру да представи још неког од светих које Црква слави тај дан (cf. Delehaye, *Synaxarium*, cols. 211–216; *Полный месяцесловъ Востока*, II, 351–352). Занимљив предлог изнео је Мијовић (М. 348), указавши на пример у Старом Нагоричину, где је за 9. новембар насликан апостол Иродион (М. 269; Тодић, *Старо Нагоричино*, 81). Иродије из Патре припада шесторици малих апостола који се помињу 10. новембра (v. Delehaye, *Synaxarium*, cols. 209–210). V. нпр. и: кратки бугарски апракос из XIV века, који се налази у манастиру Светог Пантелејмона на Светој гори, No. XXVII, 2/2 (v. Дограмаджиева, *Месеџословните четива*, 100); стиховни пролог српске редакције за зимску половину године (ЦП, М-3, 1385–1390) са територије Македоније (cf. *Словенски ракописи во Македонија*, 211); рукопис Дечани 40, минеј за новембар, друга или трећа деценија XIV века (v. *Опис ћирилских рукописних књига*, 127). Сви наведени рукописи помињу св. апостоле Олимпа и Иродиона и др. Поред поменутог примера из Нагоричина, поуздано се може рећи да је Иродион насликан и у менологу Василија II, Vat. gr. 1613, (cf. *Il Menologio di Basilio II*, I, 46–47, II, fig. 173). Олимп је насликан у календару манастира Хумор, Румунија, Буковине (1535), (cf. Cinzheza-Buculei, *Mănăstirii Humor*, 191); а Олимп, Ераст и Иродион у календару манастира Сучевита, Румунија, Буковине (1595–1596), (cf. Cinzheza-Buculei, *Mănăstirii Sucevița*, 186). Стога је сасвим могуће, имајући у виду сачувани натпис и досадашње неправилности у циклусу, да су у поновљеном цвету за 11. новембар насликани мали апостоли, који се прослављају 10. новембра, иако су, како верујемо, двојица (Ераст и Олимпије) насликана већ у цвету за тај дан.

12. XI Ɱ̄ · нѡан НН

св. Јован Милостиви (сл. 307)¹⁹¹⁶

13. XI Ɱ̄ · ѿан⟨а⟩ златѡста

св. Јован Златоусти (сл. 308)¹⁹¹⁷

14. XI · фнлп̄

апостол Филип (сл. 308)¹⁹¹⁸

15. XI · ѿ̄ · гѡна

св. Гурија (сл. 308)¹⁹¹⁹

15. XI · ѿ̄ · гѡна

св. Гурија и два светитеља (вероватно Самон и Авива), (сл. 308)¹⁹²⁰

16. XI · маѡен

¹⁹¹⁶ М-Р, 73; М. 348 су прочитали десетерично И (Ї), и нису запазили мало слово Н поред постојећег А у имену александријског патријарха. У појединим ћирилским календарима име св. Јована Милостивог такође започиње словом И, па је могуће да је и писар у Марковом манстиру поступио према српској транскрипцији грчког изворника. V. нпр. Лесновски пролог, <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=LP.xml>

¹⁹¹⁷ М-Р, 73; М. 348.

¹⁹¹⁸ *Ibid.*

¹⁹¹⁹ *Ibid.*

¹⁹²⁰ *Ibid.* 15. новембар је насликан два пута. За разлику од претходног цвета, у којем је Гурија представљен сам и у старијој доби, у овом медаљону он је окружен двојицом светитеља, вероватно својим састрадалницима Самоном и Авивом, са којима се најчешће слика заједно. За бројне примере v. *Calendar of Saints in Byzantine Manuscripts and Frescoes*, <http://ica.princeton.edu/drewer/calendar.php?month=November&day=15>

св. јеванђелиста Матеј (сл. 309)¹⁹²¹

17. XI

непознати светитељ (вероватно св. Григорије Чудотворац), (сл. 309)¹⁹²²

18. XI уништено (сл. 280)¹⁹²³

19. XI уништено (сл. 280)¹⁹²⁴

20. XI уништено (сл. 280)¹⁹²⁵

21. XI · ⟨...⟩рна б(огородн)ца

Ваведење (сл. 310)¹⁹²⁶

22. XI · кн⟨...⟩н⟨...⟩а НН

св. Кикилија (Цецилија), (сл. 310)¹⁹²⁷

23. XI ⱮГ · ацфнлохна

¹⁹²¹ *Ibid.*

¹⁹²² *Ibid.*

¹⁹²³ *Ibid.*

¹⁹²⁴ *Ibid.*

¹⁹²⁵ *Ibid.*

¹⁹²⁶ *Ibid.*

¹⁹²⁷ *Ibid.* У старобугарским рукописима св. Кикилија се најчешће писала као Киликија (примере наводи Дограмаджиева, *Месеџословните четива*, 105). Исти облик имена светитељке среће се и у познијим румунским сликаним календарима, као нпр, у манастирима Доброват (1529) и Хумор (1535), cf. Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique*, 52; eadem, *Mănăstirii Humor*, 192. Чини се да би распоред и остаци слова имена насликане мученице пре одговарали овом облику светитељкиног имена.

св. Амфилохије (сл. 310)¹⁹²⁸

24. XI НИ

св. Григорије Акраганстки и непознати светитељ (вероватно св. Меркурије), (сл. 310)¹⁹²⁹

25. XI κϵ' · климента

св. Климент римски и св. Катарина александријска (сл. 310)¹⁹³⁰

¹⁹²⁸ М-Р, 73; М. 348.

¹⁹²⁹ *Ibid.* Иако није сачуван натпис, опште иконографске одлике леве фигуре која представља старијег, седог, проћелавог светитеља са краћом брадом, одговарају изгледу св. Григорија Акрагантског (cf. Delehaue, *Synaxarium*, cols. 251–253. За преглед представа светог епископа, v. *Православна енциклопедија*, XII, 478, <http://www.pravenc.ru/text/166517.html> и *Calendar of Saints in Byzantine Manuscripts and Frescoes* <http://ica.princeton.edu/drewer/calendar.php?month=November&day=24>. Cf. и Живковић М., *Прилози проучавању*, 228. Неки календари, као што је то случај у Никодимовом типичу и месецослову Јерусалимског типика, садрже памјат св. мученику Меркурију, који се прославља 26. новембра (cf. Delehaue, *Synaxarium*, cols. 258–259). V. *Типик архиепископа Никодима*, 62б; *Месецослов Јерусалимског типика*, 40. Примери из сликаних календара показују да је најмањи број Меркуријевих представа под правим датумом (Дечани), док су преостале насликане за 24. новембар (грчки илустровани рукопис из Бодлијанске библиотеке у Оксфорду, gr.th.f.1, fol. 18r, cf. Hutter, *Menologion bizantino*, II, 10, fig. 31) и 25. новембар (илустровани рукопис из Копенхагена GKS fol. 167, fol. 155v; Ђенова, Miss.Urbana 36, fol. 156 r; Vatican gr. 1156, fol. 258v; Vatican gr. 1613, 206, cf. Ševčenko, *Illustrated Manuscripts* Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 58, fig. 1F5; 44, fig. 1D9; *Il Menologio di Basilio II*, I, 56, II, 206). Стога се чини сасвим могућим да би попреје непознатог младог светитеља могло припадати св. Меркурију.

¹⁹³⁰ За женску фигуру поред св. Климента римског (cf. Delehaue, *Synaxarium*, cols. 255–256) претпостављено је да би могла представљати мученицу Катарину (М-Р, 74) као и то да је њен лик насликан грешком (М. 348). Изнети пример синаксара који ову светитељку помињу 25. новембра (М-Р, 74, н. 14) може се допунити групом српских и бугарских месецослова (v. Дограмадџиева, *Месецословните четива*, 106–107) као и сликаних календара, који садрже представу св. Катарине за 25. новембар. То су: Копенхаген GKS fol. 167, fol. 78r; Велика Лавра, Света Гора, (D) 71, fol. 169 r;

26. XI

непозната светитељка и непознати светитељ (сл. 310)¹⁹³¹

27. XI – 30. XI : уништено (сл. 280)

Vatican gr. 1156, fol. 268v; Vatican gr. 1613, 207, cf. Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 58, fig. 1F1; 102, fig. 3C6; *Il Menologio di Basilio II*, I, 56–57 II, 207. Уз значајан елемент круне, који чини део иконографије св. Катарине, може се сматрати извесним да је поред св. Климента римског насликана ова александријска мученица.

¹⁹³¹ Ликови светих као и остаци натписа веома су оштећени (М-Р, 74; М. 349), због чега се досадашње препознавање слова <...>ω<...> (М. 349) не може потврдити, а још мање уочити неки нови траг писаног слоја. Најпознатији светитељ чији се помен врши овог дана свакако је Алимпије столпник (cf. Delehaue, *Synaxarium*, cols. 257–258), док се женски лик не може довести у везу ни са једном светитељком, због чега се с правом помишља да је реч о грешки. Међутим у појединим бугарским месецоловима св. Катарина је поменута и за 26. новембар (Апостол 882 <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=882.xml>; Асеманово јеванђеље <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=As.xml>; Лесновски пролог <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=LP.xml>; Палаузов минеј, <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=F72.xml>; празнични минеј из светогорског манастира Зограф, <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=ZT.xml>. Занимљиво је да је у Охридском апостолу св. Катарина поменута у рубрикама за оба датума, 25. и 26. новембар, v. <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=Oh.xml>. Мало пажљивијим загледањем оштећеног лика светитељке уочава се да је тамнијом бојом извучена линија изнад чела, која се косо извија на левој страни, а затим прелама удесно и наставља паралелно са доњом линијом. Овај облик, иако мање оштрине и димензија сличан је изгледу круне на суседној представи св. Катарине (v. претходну напомену). Стога би се, додуше уз велики опрез, а имајући у виду понављања појединих ликова и имена светих у досадашњем току менолошког циклуса Марковог манастира (нпр. Гурија), могла изнети претпоставка да је св. Катарина александријска представљена још једном. У том случају неусаглашеност садржаја календара могла би се објаснити употребом више различитих писаних и иконографских предлогака.

Д Е Ц Е М Б А Р

Северни зид проскомидије

1. XII – 7. XII : уништено (сл. 280)

Источни зид поскомидије

8. XII (?)

непознати светитељ (сл. 311)¹⁹³²

9. XII *зачетне*

десет фигура непознатих светитеља (Зачеће Богородице), (сл. 311)¹⁹³³

10. XII *⟨...⟩ анн (?)*

непознати светитељ (сл. 311)¹⁹³⁴

11. XII *дї · даннаъ*

св. Данило столпник (сл. 311)¹⁹³⁵

12. XII *⟨...⟩н⟨...⟩ НН*

¹⁹³² М-Р, 74.

¹⁹³³ М-Р, 74; М. 349.

¹⁹³⁴ Као што је и наведено (М-Р, 74; М. 349) међу светитељима који се прослављају овог датума најпопуларнији су александријски мученици Мина, Ермоген и Евграф (cf. Delehaeye, *Synaxarium*, cols. 293–294).

¹⁹³⁵ Инкарнат светитеља је потпуно уништен, а слова имена која су уочили Манојловић-Радојчић и Мијовић (М-Р, 74; М. 349) данас се веома слабо виде.

непознати светитељ¹⁹³⁶

13. XII

непознати светитељ (сл. 311, 312, 313)¹⁹³⁷

14. XII

непознати светитељ (сл. 311, 312, 313)¹⁹³⁸

КАРАКТЕРИСТИКЕ ЦИКЛУСА

Менолошки циклус у Марковом манастиру заузима простор олтара и наоса.¹⁹³⁹ Започиње илустровањем месеца септембра на источном зиду ђаконикона и наставља се на јужном зиду ђаконикона и јужном зиду наоса (сл. 314, 315). У западном крају јужног зида наоса почињу представе за дане месеца октобра, који је највећим делом распоређен на западном зиду. Циклус се наставља илустрацијама за датуме новембра. Оне крећу од крајњег северног дела западног зида и протежу се целом дужином северног зида наоса (сл. 316). Северни и источни зид над проскомидијом одређен је за завршетак циклуса, који садржи половину датума за месец децембар.

¹⁹³⁶ Према Манојловић-Радојчић: „цвет са знаком 12. децембра у горњем делу фриза није се очувао“ (М-Р, 74). Данашње стање фреске не омогућава ни проверу датума, међутим са десне стране уништеног светитељевог лика уочавају се трагови слова н. Међу светитељима које Црква прославља овог датума поменућемо св. Спиридона Кипарског (cf. Delehaue, *Synaxarium*, cols. 303). Остаци натписа недовољни су за било какво ближе одређење насликаног светог.

¹⁹³⁷ (М-Р, 75; М. 349).

¹⁹³⁸ *Ibid.*

¹⁹³⁹ V. Марков манастир. Цртежи на фрески, 10–11, 20–21, 24–25, 28–29. Cf. Мијовић, *Менолог*, 22–23; Gligoriјевић-Максимовић, *Caractéristiques iconographiques*, 344–345.

Разнобојни цветови са попрсјима светих распоређени су у два реда, образујући прегледну целину. Повезује их рацветала врежа, која формира венац. Редослед датума не одвија се према јединственом правилу. Најчешће се ток календара може пратити распоредом цветова од горњег ка доњем реду. Овај правилан ритам се пуно пута прекида, па се суседни дани сликају једни поред других у горњој као и у доњој зони. До додатних неправилности долази изостављањем датума (8. X; 31. X), понављањем датума (11. XI; 15. XI) или вишком насликаних цветова (између 14. и 15. X).

Сликани календар у цркви Светог Димитрија није целовит. Насликан је у скраћеном виду и састоји се од три и по месеца (од 1. септембра до 14. децембра).¹⁹⁴⁰ Овакво решење нема непосредни узор међу зидним или минијатурним менолозима. Због тога је, чини се најупутније упознати се са принципима којима се руководило приликом програмског уређења већих целина у оквиру сликане декорације цркве Светог Димитрија. Имајући у виду „покретљивост“ календара у простору црквене грађевине, као и његово уобичајено место у припрати,¹⁹⁴¹ не може се избећи почетна упитаност над сликаревом одлуком да не настави циклус у том делу храма. Увидом у начин рада прве групе мајстора постаје јасно да они све циклусе распоређују на исти начин, а то значи да циклуси започињу у ђаконикону, круже наосом и завршавају се у протезису. Од тог правила није се одступило ни када је у питању календар. Једним делом овакав начин распоређивања одређен је архитектонско-конструктивним склопом црквене грађевине, према којем су наос и припрата у својим горњим зонама два одвојена и независна простора, због чега су их и сликари прве групе тако третирали.¹⁹⁴² Да ли је „окрњени“ календар, који је несумњиво део првобитне програмске замисли, резултат произвољног распоређивања, или се и у датом, постојећем облику тежило извесној целини? Подсетимо се да је један од принципа

¹⁹⁴⁰ Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 77; Мијовић, *Менолог*, 22–23 ff.

¹⁹⁴¹ Cf. Мијовић, *Менолог*, 3–32.

¹⁹⁴² Детаљније о овом питању v. у поглављу *Просторно обликовање и тематски програм живописа наоса и припрате*.

излагања менолошког садржаја на иконама подразумевао и груписање ликова светих у тромесечне целине. Најстарији и најпознатији тетраптиси овог типа сачувани су у ризници синајског манастира Свете Катарине.¹⁹⁴³ Менолошки садржај у илустрованим рукописима неретко је био организован у волумене од по три или четири месеца.¹⁹⁴⁴ На исти начин су били подељени и месецослови у различитим богослужбеним књигама (пролози, чти и богослужбени минеји).¹⁹⁴⁵ Стога је оправдано претпоставити да је пролог за месеце септембар-новембар (1353), који је написан у Марковом манастиру могао бити непосредни формални предлог који је сликарима послужио приликом уобличавања временског оквира менолошког циклуса.¹⁹⁴⁶ И поред тога што, у складу са идејом о јединству и пуноћи Цркве коју исказују, у зидном сликарству преовлађују менолози са потпуним годишњим циклусом богослужења, ретки примери из познијег периода показују да овај из

¹⁹⁴³ Синајски тетраптих из XII века је менолог за целу годину и састоји се од четири иконе на којима су три месеца, v. Sotiriou G., Sotiriou M., *Icons*, I, fig. 136–143, II, 121–123; Weitzmann, *Icon Programs*, 108, n.93; Galavaris, *An eleventh century hexptych*, figs. 3–14. Менолошка икона за месеце децемба-фебруар такође из XII века, вероватно део тетраптиха, припадала је синајској ризници а данас се налази у Москви, v. Этингоф, *Византийские иконы*, figs. 44–48. Cf. Pappulov, *Mural and Icon Paintings (Appendix)*, 383, XII.75.2; XII.75.3.1; XII.75.3.2; XII.75.4; XII.75.5). Мијовић, *Тријада*, 175–190; idem, *Менолог*, 112–115 анализирао је формално-иконографски и идејни основ распоређивања светитеља у групу по три у каленарима синајског диптиха (XII век) и циклусима у Дечанима и Пелинову, скренувши пажњу на значај мистичне симболике тријада.

¹⁹⁴⁴ За период од септембра до децембра, v. нпр. Есфигмен 14 (сеп.–дец.) из XI века. За основне податке о менологу и минијатурама, v. Lampros, *Catalogue*, 171–172; Мијовић, *Менолог*, н. 140. За новију литературу, v. Cacharelis, *Esphigmenou 14 Codex*. За период који обухвата месеце од септембра до новембра, v. Vatic. gr. 859, XII (Мијовић, *op. cit.*, 202, н. 166).

¹⁹⁴⁵ V. нпр. рукописе из XIV века: Дечански минеј за месеце сеп.–дец, бр. 6, (cf. <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/CRK-006>); стиховни пролог за март–јуни, збирка Народне библиотеке Србије, бр. 94 (cf. <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/RS-094>); пролог за месеце сеп.–нов. из збирке рукописа манастира Пећке патријаршије, бр. 49 (cf. <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/PEC-049>).

¹⁹⁴⁶ Рукопис се чува у Народној библиотеци КИМ у Софији, бр. 1039. За детаљан опис, v. Стојанов, Кодов, *Опис на славянските рѣкописи*, 246–252. Садржај рукописа прегледали смо на основу копије која се чува у Археографском одељењу Народне библиотеке.

Марковог манастира није једини случај. Концепција календара у манастиру Вронтиси (1430) на Криту такође подразумева скраћени циклус који обухвата период од септембра до децембра,¹⁹⁴⁷ док је менолог у припрати румунског манастира Хумор (1535) насликан за месеце септембар, октобар и новембар.¹⁹⁴⁸

Једно од важнијих питања менолошког циклуса у Марковом манастиру односи се на порекло његових извора. Оно се свакако може сагледати у оквирима средњовековне српске као и бугарске календарске традиције, коју одликује велика разноврсност. Словенске календаре свих жанрова чине компилације настале комбиновањем два или више грчких и старијих словенских изворника, што је као резултат често имало синтезе више календарских традиција у једном месецослову.¹⁹⁴⁹ И поред значајних разлика када је реч о листама светитеља у месецоловима XIV века, ипак се може са сигурношћу рећи да су оне засноване на три најважнија грчка типика.¹⁹⁵⁰ Већина датума у календару Марковог манастира поклапа се са месецословом јерусалимског типика цариградског типа.¹⁹⁵¹ Са увођењем јерусалимског типика у српску литургијску праксу, као и прихватањем

¹⁹⁴⁷ Ch. Ranoutsaki, *Die kunst der späten Palaiologenzeit*, 153–208, Abb. 47–56.

¹⁹⁴⁸ Cinzheza-Buculei, *Mănăstirii Humor*, 187–192.

¹⁹⁴⁹ Синтезе календарских традиција настајале су и услед кретања рукописа на подручјима средњовековних држава Бугарске, Србије и Русије, v. Vakareliyska, *The preservation of the Synaxarion*, 144–149; Luzzi, *Synaxaria*, 197–211, посебно 204. Cf. и Темчин, *Почему древнеславянский календарный*, 203–232.

¹⁹⁵⁰ Реч је о Јерусалимском, Студитском (Евергетидском) и типуку Велике цркве, v. Vakareliyska, *The preservation of the Synaxarion*, 144–147. О особеностима најстаријих словенских превода грчких синаксара на територији Охридске архиепископије, v. Пентковский, *Греческий оригинал*, 651–664.

¹⁹⁵¹ *Типик архиепископа Никодима*, 306–66а; *Месецослов Јерусалимског типика*, 32–42. О јерусалимској редакцији цариградских синаксара и његовим српским и бугарским преводима у XIV веку, v. Пентковский, *Иерусалимский устав*, 153–171.

реформаторских иновација овог устава које је донео цариградски патријарх Филотеј Кокин, јавља се и нови тип календара – стиховни пролог.¹⁹⁵² Ова група месецолова у којима је богата и разноврсна хагиолошка грађа представљена у форми стиха, такође је препозната као извор од значаја за циклус у цркви Марковог манастира.¹⁹⁵³ Појединим изборима светих и ређе заступљених празника менолошки циклус из задужбине Мрњавчевића показује сличност са календарима из групе различитих ћирилских рукописних књига насталих у периоду од XII до XIV века на подручјима данашње БЈР Македоније и западне Бугарске (цветови за датуме : 1. IX; 11. XI; 22. XI; 25. XI).¹⁹⁵⁴ Овом списку свакако треба додати и рукописне књиге које су се налазиле и користиле у Марковом манастиру – пролог за месеце септембар-децембар (бр. 1039)¹⁹⁵⁵ као и препис јерусалимског типика.¹⁹⁵⁶ Иако ниједан од прегледаних месецолова својим појединачним садржајем није доследно и у потпуности инспирисао састав цветова у циклусу Марковог манастира, указивање на њихове карактеристике без сумње ствара приближнију слику календарских традиција, којима су припадали и предлошци коришћени приликом извођења циклуса у задужбини Мрњавчевића. Они су несумњиво укључивали више богослужбених књига који садрже месецолове – првенствено типике, минеје и прологе. На такву претпоставку указују неслагања између појединих светитељских представа и одговарајућих натписа изведених рашким правописом (10. X, 11. X, 14. X, 15. X, 28. X, 7. XI).¹⁹⁵⁷ То

¹⁹⁵² Darrouzes, *Les calendriers*, 59–84; Krivko, *A Typology of Byzantine Office Menologia*, 44–62; Efthymiadis, *Greek Byzantine Hagiography*, 161–181.

¹⁹⁵³ V. нпр. стиховни пролог српске редакције за зимску половину године (1385–1390), (ЦП, М-3), cf. *Словенски ракописи во Македонија*, 195–242. Детаљније о овој теми, v. Богдановић, *Две редакције стиховног пролога*, 37–72; Суботин-Голубовић, *Календари*, 175–188.

¹⁹⁵⁴ Vakareliyska, *A typology of Slavic menology traditions*, 227–244. V. и Дограмаджиева, *Месеџословните четива*.

¹⁹⁵⁵ Стојанов, Кодов, *Опис на славјанските рѣкописи*, 246–252.

¹⁹⁵⁶ Попов, *Описание рукописей*, 285–286; *Българско средновековно културно наследство*, 65.

¹⁹⁵⁷ Потпис писара Манише на капителу југозападног стуба наоса и кубичном постољу слепог кубета над припратом (v. Спиоровски, *Резултати од конзерваторските работи*, фотографија на стр. 243) упућује на закључак да је он извео натписе у календару. Додатно уверење пружа облик слова у

је посебно уочљиво у цвету за 28. октобар, у којем попрсја светитеља и светитељке (Теренција и Неониле) прати име светог архиепископа српског Арсенија. Није занемарљив ни број грешака у именима светих (12. IX, 25. IX, 27. IX, 20. X, 7. XI). Осим словних грешака и измењених облика имена, дешава се и да представа мученика буде повезана са погрешним датумом (Полиеукт, 25. IX; Антим, 20. X). Свакако су најзагонетнија погрешно исписана имена (27. IX, Вхаристи, 7. XI, Левитка), а добијени склоп оставља идентитет представљених светих нерешеним. Такви пропусти су, прилично очекивано, направљени код имена светитеља који не спадају у групу „најзначајних“, због чега су и у календарима многих чти минеја и пролога бивали изостављани (27. IX, Вхаристи; 20. X, Антим; 7. XI, Левитка).¹⁹⁵⁸ Слична ситуација се може констатовати увидом у садржаје словенских рукописних књига хагиолошког карактера.¹⁹⁵⁹ Грешке у циклусу су начињене код оних датума, који због недостатка житијних наратива нису укључени у поменуте рукописне књиге (27. IX; 11. X; 5. XI; 6 XI; 7 XI).¹⁹⁶⁰

Још једна од специфичности циклуса у Марковом манастиру јесте представљање Богородичиног празника Сабор у Мијасини (1. IX). Иако се не може до краја разјаснити, појава задржавања појединих архаичних комеморација у календарима XIII и XIV века препознаје се као остатак старијег слоја календарске

његовом имену који је истоветан словима у именима светих. Cf. Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 75. О књижевној и писарској делатности Манише у Марковом манастиру, v. и Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри*, 185–186; Попов, *Описаније рукописей*, 384–419; *Българско средновековно културно наследство*, 83–84. О Манишиним потписима у трпезарији Марковог манастира, v. Касапова, *Прилог кон проучавањето*, 99–100.

¹⁹⁵⁸ Cf. пролог за месеце септембар–децембар (бр. 1039) из Марковог манастира (Стојанов, Кодов, *Опис на славянските рѣкописи*, 248–251) и Грачанички (липљански) пролог – минеј за септембар–новембар (Мошин, *Тирилски рукописи*, I, 166–167).

¹⁹⁵⁹ Корпус словенских рукописних књига са територије Балкана (X–XVIII век) саставила је Иванова, *Bibliotheca Hagiographica*.

¹⁹⁶⁰ *Ibid.*, 228–229; 243–244; 284.

традиције.¹⁹⁶¹ И поред тога што је памјат овом празнику забележен у српским преписима јерусалимских устава цариградског типа (Никодимов типик, месецолов Јерусалимског типика, рукопис Архива САНУ) његова представа није улазила у састав сликаних менолога средњег века.¹⁹⁶² Поред иконографске, цвет са Богородичиним ликом за 1. септембар има и програмску вредност. Јеванђеоско зачало предвиђено за читање уз празник Сабор у Мијасини део је текста из Лукиног јеванђеља, који садржи опис Благовести и сусрета Марије и Јелисавете (Лк. 1: 39–49, 56).¹⁹⁶³ Без обзира што не можемо знати да ли је реч о случајности или овакав избор има дубљи смисао, важно је указати на то да се местом које заузима на источном зиду ђаконикона и богослужбеним контекстом, представа Богородичиног лика из првог цвета календара уклапа у тематику ђаконикона, која је посвећена Блавестима, чудесном Богородичином зачећу и догађајима пре Христовог рођења. То међутим није једина празнична представа, коју је распоред циклуса довео у непосредну близину фресака са којима је повезује тематска и идејна сличност. Такав пример је цвет за 23. септембар, који приказује Благовести Захарији. Ликови анђела и пророка Захарије налазе се испод композиције Покољ витлејемских младенаца, која садржи и епизоду са Јелисаветом и малим Јованом како беже од Иродових војника.¹⁹⁶⁴ И за положај цвета који представља празник Зачећа Богородице, може се рећи да је уклопљен у шири тематски контекст олтара. Насликан на источном зиду

¹⁹⁶¹ То питање на примеру групе бугарских рукописа XIII и XIV века разматра Vakareliyska, *Dečani-Crkolez No. 2*, 92–102; eadem, *Zograph Trephologion*, 175–188; eadem, *A typology of Slavic menology traditions*, 237–238, n. 9.

¹⁹⁶² За представе овог празника у румунским календарима XVI и XVII века, v. *supra*.

¹⁹⁶³ Дограмаджиева, *Месецословните четива*, 324.

¹⁹⁶⁴ V. Марков манастир. *Цртежи на фрески*, 20–21. За композицију Покољ у Витлејему, v. поглавље о циклусу Христовог рођења и детињства. *Слово на празник Рођења Јована Претече и смрти оца његовог Захарије*, предвиђено је менологом из Марковог манастира (бр. 1039) да се чита 5. септембра, када се обележава смрт пророка Захарије (v. Стојанов, Кодов, *Опис на славянските рѣкописи*, 247). Цвет за 5. септембар са Захаријиним портретом налази се на источном зиду ђаконикона, v. Марков манастир. *Цртежи на фрески*, 11.

проскомидије, медаљон за 9. децембар¹⁹⁶⁵ налази се у непосредној близини монументалних фигура Богородичиних родитеља на северном (Јоаким), односно јужном зиду беме (Ана).¹⁹⁶⁶

Одавно је изнето запажање да се у интересовању српске средине за приказивањем календара у време краља Милутина може препознати жеља за потврдом о припадању Српске аутокефалне архиепископије православној цркви.¹⁹⁶⁷ С правом је закључено и то да даља објашњења вероватно леже у литургијским околностима, тачније реформи у цркви која се десила под светогорским утицајем пре учвршћивања јерусалимског богослужења.¹⁹⁶⁸ Представе светитеља и празника чији помени чине годишњи циклус богослужења тумаче се као слика јединства и пуноће Цркве.¹⁹⁶⁹ Њихова вредност је дакле, поред богослужбене и симболичка. То се посебно може рећи за менолошки циклус Марковог манастира, који се значајно разликује од преосталих сачуваних примера XIV века начином представљања светих.

Све свете личности као и празничне композиције приказане су у попрсјима.¹⁹⁷⁰ Та особеност сврстава календар цркве Светог Димитрија у малобројну и хронолошки широко обухваћену групу споменика зидног сликарства. Мијовић у ову групу убраја менологе у: Св. Ђорђу у Солуну (IV век), Толчакову (XVIII век) и Пелинову (друга деценија XVIII века).¹⁹⁷¹ Овој листи треба додати и сликане

¹⁹⁶⁵ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 10.

¹⁹⁶⁶ За представу Богородичиних родитеља в. поглавље о олтарском простору.

¹⁹⁶⁷ Бабић, *Иконографски програм*, 115–116.

¹⁹⁶⁸ Тодић, *Грачаница*, 125–126.

¹⁹⁶⁹ Тодић, *Српско сликарство*, 164–165.

¹⁹⁷⁰ Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 62; Мијовић, *Менолог*, 48, 212–216.

¹⁹⁷¹ Мијовић, *Менолог*, 221–221.

календаре из цркве Светог Антонија манастира Вронтиси на Криту (1420–1430)¹⁹⁷² и цркве Симеона Богопримца у Зверинском манастиру у Великом Новгороду (после 1467),¹⁹⁷³ где су свети мученици приказани као стојеће фигуре. Драгоцени прилог Мијовићеве студије у којем је сакупљена и изложена богата компаративна ликовна грађа у илустрованим рукописима садржи класификацију према овом критеријуму. Према изнетој типолошкој подели уочава се да представе светих у менолозима тзв. рукописа типа Б (IX–XIV век) не илуструју мартирологион,¹⁹⁷⁴ већ уместо сцена мученичке смрти светитеље приказују у стању постхумног, вечног живота у рајском станишту.¹⁹⁷⁵ Овакав ликовни образац инспирисан је између осталог и хагиографским портретима мученика, у којима се често уместо слабости и патње истиче њихова лепота и храброст.¹⁹⁷⁶ Према Мијовићу, ова врста представа потиче из орјенталне традиције, најизразитије оличене у синајским илустрованим рукописима, у којима су светитељи у календару приказани само ликом.¹⁹⁷⁷ Одсуство сцена мученичке смрти основна је карактеристика и календарских икона из манастира Свете Катарине на Синају.¹⁹⁷⁸ Иконографски тип светитељског попрсја ослобођеног

¹⁹⁷² Ranoutsaki, *Die kunst der späten Palaiologenzeit*, Abb. 47–56.

¹⁹⁷³ Герасимов, *Фрески цркви Симеона Богопримца*, 242–266; Колпакова, *О росписи цркви Симеона Богопримца*, 297–304; Лифшиц, *Монументална живопиcь Новгорода*, 40–41, 517–520, табл. 395–430. Комплетан садржај календара, са распоредом фигура, цртежима, пратећом фотодокументацијом и библиографијом објавила је Наталија Введенская на сајту: <https://churchsimeon.wordpress.com/%D1%84%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%BB%D1%8C/%D0%BC%D0%B5%D1%81%D1%8F%D1%86%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2/>. Захвалност дугујем колеги др Ивану Дрпићу, који ми је скренуо пажњу на овај споменик).

¹⁹⁷⁴ Cf. Delehaye, *Les passions des martyrs*; Ashbrook Harvey, *Martyr Passions*, 603–627; Detoraki, *Greek Passions*, 61–102.

¹⁹⁷⁵ Мијовић, *Менолог*, 171–218 посебно 214; idem, *Corona Anni*, 489–491.

¹⁹⁷⁶ Detoraki, *Portraits de saints*, 211–232.

¹⁹⁷⁷ Мијовић, *Менолог*, 48, 214 (са примерима рукописа).

¹⁹⁷⁸ Примере наводи Мијовић, *Менолог*, 179–180; Weitzmann, *Icon Programs*, 108. Ову особину синајских календарских икона истиче и Ševčenko, *Marking Holy Time*, ch. IV, 52–53, figs. 1, 2, 5, 6.

свог хагиографског контекста наглашава симболичко значење слике мученика који је задобио блаженство.¹⁹⁷⁹

Једину праву аналогију из монументалног сликарства месецолов Марковог манастира има у два млађа поменућа споменика – цркви Светог Антонија манастира Вронтиси на Криту (1420–1430) и цркви Симеона Богопримца у Зверинском манастиру у Великом Новгороду (после 1467). Највећи део тематског програма последње поменуће ове цркве чини календар за целу годину (сл. 318, 319, 320). Три стотине шездесет шест светачких представа у виду фронталних полуфигура распоређене су по зидовима, потрбушјима лукова и стубовима од поткуполне па све до најниже зоне живописа.¹⁹⁸⁰ Целине у оквиру овог изузетног примера илустрованог менолога одвојене су хоризонталним украсним тракама, испуњеним лиснатим врежама са разнобојним цветовима.¹⁹⁸¹ Описани декоративни сегмент композиционе структуре руског циклуса типолошки је веома сличан примеру из задужбине Мрњавчевића. Овакав начин распоређивања светих примењиван је и на руским менолошким иконама које настају током наредног, XVI столећа (иконе за месеце јануар–март, Руски музеј у Санктпетербургу, инв. бр. 2941; музеј Ермитаж; иконе за месеце март–јули, Костромски музеј, Ипатијевски манастир; менолошке иконе из Волгодског музеја; менолошке иконе из музеја у Реклинхаузену (Немачка); двостране иконе са севера Русије, за месеце март и април).¹⁹⁸² Извори за илустроване менологе су кратки месецослови који се у руској средини јављају са тзв. каноником

¹⁹⁷⁹ О овом типу иконографије мученика и његовом значењу, в. Grabar, *Martyrium*, II, 42.

¹⁹⁸⁰ V. *supra*

¹⁹⁸¹ За флоралну декорацију у сликаном програму цркве, в. Ковалева, *К вопросу об изменении первоначальной цветовой гаммы*, 297–301.

¹⁹⁸² Последња у међу наведеним иконама објављена је у каталогу изложбе: *Иконы из частных собраний*, 156, 231. За остале примере, в.

<https://churchsimeon.wordpress.com/%D0%B4%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE/%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F/>

Скалигера (1331–1332).¹⁹⁸³ У познијем периоду најпознатији су таблице са именима светих за 12 месеци у рукописима из Пскова (XV–XVI век).¹⁹⁸⁴

И други јединствени елемент календара Марковог манастира у служби је исте идеје. Флорална декорација целине добила је форму вишебојног расцветалог венца сачињеног од, врежама повезаних, чашица цветова у којима су смештене светитељске бисте.¹⁹⁸⁵ Основно значење иконографског и литерарног мотива венца припада великој хришћанској топици мучеништва. Препознатљиви симбол вечног блаженства у царству небеском представља награду највећим борцима и страдалницима вере.¹⁹⁸⁶ Симболика лишћа и цвећа саставни је део реторичке слике раја, као и рајских представа у минијатурном сликарству.¹⁹⁸⁷ Стога се с правом може закључити да је венац разнобојних цветова пажљиво биран елемент с намером да кроз веома пријемчиво значење своје иконографије допринесе основној идејној замисли циклуса, а то је венац црквене године испуњен мученицима у рајском животу.¹⁹⁸⁸ Рајска симболика прожима и фреске са представама четири рајске реке, које украшавају капители на стубовима наоса.¹⁹⁸⁹ Систем представљања и повезивања сегмената сликане декорације храма чини се да поседује и дубљу идејну оправданост, ако се има у виду просторно јединство између две целине које се налазе у истој зони живописа. Представе рајских река се на четири места у простору олтара и наоса

¹⁹⁸³ Рукопис се налази у библиотеци Универзитета у Лајдену и доступан је у дигиталном издању: https://socrates.leidenuniv.nl/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=2868873.

¹⁹⁸⁴ Щапов, *Календарь в псковских рукописях*, 157–183. О руским месецословима, в. *Лосева, Русские месяцесловы*.

¹⁹⁸⁵ Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 62, 77–78

¹⁹⁸⁶ Мирковић, *Мозаици баптистерија*, 29–51; cf. Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 78.

¹⁹⁸⁷ Радојчић, *Хиландарска повеља*, 41–48. Cf. иконографију рајских и космичких тема у ранохришћанској уметности, в. Grabar, *Recherches sur les sources juives*, 141–152.

¹⁹⁸⁸ Мијовић, *Corona Anni*, 497.

¹⁹⁸⁹ О овој теми в. поглавље о олтарском простору.

„сусрећу“ са менолошким циклусом, обогаћујући делове садржаја сликаног програма који носе рајски симболизам.

У егзегетским тумачењима цветовима се називају врлине светих, а њиховим мноштвом ствара се бесмртни венац.¹⁹⁹⁰ Стара српска црквена књижевност такође познаје и користи симболику венца за различите аспекте светитељских култова.¹⁹⁹¹ Духовни развој светитеља често је у реторичким описима хагиографске и проповедничке литературе изражаван кроз метафору о цветању и плодонисију. Тако у беседи посвећеној великомученику и мироточцу Светом Димитрију уважени солунски архиепископ Григорије Палама користећи се библијским моделима и цитатима истиче побожност и врлине светитеља, који је „као Аронов штап, непрекинуто олистао и у вечном цвату, дајући обиље божанствених плодова.“¹⁹⁹² Поменимо да је ово слово уврштено у већ помињани менолог за месеце септембар-децембар (1352) из Марковог манастира, те да се читало на 26 октобар, дан када се прославља св. Димитрије.¹⁹⁹³

Лиснате вреже које обавијају попрсја или фигуре светих усталиле су се у иконографији тема које приказују генеалогско стабло (Лоза Јесејева, Лоза Немањића, пророци), (сл. 321, 322) или метафору о виновој лози (Христос лоза истинита). И поред тога што иконографски и композициони облик венца не представља новину у живопису позновизантијске епохе, занимљиво је да је он примењен једини пут на календару у Марковом манастиру. Бројни су примери у минијатурном сликарству у којима се почетак месеца уоквирава флоралним

¹⁹⁹⁰ V. на пример Јована Мосха (VI век) који „прикупља“ цветове врлина светих анахорета да би сачинио бесмртни венац, v. PG, 87, col. 2852B. Cf. Antonopoulos, *Misericorde, Olivier*, 359, n. 41.

¹⁹⁹¹ Примере наводи Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 78–79.

¹⁹⁹² *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 384.

¹⁹⁹³ Рукопис се чува у Народној библиотеци Софије, бр. 1039. За опис рукописа, v. Стојанов, Кодов, *Опис на славјанските рѣкописи*, 250. Наведено према снимку рукописа који се чува у Археографском одељењу Народне библиотеке Србије. Слово Григорија архиепископа Солунског налази се на странама 288а–288б.

орнаментима,¹⁹⁹⁴ док су од већег значаја за нашу тему примери оквира од стилизованих врежа и цветова, који обликују медаљоне са фигуралним минијатурама (Venet. Marc. 586, XI в.,¹⁹⁹⁵ Lond.Add. 11.870, крај XI века).¹⁹⁹⁶ Неоспорно порекло оваквог решења у књижној минијатури ранијег раздобља не може се међутим потврдити непосредним узорима или аналогијама.¹⁹⁹⁷ Препознатљиви украс лиснате вреже са чашицама цветова задржао се додуше као стандардни тип биљне декорације у фронтисписима или на почетку неке текстуалне целине у рукописима тог времена.¹⁹⁹⁸ Менолошки циклус треба сагледати и у оквиру сликаног програма којем припада, па су тако његова формално-ликовна а могуће је и идејна својства могла бити усклађена са третманом фреско декорације у целини. Ако се пође од сасвим извесне претпоставке да су сликари прве групе на почетку свог рада морали бити упознати са свеукупном тематском замисли у задужбини Мрњавчевића, која укључује и представу Христос истонита лоза, није немогуће да су се на основу тога

¹⁹⁹⁴ Мијовић, *Менолог*, 111; idem, *Corona Anni*, 495. За пример цветног украса у виду лозе на плочи од слоноваче (позни X–рани XI век) из Цариграда, која претходи истом типу декорације у илустрованим рукописима, v. *Floriated Plaque*, in: *The Glory of Byzantium*, cat. no. 159, 236 (M.L.C).

¹⁹⁹⁵ 25 фигуралних минијатура које илуструју житија светих по Метафрасту за септембар. Све минијатуре имају правоугаоне или квадратне оквири од стилизованих цветова, врежа и чашица, v. Delehaeye, *Catalogus*, 203–205. Мијовић, *Менолог*, 111, 196, указује на „истоветност врежа са тролатичним чашицама цветова, такође по два у фризу, као у Марковом манастиру“.

¹⁹⁹⁶ Садржи менолог и житија за септембар по Метафрасту. Има 22 минијатуре у заглављу. На шест минијатура насликане су по четири сцене у четири кружна медаљона, док позадину испуњава флорална декорација у виду цветне вреже. Цео рукопис је доступан у дигитализованој форми на вебсајту Британске библиотеке, v. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_11870. Од литературе издвајамо Patterson Ševčenko, *Metaphrastian Menologium*, 423–430; eadem, *Six illustrated editions*, 187–195; eadem, *Illustrated Manuscripts*, 118–125; Walter, *The London September Metaphrast*, 11–14; *Byzantium*, 156–157. За старију литературу, v. Мијовић, *Менолог*, 192, нап.143.

¹⁹⁹⁷ Једини сачуван словенски рукопис са менолошким минијатурама, који потиче из XIV века (Mosquen. slav. 1) и који припада атоској монашкој уметности није утицао на изглед и композицију менолога у Марковом манастиру, v. Мијовић, *Менолог*, 206, нап. 183 (са литературом).

¹⁹⁹⁸ V. нпр. почетак Јовановог јеванђеља у Радослављевом јеванђељу <http://scc.digital.bkp.nb.rs/collection/radoslavljevo-jevandjelje>.

одлучили да систем уоквиравања мученика ускладе са изгледом врежа које уоквирују ликове апостола, то јест да преузму облик већ готовог и устаљеног решења.

Мотив венца чини важну компоненту у космолошко-астролошком и богослужбеном схватању календара. У идеји кружног кретања циклуса наталожени су одједи паганске као и хришћанске традиције, у којима се одвијање месеци упоређује са венцем Земље који замењује знаке зодијака.¹⁹⁹⁹ Хришћански симболизам обогатио је принцип вечног кружења месеци, па је уз Земљу или Сунце и мотив четири рајске реке био укључен у иконографску концепцију календара појединих позноантичких и рановизантијских мозаика.²⁰⁰⁰ Интересантно је да распоред и однос иконографских тема у наосу цркве Светог Димитрија као да задржава универзалне принципе древног космолошког поимања времена, па тако менолошки циклус као непрекинути венац обавија наос, кружећи истовремено и око четири централна стуба на чијим капителима су по четири рајске реке.

Тежња да се менолошка година представи као венац дана²⁰⁰¹ посебно је наглашена у календарском садржају богослужбених књига за 1. септембар, којим је почињала година у Византији и средњовековној Србији. У стихири (глас, 1) и тропару (глас, 2) посвећеном индикту у минејима, менолозима и типцима моли се Христос да благослови венац лета.²⁰⁰² Црквени уставни могли су садржати и детаљније објашњена правила која се односе на правила читања на богослужењу за почетак године као и празнике током црквене године. Тако је у синаксару типика

¹⁹⁹⁹ На тај начин су представљени месеци једне године у рукопису Козме Индикопова, в. Мијовић, *Менолог*, 109; idem, *Corona Anni*, 492–493. V. и Тутковски, *Претставите на зодијаком*, сл, 5, 6.

²⁰⁰⁰ PG 88, col. 404; Мијовић, *Менолог*, 109. За примере мозаика, в. Nachlili, *Ancient Mosaic Pavements*, 36–53, 180–199; Maguire, *The Nile and the Rivers of Paradise*, п. 12.

²⁰⁰¹ Идеја „венца године“ први пут се среће у X веку, у синаксару грузијско-палестинског рукописа Cod. Sinaiticus 34, в. Мијовић, *Corona Anni*, 493.

²⁰⁰² Cf. Менолог за септембар, (1390 г. Дечани 36, 2b, 3a) <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/DEC-036>; Никодимов типик, 32б. Примере наводи и Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 79, н. 35.

јерусалимског типа из треће четвртине XIV века, који се некада налазио у Марковом манастиру а данас се чува у збирци Хлудов Историјског музеја у Москви, бр. 122, 1. септембар започињао *Словом јеромонаха Марка (Маркове главе)* на индикт и празнике (л.147а–197а).²⁰⁰³

Поред основних порука које се односе на постхумни живот мученика у рају и почетак црквене године, повезивање светих мученика у венац-лозу у календару Марковог манстира могло је, према мишљењу појединих истраживача носити и идејне нагласке везане за питање владарске идеологије. У примењивању познате иконографске схеме којом се представљају линије Христових предака по телу, а потом и светородне династије Немањића они виде потпору поруци о богомданости и законитости младе краљевске породице Мрњавчевић.²⁰⁰⁴

Место менолошког циклуса у сликаној декорацији храма указује на чврсту програмску повезаност са централним темама наоса изложеним кроз циклусе Христове спасоносне делатности на земљи и његових страдања. Значајне идејне споне уочене између различитих тематских целина и менолошке садржине дискутоване су у претходним поглављима.²⁰⁰⁵ Посматрано у целини, календарски циклус спрам представа Христових чуда и поука представља скуп одабраних и

²⁰⁰³ Попов, *Описание рукописей*, 285–286; *Българско средновековно културно наследство*, 65. О упутствима о свршавању богослужења на различите празнике, предпразништва, васкрсне дане и псахални циклус, познатим под називом Маркове главе, која су карактеристична за јерусалимски устав, в. Пентковский, *Иерусалимский устав*, 159–160 (са старијом литературом). В. и Савић, *Богослужбена лексика*, 1–23.

²⁰⁰⁴ Владарску симболику у Календару уочава Мijовић, *Corona Anni*, 491, касније и Svetković, *Sovereign Portraits*, 190. Проширујући улогу календара и на илустровани садржај 45. псалма Мijовић, *Менолог*, 140–141 сматрао је да светитеље из менолога, који бораве у рају, треба придодати групи која припада Небеском двору.

²⁰⁰⁵ В. поглавља о циклусима Великих празника, Рођења и детињства Христовог, Јавних делатности.

заслужних мученика који су својим делом испунили Христове речи.²⁰⁰⁶ Основна одредница односа према Христовим страдањима, која се нижу у зони испод менолога, почива на принципу *Imitatio Christi*, јер су се следећи Спаситељев пример и мученици жртвовали за веру.²⁰⁰⁷ Међутим у карактеристичној иконографској садржини постхумни портрети тумаче се и као симболи победе над смрћу.²⁰⁰⁸ Као што је Христова смрт на крсту победничка, тако су и мученици својом смрћу заправо тријумфовали над њом, задобивши место у рају.

Однос менолошког циклуса према другим темама у наосу заснива се и на усклађености распореда њихових иконографских садржина као и њихових литургијских природа. Уједначеним кружним кретањем циклуси чине компактну целину, која представља важне сегменте годишњег циклуса богослужења. Разматрајући исту тему Павле Мијовић је приметио да је велики део сликаног програма наоса Марковог манастира посвећен тзв. пасхалном циклусу, те да значајан број тема (циклус Страдања, сцене из циклуса јавних делатности према пентикостару, Мртви Христос и плач Богородичин, Богородичин акатист) гледано са аспекта богослужења приказује догађаје који се везују за период који траје четрдесет дана пред Васкрс и исто толико после Васкрсења Господњег, а чији се распоред читања одвија према посном триоду и пентикостару (сл. 228, 317)²⁰⁰⁹ Реч је о посебном својству циклуса и већих феско целина, наглашеном у сликарству

²⁰⁰⁶ Cf. икону са менологом за јануар, која на полеђини има сцене Христових чуда (манастир Свете Катарине на Синају, XII век), v. Weitzmann, *Icon Programs*, fig. 38; Parpulov, *Mural and Icon Paintings (Appendix, 383, XII. 82.1)*.

²⁰⁰⁷ Повезивање менолога и Христових страдања чини програмску концепцију синајског додекапиха из XII века. У пинакотечи манастира Свете Катарине сачуване су само три иконе (фебруар, април и непознати месец). На полеђини иконе са календаром за фебруар налазе се сцене из циклуса Христових страдања, v. Sotiriou G., Sotiriou M., *Icones*, I, fig. 144, 145, II, 123–125; Parpulov, *Mural and Icon Paintings (Appendix, 383, XII.82.2)*. Cf. Мијовић, *Менолог*, 181, н. 104.

²⁰⁰⁸ Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique*, 51.

²⁰⁰⁹ Мијовић, *Менолог*, 117–128, посебно 120–121 разматра однос пасхалног циклуса и менолога у Нагоричину, Св. Николи Орфаносу, Козији и Пећи.

позновизантијског периода, да сликама обликује и назначи ток литургијског времена, које се одвија у храму. Изложена ситуација потврђује да је тај елемент имао посебну улогу приликом избора и излагања програмског садржаја у задужбини Мрњавчевића. Повезивање календарског циклуса непокретних празника и циклуса Христових јавних делатности и страдања који садрже покретне празнике није новина у православној уметности. Оно чини програмску концепцију поменутих група двостраних менолошких икона из XII века, насталих за потребе развијеног система богослужења у манастиру Свете Катарине на Синају.²⁰¹⁰

У литургијским оквирима може се препознати део објашњења која се односе на место календара у олтарском простору. Пасхалним симболизмом прожет је обред предложена часних дарова који се одвија у проскомидији.²⁰¹¹ И сликана декорација северне пастофорије доприноси томе. Не само представа одраслог мртвог Христа, већ и други делови програма исказују идеју Спаситељеве жртве. Тројно Распеће на северном зиду протезиса, за којима следе Оплакивање и полагање у гроб на источној страни чине одговарајући тематски контекст за завршетак менолошког циклуса. Уз то, и тријумфални аспект Христове смрти на крсту и будућег васкрсења, који чини део симболичког значења мученичке смрти наговештен је Васкрсењем удовичиног сина, сцене из циклуса јавних делатности, која је насликана у највишој зони источног зида и на потрбушју лучног пролаза из протезиса у олтарску апсиду.²⁰¹² Место менолога у простору ђаконикона могуће је размотрити са нешто другачијег аспекта. Јужна бочна пастофорија је полазиште не само календара, већ свих циклуса који се кружним кретањем простиру дуж наоса и припрате. Упоредивање њихових почетних делова доноси занимљиве закључке, а најважнији за тему која нас занима произилази из односа између календара, сцена Христовог рођења и детињства и Богородичиног акатиста. Сцене које приказују догађаје уочи Христовог рођења заснивају се на

²⁰¹⁰ За примере, v. *supra*.

²⁰¹¹ За обред проскомидије v. поглавље о олтарском простору (са наведеном литературом).

²⁰¹² Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique*. Cf. и поглавље о циклусу Христових јавних делатности.

јеванђеоским, апокрифним и химнографским описима, који се одвијају као хронолошке секвенце. Сасвим другачије, попреча мученика смештених у венац-лозу, који чине менолошку годину устројени су према годишњем циклусу богослужења. Иконографске теме које носе симболику почетка хришћанске историје са једне стране и црквене године са друге представљене су кроз „дијалог“ две концепције времена, историјског и литургијског, овоземаљског времена.²⁰¹³

Менолошка тематика била је посебно цењена у монашкој средини. Готово већина сачуваних примера део је сликаних програма манастирских цркава (Нагоричино, Грачаница, Трескавац, Дечани, црква Симеона Богопримца). То није необична појава, ако се има у виду преплитање светитељских категорија мучеништва и монаштва.²⁰¹⁴ Попут мартира и монаси посвећују свој живот борби за веру, због чега су у патристичкој и хагиографској литератури носиоци епитета Христових победника (*αθλητής του Χριστού*). За разлику од првих чије је мучеништво настало у тренутку, монашко исповедање Христове вере траје непрекидно читав живот. Трпељивост, жртва, сећање на смрт и љубав према Господу су духовне врлине монаха, због којих се они сматрају достојним следбеницима мученика по телу.²⁰¹⁵ За монашку обитељ задужбине Мрњавчевића, која је, као и свака друга, тежила идеалу духовних мартира, ликови истакнутих страдалника и браниоца вере у календарском циклусу пружали су визуелно уобличену потпору таквим стремљењима.

²⁰¹³ О појму литургијског времена, v. Kalokyris, *Byzantine Iconography*, 359–363. О односу литургијског и историјског времена, v. Ševčenko, *Art and Liturgy*, 143–144. Cf. Antonova, *The Role of Time*, 5–29.

²⁰¹⁴ О односу иконографских тема светих мученика и светих монаха, v. Djurić, *Les conceptions hagiologiques*, 45–50.

²⁰¹⁵ Посебно је аскетско монаштво изједначавано са мучеништвом, v. Malone, *The Monk and the Martyr*; Јевтић, *Монаштво и мучеништво*, 253–260. Cf. Djurić, *Les conceptions hagiologiques*, 48.

ЦИКЛУС ХРИСТОВИХ СТРАДАЊА

Циклус Христових страдања простире се у другој зони олтара и наоса. Започиње на јужној страни беме и поштујући хронолошки низ догађа наставља се на јужном зиду ђаконикона (сл. 323, 323а, 323б) и наоса (сл. 324, 324а); прелази на западни (сл. 228, 325), а потом и на северни зид централног дела храма (сл. 326, 326а), са завршетком у протезису и на северној страни беме (сл. 196, 327, 327а, 327б, 327ц).²⁰¹⁶ Овај простор допустио је опширно излагање последњих догађаја из Спаситељевог живота на земљи.²⁰¹⁷ Двадесет и пет, највећим делом добро сачуваних сцена, распоређених у јединствени хоризонтални појас сведоче о тематским, иконографским и стилским одликама циклуса Мука.²⁰¹⁸ Далеко мањи простори црквених грађевина, које су мајстори тзв. охридске групе осликали пре поруцбине краља Марка (бочне капеле и фасада Богородице Перивлепте, Богородица Болничка, Пештани, Св. Ђорђе у Речанима, Климентова црква Светог Пантелејмона) нису дозвољавали извођење овакве тематско-иконаграфске целине.²⁰¹⁹ За разлику од поменутих градских и сеоских цркава са територије Охридске архиепископије, међу

²⁰¹⁶ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 8–11, 22–23, 26–27, 30–31. Највећи број сцена циклуса Страдања објављен је у монографији Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 54–59. До сада је детаљније размотрен само један део циклуса – тематска целина са сценама Пилатовог суђења, в. Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, 503–521. Cf. и Радојчић, *Пилатов суд*, 211–236.

²⁰¹⁷ На исти начин распоређена је тематика Страсних јеванђеља у црквама из времена краља Милутина, в. Тодић, *Српско сликарство*, 132–135, 138; као и у црквама из моравског доба, в. Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, I, 214–219.

²⁰¹⁸ Последња сцена циклуса приказује догађај везан за Посмртна јављања – Христово јављање мироносицама.

²⁰¹⁹ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 101, 121–149; Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 62–75.

пећинским храмовима охридско-преспанског региона, сажети циклуси Страсти насликани су у Богородичиној цркви на острву Мали град (1368/69) и цркви Св. арханђела Михаила у Радожди (крај XIV–почетак XV века).²⁰²⁰ Карактеристике циклуса у Марковом манастиру ипак показују да су сликари своја неоспорна и у појединим моментима јединствена знања из иконографије Мука Спаситељевих могли допунити у оближњим споменицима ранијег периода (Богородица Перивлепта у Охриду,²⁰²¹ Земен, Полошко, Псача, Конче, припрата манастира Зрзе),²⁰²² посебно оним са развијенијим циклусима²⁰²³ (Св. Никита,²⁰²⁴ Старо Нагоричино,²⁰²⁵ Лесново,²⁰²⁶ Матеич²⁰²⁷).

Испод делимично читљивог грчког натписа $\phi \delta (\epsilon) \pi \nu \sigma$ ²⁰²⁸ представљен је догађај установљења свете евхаристије на Сиону (Мт. 26:20–29; Мк. 14: 17–25; Лк. 22: 14–22, Јв. 13: 18–30), (сл. 323а, 328).²⁰²⁹ Без значајнијих измена сликар задржава све елементе решења најчешће понављаног у сликарству Палеолога.²⁰³⁰ У центру

²⁰²⁰ Пробране сцене које припадају циклусу Мука Христових имају и фунерарно значење у оквиру програма двају цркава, v. Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 59–63, 94, 408–414.

²⁰²¹ Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 126.

²⁰²² Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 149, 169, 174, 176, 179; Годић, *Сликарство припрате Зрза*, 215–217.

²⁰²³ Изван територије Балкана, богат циклус Страдања, који одражава престоничке иконографске токове друге половине XIV столећа, насликан је у Богородици Перивлепти у Мистри, v. Ετζανούηλ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 407–416.

²⁰²⁴ Марковић, *Св. Никита*, 165–174.

²⁰²⁵ Годић, *Српско сликарство*, 322.

²⁰²⁶ Габелић, *Лесново*, 84–88.

²⁰²⁷ Димитрова, *Манастир Матејче*, 138–150.

²⁰²⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 54 забележио је натпис $\delta \pi \nu \sigma$. Детаљнијим читањем истог примећује се део титле изнад слова π , што нас уверава у то да је првобитна легенда била написана исправно, али у скраћеном облику.

²⁰²⁹ За цртеж фреске, v. Марков манастир. *Цртежи на фрески*, 8; Millet, *Recherches*, fig. 287. О Тајној вечери као историјској слици установљења евхаристије, v. Kantorowicz, *The Baptism*, 207–219.

²⁰³⁰ О иконографији сцене, v. Millet, *Recherches*, 286–325.

полукружног стола²⁰³¹ седи Христос *іс хс*, са обе стране окружен шесторицом апостола без нимбова.²⁰³² Њихова гестикулација одвија се над трpezом коју чине три посуде, централна са рибом и две мање, са честицама хлеба. На столу су још три ножа, четири роткве и већи комади хлеба троугаоног облика, за сваког ученика по један. Истом бојом насликан је и један слабије видљив кружни облик, због чега се може претпоставити да и он представља неку врсту хлеба.²⁰³³ Уметничка интерпретација вођена експресионистичким начелом, својствена првој групи сликара Марковог манастира, није изостала ни са ове сцене. Она је додуше ограничена на оштар покрет којим је Јуда пружио руку преко стола посегнувши за рибом у чинији. У сликовитости његовог геста као да се већ пред очима посматрача обистињују Христове речи да ће га издати један од дванаесторице ученика.²⁰³⁴

Следи, на зиду изнад нише ђаконикона сцена Прање ногу (*Ѡмнвєннє*, (Јн. 13, 3–11), (сл. 323б, 329).²⁰³⁵ Спаситељ *іс*, опасан убрусом око појаса налази се на левој страни композиције. Испред њега је базен са водом и кондир. Док десном руком благосиља, у левој шапи придржава стопало апостола Петра, који седи на широкој клупи. Као и у бројним споменицима позновизантијског периода представљен је Христов дијалог са Петром.²⁰³⁶ Ученик десном руком додирује главу, а левом показује на ногу, што упућује на његове речи Христу: „Господе, не само моје ноге,

²⁰³¹ О симболици полукружног стола на представама Тајне вечере, v. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 149.

²⁰³² Cf. апостоле у манастиру Конче (v. Габелић, *Манастир Конче*, 109, сл. 31–33, Т. XVII).

²⁰³³ Овакав хлеб био је саставни део трпезе на сцени Свадба у Кани. Cf. нпр. представу у Св. Никити (v. Марковић, *Свети Никита*, сл. 40).

²⁰³⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 54. Јудин покрет, који открива његову издајничку природу још више је наглашен на примеру у Полошком, v. Popova A., *La représentation de Judas*, 202, fig. 6.

²⁰³⁵ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 55. О иконографији Прања ногу, v. Millet, *Recherches*, 310–325.

²⁰³⁶ Веома слична иконографска концепција заступљена је у Старом Нагоричину, Грачаници, Св. Никити (v. Марковић, *Свети Никита*, сл. 3, 8), манастиру Конче (v. Габелић, *Манастир Конче*, сл. на стр. 166).

него и руке и главу“ (Јн. 13:9).²⁰³⁷ У продужетку клупе, иза Петра седи један апостол, са левом ногом спуштеном а десном привученом ка бради, приказан како скида обућу.²⁰³⁸ У његовом лику може се препознати св. Јован Богослов. Преосталих десет ученика налазе се у другом плану композиције. Они стоје или су наслоњени уз клупу.

Приказ поуке апостолима која је уследила након Прања ногу испуњава преосталу површину источног зида ђаконикона (сл. 323б, 329). Натпис је парафраза Христових речи којима их учи скромности: тако творите јако мене видит(е), (Јн. 13:15). У збијеној гомили апостоли с пажњом гледају у Спаситеља, који им упућује благослов. Иако се помиње на литургији Великог четвртка²⁰³⁹ овај јеванђеоски догађај није тако често приказиван у оквиру циклуса Мука. Највише је заступљен у црквеним споменицима светогорске и солунске иконографске традиције с почетка и првих деценија XIV века (Протатон, Ватопед, Старо Нагоричино, Св. Никита).²⁰⁴⁰ Средином истог столећа поука апостолима о скромности насликана је у Леснову и Матеичу.²⁰⁴¹ За разлику од поменутих, старијих примера који следе иконографски облик сцене у којој Христос седи, у Марковом манастиру Спаситељ се стојећи обраћа својим ученицима. Варијације постоје и када је реч о натпису који најчешће парафразира одговарајуће место у јеванђељу. Легенди над Христовом беседом о смислу чина умивања ногу у Марковом манастиру најсличнији је цитат који стоји уз истоимену сцену у Св. Никити.²⁰⁴²

²⁰³⁷ О различитим варијантама покрета Петрове руке, в. Kantorowicz, *The Baptism*, 236.

²⁰³⁸ Осим траке око чланка десне ноге, није сачувана представа сандала апостола.

²⁰³⁹ О јеванђеоским читањима на Велики четвртак, в. Andronikof, *Le cycle pascal*, 150–157, посебно 155. Cf. *Никодимов типик*, 147б.

²⁰⁴⁰ За Протатон и Ватопед, в. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 20.1; 89.1; Τσιγαρίδας, *Μανουήλ Πανσέληνος*, εκ. 70, 143, 144. За Старо Нагоричино, Св. Никиту (в. Тодић, *Српско сликарство*, 322, 345; Марковић, *Свети Никита*, 170).

²⁰⁴¹ За Лесново, в. Габелић, *Лесново*, 84–85. За Матеич, в. Димитрова, *Манастир Матејче*, 140–141, сл. XXVI.

²⁰⁴² Реч је о истом цитату, уз малу варијацију (без личне заменице мене) в. Марковић, *Свети Никита*, 103.

Све три описане сцене, укључујући и Причешће апостола у олтарској апсиди одвијају се пред јединственом архитектонском кулисом. Низ различитих градитељских облика, прилагођених величини композиција и њиховом иконографском садржају одређују Сион као место догађаја. Композициона логика груписања мањих у веће целине допринела је да се хронолошки повезани догађаји Тајне вечере, Прања ногу и Поуке апостолима и просторно обједине. Место ових сцена у олтару везује се за њихову светотајинску симболику, односно евхаристијски обред који се врши у том делу храма.²⁰⁴³ Смештањем Тајне вечере непосредно уз Причешће апостола желела се истаћи важност оба вида установљења свете евхаристије – литургијски и историјски (сл. 330).²⁰⁴⁴ Посматрано са становишта позновизантијског прожимања слике и обреда не треба умањити ни могући утицај чина Умивања ногу на Велики четвртак. У сцени Тајне вечере он је првенствено изражен кроз поруке о понизности и покајању.²⁰⁴⁵ Традиционално богословско

²⁰⁴³ Тајна вечера насликана је у олтару у Богородици Перивлепти у Охриду (в. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 126), Земену (в. Мавродинова, *Земенската црква*, 68–69). Уз њу се налази и Прање ногу у: Богородици Љевишкој, Светом Прохору Пчињском (ђаконикон), Старом Нагоричину (јужни зид олтарске апсиде), (в. Тодић, *Српско сликарство*, 132, 312, 319, 321), Матеичу (северна страна олтара), (в. Димитрова, *Манастир Матејче*, 139–140). Посебни програмски значај имају фреске Тајне вечере и Прања ногу у олтару Раванице, в. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 61–62; Беловић, *Раваница*, 112–113. Поред Раванице исте сцене налазе се у олтару и у другим моравским црквама: Велућу и Копорину, а претпоставља се да се да су уништене почетне сцене циклуса у јужном делу светилишта у Новој Павлици и Јошаници представљале Тајну вечеру, в. Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, I, 218, II, 24, 45, 111.

²⁰⁴⁴ Тајна вечера насликана је у близини Причешћа апостола у Богородици Љевишкој, Прохору Пчињском, Нагоричину, Св. Николи Орфаносу, Хиландару (в. Тодић, *Српско сликарство*, 132, 312, 319, 321, 348, 352), Полошком (Ќорнаков, *Полошки манастир*, сл. 80), Андреашу (в. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, fig 50).

²⁰⁴⁵ О чину умивања ногу на Велики четвртак и његовом значењу, в. Pétridés, *La cérémonie*, 89–99; Мирковић, *Хеортологија*, 166; Tronzo, *Mimesis in Byzantium*, 68 passim; Lossky, *La cérémonie du lavement des pieds*, 809–832 (није нам био доступан овај рад).

тумачење у одговарајућим стиховима 13. главе по Јовану препознаје духовно прочишћење, који води ка светим тајнама крштења и причешћа.²⁰⁴⁶

Тајна вечера део је литургијске целине у олтару, која кроз кључне догађаје сажето представља читаву историју спасења, од оваплоћења Бога, његове крсне смрти, па све до васкрсења и вазнесења. У том разгранатом систему значења слика Спаситеља који својим ученицима нуди хлеб и вино као своје жртвено тело и своју крв, најдубље је повезана са ликом Христа као утемељитеља и Првосвештеника нове цркве, насликаним у првој зони олтарске апсиде Марковог манастира.²⁰⁴⁷

Циклус се наставља на јужном зиду ђаконикона сценом Молитве у Гетсиманији (Мат. 26, 37–45, Мк. 14, 35–41, Лк. 22, 44–46), (сл. 331).²⁰⁴⁸ Натпис тужније једном речју преноси уводне јеванђеоске стихове: И узе са собом Петра, Јакова и Јована и забрину се поче тужити (Лк. 22, 45; Мк. 14, 33). У иконографији позновизантијског периода усталило се да се садржај сцене у целини изложи кроз три епизоде.²⁰⁴⁹ И у Марковом манастиру у горњем делу фреске Христос је приказан два пута у молитви. Најпре како стоји у стеновитом пределу, погледа усмереног ка сегменту нема, у којем се види Рука Божија, а потом како се клечећи молитвено обраћа Оцу. Након што је оба пута затекао апостоле како спавају Христос се с прекором обраћа Петру, који је у Марковом манастиру представљен са још двојицом ученика у доњем десном углу композиције.

²⁰⁴⁶ Kantorowicz, *The Baptism*, 211–219; Boismard, *Le Lavement des pieds*, 5–24.

²⁰⁴⁷ За лик првосвештенички лик Христов, в. поглавље о олтару.

²⁰⁴⁸ Фреска није била очишћена у време када је Лазар Мирковић посетио Марков манастир, те није ушла у састав монографије о споменику. Овом приликом се публикује први пут. Cf. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 22.

²⁰⁴⁹ Cf. Дечане (в. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 121–122), Кучевиште, Полошко, Лесново, Земен, Псача (в. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 132, 149, 155, 169, 174).

Самом чину Јудине издаје претходио је његов сусрет и погодба са јеврејским свештеницима (Мт. 26, 14–15; Мк. 14. 10–11; Лк. 22,4–5), (сл. 331, 332).²⁰⁵⁰ Реченица којом им се обратио цитирана је у легенди фреске *џом хоцетє дати язък џт прѣдџи вам* (Мт. 26, 15). Разговор праћен живом гестикулацијом свих учесника одвија се испред храма облика тробродне базилике. У левом делу композиције стоји Јуда у благосавијеном положају. Инкарнат му је највећим делом оштећен. Одевен је у бели хитон, а преко руке је пребацио црвени химатион. Наспрам њега стоје и обраћају му се двојица представника јеврејске цркве, први у плавој хаљини са црвеним оглављем, док комбинацију другог чине црвена хаљина и светло зелена марама. Иза њих је фигура младића руку покривених под хаљинама плаве боје. Пред њима је сто великих димензија. На столу је седам кругова, који имају изглед наруквица, затим развијени свитак на коме се виде два реда са нечитким, вероватно псеудо словима и нож.

Приказ обећане новчане награде ученику који се спремао да изда Христа издваја се као најзанимљивије иконографско решење ове представе. Наиме у једном броју црквених споменика Балкана који садрже тематску целину везану за припрему или епилог Јудиног договора са јеврејским главешинама сребрници нису добили верно иконографско обележје. Уместо кованог новца насликане су тракасте гривне. Ова врста металних наруквица израђивана је у широком временском раздобљу, највише у XII столећу на територији Србије али и у другим областима на Балкану.²⁰⁵¹ Наруквице су у различитом броју насликане у Старом Нагоричину (Јуда прима сребрњаке, сл. 333). Новац је у виду малих алки представљен у Дечанима (сл. 334) и Матеичу (сл. 335) (Јуда враћа сребрњаке).²⁰⁵² Иако је најизвеснија претпоставка да су

²⁰⁵⁰ Као и претходна и ова фреска се разматра и публикује први пут. Cf. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 22.

²⁰⁵¹ Бикић, *Византијски накит*, 83–84.

²⁰⁵² За Старо Нагоричино, v. Тодић, *Старо Нагоричино*, 111; *idem*, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 322; Zargas, *The Passion cycle*, 187. За Дечане, v. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 125. За Матеич, v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 142. Било је међугим и другачијих решења, на шта указују следећи примери. У Полошком је приказан ковани новац у сцени Јуда враћа

сликари Марковог манастира радили према утврђеним иконографским предлошцима, потребно је имати у виду монетарне прилике као и одговарајуће налазе материјалне културе са територије којом су владали Мрњавчевићи. Чувена је остава из Маркове вароши код Прилепа из XIV века, која је садржала четири сребрне и позлаћене наруквице за шарнир-механизмом за затварање, украшене техникама филигранске жице и гранулације. Заједно са још једном наруквицом из Куманова оне показују да се стил декорације из византијског накита XI и XII века на овом подручју задржао и у позном средњем веку.²⁰⁵³

Одавно је указано на то да модел за овакву врсту представа није потекао из Византије²⁰⁵⁴ у којој је постојала развијена емисија новца, те да су представе гривни

сребрњаке (v. Popova A., *La représentation de Judas*, fig.1). У фрагментарно сачуваној сцени у манастиру Конче препознаје се фигура Јуде поред стола, чије су руке прекривене тканином на којој се препознају облици кованог новца (v. Габелић, *Манастир Конче*, 111, сл. 33). У Матеичу је врећа са новцем насликана у рукама јеврејских првосвештеника (v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 141–142). Део истоимене фреске у Иванову на којем се налазила Јудина шака је уништен, али се претпоставља да је држао кесу (за фотографију у боји, v. Мавродинова, *Стенната живопис*, сл. 103. Cf. Velmans, *Les fresques d'Ivanovo*, 363, fig. 3. 22). И у Ресави је био насликан један од два Јудина сусрета са јеврејским главешинама. Фреска је до сада идентификована као Помазање у Витанији (v. Р. Николић, in: *Манасија*, 67, црт. 6 и Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*). На погрешно тумачење указао је Тодић, *Ресави*, 63 идентификујући сцену као Јуда прима сребрњаке. На фресци је Јуда приказан како пружа руку у којој држи врећу са новцем, као фигури јеврејског свештеника. На основу овог геста сматрамо да фреска ипак приказује епизоду Јуда враћа сребрњаке (размотрено на основу фотографије из фотодокументације колегинице Татјане Стародубцев). Јудина погодба са јеврејским свештеницима била је уврштена у циклус Страдња и у Земену. На основу описа остатака сцене не може се закључити да ли је био насликани новац, v. Мавродинова, *Земенската црква*, 72; Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 169. У примеру минијатурног сликарства, четворојеванђељу бугарског цара Јована Александра (Add. 39627, 1256), fol. 252) Јуда пружа руку као јеврејском свештенику, који држи врећу са новцем, v. Zhivkova, *Tetraevangeliar des Zaren*, figs. 81–83; pl. XX. За илустрацију исте сцене у грузијском манастиру Зарзма (середина XIV века), v. Velmans, *La peinture murale*, 220.

²⁰⁵³ *Everyday life*, cat. nos. 519–520. Cf. Бикић, *Византијски накит*, 85–86.

²⁰⁵⁴ Примери византијске уметности то потврђују. У средњевизантијском периоду ова тема је сликана у илустрованим рукописима. Сребрњаци су приказани у врећи или као ковани новац. Cf. Раг.

вероватно одраз „старог локалног обичаја“ међу Србима и осталим словенским народима, да се накит употребљава као платежно средство.²⁰⁵⁵ Иако се различити аспекти монетарног система у време Немањића развијају ослањајући се на византијски узор,²⁰⁵⁶ монетарне прилике друге половине XIV века²⁰⁵⁷ обележене економском нестабилношћу познају и облике примитивног новца. Тако се упоредо са кованим сребрним динаром, или у недостатку истог, плаћање могло вршити мереним сребром у облику гривни, које су истовремено означавале и тежинску меру.²⁰⁵⁸ Такви примери забележени су у уговорима и другим врстама правних докумената.²⁰⁵⁹

Уводна епизода Јудиног издајства, која се уобичајено приказује у оквиру Јудиног пољупца, представљена је у циклусу Марковог манастира као засебна сцена

Gr. 923 (Париска национална библиотека, IX век), fol. 314 r (v. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 170–171, 189–190; figs. 442, 485); Јеванђелистар Дионисиу 587 (Света Гора, XI век), fol. 91v, (v. *The Treasures of Mount Athos* I, 440, fig. 227); Барберини псалтир (Vatican Barb. gr. 372, XI век), fol. 71v (v. *The Barberini psalter*, 81); Vat. gr. 1927, XII век, fol. 60r (v. Wald, *Illustrations*, 14; pl. XVII). Примере наводи и Zaggas, *The Passion cycle*, 187, p. 54. За византијске и поствизантијске примере, v. Tourta, *The Judas Cycle?*, 321–336.

²⁰⁵⁵ Frolov, *L'argent de parure*, 292–307. Натура се у изворима помиње као доминантни облик размене током X и XI века на Балканском полуострву, v. ВИНЈ III, 141–155 (*Јован Скилица*) V. и Иванишевић, *Оптицај византијских фолиса*, 80.

²⁰⁵⁶ О развоју новчарства у средњовековној Србији издвајамо: Иванишевић, *Новчарство*; idem, *Serbian and Byzantine coinage*, 45–56.

²⁰⁵⁷ Право да кују новац у јужним областима некадашњег Царства имали су Марко и Андреаш Мрњавчевић, Андреја Гропа и браћа Драгаши, v. Иванишевић, *Новчарство*, 147–150.

²⁰⁵⁸ Због разлике у квалитету и тежини *сребрног динара* у време обласних господара није се могло одржати рачунање у идеалним *перперима*, па је у употребу ушла *литра* – мера за тежину сребра, v. Благојевић, *Перпера и литра*, 47–61, посебно 49–50. Cf. члан 40 у Рударском закону деспота Стефана Лазаревића, v. Марковић Б., *Закон о рудницима*, 17–19.

²⁰⁵⁹ Један од примера плаћања мереним сребром забележен је у Призренској тапији, сачињеној између 1346. и 1366., v. Соловјев, *Уговор*, 429–449.

(сл. 336).²⁰⁶⁰ Она обухвата тренутке две радње које су се истовремено одвијале у Гетсиманском врту. Са леве стране прилази група фарисеја и војника, од којих неки држе копља, а један бакљу. Јуда је насликан у карактеристичном гесту којим даје одговарајући знак, главом окренут ка поворци иза себе, док руком показује испред себе, на Христа (Мт. 26, 48; Лк. 22, 47; Мк. 14, 44). Са десне стране између два брега најпре је приказан полазак Христа са апостолима из Гетсиманије (Мт. 26, 46; Мк. 14, 42). Идејно тежиште представе упечатљиво је исказано на плану композиције – кроз супротстављање две поворке, Христове и Јудине. Спаситељ је потом насликан још једном, у првом плану, насупротив Јуди и наоружаној групи. Натпис управо преноси кратак дијалог који се одвија између њих: *κ(χ)α ναζαρετα. азъ κςμъ* (Јн. 18, 4–5).²⁰⁶¹ Христос је тај који започиње хапшење, откривши самовољно свој идентитет. Ово место из Јовановог јеванђеља тумачи се као добровољно Христово прихватање страдања. Исти догађај представљен је самостално у дечанском циклусу Страдања, док је у Грачаници нашао место у оквиру сцене Јудин пољубац.²⁰⁶²

Јудино издајство своју кулминацију достиже у сцени која обједињује Јудин пољубац, хапшење Христа и Петров напад на првосвештеничког слугу Малха (сл. 337).²⁰⁶³ Многољудну композицију изразите драматичности уоквирује обла линија брда, над којим је сажети натпис *πρѣдан(н)κ*. Нежна светлосмеђа са примесамаружичастих тонова полусферног облика позадине умирујућа су подлога за шаренило боја које испуњавају усковитлане облике фигура и предмета у њиховим рукама. У средишту пирамидалне композиције је Христос, представљен строго фронтално, који

²⁰⁶⁰ Као и претходне две сцене циклуса, и ова фреска се први пут описује и објављује у овом раду.

²⁰⁶¹ *азъ κςμъ* налази се поред Христовог нимба, одвојен од натписа.

²⁰⁶² За Дечане, в. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 122. За Грачаницу, в. Тодић, *Грачаница*, 198.

²⁰⁶³ За детаљан опис сцене, в. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 56, сл. 55. За иконографију Издајства Јудиног, в. Millet, *Recherches*, 326–344; Παπακυριακού, *Η Προδοσία του Ιούδα*, 233–260 (са нагласком на период од IX до XII века). О иконографском третману сцене у византијској и италијанској уметности, в. Derbes, *Picturing the Passion*, 45–71.

са достојанственим миром, без покрета и уз благослов прихвата Јудин загрљај. Ова иконографска црта указује на значај удела Јовановог јеванђеља, где се истиче добровољност којом Христос ступа у страдање.²⁰⁶⁴ Овај, може се рећи идејни слој циклуса у Марковом манастиру већ је назначен претходном сценом, која илуструје добровољну Христову предају.

Већина војника који спроводе хапшење Спаситеља је наоружано. Они замахују мачем, палицама, стрелама, а војни карактер сцене употпуњава ред подигнутих стрела у задњем плану.²⁰⁶⁵ Пред посматрачима се одвија и тренутак у којем Петар посеже да брутално одсече ухо слуги првосвештеника. Осим њега, других апостола нема у сцени. Основна иконографска и композициона схема по свему личи на решење установљено у време раних Палеолога (Перивлепта,²⁰⁶⁶ Протатон,²⁰⁶⁷ Старо Нагоричино,²⁰⁶⁸ Св. Никита,²⁰⁶⁹ Св. Никола Орфанос)²⁰⁷⁰ и касније (Матеич,²⁰⁷¹ Андреаш²⁰⁷²).

О појединим својствима Јудине издаје може се говорити и на основу односа који има спрам суседних циклуса. Три сцене ове мале тематске целине на особен

²⁰⁶⁴ Cf. Derbes, *Picturing the Passion*, 46.

²⁰⁶⁵ О представи војника у Издајству Јудином, са нагласком на примерима из кипарског сликарства, v. Stylianos A., Stylianos J., *The militarization of the Betrayal*, 570–581. За разлику од византијске иконографије светих ратника која не представља реалну слику војне опреме и оружја свог времена, прикази оружја у Издајству Јудином одговарају њиховом стварном изгледу, које у последњим вековима Византије, представља комбинацију византијске и западно-европске војне опреме. На такав закључак упућује поређење иконографских извора и археолошких налаза из истог периода, највише са територије Балкана, v. D' Amato, *The Betrayal*, 69–94, посебно 87–93 (за примере из XIV и XV века).

²⁰⁶⁶ Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 7/1.

²⁰⁶⁷ Millet, *Monuments de l'Athos*, pls. 21.2, 22.2; Τσιγαρίδας, *Μανουήλ Πανσέληνος*, εικ. 74–76.

²⁰⁶⁸ Годић, *Старо Нагоричино*, сл. 40, 43; Zarras, *The Passion cycle*, fig. 5.

²⁰⁶⁹ Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl.43/3.

²⁰⁷⁰ Τσιτουρίδου, *Αγίου Νικολάου Ορφανού*, εικ. 35.

²⁰⁷¹ Димитрова, *Манастир Матејче*, 142.

²⁰⁷² Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 154–156, fig. 30.

начин се просторно али и идејно надовезују на основну програмску замисао Ђаконикона и јужног зида наоса. У том, широко постављеном тематском оквиру сложеност историје Спасења исказана је и кроз односе супротности, какав имају сцене Јуда прима сребрњаке и Сусрет Марије и Јелисавете из циклуса Богородичиног акатиста, који је насликан у другој зони.²⁰⁷³ Обе представљају зачетке догађаја који ће изменити ток свете историје. Прва по реду сцена на јужном зиду Ђаконикона из Богородичиног Акатиста представља почетак Маријине бременитости, док се на другој сцени из циклуса Мука на истом зиду објављује издаја Христа (сл. 338). Тако су се у лако уочљивом односу антитезе нашли тежња ка спасоносном исходишту и духовном циљу оличена у личностима Марије и Јелисавете и принцип материјалне користи, који је Јуду одвојио од пута спасења.²⁰⁷⁴

Суђење Христу добило је посебан значај у циклусу Страдања Марковог манастира. Све фазе процеса, који су чинили јеврејски и римски суд, изложене су по реду и опширно (сл. 53, 228). У јединственом хоризонталном појасу, пред кулисама које означавају Јерусалим као место догађаја, може се пратити судски поступак у континуитету. Одмах по хапшењу Христос је изведен пред јеврејског првосвештеника Ану, након чега се већање наставило код првосвештеника Кајафе. У складу са политичким статусом Јудеје као римске провинције, пресуда изречена на јеврејском суду своју правоснажност стицала је потврдом представника римске власти.²⁰⁷⁵ Стога не изненађује што је суђењу пред Пилатом посвећено највише

²⁰⁷³ Марков манастир. Цртежи на фрески, 22.

²⁰⁷⁴ Однос антитезе заступљен је како у слици тако и у тексту у италијанском сликарству. Као пример издвајамо Бонавентурине *Meditationes Vitae Christi* и друге наративе богословске природе који су инспирисали Ђота приликом осликавања Капеле Скровењи у Падови, v. Derbes, Sandona, *Program of Giotto's Arena Chapel*, 278–281.

²⁰⁷⁵ Cf. Lémonon, *Ponce Pilate*, 82-83; Furrer, *La Passion dans les Acta Pilati*, 78.

епизода у циклусу, чак седам. Ипак реч је о најопширнијој целини такве врсте у источно-православној уметности.²⁰⁷⁶ Она се окончава сценом Ругање Христу. На то упућује и сценографија, која након ове сцене архитектонске кулисе мења у облике екстеријера.

Почетак процеса уследио је након предаје Христа надлежним јеврејским властима. У складу са Јовановим јеванђељем (18, 13) Спаситељ је најпре одведен пред првосвештеника Ану ведењ бѣх прѣд анынѣ (сл. 338).²⁰⁷⁷ Истина ту је дошло до извесних иконографских преплитања, па је приказан тренутак када првосвештеник, коме Марко не помиње име (14, 63), а Матеј назива Кајафом (Мт. 26, 65) раздире хаљине. Реч је о иконографској традицији која се усталила у једној групи цркава епохе Палеолога, на шта упућују примери, као што су Старо Нагоричино,²⁰⁷⁸ Грачаница²⁰⁷⁹ и Хиландар.²⁰⁸⁰ На столу испред првосвештеника представљен је прибор за писање (тоболац, перо, нож, хартија).²⁰⁸¹ У позадини су две црквене грађевине облика тробродне базилике. На левој страни композиције је група Јевреја, чији предводник показује руком на Христа, који стоји свезаних руку. Један мушкарац што стоји иза Спаситеља замахује руком да га удари по образу. О овој ситуацији, која као детаљ постоји и у оквиру других примера из сликарства Палеолога,²⁰⁸² извештава Јованово јеванђеље (18, 22).²⁰⁸³

²⁰⁷⁶ Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, 503–521.

²⁰⁷⁷ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 57, сл. 56.

²⁰⁷⁸ Тодић, *Старо Нагоричино*, 111, сл. 44; Zarras, *The Passion cycle*, 189, fig.6.

²⁰⁷⁹ Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, V1.

²⁰⁸⁰ Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 71.1.

²⁰⁸¹ Ђорђевић, *Представе прибора за писање*, 305–317, посебно 307.

²⁰⁸² Cf. исту сцену у Перивлепти у Охриду (v. Millet, Frolov, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 8.1); Богородици Љевишкој (v. Бабић, Панић, *Богородица Љевишка*, pl. XX); Хиландару (v. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 71.1); Дечанима (v. Петковић, *Дечани*, pl. ССIII; Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 123); Св. Атанасију ту Музаки у Касторији (v. Πελεκανίδου, *Καστοριά I*, pl. 148a).

²⁰⁸³ И други јеванђелисти (Мт. 26, 67; Мк. 14, 65) такође описују слугу који је ударио Христа по образу код првосвештеника.

У сцени која следи примењен је утврђени иконографски модел троуглог Петровог одрицања три одвръженик петроко (сл. 340).²⁰⁸⁴ Сваки од сегмената композиције упућује на ситуације које су се одиграле најпре код врата, изван зида двора (Јн. 18:17), затим код ватре (18:25) и на крају у двору (Мт. 26, 71–72; Мк. 14, 69).²⁰⁸⁵ На њихову непосредну хронолошку повезаност и испреплетаност са догађајима код Ане и Кајафе указује и сликана архитектура. Без композиционих подела, радња се одвија око зида који се простире и истовремено спаја већнице два јеврејска провосвештеника. У горњем левом делу сцене, са друге стране зида допојасно су приказани апостол Петар у белом хитону и окер химатиону у карактеристичном гесту негирања и слушкиња у црвеној хаљини. Следећи Јованово јеванђеље прво одрицање је насликано изван двора, напољу код врата. Најмногољудније је друго одрицање насликано у средишњем делу сцене, испред зида. Над пламеном ватре је Петар окружен четворицом слугу и једном слушкињом. Петар се и трећи пут одрекао учитеља пред двором код врата. Насликан је у првом плану, пред зградом изгледа тробродне базилике, како слеже рукама на питање слушкиње која стоји крај њега. Најважнији тренутак – Петрово кајање није посебно наглашен у оквиру композиције. Представљен је наслоњен на зид, у продужетку фигура које припадају првом одрицању. Петров гест, као и приказ петла не излазе из иконографских оквира предвиђених за овај сегмент композиције.

Привођење Христа Кајафи приведоше ис(о)уса прѣ(д) канафѣ насликано је непосредно уз фигуру Петра из његовог трећег одрицања (сл. 341).²⁰⁸⁶ Разлог томе је

²⁰⁸⁴ За иконографију сцене, v. Millet, *Recherches*, 345–361. Особености иконографије у минијатурном сликарству разматра Tsuji, *Peter's repentance*, 81–87. Cf. примере у Перивлепти у Охриду (v. Millet, *Recherches*, fig. 377); Старом Нагоричину (Тодић, *Старо Нагоричино*, 76); Грачаници (v. Тодић, *Грачаница*, 122); Полошком (v. Мано-Зиси, *Полошко*, 117, сл. 8); Матеичу (v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 144–145); Дечанима (v. Петковић, *Дечани*, pl. CCV; Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 125).

²⁰⁸⁵ Мирковић-Татић, *Марков манастир*, 57, сл. 56, 57.

²⁰⁸⁶ Мирковић-Татић, *Марков манастир*, 57, сл. 57. Cf. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 23.

истовременост два догађаја, која су се одвијала у одајама двора свештеничког поглавара, односно напољу пред вратима. Не правећи разлику између екстеријера и ентеријера сликар се ослања на јединствено решење сликане архитектуре, које чини зид оживљен базиликалним градитељским облицима. Испред такве зграде за столом седи Кајафа, ћелави старац, дуге седе браде и раширених руку. Приказ прибора за писање као знак ауторитета државне власти и административног система није изостао. Чине га, као и на композицији са првосвештеником Аном, хартија, тоболац и нож. Представник групе Јудејаца пруживши руку ка Кајафи указује на Христа $\text{ic} \chi\text{c}$, који стоји везаних руку.²⁰⁸⁷

Просторно сједињавање сцена Петрових одрицања и суђења пред јеврејским првосвештеницима познато је као решење у византијској али и западној уметности XIV века.²⁰⁸⁸ У Иванову су се у оквиру једне композиције нашли Петрово одрицање крај ватре и заједничко суђење пред Аном и Кајафом (342а), док су у костурској цркви Св. Атанасије ту Музаки (сл. 342) сва три одрицања и покајање апостола Петра нашли место уз већање пред двојцом јеврејских првосвештеника.²⁰⁸⁹ Истовременост описаних догађаја имала је значајног удела у образовању композиционих схема у италијанској уметности. Најупечатљивији пример су Дучове представе на олтарској слици *Maestà*, коју је урадио за Сијенску катедралу (1308–1311).²⁰⁹⁰ Као паралелне радње које се одвијају у ентеријеру, односно екстеријеру, представљене су: Христос пред Аном и Петрово одрицање крај ватре, затим Христос пред Кајафом и Петрово одрицање крај врата и Петрово кајање и исмевање Христа пред Кајафом.²⁰⁹¹

²⁰⁸⁷ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 57 који је сматрао да је младић пружио руку да удари Христа.

²⁰⁸⁸ Velmans, *Les fresques d'Ivanovo*, 369–371. За пример у Богородичиној цркви на преспанском језеру Мали град, v. Bogevska-Capruano, *Les églises rupestres*, 408, fig. 64.

²⁰⁸⁹ Velmans, *Les fresques d'Ivanovo*, figs. 9, 13.

²⁰⁹⁰ Cf. Derbes, *Picturing the Passion*, fig. 50.

²⁰⁹¹ Репродукције у боји доступне су на:

<http://www.wga.hu/frames.html?/html/d/duccio/maesta/index.html>.

Наставак суђења у Марковом манастиру уједно је и најопширнији део наративне целине посвећене аспекту административне и правне процедуре, о чему смо детаљније писали другом приликом.²⁰⁹² Прва у низу је сцена Исус Христос пред Пилатом (сл. 343). Натпис није сачуван, али судећи према општем распореду композиција приказан је тренутак када Пилат поставља Христу питање: „Ти ли си цар Јудејски“ (Јн. 18, 33–38; Мт. 27, 11; Лк. 23, 3; Нк. 15, 2). За њом следи епизода која се односи на Пилатове речи упућене јеврејским свештеницима да не налази никакве кривице на Исусу *рече пилат иже не обрѣтаю ни едине вини въ немъ* (Јн. 18, 38, Лк. 23, 5), (сл. 343). Наставак суђења на трећој композицији означен је натписом и гла(гола) *егда пилатъ мнѣ ли не отвѣщаеицеи не вѣси л(и) како вла(ст) имаице распети те и вла(ст) имаице...* (Јн. 19, 10), (сл. 344). Следи четврта епизода у којој се Пилат обраћа Јеврејима речима: *възмите ви и сѣдите по законѣ вашемѣ* (Јн. 18, 31), (сл. 344). Пета епизода је суђење на месту званом Гавата *пилатъ изведе ис(оус)а и сѣде на краицеи вѣ мѣстѣ нарицаемоу галгофа* (Јн. 19, 13), (сл. 345). Следећа у низу је епизода Бичевања Христа која је сигнирана: *и фрѣгелоса х(ри)с(т)ѣ ис(оус)а* (сл. 345).²⁰⁹³ Последња, седма сцена

²⁰⁹² За детаљан опис и иконографију свих епизода, в. Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, 503–511. За тему Пилатовог суда, в. Радојчић, *Пилатов суд*, 293–312. О наративности циклуса, в. Zarras, *Narrating the Sacred Story*, 264–265, fig.11.3, 11.4.

²⁰⁹³ Листи представа Бичевања Христовог додајемо примере који нису поменути у Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, 510–511. У XIV веку ова сцена је насликана у цркви Св. Петра код села Беренде на Нишави (в. Бакалова, *Беренде*, 42); у Козији (в. Georgitsoyanni, *Les peintures murales*, 70). Наведени пример из јерменске цркве у Фамагусту на Кипру допуњавамо литературом (в. Vassì, *The Armenain church*, 495, figs. 5, 6. Од цркава из XV века треба додати Богородичину цркву у месту Капетанијана на Криту (1401), (в. Bissinger, *Kreta*, fig. 181), манастир Воронеж у области Буковина (в. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture*, 46, pl. LXIV). Иако је неоспорно то да је сликање Бичевања Христовог имало током XIII и XIV века снажно теолошко упориште у аскетској пракси фрањеваца, који су ритуално понављали Христова страдања (*imitatio crucis*), (в. Henderson, *The Flagellant movement*, 147–160; idem, *Piety and charity*, 127–134; Derbes, *Images East and West*, n. 57; idem, *Picturing the passion*, 12–35. Cf. и Velmans, *Infiltration occidentals*, 389) иста представа имала је место и у циклусима Страдања у источно-православној уметности истог периода (в. Томић-Ђурић, *op. cit.*, 510–511).

посвећена Пилатовом суду у Марковом манастиру јесте Пилатово прање руку
ϫρννεννϫ ππλατοβο (Мат. 27, 24–25), (сл. 346).

На њу се надовезује Ругање Христу о чему обавештава и натпис порџганнϫ (Мт. 27, 27–30; Мк. 15, 16–19), (сл. 346, 347).²⁰⁹⁴ Одмах иза *camillus-a* који Пилату приноси посуду са водом и бокал, на западном зиду наоса, тиска се група свештеничких поглавара. Наставак композиције пратимо на северном зиду. Христос ϫϫ ϫϫ у скерлетној хаљини светлије нијансе него она коју су му обукли пред Пилатом, стоји мирно држећи у десној руци трску (Мт. 27, 29). Према опису који је саставио Лазар Мирковић, било је могуће видети и трнов венац око главе Спаситеља.²⁰⁹⁵ Догађај се одвија пред зидом без архитектонских или других градитељских обележја, који означава Пилатов преторијум. Гротескно, драмски интонирано језгро, има једноставан али препознатљив садржај понижавајуће поруге са крунисањем осуђеног Христа.²⁰⁹⁶ У првом плану композиције, на њеној левој и десној половини симетрично су распоређене две фигуре дечака у покрету, такорећи као у огледалу. Са становишта изведбе сликарског поступка овакав приказ говори у прилог примене метода механичког аплицирања цртежа на зид, што такође означава могућност вишеструког коришћења истог шаблона.²⁰⁹⁷ Као и у другим примерима епохе Палеолога дечаци машу рукама, које су прекривене предугачким рукавима, што традиционално означава изругивање обичаја прекривања руку поданика пред царем.²⁰⁹⁸ Њихова подругљива игра у оштрој је супротности за мирноћом и

²⁰⁹⁴ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 59, сл. 62. За иконографију сцене, v. Радојчић, *Ругање Христу*, 155–179. Cf. Κόλλιας, *Η διαλόμπηση του Χριστού*, 243–261, πv. Иконографске паралеле из сликарства Палеолога разматра Габелић, *Манастире Конче*, 113–114.

²⁰⁹⁵ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 59, сл. 62. V. фотографију бр. 1686 Б из Народног музеја. За трнов венац као реликвију, v. Hahn, *The Sting of death*, 193–214 (са старијом литературом; овај рад нам није био доступан).

²⁰⁹⁶ Радојчић, *Ругање Христу*, 155–179.

²⁰⁹⁷ Ово питање разматра Vafeiades, *Painting work systems*, 1–19.

²⁰⁹⁸ Радојчић, *Ругање Христу*, 155–156 ff. Више о мотиву играча и могућностима њиховог значења у сцени Ругање Христу, v. Keiko, *Notes on the Dancers*, 159–168. Cf. представе играча са

озбиљношћу Христа.²⁰⁹⁹ Грубост према Спаситељу показују два мушкараца који га хватају за рамена. Иза њих, двојица музичара свирају у бусине.²¹⁰⁰ Група људи на десној страни само је назначена приказом неколицине оглавља различитих боја. Неко из леве гомиле удара Христа штапом по глави. Као и у иконографски најсложенијој представи из Старог Нагоричина,²¹⁰¹ са сцене су потпуно потиснуте фигуре војника, које јеванђеља једино помињу.²¹⁰²

Више пута је у науци потврђено да су за утемељење појединих сегмената иконографије исмевања Христа употребљени познати визуелни и театарски обрасци, који се односе на пародију царског цермонијала.²¹⁰³ Као што је познато казна у виду јавног исмевања, чији је предмет некада могао бити и сам цар, као и прављење пародије на дворске свечаности нису биле стране РOMEЈИМА кроз историју.²¹⁰⁴ Као инспирација за приказе играча и музичара, који су се у византијској иконографији сцене Ругања Христу јавили на прелазу XI и XII века,²¹⁰⁵ наводи се и Стари Завет,

предугачким рукавима на секуларним предметима, као што је примера ради сребрна посуда из Беријозова (XII век) која се чува у Ермитажу, v. Dauterman Maguire, Maguire, *The Other Icons*, 47–48, fig. 39. О представама плесача уопште, v. Steppan, *Tanzdarstellungen*, 141–168.

²⁰⁹⁹ Maguire, *The Profane Aesthetic*, 205, n. 85.

²¹⁰⁰ За изглед бусина, v. Пејовић, *Представе музичких инструмената*, 46–47.

²¹⁰¹ Cf. Keiko, *Notes on the Dancers*, 162. Војници су изостављени и из хиландарске сцене, v. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 73.2.

²¹⁰² Војници су део сцене у охридској Перивлепти, цркви Св. Николе у Прилепу (v. Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 24.2), Дечанима (cf. Петковић, Бошковић, *Дечани*, pl. ССXI), Леснову (cf. Габелић, *Лесново*, таб. XIV, сл. 31); Матеичу (cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 145–146). О представи војника у сцени Ругања Христу, v. Stylianos A., Stylianos J., *The militarization of the Betrayal*, 570–581.

²¹⁰³ Радојчић, *Ругање Христу*, 155–179; Maguire, *Parodies of imperial ceremonial*, 423–427. Уз образложење о источњачком пореклу мотива деце играча са широким, рукавима који им прекривају шаке, Keiko, *Notes on the Dancers*, 166–167 склон је виђењу да у њима види приказ народа са истока, као што су Турци, који нису могли да препознају и схвате хришћанство.

²¹⁰⁴ Κόλλιας, *Η διαπόμπηση του Χριστού*, 243–261, посебно 249–250.

²¹⁰⁵ V. синајске иконе које су датоване у XI–XII век – календарску икона за месец фебруар са сценама Христових страдања на задњој страни (v. Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *Εικόνες*, 123–125, εικ. 145;

посебно прича о исмевању Јова.²¹⁰⁶ Иако је неоспорно то да свој изглед фреска у Марковом манастиру дугује установљеној иконографској традицији, не треба занемарити податак да су се неке од царских свечаности и током XIV века такође изводиле уз пратњу музичара. О томе обавештава Псеудо-Кодин, када описује церемонију *прокиписис*, у којој се цар појављује на издигнутој платформи окружен музичарима са хорнама и другим музичким инструментима.²¹⁰⁷ Идеја прожимања иконографије и црквене драме, која је сачињена не само према јеванђељима већ садржи и апокрифне детаље, као и реминисценције на античку драму, заживела је, како се може приметити у сценама где је било потребно изазвати снажно осећање зачуђености код посматрача.

Иако је јеванђеоска литерарна основа, пре свега Јованово сведочанство утврђена натписима на фрескама,²¹⁰⁸ не може се умањити ни значај других канонских као и апокрифних извора за образовање и разумавање иконографске целине о Пилату у Марковом манастиру. Најпопуларнији апокрифни текст у српској средини у XIV столећу био је Никодимово јеванђеље, познато и под називом *Acta Pilati*.²¹⁰⁹

Weitzmann, *Byzantine Miniature*, 296–301, fig. 300) и целину од пет икона са представом Богородице и сценама Чуда и Страдања (v. Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *op.cit.*, 125–128, εικ. 146; Weitzmann, *op.cit.*, n. 7, fig. 302).

²¹⁰⁶ Derbes, *Picturing the passion*, 99–102, 105–106, 108. Исто питање са становишта односа старозаветне у новозаветне жртве разматра Keiko, *Notes on the Dancers*, 160.

²¹⁰⁷ *Pseudo-Kodinos. Traité des Offices*, 197. Cf. Maguire, *Parodies of imperial ceremonial*, 424.

²¹⁰⁸ О дијалозима у натписима сцена као наративном оквиру подциклуса, v. Zarras, *Narrating the Sacred Story*, 264–265, fig.11.3, 11.4.

²¹⁰⁹ Најстарије издање грчких и латинских верзија текста *Acta Pilati. A; Acta Pilati. B* приредио је Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 210–322. Током времена основном корпусу прикључивани су и други текстови, грчки и латински, као што су: Пилатово писмо цару (Клаудију, Тиберију или Ироду) о Христовој смрти; опис Пилатове смрти; Уништење Јерусалима итд, v. Tischendorf, *op. cit.*, 433–458. Иако Пилат није главни лик ових недовољно истражених и објављених списа, они се обично срећу

Најсличнији Јовановом извештају Христа пред Пилатом, где је најопширније изложена процедура римског судског поступка,²¹¹⁰ Никодимово јеванђеље уноси и елементе драматизације у познате догађаје. Ту је уз поштовање јединства времена и места догађаја, у дијалошком облику изложен цео процес суђења,²¹¹¹ а поступак

под називом „Пилатов циклус“, v. *Pilate, Acts of*, in: *The Oxford Encyclopedia*, 174 (R. Gounelle). Ново издање грчког текста доноси Gounelle, *Les recensions byzantines*; латинског Gounelle, Izydorczyk, *L'Évangile de Nicodème*, а српског преписа грчке и латинске варијанте *Апокрифи новозаветни*, 107–185. Постојећим примерима (осам) који су ушли у састав Тишendorфовог издања (v. Tischendorf, *op. cit.*) додато је тринаест нових рукописа грчке А верзије текста (XII–XVII века), v. Furrer, *La recension grecque*, 11–30. Уз нова издања текстова поново су размотрена и бројна питања везана за њихово датовање, књижевне изворе, теолошке и политичке аспекте, v. Daguet-Gagey, *Le procès du Christ*, 9–34; Furrer, *La Passion dans les Acta Pilati*, 69–96; Gounelle, *Un nouvel évangile judeo-chrétien?*, 357–401. За комплетну библиографију латинских редакција Никодимовог јеванђеља, v. Gounelle, Izydorczyk, *A Thematic Bibliography*, 259–292. Грчку рукописну традицију одликују варијације наратива, а најстарији пример рукописа Никодимовог јеванђеља потиче тек из XII века, v. Furrer, *La recension grecque*, 11–30; Gounelle, *Editing a Fluid and Unstable Text*, 81–96. Издање најранијег словенског превода грчких и латинских апокрифних текстова доноси Vaillant, *L' évangile de Nicodème*. У српским преписима познате су такође две варијанте апокрифа, грчка и латинска. Најстарији српски препис грчке варијанте налази се у рукопису из Народне библиотеке, (XIV век), (стара збирка) бр. 305, 3а–9б (v. Сперанский, *Славянские апокрифические евангелия*, 38–172; *Апокрифи новозаветни*, 532) док најстарији препис латинске варијанте потиче с краја XIV века. Реч је о рукопису под називом Дамјанов зборник, Slave 24 (II/49), (31а–68б) из Народне библиотеке у Бечу (v. Стојановић, *Неколико рукописа*, 89–120; *Апокрифи новозаветни*, 533). За позније српске преписе, v. *Апокрифи новозаветни*, 532–533; Torres Prieto, *The Acta Pilati*, 93–102. Сачувани су и фрагменти овог апокрифа који су се преписивали као засебна целина под називом *Писмо Пилата Понтијског у Рим Тиберију* у рукописима из: Народне библиотеке у Београду (стара збирка) бр. 437 (1328), (2506–2641) и манастира Свете Катарине на Синају, бр. 33 (XIV век), 173а–181б, v. *Апокрифи новозаветни*, 533.

²¹¹⁰ О елементима судског процеса у *Acta Pilati* који се разликују од Јовановог јеванђеља, v. Daguet-Gagey, *Le procès du Christ*, 9–34.

²¹¹¹ Никодимово јеванђеље садржи текст прве (Ти ли си цар Јудејски), друге (Ја нити једну кривицу нађох на њему), четврте (Узмите ви њега и по вашем закону му судите), седме епизоде (Пилатово прање руку), v. *Апокрифи новозаветни* (грчка варијанта), 112–113. Cf. *Pilate, Acts of*, in: *The Oxford Encyclopedia*, 174 (R. Gounelle).

саслушања уз присуство сведока (гл. I–XI) има полемички али и поучни карактер.²¹¹² Указује се на разлику између поимања правде са становишта римског, односно јеврејског права. Велики број мешања и уплитања јеврејских поглавара у ток поступка који је водио Пилат има за циљ да покаже њихову погрешну веру, те немогућност да препознају чудесне знакове везане за последње дане и смрт Богочовека.²¹¹³ Кроз познате формуле које припадају традицији јеврејске књижевности, приповедач шаље јасне поруке и када је реч о личности Понтија Пилата. Израз „крв његова на нас и на нашу децу“ (Мт. 27, 25), којим се одговорност за Христову смрт пребацује на народ Јудејски, употребљавао се у израелском закону да означи одговорност за убиство.²¹¹⁴ О питању кривице за осуду Спаситеља Пилат се изјашњава и у тзв. *Писму цару* речима: „...ја сам невин за ово, него зачетник и кривац овога је јеврејски народ!“²¹¹⁵ У старозаветном контексту може се објаснити и симболика Пилатовог геста умивања руку. Овај чин у псалмима (Пс. 26, 6; 73,13) има значење невиности, безазлености и правде.²¹¹⁶ Као и у канонским јеванђељима Пилат је слика ауторитета власти, римски државник који је препознао Христову невиност.²¹¹⁷ У тим оквирима може се сагледати и иконографски ток Пилатовог суда у Марковом манастиру.

Имајући у виду тематски садржај који окружује подциклус Пилатовог суда на западном зиду наоса, занимљиво је указати на поједина места у оквиру главног тока наративе Христовог страдања „по Никодиму“. На почетку текста (гл. I) описана је епизода у којој поклицар по заповести Пилата позива Христа. На опште изненађење

²¹¹² О елементима литургијске драме у апокифу, v. Furrer, *La Passion dans les Acta Pilati*, 72–78.

²¹¹³ Furrer, *La Passion dans les Acta Pilati*, 71, 83.

²¹¹⁴ Brown, *La Mort de Messie*, 929, n. 4.

²¹¹⁵ Наведно према: *Апокрифи новозаветни*, 134.

²¹¹⁶ Furrer, *La Passion dans les Acta Pilati*, 87–88.

²¹¹⁷ V. Gounelle, *Genèse d'un personnage*, 33-34; Baudoin, *Gouverneur, juge et Romain*, 41–56. О лику Понтија Пилата у патристичкој и апокрифној књижевности опширно код Baudoin, *Ponce Pilate*. О Пилату у средњовековној уметности, v. Hourihane, *Pontius Pilate*. Cf. и Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, 513–518 (са литературом).

јеврејских поглавара он то учини распротрвши платно пред Спаситеља, сетивши се како је Христос на магарцу био дочекан на улазу у Јерусалим уз повике „Спаси нас ти који си међу вишњима“!²¹¹⁸ Подсетимо се овом приликом да је место празничне сцене Цвети која описује поменути догађај у највишој, лучно завршеној зони западног зида наоса.²¹¹⁹

За разлику од канонских јеванђеља у Никодимовом извештају сам сусрет са Пилатом обележен је чудесним догађајем (гл. I) којим се наглашава не само божанска природа Христова већ и божанско порекло његове власти и небеског краљевства.²¹²⁰ Према саопштењу апокрифног наратива Спаситељу су се по уласку у преторијум поклонили кипови паганских богова.²¹²¹ У циклус Страдања у Марковом манастиру уврштени су елементи иконографије који носе исте поруке. Најистакнутији пример је приказ трновог венца, који је чинио део првобитне иконографске замисли завршне сцене у целини која тематизује Суђења Спаситељу – Ругање Христу. Чувена реликвија Христовог страдања често је у Византији али и земљама западне Европе била довођена у везу са идејом небеског краљевства.²¹²² Апокрифни опис чуда имао је и ширу рецепцију у познијем периоду, о чему сведоче уметнути делови текста у грчким и словенским преписима литургијских коментара *Historia Ecclesiastica*, који се приписују Герману, патријарху цариградском.²¹²³

²¹¹⁸ *Апокрифи новозаветни* (грчка варијанта), 108–109, 110, (латинска варијанта) 154–155. О појму *ὄσαννα* и могућностима порекла у јеванђељу (Мт. 21, 4–9) и Пс. 118 (117) 25, v. Furrer, *Ὠσαννα*, 243–262. Cf. и Gounelle, *Un nouvel évangile judeo-chrétien?*, 386. О мотиву краљевства Христовог у овом делу текста *Acta Pilati* (1–9), v. idem, *La divinité du Christ*, 121–136.

²¹¹⁹ Детаљно о положају сцене, v. у поглављу о Великим празницима.

²¹²⁰ Lampe, *The Trial of Jesus*, 173–182. Gounelle, *La divinité du Christ*, 121–136, посебно n. 5 сматра да опис чуда треба разумети у оквирима теологије краљевства. О теми краљевства у поступку саслушања пред Пилатом, v. Furrer, *La Passion dans les Acta Pilati*, 84–85.

²¹²¹ *Апокрифи новозаветни* (грчка варијанта), 109–110, (латинска варијанта) 155–156.

²¹²² Klein, *The crown of his kingdom*, 201–212.

²¹²³ О томе више, v. Gounelle, *Diffusion et réception*. 3.

Поред писаних наратива који су настајали као засебне целине, сачувани су и преписи *Acta Pilati* у оквиру зборника са литургијским текстовима. Најранији примери написани рашким правописом потичу из последње трећине XIII века.²¹²⁴ Литургијска намена овог текста јасно је назначена распоредом и упутством за читање. Као што се може видети на примеру рукописа Михановић бр. 25, Никодимово јеванђеље, то јест његови одломци смештени су између проповеди Георгија Никомедијског о плачу Богородице и Псеудо Епифанија о погребу Христовом, и читани на Велики суботу.²¹²⁵ Литургијско читање апокрифне повести о Христовим страдањима у оквиру службе Светих страсти посебно је занимљиво ако се имају у виду тематске особености западног зида наоса у Марковом манастиру.²¹²⁶ Ту пре свега мислимо на представе умрлог Господа и уплакване Богородице у виду фреско икона, насликане непосредно испод сцена које илуструју Пилатов суд, на површинама изнад западног пара капитета.²¹²⁷ Блиска спона између особене иконографије оплакивања у Марковом манастиру и литургијских плачева Богородице који се изводе током служби Светих Страсти више пута је размотрана.²¹²⁸ Стога се с правом може рећи да је просторни распоред две тематске целине изведен уз добро познавање њиховог литургијског прожимања (сл. 241).

Оваква запажања подсећају на важност питања везаних за начине тематских и програмских уобличавања појединих делова унутар споменичке целине. Стога је разложно претпоставити да је популарно апокрифно штиво имало место међу изворима који су допринели да површина западног зида наоса не делује само као низ

²¹²⁴ Представник ове групе рукописа је Михановић бр. 25, f. 34–43. Зборник Гомирје бр. 40 је датован у XVI век, али његов садржај је истоветан садржају Михановића, због чега се сматра да представља копију старијег рукописа, v. Мошин, *Тирилски рукописи*, 95–97; idem, *Тирилски рукописи у Повијесном музеју*, 82–87. Cf. и Torres Prieto, *The Acta Pilati*, 96–97.

²¹²⁵ V. Михановић бр. 25 и Гом. 40 (v. Torres Prieto, *The Acta Pilati*, 98).

²¹²⁶ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 26–27.

²¹²⁷ Tomić Djurić, *The Man of Sorrows*, 303–331, посебно 306.

²¹²⁸ Cf. *ibid.*, 313–314 (са литургијским изворима и литературом).

самосталних иконографских тема већ да се одређени смисао искаже и међусобним спонама унутар те скупине (сл. 228).

Када је реч о описаној тематској целини треба поменути и Христа са апостолима у лиснатим врежама, фреску која предствала рани иконографски облик теме Христос истинита лоза (сл. 228, 241).²¹²⁹ Она је насликана на потрбушју централног лука западног зида наоса, дакле испод сцена Пилатовог суда и у непосредној близини епизода суђења пред првовештеницима Аном и Кајафом. Снажно есхатолошко-сотириолошко значење које ова представа има у програмским решењима у поствизантијским црквама, чине оквир за разумевање усамљеног примера из XIV века у Марковом манастиру.²¹³⁰ У трпезарији Велике Лавре (трећа четвртина XVI века) Христос истинита лоза наткриљује групу представа везаних за тему монашког „сећања на смрт“ (*Ламент Св. Сисоја над гробом Александра Македонског, Алегорија смрти, Успење св. Атанасија Атонског, Смрт праведног монаха*), док је у унутрашњој припрати католикона манастир Дохијар (1568) иста композиција насликана у близини мучеништава светих за месец јул, као и монашких фигура у најнижој зони, међу којима треба издвојити св. Сисоја над гробом Александра Македонског.²¹³¹ Иако без одговарајућих паралела из свог времена, зналачки осмишљене поменуте тематске целине позније епохе ипак могу да потврде изнету претпоставку да један од семантичких слојева композиције Христа лозе у датом просторном контексту тежи да појача више пута исказану идеју у програму

²¹²⁹ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 33. За иконографију Христа *Лозе истините* (Христос Амелос), која ће бити разматрана у једном од наредних поглавља, v. Mantas, “*Christ the Wine*”, 347–360.

²¹³⁰ Cf. Mantas, “*Christ the Wine*”, 352.

²¹³¹ За неведене примере, v. Millet, *Monuments de l’Athos*, I, pls. 150. 2; 241.1–2; Garidis, *La peinture murale*, 152, 165–167, fig. 173; Yiannias, *The Refectory Paintings*, 273–274, fig. 4.23; Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 87, σχ. 2.5.2, 93; 344, σχ. 10.1.5, 348. За иконографију и значење представе св. Сисоја над гробом у поствизантијском и српском сликарству из доба обновљене Пећке патријаршије, v. Живковић М., *Св. Сисоје*, 913–940.

Марковог манастира – о спасоносном деловању Христових страдања.²¹³² Истом значењском оквиру припада и приказ трновог венца у сцени Ругање Христу. Посматрано у светлу дуге византијске егзегетске традиције ова реликвија Христовог страдања симболише грехове човечанства које је Спаситељ узео на себе.²¹³³

На крају овог дела текста треба се подсетити да Пилатов суд чини значајану тематску целину у химнографским делима који улазе у састав посних триода. Као један у низу догађаја који започињу Тајном вечером, а настављају се Молитвом у Гетсиманији, Издајством Јудиним и Петровим одрицањем, суђење Христу пред Аном, Кајафом и Пилатом детаљно је описано на основу јеванђеоских извора у четвртој и петој строфи кондака Андреја Критског са повечерја на Велики Четвртак.²¹³⁴ Поред извештаја јеванђелисте Јована, за поетску слику о Христу пред Пилатом Роман Мелод је користио и апокрифни текст Никодимовог јеванђеља. Делови суђења уткани су у другу од четири песме великог химнографа посвећених Христовом страдању, које су биле део богослужења на Велики Петак.²¹³⁵

²¹³² Занимљиво је поменути да је читаво поглавље под називом „О везивању винове лозе“ у трактату о Спаситељевим страдањима *Vitis mystica*, које се приписује Бонавентури (око 1217–1274) посвећено тој теми, описујућу Христа пред Пилатом, v. *Bonaventure, Opera omnia, Vitis mystica sive Tractatus de passione Domini*, PL 184, 635–740D. За енглески превод, v. *The works of Bonaventure*, 157–158. Текст четвртог поглавља настао на основу Бонавентурине проповеди на први стих петнаестог поглавља у Јовановом јеванђељу: Ја сам чокот (лоза) истинити (*Ego sum vitis vera*), v. Schlosser, *Bonaventure*, 45. Јеванђеоски стих (Јн. 15, 1) полазиште је за стварање алегорије страдалног Христа као винове лозе у фрањевачкој духовности, Bestul, *Texts of the Passion*, 43–48.

²¹³³ Hahn, *The Sting of death*, 195–196.

²¹³⁴ Кондак је објављен у издању Триода који је објавио Vitali, *Τριώδιον*. За списак рукописа у којима се налази поменута песма и детаљнију тематску структуру исте, v. Garsia Boveda, *Πάθος και ανάστασις*, 310–311.

²¹³⁵ *Sancti Romani Melodi Cantica*, 164–171; *Romanes le Mélode*, 263–311. V. и Garsia Boveda, *Πάθος και ανάστασις*, 317–318.

Чини се неизбежним то да сумирајући размишљања и резултате везане за изнети ликовни садржај у Марковом манастиру, поједина питања остану без правог одговора. Један од разлога томе свакако лежи у чињеници да најопширнији приказ суђења Христу у источно-православној уметности нема сачувану одговарајућу аналогију. Због тога се драгоценим могу сматрати уметничка дела настала на територији у којој су се десила преплитања византијске и западне иконографије. Повећано интересовање за приказивање судског поступка може се пратити и у италијанском сликарству XIII и XIV века. Сасвим изузетно је међутим то резултирало већим бројем сцена. За необично детаљан приказ правне процедуре суђења одлучио се Дучо у репрезентативној и сложеној програмској целини двостране олтарске слике – полиптиха *Maestà*, коју је извео за Сијенску катедралу (1308–1311). Без изостављања неког од представника државне и судијске власти, он је насликао Христа пред Аном, два пута пред Кајафом, једном пред Иродом и чак четири пута пред Пилатом (сл. 348).²¹³⁶ Број, распоред и место ових сцена на унутрашњој страни сијенског олтара уобличен је у складу са његовом литургијском функцијом. Сцене страдања су на тај начин добиле истакнути евхаристијски смисао, а у појединим претпоставкама образлаже се могућност да је унутрашња страна олтара служила за одлагање посвећене хостије.²¹³⁷

Последња етапа Спаситељевих страдања започиње Путем на Голготу κ(ε...)νη на распетје (Мт. 27: 31–33; Мк. 15: 20–21; Лк. 23: 26–27), (сл. 347).²¹³⁸ Групу

²¹³⁶ Derbes, *Picturing the passion*, 73, 78. За репродукције свих сцена у боји, в. <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/d/duccio/maesta/index.html>.

²¹³⁷ Детаљно о сликаном програму унутрашње стране олтара, в. Seiler, *Duccio's Maestà*, 250–277, посебно 267–269.

²¹³⁸ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 59, сл. 62. О иконографији сцене Пут на Голготу у византијској уметности, в. Millet, *Recherches*, 362–379; Κώττα, *Η εξέλιξις της εικονογραφικής*

предводи Симон из Кирене, проћелав и сед старији човек у краткој зеленој хаљини, који на рамену носи Христов крст.²¹³⁹ За њим следи војник без униформе, али са мачем за појасом,²¹⁴⁰ који води везаног Христа $\tau\epsilon\ \chi\epsilon$, одевеног у тамно црвену хаљину.²¹⁴¹ На спојеним Спаситељевим шакама је танка врпца чији кратки крајеви слободно падају, док траг ужета који полази из десне шаке војника води до Христовог врата. Иако се не може сматрати уобичајеним решењем, представа Христа везаног око врата и(ли) руку задобија место у иконографској схеми Пута на Голготу у средњевизантијском периоду. На овај, понижавајући начин, који нема упориште у јеванђеоским као ни апокрифним ни химнографским описима догађаја,²¹⁴² Спаситељ је приказан у црквама Кападокије почевши од X века (Токали килисе, 913–920;²¹⁴³ Чавушин, 963–969;²¹⁴⁴ Елмали килисе, 1190–1200²¹⁴⁵). Сматра се да би његова појава у иконографији могла потицати из древне палестинске традиције, где је на богослужењу на Велики петак још од IV века патријарх, подражавајући Христа и сам био вођен канапом везаним око врата.²¹⁴⁶ У познијем периоду могу се срести и спорадични помени ове реликвије, која се чувала у Јерусалиму.²¹⁴⁷ Бројност примера насталих током XIII и XIV столећа на територији југоисточног Балкана

παραστάσεως, 5–27; Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος*, 167–200, посебно 170–179 (за иконографску варијанту којој припада и сцена у Марковом манастиру).

²¹³⁹ Иконографију Симона разматра Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος*, 175, 178. Cf. Derbes, *Picturing the passion*, 119–121.

²¹⁴⁰ Данас се уочава само завршни део оружја, испод војникове леве потколенице.

²¹⁴¹ Христу су после ругања скинули „скерлетну кабаницу“ и обуклу његову хаљину (Мк. 15: 20).

²¹⁴² V. Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος*, 170, н. 21.

²¹⁴³ Wharton Epstein, *Tokali Killise*, 64, fig. 37 (данас је део фреске са представом Христа оштећен).

²¹⁴⁴ Restle, *Byzantine wall paintings*, III, pl. 310.

²¹⁴⁵ Millet, *Recherches*, fig. 391; Restle, *Byzantine wall paintings*, II, pl. 182. За фотографију у боји, v. Jolivet-Lévy, *Sacred Art of Cappadocia*, pl. 108.

²¹⁴⁶ Duschesne, *Christian worship*, 490–523. Cf. Derbes, *Picturing the passion*, 124.

²¹⁴⁷ Помиње је Псеудо-Беда у *De meditatione passionis Christi*, PL 94, col. 565.

(Митрополија у Верији, крај XII–почетак XIII века,²¹⁴⁸ Бојана, 1259;²¹⁴⁹ Св. Никола у Прилепу, 1298;²¹⁵⁰ црква Христа Спаса у Верији, 1315;²¹⁵¹ Св. Никита код Скопља (1484);²¹⁵² Старо Нагоричино;²¹⁵³ Богородичина црква (Свети Спас) у Кучевишту;²¹⁵⁴ Матеич;²¹⁵⁵ Свети Арханђели у Костуру, 1359–1369,²¹⁵⁶ црква Светог Николе у Станичењу,²¹⁵⁷ Иваново²¹⁵⁸) показују да се овај иконографски елемент значајно развио, усталивши се као особеност сликарства тог подручја.²¹⁵⁹ У истом периоду канап којим је Христос био везан око врата и руку добија изузетан значај у фрањевачкој идеологији. Кроз симболизам ужета, који је имао и ритуалну употребу међу братством овог монашког реда, развија се најистакнутија слика св. Фрање као *alter Christus*, а сам мотив врпце постаје учестали елемент иконографије Пута Христовог на Голготу.²¹⁶⁰

Непосредно уз Христа налази се група јерусалимских жена, којима се Христос обраћа речима: (...)єни (...)єр(џса)л(н)мскнє не плчнтє мєнє плчнтє сеєє н чєдь влшнхъ (Лк. 23, 28).²¹⁶¹ Ниједна није означена нимбом, што потврђује да међу њима није насликана Богородица. Две уплакане жене у првом плану насликане су у пуној

²¹⁴⁸ Tsigaridas, *Les peintures murales*, 95, fig. 9; Παλαζώτος, *Η Βέροια*, 242–249.

²¹⁴⁹ Grabar, *La peinture religieuse*, 142.

²¹⁵⁰ Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 24. 3.

²¹⁵¹ Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 26.

²¹⁵² Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 53.4; Марковић, *Свети Никита*, 219, 227, сл. на стр. 232.

²¹⁵³ Тодић, *Старо Нагоричино*, 112; Zarras, *The Passion cycle*, 195, fig.13.

²¹⁵⁴ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 132 (према необјављеној фотографији).

²¹⁵⁵ Димитрова, *Манастир Матејче*, 146.

²¹⁵⁶ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 92–105; Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος*, 175, εικ. 6.

²¹⁵⁷ *Црква Светог Николе у Станичењу*, сл. 56.

²¹⁵⁸ Velmans, *Les fresques d'Ivanovo*, 372, fig.10.

²¹⁵⁹ Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος*, 175.

²¹⁶⁰ Derbes, *Picturing the passion*, 129, 132–135.

²¹⁶¹ О начину приказивања јерусалимских жена, v. Millet, *Recherches*, 376–378.

фигури, док је преосталих осам сликар назначио само разнобојним оглављима.²¹⁶² Иако често присутне у оквиру сцена Пут на Голготу, улога јерусалимских жена је такоређи споредна, због чега се и сликају у другом плану композиције (Нагоричино, Матеич, Земен). Значај који је дат улози жена у Марковом манастиру ипак није јединствен. У Иванову оне такође додирују Христове хаљине, а једина разлика је у томе што он не окреће главу ка њима (сл. 349).²¹⁶³ Бугарски пример представља најближу паралелу фресци у Марковом манастиру и када је реч о композиционој и иконографској схеми. Она је, како бројни примери показују, настала преплитањем више литерарних извора – јеванђеља, апокрифних као и химнографских текстова који су се изводили на Велики петак.²¹⁶⁴

Следе епизоде које приказују догађаје на Голготи. Након хода брдовитим пределом, поворка се зауставља на месту где се припрема крст (сл. 350). Војник који је водио Христа сада му приноси посуду у којој је сирће помешано са жучи (Мт. 27, 33–34).²¹⁶⁵ Спаситељ, који стоји мирно везаних руку у црвеној доњој хаљини, одбија да пије, тако што окреће главу на другу страну. Иза брда се помаља група Јевреја, у пратњи војника, од којих се данас само назире копља у позадини.²¹⁶⁶ Од натписа који је пратио сцену остали су делови (<...>πα οϋτ<...>).

Одмах поред насликано је и утврђивање крста на Голготи (<...> ϣ (<...> νηϋ (<...> ρ (<...> τ (<...>), (сл. 350).²¹⁶⁷ На врху брда у чијем је средишту Адамова лобања један од радника закива ексерима подножје крста, док га војник који је спровео Христа учвршћује стојећи на њему, тако што се рукама држи за горњи попречни крак а ногама се ослања на доњу греду. Радове надгледа један Јеврејин, насликан у одећи

²¹⁶² Cf. исту сцену у Матеичу, на којој је пет жена, Димитрова, *Манастир Матејче*, 146.

²¹⁶³ Velmans, *Les fresques d'Ivanovo*, 372, fig.10; Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος*, 177.

²¹⁶⁴ О томе детаљније код Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος*, 197.

²¹⁶⁵ Према Марковом јеванђељу и апокрифном Никодимовом, Христос одбија да пије смирну помешану са вином (Мк. 15:22).

²¹⁶⁶ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 59, сл. 63.

²¹⁶⁷ Остаци натписа нису забележени код Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 59, сл. 63.

какву носе првосвештеници.²¹⁶⁸ Он у левој руци држи котарицу са ексерима, а десну је подигао ка војнику на крсту, коме се и обраћа гестикулирајући испруженим кажипрстом. Ова епизода која своје порекло не дугује јеванђељима стекла је извесну популарност у сликарству Палеолога. Она је повезана са представом Христос одбија да пије оцат са жучи у неколико споменика²¹⁶⁹ – охридској Богородици Перивлепти,²¹⁷⁰ Хиландару,²¹⁷¹ Кучевишту;²¹⁷² цркви Св. Николе у Станичењу,²¹⁷³ цркви манастира Зрзе (сл. 351).²¹⁷⁴

Пратећи хронолошки ток јеванђеоских и апокрифних текстова, сликар је након Утврђивања крста сместио сцену Пењање на крст Ἰῆς βυζυαζῖν (сл. 352).²¹⁷⁵ Спаситељ ἰῆς ἰῆς , чије тело покрива само прегача, пење се уз лествице, док са обе стране призор гласно прате две групе – на левој страни првосвештеници, а на десној група Јевреја. Симболика иконографије Христа који се добровољно пење мердевинама²¹⁷⁶

²¹⁶⁸ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 59 где се ова личност означава као целат, међутим његова одећа одговара хаљинама у којима сликар Марковог манастира представља првосвештенике.

²¹⁶⁹ У Земену је површина лево од приказа припреме крста оштећена, па се није сачувала епизода Христос одбија да пије оцат са жучи, v. Мавродинова, *Земенската црква*, 80–82, сл. 58; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 169. У Чelopeку је измењен хронолошки ток сцена, па је иста епизода насликана уз Христов пут на Голготу, v. Габелић, *Првобитно сликарство у Чelopeку*, 490, сл. 4.

²¹⁷⁰ Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 126. За фотографију, v. Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 8. 2.

²¹⁷¹ Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 72.1.

²¹⁷² Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 132.

²¹⁷³ *Црква Светог Николе у Станичењу*, 133–136, сл. 56 (С. Габелић).

²¹⁷⁴ Тодић, *Сликарство приправе Зрза*, 216.

²¹⁷⁵ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 59, сл. 64. О иконографији сцене, v. Millet, *Recherches*, 380–395; Derbes, *Images East and West*, 110–131, figs. 270–279.

²¹⁷⁶ Иконографска варијанта у којој Христос добровољно ступа на крст често се слика у епохи Палеолога. V. Перивлепту у Охриду (cf. . Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 9. 1–2; Derbes, *Images East and West*, fig. 58), цркву Св. Николе у Прилепу (cf. Millet, Frolow, *op. cit.* 25.1; Derbes, *Picturing the passion* 112–114, fig. 59), Протатон (cf. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 24.3), црква Христа Спаса у Верији (cf. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, pl. 27), Дечанима (cf. Петковић, Бошковић, *Дечани*, pl.

означава Спаситељеву добровољну и победничку жртву, идеју која се у источно-хришћанском богословљу јавља већ од V века, а која тематски прожима химнографију током Великог поста, посебно Страсне седмице.²¹⁷⁷ Само пењање на крст, међутим није описано у јеванђељима, а само се у понеким грчким верзијама Никодимовог јеванђеља може наћи кратки осврт на скидање Спаситеља и његово пењање на крст.²¹⁷⁸ Одједи појединих литерарних и иконографских топоса везаних за припремање Христовог распећа могли су потећи и од популарних религијских текстова који припадају ширем духовном контексту позног средњег века. У трактату Псеудо-Беде посвећеном Христовом страдању, истиче се да Спаситељ није приморан, већ се својевољно пење на крст.²¹⁷⁹ *Размишљања о Христовом животу (Meditationes Vitae Christi)* дело које је настало у XIV веку у окриљу духовне делатности фрањевачких кругова у Италији такође је значајан извор за „неканонске“ епизоде Утврђивање крста и Пењање на крст.²¹⁸⁰ Према писцу редова о Христовом животу, који се у литератури најчешће означавао као Псеудо-Бонавентура, егзекутори су утврдили крст помоћу чекића и ексера, након чега је Христос закорачио на прислоњене лествице.²¹⁸¹ У Марковом манастиру, а нешто раније и у Матеичу,²¹⁸² ова два догађаја приказана су као засебне епизоде, док су у другим примерима, као што је то случај у Старом Нагоричину оне спојене у оквиру једне

ССIX); Полошко (cf. Ћорнаков, *Полошки мнастир*, сл. на стр.72), Матеич (cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 147).

²¹⁷⁷ Примере наводи Derbes, *Images East and West*, 114–115.

²¹⁷⁸ Извор наводи *ibid.*, 114, п. 24.

²¹⁷⁹ Pseudo-Bede, *De meditatione passionis Christi par septem diei horas libellus*, PL 94: col. 565. О различитом датовању текста, у XII односно средину или другу половину XIII века, v. Derbes, *Images East and West*, п. 43.

²¹⁸⁰ О датовању, ауторству и другим питањима везаним за настанак овог дела, v. Namer, *The Origins of the Meditationes*, 905–955 (са старијом литературом).

²¹⁸¹ Исти писац даје и другу верзију догађаја, према којој је Христос ексерима прикован за крст и пре него што је исти усправљен. Наведено према издању Saggi, *"Le meditazioni della vita di Cristo"*, 323–324. Cf. McNamer, *The Origins of the Meditationes*, 940.

²¹⁸² Димитрова, *Манастир Матејче*, 147.

сцене (сл. 353).²¹⁸³ Ипак не треба изгубити из вида и то да се рани прикази утврђивања крста спорадично јављају у византијској уметности у XII веку (Монреале),²¹⁸⁴ што би значило да само порекло представе треба тражити у неком ранијем иконографском предлошку или литерарном извору који нам данас није познат, док се даљи иконографски ток, природно, уобличавао уз присуство различитих утицаја.

У наставку циклуса, на северном зиду наоса и протезиса насликана је сцена Распеће Христово (Мт. 27: 35–56; Мк. 15: 24–41; Лк. 23: 33–49; Јн. 19: 18–30).²¹⁸⁵ Иако не спада у боље очуване фреске циклуса, пошто је површински слој боје изостао са многих места, посебно у пределу инкарната, постојеће стање омогућава да се размотри највећи део њеног иконографског садржаја (сл. 327а, 354, 355, 355а). Доследно јединству места и времена радње, Распеће с двојцом разбојника²¹⁸⁶ одиграва се пред градским зидинама Јерусалима. Као и у претходним епизодама та просторна ознака у служби је неутралне архитектонске позадине и чини је зид сиве боје, који се простире мало изнад половине укупне висине композиције.²¹⁸⁷ Трагика и драматичност догађаја исказана је кроз фигурални аспект сцене, тачније положаје и покрете њених учесника. У средишту је крст на којем је извијено тело Спаситеља,

²¹⁸³ Тодић, *Старо Нагоричино*, сл. 66; Zargas, *The Passion cycle*, 196, fig. 14.

²¹⁸⁴ Derbes, *Picturing the passion*, 143, fig. 87.

²¹⁸⁵ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 60. За иконографију Распећа, v. Millet, *Recherches*, 396–460; Wessel, *Die Kreuzigung*; v. *Kreuzigung Christi*, in: *RbK V*, 284–356 (M. Mraz).

²¹⁸⁶ Неки од примера тројног Рапећа у оквиру циклуса Страдања налазе се у Старом Нагоричину (cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, сл. 69; Zargas, *The Passion cycle*, 197–198); Грачаница (cf. Тодић, *Грачаница*, 122–123, сл. 145); Дечанима (cf. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 127, сл. 2), Леснову (cf. Габелић, *Лесново*, 86–87, сл. 30); Матеичу (cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 147); Ваганешу код Новог Брда. За фотографију у боји, v. Трифонова, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου*, 125, εικ. 204.

²¹⁸⁷ О карактеристикама сликане архитектуре у циклусу Страдања у Марковом манастиру, v. Dimitrova, *The Staging of the Passion scenes*, 121–122.

чији су иницијали исписани на крајевима горње даске $\overline{\text{ic}} \overline{\text{xc}}$. Поред крста, лево, један војник у искораку десном ногом и снажним замахом десне руке у којој је некада било копље, пробада груди Христове, одакле потиче један млаз. На подножју узвишења на којем је крст десног разбојника седи један човек, вероватно поглавар свештенички, гестикулирајући и вероватно се подсмешљиво обраћајући Христу (Мт. 27: 41–42; Мк. 15: 31–32; 23: 35). На десној страни је група са св. Јованом јеванђелистом, Богородицом $\overline{\text{m}}\overline{\text{r}}$ и Лонгином. Иако лице римског војника није сачувано, поуздано се може идентификовати на основу нимба који му уоквирује главу. Ни инкарнати друге две свете личности нису сачувани, због чега се не може ништа рећи о изразу Мајке Божије. Иако се облици руку не могу најјасније разазнати под тканином Богородичиног мафориона са којег је нестао већи део првобитне тамно црвене боје, највероватније је да су биле савијене у лакту и скупљене под брадом. Када је реч о св. Јовану Богослову, остатак потиљка, десног уха, али и подигнута десна рука показују да је био окренут ка Богородици. Симетрична иконографска схема најбоље се читује кроз представе двојице разбојника. Обојица су телима извијени ка центру композиције, док их са друге, спољашње стране по један војник удара дугачким батинама. Изнад разбојника са леве стране остала су слова (...)зко. Већи део горњег дела тела војника на десној страни је оштећен, али му је положај ногу и леве руке исти као пандану на левој страни композиције. Иза њега се уочава већа црвена површина, која би могла представљати део одеће.

Садржај сцене, у потпуности представља овоземаљски приказ, из којег су изостали симболички и алегоријски елементи, односно мотиви плачућих анђела, персонификација цркава и небеских светила карактеристичних за иконографију „празничног“ Распећа у доба Палеолога.²¹⁸⁸ Разлог томе лежи у наративној природи

²¹⁸⁸ На сличан начин осмишљена је и сцена у Дечанима (cf. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 127, сл. 2), Матеичу (cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 147).

циклуса, као и чињеници да је на тај начин Распеће већ обликовано као празнична сцена.²¹⁸⁹

Пажњу завређује површина на самом крају северног зида протезиса, са које је готово у потпуности отпао фреско малтер (327а, 355а). Задржала су се само три „острва“ сликаног слоја неједнаке величине, са бледим знацима боје. С обзиром на то да се фреска непосредно наставља на групу око десног разбојника из Распећа, а имајући у виду да је нарација Христових Мука у циклусу Марковог манастира текла без примене композиционих решења која би раздвајала епизоде, најпре се помишља да је реч о продужетку исте сцене, која је могла садржати неке од епизодних догађаја (Дељење Христових хаљина). Детаљније раматрање оскудних остатака фреске чини се да ипак може омогућити још понеки податак везан за њен првобитни садржај. Захваљујући првом фрагменту најпре се може прецизно одредити граница са Распећем, будући да се препознаје делић боје окера и дршке, што би представљало део шаке извијене руке егзекутора који држи батину или мач. Затим следе две мање вертикално постављене површине избледеле црвене боје, које су вероватно биле део неке веће целине. Најјаснији приказ односи се на детаље шара у белој боји, који одговарају изгледу архитектонских орнамената на сликаној архитектури Пилатовог преторијума. Линија извучена белом бојом у облику слова Г, потврђује да је реч о попречном и вертикалном сегменту неке градитељске целине. Мало ниже полази незнатни црвени траг, а иста боја испуњава и оближњу површину облог облика. Други детаљ сачуван је на фреско фрагменту при самом дну, уз бордуру. Све што је остало је део троугаоног облика, као зашиљени врх неког предмета у окерној боји на тамној позадини, који је могао представљати фрагмент представе ципеле, али ништа више од претпоставке се не може рећи о томе. Последњи остатак најмање казује, јер је испуњен једноличном сиво-зеленкастом бојом. Чини се да на основу описаног фрагментарног материјала постоји основа за претпоставку да је према првобитној замисли након Распећа уследила сцена Јосиф моли Пилата за Христово тело. На то највише наводи остатак архитектонске кулисе, која је незаобилазни елемент

²¹⁸⁹ V. поглавље о циклусу Великих празника.

представе, као и чињеница да догађај хронолошки одговара поменутом низу, због чега има одговарајуће место у циклусима Страдања (сл. 356).²¹⁹⁰

Две завршне сцене Христових мука, Скидање с крста снетик сь крста и Полагање у гроб насликане су на површини изнад нише протезиса (327б, 357). Просторно ограничење са којим се сусрео, сликар је решио кроз компактну композициону структуру, у којој су се нашли само најважнији садржаји два догађаја. Средишњи део фреске Скидања с крста²¹⁹¹ је страдао, а са њим и највећи део Христовог тела. Са леве стране крста, један човек у црвеном оделу и капи исте боје, вероватно Никодим, стоји на постољу и вади клин из десне руке Спаситељеве. Сасвим неуобичајено, на десној страни Богородица $\overline{\text{лнр}} \overline{\text{фв}}$, која такође стоји на високој клупи, већ отковану леву руку приноси себи, прихватајући умрлог Христа $\overline{\text{тс}} \overline{\text{хс}}$ око груди.²¹⁹² И Јосиф из Ариматеје закорачио је на клупу да помогне Мајци Божијој око прихватања Христовог тела. Мало даље, приказ посматра св. Јован Богослов. Због оштећености у пределу лица није могуће знати израз лица омиљеног Христовог ученика, као ни других учесника догађаја. Усаглашавајући старију са традицијом сликарства Палеолога настала је у Марковом манастиру још једна међу бројним варијацијама иконографске и композиционе схеме Скидања с крста.²¹⁹³ Због значаја који је додељен улози Богородице у чину приказаном на сцени коју разматрамо,

²¹⁹⁰ Cf. Старо Нагоричино (v. Zagras, *The Passion cycle*, 198); Дечани (v. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 127–128).

²¹⁹¹ Скидање с крста само је успутно поменуто у извештајима јеванђелисте Марка (15: 40–47) и Луке (23: 50–53). За иконографију сцене и њене литерарне изворе, који имају порекло у наративним (патристичким, апокрифним) као и химнографским делима (посебно тексту Григорија Никомедијског), v. Millet, *Recherches*, 467–482. Литерарни извори детаљно су размотрени код Crawford Parker, *The Descent from the Cross*, 23–32. Nagatsuka, *La Descente de Croix* разматра иконографију сцене на широким основама византијске и западноевропске уметности.

²¹⁹² Место Богородице на десној страни сматра се утицајем иконографије Распећа, v. Nagatsuka, *La Descente de Croix*, 7.

²¹⁹³ Cf. Старо Нагоричино (v. Zagras, *The Passion cycle*, 199); Дечани (v. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 128); Матеич (v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 148); Андреаш (v. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, fig. 32). Cf. Nagatsuka, *La Descente de Croix*, 20–26.

извесно је да су на њено иконографско обликовање највише утицали текстови који у први план, уместо Јосифа, стављају Мајку Божију и њено туговање над умрлим Господом, након што је прихватила његово тело с крста (проповед Георгија Никомедијског,²¹⁹⁴ Симеона Метафраста).²¹⁹⁵

Драматична интерпретација догађаја везана за Христов погреб кулминацију достиже у наредној композицији.²¹⁹⁶ Вероватно услед недостатка простора који би омогућио да се прикажу као посебне целине, најважнији елементи Оплакивања и Полагања у гроб²¹⁹⁷ сједињени су у оквиру последње сцене циклуса Мука.²¹⁹⁸ Призор који се одвија у брдовитом, ружичастом пејсажу посматрају два анђела плачући. Христово тело обавијено погребним повојима положено у отворени гроб, у облику саркофага, типично је за представу Полагања у гроб. Остали делови сцене одговарају сажетој иконографској верзији Оплакивања. Богородица се надвија над умрлим телом Спаситељевим целивајући његову главу. Иза ње, нагети над гробом за Христом тугују св. апостол Јован и Јосиф. У другом плану су жене које оплакују Христа. Најближа Богородици, која своју тугу исказује гестом раширених руку

²¹⁹⁴ PG 100, cols. 1486–1487.

²¹⁹⁵ PG 114, col. 215. Cf. Parker, *The Descent from the Cross*, 31–32.

²¹⁹⁶ О појму театралности који је у позновизантијском периоду постојао кроз различите облике јавних манифестација (јавних читања, акробатских и плесних представа или црквених драма) и односу према сликарству, v. Marciniak, *Byzantine "Theatron"*, 277–285; Mullet, *No drama, no poetry*; Vasilakeris, *Theatricality of Byzantine images*, 385–398. Cf. и Ousterhout, *Women at Tombs*, 233–234.

²¹⁹⁷ За иконографију Оплакивања и Полагања у гроб, v. и Millet, *Recherches*, 489–516; Weitzmann, *Threnos*, I, 476–490, II, pls. 161–168; Σωτηρίου, *Ενταφιασμός – Θρήνος*, 139–148; Spatharakis, *The influence of the Lithos*, 225–248.

²¹⁹⁸ На сличан начин спојени су елементи композиција Оплакивање и Полагање у гроб у Св. Никити, док је у хиландарску сцену Оплакивања укључен приказ два човека који припремају Христов гроб у стени (v. Марковић, *Свети Никита*, 173–174, сл. на стр. 174). Та иконографска варијанта задржана је и током познијег периода, у XV и XVI веку, v. Вџева, *За един иконографски вариант*, 263–272.

највероватније представља Марију Магдалену.²¹⁹⁹ Исти положај руку има и жена на крају групе. Од преостале три, средишња чупа косу, док две стоје мирно. Експресивније представљање плача жена из Богородичине пратње јавља се у византијској иконографији страдања од краја XIII века. Њихов број се увећава, а репертоар гестова којима оплакују Христову смрт постаје пренаглашен и театралан. Иако овај сегмент иконографије Оплакивања не представља верну слику оновременог погребног обреда, био је прихваћен у црквеној уметности XIV због своје снаге да изазове саосећање са Христовом смрћу као и лично покајање.²²⁰⁰

На северном зиду беме је сцена којом обично започиње циклус Посмртних јављања, а која се хронолошки, тематски и просторно надовезује се на догађаје страдања.²²⁰¹ Реч је о Христовом јављању женама после Васкрса <...>ρε <...>τε, (Мт. 28, 9), (сл. 358).²²⁰² Доста је редак обичај да се нека од сцена Посмртних јављања наслика издвојено од циклуса и прикључи сценама Страсти.²²⁰³ Разлог за такав случај у Марковом манастиру може бити чињеница да је Јављање мироносицама као догађај

²¹⁹⁹ Обичај је да Марија Магдалена у сцени Оплакивања има најважније место, уз Богородицу. Најистакнутија мироносица слика се подигнутих руку или како чупа косу, v. Foskolou, *Mary Magdalene*, 275–276.

²²⁰⁰ Foskolou, *Mary Magdalene*, 275; Maguire, *Women mourners*, 8–12.

²²⁰¹ За циклус Посмртних јављања у сликарству Палеолога, v. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*.

²²⁰² Грчка легенда раније је била у потпуности видљива које χερετε, v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 60. За иконографију сцене у византијској уметности, v. Millet, *Recherches*, 540–550; Καλλιγία Γερούλιάνου, «Μη μου άπτου», 203–230, посебно 203–212.

²²⁰³ Фрагменти сцена Христос се јавља женама после Васкрсења и Мироносице налазе се у олтру цркве Св. Николе у Љуботену, v. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 146. У цркви Св. Теодора Стратилата у Новгороду уз циклус Страсти у олтару су се нашле и две сцене Посмртних јављања (Јављање Христа двома Маријама и Мироносице на гробу Христовом), v. Царевская, *Цикл „Страстей Христовых“*, 300. Мироносице на гробу Христовом насликане су и у Богородичиној цркви на острву Мали град на Преспи, v. Vogevska-Capruano, *Les églises rupestres*, 414, fig. 66, ill. 56. Услед недостатка простора важне сцене из циклуса Страдања и Посмртних Христових страдања прикључиване су Великим празницима. V. на пример цркве посвећене Богородици на обалама Преспанског језера, у местима Глобоко (крај XIV века) и Псарадес (или Нивица), (1409–1410) где су насликане Оплакивање и Мироносице на гробу Христовом, v. *ibid*, 319–320, 330, 516, 518–521, 535.

који потврђује Васкрсење Христово, била једна је од омиљених и најзаступљенијих сцена посвећених последњим данима васкрслог Христа.²²⁰⁴ Преовлађујући иконографски тип надахнут Матејевим јеванђељем у позновизантијском сликарству, који подразумева симетричну композицију примењен је и у Марковом манастиру.²²⁰⁵ У средишту је васкрсли Спаситељ у белој хаљини и плавом огртачу у строго фронталном и хијератичном положају. Он благосиља две жене, Марију Магдалену и другу Марију, руку покривених мафорионима, које клече пред њим (Мт. 28, 9).²²⁰⁶ Изглед, као и положај тела мироносица скоро је па истоветан. Слика је следио композициони принцип симетрије и када је у питању вегетација, поставивши два дрвета на оба краја композиције.²²⁰⁷ У другом плану сусрећу се два брда ружичасте боје, над којима се издиже облина вишег стеновитог предела у околини Јерусалима. Када је реч о положају сцене Јављање двома Маријама у средишњем делу олтара, он је усаглашен са традиционалним местом које циклус Посмртних јављања има у источно-православним храмовима, што је омогућило и просторну блискост са празничном сценом Вазнесења са којом је садржински повезана.²²⁰⁸

²²⁰⁴ Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 126.

²²⁰⁵ За симетрични тип сцене Јављања мироносицама, v. Millet, *Recherches*, 540–550, fig. 584; Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 127–128 (са примерима).

²²⁰⁶ Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 129. Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 60, где је једна од жена погрешно идентификована као Богородица. На то би указивовао недостатак нимба. О сликању Богородице у сцени Јављање мироносицама после Васкрса, v. Gianneli, *Témoignages patristiques*, 106–119; Zarras, *La tradition de la présence de la Vierge*, 113–120 посебно 116–118 (са примерима).

²²⁰⁷ За иконолошки аспект мотива дрвета у хришћанској иконографији Христовог јављања женама после Васкрса, v. Baert, *Noli me tangere*, 328–330; Baert, Kusters, *The three as narrative*, 59–86.

²²⁰⁸ Значење и смисао сцене у контексту сликаног програма олтара размотрен је у поглављу о олтару.

Поред почетних (Тајна вечера, Прање ногу) и завршне сцене циклуса Христових страдања понекад се могу наћи у олтарском простору. Када је реч о развијеним циклусима у црквама из доба Палеолога најчешћи је случај да се на северном зиду светилишта прикажу Скидање с крста, Полагање у гроб и Оплакивање (Старо Нагоричино, Јошаница), (сл. 359, 360, 361).²²⁰⁹ Сасвим изузетно читав циклус Страдања може бити смештен у олтарском простору, као што је то случај у цркви Светог Теодора Стратилата у Новгороду (сл. 362, 363, 364).²²¹⁰ Знатно ређе је у простор протезиса била укључена и сцена Распећа.²²¹¹ Имајући у виду да се на тај начин смисао слика Спаситељевих страдања доводи у непосредну везу са литургијском симболиком тог дела храма, таквом положају може се приписати нарочити програмски значај.²²¹² Подстицај у смеру предложеног разматрања пружа шира тематска замисао сликане декорације северне пастофорије у Марковом

²²⁰⁹ V. нпр. Старо Нагоричино, Светог Николу Орфаноса (cf. Тодић, *Српско сликарство*, 132–135, 321, 348), Велуће и Јошаницу (Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 281; II, 203, сл. 192. Посебна група сцена везана за Христову сахрану (Јосиф тражи Христово тело од Пилата, Печаћење гроба и налажење празног гроба после Христовог Васкрсења) смештена је изнад протезиса у Ресави, v. Тодић, *Ресави*, 85–87; Стародубцев, *op. cit.*, I, 280–281.

²²¹⁰ Царевская, *Цикл „Страстей Христовых“*, 300–312.

²²¹¹ Распеће је рецимо насликано у самој олтарској апсиди у кападокијској цркви Токали Килисе (X век), v. Wharton Epstein, *Tokali Killise*, 24. Две празничне сцене – Распеће и Силазак у Ад распоређене су на своду олтарске апсиде у цркви Светог Димитрија у Пећи (1322–1324), (v. Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, 56; према необјављеној фотографији). Распеће је насликано уз нишу проскомидије у јужном броду цркве Светог Фанурија у манастиру Валсамонеро (Крит), који је посвећен Светом Јовану Претечи (1407). Пример из познијег сликарства је румунска црква у Трговишту (XVI век), v. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies*, 52; Altripp, *Die prothesis*, 101. За сликану декорацију протезиса, v. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, 297–310; Altripp, *op. cit.* Не би требало занемарити појаву која се истовремено снажно испољава на римокатоличком Западу. Сликану декорацију олтара бројних италијанских цркава дучента и кватрочента, као и најважнијих светилишта у Котору (Св. Марија Колеђата, око 1300., катедрала Св. Трифуна, 1331) испуњавају сцене Страдања. Такав програмски распоред фреска има литургијски карактер и евхаристијско значење. За програм, иконографију и стил фресака которских цркава, v. Ђурић, *Византијске фреске*, 58; Živković, *The Programme and Iconography*, 85–98, fig. 1, 2 (са литературом).

²²¹² Altripp, *Die prothesis*, 41–68. Cf. Тодић, *Српско сликарство*, 132.

манастиру (сл. 195, 196).²²¹³ Подсетимо се да је представа умрлог одраслог Христа, над којим св. Стефан протођакон и св. Петар Александријски врше обред предложена часних дарова, насликана у ниши протезиса. У својеврсном просторном зближавању ове литургијско-симболичне композиције и наративне епизоде Христове смрти на крсту долази до изражаја пасхална симболика евхаристијског богослужења Источне цркве.²²¹⁴ Један од подстицаја за овакво уобличавање тематског програма може се препознати у интензивнијем развоју обреда проскомидије у XIV веку у источно хришћанском свету.²²¹⁵ Према тумачењу литургичара чином ломљења агнеца евоцира се голготска жртва. Пробадање „копјем“ десне стране четвртасог агнеца, свештеник током обреда проскомидије симболички понавља гест војника на Голготи.²²¹⁶ То је верно представљено раном на Христовом телу.²²¹⁷ Непосредном просторном повезаношћу сцене Распећа и обреда проскомидије наглашава се основни догматски постулат Источне цркве о једнакости и истовремености крсне и евхаристијске жртве.²²¹⁸ Том питању је у позновизантијском периоду највише пажње посвећено у делу Николе Кавасиле.²²¹⁹ Литургијски реализам његових теолошких

²²¹³ Tomić Đurić, *To picture and to perform* (I), 123–128. V. и поглавље о олтарском простору.

²²¹⁴ Lécuyer, *La sacredoce*, 21–89.

²²¹⁵ Tomić Đurić, *To picture and to perform*, (I), 124–125 (са литературом).

²²¹⁶ Cf. литургијске коментаре Германа, патријарха цариградског (cf. « Ἡ δὲ Λόγχη, ἀντὶ τῆς κεντησάσης τὴν πλευρὰν τοῦ Κυρίου» PG 98, 397; *St Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy*, 70); Николе Кавасиле (cf. «εἰς σχῆμα λόγξης αὐτὸ ἔχει πεποτημένον, ἵνα ἐκεῖνο ἀναμνήσκει τῆς λόγξης», PG 150, 385; Schulz, *Die Byzantinische Liturgie*, 205; *Nicolas Cabasilas, Explication de la Divine Liturgie*, 88); Симеона Солунског, (cf. «ἐν τῇ προθέσει γὰρ λέγει τὰ περὶ τῆς σφαγῆς καὶ τοῦ θανάτου Χριστοῦ... ἅμα γὰρ καὶ τὰ τῆς σαρκώσεως καὶ τοῦ θανάτου τυποῦσιν», v. PG, 155, 261, 264).

²²¹⁷ Поред ране испод десног ребра сликар није заборавио да назначи и ране од забодених клинова на ногама Христовим. За опис умрлог Христа, v. Tomić Đurić, *To picture and to perform*, (I), 124.

²²¹⁸ Основ за такво учење је јеванђеоско сведочанство – Прва Посланица апостола Павла Коринћанима (11, 26), v. Радујко, *Чин узношења и раздробљења агнеца*, 214–215 (са изворима и литературом); cf. Congourdeau, *Hyper-réalisme et symbolique sacrificielle*, 302–307.

²²¹⁹ *Nicolas Cabasilas, Explication de la Divine Liturgie*, 115 (XVI.2); Metso, *Divine presence*, 82–94.

уверења најбоље се очитује кроз дефиницију Христове жртве, према којој се на Евхаристији жртвено приноси Христово тело, а не евхаристијски хлеб.²²²⁰

До занимљивих закључака може нас довести и осврт на место које сцене Скидање с крста и Оплакивање са Полагањем у гроб имају у протезису (сл. 195). Утицајни коментари из ранијих етапа у развоју литургије основа су за разумевање просторног контекста Полагања у гроб. Захваљујући тумачењима Псеудо-Софронија²²²¹ и Германа Цариградског,²²²² поређења протезиса са пећином у којој је сахрањен Христос увелико су се усталила у богословско-литургијским токовима до периода који овом приликом разматрамо. Насликана над нишом протезиса у цркви Св. Димитрија сцена Полагања у гроб просторно се подудара са приказом обреда проскомидије, од које је дели једна зона. Њиховој подударности на плану иконографије извесно је могао допринети развој литургијског симболизма у позновизантијском периоду. Према Симеону, архиепископу Солунском одговарајуће значење везано за Христов погреб имају покровци који се у обреду проскомидије полажу на часне дарове, јер симболишу платно у које је било завијено тело умрлог Спаситеља.²²²³ У програмским распоредима фреско декорације у ранијем периоду, нарочито у време Комнина, сцена Полагања у гроб наглашавала је значење погребња, а

²²²⁰ *Ibid.*, 84, n. 10.

²²²¹ «Τὰ ἅγια ἀπὸ τῆς προθέσεως ἕως τοῦ θυσιαστηρίου προέρχονται, εἰς τόπον τῆς τοῦ κόσμου διαγωγῆς τοῦ Χριστοῦ ἕως τῆς ταφῆς αὐτοῦ», PG 87, III, 3988, 4001.

²²²² «Ἡ κόγχη ἐστὶ, κατὰ τὸ ἐν Βηθλεὲμ σπήλαιον, ὅπου ἐγεννήθη ὁ Χριστὸς. Καὶ κατὰ τὸ σπήλαιον ὅπου ἐτάφη...Ἡ ἅγια τράπεζα ἐστὶν ἀντὶ τοῦ τόπου τῆς ταφῆς, ἐν ἧ ἐτέθη ὁ Χριστὸς, ἐν ἧ πρόκειται ὁ ἀληθινὸς καὶ οὐράνιος ἄρτος, ἡ μυστικὴ καὶ ἀναίμακτος θυσία...Θυσιαστήριον ἐστὶ καὶ λέγεται ἡ φάτνη καὶ ὁ τάφος τοῦ Κυρίου», PG 98, 388–396.

²²²³ PG 155, 264. За енглески превод v. *St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 185.

неретко је указивала и на само гробно место у храму или за то одређеном параклису.²²²⁴

Може се приметити да свестрана богословска обавештеност лежи у замисли која је просторно објединила мотив покровца на Христовим бедрима у литургијско-симболичкој представи у ниши протезиса и приказ умрлог Спаситеља обавијеног у беле завоје у оквиру наративне сцене Христовог погребља. Ако се узме у разматрање и шири програмски оквир олтарта тада долази до изражаја и традиционална двојност поменутих мистагошких тумачења у којима се преплићу поруке о оваплоћењу и смрти Господа. То би могла потврдити представа Христа Емануила у полукалоти конхе олтарске апсиде и симболичко значење његове одеће, које је детаљно преиспитано раније у раду. На овом месту кратко ћемо подсетити да бела кошуља са тракама оваплоћеног Логоса антиципира будуће страдање представљајући платно у које ће бити завијено његово умрло тело.²²²⁵

Као што је поменуто у претходно размотреним програмским компонентама сликане декорације протезиса Марковог манастира, вишезначни симболизам иконографије у многоме је истакао пасхалну природу слике Христа агнеца. У том смислу не би ваљало занемарити још једну особеност поменуте фреске. Наиме, извесне алузије на веома поштовану реликвију камена помазања могу се наслутити у приказу часне трпезе на коју је положено тело умрлог Господа у ниши проскомидије.²²²⁶ Површина камене плоче црвенкасте боје испуњена је мрежом

²²²⁴ Примере наводи Ševčenko, *The service of the Virgin's lament*, 259–261.

²²²⁵ Todić, *Anapeson*, 154–155. О томе више у поглављу о сликарству у олтарском простору.

²²²⁶ О реликвији камена помазања, v. Magdalino, *L'église du Pharos*, 25 (са изворима и старијом литературом). V. и Lerou, *L'usage des reliques*, 169, 174–175, 177–182; Majeska, *The relics of Constantinople*, 186–187. Cf. и Vaccì, *Relics*, 239; Lidov, *A Byzantine Jerusalem*, 68, 94. И приказ циборијума са кандилом над Христовим телом на фресци у Марковом манастиру чини се да има

тамноцрвених линијица, по свој прилици замишљеном да дочара структуру мермера.²²²⁷ Њен изглед одговара описима савременика који садрже њихова виђења стене помазања (λίθος).²²²⁸ Већ је уочена и у основним цртама преиспитана улога ове важне реликвије Христовог страдања у иконографији Оплакивања (сл. 365, 366).²²²⁹ Будући да мотив камене плоче уз коју се слика уплакана Богородица над телом умрлог Христа почиње да се јавља у примерима с почетка тринаестог века, с правом се његова појава у монументалном сликарству доводи у везу са нараслим значајем који је реликвија стекла у Византији. Стена на коју је према предању положено и помазано Христово тело након скидања с крста пренета је из Ефеса у Цариград 1169/1170. године по заповести цара Манојла I Комнина.²²³⁰ У свечаној церемонији смештена је у дворску капелу Богородице Фароске, где је била прикључена богатој царској ризници реликвија Христових страдања. Након Манојлове смрти (1180) камен помазања премештен је уз његов гроб у манастир Пантократор, где су га ходочасници могли видети и у време Палеолога.²²³¹

Иако сама представа реликвије Страдања потиче из монументалне уметности, за разумевање специфичног прожимања симболике и иконографије жртвеника и камена помазања у примеру који разматрамо важније су представе *Надгробног ридања* (Επιτάφιος Θρήνος) на *воздусима-плаштаницама*. У тим композицијама литургијски симболизам умрлог Христа агнеца исказан је на начин који је близак

одговарајућу сепулхралну симболику, имајући у виду да представе Христовог гроба у позновизантијском периоду неретко имају изглед архитектонске конструкције такође у виду циборијума са кандилима, v. Φώσκολου, *Απεικονίσεις του Παναγίου Τάφου*, 225–236.

²²²⁷ Cf. приказе стене помазања на сцени Оплакивања у Кучевишту, охридској Перивлепти, Леснову, цркви Св. Атанасија у Костуру.

²²²⁸ V. *Robert of Clari, The Conquest of Constantinople*, 112–113. V. и опис византијског историчара Јована Кинама, v. *Ανάλεκτα ιεροσολυμιτικής σταχιολογίας*, V, 180–189.

²²²⁹ Spatharakis, *The influence of the Lithos*, 225–248.

²²³⁰ Mango, *Notes*, 272–275; Ševčenko, *The service of the Virgin's lament*, 256–259; Ševčenko *The tomb of Manuel I*, 609–616.

²²³¹ Majeska, *The relics of Constantinople*, 186–187. О месту реликвије између средишње и јужне цркве, v. Marinis, Ousterhout, *Relics*, 162.

фресци у Марковом манастиру. Изостављени су сви наративни елементи а акценат је на приказу литургијског жртвеноприношења Христовог. У ранијим примерима, као што је плаштаница Андроника II Палеолога из Охрида (друга деценија XIV века) часна трпеза прекривена је декорисаном тканином, која вероватно представља антиминос.²²³² За нашу тему занимљивији су нешто познији покровци, у којима је Христово тело положено на камен помазања.²²³³ По својој иконографској концепцији плаштаница из манастира Бачково (крај XIV или почетак XV века) веома је блиска охридском примеру (сл. 367). За разлику од покровца Андроника II, у бугарском примеру Христово тело је положено на камену плочу, чији положај оставља утисак лебдења у простору, додатно наглашен појавом ногу два анђела Ђакона испод ње. До сада је претпостављено да исткана површина представља плочу гроба, али сматрамо да не би требало искључити ни могућност да је реч о камену помазања.²²³⁴ Иако је воздух-плаштаница из катедрале Светог Марка у Венецији значајно прерађена у рестаурацији из XVIII века, сматра се да највећи део њеног садржаја, који укључује и приказ камена помазања, понавља првобитну замисао насталу у XIV веку.²²³⁵ На

²²³² Бойчева, *Плаштаницы палеологовской эпохи*, 537–540, 548–552; v. *Epitaphios of the Shepherd of the Bulgarians*, in: *Byzantium: Faith and Power*, cat. no. 188, 314–315 (I.P.)

²²³³ Још увек је отворено питање на шта се односи изглед правоугаоних површина под Христовим телом на два воздуха-плаштанице из XIV века – из цркве Св. Атанасија у Кими (Евбеја, почетак XIV века) и митрополита Јована из Скопља (око 1346). Иако је појава орнаментике својствена приказу тканине, због чега је подлога више пута идентификована као покров Спаситељев, јасно профилисана ивица указује на облик камене плоче. Због тога је у новијим „читањима“ поменутих прекривача предложено да описани иконографски елемент представља плочу гроба, v. Schilb, *Embroidered aëres*, 260, 264, 590–591, cat. nos. 5, 6; figs. 16–18 (са старијом литературом). На исти начин, са профилисаним бочним ивицама представља се и камен помазања, али без декорације. У новијем раду посвећеном плаштаници скопског митрополита Јована Јанко Радовановић наводи да је Христово тело положено на камену плочу, v. Радовановић, *Плаштаница скопског митрополита Јована*, 170, сл. 1.

²²³⁴ Бойчева, *Плаштаницы палеологовской эпохи*, 540–543, сл. 4, 5; Schilb, *Embroidered aëres*, 287–290, fig. 24.

²²³⁵ Belting, *The Image and Its Public*, 128–129; Schilb, *Embroidered aëres*, 291–294, fig. 25 (са старијом литературом)

плаштаница коју је грчки аристократа, члан архонтске породице из Мореје Никола Евдемонијоану 1406/1407. наручио као дар у име своје породице, камена стена приказана је према правилима скраћења обрнуте перспективе, па је тако пуна висина њених бочних страна уочљива у другом плану композиције (сл. 368). Призор умрлог Христа над којим два анђела ђаконa машу рипидама употпуњује и натпис, преузет из тропара *Племенити Јосиф*, који прати полагање часних дарова на олтар и симболише Христов погреб.²²³⁶ Сличну литургијску тканину као прилог за спасење душе дарује велики кнез Дмитриј Јурјевич са породицом 1449. Јурјевом манастиру са црквом Св. Ђорђа у Великом Новгороду. Декорација плаштанице уобличена је сходно литургијској употреби која јој је намењена, због чега су, као и у претходном примеру, изостављени сви наративни елементи иконографије Оплакивања. Централни део композиције заузимају четири анђела са рипидама, надвијена над Христом положеним на камен помазања.²²³⁷ И у потоњим вековима је поштована реликвија Христовог страдања имала своје место на бројним плаштаницама, али због чињенице да се њихове иконографске поставке развијају у правцу појачане наратије, они излазе из оквира проблема који разматрамо.²²³⁸

Рекло би се да је часна трпеза у протезису Марковог манастира добила иконографско обличје у виду камена помазања ради истицања најважнијег симболичког аспекта представе службе проскомидије. Наиме, оваквим решењем наглашава се Спаситељев погреб, који се евоцира током проскомидије, потом и полагања и прекривања светих дарова. И смисао покровца што је насликан над Христовим стомаком и бедрима налази се у сплету истих значења, ако се има у виду

²²³⁶ V. *Epitaphios of Nicholas Eudaimonoioannes*, in: *Byzantium: Faith and Power*, cat. no. 190, 316–317 (WTW).

²²³⁷ *Epitaphios of Prince Dmitrii Shemiaka*, in: *Byzantium: Faith and Power*, cat.no.191, 317–318 (JK).

²²³⁸ Велики број литургијских тканина са представом Надгробног ридања, насталих на широком географском подручју од краја XIV до XVIII века прикупио је Schilb, *Embroidered aëres*, 306 sqq. figs. 30, 38, 39, 43–45, 50, 54–59, 63, 64sqg. (са литературом).

то да се према мистагошким тумачењима литургије ова тканина поистовећује са каменом којим је запечаћен Христов гроб.²²³⁹

Богослужбене и теолошке основе: покајни смисао циклуса

Догађаји страдања који су претходили спасоносној Христовој жртви на крсту евоцирају се на богослужењу Страсне седмице.²²⁴⁰ Према обичају установљеном у споменицима ранијег периода²²⁴¹ и редослед излагања сцена циклуса у Марковом манастиру прати јеванђеља која се читају на јутрењу, потом литургији на Велики четвртак и током службе Светих страсти која отпочиње на бденију Великог четвртка. На богослужењу Великог Четвртка прославља се успомена на Тајну вечеру и догађаје који су уследили (Прање ногу, Молитва у Гетсиманском врту, Јудина издаја),²²⁴² а служба Светих страсти садржи текстове из сва четири јеванђеља, у којима се

²²³⁹ Taft, *The Great Entrance*, 245.

²²⁴⁰ Andronikof, *Le cycle pascal*, 143–185; Taft, *In the bridegroom's absence*, 71–97; idem, *Holy week*, 67–91; Pallas, *Die Passion*, 1261. За најдетаљнију студију о химнографским саставима Страсне седмице у којима се евоцирају последњи догађаји из Христовог живота на земљи, в. Garsia Boveda, *Πάθος και ανάστασις*, 161 ff.

²²⁴¹ Исти распоред сцена, са незнатним разликама заступљен је у циклусима у Старом Нагоричину (в. Тодић, *Старо Нагоричино*, 111) и Леснову (Габелић, *Лесново*, 85). Однос богослужења Страсне седмице и циклуса Страдања у манастиру Зрзе детаљно је размотрен у раду Тодић, *Сликаство приправе Зрза*, 216–217.

²²⁴² О богослужењу Великог четвртка, в. Janeras, *Le Vendredi-Saint*, 95–113; Andronikof, *Le cycle pascal*, 150–157.

преплићу догађаји страдања, почевши од Христове поуке апостолима, па све до постављања страже око гроба.²²⁴³

Као што је већ назначено у уводним редовима поглавља, сцене са приказима последњих догађаја из Христовог живота на земљи започињу на јужној страни беме, настављају се на јужном зиду ђаконикона и наоса, прелазе на западни, а потом и на северни зид наоса, са завршетком у протезису и на северној страни беме.²²⁴⁴ Кружно развијање циклуса носи симболику понављања крсног пута које се врши на литургији. И његов опширан иконографски садржај прожет је најважнијим теолошко-литургијским значењем времена, према којем муке Христове представљају залог спасења човечанства.²²⁴⁵

Улога циклуса страдања свакако би се могла сагледати на ширим основама, у оквирима литургијске симболике Великог поста. Стихиром са вечерњег Недеље праштања уочи почетка Великог поста објављује се долазак поста и позивају верни стиховима: „ *Почнимо радосно време поста припремивши се за духовне подвиге. Очистимо душу, очистимо тело. Уздржавајмо се како од хране тако и од свих страсти, наслађујући се врлинама духа, да би се усавршавајући се у њима са*

²²⁴³ О страсним јеванђељима, v. Janeras, *Le Vendredi-Saint*, 107, 115–119. Служба Страсти вршена је у српским црквама према Јерусалимском типичу. Детаљно је изложена у Никодимовом типичу, v. *Типик архиепископа Никодима*, 148а–150б. Увид у страсна јеванђеља у богослужбеним књигама XIV века допунили смо Изборним јеванђељима и апостолским читањима. V. НУБ Мс 17, без јусова, македонска редакција, четврта четвртина XIV века, (v. Георгиевски, *Словенски ракописи во Македонија*, 22).

²²⁴⁴ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 8–11, 22–23, 26–27, 30–31.

²²⁴⁵ Ово теолошко тумачење посебно је развијено у позновизантијском периоду, у делу литургичара Николе Кавасиле, v. *Nicolas Cabasilas, Explication de la divine Liturgie*, 86. Cf. Тодић, *Грачаница*, 122. О сотериолошком аспекту у литургијској теологији Николе Кавасиле, v. Sallaville, *Vues sotériologiques*, 5–57; Denysenko, *“The Life in Christ”*, 242–260, посебно 244, 253–257. Слично објашњење изнео је и Симеон, архиепископ Солунски, PG 155, 897 D, 900A.

љубављу, сви удостојили да у духовној радости видимо најчасније страдање Христа Бога и Свето Васкрсење.“²²⁴⁶

Самостално као и у садејству са суседним тематским целинама, посебно циклусом Христових чуда,²²⁴⁷ значење порука исказаних сликама има и покајни карактер, што је једна од најважнијих одлика Ускршњег поста.²²⁴⁸ Теме грешне човекове природе, опраштања и различитих видова покајања садржане су у молитвама и обредима током Четрдесетнице.²²⁴⁹ И тематско уређење посног триода који садржи псалме, библијске текстове и химнографске саставе има за циљ да подстакне покајање.²²⁵⁰ Као крајњи исход појачаних осећања туге својствених литургијским текстовима који су се читали током Великог поста а посебно Страсне седмице могао је бити и покајни плач.²²⁵¹ Сузе су као видљиви знак покајања под окриљем божанске милости представљале важну тему византијског патристичког богословља али и монашке праксе.²²⁵²

Основне литургијске и богословске одреднице, утемељене на идеји спасоносне и победничке Христове смрти на крсту Велики пост задобија веома рано.²²⁵³ Тако Григорије Богослов увиђа неопходност духовног очишћења као

²²⁴⁶ Schmemmann, *Great Lent*, 29.

²²⁴⁷ Roussanova, *Painted Messages of Salvation*, 104–123, 146–148.

²²⁴⁸ Schmemmann, *Great Lent*, 17, 31–33, 41–44, 63–66; Andronikof, *Le cycle pascal*, 24 ff.

²²⁴⁹ Schmemmann, *Great Lent*, 41–44; Denysenko, *Rituals and Prayers*, 140–160. Распоред читања библијских текстова и химнографских састава током Великог поста излаже Yevics, *Lazarus Saturday*, 94–146. Cf. и Beronière, *Easter Vigil*.

²²⁵⁰ Krueger, *Liturgical Subjects*, 130–196; Phoenix, Horn, *Prayer and penance*, 225–254; Hannah, *The concept of Penitent Weeping*, 172–176. Cf. Yevics, *Lazarus Saturday*, 145–146 ff.

²²⁵¹ Hinterberger, *Emotions in Byzantium*, 130; Krueger, *Liturgical Subjects*, 167–168. Cf. Hinterberger, *Tränen*, 27–51.

²²⁵² Hannah, *Tears of Contrition*; eadem, *Penthos and Repentance*, 114–121, посебно 114–115; Patton, *Holy Tears in Eastern Christianity*, 262–266.

²²⁵³ Regan, *The Three Days*, 125–138.

припреме за празник када се сећамо Христове смрти.²²⁵⁴ Стога је Четрдесетница постала део литургијске године када су вршена јавна покајања, а исти период био је посвећен духовној обнови и исцељењу.²²⁵⁵ Свој коначан облик у оквиру посног триода, покајне службе Великог поста стичу кроз византијску литургијску реформу, која се одвија у окриљу студитског манастира почевши од краја VIII века.²²⁵⁶

Највећу важност за тему нашег истраживања представља увид у облике испољавања али и разумевања покајног смисла Ускршњег поста у позновизантијском периоду и одраз тих схватања у уметности истог доба. Одавно је у науци запажено да одређене литургијске теме и циклуси у просторима припрате и бочних делова цркава (XI–XIII в.), међу којима значајно место заузимају сцене Христових страдања, имају припремни и покајни карактер Великог поста.²²⁵⁷ Може се потврдити да иста особеност прати циклус Страдања и у XIV веку, када задобија далеко значајније место у простору наоса.²²⁵⁸ Такво сагледавање Спаситељевих мука најпре се усталило у теолошким и литургијским токовима. Дobar пример пружају проповеди Григорија Паламе посвећене празничним данима током Великог поста, у којима значајан број моралних поука садржи позивање верних на исповест, покајање и увећање хришћанских врлина.²²⁵⁹ Веза између Спаситељевих страдања и спасења

²²⁵⁴ PG 36, col. 401B.

²²⁵⁵ О покајном карактеру Четрдесетнице, v. Gouillard, *Le temps du pénitent*, 469–476, посебно 472. Cf. и Φουντούλης, *Μεγάλη Τεσσαρακοστή*, 123–133.

²²⁵⁶ О студитској реформи и развоју богослужења на Велики петак, Велику суботу и Ускрс (Triduum), v. Pott, *Byzantine Liturgical Reform*, 153–195. О развоју Посног триода у чији састав улази химнографија покајног карактера, међу којима се истичу канони о Блудном сину, добром разбојнику и Адаму, v. Veronière, *The Sundays of Lent*, 29–32; Krueger, *Liturgical Subjects*, 164, 168–196.

²²⁵⁷ Todić, *L'influence de la liturgie*, 51, 53. Cf. и Tomeković, *Contribution à l'étude*, 112–115.

²²⁵⁸ Покајни смисао садржан је и у циклусу Христових чуда. О томе, v. поглавље о сликаном програму циклуса Христових јавних делатности.

²²⁵⁹ *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 42–48, 60–73, 124–125, 153, 210, 230, 485–492, посебно *Проповед 22 (On the Ascension II referring also to passions and virtues*, 176–183) и *Проповед 30 (On the Blind Man who according to Matthew the Evangelist received their Sight in a House. Also teaching that true faith is impossible without works of repentance*, 235–242).

човечанства исказана је у симболичком садејству Паламиних речи који наглашава да ће се са Христом вазнети они који су „пре смрти свој грех разапели кроз покајање“.²²⁶⁰ Исти писац осврће се на улогу Христових страдања током Четрдесетнице на другом месту и парафразирајући посланицу апостола Павла Римљанима (6, 5) истиче да се правилним постом не само пати и умире са Христом већ и васкрсава са њим.²²⁶¹ Проповеди уваженог солунског архиепископа намењене духовном устројству пастве само допуњују схватање о спасоносној вредности Христових страдања, које преовладава у литургијској мисли зрелог XIV века.²²⁶² Највећи допринос томе дао је Никола Кавасила, чије се теолошко објашњење Свете тајне Евхаристије темељи на јединству Христове жртве на крсту и евхаристијске жртве.²²⁶³ Оживљавањем питања Христове жртве на литургији, у први план се издвојила искупитељска суштина Евхаристије.²²⁶⁴ Уважени литургичар на тај начин указује на удео Свете Евхаристије у божанској икономији спасења, која се испуњава Христовим распећем на Голготи.²²⁶⁵

Основни постулати важећих богословских стремљења нашли су одраз и у сликаној декорацији католикона Марковог манастира. Тако се у оквиру наративно обликованог опширног садржаја циклуса мука Христових раздвајају равни

²²⁶⁰ *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 183.

²²⁶¹ *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 96.

²²⁶² Реч је о спасоносној вредности Христових страдања за Свету тајну Евхаристије, v. *Nicolas Cabasilas, Explication de la divine Liturgie*, 86. Сотириолошки аспект и везу са теолошким постулатима исихазма у делу *Живот у Христу* разматра Denysenko, "The Life in Christ", 242–260, посебно 253–259 (са новијом литературом). V. и *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 176.

²²⁶³ Важност Христове жртве као кулминације историје спасења у делу Николе Кавасиле најподробније је обрађено код: Metso, *Divine Presence*, 82–94 (са литературом)

²²⁶⁴ *Nicolas Cabasilas, Explication de la Divine Liturgie*, 115 (XVI.2); Metso, *Divine Presence*, 83.

²²⁶⁵ *Ibid.*

историјског и есхатолошког времена,²²⁶⁶ које су вернима кроз јеванђеоске призоре страдања пружале поруку и о њиховом спасоносном смислу. Чини се да се нешто више о томе желело рећи самим распоредом сцена. Као што је већ поменуто раније у тексту, композиције Тајне вечере²²⁶⁷ и Распећа, које су носиоци евхаристијског симболизма налазе се у олтарском простору.²²⁶⁸ Иако су оку посматрача подједнако доступне све епизоде, те се циклус може неометано пратити у континуитету, уважавањем значења просторне симболике храма на изванредан начин долази до издвајања почетне и једне од завршних сцена циклуса. То постаје јасније ако се има у виду да Кавасила Христове речи приликом установљења Свете евхаристије на Тајној вечери тумачи у светлу његових мука и смрти, за шта утемељење има у Првој Павловој посланици Коринћанима (1 Кор. 11: 26: *Јер кад год једете овај хлеб и чашу ову пијете, смрт Господњу обзнањујете, докле не дође*).²²⁶⁹

Као најистакнутији литургијски израз покајања у византијској традицији издваја се *Велики покајни канон* Андреја Критског,²²⁷⁰ који се из четири дела изводи током прве недеље Поста, а у целини се поје у Четвртак пете недеље.²²⁷¹ Осам песама славног поетско-литургијског састава испуњавају литерарне слике покајања које се односе на истакнуте примере старозаветних личности и догађаја, док се у

²²⁶⁶ О историјској и есхатолошкој перспективи Четрдесенице, v. Gouillard, *Le temps du pénitent*, 473.

²²⁶⁷ Уз Тајну вечеру и сцене Прање ногу и Христова порука апостолима након прања ногу могу се протумачити у контексту Спаситељеве спремности за понижење и жртву, v. Milanović, *On the threshold of certainty*, 377–378.

²²⁶⁸ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 9, 11, 30–31.

²²⁶⁹ Metso, *Divine Presence*, 82, n. 5

²²⁷⁰ Kristoff, *A View of Repentance*, 263–286 (овај рад нам није био доступан); Γεωργιατζόγλου, *Ο Ανδρέας Κρήτης*, 7–42. Упутан је и уводни текст у италијанском преводу канона, v. Clément, *Il canto delle lacrime*. V. и Phoenix, Horn, *Prayer and penance*, 245–248. Рад скоријег датума који такође истражује покајни аспект Великог канона Андреја Критског објавио је Krueger, *Liturgical Subjects*, 57–97.

²²⁷¹ PG 97, 1305–1386. О саставу, v. Schmemmann, *Great Lent*, 63–67; Wellesz, *A History of Byzantine Music*, 204; Kazhdan, *A History of Byzantine Literature*, 49, 52.

деветој песми хронолошки и тематски оквир помера ка јеванђеоским текстовима.²²⁷²

Песник је као симболе покајања и спасења употребио и догађаје из свете историје, који описују Христове муке (већи део четврте песме²²⁷³ и други тропар осме песме, среда;²²⁷⁴ ирмос девете песме²²⁷⁵ и блаженства, глас 6, Велики четвртак²²⁷⁶). Посматрано у светлу међусобног односа богослужења и сликане декорације храма, а имајући при томе у виду значај које су муке Христове имале за литургију, тематско преплитање стихова Великог канона и фресака из циклуса Страдања највероватније

²²⁷² Schmemmann, *Great Lent*, 63–67; Wellesz, *A History of Byzantine Music*, 204; Yevics, *Lazarus Saturday*, 144–145; Costache, *Reading the Scriptures*, 51–66, посебно 56; Τσορμπατζόγλου, *Ο Ανδρέας Κρήτης*, 30–37; Krueger, *Liturgical Subjects*, 146–152.

²²⁷³ „Спасе, распет Ти си за све положио Тело своје и Крв: Тело дакле да ме обновиш /Крв - да ме омијеш; Дух си предао - да ме приведеш, Христе, Твоме Родитељу./ Милосрдни, извршио си спасење посред земље, да се спасемо;/ драговољно се распевши на Крсту, Едем затворени - отвори се; горња и доња твар, сви спасени народи - клањају се Теби. (Пс. 74, 12)/ Нека ми, Спасе, буде уједно бања и пиће Крв из ребара Твојих, која су источила /Воду опраштања, да се чистим обострано, помазујући се и пијући; јер су Твоје живоносне речи, Спасе, помазање и пиће. (Јн. 19, 34) /Црква стече чашу - живоносна Твоја ребра, Спасе наш. Из њих нам две реке истекоше: опраштање и богопознање, као праслика два Завета - Старог и Новог“, v. PG 97, 1349D–1352A; *Велики канон*, 18.

²²⁷⁴ „Као разбојник вапијем Ти: помози ми! Као Петар, плачем горко;/ Као цариник вичем: опрости ми, Спасе! /Као блудница плачем; прими моје риданье као некада Хананејкино“ (Лк. 23, 42; 22, 62; 18, 13; 7, 37–38; Мт. 15, 22), v. *Велики канон*, 20. Cf. Krueger, *Liturgical Subjects*, 151.

²²⁷⁵ „Сине Давидов, смилуј се; спаси и помилуј ме, Ти Који си бесомучне речју исцелио;/умилним гласом реци ми као разбојнику: Заиста ти кажем, са мном ћеш бити у Рају, када дођем у слави својој (Мт. 8, 16; 8, 28–32; 9, 32–33; 12, 22; Мк. 1, 32–34; Лк. 23, 43)./ Један разбојник Те хуљаше, а други Те разбојник као Бога слављаше, јер оба на крсту висијаху. /Но, о Милосрдни! као Твоме верном разбојнику, који у Теби познаде Бога, и мени отвори врата славнога Царства Твога (Мт. 27, 38. 44; Мк. 15, 27; Лк. 23, 33. 39–43; Јн. 19, 18)./ Сва твар дрхташе видећи Те распета; горе и камење од страха се распадаху, и земља се колебаше, и пакао се разголићаваше, и светлост у дану помрачаваше, гледајући Тебе, Исусе, прикована телом“ (Мт. 27, 18–22; Мк. 15, 38; Лк. 23, 45), v. *Велики канон*, 28.

²²⁷⁶ „Христе, учинио си житељем раја разбојника, који Ти је на Крсту завапио: Помени ме! Његовог покајања удостоји и мене недостојног.“ (Лк. 23, 42), v. *Велики канон*, 43.

је стремило ка истом циљу, а то је да током Великог поста нагласи покајни и спасоносни смисао Христових страдања.

Припреми монаха у духовном животу доприносила су и читања аскетско-монашких зборника.²²⁷⁷ У времену у којем настају фреске Марковог манастира у монашким библиотекама се увећава број рукописних књига које садрже покајне саставе.²²⁷⁸ Тако је у скрипторијуму задужбине Мрњавчевића у позном XIV веку написан зборник са беседама, међу којима су у значајном броју присутни покајни састави Григорија Богослова.²²⁷⁹ Као пример издвајамо беседу на Велики петак, у којој аутор позива на покајање присећајући се праведног разбојника који је распет заједно са Христом.²²⁸⁰

Поред Христове смрти и распећа као најважније слике покајања, програмско-иконографска замисао циклуса садржи још неке примере којима се допуњава и обогаћује иста тема. Према уобичајеном хронолошком редоследу након сцене Издајства Јудиног налази се троструко Петрово одрицање, након чега је уследило

²²⁷⁷ Сф. Скарпа, *Рукопис Деч.* 75, 115–119. V. и Богдановић, *Претече исихазма*, 202.

²²⁷⁸ Аскетско-монашки зборници са текстовима покајног карактера били су важан део манастирских библиотека. Први игуман дечански Арсеније наручио је *Паренсис Јефрема Сирина* (1337), САНУ, бр. 60, v. Стојановић, *Каталог рукописа*, 75–84. V. и *Беседе Златоустове и других*, САНУ бр. 62 (крај XIV–почетак XV века), v. *ibid.*, 64–71. Покајнички зборници намењени локалном свештенству садрже упутства за правилно обављање исповести међу парохијанима. У текстовима нема временских одредница, те се не истиче посебно ниједан период током годишњег литургијског циклуса када би ваљало вршити овај црквени обред, v. Бојанин, *Пенитенцијални састави*, 163–181; *idem*, *Језик претње*, 333–355. И структура химнографских састава у октоисима за поједине богослужбене дане могла је садржати тропаре Покајног канона шестога гласа Климента Охридског, v. Убипарип, *Српскословенски октоих*, 103–128.

²²⁷⁹ Рукопис се чува у Архиву САНУ, под бројем 21. За помен и кратак опис рукописа, v. Стојановић, *Каталог рукописа*, 73; Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 4; Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир*, 407; Георгиевски, *Македонското книжевно наследство*, 78; Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри*, 185.

²²⁸⁰ САНУ бр. 21, л. 25

његово покајање.²²⁸¹ Уочљива супротност између догађаја и његових актера представљених на две суседне сцене постаје још јаснија ако се посматра у светлу тумачења оновремене богословске мисли. На дидактички смисао повезаности два догађаја указао је Никола Кавасила у својој Шестој беседи: „*Да је двојака туга због почињених сагрешења - те једна води ка поправљању а друга је погубна за оне који њу њоме обузети – о томе постоје два јасна сведочанства. О овој првој, наиме сведочи блажени Петар, а о оној другој скверни Јуда. Овом првоме, дакле, туга је очувала правилно расуђивање, па пошто је горко заплакао, остао је уз Христа, и то ништа мање него што је био пре сагрешења; а онога другог Јуду, туга је до литице довела, и отишао је из живота, носећи на себи окове у време општега избављења...*“²²⁸²

И за последњу сцену посебно развијеног и иконографски иновативног подциклуса Пилатовог суда може се рећи да је поред илустрације јеванђеоске историје носила и додатна значења која у себи носе идеју покајања.²²⁸³ Иако је литерарни основ сцене Прање руку у највећој мери садржан у јеванђеоском тексту, за поимање личности Пилата била је веома важна и неканонска књижевност.²²⁸⁴ Апокрифно наслеђе и химнографија чин прања руку водом римског намесника у Јудеји тумаче као алузију на Пилатова уверења о Христовој невиности и спирање греха за осуду Христа.²²⁸⁵ У сложеној и свакако вишезначној слици о Пилатовом односу према осуди Христа у српским преводима Никодимовог јеванђеља такође се

²²⁸¹ Између Јудиног издајства и Троструког Петровог одрицања налази се сцена Христос пред судијом Аном, v. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 23.

²²⁸² Свети Никола Кавасила, *О животу у Христу*. На коментар Николе Кавасиле у контексту циклуса Страдања у новгородској цркви Светог Теодора Стратилата указује и Царевская, *Цикл „Страстей Христовых“*, 308–309.

²²⁸³ *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 27; Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, 511–512.

²²⁸⁴ Cf. Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, 513–516.

²²⁸⁵ Hourihane, *Pontius Pilate*, 68–72, 81–82.

истиче његова невиност и убеђење да је „зачетник и кривац овога је јеврејски народ“.²²⁸⁶

И друге сцене страдања могу се тумачити у покајном контексту. Као слике патње које је Спаситељ претрпео у понижењу, Ругање Христу и Пут на Голготу истичу се у православном као и римокатоличком богословљу и химнографији као идеални примери које треба следити ради постизања духовног подвига понижења током Великог поста, које води ка исповести и покајању.²²⁸⁷ Посебну вредност у том смислу има иконографија геста Симона из Кирина. Преузимање Спаситељевог крста кроз понизно послушање на симболичан начин показује уподобљавање Христу и његовој жртви.²²⁸⁸

Један од централних симбола Великог поста је фигура Адама. У химнографији Посног триода тема Адамовог греха обликована је тако да говори у име читавог човечанства које стреми покајању у Христу.²²⁸⁹ Због тога се чини значајним указати на место једанаестог кондака из циклуса Богородичиног Акатиста.²²⁹⁰ Смисао представе Христа који цепа Адамов хирограф јесте ослобађање од греха људског рода оличеног у првородитељу. Налази се у ниши протезиса, између завршних сцена циклуса Страдања (Распећа, Скидања с крста, Полагања у гроб) и композиције службе проскомидије.²²⁹¹ Сваком од представа окупљених у простору северне пастофорије вишеслојним изразом иконографије сазнованим на

²²⁸⁶ *Апокрифи новозаветни*, 134–136.

²²⁸⁷ Cf. Schmemmann, *Great Lent*, 36–37. Понижење је чинило део фрањевачког јавног чина покајања, због чега је тај аспект био наглашен у проповедима и иконографији Ругања Христу, а понекад и Пута на Голготу у италијанској уметности XIII и XIV века, v. Derbes, *Picturing the Passion*, 107, 132–133. И према исихастичком учењу најзвишенија хришћанска врлина понижења досеже се тако што се следи Христов пут страдања. О томе, v. Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата в Новгороде в контексте духовной жизни*, 226–228.

²²⁸⁸ Cf. *Ibid.*, 227.

²²⁸⁹ Krueger, *Liturgical Subjects*, 130–163, 186–191.

²²⁹⁰ Грозданов, *Новооткривене композиције*, 40, сл. 6.

²²⁹¹ *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 10, 31.

њеним литургијско-богословским, химнографским и наративним аспектима, исказује се суштина историје Спасења – ослобађање од греха добровољном жртвом Христовом.

Циклус Страдања одвија се према линеарном и хронолошком поретку унутар јединственог хоризонталног појаса који се простире у олтару и наосу храма. Без превише иконографских детаља, двадесет и пет епизода бројношћу не занемарује ниједан сегмент наратије Христових мука, која се попут фриза одвија пред посматрачима. У служби исте идеје је и елемент сликане архитектуре, који доприноси да поједине групе сцена у оквиру циклуса делују као панорамске целине (Пилатов суд, Христов пут на Голготу са Распећем).

Познат и примењиван још у ранохришћанским приказима Страдања, наративни поступак постаје један од омиљених композиционих принципа у сликарству доба Палеолога,²²⁹² највише због могућности да одговори богослужбеним потребама јерусалимског типика, читањима Страсних јеванђеља у којима се описују догађаји од Тајне вечере до Христовог погребља. Распоред унутар јединствене наративне целине је такав да у први план истиче главне догађаје и њихову теолошку садржину. У већем броју они су допуњени споредним епизодама, које имају улогу пролога, епилога или развијања неке теме, те се уочава више мањих целина (Прање ногу, Издајство Јудино, Пут на Голготу), односно подциклуса (Пилатов суд). Споредне епизоде не само да обогаћују основни наративни ток, већ су осмишљене у

²²⁹² О наративности у представљању Христових страдања у ранохришћанској уметности, v. Harley, *The narration of Christ's Passion*, 221–232. Основне елементе наративности у циклусима Страдања у сликарству Палеолога на примеру из Старог Нагоричина анализира Zarras, *The Passion cycle*, 201–205.

циљу његовог дубљег теолошког тумачења – људске природе Христове.²²⁹³ У појединим сегментима циклуса драмско уобличавање догађаја надраста њихово јеванђеоско (апокрифно) порекло истичући контраст између пренаглашених покрета и емоција учесника догађаја и смирености и достојанства Христове фигуре (Издајство Јудино, Ругање Христу, епизоде везане за Пут на Голготу).

²²⁹³ Cf. Zarras, *The Passion cycle*, 204–205; idem, *Narrating the Sacred Story*, 261–268; Nelson, *Taxation with Representation*, 60.

ЦИКЛУС БОГОРОДИЧИНОГ АКАТИСТА

Читава прва зона у цркви Св. Димитрија посвећена је Богородичином акатисту.²²⁹⁴ Циклус који броји двадесет и четири епизоде почиње на јужној страни олтарске апсиде (сл. 197, 369, 370), наставља се на јужном зиду наоса (сл. 371–374) и припрате (сл. 374–378), потом на северној страни цркве (сл. 379, 380) и завршава на северној површини олтарске апсиде (сл. 193, 195, 381). Такав распоред омогућио је очекивану прегледност изузетно опширне тематске целине, што је само делимично нарушено прекидом на западном зиду припрате, који је по традицији намењен празничној сцени Успења Богородичиног.²²⁹⁵

Акатист се убраја у оне иконографске теме Марковог манастира које не престају да привлаче пажњу истраживача, почевши од тренутка када су постале познате научној јавности. Сви делови циклуса су објављени,²²⁹⁶ а више иконографских питања до сада је размотрено или барем уочено.²²⁹⁷ Одговарајуће место пример из Марковог манастира добио је и у оквиру корпуса у којима су путем

²²⁹⁴ Марков манастир. Цртежи на фрески, 7–11, 22–23, 30–31, 40, 36, 38.

²²⁹⁵ Cf. *ibid.*, 38–39.

²²⁹⁶ Изузев 3. икоса, 3. кондака, 10. кондака, 11. икоса и 11. кондака, који су били прекривени слојем фарбе и тадашњим иконостасом, све епизоде су објављене и укратко описане код Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 45–53, сл. 40–52. О почетним и завршним строфама у близини и самом олтару након чишћења први је писао Грозданов, *Новооткривене композиције*, 37–42.

²²⁹⁷ За појединачна питања која су тематизована у циклусу, као што су представе литургијских поворки са учешћем икона и владарских портрета, v. Velmans, *Une illustration inédite*, 131–165; Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleousa*, 3–14; idem, *Une source d'inspiration*, 143–162, посебно 144–147; Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, 45–57; eadem, *Servants of the Holy Icon*, 547–565; Angelidi, Papamastorakis, *Picturing the spiritual protector*, 217; Pentcheva, *Icons and Power*, 186; Томић-Ђурић, *Представе последњих строфа*, 359–375. Cf. Babić, *L'iconographie constantino-politaine*, 173–189; eadem, *Акатист*, 158; Тодић, Чанак-Медић, *Дечани*, 368.

компаративне анализе сагледани различити иконографски, као и идејни аспекти највећег броја циклуса Акатиста у византијској и поствизантијској уметности.²²⁹⁸

Текст рановизантијске химне која прославља Богородицу²²⁹⁹ почиње да се илуструје у време раних Палеога. Реч је о променама ширих размера на пољу тематског и идејног уобличавања сликаних програма цркава овог раздобља, који се проширују и обогаћују темама надахнутим делима црквене поезије.²³⁰⁰ Изворни поетски садржај, који чине уводна строфа – проимион и двадесет четири строфе – икосои и кондаци (који се смењују) узет је као окосница за богат иконографски израз циклуса Акатиста, који се од самог почетка јавља у свом зрелом облику.²³⁰¹ Кроз

²²⁹⁸ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 15–16 ff; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 63–68 ff, figs. 112–134.

²²⁹⁹ За Акатист, v. Трифуновић, *Азбучник*, 15–17; v. *Akathistos Hymn*, in: *ODB I*, 44 (E. M. Jeffreys, R. S. Nelson). За кондакион, v. Трыпанис, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, 25; Maas, *Das Kontakion*, 285–306; Grosdidier de Matons, *Liturgie et Hymnographie*, 31–43; Hannick, *Zur Metrik*, 107–119; Koder, *Christliche liturgische hymnographie*, 14–24. Акатист је пренет на српско подручје у оквиру превода богослужбених књига из прве фазе старословенске писмености. То су кодекси литургијског песништва – октоиси, минеји, триоди, ирмологији, v. Богдановић, *Историја*, 129–130. V. и Filonov Gove, *The Slavic Akathistos Hymn*. Мишљења нису у потпуности усаглашена када је реч о одређењу аутора и времена настанка Акатиста. На основу особина и структуре литерарног жанра, као и богословских основа садржаја химне изнете су тврдње да је Богородичин акатист настао у V веку, прецизније између III Васељенског сабора у Ефесу (431) и IV Васељенског сабора у Халкедону (451). Поред изнетог, влада и уверење да због високог умећа стилске и метричке уједначености композиције, ствараоца новог песничког жанра треба препознати у личности славног химнографа Романа Мелода (VI век). Од бројне литературе у којој се разматрају ова питања издвајамо: Wellesz, *The 'Akathistos'*, 143–174; Vereecken, *L'hymne Acathiste*, 359–361, 387; Peltomaa, *The Tomus ad Armenios*, 25–35; eadem, *The Image of the Virgin Mary*. Cf. eadem, *Roles and functions of Mary*, 487–498.

²³⁰⁰ Grabar, *The Artistic Climate*, 1–17, посебно 6.

²³⁰¹ Најопширније о иконографији Акатиста у зидном сликарству, иконопису и илустрованим рукописима код Spatharakis, *The Pictorial cycles* (са старијом литературом). За примере циклуса који нису обухваћени наведеном студијом, v. Velmans, *La peinture murale*, 220 (Зарзма, Грузија, XIV век); Σισίου, *Ο κύκλος του Ακαθίστου*, 279–294 (црква Св. Јована Претече у Костуру, крај XIV века); Сіобану, *L'iconographie*, 3–24 (црква Светог Онуфрија манастира Лавров, западна Украина, крај XV почетак XVI века).

спој наративног и симболичко-метафоричког језика слике, ликовни приказ добиле су две основне целине Акатиста, прва, „историјска“ (од првог до седмог икоса) и друга, догматско-похвална (од седмог икоса до дванаестог кондака).²³⁰² Ипак разлози популарности и продора Богородичиног Акатиста у тематски круг сликарства Палеолога нису само иконографске природе. Првенствено је догматско утемељење славног дела црквене поезије, које велича улогу Богородице у оваплоћењу и наглашава двоструку природу Христову погодовало црквено-политичким и богословским приликама времена.²³⁰³ Поготово је други део циклуса био погодан за различита сликарска тумачења, што је случај и у примеру који разматрамо у овом раду. Илустрације строфа које прослављају Богородицу заступницу и Христа, као и њихов однос према суседним тематским садржајима у храму занимљив су материјал за разматрање замишљених програмских вредности циклуса у задужбини Мрњавчевића. Као препознатљиве поетске слике издвајају се она симболична поређења Богородице у поздравним формулама Акатиста, која су се усталила и у делима других жанрова литургијског песништва, или се срећу као епитети уз ликовне представе Богомајке.²³⁰⁴ Не мања важна у том смислу била је и улога Акатиста у богослужењу Васкршњег поста. Наиме химна се, како литургијски извори наводе, у целини певала на јутрењу у Суботу пете седмице Великог поста.²³⁰⁵

²³⁰² Cf. Velmans, *Création et structure*, 469–473. О две главне целине у структури химне и међусобним разликама, v. Tafrali, *Iconografia*, 49–84, 127–140, 153–173; Кондаков, *Иконография Богоматери*, II, 70, 375, 383–390; Myslivec, *Ikonografie Aktistu*, 97–127.

²³⁰³ Теолошке основе химне детаљно разматра Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*. За црквено-историјске околности, v. Karpozilos, *Byzantine Apologetic and Polemic Writings*, 213–248; Nicol, *Church and Society*, 1–31; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, 289–290. Утицај исихазма на настанак иконографије Акатиста разматра Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 91–99.

²³⁰⁴ V. нпр. литијску икону Богородице Необориме стене из Хиландара (XIV–XV век), v. Ђурић, *Необориме стене*, 161–187.

²³⁰⁵ Наведено према литургијским рукописима из Хиландарске збирке који се чувају у Археографском одељењу Народне библиотеке Србије: Посни триод бр. 256 (трећа четвртина XIV века, микрофилм снимак 259), Посни триод бр. 255 (1390/1400, микрофилм снимак 329); Псалтир са последовањем бр. 85 (прва четвртина XV века, микрофилм снимак 310), Каноник бр. 342 из XIV века

Десно од олтарског прозора насликан је први икос. Натпис над Благовестима чине почетни стихови прве строфе *α(η)γγελος πρῆδстатель съ η(ε)β(ε)σε послан бы с рещи β(ογορoдн)ци радoυη σε.*²³⁰⁶ Арханђел Гаврило одевен у хитон и химатион, али са скиптром украшеним бисерима при врху, чинећи искорак на ниском четвороугаоном постолу, које вероватно означава кућни праг, благосиља дјеву Марију (сл. 382). Пред анђеоским изаслаником, на десној страни композиције је Богородица. Она стоји код високе столице без наслона на којој је црвени јастук, стопалима ослоњена на пурпурно постолје. Приказана је у уобичајеном гесту изненађености, главе нагете ка десном рамену док јој десна шака извирује из црвеног мафориона украшеним звездом на челу и рамену, који обавија њено тело у плавој хаљини. Дјева Марија прекинута је у пређи, на шта указује вретено у њеној левој шаци, око којег су намотане црвене нити пређе. С неба, светлосни зрак Св. Духа усмерен је ка њој. Две фигуре раздваја богата сликана архитектура у облику отворене куполне конструкције на мермерним стубићима, која се надовезује на високи зид у позадини. Црвени вео обавија куполу и пружа се до суседног стуба на зиду.²³⁰⁷

(микрофилм снимак 1). V. и Трифуновић, *Азбучник*, 16; Томић-Ђурић, *Представе последњих строфа*, 362, н. 13.

²³⁰⁶ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 46–47, сл. 40. Натписе на композицијама циклуса Акатиста упоредићемо са одговарајућим стиховима химне у дечанском Посном триоду из друге половине XIV века – Дечани 61 (cf. *Опис ћирилских рукописних књига*, 215–218. Cf. и Дечани 63, *ibid.*, 222–225. Дигитални снимци рукописа чувају се у Народној библиотеци у Београду). Cf. Дечани 61: *α(η)γγ(ε)λος πρῆδстатель съ η(ε)β(ε)σε послан бы с рещи β(ογορoдн)ци радoυη σε, 277б.*

²³⁰⁷ Слична иконографска и композициона схема у којој је наспрам стојеће фигуре анђела најчешће у искораку насликана Марија дјева која седи или стоји, заступљена је и у следећим примерима: Богородици Олимпиотиси у Еласону, Дечанима, Матеичу, Богородичиној цркви, Рустика (Ретимно, Крит, 1390–1391); Богородичиној цркви, Меронас (Амари, Крит, око 1400); цркви Св. Фанурија у Валсамонеру, Крит (око 1430); илустрованим рукописима: Synodal. gr. 429 (Москва, око 1360) и Codex R.I. 19 (Ескоријал, око 1400); икони из Кремља (Москва, прва половина XV века), cf.

Наставак сусрета следи у првом кондаку и започиње речима дјеве Марије које су исписане при врху фреске *видѣши с(вѣ)таа себе въ чистотѣ рече гаврилоу крѣпчѣ. прѣславное твоѣго гл(а)са не ѣдобѣ д(ѣ)ши мн являет се.*²³⁰⁸ Испред својеврсног портика, мермерног архитрава на стубићима од истог материјала, који постепено прелази у облик полукружне балустраде распоређени су протагонисти сцене; на левој страни стоји аранђел Гаврило у царском орнату са скиптром а на десној седи Богородица на столици са високим наслоном која личи на трон (сл. 383). Стопала су јој положена на полукружно постоље, на којем се види и црвени супедион. Десном руком ослоњеном на стомак изражава чуђење,²³⁰⁹ а у левој, спуштеној уз тело држи вретено. Између Марије дјеве и арханђела Гаврила налази се висока ваза са цвећем. Као и у претходној епизоди зрак светлости упућен је ка њој из сегмента неба који се налази у горњем левом углу композиције.²³¹⁰ Појава арханђелова другачија је него у првој епизоди. Та промена, од анђела у хитону и химатиону у арханђела у царском костиму са лоросом заправо указује на доследно поштовање текстуалног предлошка, будући да први икос описује „анђела вођу“, док се исти у првом кондаку означава као Гаврило.²³¹¹

Треће по реду су Благовести на бунару, насликане на источном зиду ђаконикона уз нишу (сл. 384). За разлику од натписа који преноси почетне стихове

Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, I, 139; Димитрова, *Манастир Матејче*, 158; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 63, 128-129, figs. 362–371 (са литературом).

²³⁰⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 46–47, сл. 41. Cf. Дечани 61, где је за прилог *смело* (крѣпчѣ) употребљена реч *дрѣзостнѣ* (За значење обе речи v. Даничић, *Рјечник*, I, 311, 312, 503): *видѣши с(вѣ)таа себе въ чистотѣ. рече гаврилоу дрѣзостнѣ. прѣславное тѣ гл(а)са неѣдобѣ приѣтно д(ѣ)ши мн являет се...*, 277б, 278а.

²³⁰⁹ Овај гест чуђења, будући да није познат у иконографији празничних Благовести могао је бити преузет из Богородичиног циклуса, епизоде која приказује Јосифову сумњу, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 130.

²³¹⁰ Иста иконографска концепција уз мале разлике заступљена је у готово свим примерима циклуса; Марков манастир издваја се међу њима по комплексности сликане архитектуре, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 63, figs. 369–385.

²³¹¹ Cf. supra: *а(н)гг(е)ль прѣдстатель*. За превод на савремени српски, v. *Акатист*, 11.

другог икоса, *разѸм разо<...>м <...>мѣтн д(ε)ва ншѸцин възѸпн къ слѸжешемѸ нз бокоѸ чнстѸ с(н)на ка<...> <...>тн,*²³¹² иконографски предложак представе не потиче од самог текста химне, већ је настао према традицији забележеној у Протојеванђељу Јаковљевом (11, 1–2).²³¹³ Богородица је насликана како левом руком спушта ведро с конопцем у студенац облика крста, док десном придржава мафорион на грудима. Са десне стране прилази јој анђео, представљен као полуфигура у лету, залепршаних драперија на огртачу и крила у покрету. Он је десном руком благосиља, а у левој држи скиптар. Позадина у виду зида са прозорским отворима иза којег се издиже базиликална грађевина означава место догађаја – Богородичин дом. Присуство зрака Светог Духа приказано је на исти начин као и у претходне две композиције. Пре Марковог манастира трећа строфа иконографски је уобличена на исти начин у Матеичу. У познијем периоду анђео у лету који се спушта ка Богородици крај бунара насликан је у оквиру другог икоса у Ферапонтовом манастиру (1500–1502). Нешто другачија интерпретација Благовести крај студенца заступљена је у минијатурном сликарству. У Томићевом и Српском псалтиру стојећа фигура арханђела Гаврила прилази Богородици која у пратњи служавки стоји крај бунара.²³¹⁴

У горњем делу нише ђаконикона приказан је други кондак. Препознатљиви почетни стихови четврте строфе *сила вѣшнаго ѡсѣни тогда зачетн<...> <...>нскѸснѣ*²³¹⁵ исписани су испод небеске светлости у три нијансе сиве, раздвојене у три зрака који симболишу Св. Тројицу; средишњи међу њима спушта се на Марију дјеву у знак зачећа. Она седи на широкој клупи без наслона са дрвеним постолем за ноге и преде;

²³¹² Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 47. Cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 63. Cf. Дечани 61: *разоумь неразоумьнь разоумѣтн д(ε)ваа ншѸцин възѸпн къ слоѸжешемѸ. нзъ бокоѸ чнстоѸ како ис родити цюштн рѸци дн*, 278 а. На основу поређења са дечанским рукописом могуће је и реконструисати натпис на фресци Акатиста у Марковом манастиру.

²³¹³ Према овом предању одиграле су се двоје благовести: на бунару и у кући, v. Tischendorf, *Evangelia Aposrupha*, 21–23. Cf. Новаковић, *Апокрифно протојеванђеље Јаковљево*, 6.

²³¹⁴ V. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 129–130, figs. 385–389.

²³¹⁵ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 48, сл. 42. Натпис на фресци може се у потпуности реконструисати према: Дечани 61 и Дечани 63: *сила вѣшнаго ѡсѣни тогда къ зачетноу бракоу нскѸснѣн*.

у десној руци јој је преслица а у левој држи вретено са црвеном пређом у висини главе; преко стомака и прса протеже се танка нит пређе. Пурпурни Богородичин мафорион украшен звездом на челу, прекрива јој рамена и груди, док је преостали део пребачен преко руку и пада низ леђа. Иза Богородице разасрта је велика црвена тканина; придржавају је на крајевима две девојке уредно сплетених праменова власи, у чијим ушима се светле бели кругови наушница (сл. 385).²³¹⁶

У четири описане сцене јављају се мотиви, чије је значење везано за патристичку, химнографску и иконографску традицију Благовести. Један од њих је приказ стуба,²³¹⁷ који се у више облика може приметити у првом икосу и првом кондаку. За разлику од осталих (потпорни ступци у субструктури балдахина, стубићи на којима почива купола) који имају конструктивну улогу у оквиру насликаних градитељских здања, четвороугаони стуб на зиду иза Богородице у првом икосу делује као издвојени елемент, што наводи на разматрање симболичких вредности његове појаве.²³¹⁸

Ослањајући се на обиље библијских цитата егзегетски текстови ране Цркве садржали су метафоре о стубу, које симболишу Христову делатност и његове врлине.²³¹⁹ Интересантно је да је представа стуба након ранохришћанског периода све више добијала симболику оваплоћења.²³²⁰ У Византији се представе стуба у оквиру Благовести јављају тек од времена Палеолога и то не у великом броју. Већина примера потиче са територије Балкана (параклис Св. Јефимија у цркви Св. Димитрија у Солуну,²³²¹ црква Светих Арханђела у Костуру,²³²² икона Благовести из

²³¹⁶ Иконографске варијанте сцене у циклусима Акатиста разматра Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 130–132, figs. 402–419.

²³¹⁷ О представи стуба у иконографији Благовести, v. Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne*, 145–160; eadem, *Recherche iconographique*, 261–286.

²³¹⁸ Cf. стуб у празничној сцени Благовести у цркви Светих Арханђела у Костуру, v. Πελεκανίδου, *Καστοριά I*, pl.122.

²³¹⁹ Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne*, 146–148; eadem, *Recherche iconographique*, 264–266.

²³²⁰ Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne*, 148–151; eadem, *Recherche iconographique*, 274–277.

²³²¹ Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου*, II, pl. 82.

Охрида).²³²³ Њихово значење искључиво је везано за Богородичине епитете и префигурације, а порекло им је химнографске природе.²³²⁴ Мајка Божија се пореди са „огњеним стубом, који показује пут онима у тами“ и „стубом девојаштва“ у седмом поздраву шестог икоса и првом поздраву десетог икоса Богородичиног акатиста.²³²⁵ Истим метафором Богородицу је описао и Јован Дамаскин у проповедима посвећеним празницима Рођења Богородице²³²⁶ и Благовести.²³²⁷ За разлику од празничних Благовести, мотив стуба среће се у већем броју примера у почетним епизодама циклуса Акатиста, вероватно услед утицаја самог литерарног предлошка (Дечани; Матеич; Томићев псалтир; икона из Успенског сабора; икона из Кремља; Ферапонтов манастир; Богородичина црква, Меронас, Крит; Богородичина црква, Рустика, Крит).²³²⁸ Нема сумње да је сликару Марковог манастира била позната иконографија Благовести која садржи мотив стуба,²³²⁹ али судећи према броју нагомиланих конструктивних елемената (потпорни ступци у субструктури балдахина, стубићи на којима почива купола, четвороугаони стуб на зиду иза Богородице) делује као да није могао да се одлучи за једно решење. На такав изглед утицао је такође и стил сликане архитектуре који негују сликари Акатиста, по чему се циклус у Марковом манастиру издваја од осталих примера. Карактерише га пренаглашеност и бујност форме, спој различитих, често неусклађених конструкција

²³²² Πελεκανίδου, *Καστοριά* I, pl.122.

²³²³ Cf. и Благовести у Перивлепти у Мистри (v. Millet, *Monuments de Mistra*, pl. 116.3). Позније примере наводи Παπαstavrou, *Le symbolisme de la colonne*, fig. 20, 21. Cf. и eadem, *Recherche iconographique*, 280–281.

²³²⁴ Παπαstavrou, *Le symbolisme de la colonne*, 158–159.

²³²⁵ *Акатист*, 22, 28.

²³²⁶ PG 96, 673B.

²³²⁷ PG 96, 696A.

²³²⁸ V. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 351, 352, 357-360, 362–364, 366, 368–371, 378, 380–382, 391.

²³²⁹ Стуб је насликан у оквиру две теме оваплоћења у оближњој Богородичиној цркви у Сушици (крај XIII века) – Благовестима и Сусрету Марије и Јелисавете, v. Babić, *Les fresques de Sušica*, fig. 7, 8.

које не одговарају реалним градитељским призорима, претрпаност детаљима и шаренило боја. Минуциозан сликарски приступ обради материје дочарава изглед, састав и декорацију материјала од којих су сачињени елементи архитектуре и мобилијара.

У контексту Богородичиних префигурација могао би се разумети и мотив чији изглед највише подсећа на вазу са цвећем.²³³⁰ Испод лучног трема, између Богородице и арханђела у првом кондаку насликана је висока обла ваза са постољем из које извирују гроздасти цветови сиве боје.²³³¹ Символично значење вазе са цвећем које се уобичајено слика на врху или у близини стуба у оквиру Благовести везује се за Богородичине праслике – Мојсијеву посуду са маном и процветали Аронов штап.²³³² Читав низ метафора које се заснивају на симболици цветања налазе се у Богородичином акатисту (Радуј се изданче неувеле младице! Радуј се, јер рађаш расадника нашег живота! Радуј се, јер расцетаваш ливаду омиљем! икос 3; Радуј се, цвете непропадљивости! Радуј се, круно уздржљивости! Радуј се, дрво светла рода, са кога се верни хране! Радуј се, дрво дебела хлада, под које се заклањају многи; икос 7),²³³³ као и у познијим проповедима и химнама посвећеним Богородици.²³³⁴ Представа вазе са цвећем јавља се у византијском сликарству у XII веку, али се чешће може срести на представама Благовести тек од епохе Палеолога.²³³⁵ Овај

²³³⁰ О симболици вазе с цвећем у византијској иконографији Благовести, v. Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne*, 155–158; eadem, *Recherche iconographique*, 258–260. О значењу истог мотива у готичкој и ренесансној иконографији Благовести, v. Hirn, *The sacred shine*, 281–283, V. и Robb, *The Iconography of the Annunciation*, 482.

²³³¹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, сл.41; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, fig. 373.

²³³² V. PG 97, col. 865 B; Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις*, 220.

²³³³ *Χαίρε φυτουργόν της ζωής ημών φύονσα*, PG 92, 1337 D, *χαίρε το άνθος της αφθαρσίας*, *ibid.*, 1341C, *Χαίρε δένδρον άγλαόκαρπον, εζ ου τρέφονται πιστοί, χαίρε ζύλον εσκιόφυλλον, νφ ' ου σκέπονται πολλοί*, *ibid.*, 1341C–D. За српски превод, v. *Акатист*, 15, 16, 23, 24.

²³³⁴ Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne*, 156–157.

²³³⁵ V. нпр. Благовести у Богородици Перивлепти у Мистри, v. Papastavrou, *Recherche iconographique*, 260.

мотив се међутим није усталио у оквиру иконографије Благовести циклуса Акатиста.²³³⁶

Са почетних епизода циклуса Акатиста није изостао ни вео (*καταπέτασμα, velum*) – један од најзначајнијих симбола оваплоћења.²³³⁷ Као знак теофаније црвена тканина обавија сегменте сликане архитектуре у представама Благовести. У циклусу Акатиста Марковог манастира она је распрострајена између куполе и стуба, одакле слободно пада (први икос). У заклону вела одвија се и чудесно зачеће (сл. 385а). Вишеструка значења уткана су и у представу тканине коју фигуре девојака застиру иза Богородице у другом кондаку.²³³⁸ Међу њима се истиче библијски архетип о завеси храма.²³³⁹ Сакрална својства катапетазме старозаветног храма²³⁴⁰ уобличила су потоња егзегетска, патрстичка и химнографска тумачења вела као праслике Христове људске природе.²³⁴¹ Теолошки симболизам ткања придодат је и Богородичиној пређи. Према Протојеванђељу Јаковљевом (11:1)²³⁴² небески гласник затиче Марију у раду, док испреда пурпурну пређу за нову завесу јеврејског Храма. Управо је тај тренутак могао имати одраза у иконографији Чудесног зачећа у Марковом манастиру.²³⁴³ Веома учестали мотив вретена са предивом, који припада сфери свакодневног живота носио је сложену догматску поруку о чудесном зачећу

²³³⁶ Cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 352–401.

²³³⁷ Papastavrou, *Le voile*, 141–168; eadem, *Recherche iconographique*, 323–350.

²³³⁸ Ликовни образац две фигуре које држе драперије античког је порекла, v. Papastavrou, *Le voile*, 141; eadem, *Recherche iconographique*, 339–340. О иконографском пореклу и распрострањености представе две девојке уз Богородицу, v. Babić, *Les fresques de Sušica*, 318–331.

²³³⁹ Papastavrou, *Recherche iconographique*, 327–328.

²³⁴⁰ Књ. изласка 26: 31–36; 27: 21; 30:6; 35:12ff.

²³⁴¹ V. Прокла Цариградског, PG 85, col. 433B; Кирила Александријског, PG 75, col.1253; Јована Дамаскина, PG 96, col. 668A.

²³⁴² Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, 22.

²³⁴³ Мотив преслице и вретена није био уобичајен за иконографију Чудесног зачећа. Cf. четврту строфу у Томићевом псалтиру, где је уз Богородицу у светлосној мандорли, на чијим грудима је лик Христа детета у медаљону, насликана девојка са преслицом и вретеном, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, fig. 407.

тела Христовог, као централног догађаја Благовести. Сагледана у светлу патристичке егзегезе, химнографије и проповеди, са основом у новозаветним речима девете Павлове посланице Јеврејима (9, 1–14) завеса Храма сачињена од пурпурне пређе симболише тело Христово.²³⁴⁴

Поред овог популарног наративног сегмента апокрифа, бројне метафоре о одевању везане за култ Богородице могле су такође надахнути представу Марије дјеве која испреда црвену нит испред црвене тканине. Византијска егзегетска традиција већ у раним вековима Цркве развија истанчани теолошки симболизам одеће и одевања. Схватање поступка производње тканине као метафоре о ткању људског тела прожима тумачења о оваплоћењу Логоса, а посебну улогу добија у једној од најпознатијих метафора Прокла Цариградског (434–446) о Богородици, забележеној у његовим проповедима.²³⁴⁵ Славни цариградски архиепископ из V века, утробу Богородице описује као „ткачницу у којој се посредством Светог Духа на разбоју божанске икономије спасења од пречистог девичанског тела тка тело Христово“ и где бестелесно божанство задобија облик и материјална својства.²³⁴⁶ И потоња византијска беседничка књижевност и химнографија развила је метафоре о Богородичиној утроби, које поетским језиком упућују на кључна питања догме Оваплоћења. Црквени писци и песници попут Андреја Критског и Јована Дамаскина, чији су канони ушли у састав богослужења на празник Благовести, прослављају мајку Божију која је подарила Оваплоћеном Логосу „одећу своје утробе и тела“.²³⁴⁷

²³⁴⁴ Детаљну анализу теме уз одговарајуће литерарне изворе и примере из уметности пружа Evangelatou, *The purple thread*, 261–275.

²³⁴⁵ Conostas, *Weaving the Body of God*, 164–194; idem, *The Purple Thread*, 315–358.

²³⁴⁶ *Oratio I, De laudibus S. Mariae*, PG 65, 681B и *Oratio IV, In natalem diem domini*, PG 65, 712C; Conostas, *Weaving the Body of God*, 180–183. Cf. и Papastavrou, *Recherche iconographique*, 329–330.

²³⁴⁷ Наглашава се да је реч о пурпурној тканини која је добила боју Маријине девичанске крви. За Андрију Критског, v. *In nativitatem B. Mariae* I, II, IV, PG 97, 812B, 838B–D, 880CD; *Canon in B. Annae conceptionem*, PG 97, 1316B; *Magnus Canon*, PG 97, 1377D; за Јована Дамаскина, v. *In nativitatem B. V. Mariae*, II, PG 96, 693C. Такви примери присутни су и у делима других црквених писаца и песника, cf. Evangelatou, *The Purple Thread*, 265, n. 37.

Могуће је да је богата химнографска традиција о Богородичиној утроби, која је изузетним и добро познатим примерима посведочена и у Акатисту²³⁴⁸ утицала на начин приказивања одеће Богомајке у пределу стомака; док се у првом кондаку обла линија стомака оцртава под плавом доњом хаљином Марије дјеве која седи, у Чудесном зачећу исти облик је још уочљивији, јер је већи део мафориона уместо напред, пребачен преко руку назад.²³⁴⁹

У значењски опсег вела може се уврстити и сличност коју дели са литургијским покровцем – великим воздухом.²³⁵⁰ На евхаристијски смисао драперије у представи Зачећа у Марковом манастиру не указује само његов изглед (величина, боја и начин ношења тканине) већ и место које сцена заузима. Насликана у горњем делу нише ђаконикона, она се налази над евхаристијко-литургијском композицијом Великог входа, њеним последњим сегментом (сл. 369). Будући да су сликари Акатиста радили и у зони стојећих фигура, рекло би се да су истим стилем, ако не истом руком насликане обе тканине – велики воздух који анђели ђакони носе ка часној трпези где их чека Христос велики архијереј и драперије у рукама девојака. Идеја која је тиме благо назначена прати главну тематску и идејну претпоставку у олтару – а то је да се већ самим отеловљењем најављује будућа жртва Христова.²³⁵¹

И наредне две епизоде, насликане на јужном зиду ђаконикона везане су за примање вести о зачећу Марије дјеве. Њима се заокружује део поетске повести о

²³⁴⁸ Један од поздравних стихова првог икоса гласи: „Радуј се, јер носиш онога који носи све!“ За ове и друге метафоре о утроби дјеве Марије у Акатисту, в. *Акатист*, 13, 15, 23, 28, 30. За грчку химнографију, в. Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, 85–86 (‘χώρα’, ‘χωρήσασα’, ‘χωρίον’); примере наводи и Evangelatou, *The Purple Thread*, 267, п. 49–52.

²³⁴⁹ Увећан стомак под Богородичином хаљином није била честа појава у првим строфама циклуса Акатиста. Насликан је у првом кондаку у манастиру Св. Фанурија у Валсамонери на Криту (око 1430) и у другом икосу у Богородичиној цркви, Кавуси, Ијерапатра, Крит, в. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 31, 38, 382, 396. Cf. *ibid.*, 352–419.

²³⁵⁰ Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 81sq; Papastavrou, *Le voile*, 147–148; eadem, *Recherche iconographique*, 325326, 343–346;

²³⁵¹ Cf. Papastavrou, *Le voile*, 153.

отеловљењу Христовом. Трећи икос приказује сусрет Марије и Јелисавете, који се одвија у јединственом архитектонском оквиру, испред високог зида (сл. 370).²³⁵² Поновљени су познати симболи оваплоћена: четвороугани стуб у левом углу и црвени вео, који се од врха украсног носача шири ка другом крају сликане архитектуре. Над њим је некада био исписан натпис, од којег је видљиво покоје средишње ⟨...⟩ϵ и крајње слово ⟨...⟩ εϵ.²³⁵³ Загрљај две жене представљен је на иконографски уобичајен начин,²³⁵⁴ познат и из других теотоколошких и христолошких циклуса (Богородичин циклус; циклус Христовог рођења и детињства).²³⁵⁵ Како је то често случај Богородица је насликана као виша фигура. У нежном загрљају она своју леву руку ставља на врат старије рођаке којој седе власи извирују испод капуљаче. Њена одећа, хаљина и огртач насликана је у окерним и смеђим тоновима. Остајемо ускраћени за потпуни садржај фреске због оштећења које захвата лица обе жене.

Без просторног раздвајања, у истом архитектонском оквиру пратимо и илустрацију трећег кондака.²³⁵⁶ Јосифови прекори упућени дјеви Марији одвијају се пред грађевином од које се види само дугачак двосливни кров и нека врста прочеља са кулом над којом је полуобличасти кровни покривач (сл. 370). Од својих најближих иконографских паралела (Матеич, Перивлепта) Богородица у Марковом манастиру се разликује по протествујућем гесту. Уместо уобичајеним ставом бојажљиве

²³⁵² Грозданов, *Новооткривене композиције*, 37–38, сл. 1.

²³⁵³ Cf. Дечани 61: идоушини в(о)гопринетноу д(е)ваа оутробу. вьстече къ елисавети, л. 278 а.

²³⁵⁴ Са највише иконографске сличности насликани су примери трећег икоса у Матеичу и Богородици Перивлепти у Охриду, в. Димитрова, *Манастир Матејче*, 159–160; Грозданов, *Илустрацијата на химните*, 201–202 (илустрација на стр. 201). Cf. и друге примере код Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 420–432.

²³⁵⁵ О истој сцени у циклусу Богородичиног живота и циклусу Христовог детињства, в. Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 187–188; eadem, *Cycle of the Infancy*, 202.

²³⁵⁶ За иконографију сцене, в. Lafontaine-Dosogne, *Akathiste*, 678–679; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 20, 44–45; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 133–134, figs. 433–448. Cf. Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 190–191.

скрушености, своју непорочну природу она брани високо издигнутом десном руком изнад главе.²³⁵⁷ И други експресивнији изрази, као што су отворени дланови у висини руку, коришћени су да искажу исто осећање (Валсамонеро, Рустика, Св. Никола Орфанос, Српски минхенски псалтир),²³⁵⁸ међутим једино је још на икони из Кремља (по. 3039, почетак XV) дјева Марија приказана на исти начин.²³⁵⁹ То није једина сличност коју сцена из Марковог манастира има са поменутом руском иконом. Различитим иконографским решењима у оба примера ликовно је дочаран крај четврте строфе (*Но, сазнавши да је твоје зачеће од Духа Светога, рече: Алилуја!*). Увећан стомак под Богородичином хаљином насликао је мајстор Акатиста у задужбини Мрњавчевића, док се руски сликар определио за попрсје Христа детета у медаљону, познато као елемент иконографије Благовести у руској средини још од краја XII века (Устјушке Благовести).²³⁶⁰ Дакле у оба случаја идејно тежиште фреске је догма беспорочног зачећа Богородице, а не прекори Јосифови. У примеру Марковог манастира то је потврђено и Јосифовим благим ставом, који не одаје „буру помисли сумње“ али и натписом који садржи завршни део строфе (...вѣ «(...) носѣф (...))шаш(...).²³⁶¹

Више удружених симбола оваплоћења који се јављају, те имају доследну примену у првих шест епизода циклуса Акатиста истичу и чине разумљивијим најважније идејне слојеве ове целине. У светилишту Марковог манастира илустрација химне Богородици један од сегмената фреско програма у којем се кроз спој симболичких и наративних модуса вишеструко исказује идеја оваплоћења (Богородица у Христос Емануило у конхи апсиде, Велики вход, Благовести из циклуса Великих празника; циклус Христовог детињства). У садејству са другим

²³⁵⁷ Грозданов, *Новооткривене композиције*, 38.

²³⁵⁸ Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 133, figs. 435–437.

²³⁵⁹ *Ibid.*, 133, figs. 263, 444.

²³⁶⁰ Смирнова, *Новгородски икона*, 31–38.

²³⁶¹ Фрагментарно сачуван натпис, први пуг се доноси овом приликом. Cf. Дечани 61: *боуроу въноутрь идѣе подышлѣнни неврѣннѣ цѣлодоудрѣни носѣфъ слоутн се · кѣ не небратнѣ и тебѣ зрѣ*, 278 б.

темама овог простора до изражаја долази догма отеловљења Христовог и непорочног зачећа Богородичиног, али и еклисиолошки симболизам и литургијски смисао циклуса.²³⁶²

Декоративно осмишљена граница између олтара и наоса, која је обележавала место олтарске преграде²³⁶³ уједно раздваја теме оваплоћења и догађаје везане за Христово рођење и детињство у циклусу Акатиста (сл. 370, 386).²³⁶⁴ У средишту композиције Христовог рођења које се прославља у четвртом икосу²³⁶⁵ је Богородица у породилској постељи (сл. 387). Она је окренута на леву страну, ка мудрацима који јој приносе дарове, док су са десне стране јасле са малим Христом у повојима, над којим стоје во и магаре (сл. 388). Јосиф седи замишљен, на стеновитом узвишењу уз Богородицу, са њене леве стране. Три анђела покривених руку „славе долазак Христа у телу“. Одмах се може уочити неусклађеност између натписа и садржаја композиције. сл<...>ашахџ паст <...>²³⁶⁶ једини је јасно читљив део дугачког натписа, који не оставља сумњу у тему приказивања. Због тога је нејасно због чега су сликари уместо пастира насликали мудраце са истока, чија улога сходно текстуалном

²³⁶² О сликаном програму у олтару и месту почетних сцена циклуса Акатиста, в. поглавље о олтару.

²³⁶³ V. Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 149, сл. 201.

²³⁶⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 48, сл. 43 видео је само један део композиције, „дете повијено у јасле, једну краву како гледа у јасле и два анђела“. Цео садржај сцене описао је након чишћења фреске Грозданов, *Новооткривене композиције*, 38, сл. 3. Cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 63–64.

²³⁶⁵ О иконографији седме строфе, в. Lafontaine-Dosogne, *Akathiste*, 679–681; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 20–21, 45; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 134, figs. 449–466.

²³⁶⁶ Cf. Дечани 61: слъшаше пастирне аггломъ пощидъ нже въ пльти х(рн)с(то)в(о) пришьствне, л. 278 б.

предлошку долази до изражаја тек у наредним епизодама.²³⁶⁷ Очигледно је дошло до уплива иконографије празничне сцене Рођења Христовог, која неретко садржи и епизоду са мудрацима,²³⁶⁸ због чега текст химне није доследно преточен у слику. Тројица мудраца са истока помињу се у литерарним изворима коришћеним за иконографско обликовање сцене Рођења – Матејевом јеванђељу (2: 9–11) и Јаковљевом протојеванђељу (гл. 21), а о њима се пева и у божићним стиховима. То се може видети на примеру празничне сцене Рођења у цркви Св. Николе у Челопеку, која показује велику стилску блискост са фреском у Марковом манастиру (сл. 389). Са ове представе испуштена је епизода Благовести пастирима, па њихове фигуре као ни стадо нису представљени.²³⁶⁹ Реч је највероватније о истом сликару који је поступио на сличан начин у обе композиције, сместивши уз Богородицу трочлану групу мудраца. Осим тога на обе фреске поновљено је истоветно иконографско обличје јасли у виду каменог саркофага. Иако је без сумње реч о иконографском маниру сликара, које припада ширим ликовним обележјима епохе, не треба занемарити ни одговарајуће значење такве представе; овакав изглед колевке Христове прожет је симболизмом страдања.²³⁷⁰ Највише међутим чуди положај Богородичиног тела, којим је окренула леђа Христу у јаслама. Сигурни смо да у овако замишљеном односу између Богомајке и новорођеног Христа не леже дубља значења, већ да се ради о одређеним изменама до којих је дошло услед механичког комбиновања и спајања иконографских концепција Рођења из христолошког и циклуса Акатиста.²³⁷¹ У то би нас могао уверити недостатак још једног стандардног

²³⁶⁷ Представе тројице мудраца са истока нису део иконографије четвртог икоса, cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 449–465.

²³⁶⁸ За иконографију Рођења у сликарству Палеолога, v. Lafontaine-Dosogne, *The cycle of the Infancy*, 208–213. Cf. и Millet, *Recherches*, 93–166.

²³⁶⁹ Габелић, *Рођење Христово*, 217, 224–226, сл. 1; eadem, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 483–486.

²³⁷⁰ Детаљно о томе код Габелић, *Рођење Христово*, 218–219. На исти начин јасле су представљене у Светим Апостолима у Солуну, Св. Никити, Полошком, v. *ibid.*, (са литературом).

²³⁷¹ Ретки су примери празничног Рођења, у којем је Богородица леђима окренута Христу детету у јаслама, као и епизоди купања. V. нпр. Волотово (Вздорнов, *Волотово*, сл. 59).

елемента композиције – купања малог Христа.²³⁷² Други примери четвртог икоса управо показују да се Мајка Божија на овај начин слика како би пратила ток купања новорођенчета (Козија, Рустика).²³⁷³

У истом стеновитом пејсажу наставља се циклус Богородичиног акатиста илустрацијом четвртог кондака чији натпис гласи (...)*ѣздѣ видѣвшѣ влѣхви п(...)*ти п(...)*слѣдовашѣ зарн* (сл. 390)²³⁷⁴ Пут којим је небеска звезда светлошћу водила мудраце са истока један је од иконографски најпостојанијих сегмената циклуса, који се без значајнијих измена понавља од примера до примера.²³⁷⁵ И у Марковом манастиру средишњи део композиције испуњавају ужурбане коњаничке фигуре тројице мага у покрету (сл. 391), који десним кажипрстом показују на велику звезду испред њих, обавијену сегментом неба, одакле полазе три зрака. Ипак поједини елементи у иконографији особени су, па и изузетни. Анђео у лету који се понекад јавља да укаже (Рустика) или у потпуности замени звезду (Меронас) у неколико српских примера (Дечани, Српски минхенски псалтир) се развија у летећег анђела на коњу који показује на небеско светило (сл. 392).²³⁷⁶ Иконографска преплитања циклуса Акатиста са христолошким и теотоколошким циклусима дошла су до изражаја и када је реч о описаној анђеоској представи. Порекло овог занимљивог мотива је

²³⁷² Овај недостатак прва је уочила Габелић, *Рођење Христово*, 222.

²³⁷³ Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 458–459.

²³⁷⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 48, сл. 43 наводи и прву реч натписа *боготѣнѣю*, док речи *п(...)*ти и *п(...)*слѣдовашѣ тада нису биле видљиве. Cf. Дечани 61: *боготѣнѣю звездоу видѣвшѣ влѣхви се и послѣдовашѣ зарн*, 279а.

²³⁷⁵ За иконографију четвртог кондака, v. Lafontaine-Dosogne, *Akathiste*, 681–683; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 22–23, 4546; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 135, figs. 467–482. За иконографски развој теме Пут мудраца са истока, илустрован у рукописима од XI века, v. и Lafontaine-Dosogne, *Cycle des mages*, 211–224. За приказ Путовање мага у палеолошком сликарству, v. eadem, *The Infancy of Christ*, 214–224.

²³⁷⁶ Бабић, *Богородичин Акатист*, 152; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 135, figs. 8, 29, 91, 118, 223. О анђелу коњанику, v. Garidis, *L'ange à cheval*, 23–59.

апокрифно и помиње се у Протојеванђељу Јаковљевом.²³⁷⁷ Његовој учесталости у епизодама Рођења празничног циклуса палеолошке ере (Краљева црква у Студеници,²³⁷⁸ Перивлепта,²³⁷⁹ Лесново²³⁸⁰) свакако су допринели химнографски текстови и беседе црквених песника и светих отаца, који су се изводили на Божић.²³⁸¹ Идеју за сликање анђела предводника сликари су могли преузети из празничног Рођења у Марковом манастиру, које је насликано на јужном своду.²³⁸² Огањ ватре и светог духа који према химнографским и похвалним саставима испуњава анђеоски дух назначен је на фресци Марковог манастира ватрено црвеном бојом нимба, а ознаке високог достојанства представљене су и инсигнијом укрштеног лороса на грудима анђела коњаника.²³⁸³ И химнографска традиција везана за празник Рођења Христовог звезду која води мудраце описује различитим називима и епитетима чије је значење везано за симболику светлости и ватре.²³⁸⁴

Девета епизода циклуса (пети икос) у Марковом манастиру приказује Поклоњење мудраца Богородици ἡ с малим Христом на трону над којим је натпис $\text{βλδϛϛϛ ⲉϛϛϛϛϛ ϛⲁⲗⲁⲛⲉⲛϛϛⲓⲛ ⲛⲁ ⲣⲟϥϫ ⲉϛϛⲓⲛⲟ}$ (сл. 390, 393а, 393б).²³⁸⁵ Спаситељ је телом

²³⁷⁷ *Апокрифи новозаветни*, 22. За новији преглед апокрифног текста, v. Elliot, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity*.

²³⁷⁸ Бабић, *Краљева црква*, 142–143, сл. 93.

²³⁷⁹ Ћорнаков, *По конзерваторските работи*, 87, сл. 15.

²³⁸⁰ Габелић, *Лесново*, 77, сл. 27.

²³⁸¹ V. нпр. Григорија Богослова, PG 38, 463; Јована Златоустог PG 57, 64–66. Богословске изворе и тумачења детаљно разматра Kalokyris, *The Star of Bethlehem*, 79–81.

²³⁸² V. поглавље о Великим празницима.

²³⁸³ V. Григорија Назијанског, *Orationes theologicae* 28, 31, PG 36, 72B. Cf. анђела предводника у сцени Рођења Христовог у Марковом манастиру, који је насликан у царској далматици, са црвеним крилима, црвеним плаштом на ватреном коњу.

²³⁸⁴ Византијски песник Роман Мелод у Првом *контакиону* на Рођење Христово употребљава више именица (φῶς , πῦρ , ἀστὴρ , ἀκτὶς , λῦχνος , ἀνατολή) и придева (πύρινος , φαιδρός , φαιεῖνος , φωταυγός) којима описује звезду-водиљу, cf. E. Catafygiotu Topping, *St. Romanos Melodos*, 102.

²³⁸⁵ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 48, сл. 43. Cf. натпис у Дечани 61: $\text{βλδϛϛϛ ⲉϛϛϛϛϛ ϛⲁⲗⲁⲛⲉⲛϛϛⲓⲛ ⲛⲁ ⲣⲟϥϫⲟϥ ⲉϛϛⲓⲛⲟϥ ϛⲥⲗⲁⲃⲁⲅⲁⲛⲟϥ ⲣⲟϥϫⲟϥ ⲉϛϛⲓⲛⲟϥ}$, л. 279а. За иконографију петог икоса, v. Lafontaine-

окренут ка мајчиним грудима, а главом ка мудрацима које благосиља. Влсви прилазе поклањајући се и приносећи дарове Христу. Уз престо стоји арханђел у царском орнату са лоросом. Уз стеновити пејсаж Витлејема издиже се са десне стране, иза Богородице, тробродна грађевина са портиком на северној страни, која личи на цркву. Наративно осмишљене секвенце Путовања мудраца и Поклоњења Месији вешто повезује и заједнички мотив. Звезда којој су стремили пратећи је издалека довела их је до крајњег исхода њиховог пута – поклоњењу новорођеном Спаситељу, а потврда Божијег благослова није изостала ни са неба, одакле полазе три зрака светлости усмерена ка Богородици са Христом. То је метафором исказано и у првом поздравном стиху ове строфе, који гласи: *Радуј се, мати незалазне звезде!*

Царска иконографија значајан је чинилац идејног обликовања циклуса Богородичиног акатиста у Марковом манастиру прожимајући немали број његових епизода. Божанска и људска природа Христова опевана је у петом икосу алузијом на његову владарску улогу: „... и познавши у њему Владара, иако узе лик слуге, похиташе да му послуже даровима...” («...καὶ δεσπότην νοοῦντες αὐτόν, εἰ καὶ δούλου ἔλαβε μορφήν, ἔσπευσαν τοῖς δώροις θεραπεῦσαι...»).²³⁸⁶ И у најважнијим химнографским саставима рановизантијске епохе постављен је темељ идеје Богородице царице, која ће бити поштована и развијана у потоњем периоду како на плану химнографије тако и у области уметности. Узмимо за пример много поштовани *Први кондакион на Божић* Романа Мелода, у којем се лик Богородице гради од бојажљиве младе жене, која је прва осетила божанску милост до заступнице људског рода пред Богом; стога јој славни химнограф додељује наступ царице на трону у разговору са мудрацима: «ἰδοὺ γὰρ μάγοι ἐξω ζητοῦσαι σε τῶν ἀνατολῶν οἱ βασιλεύοντες.», док маги новорођеног Христа називају владарем и створитељем свега: «τῶν πάντων τούτων κτίστην καὶ κύριον (κβ'4)».²³⁸⁷ Најпрепознатљивији и најчешћи елемент „владарске слике“ у

Dosogne, *Akathiste*, 683–684; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 23–24, 46; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 135–136, figs. 483–497.

²³⁸⁶ Наведено према грчкој верзији текста код: Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 188.

²³⁸⁷ Наведено према Catafygiotu Topping, *St. Romanos Melodos*, 101,104.

Поклоњењу мудраца је Богородичин трон.²³⁸⁸ У задужбини Мрњавчевића реч је о богато украшеној високој столици са наслоном, са постољем на коме је супедион. Утисак царске аудијенције употпуњен је анђелом (арханђелом) у царском орнату са укрштеним лоросом на грудима, који десном руком показује Богородицу са Христом. Поред Марковог манастира овај припадник небеског двора насликан је још само у Дечанима.²³⁸⁹

Четврти пут у оквиру Богородичиног акатиста мудраци су приказани како се враћају у Вавилон проповѣдници вѣѣше вѣсви вѣзвр(атише) се вѣ вавилоњ (сл. 394, 394а, 394б).²³⁹⁰ Од начина на које се представља њихов повратак сликари Марковог манастира одлучили су се за онај који је најмање заступљен.²³⁹¹ Према одабраном иконографском предлошку избегнута је слика помпезног дочека, а мудраци су представљени након силаска с коња, како предају узде слуги пред зидинама Вавилона.²³⁹² Урбане архитектонске контуре библијског Вавилона, који је у свести Ромеја XIV века представљао утврђени источњачки град, састоје се од лучног сегмента капије града и тврђаве која се помаља иза стена. Запажа се да је у појави мудраца другачији не само костим, који се сада састоји од одежде источњачког порекла – *лапацаса*²³⁹³ и шешира, већ и целокупни изглед; издужене пропорције и

²³⁸⁸ Трон је део представе Поклоњења мудраца у више примера: Томићевом псалтиру, Дечанима, Српском минхенском псалтиру, Козији, икони са острва Скопелос, Матеичу, Св. Николи Орфаносу, Богородичиној цркви у месту Рустика, Крит, итд., v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 483–494.

²³⁸⁹ Бабић, *Богородичин Акатист*, 152.

²³⁹⁰ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 49, сл. 44. Cf. Дечани 61: проповѣдници вѣѣносни вѣсви вѣѣше вѣзвратише се вѣ вавилоњ..., л. 279 б.

²³⁹¹ Мудраци се приказују како јашу; како их дочекују становници Вавилона док улазе у град на коњима или како без коња ступају кроз капије града, cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 483–494.

²³⁹² Једино је још у Српском минхенском псалтиру приказан исти тренутак, али као илустрација једанаесте строфе, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, fig. 513.

²³⁹³ О овом костиму у изворима о дворском церемонијалу и у ликовном материјалу Византије и Балкана у XIV веку, v. Цветковић, *Прилог проучавању*, 143–155. У истој одежди насликана је фигура

префињенија обрада инкарната одликује фигуре десете строфе. Упоредивање приказа мудраца у све четири епизоде пример је који показује да је групу која је радила на Акатисту сачињавало више сликара.²³⁹⁴ Њихов израз, иако у великој мери почива на истом стилском канону ипак не успева да прикрије разлике у вештини и занатском умећу мајстора. Најбољи међу њима увео је трочлану групу мудраца у епизоду Рођења и био је највероватније задужен и за Повратак мудраца. Друга двојица сликара, међу којима се најлошије показао онај који је извео Поклоњење, насликали две средишње епизоде.

Следи композиција која тумачи шести икос – *Бекство у Египат* (сл. 395, 395а).²³⁹⁵ Од некада дугачког натписа веома мало је јасно сачувано, свега по које слово <...>ϕ про<...>. Садржај сцене распоређен је у две целине које захватају завршетак северног зида наоса и одговарајућу површину северног лука на зиду која дели наос од припрате.²³⁹⁶ Оне показују неједнако стање очуваности. Прва са Светом породицом изгубила је доста од површинског слоја боје, док је на другој приказ града и њених становника изашлих у знак добродошлице сасвим добро сачуван.

Стеновити пејсаж Вавилона из епизоде *Повратак мудраца* протеже се и на наредну строфу, те исти дочарава и пределе Египта, чинећи важан мизансценски елемент композиције. Уз горњу ивицу беле стене креће се Јосиф држећи малог Христа на раменима, испред којих корачају три девојке из њихове пратње. У

племића у Божићној химни у Жичи и фигура источњака на фресци из Леснова, v. *ibid.* (цртеж на страни која није нумерисана).

²³⁹⁴ Према Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 139 Акатист су осликала двојица сликара. Vafeiadis, *Painting Work Systems*, 5 et passim, сматра да су сликану декорацију цркве у целини извела двојица мајстора, са чиме се не бисмо могли сложити. Утврђивање стилских одлика сликарства Марковог манастира захтева подробну анализу и преиспитивање досадашњих закључака, о чему припремамо посебан рад. Овом приликом може се изнети прелиминарно мишљење да су у изради Акатиста учествовала тројица сликара. Претпоставку износимо најпре на основу анализе и поређења стилског третмана најчешће приказиваних фигура у циклусу – Богородице и Христа.

²³⁹⁵ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 49, сл. 44.

²³⁹⁶ Cf. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 23, 33.

подножју стене две оседлане камиле прате Богородицу на коњу. Пред њом се, уз камену ивицу пружа извор с водом, док мало даље дечак, вероватно Јосифов син, стоји у води и приноси посуду левом руком ка ниској градитељској конструкцији наизглед необичног изгледа. Десета строфа обogaћена је епизодом која није опевана у шестом икосу Богородичине химне, већ потиче од популарног црквеног предања о Богородичином животу. Оно казује како се на путу кроз пустињске пределе у околини Мемфиса и Илиополиса наједном створила оаза под именом Матариде са изворском водом, где је Богородица угасила жеђ.²³⁹⁷ На основу изнетог предања може се и прецизније одредити постројење постављено у извор. Рекло би се да приказ са фреске Марковог манастира одговара стварном изгледу објеката за снабдевање водом, какви су се користили у римско и византијско доба. Реч је о надземним, покривеним цистернама малих димензија (сл. 396).²³⁹⁸ Попут поменутих и цистерна у Марковом манастиру има полуобличасти свод који покрива једнобродни простор са два реда стубова са аркадама, кроз које протиче вода. Најразноврснија археолошка грађа и писани извори који сведоче о типологији, начину градње и употреби ових објеката утилитарне архитектуре односи се на хронолошке слојеве византијске престонице.²³⁹⁹ Будући да је приказ цистерне у Марковом манастиру изузетан у византијској иконографији циклуса Богородичиног

²³⁹⁷ *Сказания*, 131.

²³⁹⁸ За сажети историјски преглед развоја цистерни, v. Mays, Antoniou, Angelakis, *Water cisterns*, 1923–1930 (римски и византијски период). Cf. малу римску цистерну у Ostica Antica и једнобродну наткривену византијску цистерну у подножју Атинског акропоља, v. *ibid.*, figs. 8a, 13. За мишљење да насликана градитељска конструкција представља пагански храм, са којег је пало 365 идола пред Богородицом, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 139.

²³⁹⁹ Од литературе која се бави овом темом издвајамо: Mango, *The water supply*, 9–18. Као резултат дугогодишњих археолошких истраживања у Цариграду објављена је документација о стотину педесет цистерни престонице, v. Crow, Bardill, Bayliss, *The water supply*. О градитељским концептима цистерни и резервоара за воду, који се занивају на модуларном систему и употреби полуобличастих сводова, v. Stewart, *The Modular Design*, 1–28. За помене цистерни у Цариграду у писаним изворима, v. Janin, *Constantinople byzantine*, 201–215; V. и *Constantinople, monuments of: cisterns*, in: ODB I, 518–519 (M. K.K., W.L.); Bogdanović, *Cisterns*.

акастита, није немогуће да иконографски предложак коришћен за ову представу потиче из Цариграда, где су постојала и највећа знања о изгледу постројења у којима се чувала вода. С друге стране ипак постоји могућност да је епизода са извором која је унела дух жанр сцене у једанаесту строфу пажљиво одабрана. Наиме у шестом поздравном стиху шестог икоса Богородица се назива „стеном која напоји жедне живота“ (11:11). Реч је о једном из групе епитета ове строфе који носе старозаветну симболику. Са изузетком петнаестог стиха (11:15) метафоре у стиховима 11:10–17 (море које потопаи духовног фараона; стена; огњени суб; заклон шири од облака; мана; Земља обећана, из које тече мед и млеко) односе се на делове текста из књиге Изласка (3:17; 13: 21–22; 14: 19–20; 14: 27–30; 16: 13–15, 31, 35; 17: 3–6; 33: 1–3) због чега су и патристичкој литератури тумачене као префигурације.²⁴⁰⁰ Коришћене најпре као сведочанство о Христу,²⁴⁰¹ старозаветне типологије на алегорички начин у Акатисту величају улогу Богородице у оваплоћењу Бога Слова али и потврђују испуњење пророчких речи (Осија 11:1) које понавља и јеванђелиста Матеј описујући бекство Свете породице у Египат: „Из Египта дозвах сина свога“ (Мт. 2:15).²⁴⁰²

Пред капијама утврђеног града Свету породицу дочекује персонификација Египта овенчана круном у пратњи неколико фигура (сл. 395а). Иконографска формула свечаног уласка у град, која следи основну поставку из Христолошких циклуса утемељена је на поетским сликама које потичу још од рановизантијског

²⁴⁰⁰ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 168–173.

²⁴⁰¹ V. Прву посланицу апостола Павла Коринћанима (1 Кор. 10:4): „и сви су исто духовно пиће пили. А пили су из духовне стене која их је пратила; стена беше Христ“. Алудирајући на цитиране стихове апостола Павла (1 Кор: 2–4) Теодорит епископ сиријског града Кира објашњава главне појмове из Књиге изласка као праслике Свете тајне крштења, v. PG 80, col. 257 АВ. Следећи Теодоритова тумачења Григорије Ниски у алегоричком саставу о аскетском животу *Живот Мојсијев* допуњава их евхаристијским значењем, при чему стену пореди са крвљу Христовом, v. *Grégoire de Nysse. La Vie de Moïse*, II, 136, n. 156. Cf. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 169, 172.

²⁴⁰² Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 173.

времена. Роман Мелод је догађај бекства у Египат описао као први *adventus regis* поредећи га са Христовим уласком у Јерусалим.²⁴⁰³

Сликареско настојање да се дочара свет истока уочљиво кроз приказе костима и материјала у строфи *Повратак мудраца у Вавилон* добило је занимљиве појединости у *Бекству у Египат*. Реч је представама животиња из Богородичине пратње – двома једногрбим, бактријским камилама (сл. 394б, 395). Иако материјални трагови о присуству камила у позном средњем веку нису забележени, писани извори потврђују постојање ових животиња на нашим просторима, посебно у јужним крајевима српске државе, где су се вероватно гајиле.²⁴⁰⁴ Пракса гајења камила вероватно је била наслеђена од Византије²⁴⁰⁵ успостављањем српске власти на територијама у долини Вардара крајем XIII века. О томе сведочи забелешка са несачуване даровнице да је краљ Милутин поклатио „крдо камила“ (чрѣди велъкоудъ) манастиру Пресвете Богородице у Трескавцу код Прилепа.²⁴⁰⁶ Значај ових товарних животиња у преносу робе на великим растојањима и као веза са трговачким путевима на истоку, те као елемент размене дипломатских владарских поклана ипак се може приметити и знатно раније на овим просторима.²⁴⁰⁷ Прикази камила међутим сасвим

²⁴⁰³ Catafygiotou Topping, *Romanos, on the Entry into Jerusalem*, 176.

²⁴⁰⁴ О томе опширније код: Узелац, *Камиле*, 25–26. Cf. Милојевић, *Економија*, 161.

²⁴⁰⁵ Камиле су у Византији могле бити и део менаџерије која је учествовала у хиподромским играма. О томе рецимо сведочи детаљ фреске из кијевске Свете Софије са представом камиле и камиларе, v. Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме*, 112–113. Животиње су могле представљати дипломатске поклоне владара или бити у саставу паркова са дивљим животињама у оквиру царске палате. Cf. мотив слона, камиле и камиларе који се приближавају фонтани на минијатури илустрованог Јеванђеља, Paris B. N. gr. 64, fol. 6r (позни XI век), који је могао означавати рајско станиште али и одраз реалног изгледа царског врта са дивљим животињама, v. *Byzance: L'art byzantin*, no. 268. О томе детаљније код: Ševčenko, *Wild animals*, 69–86, посебно 76–77, 81; Узелац, *Камиле*, 28.

²⁴⁰⁶ Архиепископ Данило и други, *Животи краљева*, 137; *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама*, 415.

²⁴⁰⁷ Узелац, *Камиле*, 26. О присуству камила у овом региону сведочи и приказ једногрбе камиле на саркофагу у цркви Светог Ахилија на Малом Преспанском језеру (око 1000), v. *ibid.*, сл. 1;

су ретки у византијском и српском сликарству позног периода. Разлог томе свакако лежи у преовлађујућим тематским одредницама сликаних програма цркава. Као мање вероватан утицај може се узети у обзир и ниско вреднован статус који је ова товарна животиња имала у Византији.²⁴⁰⁸ Камиле су насликане заједно са другим изабраним животињским врстама у библијским сценама постања као што је то случај у дечанском циклусу Генезе.²⁴⁰⁹ Оне имају место и у ретким хагиографским циклусима у којима се представама животиња дочарава монашки живот у пустињи. Такав пример представља илустрација епизоде са лавом из живота светог Герасима Јорданског према Јовану Мосху у солунској цркви Св. Николе Орфаноса, у оквиру које су два пута представљени арапски трговци на камилама (сл. 425).²⁴¹⁰ Исти текст још једном је у сасвим сличном, такорећи поновољеном иконографском облику преточен у слику у Иванову (сл. 397).²⁴¹¹ Приказ камиле који је по свему судећи био непосредан узор за представу у Марковом манастиру налази се у Григоријевој галерији цркве Свете Софије у Охриду. Тамо је ова животиња насликана у оквиру циклуса о старозаветном Јосифу.²⁴¹² Иако није био обичај да се сликају у циклусу Богородичиног акатиста,²⁴¹³ може се рећи да су мотиви камила оправдано присутни у строфи који тумачи Бекство у Египат у Марковом манастиру. Као и у поменути

Микулчић, *Средновековни градови*, 277. Помен камила среће се и у житију Светог Симеона, у вези са сусретом Стефана Првовенчаног и угарског краља Андрије II који се одиграо 1214. или 1215. у Равном на Морави (данашња Њуприја). Том приликом је обављена и размена поклона између двојице владара; Стефан је од угарског владара добио „сараценску стоку“, што се односило на камиле, в. *Стефан Првовенчани, Сабрана дела*, 104–105. Cf. Катић, *Сточарство*, 50; Узелац, *Камиле*, 27–29.

²⁴⁰⁸ Камиле су сматране нечистим животињама, а бити њихов гонич третирано се као једно од најнижих занимања. О томе, в. Узелац, *Камиле*, 26.

²⁴⁰⁹ Марковић Ј., Марковић М., *Циклус генезе*, 327.

²⁴¹⁰ Детаљан опис епизоде даје Tomeković, *Note sur saint Gerasime*, 280; idem, *Ermites et Moines*, 159–160. V. и Τσιτουρίδου, *Η εντοίχια ζωγραφική*, 142–146, εικ. 70–72; За фотографију у боји, в. *Agios Nikolaos Orphanos*, фотографија на стр. 78.

²⁴¹¹ Bakalova, *Life of St. Gerasimus*, 105–122, figs. 4, 5; Tomeković, *Note sur saint Gerasime*, 281–282; idem, *Eremites et moines*, 160–161, fig. 147.

²⁴¹² Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 88, сл. 24.

²⁴¹³ Cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 139, figs. 514–525.

примерима монашких циклуса, камиле дочаравају пустињски амбијент у којем се одвија пут од Витлејема до Египта, носећи товар Свете породице.

Први, историјски део циклуса завршава се сценом Сретења, која је насликана на почетку јужног зида приправе (сл. 398).²⁴¹⁴ Шести кондак у потпуности преузима иконографску формулу установљену за истоимену празничну сцену,²⁴¹⁵ док натпис при врху композиције указује на доследност поетском извору *хотѣштѹ симеонѹ прѣставити се вѣдѣ (...)* *се емѹ ако младнѣ.*²⁴¹⁶ Под црвеним велом, знаком епифаније одвија се Улазак Христа у храм. Сликара Акатиста определио се за симетрични тип композиције који преовладава у иконографији Палеолога. Са леве стране часне трпезе иза које је киворијум Богородица држи малог Христа *ї̄ ї̄с* у рукама, предајући га Симеону који пружа руке да га прихвати; иза Марије дјеве је Јосиф у чијим рукама су две жртвене грлице, док је иза првосвештеника пророчица Ана која десном руком благосиља а у левој држи свитак, са којег су нестала слова. У досадашњем току излагања нисмо се сусрели са нимбовима плаве боје. У шестом кондаку они су додељени праведном Јосифу, страцу Симеону и пророчици Ани, док Богородица има црвени, а Спаситељ златно-црвени ореол. Ако се упореди са једном од наредних епизода у којима плави и црвени нимбови обавијају главе анђела који се клањају Богородици на трону (седми кондак), може се рећи да ова шареноликост нимбова не носи значајну разлику у значењу, већ представља пожељни колористички акценат. У случају сцене Сретења ипак се мора узети у обзир пажљиво одабран распоред који бојом нимба истиче Христа и Богородицу спрам осталих светих личности.

²⁴¹⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 49, сл. 45. За иконографију дванаесте строфе, v. Lafontaine-Dosogne, *Akathiste*, 689–690; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 28–30,47; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 139–140, figs. 528–543.

²⁴¹⁵ За иконографију Сретења, v. Покровский, *Евангелие*, 99–109; Ευγγόπουλος, *Υπαπαντή*, 328–337; Shor, *Presentation in the Temple*, 17–32; cf. *Darstellung Christi im Tempel*, in: *RbK*, I, 1134–1145 (K. Wessel); Weyl Carr, *The Presentation of an Icon*, 239–248; Sinkević, *Changes in the composition*, 33–38.

²⁴¹⁶ Cf. Дечани 61: *хотѣштѹ симеонѹ хотѣштѹ цаговѣка прѣставити се прѣлѣстнаго вѣдалѣ ксӣ како младнѣ томог...*, 280б.

Распоред више циклуса на јужној половини наоса је такав да пружа богат тематски програм везан за Христово зачеће, рођење и детињство. Исти наративни ток прожима сцене Богородичиног акатиста и циклуса Христовог рођења и детињства, услед чега је дошло и до њиховог преплитања, допуњавања (Покољ у Витлејему – Бег у Египат), кадкада и понављања (Сусрет Марије и Јелисавете). Са њима су тематски саображене и почетне сцене Великих празника на своду јужног крака крста и највишим зонама наоса – Рођење, Сретење и Крштење (сл. 314, 399).

Наредних дванаест сцена припада другом делу Богородичиног акатиста; у свакој од њих прослављају се Богородица и Христос кроз алузије и метафоре теолошког значења.²⁴¹⁷

Тринаеста строфа слави отеловљење Логоса и чудо девичанског порода (сл. 400).²⁴¹⁸ Стога су се у њеном иконографском обликовању усталила два типа. У првом се различите групе људи клањају Богородици на трону која држи малог Христа, док је у другом средиште дивљења само фигура Христа.²⁴¹⁹ Вероватно следећи познати иконографски образац заступљен у старијим црквеним споменицима Балкана (Богородица тон Халкеон у Солуну,²⁴²⁰ Богородица Перивлелпта,²⁴²¹ Дечани,²⁴²² Матеич²⁴²³) сликари Акатиста у Марковом манастиру понављају решење

²⁴¹⁷ О језику метафоре у Акатисту, v. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 116–125.

²⁴¹⁸ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 175–180.

²⁴¹⁹ За иконографију сцене, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 140–141, figs. 544–558. V. и Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 31, 47–48, 64; Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του 'Ακάθιστου*, 72–75.

²⁴²⁰ Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 47, figs. 304, 553 (са старијом литертуром).

²⁴²¹ Грозданов, *Илустрацијата на химните*, 203–204. V. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 61, figs. 332, 569.

²⁴²² Бабић, *Богородичин Акатист*, 154. V. и Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 51, fig. 556.

²⁴²³ Димитрова, *Богородичиниот Акатист*, 290–291; eadem, *Манастир Матејче*, 163; V. и Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 56–57, figs. 102, 557.

инспирисано првим делом строфе.²⁴²⁴ У средишту композиције строге симетрије Спаситељ у зрелој доби²⁴²⁵ стоји на постољу и супедиону и благосиља две групе људи који га прослављају (сл. 400а); са његове десне стране су фигуре апостола (сл. 400б), док су са леве насликани свети монаси (сл. 400ц). У позадини је зид, док је око четвороугаоних стубића на његовим крајевима обавијен црвени вео. Изнад је сачувана половина некадашњег натписа новоу показа ти љви се твор(...).²⁴²⁶ Одавно је као особеност циклуса Марковог манастира уочено то да групе људи који прослављају Христа и Богородицу нису обични верници већ избрани представници светитељских редова, старозаветних личности и анђела.²⁴²⁷ Стога се са више поуздања може приступити одгонетању њихових личности. Када је реч о апостолској групи, без недоумица се може потврдити да две фигуре у првом реду представљају Петра и Павла, док се иза њих виде још лица Марка и Томе (или Јована).²⁴²⁸ Међу светим монасима у првом реду су најистакнутији великосхимници – св. Сава Јерусалимски,²⁴²⁹ проћелав старац са седим залисцима, високог чела и браде

²⁴²⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 49, сл. 46.

²⁴²⁵ Cf. примере у Богородици тон Халкеон, Перивлепти и Матеичу, v. Грозданов, *Илустрацијама на химните*, фотографија на стр. 203; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 553, 557, 569.

²⁴²⁶ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 49. За натпис, cf. Дечани 61, л. 280 б.

²⁴²⁷ Грозданов, *Новооткривене композиције*, 41. Слично је устројен циклус Акатиста у Перивлепти, v. *ibid.*

²⁴²⁸ У Перивлепти су насликани Петар, Павле, Јован и вероватно Матеј, v. Грозданов, *Илустрацијама на химните*, 204.

²⁴²⁹ Светитељ носи доњу хаљину беж боје, тамно плави аналав, танки црни појас и црвени огртач. О овим деловима монашке одеће, v. Томековић, *Ermites et moines*, 76–94. За иконографију Св. Саве Јерусалимског, v. Томековић, *Le "portrait"*, 126. Cf. нпр. представе св. Саве Јерусалимског у Нерезима, Студеници, Милешеви, Леснову (v. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског*, 77–80, сл. 17; Томековић, *Ermites et moines*, figs. 76–78, 102); Грачаница (Тодић, *Грачаница*, т. XXIII), Богородици Одигитрији у Пећи (*Пећка патријаршија*, сл. 89) и Дечанима (Петковић, *Манастир Дечани*, II, pl. CXXXIII).

раздељене у праменове и св. Антоније Велики,²⁴³⁰ седи старац коме праменови косе извирују испод вела, док су му неједнаки праменови браде подељени на два дела.²⁴³¹

Обе групе светих личности брижљиво су одабране у складу са значењем садржаја седмог икоса. Други део химне у целости је прожет кључним идејама аскетске духовности.²⁴³² Почевши од св. апостола Павла бројни потоњи црквени писци у својим делима истицали су важност угледања на Христа и идеал девичанског живота.²⁴³³ У уводном стиху, а посебно поздравима тринаесте строфе есхатолошки смисао испуњен је алузијама на искупитељску снагу новог живота у Христу као супротности првородном греху (13:1, Радуј се цвете непролазности; 13:3, Радуј се, јер у теби сија праслика васкрсења) и на аскетске врлине (13:2, Радуј се венче уздржљивости; 13:4, Радуј се, јер показујеш живот анђелски). Као следбеници Христови на земљи апостоли су сасвим очекивано насликани уз Спаситеља. Исто се може рећи и за представнике светих монаха. Св. Антоније Велики који се сматра зачетником монаштва, словио је за идеалног монаха, а строги аскетски живот који је водио описан је у хагиографској књижевности где је прослављен као узор подвижништва. Уз њега, изабран је и најугледнији међу палестинским монасима, чије је монашко битисање било узор многим, између осталих и светом Сави Српском.

²⁴³⁰ Светитељ носи доњу хаљину у боји окера, црвени аналав, танки црни каиш, браон огртач и бордо вео на глави који му обавија врат. О иконографији св. Антонија Великог, v. Tomeković, *Les saints ermites*, 52. О монашким прекривачима за главу, v. Tomeković, *Ermite et moines*, 89–93. Cf. нпр. представе св. Антонија Великог у Нерезима, охридској Перивлепти, пећкој Одигитрији, цркви Св. Спаса у Верији, Дечанима, Леснову, v. Tomeković, *Les saints ermites*, figs. 11–14; Петковић, *Манастир Дечани*, II, pl. CXXXIII.

²⁴³¹ Исту идентификацију светих монаха предложио је Грозданов, *Новооткривене композиције*, 41.

²⁴³² Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 175–180.

²⁴³³ Cf. нпр. *De Virginitate* од Григорија Ниског и *Adversus Haereses III* од Иринеја, v. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 175–177.

„Необично рођење“ следи као наставак чудесног зачећа и оваплоћења, опеваног у тринаестој строфи (сл. 401).²⁴³⁴ Смисао поруке седмог кондака, који усмерава вернике да се, видевши рођење Спаситеља удаље од овоземаљског света и ум свој узнесу ка небу, није у најподеснијем иконографском решењу пренет у илустрацији Марковог манастира.²⁴³⁵ Као сведоци оваплоћења овде су насликани анђели. У углу где се спајају јужни и западни зид припрате развија се свечана сцена у којој се Богородици на трону са малим Христом диве анђели, који прилазе са западног зида (401а, 401б).²⁴³⁶ Обележја божанског присуства испољена су на фресци и приказом пламеног серафима изнад Богородице и црвеног вела, који пада са највишег градитељског сегмента зида у задњем плану композиције.

Након ове сцене циклус се прекида и наставља на северном зиду припрате. Прелаз између Богородичиног Акатиста и сцена посвећених Успењу Богородице²⁴³⁷ изведен је вешто и неупадљиво, не само због тога што је реч о темама везаним за Мајку Божију већ и захваљујући доследној примени сликане архитектуре (сл. 401б). Зид пред којим се бестелесне силе клањају Спаситељу прелази у позадину наредне представе и неприметно се претапа у нови садржај, сцену у којој анђеоло најављује смрт Богородице.²⁴³⁸ На исти начин циклус се наставља на северном зиду припрате осмим икосом.

Као што је то уобичајено централна идеја петнаесте строфе о двострукој природи Христовој исказана је приказивањем Спаситеља два пута, на земљи и на

²⁴³⁴ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 181.

²⁴³⁵ Порука стихова најдоследније је пренета у композицији подељеној на два дела; у горњем је Христос а у доњем верници глава подигнутих ка њему (Перивлепта, Валсамонеро, Рустика). И друга, позната иконографска решења, као што је сцена Рођења, коришћена су за илустрацију седмог кондака (Српски минхенски псалтир), v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 141–142, figs. 559–573.

²⁴³⁶ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 49, сл. 46.

²⁴³⁷ V. поглавље о циклусу Великих празника.

²⁴³⁸ *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 38–39.

небу (сл. 402).²⁴³⁹ Христос у попрсју $\text{ic} \text{xc}$ насликан је у небеској слави коју окружују два ватрена серафима; десном руком благосиља а у левој држи свитак. Три плавичаста зрака, као вид спољашње мандорле полазе од светлосног круга са Спаситељевим ликом; средишњи се спаја са централним краком пурпурног, сада већ доста избледелог ромбоидног нимба Христа Емануила на земљи. Млади Спаситељев лик обавија и ружичасти округли ореол. Он стоји на црвеном супедиону, у левој руци држи свитак, а левом упућује благослов светим архијерејима који га прослављају. Иза њих издиже се зид, попут сликаних градитељских површина на претходним сценама. Од натписа на левој страни композиције, чији је део забележио Лазар Мирковић («...») жннх и в («...») готово да ништа није сачувано.²⁴⁴⁰

Све фигуре које прослављају Христа припадају групи светих архијереја.²⁴⁴¹ То није необично имајући у виду литургијску употребу Богородичиног акатиста током богослужбеног циклуса Ускршњег поста, као и то да се теме опеване у осмом икосу прослављају на литургији. Најизразитије су физиономије неколико светих. Први у десној групи је св. Атанасије Александријски²⁴⁴² а трећи вероватно Тимотеј, први епископ Ефеса (сл. 402а).²⁴⁴³ У левој групи први до Христа Емануила је св. Григорије

²⁴³⁹ О иконографији осмог икоса, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 142–143, figs. 574–588. V. и Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 32–33, 48–49; Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του 'Ακάθιστου*, 77–82. О двострукој природи Бога Слова у осмом икосу, v. Grondijs, *De Iconographie*, 21–25, pl. 2.

²⁴⁴⁰ Мирковић, Тагић, *Марков манастир*, 50, сл. 47. Cf. Дечани 61: вь събѣ вь нижнихъ и вышнихъ..., л. 281 а.

²⁴⁴¹ О представама архијереја у олтару, v. Walter, *Art and ritual*, passim; Gerstel, *Beholding the sacred mysteries*, 15–37sqq.

²⁴⁴² У сличном, експресионистичком изразу насликан је овај архијереј у првој зони у олтару, v. Tomić Đurić, *To picture and to perform* (I), fig. 2.

²⁴⁴³ Cf. представу овог архијереја у сценама Успења, где је највише заступљен, Wratlslaw-Mitrović, Okunjev, *La Dormition*, 134–180; Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина*, 181–193. Cf. Бабић, *Краљева црква*, 162–167; Тодић, *Грачаница*, 152–155; Габелић, *Лесново*, 82. V. и поглавље о Великим празницима.

Богослов, док иза њега стоји св. Григорије Ниски (4026).²⁴⁴⁴ Двојица светих, средишњи у десној групи и последњи у првом реду леве групе веома су сличног изгледа; имају проседу густу кратку косу и браду средње дужине у праменовима. На овај начин сликају се Јаков брат Господњи, први јерусалимски епископ и Јеротеј, први атински архиепископ.²⁴⁴⁵ Представљени избор показује да је сачињен од првих епископа Цркве и истакнутих литургичара.²⁴⁴⁶ Могуће је да је надахнуће за један број представљених архијереја потекло од суседне сцене Успења, те да су сликари поновили представе светих Тимотеја, Јакова, брата Господњег и Јеротеја.²⁴⁴⁷

Светлосни зрак који повезује два Христова лика означава њихову јединосушност и нераздељивост. Ромбоидне мандорле и звездасти светлосни зраци – популарна иконографска обележја којима се у сликарству Палеолога означава Христова божанска природа, јављају се у више сцена које тумаче осми икос; обавијају Христову небеску, а понегде и земаљску мандорлу (Валсамонеро, Кенурион, Томићев псалтир, икона са острва Скопелос, икона из Успенског храма, Св. Никола Орфанос).²⁴⁴⁸ Изузев у Марковом манастиру нигде међутим Христов округли нимб није насликан са пурпурним ромбом. Такав, сложен облик нимба Бог Син има у представама које се у највећем броју случајева односе на период пре оваплоћења или после Васкрсења.²⁴⁴⁹ Приказ пурпурне кисоиде додатно потцртава важност теме о двострукој природи Логоса,²⁴⁵⁰ која се лако препознаје у почетним стиховима петнаесте строфе: „Неописао Слово било је све доле и није сасвим сишло

²⁴⁴⁴ Cf. ликове светих у првој зони олтара, Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, сл. 2, 4; Tomić Đurić, *To picture and to perform* (I), fig. 8.

²⁴⁴⁵ Cf. нпр. ликове светих Јакова брата Господњег и Јеротеј у охридској Перивлепти (Грозданов, *Попрсја архијереја*, 84, сл. 2, 8).

²⁴⁴⁶ Cf. представе архијереја на старој, црно-белој фотографији из Народног музеја, бр. 1634Б.

²⁴⁴⁷ V. поглавље о Великим празницима.

²⁴⁴⁸ Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 51, 68, 206, 246, 576, 577, 579, 580, 581, 585.

²⁴⁴⁹ *Манастир Жича*, 204 (Д. Војводић); Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 142; Мако, *Геометријски облици нимбова*, 41–58.

²⁴⁵⁰ Grondijs, *De Iconographie*, 21–25, pl. 2. V. и Berger, *Le peintures de l'abside*, 159, n. 89.

одозгоре“ (Ὁλος ἦν ἐν τοῖς κάτω καὶ τῶν ἄνω οὐδ' ὅλως ἀπῆν ὁ ἀπερίγραπτος Λόγος).²⁴⁵¹ Интересантно је да је у истом просторном сегменту католикона Марковог манастира, у слепој калоти приправе још једном истоветним детаљем исказана идеја о Превечном Логосу. Реч је о сложеној представи, чији је идејни, тематски и композициони центар лик Христа Премудрости (Ἡ ἐνυπόστατος τοῦ Θεοῦ λόγος Σοφία). Сада већ остаци три плава крака ромбоидног нимба који је првобитно прелазео преко златног ореола означавали су Христа као превечну Премудрост Божију.²⁴⁵²

Иконографска садржина као и композициона схема централног дела петнаесте строфе наглашавају њену теолошку суштину, најизразитије исказану у првих пет стихова (15:1–5).²⁴⁵³ Придев *сва* (ὅλος) уз *неописану Реч* односи се на божанску и људску природу Христову,²⁴⁵⁴ а помен земаљског, односно небеског (ἄνω, κάτω) одражава недељивост и јединосусност Свете Тројице. Догматске претпоставке Оваплоћења, којима се истиче да је Логос, не мењајући се постао човек, поетски су срочене и у наредним стиховима: „Јер не беше промена места божанско силажење и рођење од Дјеве, која прими Бога“ (συγκατάβασις γὰρ θεϊκή, οὐ μετάβασις δὲ τοπικὴ γέγονε καὶ τόκος ἐκ παρθένου θεολήπτου).²⁴⁵⁵

Прикази група које славе Господа на другим примерима осмог икоса, нарочито разноврсност њихових састава вредни су помена када је реч о програмском месту истоимене композиције у широј тематској-просторној целини Марковог

²⁴⁵¹ Српски превод према: *Акатист*, 25. Грчки цитат наведен према: Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 190.

²⁴⁵² О представи Премудрости, v. Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 222; Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 87–88. Фреска је детаљније размотрена у засебном поглављу рада.

²⁴⁵³ О теолошким основама стихова 15: 1–5, v. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 85–88.

²⁴⁵⁴ За теолошко значење речи ὅλος, v. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, 950 (f). V. и Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 86.

²⁴⁵⁵ За теолошко значење речи συγκατάβασις, v. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, 1267–1268. V. и Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 86, n. 195.

манастира (која обухвата прву и зону стојећих фигура). Поред архијерејских портрета – такорећи најмање заступљеног решења, уз Христа се сликају и други заслужни представници светитељских група – апостоли (Св. Никола Орфанос, Дечани, Перивлепта у Охриду; Рустика, Крит), монаси (Валсамонеро, Крит; Богородица Одигитрија у Кенуриу, Крит) свети мученици (Валсамонеро, Крит; Богородица Одигитрија у Кенуриу, Крит), па и владари са пратњом (Матеич).²⁴⁵⁶ Посебно је занимљив пример у манастиру Матеич (сл. 403).²⁴⁵⁷ Ту су се уз Христа на престолу, са његове леве стране нашле три стојеће фигуре, чије инсигније – саκος, лорос и круна указују на владарска достојанства. Уз њих стоји и дворски достојанственик у препознатљивом позновизантијском костиму, кавадиону²⁴⁵⁸ и са високом дворском капом – факиолионом (турбаном).²⁴⁵⁹ Без обзира на то што велика оштећења ове фреске не допуштају одгонетање непознатог портретског низа, уколико је то уопште и био, у основи представе може се препознати темељна идеја политичке идеологије у Византији и у средњовековној Србији, према којој је Господ Исус Христос извориште сваке власти.²⁴⁶⁰ И есхатолошки смисао петнаесте строфе указује на то да је место владарских фигура у Матеичу пажљиво бирано. Неколико последњих стихова кроз похвале Богородици (15:14, Радуј се јер се тобом преступ

²⁴⁵⁶ Илустрације су објављене код: Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 103, 574–578, 585.

²⁴⁵⁷ Детаљнији опис фигура у петнаестој строфи у циклусу Акатиста у Матеичу, в. Димитрова, *Манастир Матејче*, 164; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 57 (где је капа достојанственика погрешно означена као скараникон).

²⁴⁵⁸ О кавадиону, в. *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 43 et passim; в. *Kabbadion*, in: ODB II, 1088 (N. P. Ševčenko); Piltz, *Le costume officiel*, 11, 52, 75; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 60–61, n. 38; Поповић, Цветковић, *Одевање и кићење*, 381–383; Parani, *Cultural Identity and Dress*, 106 et passim; Вулета, *Стаде шкрипа* 17–27; Војводић, Павловић, *Црква Тамница код Ајноваца*, 44–48, посебно н. 121.

²⁴⁵⁹ О овом типу дворских капа и њиховим представма у византијској и српској уметности, в. *Pseudo-Kodinos. Traité des Offices*, 159, 160, 161, 162, 163, 200, 227; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 70; Поповић Б., *Високе капе*, 91–117; Живковић М., *О византијском пореклу*, 182–184.

²⁴⁶⁰ Од бројне литературе издвајамо: Богдановић, *Политичка философија*, 7–28; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*; Војводић, *Идејне основе*. V. и Дагрон, *Цар и првосвештеник*; Auzéruy, *Le Christ*, 35–47.

заглади; 15: 15, Радуј се Кључу царства Христова; 15: 16, Радуј се надо вечних добара) предочава да је разлог оваплоћења Бога Слова у Божијем провиђењу о спасењу.²⁴⁶¹

Имајући у виду теолошку и идеолошку слојевитост која се може испољити у иконографском изразу ове, али и других епизода из циклуса Богородичиног Акатиста, одговарајућу пажњу потребно је усмерити и на особености распореда сликане декорације у северозападном делу припрате Марковог манастира. Најоучљивији просторни, а рекло би се и идејни однос остварен је између ктиторске композиције и петнаесте строфе. (сл. 404).²⁴⁶² Место портрета ктитора храма, налази се, према традицији у зони стојећих фигура, на западној страни јужног зида припрате, испод сцене којом се циклус Акатиста наставља на северном зиду цркве. Средишње место у династичкој слици додељено је краљу Вукашину Мрњавчевићу, који у левој руци држи, сада готово у потпуности нестао модел цркве. Десно од њега стоји његова супруга краљица Јелена, док је краљ Марко насликан уз оца са леве стране.²⁴⁶³ Будући да припадају различитим тематским целинама живописа јасно је да се не може говорити о програмском јединству две представе. Међутим неоспорни су одређени идејни нагласци који их повезују. Посебну важност у том смислу има особено иконографско решење петнаесте строфе. Тако се изнад портретске целине која обједињује српске владаре – ктиторе храма Светог Димитрија издиже низ архијерејских портрета. Пратећи јединствену вертикалу Христов лик је приказан три пута – најпре као Емануило како из сегмента неба благосиља краљеве Вукашина и Марка, потом у Акатисту као Бог Слово на земљи и на небу. Језиком слике ненаметљиво су назначене основе идеала о симфонији духовне и световне власти.²⁴⁶⁴ Према том учењу које је у старој српској уметности исказивано на различите

²⁴⁶¹ Cf. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 184.

²⁴⁶² *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 40.

²⁴⁶³ Детаљније о ктиторској композицији, в. поглавље о првој зони живописа.

²⁴⁶⁴ Džurić, *La symphonie*, 203–224; Војводић, *Слика световне и духовне власти*, 35–78 (са литературом).

начине,²⁴⁶⁵ Божији представници на земљи благодет власти испуњавају кроз међусобно сагласје и подређеност Господу Исусу Христу. У приземној зони наоса Марковог манастира, коју испуњава сложена тематска целина Небеског двора није се нашло места за бројне ликове истакнутих светих источно-хришћанског света, па ни за портрете оних представника црквене власти, који су имали важно место за краљевство Мрњавчевића. Стога је и еклисиолошки сегмент који припада циклусу Акатиста дат у уопштеном смислу, а његов однос са портретима Мрњавчевића у широко схваћеној програмској вези.

На послетку не би требало изоставити још један чинилац који је могао утицати на коначан изглед разматраног иконографског решења. Сликарска дружина, чије се порекло у литератури везује за околину Скопља²⁴⁶⁶ имала је удела и у осликовању зоне стојећих фигура у олтару и наосу.²⁴⁶⁷ У погледу стилског израза највећа блискост се уочава између циклуса Акатиста и једног броја фигура у олтару, што би природно упућивало на закључак да су их радили исти сликари.²⁴⁶⁸ Имајући у виду избор архијереја који су ови сликари оставили у олтару, односно на сцени Успења Богородице, сасвим је извесно да су један број архијереја само поновили (сл. 181, 189, 246).

У наредној, шеснаестој епизоди сликом и текстом се заокружује тема доласка Бога Слова на свет. „Великом делу Оваплоћења“ – Господу Исусу Христу у мандорли и у божанској слави диви се „сва природа анђеоска“²⁴⁶⁹ – вако соуџство

²⁴⁶⁵ Детаљно размотрено код Војводић, *Слика световне и духовне власти*, 35–78.

²⁴⁶⁶ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 139–142; *idem*, *Византијске фреске*, 82–83.

²⁴⁶⁷ У наосу је задатак сликара Акатиста био ограничен на изведбу декорације костима и капа. О томе више у засебном раду.

²⁴⁶⁸ Подробнија стилска анализа биће изложена другом приликом.

²⁴⁶⁹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 50, сл. 48; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 65–66, figs. 126, 601. V. и Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 33–24, 49; Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του 'Ακάθιστου*, 82–87.

α(η)γγ(ε)λσκο εδινκλιετσε велнко (сл. 405).²⁴⁷⁰ Четири анђела у царским костимима, по два са сваке стране, држе мандорлу,²⁴⁷¹ у којој Христос Пантократор ιϛ χϛ седи на небеском своду и благосиља обема рукама. Уз приказе анђела, те славе Господње и присуство шестокрилог серафима на врху мандорле додатни је иконографски знак да се приказ одвија на небу. Тиме се такође подсећа на део стиха који Христа описује као „Онога који је као Бог недоступан“.²⁴⁷² Иконографско језгро композиције у Марковом манастиру преузето је из Вазнесења. На исти начин осми кондак иконографски је уобличен још само у Козији.²⁴⁷³

Седамнаеста строфа насликана је на северном зиду наоса, уз лук зидане преграде која тај простор дели од припрате.²⁴⁷⁴ Чудо Богородичиног девичанског порода пред којим су и највећи ретори остали неми „као безгласне рибе“, представљено је на уобичајен начин.²⁴⁷⁵ У средишту композиције је стојећа фигура Богородице са Христом Емануилом на грудима, а две групе учених говорника распоређене су са њене леве и десне стране. Они стоје пред високим зидом, над којим је разапет велики црвени вео (сл. 406).

За разлику од најближих паралела – дечанског примера у којем Мајка Божија у рукама држи малог Христа,²⁴⁷⁶ или Козије где је Спаситељ на Богородичиним

²⁴⁷⁰ За натпис, cf. стару фотографију из Народног музеја, бр. 1621 Б. Cf. Дечани 61: всако кство α(η)γγ(ε)λσκο εδινκ се велнкомоу твоюго въ члвѣтннн...л. 281а.

²⁴⁷¹ Два анђела у другом реду имају и маслинастозелене огртаче, због чега се не може видети костим који носе.

²⁴⁷² Cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 66, 144.

²⁴⁷³ Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 142, 602. За друга иконографска решења епизоде, cf. *ibid.*, figs. 589–603.

²⁴⁷⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 50, сл. 49; *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 30–31.

²⁴⁷⁵ За иконографију деветог икоса, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 144–145; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 35–36, 51; Ασπρά-Варδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του 'Ακάθιστου*, 90–94.

²⁴⁷⁶ Бабић, *Богородичин Акатист*, 155, сл. 8; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 317, 618.

грудима приказан у ромбоидној мандорли,²⁴⁷⁷ светлосни ореол је у Марковом манастиру добио још сложенији облик (сл. 406а).²⁴⁷⁸ У питању је осмоугаони косоугаони облик који се састоји од два конкавна четвороугла. Ова мандорла као звезда испуњена светлошћу уоквирује Христа Емануила у попрсју, који благосиља обема рукама. Иако се осмоугаона мандорла сасвим изузетно може срести међу епизодама циклуса Богородичиног Акатиста, њено порекло треба тражити у разноврсном и посве истанчаном језику иконографије у уметности позних Палеолога. Мандорла божанске славе задобила је до друге половине XIV века сложене облике у којима се сједињују или прожимају различити геометријски облици.²⁴⁷⁹ Светлосни ореол сачињен од једног вертикалног и једног хоризонталног четвороугла сликан је у представама Преображења²⁴⁸⁰ и Спаситеља у слави.²⁴⁸¹ Исти, осмоугаони облик могао је имати и нимб на представама Премудрости у композицији Премудрост сазда себи дом (сл. 407, 408).²⁴⁸² Сасвим је могуће да су учени наручиоци и њихови иконографи желели да на сличан начин у деветом икосу циклуса Богородичиног Акатиста у Марковом манастиру нагласе Христа Премудрост Божију – друго лице

²⁴⁷⁷ Babić, *L'iconographie constantino-politaine*, 177, fig. 2; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, fig. 616.

²⁴⁷⁸ Cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, fig. 617.

²⁴⁷⁹ *Манастир Жича*, 204 (Д. Војводић); Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 142; Мако, *Геометријски облици нимбова*, 41–58; Dрrić, *Art, Hesychasm*, 229.

²⁴⁸⁰ V. нпр. минијатуру у илустрованом рукопису *Parisinus Graecus 1242*, где се Спаситељева мандорла састоји од хоризонталног конкавног четвороугла и вертикалног ромба уписаних у две концентричне кружнице, cf. Dрrić, *Art, Hesychasm*, 217–247, fig. 3, посебно 225.

²⁴⁸¹ Мако, *Геометријски облици нимбова*, 55–56. V. нпр. икону са представом Спаситеља у слави (1408), коју је Андреј Рубљов са помоћницима насликао као део Деизисног чина за цркву Успења Богородице у Владимиру, cf. Ильин, *Иконостаc Успенского собора*, 29–33; Осташенко, *Андрей Рублев*, 247–263.

²⁴⁸² V. нпр. фигуру Премудрости у цркви Успења Волгову код Новгорода, cf. Вздорнов, *Волотово*, 181. Иконографија Премудрости Божије посебан развој доживљава у познијим вековима руског иконописног сликарства, v. *София Премудростъ Божия*, cat. no. 65, 197–201; cat. no. 100, 281; cat. no. 101, 283; cat. no. 102, 285. V. и Лифшиц, *София Премудростъ*, 9–17.

Свете Тројице²⁴⁸³ и пруже тумачење почетних стихова седамнаесте строфе који прослављају Богородицу: Радуј се, стане Божије мудрости (17:6); Радуј се ризнице његова промисла (17:7); Радуј се која нам износиш мудраце као немудре (17:8). Кроз спој иконографских и тематских својстава ове композиције оку посматрача настоји да се укаже на божанску насупрот људске мудрости, оличене у фигурама ретора и учењака.

Стиховима се кроз песничке метафоре о чуду Богородичиног порода одражавају и аскетска начела која су, будући непромењена кроз векове, била подједнако разумљива и у доба када је настајао иконографски израз химне. Девичанство Мајке Божије представљало је у монашкој литератури идеални узор ка досезању врлине чедности.²⁴⁸⁴

Иконографија деветог икоса такође носи и одразе времена у којем је настала. Та историчност циклуса највише се препознаје у одећи коју носе ретори (сл. 409, 410). На њима су раскошно орнаментисани кавадioni, опасани каишевима и појасевима, а није изостао ни понеки елемент аксесорија, као што је бела марамица. На главама имају полулоптасте капе, док само један међу њима, у првом реду са леве стране, очигледно издвојен због вишег ранга и важности, носи високу белу капу са кљунастим врхом на коме су уздужне вишебојне линије.²⁴⁸⁵ Три фигуре у првом плану држе прибор за писање, писаљке и развијене беле свитке. Изглед и стање белих површина говори да од самог почетка није било никаквог текста на њима. Сви поменути одевни предмети одговарају описима костима и инсигнија достојанственика на цариградском двору Палеолога у XIV веку, о којима сазнајемо

²⁴⁸³ Везу између симболизма светлости и осмоугаоних облика мандорли и нимбова у иконографији Премудрости настоји да објасни Hunt, *The Wisdom Iconography*, 102–115.

²⁴⁸⁴ О питању Богородичиног девичанства и аскетским вредностима у седамнаестој строфи Акатиста, v. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 185–188; eadem, *Epithets of the Theotokos*, 114–115.

²⁴⁸⁵ Поповић Б., *Високе капе*, 91–107. Велику сличност високе капе из деветог икоса у Дечанима и Марковом манастиру са факиолионом (турбаном) на ктиторском портрету Теодора Метохита у цариградском манастиру Христа Хоре назначила је Бабић, *Богородичин Акатист*, 155.

из списка под насловом *Трактат о службама* Псеудо-Кодина насталог средином столећа.²⁴⁸⁶ Међу њима је посебно кавадион постао најраспрострањенији одевни предмет за властелу у Србији, о чему сведоче сачувани портрети велможа.²⁴⁸⁷ Фигуре одевене у костиме византијских дворјана или оне које подсећају на исте окружују Богородицу са Христом у сцени деветог икоса и у неколико других црквених споменика (Богородица Перивлепта у Охриду; Козија; Дечани; Богородичина црква у месту Рустика, Ретимнон, Крит; манастир Св. Фанурија у Валсамонери, Кенурион, Крит; Богородичина црква у месту Вори, Пиргиотиса, Крит), (сл. 411).²⁴⁸⁸ Ипак непосредна инспирација за одабир и изглед костима ретора налазила се у композицији Небески двор – величанственом низу светитељских фигура у одећи византијских дворских достојанственика, који су сликари прве (охридске) групе извели у приземној зони храма.²⁴⁸⁹ На сарадњу између сликара који су радили Акатист и зону стојећих фигура указују и поједини детаљи. Златоткана флорална декорација која је некада прекривала кавадионе свих насликаних личности,²⁴⁹⁰ а данас се може приметити само на одећи једног од ретора, украшава и кавадионе светитеља Небеског двора (сл. 412).

Циклус се наставља у наосу, сценом која приказује девети кондак.²⁴⁹¹ За њу је одабран иконографски предлог који преноси садржину празничне сцене Силазак у Ад (сл. 413).²⁴⁹² Над разваљеним вратницама подземног света стоји васкрсли Исус

²⁴⁸⁶ *Pseudo-Kodinos, Traité des offices, passim; Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court, passim.* О цариградском пореклу циклуса Акатиста у Козији, в. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine*, 183–186.

²⁴⁸⁷ Војводић, Павловић, *Црква „Тамница“ код Ајноваца*, 44 et passim.

²⁴⁸⁸ Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 604–607, 616, 618. Cf и Babić, *L'iconographie constantinopolitaine*, 177, fig. 2; Бабић, *Богородичин Акатист*, 155, сл. 8.

²⁴⁸⁹ Cf. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 50. Тема је детаљно размотрена у једном од наредних поглавља.

²⁴⁹⁰ То се може видети на старој фотографији из фотодокументације Народног музеја, бр.1618 Б.

²⁴⁹¹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 50–51, сл. 50; *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 30–31.

²⁴⁹² О иконографији Силаска у Ад, в. поглавље о циклусу Великих празника.

Христос у белој одећи; десном руком из гроба подиже Адама а левом Еву. Преостале фигуре васкрснутих такође су распоређене на уобичајен начин. Са десне стране Спаситеља је свети Јован Претеча, иза кога је група од шест старозаветних патријарха, док се са леве Христове стране налазе старозаветни цареви, чије ликове уоквирују нимбови у плавој и црвеној боји. Одгонетање старозаветних личности на позновизантијским сликама Силаска у Ад најчешће не оставља велике сумње, захваљујући томе што оне представљају спој раније иконографске традиције и уплива нових текстуалних предлогака. Реч је о текстовима црквене и химнографске књижевности који настају крајем XIII и у XIV веку.²⁴⁹³ Сликари Акатиста у Марковом манастиру нису се међутим трудили да свим приказаним личностима доделе и портретске карактеристике, па је тако изузев Самуила²⁴⁹⁴ кога вероватно треба препознати у лику до Јована Претече, остале старозаветне првосвештенике немогуће са сигурношћу одредити. Када је реч о групи старозаветних царева-пророка одавно су препознати ликови Давида и Соломона, а није остало непримећено ни то да старији краљ носи византијски царски орнат, са укрштеним лоросом.²⁴⁹⁵ Једини који се још јасно види је владарски лик са куполастом круном, смеђом проседом косом која се спушта испод врата и краћом брадом исте боје.

Као што показују и остали примери циклуса Акатиста, решења за осамнаесту строфу настајала су без значајнијег стваралачког искорака на иконографском плану, тачније преузимају се из постојећег тематског репертоара православне уметности. Најчешће и у више иконографских варијанти је сликан Христос како благосиља различите групе људи. Неретко је приказивано и Васкрсење (Силазак у Ад), а сасвим изузетно Христос Анапесон и Спаситељев пут на Голготу.²⁴⁹⁶ Ипак ових неколико наизглед сасвим различитих представа повезује идеја о спасилачкој улози Христовој,

²⁴⁹³ Κουκιάρης, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι*, 305–318.

²⁴⁹⁴ Самуило је и најчешће сликан у оквиру групе старозаветних архијереја, v. Κουκιάρης, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι*, 309–310 (са примерима).

²⁴⁹⁵ У XIV веку са укрштеним лоросом на грудима чешће су сликани српски него византијски владари, v. Војводић, *Укрштена дијадима*, 250–273.

²⁴⁹⁶ Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 145–147, figs. 619–632.

што је и најважнија порука деветог кондака.²⁴⁹⁷ Она је у Марковом манастиру исказана и кроз натпис сцене. Захваљујући препису који је оставио Лазар Мирковић, али и фотографија из тог времена²⁴⁹⁸ могуће је потврдити изглед слова, који се данас налази у знатно горем стању: <...> всех украситель въ семъ самовѣщанно приде <...>.²⁴⁹⁹

Као део ширег оквира разматрања програмских особености деветог кондака у цркви Светог Димитрија корисним се чини осврт на поменута, ретка решења као и тумачења која заступају. Схватање стихова деветог кондака о Христовој жељи да спасе свет, ради чега је својевољно дошао међу људе, представљено је у руским циклусима Акатиста Путем на Голготу (икона бр. 1065 из цркве Успења московског Кремља;²⁵⁰⁰ икона из манастира Светог Терапонта²⁵⁰¹). И каснија уметност, стварана на другим просторима сачувала је иста схватања и ликовна решења у оквиру циклуса Богородичиног Акатиста. Тако је у два молдавска манастира осамнаеста строфа приказана епизодама из циклуса Страдања – у манастиру Молдовица (Moldovița 1536–1537) то је сцена Пут на Голготу, а у Хумору (1535) Распеће.²⁵⁰² Занимљиво је овом приликом подсетити се да је циклус Страдања у Марковом манастир смештен у зони изнад Богородичиног Акатиста.²⁵⁰³ Појединост у том распореду која највише завређује нашу пажњу јесте место две епизоде – Пут на Голготу и Христос одбија да пије оцат, које се налазе изнад илустрације осамнаесте строфе Акатиста (сл. 412).²⁵⁰⁴ У размишљању о особености руских примера и

²⁴⁹⁷ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 188–190.

²⁴⁹⁸ V. стару фотографију из фотодокументације Народног музеја, бр. 1624 Б.

²⁴⁹⁹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 51. Cf. и Дечани 61: спѣти хотещи цнр всехъ украситель къ сеѣмоу самовѣщанно..., л. 282б.

²⁵⁰⁰ Громова, *История русской иконографии*, 185–190, сл. 19; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 115–116; fig. 284, 631.

²⁵⁰¹ Danilova, *St. Pherapont Monastery*, figs. 43–45; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 288, 632.

²⁵⁰² Henry, *Les églises de la Moldavie*, pls. XLII (3), XLIII; Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες των 'Ακάθιστων*, 93.

²⁵⁰³ V. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 22–23, 30–31.

²⁵⁰⁴ *Ibid.*, 30–31.

тематском распореду циклуса у Марковом манастиру требало би искључити могућност о повезаности поменутих дела.²⁵⁰⁵ Треба међутим указати на једну много ширу појаву – а то је веома наглашен спасоносни смисао Христових страдања у теолошким и лутургијским токовима позног средњег века, који је имао одраза и у програмима сликане декорације црква како на Балкану тако и у руским земљама.²⁵⁰⁶ Стога се чини вероватним и то да су у Марковом манастиру сложеније алузије на поменута богословка питања исказане не само у самом садржају циклуса и представа већ и кроз значење њиховог просторног односа.

Богородичина улога заштитнице наглашена је у наредној, деветнаестој строфи (сл. 414).²⁵⁰⁷ Композиција је осмишљена према тексту десетог икоса, чији су почетни стихови првобитно били исписани при врху композиције: „Богородице дјево, стена си девојака и свију који ти притичу...“.²⁵⁰⁸ Мајка Божија са малим Христом у наручју, стоји на супедиону испред пурпурног шатора; иза њих се издиже висок зид, од којег је видљив само највиши део са два стубића на крајевима, између којих је разапет црвени велум. Свете жене, пет са леве и три са десне стране приступају Богородици у молитвеном ставу – благо нагнутих глава и руку положених на грудима. Леву групу чине светитељке различитих старосних доби, без особених атрибута, одевене у одећу обичних жена – хаљине и огртаче. Поред одеће у

²⁵⁰⁵ Истина, за икону из музеја у Кремљу, Москва (по. 1065) која је датована у другу половину XIV и почетак XV века, аналогије су уочене у сликарству цркве Успења у Волоотову и у Марковом манастиру. Чак се помишљало да је икона рад српског сликара (cf. Lafontaine-Dosogne, *Akathiste*, 658, п. 34, fig. 21; *Византија, Балканы, Русь*, по. 36, са библиографијом). У новијим истраживањима закључује се да је сликар пореклом Грк, који је био добро упућен у руске културне и уметничке токове (cf. Громова, *История русской иконографии*, passim са библиографијом). Cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 106–127.

²⁵⁰⁶ То питање је датљивије разматрано у поглављима о програму олтара и циклусу Страдања.

²⁵⁰⁷ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 51, сл. 51. О иконографији деветнаесте строфе, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles of the Akathistos hymn*, 147-148; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 36-37; Aspra Bardabake, *Akathistos*, 94-95.

²⁵⁰⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 51. V. и стару, црно-белу фотографију из Народног музеја, бр. 1624 Б.

различитим бојама колористичкој разиграности доприносе и разнобојни нимбови који уоквирују ликове светих жена. На десној страни су две светитељке царског порекла.²⁵⁰⁹ Обе су насликане као представе византијских владарки. На главама носе високе, отворене круне карактеристичне за владарски костим епохе Палеолога, испод којих се спушта пурпурно оглавље, односно бели вео.²⁵¹⁰ И други делови одеће осликавају дух епохе – бисерјем украшен манијак и лорос, као и гранаца – хаљина широких рукава, коју су носиле владарке и властелинке у позном средњем веку.²⁵¹¹ На одежди друге светитељке сачувана је чак у горњем делу флорална декорација – изведена у истој шари као на кавационима ретора из деветог икоса, односно светих у композицији Небески двор. Имајући у виду иконографске одлике предстве св. Катарине,²⁵¹² као и њен лик на другим местима у програму Марковог манастира (Јужни улаз, Менолог²⁵¹³), са сигурношћу се може рећи да друга по реду личност чију главу украшава бели вео представља најпоштованију светитељку владараку у Византији и другим источно-православним земљама. Другој, односно првој до Богородице светитељки није могуће тачно одредити идентит, али свакако га треба тражити међу преосталим светим женама које су се сликале као владарке и чији је култ био снажан у Византији и на Балкану – св. Ирином и св. Недељом.²⁵¹⁴

Симболика мотива утврђена на илустрацијама претходних строфа доследно је поновљена и на овом месту; поред приказа вела, знак теофаније је обогаћен и

²⁵⁰⁹ О представама светих жена које се сликају као владарке најопширније код: Војводић, *Представе светитељки*, 2–80.

²⁵¹⁰ О облику круна на представама светитељки, в. Војводић, *Представе светитељки*, 14 et passim.

²⁵¹¹ Цветковић, *Прилог проучавању*, 143–155.

²⁵¹² Војводић, *Представе светитељки*, 2–33 где се упућује и на детаљан каталогски преглед представа.

²⁵¹³ Истина, лик св. Катарине на јужном улазу унеколико одступа од уобичајене иконографије светитељке. За обе представе в. поглавља о програму јужног улаза и циклусу Календара.

²⁵¹⁴ Војводић, *Представе светитељки*, 34–71, где се упућује и на детаљан каталогски преглед представа.

тканином јарко црвене боје која се спушта као завеса шатора. Њен изглед и пад драперије, нарочито у доњем делу сличан је тканини из почетних строфа посвећеним зачећу Марије дјеве.²⁵¹⁵ За поједине реторичке фигуре постоје и одговарајућа иконографска решења у оквиру композиције, па се тако у приказу малих стубова може препознати стих *Радуј се стубе девојаштва* (19:6), а у завеси која прекрива улаз у шатор једна од најважнијих богородичиних префигурација у којој се назива вратима (19:7, *Радуј се двери спасења*). И поређење уточишта које пружа Мајка Божија са стеном, односно утврђењем (19:1, *Стена си девојкама и свима који ти притичу*) назначено је, додуше ненаметљиво и из другог плана, највишим деловима зида.

Аскетски идеал девичанства вишеструко је истакнут речју и сликом, вероватно више него на свим другим епизодама Акатиста. *Девице* (девојке, παρθέναι) су два пута споменуте у тексту (19:1; 19, 16)²⁵¹⁶ а најистакнутије међу светим женама, које су провеле живот у чедности насликане су уз Мајку Божију. Метафорама у поздравним стиховима десетог икоса истиче се Богородичино девичанство (19: 6, 19:7) и духовна обнова коју је донела (19:8–19:12).²⁵¹⁷

У наосу се може видети још једна епизода из похвалног дела Акатиста. На крају северног зида, уз декоративно поље којим је предвиђено обележавање места иконостасне преграде²⁵¹⁸ насликан је десети кондак.²⁵¹⁹ У средишту композиције је

²⁵¹⁵ Cf. *supra*.

²⁵¹⁶ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 191.

²⁵¹⁷ *Ibid.*, 191–193, где се разматрају везе и сличности између стихова деветог икоса Богородичиног Акатиста и дела Григорија из Нисе *De Virginitate*.

²⁵¹⁸ Између северног зида и североисточног олтарског стуба некада се налазио северни део првобитне олтарске преграде. О томе сведоче: вертикална бордура иза фигуре Јована Крститеља у зони стојећих фигура, која прати облик некадашњег зиданог сегмента, затим поменуто декоративно поље у првој зони и оштећења на унутрашњој страни североисточног олтарског стуба, v. Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 149–150, сл. 200, 202, 204.

²⁵¹⁹ За иконографију тог кондака, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 149–150; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 37–38, 52–53; Ασπρά-Варδαβάκη, *Οι μικρογραφίες τον 'Ακάθιστον*, 96–99.

Христос који седи на трону испред једне екседре и благосиља десном руком, док у левој држи затворени свитак. Шест анђела са десне и група архијереја са леве стране служи Спаситељу приносећи му химну благодарности.²⁵²⁰ Свечану архијерејску поворку очекивано предводе св. Василије Велики, св. Јован Златоусти и св. Григорије Богослов (сл. 415).²⁵²¹

Део речи исписане у горњем левом углу композиције повн⟨...⟩к⟨...⟩,²⁵²² као и нејасни остаци слова на десној страни указују на то да је представу пратио натпис који је садржао стихове двадесете строфе: „Свака песма која се труди да се распростре на мноштво милосрђа Твог, доживљава пораз, јер када бисмо Ти, Свети Царе, принели онолико песама колико је песка, ни онда не бисмо учинили ништа достојно онога што Ти дајеш нама, који ти кличемо Алилуја“!²⁵²³ Остатак легенде у Марковом манастиру подудара се са речју повннѡϥт, која је употребљена и у натпису дечанске слике десетог кондака. Баш у том делу Гордана Бабић запазила је извесна лексичка одступања у односу на текст ове строфе у рукописима, на основу чега је изнела претпоставку да је у Дечанима коришћен „посебан превод“ Богородичине химне.²⁵²⁴

²⁵²⁰ Фреску је само делимично видео Лазар Мирковић (v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 51–52). Детаљније ју је описао након чишћења Грозданов, *Новооткривене композиције*, 39, сл. 4, а скоро је размотрена и у светлу аналогија из XIV и XV века, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 66 et passim, figs. 130, 647.

²⁵²¹ Архијерејске ликове идентификовао је Грозданов, *Новооткривене композиције*, 39.

²⁵²² Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 52 констатује како је немогуће видети натпис од иконостаса који прекрива више од половине фреске, док га Грозданов, *Новооткривене композиције*, 39 et passim не помиње. Мало боље стање натписа може се видети на старој, црно-белој фотографији из фотодокументације Народног музеја, бр. 1638 Б. Испред слова п јасно се види а, које би могло бити последње слово речи вака. Cf. натпис из Дечана: Бабић, *Богородичин Акатист*, сл. 11

²⁵²³ Cf. Дечани 61, 283 а.

²⁵²⁴ Према рукопису (Chil. 453) уместо повннѡϥт стоји повеждѡт, v. Бабић, *Богородичин Акатист*, 156–157, сл. 11.

Заслужни истраживачи бројних целина Акатиста у уметности православног истока запазили су да особеност решења из Марковог манастира чине ликови анђела. Само још у Београдском псалтиру анђели уз архијереје прослављају Христа,²⁵²⁵ док се у свим другим примерима њихова појава у десетом кондаку везује за небески трон који се слика издвојено или у горњем делу композиције (Рустика, Валсамонеро, Меронас).²⁵²⁶ Идеја да се Спаситељ јавља само небеским силама и светима вероватно је дошла као подстицај из учених монашких и црквених кругова Охрида, а јавља се и у централном споменику седишта архиепископије – Богородици Перивлепти.²⁵²⁷ У случају Марковог манастира оваква концепција десетог кондака саображава се основној замисли прве зоне олтара и наоса а то је истовременост одвијања небеске и земаљске литургије (небески и земаљски Велики вход),²⁵²⁸ односно слика земаљског као дела небеског двора (небески двор и портрети ктитора), (сл. 412).²⁵²⁹

Поред поменутих одлика представе вредно пажње је и њено место у програму наоса, које није остало лишено одређеног програмског значења. Најпре треба истаћи то да је према богословским схватањима времена у којем настаје химна Богородици, појам Христовог безграничног *милосрђа* (οἰκτιρμός)²⁵³⁰ носио јасну алузију на Спаситељеву смрт на крсту, којом је даровао бесмртност човечанству.²⁵³¹ У вези са

²⁵²⁵ Минијатуре уз строфе 19–23 нису сачуване у српском минхенском псалтиру (Cod. Slav. 4), али је њихов изглед познат на основу копије из XVII века – Београдског псалтира, који је снимио Strzygowski, *Die miniaturen des serbischen Psalters*, Taf. LVII, fig. 143. Cf. и *Der serbische Psalter*. За репродукцију двадесете строфе из Београдског псалтира, v. и Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 89, figs. 339, 648.

²⁵²⁶ Грозданов, *Новооткривене композиције*, 39; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 66, 149, figs. 20, 56, 645, 646.

²⁵²⁷ Грозданов, *Новооткривене композиције*, 41; idem, *Илустрацијама на химните*, 195–229; idem, *Охридско зидно сликарство*, 124–133, посебно 129.

²⁵²⁸ Tomić-Đurić, *To Picture and to Perform* (I) 123–141; (II) 129–150.

²⁵²⁹ V. поглавље о сликарству у првој зони наоса.

²⁵³⁰ За тај појам, v. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, 945.

²⁵³¹ Више о томе, v. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 195. Исту поруку о Христовој победи над смрћу, преносиле су и слике страдања из тог периода. О схватањима Христове смрти на

тим схватањем које, рекло би се, није изгубило своју суштину ни у позном периоду, занимљиво је указати на ток распореда циклуса Страдања у Марковом манастиру, према којем се епизоде Пењање на крст и један део Распећа налазе изнад илустрације двадесете строфе Акатиста (сл. 412).²⁵³² Иако се овде сасвим сигурно ради о подударности насталој као последица правилног кружног „кретања“ циклуса, не би ваљало занемарити то да је у богословско-литургијским токовима, па самим тим и у уметности позновизантијског периода спасоносни симболизам Христових страдања значајно продубљен. Поред тога смисао повезаности два циклуса односи се и на богослужбени поредак Четрдесетнице којем припадају страсна јеванђеља и Богородичин Акатист.²⁵³³

Други, свакако упечатљивији аспект положаја епизоде десетог кондака везан је за представу Христа Цара Славе и сложену композицију *Царског Деизиса*,²⁵³⁴ која се налази испод, у зони стојећих фигура (сл. 412).²⁵³⁵ Уз Христа на трону са десне стране стоје Богородица царица и цар Давид, а са леве свети Јован Претеча.²⁵³⁶ За разлику од епизоде из Акатиста у којој прославни стих „Свети Царе“ има иконографску назнаку у виду представе Христа на трону, у *Царском Деизису* реч је о потпуно уобличеној царској иконографији Спаситеља, која укључује владарске инсигније – дивитисион, лорос и камелавкион. Надахнуте литургијско-

рановизантијским представама страдања, v. Grabar, *Christian Iconography*. Од новије литературе на ову тему издвајамо: Harley, *The Narration of Christ's Passion*, 221–232, 536–538; Harley McGowan, *Scenes of Death*, 101–24; eadem, *From Victim to Victor*, 115–158 (са старијом литературом).

²⁵³² V. Марков манастир. Цртежи на фрески, 30–31.

²⁵³³ Детаљније о богослужбеном циклусу Великог поста, v. у поглављу о циклусу Страдања.

²⁵³⁴ О Царском Деизису, v. Грозданов, *Христос цар*, 132–149; idem, *Из иконографије Марковог Манастира*, 87 passim; idem, *Исус Христос цар над царевите*, 333–357; Мијовић, *Царска иконографија* (I), 107 passim; Grigoriadou, *L'image de la Déisis*, 47–52; Garidis, *Contacts*, 563–569; Georgitsoyanni, *Les peintures murales*, 272 passim; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 463–472; Vogevska, *Les peintures murales*, 4–8.

²⁵³⁵ Марков манастир. Цртежи на фрески, 30–31.

²⁵³⁶ Вишеслојни симболизам композиције у оквиру програма Марковог манастира разматра се у поглављу о сликарству прве зоне наоса и припрате храма.

химнографским текстовима обе представе наглашавају царска својства Христове личности²⁵³⁷ – значајан сегмент у тематско-програмској целини најниже зоне наоса и олтара, у којој се кроз ликове Христа Цара Славе и Христа свештеничког поглавара истичу његова небеска и земаљска старешинства.²⁵³⁸

Циклус се наставља у олтару. На северном зиду протезиса насликана је двадесет и прва строфа (сл. 416).²⁵³⁹ Од натписа се јасно виде само два слова у првом делу св(...).²⁵⁴⁰ Вероватно је, према обичају био исписан почетни стих једанаестог икоса „Као светлосну буктињу, која светли онима што су у тами...“. Сливитост речи одредила је и садржај слике. У средишту симетрично постављене композиције је стојећа, фронтална фигура Богородице на црвеном супедиону, изнад чије главе је

²⁵³⁷ Литерарни основ за представу Христа цара и Богородице царице су псалми 93.1 и 45.9, v. Grigoriadou, *L'image de la Déisis*, 42–52; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 469; Vogevska, *Les peintures murales*, 4–8.

²⁵³⁸ Веза између ових Христових представа, која је у Марковом манастиру само назначена добиће интензивнији облик у познијем периоду. Царска и архијерејска природа Христова прожимају се и обједињују у иконографској представи Христа Цара и великог архијереја у зидном сликарству и иконопису на територији Охридске архиепископије у вековима под турском влашћу. О томе, v. Грозданов, *Исус Христос цар над царевите*, 333–357.

²⁵³⁹ Фреску је први описао Грозданов, *Новооткривене композиције*, 39–40. V. и Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 67, figs. 131, 668. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 31. Фреско малтер отпао је на више места – у левом доњем углу, у доњем делу на десној страни и горњем десном делу композиције. Живопис у овом делу претрпео је велика оштећења, а садашњем стању допринеле су и накнадне интервенције – затварање доњег и пробијање прозорског отвора у горем делу. На оштећеној површини око зазиданог прозора отворена је сонда, која даје изглед и структуру зида, а виде се и трагови црвене боје на испупченом кордонском венцу. О томе детаљније код: Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 151, сл. 173а, г.

²⁵⁴⁰ Остатак натписа до сада није разматран, cf. Грозданов, *Новооткривене композиције*, 39–40. Cf. стихове 11. икоса у: Дечани 61, 283 а.

насликана свећа. Она обасјава таму пећине пред којом се дванаест апостола, у молитвеном ставу клања Мајци Божијој, док их мали Христос у њеном наручју благосиља обема рукама.²⁵⁴¹ Сликара је водио рачуна и о детаљима. На врху пећине, у задњем плану је дрво, у чијој су крошњи златасте варнице – одблесци светлости Божије. Групу од шест апостола са десне стране предводи Петар.²⁵⁴² Са сигурношћу се још може препознати Андреј, док млади апостол са кратком косом и без браде, на крају реда вероватно представља Тому. Према портретским карактеристикама апостол средњих година са таласастом кратком смеђом косом и кратком и ретком брадом могао би бити Вартоломеј.²⁵⁴³ На левој страни први у низу је Павле, за којим следе Марко и Матеј. Ликови преосталих апостола у обе групе само су назначени у другом плану.

Једна од ретких метафора из Богородичиног Акатиста која је у илустрованим циклусима добила непосредан ликовни приказ јесте *светиљка*.²⁵⁴⁴ Вишезначност овог мотива обухвата и чини ликовно препознатљивим смисао више стихова (21:1–21:10). Групу тих метафора које се заснивају на симболици светлости обједињује идеја духовног просветљења.²⁵⁴⁵ Ова димензија отеловљења Логоса и Богородичине заслуге у томе, представљена је кроз једноставан визуелни контраст таме пећине и светлости буктиње.

²⁵⁴¹ За иконографију ове епизоде, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 150–151, figs. 658–671; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 38–39, 53; Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του 'Ακάθιστου*, 100–104.

²⁵⁴² До сада је изнета идентификација за двојицу апостола, Петра и Павла, v. Грозданов, *Новооткривене композиције*, 39–40.

²⁵⁴³ Cf. његов портрет у композицији Христос Емануил са апостолима у врежи, v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, сл. 77.

²⁵⁴⁴ Maguire, *Metaphors of the Virgin*, 193. Различити облици свећа и светиљки обавезан су елемент иконографије 11. икоса, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 658–671. Најближе аналогije мотиву у Марковом манастиру су фреске у Дечанима и Матеичу, v. Бабић, *Богородичин Акатист*, 157, сл. 12; Димитрова, *Манастир Матејче*, 166; Spatharakis, *The Pictorial cycles* figs. 108, 666.

²⁵⁴⁵ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 198–199.

Са извесношћу се може рећи и то да место двадесет и прве епизоде има основ у самом садржају химне. На везу са симболиком протезиса и топиком северне пастофорије указују два последња стиха (21:15 „Радуј се, купо, која точиш радост“/ Χαῖρε, кратῆρ κῖρνῶν ἀγαλλιασιν; 21:17 „Радуј се, животе тајинственог весеља“/ Χαῖρε, ζωῆ μυστικῆς εὐωχίας).²⁵⁴⁶ Евхаристијски смисао метафора је утолико значајнији, ако се има у виду да је реч о готово јединим примерима у којима се непосредно алудира на свету тајну евхаристије.²⁵⁴⁷ И основно иконографско решење са Богородицом и малим Христом у пећини, које симболише духовно просветљење, кроз оваплоћење и рођење Спаситељево могло би бити сагледно у светлу развијеног система симбола на којем су се заснивала литургијска тумачења. Тако се према широко прихваћеним коментарима литургије, простор протезиса пореди са Витлејемском пећином Христовог рођења.²⁵⁴⁸

Ипак највећу пажњу на овој фресци изазива један детаљ. Реч је о доста ретком приказу наушнице у десном уху Христа Емануила (сл. 416а).²⁵⁴⁹ Она има облик алке (вероватно сребрне) са малим задебљањем на дну. У вези са тим, важно је приметити следеће – од свих епизода Богородичиног акатиста у Марковом манастиру које садрже представу Богородице са малим Христом у наручју, само је у три примера Емануило насликан са минђушом: у једанаестом икосу, дванаестом икосу и дванестом кондаку (сл. 417–419). Дакле, поред приказа који разматрамо, минђуша краси десно ухо Христа детета и на представама икона Елеусе и Одигитрије у

²⁵⁴⁶ Грчки цитат наведен према: Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 193.

²⁵⁴⁷ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 198–199. Марија дјева се упоређује са *чашом* или *кратером* у бројним византијским проповедима посвећеним Благовестима. Кроз мање или више експлицитне алузије на свету тајну Евхаристије наглашава се њена улога у оваплоћењу, в. Evangelatou, *The Purple Thread*, 268, п. 59, 60. В. нпр. Јована Дамаскина, PG 96, 656D–657A.

²⁵⁴⁸ *St Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy*, PG 98, 388. Cf. и Bornert, *Les commentaires byzantins*, 125–142.

²⁵⁴⁹ Под овим термином мисли се на наушницу провучену кроз ушну ресу. За терминологију, в. Радојковић, *Накит код Срба*, 83–84; В. Бикић, *Византијски накит*, 18.

последњим строфама циклуса.²⁵⁵⁰ Док се на другом примеру уочава једноставна алка у десном уху Христа детета, на представи иконе Богородице Умиљеније некада се јасније видео и привезак на Емануиловој минђуши.²⁵⁵¹

Обичај да се Емануило слика са минђушом може се пратити у иконографији Христа од XII века.²⁵⁵² Најстарију групу представа чине примери са територије Кипра. Међу најпознатијима су две фреске из цркве Богородице Аракиотисе у Лагудери (1192) – Богородица Аракиотиса (сл. 420) и Симеон са малим Христом у наручју. Лик Христа детета приказан је у полупрофилу, са минђушом у облику алке на коју су нанизана три висећа бисера.²⁵⁵³ Иста врста накита краси Христово лево ухо на икони са представом Богородице Агриотисе из манастира Мегалос Агрос, на којој су два сликарска слоја – из XII и XVI века.²⁵⁵⁴ Допојасни лик Емануила на новцу и печатима цара Манојла I Комнина (1143–1180) имао је по свој прилици и пар минђуша.²⁵⁵⁵ Ту веома необичну иконографску појединост у оквиру нумизматичког

²⁵⁵⁰ Овај детаљ на представама икона у последњим сценама циклуса први је приметио Балабанов, *Новооткривени портрети*, 63–65, а потом скренуо пажњу и Ђурић, *Византијске фреске*, 219, нап. 105.

²⁵⁵¹ Минђуша се у двадесет и трећој строфи лакше уочава на старијим фотографијама, v. Millet, Velmans, *La peinture du Moyen âge*, IV, pls. 80.53, 81.54. Cf. и снимак бр. 1651 Б из фото-документације Народног музеја у Београду.

²⁵⁵² За иконографију Емануила уопште: Cf. Millet, *La dalmatique du Vatican*, 61–81.

²⁵⁵³ Минђуше разматра Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 225–226, 247–248, pl. 243, а потом и Pitarakis, *The Material Culture*, 188–190; eadem, *Les revêtements d'orfèvrerie*, 137–140. Baltoyianni, *Christ the Lamb*, 57–58, fig. 1 мотив наушнице разматра у контексту теолошког значења представе – као испуњење закона. У вези са тим ауторка подсећа да су златне минђуше, које је Мојсије дао свим Јеврејима биле ознака закона, осврћући се на догађај са златним телетом, када су се о њега оглушили (Књига изласка 32. 1–4). Минђуше се најбоље виде на репродукцијама објављеним код Winfield D., Winfield J., *Panaghia Arakos at Lagoudera*, 248, pls. 28, 32.

²⁵⁵⁴ Више о икони v. Σοφοκλεους, *Οι δεσποτικές εικόνες*, 32–22, 45–46; Pitarakis, *Les revêtements d'orfèvrerie*, 137.

²⁵⁵⁵ За примере новца v. Hendy, *Catalogue IV*, pls. XI–XII. Међу описима представа на новцу у каталогу не налази се податак о накиту, v. *ibid.*, 289–314. На овај иконографски детаљ који се састоји од једне, две или три висеће перле (бисера) прва је скренула пажњу Пагона Пападопулу, v. Pitarakis,

корпуса запазила је Брижит Питаракис, износећи истом приликом претпоставку да се у наведеним примерима може препознати модел који је послужио сликарима на Кипру.²⁵⁵⁶ Иако облици представљени на новцу на стилизован начин – у складу са техником израде, у великој мери показују сличност са мотивом минђуша са висећим привесцима у облику перли (укрсаног камена), без непосредног увида у материјал који би омогућио детаљнији преглед његових сегмената у то не можемо бити потпуно уверени. Под претпоставком да је на новац заиста пренет необичан детаљ минђуше(а), а имајући у виду циркулацију, те распрострањеност новца по читавој територији Царства²⁵⁵⁷ поменути предлог се чини сасвим оправданим. Поред могућег престоничког утицаја у разматрању кипарске групе примера из комнинског периода не би требало занемарити локалне обичаје и иконографску традицију. Наиме, као знак првородства било је устаљено да најстарији синови носе минђушу.²⁵⁵⁸

Иконографско решење Емануиловог лика са минђушом, познато вероватно једино са новца, сигурно је оставило трага и на неким другим, до данас несачуваним

The Material Culture, 188, n. 72. Најпре треба указати на то да се на појединим примерима уопште не може поуздано одредити да ли је реч о наставку косе испод ушију Христа Емануила или деловима минђуша (cf. Hendy, *Catalogue IV*, pl. XI, 1a.5, 1a.7). На осталима се међутим види јасна разлика између косе моделоване подебљаним линијама или у виду праменова и гроздастих облика испод ушију (cf. *ibid.*, pl. XI, 1b.1, 1b.5; XII, 5b.4, 5c.1), што ипак не представља довољан доказ о минђуши. Поузданије сведочанство јесу боље сачувани Христови ликови; на њима се испод уха уочава „грозд” на чију доњу страну се надовезују три иста облика, али нешто мањих димензија (v. лево ухо Христа Емануила на аверсу новца бр. 5b.4, v. *ibid.*, pl. XII). Посебну пажњу привлаче примерци емисије царског новца у Солуну. Шупљина и нешто издуженији облик који пада са Христовог уха веома подсећа на алку (cf. *ibid.*, pl. XI, 1f.1). За примере печата v. Zacos, Veglery, *Byzantine Lead Seals*, 96, nos. 107a–b. Овај иконографски тип Христа био је уврштен и у емисије новца потоњих византијских владара све до 1261, v. нпр. Hendy, *Catalogue IV*, pls. 22, 27, 31–32, 38–39, 46.

²⁵⁵⁶ Pitarakis, *The Material Culture*, 188–189, fig. 7; eadem, *Les revêtements d’orfèvrerie*, 137.

²⁵⁵⁷ О циркулацији новца Манојла I, v. Hendy, *Catalogue IV*, 275–288; Papadopoulou, *Coinage and the Economy*, 179–194, посебно 189–193. За Солун v. Morrisson, *The Emperor*, (новац Манојла Комнина, no. 3)

²⁵⁵⁸ V. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 247, n. 90; Pitarakis, *The Material Culture*, 188, n.70.

делима савремене престоничке уметности. Другим речима, уколико је постојала представа Христа Емануила са минђушом (паром минђуша) њен иконографски изглед морао је бити строго утврђен у оквирима царске уметности пре него што је „пренет“ на новац. То питање захтева продубљенији осврт на улогу слике и њеног порекла у комнинској владарској идеологији, посебно за време цара Манојла I Комнина.²⁵⁵⁹ Будући да таква разматрања излазе из оквира овог рада поменимо само најважнију промену у иконографији византијског новца – уместо до тада преовлађујуће представе одраслог Спаситеља, лик Емануила постаје носећа слика на аверсу новца Манојла I Комнина већ у првој години његове владавине.²⁵⁶⁰ У питању је пажљиво грађења визуелна и књижевна слика цара, у којој се реторичким средствима истицало поређење са Христом Емануилом.²⁵⁶¹ Дворски песници казују како цар Манојло носи исто име као Христос,²⁵⁶² а то поређење (Манојло – Емануил) морало је бити посебно уочљиво кроз натписе на аверсу (Ἰησοῦς Χριστὸς Ἐμμανουήλ), односно реверсу (Μανουήλ Δεσπότης) новца и печата.²⁵⁶³ Промена коју су у сферу јавног политичког деловања унели чланови породице Комнина можда се може боље

²⁵⁵⁹ Cf. процесиије са иконама које су се одвијале у породичној задужбини – манастиру Пантократор у Цариграду, Pentcheva, *Icons and Power*, 165–186.

²⁵⁶⁰ Cf. Hendy, *Catalogue IV*, pl. I–X; idem, *Coinage and Money*, 111–112. pls.12–13; Magdalino, *Manuel I Komnenos*, 179–180, n. 30; idem, *The Empire of Manuel I*, 481; Kalavrezou, *Imperial Relations*, 31–32.

²⁵⁶¹ У песми која је сачувана у рукопису Marciana gr. Z 524 улога Манојла I као арбитра у преговорима са папом описује се као слика цара којем се обраћа Христос дете говорећи му на ухо. Песма је објављена и преведена на енглески код Magdalino, Nelson, *The Emperor*, 147–148. V. и Kalavrezou, *Imperial Relations*, 31–32.

²⁵⁶² О томе v. Spingou, *A Poem*, 145 (са изворима и литературом). Тему мимезиса уводи песник Теодор Продром у две песме. Поредићи портрет цара са Христом Емануилом он га назива Манојло Христомиметос, v. Alexiou, *The Poverty of Ecriture*, 38–39.

²⁵⁶³ Cf. Laurent, *Les sceaux byzantins*, 9–10 (no. 13). Добре репродукције изабраних примера печата са представама Христа Емануила и Манојла I Комнина доступне су на: <http://www.doaks.org/resources/seals/gods-regents-on-earth-a-thousand-years-of-byzantine-imperial-seals/rulers-of-byzantium/bzs.1958.106.607>; <http://www.doaks.org/resources/seals/byzantine-seals/BZS.1955.1.4350>.

разумети ако се има у виду њихово малоазијско порекло.²⁵⁶⁴ Наиме, познато је да су минђуше биле важан елемент у владарској идеологији и култури истока, те се као инсигнија могу пратити почевши од приказа инвеституре сасанидских краљева и њихових портрета на новцу (сл. 421).²⁵⁶⁵ Није немогуће да је војничка породица Комнина имала улогу посредника у преношењу древног и добро им знаног иконографског наслеђа са значењем симбола врховне власти.

То је међутим само један од аспеката појаве која се у широком хронолошком оквиру може пратити како на плану иконографије тако и материјалне културе. Византијска иконографија познаје наушнице и на ликовима светих (пророк Данило,²⁵⁶⁶ три јеврејска младића,²⁵⁶⁷ св. Јаков Персијски,²⁵⁶⁸ Св. Никита Гот²⁵⁶⁹),

²⁵⁶⁴ О пореклу Комнина, в. Станковић, *Комнини у Цариграду*, 9.

²⁵⁶⁵ О инсигнијама сасанидских владара, в. Rose, *Sasanian Splendor*, 35–56, посебно 36, 42; в. *Investiture*, in: *Encyclopedia Iranica* 180–188 (M. Brosius, V. Sarkhosh Curtis, J. Rose), (доступно и на веб адреси: <http://www.iranicaonline.org/articles/investiture>) О представама сасанидских владара на новцу, в. Curtis et al., *Sasanian Coins*.

²⁵⁶⁶ Пророк Данило насликан је са алком на мозаику Пеображења у апсиди манастира Св. Катарине на Синају (VI век); на минијатури рукописа *Sacra Parallela* (IX век, Национална библиотека у Паризу); Менологу Василија II (XI век, Ватиканска библиотека); мозаику у цркви Неа Мони (XI век). Примере наводе: Лифшиц, Сарабянов, Царевская, *Монументална живоишсь* (са литературом). Списку треба додати пример из Панагие Аракиотисе у Лагудери (1192, Кипар), в. Winfield D., Winfield J., *Panaghia Arakos at Lagoudera*, 135, Pl. 13. За сликарство Палеолога, в. нпр. пророка Данила у цркви Светог Николе Орфаноса у Солуну и Богородици Одигитрији у Пећи (на основу снимка из личне архиве).

²⁵⁶⁷ В. нпр. њихове ликове у Богородици Одигитрији у Пећи (на основу снимка из личне архиве).

²⁵⁶⁸ В. двострану икону с Кипра (крај XII века), која потиче из цркве Богородице Теоскепаст у Пафосу, в. Sophocleous, *Icons of Cyprus*, no. 12b. V. и Parani, *Reconstructing Reality of Images*, fig. 165.

²⁵⁶⁹ В. нпр. Менолог Василија II (cf. *Il Menologio di Basilio II*, 37) и југозападни параклис у манастиру Св. Луке Фокиди (Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales*, figs. 45, 48). За иконографију св. Никите Гота, в. Marković, *St. Niketas the Goth*, 19–42.

(сл. 422, 423, 424) као и других актера композиција црквене уметности.²⁵⁷⁰ Најчешће у виду алке, оне су углавном представљале ознаку њиховог источњачког (сл. 425) или варварског порекла, мада у неким случајевима није могуће наћи одговарајуће објашњење.²⁵⁷¹ Чак је и властела кадкада сликана са минђушом.²⁵⁷²

Обичај да мушкарци носе минђуше био је широко распрострањен и имао је дугу традицију у култури истока, одакле се могуће ширио и у друге, удаљене крајеве. Исти обичај потврђен је и међу мушком популацијом на Балкану. Као пример издвајамо средњовековну некрополу у Трњану (од XI до првих деценија XIII века) у источној Србији, чији гробни налази показују да су одрасли мушкарци били сахрањивани са алком једноставне обраде, која се налазила са десне стране главе.²⁵⁷³

Једноставан изглед наушница на поменутих – групно сагледаним примерима, најчешће у виду алке, говорио би у прилог мишљењу да није реч о накиту и украшавању, већ о обичајима у које је уткан сплет значења везан за традиционалну или пак властеоску културу.²⁵⁷⁴ Минђуша на Спаситељевом уху, посебно у варијанти са привеском, на којем су један или три бисера, има сасвим сигурно сложеније

²⁵⁷⁰ О томе детаљно код: Parani, *Optional extras or necessary elements*, 417–418, п. 38–40 где је наведен значајан број примера који се односе на представе номада, варвара, војника, анонимних фигура источњачког порекла као и персонификација нација са истока. Изузетак у овој групи су дечаци у сцени Цвети, будући да се порекло њихових минђуша може довести у везу са цитатом из Књиге Изласка 32: 1–4, v. *ibid.*, 418, п.41.

²⁵⁷¹ *Ibid.*, 418.

²⁵⁷² За примере из Кападокије и портрет византијског великодостојника у цркви Св. Тројице у Берату (Албанија), v. Parani, *Optional extras or necessary elements*, 416, fig. 4 (са библиографијом). У српском средњовековном сликарству властелини нису сликани са минђушом, v. Павловић, *Портрети српске властеле*, 88, нап. 583.

²⁵⁷³ Детаљније код: Марјановић-Вујовић, *Трњане*, 69–70. О сличним примерима у средњовековним гробницама на Родосу и Коринтском заливу, v. Parani, *Optional extras or necessary elements*, 415–416, п. 32, 33.

²⁵⁷⁴ Претпостављено је да је минђуша могла имати функцију амајлије или да је означавала првородство, v. *ibid.*, 419 (са литертуром).

симболичко значење, које још увек није у потпуности разјашњено.²⁵⁷⁵ У једном од аспеката оно се ослања и на богату књижевну традицију, у којој се од рановизантијског периода бисер²⁵⁷⁶ пореди са Христом Логосом.²⁵⁷⁷ Порекло ове књижевне метафоре потиче од древног грчког и источњачког веровања о чудесном стварању бисера продирањем светлости у шкољку.²⁵⁷⁸ Познати мит надахнуо је настанак једне од раних слика чудесног зачећа Христовог описане у химнама Јефрема Сиријског.²⁵⁷⁹ Марија дјева описана је као *шкриња бисера* и *светлећа шкољка у којој је бисер истине*, у проповедима Исихија Јерусалимског,²⁵⁸⁰ Прокла Цариградског²⁵⁸¹ и других црквених песника.²⁵⁸² Посебно су књижевне слике другог по реду писца подударне са метафорама из двадесет прве строфе Богородичиног Акатиста. У проповеди на Благовести Прокло Цариградски истиче да *само обасјани светлом Богородичине милости можемо пронаћи бисер истине у њој*.²⁵⁸³ Симболика светлости и бисера прожимају се и у литерарним сликама о Христу у којима га називају *ὁ μαργαρίτης*. Савршеност Спаситељевог бића Византинци су поредили са

²⁵⁷⁵ Према једној од претпоставки та иконографска ознака првородства упућује на основни догматски постулат – други члан Символа вере о Христу јединородном и једином сину Божијем.

²⁵⁷⁶ О значењу бисера у патристичким изворима, v. μαργαρίτης, in: Lampe, *Patristic Greek Lexicon*, 827.

²⁵⁷⁷ Vona, *La "margarita pretiossa"*, 118–160; Ohly, *Die Geburt der Perle*, 293–311. V. и Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 48–49; idem, *Nature and Metaphor*, 78–83; Conostas, *Proclus of Constantinople*, 290–294.

²⁵⁷⁸ О томе, v. Fredrikson, *La perle*, 283–317 (са старијом литературом).

²⁵⁷⁹ Graffin, *Les hymnes sur la perle*, 129–149; *The Hymn of the pearl*. V. и Ohly, *Die Geburt der Perle*, 297 et passim.

²⁵⁸⁰ Проповед V, 1–3, v. *Les homélies festales d'Hésychius de Jérusalem*, 158–164. За енглески превод, v. Cameron, *Christianity and the Rhetoric*, 168.

²⁵⁸¹ PG 85, col. 435 A. О метафори више код Conostas, *Weaving the Body of God*, 177, n. 27.

²⁵⁸² Већи број примера сакупљен је код Evangelatou, *The Purple Thread*, n. 64. Cf. проповед на Благовести Лава VI где се Богородица назива небеским бисером, v. PG 107 24D–25A. Детаљније о томе код: Arnulf, *Eine Perle*, 83.

²⁵⁸³ PG 85, col. 436 A. За енглески превод, v. Conostas, *Weaving the Body of God*, 177, n. 27. Парафраза на српски МТЂ.

бисером, који је створен на чудесан начин (ἀχειροποίητον), има савршен облик и испуњен је светлошћу.²⁵⁸⁴ Тако је према Исихију Јерусалимском Христос бисер, који сија већим сјајем од сунца.²⁵⁸⁵ И у наредним столећима утроба Богородичина пореди се са остригом у којој се божанском светлошћу оваплотио скупочени бисер – Христос. Реч је о проповедима Јована Дамаскина,²⁵⁸⁶ Плачу Богородице Симеона Метафраста (друга половина X века)²⁵⁸⁷ и химнама Јована Геометра (друга половина X века).²⁵⁸⁸ Ову богословску и поетску традицију пренео је у Охрид Теофилакт, архиепископ Охридски (око 1050–после 1126) у оквиру коментара на 45. стих 13. главе јеванђеља по Матеју („Још је царство небеско као човек трговац који тражи добра бисера...“).²⁵⁸⁹ Симболика светлости и бисера продрла је и у најранију византијску литургијску традицију, па се тако поређење Христа са бисером може

²⁵⁸⁴ О симболици бисера и његовом месту на луксузним предметима византијске уметности, v. Kalavrezou, *Light and the Precious Object*, 363–369.

²⁵⁸⁵ Проповед V, 1-3, *Les homélies festales d’Hésychius de Jérusalem*, 164.

²⁵⁸⁶ In Nativitatem Mariae, v. *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, 172–173. За енглески превод, v. *Wider that Heaven*, 58. V. и Ohly, *Die Geburt der Perle*, 305–306.

²⁵⁸⁷ PG 114, 209–218; Beck, *Kirche und theologische Literatur*, 571; Ohly, *Die Geburt der Perle*, 306.

²⁵⁸⁸ PG 106, 855–168. О томе детаљније код: Ohly, *Die Geburt der Perle*, 307–308.

²⁵⁸⁹ PG 123, 289 C: “Πολλοὶ μὲν οὖν δοκοῦσι μαργαρίται, αἱ τῶν πολλῶν σοφῶν δόξαι · εἷς δὲ ὁ πολύτιμος. Μία γὰρ ἡ ἀλήθεια, ἣτις ἐστὶν ὁ Χριστός. ὡς περ οὖν ὁ μαργαρίτης ἱστορεῖται γεννᾶσθαι ἐν ὀστρέῳ, ὃ περ ἀνοίγοντι τὰς πτύχας ἐνσκήπτει ἀστραπή· εἶτα πάλιν συγκλείοντος ταύτας, ἐκ τῆς ἀστραπῆς καὶ τῆς δρόσου συλλαμβάνεται ὁ μαργαρίτης, καὶ διὰ τοῦτο λευκώτατός ἐστιν· οὗτο καὶ ὁ Χριστός ἐν τῇ Παρθένῳ συνελήφθη ἐξ ἀστραπῆς τῆς ἄνωθεν, τοῦ ἁγίου Πνεύματος.” Превод на српски: „Многи мисле да су бисери мисли разних филозофа. Ипак, само је један ’многоцени’ , јер постоји само једна истина, а то је Христос. Прича се да бисер настаје у шкољци чији су крајеви отворени. Када муња уђе у шкољку, она се опет затвори и тако се од светлости муње и капљице росе зачне бисер. Отуда му такав сјај. Тако се и Христос зачео у утроби Дјеве, од небеске муње, Светог Духа.” (*Свети Теофилакт Охридски, Тумачење светог Јеванђеља по Матеју*, цитирано према електронском издању: <https://svetosavlje.org/tumacjenja-svetog-evandjelja-po-mateju/16/>).

срести у црквеним песмама, у обредима крштења и Великог освећења воде на Богојављење.²⁵⁹⁰

Идеја о Логосу који долази из Богородице као бисер из шкољке, није прошла без трага у ликовној уметности тог периода. На минијатури Поклоњења мудраца у Ечмиаздинском јеванђељу (MS 2374, fol. 229, VI или VII век) ниша изнад Богородичине главе има облик шкољке.²⁵⁹¹ Метафора о шкољки и бисеру наставила је да постоји, додуше спорадично, и у уметности средњевизантијског периода. На чувеној синајској икони Благовести (позни XII век) посуда коју Богородица држи на коленима има облик шкољке,²⁵⁹² док су на мозаичкој представи Благовести из истог периода у Монреалеу, шкољке насликане под ногама арханђела и Богородице.²⁵⁹³

Поетски натписи о уметничким делима такође представљају веома значајан извор који сведочи о блиском односу књижевности и ликовних уметности.²⁵⁹⁴ Христос се пореди са бисером у епиграмима водећих дворских песника из доба Комнина – Николе Каликлеса (XI–XII век)²⁵⁹⁵ и Теодора Продрома (XII век),²⁵⁹⁶ као и оних сачуваних у чувеном *Codex Graecus 524*.²⁵⁹⁷ Из обимног корпуса текстова

²⁵⁹⁰ Детаљније о овом питању и литургијским изворима, v. Denysenko, *The Blessing of Waters*, 135–136. V. и Афанасјева, *Чинопоследование Великого освящения воды*, 39–45.

²⁵⁹¹ Истина, сликање ниша у облику шкољки било је уобичајени уметнички поступак епохе, те се стога не може утврдити симболичка вредност мотива, cf. Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 49. За снимак у боји, v. http://armenianstudies.csufresno.edu/arts_of_armenia/image.aspx?index=061.

²⁵⁹² Evangelatou, *The Purple Thread*, 266, fig. 1.

²⁵⁹³ Maguire, *Art and Eloquence*, figs. 39, 40; idem, *Body, Clothing, Metaphor*, 49.

²⁵⁹⁴ Од литературе о овом питању издвајамо: Дрпић, *Epigram, Art, and Devotion*. Cf. и *Byzantinische Epigramme*. Захвалност дугујем колеги Ивану Дрпићу, који ми је скренуо пажњу на примере епиграма и одговарајућу литературу у којима се помиње Христос као бисер.

²⁵⁹⁵ Епиграми су састављени за икону или неки други сакрални предмет, v. *Nicola Callicle, Carmi*, , 79, no. 2. 16–17, 91, no. 15. 50.

²⁵⁹⁶ *Poésies inédites de Théodore Prodrome*, епиграми на стр. 37–39.

²⁵⁹⁷ Рукопис из XIII века се чува у библиотеци Марџијана у Венецији. Садржи колекцију епиграма из XI и XII века који су некада украшави луксузне уметничке предмете, v. Hörandner, *Epigrams on Icons*, 117–124; Odorico, Messis, *L'Anthologie Comnène*, 191–213; Spingou, *Words and*

издвајамо и пример епиграма који је у име угледне Теодоре Комнине (XII век), украшавао метални оков једне од Богородичиних икона у Цариграду.²⁵⁹⁸ Као сведочанство приложничког чина али и облик украшавања *per se*,²⁵⁹⁹ стихови су садржали вишезначну метафору о бисерима. Кроз игру речи упоређени су савршенство облика и састава драгог камена и чистоћа Богородичиног тела, које је дало телесност Христу Логосу.²⁶⁰⁰ И Манојло Фил (око 1275–1345) – најплодотворнији песник XIV века користи метафору о бисеру.²⁶⁰¹

У наредној хронолошкој етапи (XIII–XV век) не увећава се значајано број представа Христа Емануила са минђушом у фреско-сликарству и иконопису. Ипак чињеница да највећи број потиче са територије Балкана може бити од важности за њихово истраживање. У лунети над јужним улазом цркве Светог Николе (првобитно вероватно посвећене Богородици) у селу Велмеј у близини Охрида, насликана је Богородица са Христом, типа Умиљеније (сл. 426). То је једини сачувани сегмент првобитне сликане декорације цркве, настале према мишљењу П. Миљковића-Пепека у другој половини XIII века.²⁶⁰² На левом уху Христа младенца који се привија уз мајку, види се алка са дугуљастим привеском на који су окачена три бела бисера.²⁶⁰³ Позном XIII столећу припада и фреска са представом Богородице и малог Христа у нежном загрљају, која се налази у крипти посвећеној Распећу Христовом (*Cripta del Crocefisso*) у јужноиталијанском граду Угенту (сл. 427).²⁶⁰⁴ Испод Богородичиних

artworks. За епиграме у којима се Христос пореди са бисером, v. Λάμπρος, *Ο Μαρκελιανός Κώδιξ* 525, 17, no. 40; 142, no. 177; 177, no. 334.

²⁵⁹⁸ Епиграм анализира Pentcheva, *Epigrams on Icons*, 126–127.

²⁵⁹⁹ О украшавању икона и појму *kosmos*, v. Дрпић, *Epigram, Art, and Devotion*, 118–185.

²⁶⁰⁰ За текст епиграма, v. Lambros, *Ο Μαρκελιανός Κώδιξ* 525, 48–49, no. 88. За енглески превод, v. Pentcheva, *Epigrams on Icons*, 126–127.

²⁶⁰¹ *Manuelis Philae carmina* II, no. 230 (Paris codex).

²⁶⁰² Миљковић-Пепек, *Една непроучена црква*, 105–130, посебно 119–120.

²⁶⁰³ Пепек, *Една непроучена црква*, 116–118, сл. 2, 5, 6, 8, 9.

²⁶⁰⁴ На пример указује: Parani, *Optional extras or necessary elements*, 417, n. 37 (без навођења литературе). О фресци, v. Falla Castelfranchi, *La decorazione pittorica*, 39–55.

прстију којима придржава дететову главу са леве стране види се алка на којој су у правилном размаку распоређене три јагоде.²⁶⁰⁵ Интересовање за сликање минђуше постојало је у уметничким центрима Солуна, Верије, Касторије – шире гледано на простору југоисточног Балкана. О томе сведочи икона из Верије настала око 1400. Реч је о представи Богородице Гликофилусе, која се налази на иконостасу цркве Богородице Фанеромени (сл. 428).²⁶⁰⁶ Разиграни младенац у мајчином загрљају нежно је приљубио лице уз Богородичин образ додирујући га прстима десне руке. На десном уху Христа детета налази се алка са црвеним каменом.²⁶⁰⁷ Веома је занимљив и пример иконе, која је позната на основу описа забележеног у инвентару цркве Богородице Спелеотисе у Мелнику (1395).²⁶⁰⁸ Посебну пажњу састављач овог списка посветио је опису скупочених материјала и драгог камења којима је био украшен оков и други детаљи на овој икони са представом Богородице и малог Христа. Захваљујући томе познато је да је Христовом уху додата минђуша са бисером (ἐνώτιον ἐκ μαργάρων) са ивицом (τραχηλικόν) изведеном истом техником као и његов нимб.²⁶⁰⁹ Икона из Мелника сведочи о занимљивој појави украшавања икона у познијем византијском периоду. Даривање скупочених окова и додавање племенитог и драгог камења на старије или нове иконе – често уз пригодне поетске посвете одражавало је укус ктитора из елитних слојева друштва као и естетски дух епохе.²⁶¹⁰

На примерима који су до сада размотрени насликано је неколико типова минђуша: алка (Марков манастир, 21. и 24 строфа Акатиста); алка са једним бисером

²⁶⁰⁵ Нисмо били у могућности да консултујемо ниједан од радова о сликарству у крипти, те је опис извршен на основу фотографије http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=17&with_photo_id=39781332&order=date_desc&user=4485128.

²⁶⁰⁶ Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες*, 60, πλ. 67.

²⁶⁰⁷ *Ibid.*, 60 не помиње минђушу.

²⁶⁰⁸ Одломак инвентара са описом икона објавила је и превела на француски Pitarakis, *Les revêtements d'orfèvrerie*, 140.

²⁶⁰⁹ *Ibid.*

²⁶¹⁰ Drpić, *Epigram, Art, and Devotion*, passim.

на привеску (Марков манастир, 23. строфа Акатиста) алка са три бисера на привеску (Богородица Аракиотиса и Симеон са малим Христом у наручју из цркве Богородице Аракиотисе у Лагудери; Богородице Агриотисе из манастира Мегалос Агрос; Богородица из Велмеја) алка са једном јагодом (икона из Богородице Фанероменис; икона из Мелника?) и алка са три јагоде (фреска у крипти Распећа у Угенту). Осим бисера, украси на алкама насликани су и у сивој, окер па и црвеној боји, што би указивало на сребро, бронзу или неко драго и полудраго камење у црвеној боји.

Међу примерима накита из позне антике и византијске епохе могу се наћи бројне аналогије за наушнице приказане на поменутих иконама и фрескама. Најједноставнији тип јесу минђуше у облику карике отвореног или затвореног типа.²⁶¹¹ Бројни примерци од златне жице, сребра и бронзе указују на велику распрострањеност ових минђуша од I до средине IV века на територији Балкана.²⁶¹² Наушнице у облику алке остају у употреби читав кроз средњи век²⁶¹³ када често добијају сложенији изглед.²⁶¹⁴

Тип минђуша насликан на иконама из Верије и Угента највећу сличност има са најбројнијом врстом у средњовековном накиту на тлу Србије као и на ширем подручју Балканског полуострва. Реч је о карикама са јагодама, чији изглед и техника

²⁶¹¹ Детаљније о овом типу минђуша у римском периоду в. Поповић И., *Римски накит*, 16–20, кат. бр. 1–36.

²⁶¹² Ливени примерци остају у употреби све до V века, в. *Ibid.*, 16–17.

²⁶¹³ В. на пример карике од сребрне и бронзане жице са средњовековних некропола из Градца, Добраче и Трњана, сф. Гарашанин М., Гарашанин Д., *Средњовековно српско гробље*, 191–203, сл. 12/б, 12/д, 13/а, б; Петровић Д., *Средњовековна некропола*, 285, сл. 30/1; Марјановић-Вујовић, *Трњане*, гр. бр. 70, 131, 157, 181, 268, Т. XII/158-1, XVI/1. V. и Ђуровић, *Средњовековни накит*, 17–21, кат. бр. 1–14. За исти тип наушница на територији Македоније, в. Манева, *Средновековен накит*, 41–43, Т 9–14.

²⁶¹⁴ Према налазима са подручја централног Балкана постоји неколико типова карика са украсом од танке филигранске жице, в. Бикић, *Византијски накит*, 54–62, сл. 29–32. V. и eadem, *Антички узор*, 240–242, сл. 1.

украшавања филиграном и гранулацијом има порекло у античком наслеђу.²⁶¹⁵ За тему коју овде разматрамо најзанимљивија је скупина бронзаних и сребрних алки са једном, односно са три округле јагоде.²⁶¹⁶ И трећи тип насликаних наушница представља комбинацију познатих елемената – алке са привеском на којем су украси од бисера.²⁶¹⁷

Кратак преглед познатих примера представе Емануила са наушницом има за циљ да се представе у Марковом манастиру типолошки јасније дефинишу и сагледају у оквиру одговарајућих културних модела у широком временском распону. Поред тога важно је установити да ли се на основу ове иконографске посебности циклуса Акатиста у Марковом манастиру може утврдити порекло његовог иконографског предлошка. С обзиром на то да у престоничком сликарству нема сачуваних правих аналогија, а никакав податак о томе не постоји ни у изворима који описују цариградску икону Одигитрију, може се претпоставити да је реч о особеној појави везаној за територију Балкана у позном средњем веку. Имајући у виду да неколико примера потиче са територије Охридске архиепископије, чак се може помишљати и на могућност да су сликари на фреску пренели изглед неких поштованих икона из Охрида или околине.

²⁶¹⁵ Бикић, *Византијски накит*, 62–74 (са литературом и примерима); eadem, *Антички узор*, 240, н. 10.

²⁶¹⁶ Радојковић, *Накит код Срба*, 85–86, 96–97, 211, Т 10, 15, 16, 20–26 (са старијом литературом); Бикић, *Византијски накит*, 62–65, 70–72; сл. 33, 34, 45 (са старијом литературом) . За исти тип наушница на територији Македоније, в. Манева, *Средновековен накит*, 47–48, Т 18–20.

²⁶¹⁷ Манева, *Средновековен накит*, 39 сврстава наушницу из Велмеја као тип алке са три јагоде. Сличне наушнице са бисерним висуљцима на чијим крајевима су бисери срећу се на портретима. V. нпр. портрет Владиславе у Псачи (cf. Радојковић, *Накит код Срба*, 213, сл. 24, Т. 153,). Cf. Ross, *Catalogue*, 66, 69, nos. 85, 91, 92, Pl. 48.

У протезису је насликана и 22. строфа циклуса Акатиста.²⁶¹⁸ У конкавној површини горњег дела нише жртвеника смештен је устаљени садржај 11. кондака.²⁶¹⁹ Делимично је сачуван и одговарајући натпис (десна страна композиције) – преузет из почетних стихова строфе: *всех дль гѡу въ раѣдрешнтель.*²⁶²⁰ У средишту композиције је Христос који цепа Адамов хирограф, симбол опроштаја грехова човечанству. Са његове десне и леве стране распоређене су две групе светих – старозаветне личности и апостоли.²⁶²¹ Док је оштећење у горњем делу однело већину ликова библијских архијереја, сачувана иконографска епиграфика на њиховим огртачима показује пун орнат старозаветних првосвештеника.²⁶²² Са леве стране благодарећи Христу приступа апостолска група, међу којима су, како је већ уочено,²⁶²³ истакнути у првом реду Петар, Матеј и Павле. Христос стоји на постољу и на супедиону испред едикуле са апсидом, која је надвишена фронтоном. У крајњем левом сегменту сликане градитељске целине запажа се занимљив детаљ. На вратима до којих воде два мала степеника налази се црвена завеса, иста као што је насликана на храму у 6. кондаку који описује Сретење. Наизглед без икаквог значења овај потез сликара могао би указивати на његов суптилан израз разумевања просторног и тематског окружења 11. кондака. Могуће је да се сликаном завесом на уској

²⁶¹⁸ Лазар Мирковић наводи да је 11. кондак у жртвенику, али да је фреска премазана, v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 52. Њен садржај и основна иконографска својства размотрио је Грозданов, *Новооткривене композиције*, 40. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 40–41, 71, figs. 111–113; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 67, figs. 132, 677. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 10.

²⁶¹⁹ За иконографију 11. кондака, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 152–154.

²⁶²⁰ Cf. стих у Дечани 61 за могућу реконструкцију првог дела натписа на фресци Марковог манастира: *благ(о)д(а)т датн въ сѡтѣвъ дль гѡѡ дрѣвнни все дль гѡу раѣдрешнтель члѣком...*, л. 283 б.

²⁶²¹ Симетрични тип композиције заступљен је и у Охриду, Меронас, Рустика и Валсамнору, cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 67, figs. 677, 679–682.

²⁶²² Павловић Л, *Иконографска епиграфика*, 3–46; Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 131. Потенцијална значења декоративног „разигравања“ епиграфских знакова разматра Drić, *Painter as Scribe*, 345–347.

²⁶²³ Грозданов, *Новооткривене композиције*, 40.

површини источног зида алудира на средњовековну литургијску праксу према којој се северна пастофорија одваја од наоса завесом или другом врстом преграде.²⁶²⁴ Тканина би у том случају представљала иконографски знак најсветијег дела храма.

Двадесет и друга епизода циклуса Акатиста налази своје место у оквиру програмске замисли протезиса.²⁶²⁵ Снажна порука о спасењу исказана је у више тема. Осим што се традиционално везује за „ослобађање дугова“ описаним у 11. кондаку Акатиста,²⁶²⁶ она је смисао и крајњи исход пасхално-евхаристијске симболике протезиса, која је у Марковом манастиру најизразитије исказана сликом обреда проскомидије у доњем делу нише као и завршним сценама из циклуса Страдања (сл. 195).²⁶²⁷

Двадесет трећа и двадесет четврта епизода циклуса налазе се на северном зиду беме и олтарске апсиде (сл. 417–419).²⁶²⁸ Прослављање Мајке Божије исказано је у последњим строфама химне на нарочит начин – као слике свечаних литија са иконама Богородице у присуству представника световне и духовне власти.²⁶²⁹ Прате

²⁶²⁴ О олтарским завесама у литургијским, уметничким и археолошким изворима, v. Taft, *The Decline of Communion*, 40–50.

²⁶²⁵ Детаљније о томе v. у поглављу о сликарству олтара.

²⁶²⁶ Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 200.

²⁶²⁷ Детаљније о томе v. у поглављу о циклусу Страдања.

²⁶²⁸ Мирковић, Тагић, *Марков манастир*, 53; Грозданов, *Новооткривене композиције*, 40–41 (са старијом литературом); Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 40–41, 71, figs. 111–113; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 67–68, figs. 133, 134, 698, 709. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 7, 8, 10.

²⁶²⁹ Cf. Томић-Ђурић, *Представе последњих строфа*, 359–374 (са старијом литературом).

их кратки натписи – почетни стихови 12. икоса појуће ροδδστωο τη βσςκβαλαεεμ τε βση и 12. кондака ѿ вσепѣтаη матη д(ε)во.²⁶³⁰

На челу поворке у 12. икосу насликана је икона Богородице са Христом типа Елеусе.²⁶³¹ Мајка Божија ѿηρ φ̄ψ̄ левом руком држи дете ις̄ χ̄ς̄, које се привија уз њено десно раме, нежно је грлећи. Христос дете има неубичајен детаљ – минђушу, о чему је било речи раније у тексту. На изузетан углед иконе указује најпре подеа (ποδέα)²⁶³² – њен састав и декорација. Скупоцена тканина, израђена вероватно од свиле црвене боје²⁶³³ по себи има златоткане медаљоне испуњене зооморфним и орнаменталним садржајем. Мотиви двоглавих орлова,²⁶³⁴ барских птица,²⁶³⁵

²⁶³⁰ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 53. Cf. Дечани 61, л. 283б, 284а.

²⁶³¹ Лазар Мирковић је сврстава у тип Одигитрије, v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 53. Иконографске варијанте представе Богородице коју грли мали Христос су бројне. За њих се у науци усталио назив Елеуса. Истоимени епитет може се наћи и на другим иконографским представама Богородице са Христом, v. Кондаков, *Иконографја Богоматери*, II, 264 passim; Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleousa*, 3–14; idem, *Les images*, 25–30; idem, *Remarques sur l'iconographie*, 169–178; Tatić-Djurić, *Eléousa*, 259–267; Thierry, *La Vierge de tendresse*; Бабић, *Епитети Богородице*, 261–275; *Virgin Eleousa*, in: ODB, II, 2171 (N. Peterson-Ševčenko); Chatzidakis, *A Fourteenth Century Icon*, 495–498; Αλμπάνη, *Εικόνα της Παναγίας «Ελεούσα»*, 271–282.

²⁶³² V. Frolov, *La 'podea'*, 461–504, посебно 472, n. 1, 480; Nunn, *The Encheirion*, 73–102.

²⁶³³ Cf. примере код: *ibid.*, 475–476. О боји и материјалу од којег су биле сачињене ποδέα може се сазнати у инвентарима и типцима манастира, v. *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 360, 369, 1393, 1562, 1667, 1673; Комбинација црвене свиле за златовезом била је учестала, v. *podea*, in: *Artefacts and Raw Materials in Byzantine Archival Documents*, <https://elearning.unifr.ch/apb/typika/artefactsearch#results>.

²⁶³⁴ Мотив није уврштен међу примере орнамената које је прикупила Јанц, *Орнаменти фресака*. За фотографију у боји, v. Миловановић, *Освежавање меморије*, 312, сл. 1. О пореклу мотива и његовом значају у Византији и средњовековној Србији, v. Соловјев, *Историја српског грба*, 65–89; Androudīs, *Origines et symbolique de l'aigle*, 309–345; idem, *Double-Headed Eagles*, 315–341. О мотивима једноглавих и двоглавих орлова на византијским тканинама, v. Muthesius, *Byzantine Silk Weaving*, 44–54.

²⁶³⁵ Четири птице нису истоветно приказане, али се на основу изгледа и положаја њихових ногу и крила може претпоставити да се ради о ждралу или чапљи. Једини за сада познат пример представе

расцветалих и стилизованих врежа у облику звезде или спирале²⁶³⁶ извежени златним и сребрним концем, распоређени су без посебне правилности по тканини, која се завршава двоструком бисерном оптоком.

На фресци је документован и један од начина ношења иконе у литији.²⁶³⁷ Само глава и врат мушкарца са благо расутим праменовима смеђе косе и брадом средње дужине извирују испод тканине. Сагет под тежином иконе коју носи на леђима и тела скривеног под велом, овај служитељ иконе представљен је у тренутку када је зауставио свој ход. То се може приметити на основу положаја његових стопала, која се такође виде испод подее. Положај осталих фигура на сцени, које су насликане у стојећем ставу такође указују на то да је приказан део литије када се њени учесници заустављају.

Пред иконом, на уској површини зида – прелазу из беме у северни зид олтарске апсиде стоји ђакон, који десном руком кади, док у левој држи рипиду. Иза иконе, у првом плану композиције је представа владара у пуном царском орнату из времена Палеолога.²⁶³⁸ Уз куполасту круну са орфаносом и перпендулијама уочавају се и друге владарске ознаке на пурпурном сакосу украшеном бисерима – манијакис,

ждрала у српском и византијском везу сачуван је на хаљини бугарског цара Ивана Александра из Станичења, в. Нитић, Темерински, *Остаци одежде*, нап. 42. Више о симболици и представама ждрала у сликарству и на тканинама које потичу из Италије, в. *Црква Светог Николе у Станичењу*, 60–62, сл. 23 (Б. Поповић). Познат је и пример из сликарства где је ждрал представљен у литургијском контексту. У питању је драперија у зони сокла у олтару цркве Св. Атанасије ту Музаки у Костуру [према снимку из личне документације; в. и *Црква Светог Николе у Станичењу*, нап. 105 (Б. Поповић)].

²⁶³⁶ Мотиви су заступљени на приказима литургијских тканина на фрескама. V. нпр. орнаменте у медаљонима на подеи у 11. кондаку у дечанском циклусу Акатиста (cf. Бабић, *Богородичин Акатист*, сл. 11) и доњу драперију на часној трпези у параклису Светог Ђорђа у Дечанима (cf. Κωνσταντίνιδη, *Ο Μελισσιός*, сл. 156).

²⁶³⁷ Писани и ликовни извори показују да се икона могла носити на више начина, в. Patterson Ševčenko, *Servants of the Holy Icon*, 547–553 (са примерима и литературом).

²⁶³⁸ Лазар Мирковић га идентификује као цара Ираклија, в. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 53. О владарским инсигнијама из епохе Палеолога, в. Бабић, *Владарске инсигније*, 65–70.

лорос, перибрахиони и епиманикиони.²⁶³⁹ У десној руци држи крстолики скиптар, а у левој, преко које је пребачен лорос – црвену акакију. Његову фигуру карактерише строга фронталност, а лик има ознаку светости.

За владарем следи група монаха.²⁶⁴⁰ У првом реду су двојица архијереја у монашкој одећи (сл. 430). Њихов статус одређује мандија раскошног изгледа загасито плаве, односно црвене боје, са нашивцима на грудима у црвеној и златно-жутој. По њима се простиру орнаменти у виду расветале вреже, а при дну су нашивене по три беле траке.²⁶⁴¹ Први монах седе кратке косе у густим праменовима и дугачке седе браде има тамно браон аналав причвршћен каишем, а испод хаљину у светлијој нијанси, док је код другог аналав загасито плав, а хаљина окер. Он је исте старости, нешто краће седе браде и проћелав. Између њих, у другом реду је још један старији монах који веома личи на првог, само што је његова брада поткресана и нешто краћа. Разликује се од прве двојице и по одори, која је доста скромнија и без орнамената, док му око врата виси крст на привеску. Иза њих, у трећем и четвртном реду је група од седам младих монаха, којима се види само глава или тамна кукуљица.²⁶⁴² Испред њих, односно иза иконе је још једна фигура ђакона са рипидом, на којој је вишебојни звездолики украс.²⁶⁴³ Као последњи у овој поворци иду епископи. Они су и просторно одвојени од целине, будући да су насликани на уској површини зида између нише протезиса и северног зида беме (сл. 431).²⁶⁴⁴ Од петорице епископа, прва четири имају капу у облику клобука беле боје на којима се

²⁶³⁹ О куполастој круни – камелавкиону, v. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, 67–68.

²⁶⁴⁰ Лазар Мирковић их погрешно идентификује као државнике, v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 53.

²⁶⁴¹ Cf. архијереје представљене као монахе у припрати манастира Зрзе, v. Тодић, *Сликаство припарте Зрзе*, 215, сл. 4. Cf. и изглед мандије последње фигуре здесна у 23. строфи Акатиста у Козији, v. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine*, fig. 4.

²⁶⁴² Cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 67, погрешно их идентификује као монахиње.

²⁶⁴³ Cf. *ibid.*, где је погрешно наведено да држи лабарум.

²⁶⁴⁴ Овај део композиције објављен након конзерваторских радова, v. Грозданов, *Новооткривене композиције*, 41, сл. 7.

виде линије намотаја тканине, док само први и пети у руци држе свеће. Њихова одежда садржи уобичајене епископске инсигније: стихар, епитрахиљ, фелон (полиставрион), омофор, надбедреник. Високе и заобљене капе међутим не припадају поменутом низу.²⁶⁴⁵ Оне су део профаних костима, а на фрескама се најчешће јављају на главама појаца.²⁶⁴⁶ Ипак увиђа се да се у сликарству током XIV века мање води рачуна о томе, па су рецимо капе у облику клобука добили епископи у Матеичу²⁶⁴⁷ и монаси у Дечанском циклусу.²⁶⁴⁸ То може да укаже на недовољну иконографску обавештеност сликара или пак на то да се исти облик капе – скараникион носио међу црквеним и световним достојанственицима. Јединствена архитектонска позадина у виду зида са стубићима као и зелена подлога протеже се кроз обе композиције. Осим што ствара визуелни утисак о њиховој повезаности, она и обавештава да се приказани призори одвијају у дворском окружењу.

У средишту последње сцене циклуса (12. кондак) је икона Богородице Одигитрије, којој приносе похвалу црквени великодостојници и појци.²⁶⁴⁹ На самој икони издвајају се два детаља – натпис на Богородичином мафориону (сл. 432) и

²⁶⁴⁵ Cf. епископске инсигније: Woodfin, *The Embodied Icon*, 13–32. Иако се у извору који је оставио Јован Кантакузин калиптра описује као капа патријарха од белог платна која се обавија око главе, у науци се идентификација калиптре и даље сматра дискутабилном, односно често се изједначава са приказом митре. О томе детаљније, v. *ibid.*, 29–32. V. и изглед патријаршијске калиптре на портретима Св. Саве (cf. Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве*, 243–244, сл. 11; Ђурић, *Необориме стене*, 175). Појаву белих клобука на главама епископа у Акатисту Марковог манастира разматра и Ђурић, *op. cit.*, 175, нап. 41, 42.

²⁶⁴⁶ Поред циклуса Акатиста, беле капе у облику клобука срећу се још у сценама сахрана, циклусу Светог Николе, Последњим псалмима, Божићној химни, v. Моран, *Музички гестови*, 52–59; *idem*, *Singers*, *passim*, који их назива скараникионом.

²⁶⁴⁷ О 23. епизоди циклуса Акатиста, v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 167. За фотографију, v. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 696.

²⁶⁴⁸ У 8. кондаку Акатиста, v. Бабић, *Богородичин Акатист*, 154, сл. 6.

²⁶⁴⁹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 53, сл. 52; Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 42–43, figs. 114; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 68, figs. 134, 709. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 7.

раније разматрана алка у уху Емануила. На десној страни Богородичиног огртача, у висини њене надлактице исткана је златна трака са прилично нејасним словима, испод које теку златне ресе. Реч је вероватно о типу декорације, истанчаног поетског порекла, који садржи цитат четрнаестог стиха 44/45 псалма („Сва је слава кћери царева унутра; ресама је златним огрнута, украшена“).²⁶⁵⁰ Невелики број примера на иконама и фрескама потиче из треће четвртине XIV века из Солуна, Јањине, Крфа и области у држави Мрњавчевића (Зрзе, Андреаш, Прилеп).²⁶⁵¹ Заједно са златом истканим ресама ова иконографија укључује и мотиве звезда на челу и раменима Мајке Божије,²⁶⁵² а њено свеукупно симболично значење односи се на духовну лепоту Богородичину. Пример у Марковом манастиру садржи све наведене типолошке елементе, међутим сачувана слова српског писма у натпису: ак з<...> рзкзз <...> в <...> ипак не потврђују да је реч о цитату из 44/45 псалма.²⁶⁵³

Под иконом је раскошно украшена подеа, која прекрива постоље на три ножице. Горња и доња трака су опточене бисерима и драгим камењем у различитом распореду, док је највећа површина завесе за икону испуњена мотивом цвета са четири латице, стилизоване тако да личе на крстове. Са леве стране, икону придржава један служитељ, гологлави младић дуже косе у зеленој хаљини.

Групу на десној страни фреске предводи старији проћелав епископ са седим залисцима и дугом брадом. Он десном руком кади, а у левој руци држи богато украшени дугачки двокраки крст – Часни крст (патријаршијски крст)²⁶⁵⁴ изузетно

²⁶⁵⁰ Babić, *Le maphorion de la Vierge*, 57–64.

²⁶⁵¹ *Ibid.*

²⁶⁵² На представи иконе у 24. строфи Акатиста у Марковом манастиру трећа звезда се не види, јер је заклања тело малог Христа.

²⁶⁵³ Не треба искључити могућност да је реч о парафрази истог стиха.

²⁶⁵⁴ Са истим крстом насликан је римски папа Силвестер у оквиру композиције Великог входа у најнижој зони олтара у Марковом манастиру. Његово место је на северном зиду апсиде, испод 12. кондака, v. Tomić Djugić, *To Picture and to Perform* (I), 132, fig. 11. И поглавари српске цркве сликани су са Часним крстом. V. портрете светог Саве Српског и архиепископа Данила (cf. Тодић,

насликан у Марковом манастиру.²⁶⁵⁵ Славна цариградска реликвија ношена је у бројним литургијским процесацијама, а о њеном изгледу сведоче ликовни извори.²⁶⁵⁶ Чини се важним на овом месту поменути и најрепрезентативнији српски реликвијар намењен честицама Часног крста – ставротеку из Пијенце, који је типолошки веома близак цариградском узору.²⁶⁵⁷ На основу продуженог крака крста у виду ручке може се претпоставити да је такође коришћен у литијама,²⁶⁵⁸ међутим за то нема потврде у изворима. Непобитно је међутим да ставротеку из Пијенце треба разумети у контексту црквено-политичких прилика, када је након измирења српске и византијске цркве 1375. српској цркви признат ранг патријаршије – како закључује Даница Поповић.²⁶⁵⁹ Други истакнути црквени поглавар у рукама држи јеванђеље, а на глави носу митру са крстовима.²⁶⁶⁰ И он је старац, седе косе до ушију и равно поткресане седе браде средње дужине.²⁶⁶¹ Иако је могуће подвући барем приближне аналогије за епископске ликове на основу физиономских карактеристика, сматрамо то излишним, јер не би имало важности за ову врсту композиције. Много је важније приметити да је са Часним крстом насликан једино црквени великодостојник у Акатисту Марковог манастира, као и то да је иста комбинација предмета насликана (крст, Јеванђеље) у рукама архијереја у првој зони олтара овог храма, испод

Репрезентативни портрети Светог Саве, 225–248; Поповић Д., *Гроб архиепископа Данила II*, 331, 335; Цветковић, *Ликови светог Саве и светог Симеона*, 24–25).

²⁶⁵⁵ Cf. Sptharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 688–715.

²⁶⁵⁶ О реликвији Часног крста, v. Frolov, *La relique de la Vraie Croix*; Klein, *Byzanz, der Westen und das 'wahre' Kreuz*. О њеним ликовним представама, v. V. Nersessian, *La 'fête de l'exaltation de la croix'*, 193–198.

²⁶⁵⁷ О ставротечи из Пијенце, v. Popović D., *A Staurotheke*, 157–170.

²⁶⁵⁸ *Ibid.*, 166. О процесацијским крстовима, v. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, passim.

²⁶⁵⁹ Popović D., *A staurotheke*, 165.

²⁶⁶⁰ О митри као епископској инсигнији, v. Walter, *Art and ritual*, 103–108; Piltz, *Kamelaukion et mitra*, 54–55; Woodfin, *The embodied icon*, 28–29.

²⁶⁶¹ Са митром се најчешће слика Кирил Александријски, а потом папа Силвестер, v. Tomić Djurić, *To Picture and to Perform* (I), n. 90, 96 (са примерима и литертуром).

последњих сцена Акатиста (сл. 184).²⁶⁶² У другом реду ове групе може се избројати шест фигура, међу којима се само на средишњем лику младића види део ђаконске одежде.

Леву страну композиције заузима хор.²⁶⁶³ Сви појци (*psaltai*) су окренути ка икони у полупрофилу. Први до иконе је протопсалт, таласасте седе косе до врата и браде средње дужине расуте у праменовима. На глави има плави скијацион обрубљен по ивицама златном траком. Носи црвену хаљину са белим расцветалим врежама и плавим цветовима, док су на раменима украсни нашивци са извеженим мотивима златних крстића у црним медаљонима. Обема рукама хирономише оксију – најчешћи знак у циклусима Акатиста, како грчким тако и словенским.²⁶⁶⁴ До њега је појак у тамноплавој хаљини са златним нашивком на рамену, на којој је извежена разлистала лоза у црној боји. Он је нешто млађи, има проседу смеђу косу и браду, а на глави црвени скијацион за златним ивицама. Такође десном руком изводи знак оксије. Трећи у низу препознат је као доместикос – вођа хора.²⁶⁶⁵ Он носи плави скијацион и црвену хаљину са белим разлисталим врежама. Нашивено парче тканине на десној мишици другачије него код претходне двојице; на тамној подлози извежени су украси у облику ромба. И он показује исти хирномички знак. Преостали чланови хора према уобичајеним правилима не носе капе.²⁶⁶⁶ Тројици међу њима види се део или цело лице, док осталима вире само темена. Групу употпуњују чатац и лампадариос, који су приказани у дечијем узрасту у првом плану.

²⁶⁶² Св. Силвестер има митру на глави и носи крст, а св. Григорије Богослов држи јеванђеље, в. *ibid.*, 132–133, fig. 8.

²⁶⁶³ Moran, *Singers*, 107–108. О хоровима у Византији, в. *ibid.*, 14–50.

²⁶⁶⁴ *Ibid.*, 45, са примерима.

²⁶⁶⁵ На основу аналогија у којима је протопсалт први до иконе, а вођа хора по правилу има црвену хаљину, в. *ibid.*, 105, 107.

²⁶⁶⁶ *Ibid.*, 37.

Последње строфе циклуса Акатиста у Марковом манастиру могу се посматрати као целина из више разлога. Најпре, обе су посвећене прослављању Мајке Божије. За то је изабрана иста иконографска формула – обреди са учешћем Богородичиних икона, које представљају симболичко тежиште обе сцене. Суверен, односно црквени великодостојници – сваки на свој начин учествују у богослужбеним обредима, тако да у 12. икосу истакнуто место има владар, а у 12. кондаку архијереји. Исто се може приметити и са становишта просторног распореда фресака и њиховог садржаја, будући да су фигури владара и групи архијереја додељена истакнута места, са којих су они јасно видљиви из различитих углова наоса.²⁶⁶⁷ Стога се чини да се у оваквој концепцији представа истичу симболичке слике представника световне и духовне власти.²⁶⁶⁸ Њихово садејствовање у богослужбеним обредима уздиже идеју свештеног краљевства и победоносног владања под окриљем Богородичине заштите.²⁶⁶⁹

Детаљније сагледавање и других аспеката ових сцена може учврстити изнето мишљење. Извесно је да је на сликање иконе уместо фигуре Богородице с Христом у Акатистима утицала све већа популарност и важност литија са иконама у време Палеолога.²⁶⁷⁰ Развијени царски и црквени церемонијал имао је одјека у уметности

²⁶⁶⁷ *Ibid.*, 108.

²⁶⁶⁸ Према тумачењу Војводић, *Слика световне и духовне власти*, 54–55 у сусрету владара и црквених достојанственика у последњој строфи Акатиста у Дечанима, они се исказују као „сложни садејственици и узајамно подржавајући служитељи Божији“. Мишљења смо да би се исто објашњење могло применити и на последње строфе у Марковом манастиру, које истина имају нешто другачију иконографску концепцију. О симфонији световне и духовне власти у српском средњовековном сликарству, v. *ibid.*, 35–77.

²⁶⁶⁹ V. Томић-Ђурић, *Представе последњих строфа*, 372–373. Cf. представе владара и архиепископа са свитама у жичкој сцени Божићне стихире, Djurić, *La royauté et le sacerdoce*, 135–139.

²⁶⁷⁰ Веза између ове иконографске карактеристике Акатита и процесија са иконама уочена је и разматрана у науци, v. Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, 45–57; Angelidi, Papamastorakis, *The Veneration of the Hodegetria*, 373–387; Pentcheva, *Icons and Power*, 108–143; 165–187. V. и Томић-Ђурић, *Представе последњих строфа*, 359–374.

тог доба, о чему сведочи и сликана декорација у задужбини Мрњавчевића.²⁶⁷¹ Извесни степен реализма који је уткан у садржај позновизантијских фресака може се препознати и у третману композиција које разматрамо. Међутим, иако несумњиво садрже мноштво препознатљивих и историјски проверљивих „података“ преузетих из сфере идеологије, културе и црквеног богослужења епохе Палеолога, фреске Марковог манастира као целина не чине у потпуности веродостојан приказ црквено-дворског церемонијала. Садржај 12. икоса и 12. кондака по свој прилици везан је за улогу Богородичиног Акатиста и иконе Богородице Одигитрије у оквиру богослужења Великог поста која су претходила празнику Васкрсења Христовог.²⁶⁷² Добро је познато да је икона Богородице Одигитрије преношена у свечаној литији од манастира Одегон до царске палате, где је боравила од Цвети до ускршњег понедељка.²⁶⁷³ Међутим, за разлику од примера у Дечанима (сл. 433, 433а)²⁶⁷⁴ и Козији,²⁶⁷⁵ лик суверена изостао је на последњој строфи у Марковом манастиру. Он је пак насликан, као што је то више пута поменуто, у сцени која јој претходи и то уз икону Богородице Елеусе, коју у овом контексту извори не спомињу и која је изузетно приказана само у задужбини Мрњавчевића. Због тога би пре могло бити речи о одјецима истих свечаности, али уобличених у локалној дворској средини, која је могуће укључивала и најважније иконе поштоване у краљевству Мрњавчевића.

²⁶⁷¹ Она садржи композиције Небеског и земаљског великог входа у олтару као и Небеског двора у наосу, који чини поворка светих.

²⁶⁷² За мишљење да 23. строфа илуструје обред попут меморијалне службе петком (*presbeia*) у цариградском манастиру Пантократор, а Елеуса икону овог храма, v. Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, 52. О претпоставци да 23. и 24. строфа приказују обред са иконом Одигитрије у васкрсни понедељак на цариградском двору у време Палеолога, v. Pentcheva, *Icons and Power*, 139, 186.

²⁶⁷³ Од бројне литературе на ову тему издвајамо: *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, 227–228, 230–231; Angelidi, Papamastorakis, *The Veneration of the Hodegetria*, 384–385.

²⁶⁷⁴ Бабић, *Богородичин Акатист*, 157–158.

²⁶⁷⁵ Babić, *L'icographie constantino-politaine*, figs. 4, 6.

Братства световњака посвећених служењу Одигитрије и других знаменитих литијских икона, појава су која се везује за обичаје Цариграда и Солуна.²⁶⁷⁶ Прикази појединаца који прекривени подеом носе икону на леђима срећу се на српским фрескама и то веома ретко. Једна од аналогича призору у Марковом манастиру јесте старија композиција Преноса моштију светог Симеона у параклису посвећеном истоименом светитељу у Сопоћанима. У свечаном дочеку тела Симеоновог пред Студеницом учествује и икона Богородице Параклисе (Заступнице).²⁶⁷⁷ Ретки познији извори наговештавају да правила ношења процесиских икона нису била стриктна. Наиме у њима је забележено да су Хиландарску литијску икону Богородице Попске у XVI веку у литургијским поворкама на празник Силаска Св. Духа носила по два лаика, госта манастира.²⁶⁷⁸

У српској средини су током XIV stoleћа поред Одигитрије,²⁶⁷⁹ нарочито биле поштоване и друге Богородичине иконе, које одликује приснији однос мајке и сина. Таква је била литијска, двострана икона великих димензија Богородице Аврамиотисе са Христом и пророком Илијом, са којом је према предању краљ Стефан Душан освојио Сер 1345 (сл. 434а, 434б).²⁶⁸⁰ Посебно је занимљива у погледу Богородичиног епитета још једна, нешто познија хиландарска литијска двострана икона са представом Мајке Божије са Христом и светим Савом Српским (крај XIV–почетак

²⁶⁷⁶ О томе више код: Мирковић, *Икона Богородице Одигитрије*, 247; Patterson Ševčenko, *Servants of the Holy Icon*, 547–553, посебно п. 3.

²⁶⁷⁷ Ђурић, *Историјске композиције*, 72–90; Babić, *Les chapelles annexes*, 142–145. V. и Patterson Ševčenko, *Servants of the Holy Icon*, 551, fig. 7. V. и Миљковић, *Житија Светог Саве*, 131.

²⁶⁷⁸ Миљковић, *Повест о чудотворним иконама*, 226, нап. 53, сл. 3, 4 (са изворима).

²⁶⁷⁹ Од бројне литературе о култу Одигитрије и репликама славне иконе издвајамо: Babić, *Les images byzantines*, 189–222; Angelidi, Pappastorakis, *The Veneration of the Hodegetria*, 373–387; Pentcheva, *Icons and Power*, passim. Богородица Одигитрија била је и међу престоним иконама на иконостасу задужбине Мрњавчевића, в. Миљковић-Пепек, *Непознат трезор икони*, passim.

²⁶⁸⁰ Хиландарска икона представља један од најстаријих сачуваних реплика типа Пелагонитисе, који се везује за средњовековни град Битољ и која се према стилским одликама датује у средину XIV stoleћа. Очувани трагови једног од косих носача потврђује да је икона имала тзв. трокраки носач. Детаљније код: Миљковић, *Хиландарска икона*, 325–326.

XV века), (сл. 435).²⁶⁸¹ Са десне стране њеног лика налази се натпис *Необорима стена*. Овом поетском метафором уздиже се Богородица у осмом поздравном стиху 23. строфе Акатиста.²⁶⁸² На непосредну везу хиландарске иконе Небориме стене и Акатиста на текстуалном плану указано је одавно, а изнета је и претпоставка о циклусима Акатиста као могућој иконографској инспирацији хиландарском иконописцу.²⁶⁸³

Као значајан детаљ може се издвојити и претходно разматран приказ минђуше у уху Емануила на иконама Елеусе и Одигитрије у 23. и 24. строфи. Група сачуваних икона и фресака са Христом дететом специфичне иконографије показује да је највећа концентрација таквих представа у време Палеолога на Балкану, на подручју Свете Горе, Солуна, Верије и Охрида. Та сазнања омогућавају нове претпоставке али и питања везана за ову, још увек недовољно истражену у науци уметничку појаву. Да ли су и на који начин сликари Марковог манастира на фреске пренели и нешто од локалних, блиских им обичаја? Да ли је предложак у циклусу Акатиста настао према цариградском прототипу или према некој од њених реплика која је на територији Балкана могла добити као украс минђушу?²⁶⁸⁴

²⁶⁸¹ Икона по типу представља једну варијанту леворуке Одигитрије коју карактерише нежан однос према сину. Детаљно код: Ђурић, *Необориме стене*, 161–186. У Охриду је сачувано више литијских икона сличног иконографског израза. V. нпр. Богородицу Перивлепту (поч. XIV века), Богородицу Психосострију (поч. XIV века), v. Георгиевски, *Галерија на икони – Охрид*, 48, cat. no. 16; 50, cat. no. 17.

²⁶⁸² *Акатист*, 30–31.

²⁶⁸³ Ђурић, *Необориме стене*, 172. Поред светогорских учених монаха и српско друштво било је „припремљено да пред средину XIV века разуме поетско-богословску садржину химнографских састава и иконографских решења Богородице као необориме стене“, о чему сведоче поздравни стихови из 12. икоса парафразирани у једној песничкој похвали у повељи краља Душана Хтетовској Богородичиној цркви око 1343 (*ibid.*, 170).

²⁶⁸⁴ О односу прототипа и реплика у иконопису, v. Babić, *Il modello et la replica*, 61–78.

Напоследку, не треба изгубити из вида да су уз тип Одигитрије могли стајати различити епитети, међу којима и Ἐλεούσα,²⁶⁸⁵ што је такође могло да поведе сликаре да се одреде за иконографски тип који Богородицу и Христа представља у загрљају и који је на простору државе Мрњавчевића био веома распрострањен.²⁶⁸⁶

У иконографском изразу последњих строфа учествују и симболи снажног и недвосмисленог значења. Такав је двоглави орао у хералдичком положају на велу иконе у 23. строфи (сл. 417, 418). С правом се може константовати да је реч о оригиналном решењу, које се не среће у иконографији Акатиста.²⁶⁸⁷ То је разлог да се испита да ли познати симбол у новом програмском и тематском контексту има и посебно значење.

Као симбол византијске царске власти, чије порекло сеже дубоко у прошлост,²⁶⁸⁸ двоглави орао добија истакнуто идеолошко значење у време

²⁶⁸⁵ О томе, v. Babić, *Les images byzantines*, 209–211 (са примерима).

²⁶⁸⁶ О Богородици Пелагонитиси, v. Миљковић-Пепек, *Умилителните*, 9–15, 20–27; Nadermann-Misguich, *Pelagonitissa et Kardiotissa*, 9–13.

²⁶⁸⁷ Cf. Spatharakis, *The Pictorial cycles*, figs. 687–700. Најсличнија је подеа у 11. кондаку у дечанском Акатисту, која у медаљонима има неколико врста орнамената, v. Бабић, *Богородичин Акатист*, сл.11.

²⁶⁸⁸ На предметима од текстила везаним за царску уметност и дворски церемонијал средњевизантијског периода чешће је заступљен једноглави орао. Најрепрезентативнији рани примери тканина (X–XII век) са једноглавим орлом из цариградских радионица чувају се у ризницама Запада, где су највероватније доспели као поклони ношени у дипломатским посетама византијских царева. О њима се говори код: Cutler, *Imagination and Documentation*, 67–72; Muthesius, *Silken Diplomacy*, 237–248; eadem, *Eastern Silks*; eadem, *Byzantine Silk Weaving*, 184, cat. no. M 62. V. *Textile Fragment from the Reliquary of Saint Germanus*, in: *The Glory of Byzantium*, cat. no. 149, 224, 225 (A.G). На луксузним тканинама које је Роман I Лакапин однео на поклон абасидском калифу Ал-Ради (934–940) налазили су се и мотиви орлова, v. Grabar O., *The Shared Culture*, 118–120. Орао је био амблем на одорама највиших дворских чиновника у време Константина Порфирогенита (cf. *De Ceremoniis*, I, 577–578. О

Палеолога,²⁶⁸⁹ када се његова представа јавља на новцу, печатима, скулпторалној декорацији,²⁶⁹⁰ профаној одежди,²⁶⁹¹ фрескама, иконама²⁶⁹² минијатурама,²⁶⁹³ заставама.

Појава двоглавог орла у средњовековној Србији тесно је повезана са утицајама који су долазили из Ромејског царства. Током XIII века сликани украси са двоглавим орловима на одорама српских суверена из династије Немањића означавали су њихову родбинску повезаност са византијском царском породицом,²⁶⁹⁴

томе, v. Featherstone, *Display in Court Ceremonial*, 92), а цар је носио у војне походе заставе са сликама орлова (v. *Constantine Porphyrogenitus: Three Theatyses*, 108–111, II, 239–241, II, 506–509. Детаљније код: Woodfin, *Repetition and Replication*, 44, п. 40).

²⁶⁸⁹ Chotzakoglou, *Die Palaiologen*, 59–68; Androutis, *Chapiteau de le crypte*, 131–140 (са библиографијом).

²⁶⁹⁰ Androutis, *Dalle avec aigle bicéphale*, 67–78; idem, *Chapiteau de le crypte*, 131–140.

²⁶⁹¹ V. нпр. вео пронађен у нерополи крај цркве Св. Четрдесет севастијских мученика у Трнову, који се датује у XIII–XIV век (cf. Георгиева, *Накити*, 404, 402, сл. 6) и хаљину бугарског цара Ивана Александра [cf. Нитић, Темерински, *Остаци одежде*, 7–25; *Црква Светог Николе у Станичењу*, 57–78 (Б. Поповић)]. За примере из Србије, v. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 195–197; Нитић, *Тканине и профани костим*, 321, нап. 22, 324, нап. 44 (са литературом).

²⁶⁹² Дobar број примера на фрескама, иконама и минијатурама је сакупљен код: Chotzakoglou, *Die Palaiologen*, 59–68.

²⁶⁹³ Символ орла има значајно место у византијском дворском церемонијалу. Царске ципеле са орловима од драгог камења и бисера носио је Манојло I Комнин (cf. Jones, Maguire, *A Description*, 108), док исте такве под називом τζαγκία описује Псеудо Кодин (cf. Pseudo-Kodinos. *Traité des Offices*, 171). У обући и одећи украшеној орловима насликан је бугарски цар Иван Александар у Четворојеванђељу Ивана Александра из Британског музеја [cf. *Byzantium: Faith and Power*, cat. no. 27, 56-57 (SMCK)], а исти орнамент краси постолје на којем стоји Јован Кантакузин на минијатури рукописа Paris gr. 1242, fol. 5v (cf. Spatharakis, *The Portrait*, 132, fig. 86. Cf. и Woodfin, *The Embodied Icon*, 145–146).

²⁶⁹⁴ V. нпр. портрете у Милешеви (cf. Ђурић, *Српска династија*, 13–25; Поповић Б., *О ношњи ктиторских портрета*, 37–50). Cf. и ликове краљева Стефана Првовенчаног и Радослава у портику Жичког католикона из XIV века, насталих по угледу на старије портрете из Милешеве [v. Војводић, *Портрети првих ктитора*, 323–339; *Манастир Жича*, 341 (Д. Војводић)] и портрет краља Стефана Првовенчаног у Богородици Љевишкој (cf. Војводић, *Портрети првих ктитора*, 333).

да би током наредног столећа постепено задобили и хералдичко значење.²⁶⁹⁵ Иако никада није постао државни грб Немањића,²⁶⁹⁶ двоглави орао најчешће као коласта аздија постаје заступљен на предметима чији су поручиоци везани за српски двор, посебно у доба Стефана Дечанског, Душана и Уроша.²⁶⁹⁷ Употребом двоглавих орлова превасходно је властела Немањића истицала је своја висока достојанства, што се посебно уочава у доба царства.²⁶⁹⁸ Слично се може рећи за Мрњавчевиће, за које је двоглави орао представљао добро познати симбол који се везује за носиоце највише власти.²⁶⁹⁹

У монументалном сликарству и другим облицима уметничког стваралаштва из овог периода читује се још једна занимљива појава. Све интензивније прожимање царског и црквеног церемонијала у позној Византији праћено је и преплитањем инсигнолошких компоненти литургијске одежде и владарског костима.²⁷⁰⁰ Стога не чуди што се симболички приказ двоглавог орла може наћи на литургијским тканинама и одежди као и на црквеном намештају и мобилијару. Веома мало *подџаи*

²⁶⁹⁵ По угледу на свог таста, византијског цара Андроника II и краљ Милутун је насликан у Старом Нагоричину на црвеном супданеуму на којем су златни двоглави орлови (према фотографији из личне архиве).

²⁶⁹⁶ О двоглавог орлу као симболу и као грбу, в. Ђекић, *Двоглави орлови*, 67–80.

²⁶⁹⁷ В. рецимо прстен краљице Теодоре, жене Стефана Дечанског, амвон у Бањској, наушнице Марије Палеолог, друге жене Стефана Дечанског, камена пластику итд. За примере, в. Ђоровић-Љубинковић, *Представе грбова*, 171–183; Радојковић, *Накит код Срба*, 122–123; Соловјев, *Историја српског грба*, 81–83; Ђекић, *Двоглави орлови*, 71–73.

²⁶⁹⁸ В. нпр. портрете: кесара Новака и његове породице у цркви Мали Град (cf. Ђурић, *Мали Град*, 35, 43, сл. 5, 6, 9), Јована Драгушина у Полошком (cf. Павловић, *Питање ктиторства*, 110, сл. 4, са старијом литературом).

²⁶⁹⁹ И властела Мрњавчевића носила је одећу украшену двоглавим орловима. В. посмртни портрет Остоје Рајаковића у аркосолијуму на западном зиду припрате у Перивленти у Охриду, Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 64, 153–154. О протоколу описаном у *Трактату о службама*, према којем осим цара у свакодневним приликама, двоглаве орлове могу још на свом костиму имати деспоти, севастократори, па чак и кесари, в. *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, 23–40. В. и *Црква Светог Николе у Станичењу*, 66–68 (Б. Поповић).

²⁷⁰⁰ О томе детаљније код: Woodfin, *The Embodied Icon*, 133–188.

је остало сачувано из овог периода, али се о њиховом изгледу и декорацији може сазнати на основу сажетих описа из инвентара угледних византијских манастира. На свиленим завесама за иконе²⁷⁰¹ као и на воздусима²⁷⁰² неретко су били извежени зооморфни мотиви, попут папагаја, лавова, грифона и двоглавих орлова. Посебно је занимљив црквени вез на којем је сребрним и вишебојним нитима свиле исткан двоглави орао (око 1366–1384). Наручилац овог изузетног уметничког дела била је помало контроверзна личност – грчки монах Павле Тагарис Палеолог, који је кратак период имао титулу латинског патријарха Цариграда (1379/1380–1384?). Претпоставља се да је ова тканина имала литургијску функцију и да је коришћена као *podea* (сл. 436).²⁷⁰³ Двоглави орлови чешће се могу наћи на епитрахилима – у доњем делу инсигније, где се њихова појава тумачи кроз симболично значење силе и власти или као симбол цара и патријарха.²⁷⁰⁴ У том смислу веома је занимљив нешто познији пример литургијске одежде – Великог сакоса руског митрополита Филотеја (око 1414–1417).²⁷⁰⁵ На његовој предњој страни извежени су, између осталих портрети Јована VIII, његове супруге Ане и митрополита Филотеја. Под ногама будућег владарског пара налазе се двоглави орлови.

У укупној декорацији задужбине Мрњавчевића било је предвиђено да се уз фреску из Акатиста двоглави орао нађе и на другим местима у храму. Стилизовани ливени двоглави орлови били су део декорације монументалног полијелеја који је

²⁷⁰¹ За приказ папагаја, v. *Byzantine Monastic Foundation Documents*, 1673 (Богородица Елеуса у Струмици); 1186 (Богородичин манастир у Скотини кд Филадельфије). За лавове и грифоне, v. *Actes de Vatopédi* II, 303–304.

²⁷⁰² Boycheva, *L'aer*, 171.

²⁷⁰³ V. *Podea of Paul, Patriarch of Constantinople*, in: *Byzantium. Faith and Power*, 495, cat. no. 289 (J. Ball); idem, *A Double-Headed Eagle Embroidery*, 59–64.

²⁷⁰⁴ Cf. Millet, *Broderies religieuses*, 18, fig. XXIII, 2 (Велика Лавра); fig. XXIX (манастир Света Тројица Пљеваљска); Бойчева, *Типологија и семантика*, 38–43.

²⁷⁰⁵ Woodfin, *Liturgical Textiles*, 299, fig. 10.6; idem, *The Embodied Icon*, 60–64, fig. 2.9.

украшавао и осветаљавао храм (сл. 437, 438).²⁷⁰⁶ Већи су висили на четири ланца изнад лучног дела хороса, док су они мањих димензија били прикачени за дно кандила.²⁷⁰⁷ Избор фигура хороса био је у складу са високим статусом његовог поручиоца, чије је име истакнуто у натписима изведеним ажурирањем у четири бронзана медаљона – вѣ ꙗ̅ ба̅ блго / вѣрнн краљ / вѣлкашинъ.²⁷⁰⁸ Непосредно по успостављању савладарства 1365. новопроглашени краљ Вукашин започео је изградњу своје задужбине, коју је касније, до 1371. опремио и поликандилионом.²⁷⁰⁹ Пре њега симболичком двоглавог орла²⁷¹⁰ послужио се и деспот Јован Оливер на лесновском полијелеју.²⁷¹¹ За најмоћнијег поданика цара Душана, а недуго потом и за Вукашина Мрњавчевића, који је након Оливерове смрти преузео области којима је овај владао – био је то начин да се кроз истакнуто уметничко остварење намењено богослужбеним потребама храма и богато теолошким значењем обележе и истакну новостечене титуле и достојанства. У цркви Светог Димитрија Марковог манастира

²⁷⁰⁶ Тодоровић, *Полијелеј у Марковом манастиру*, 28–36 (са старијом литературом); v. *Medallions from a Hanging Lamp*, in: *Byzantium. Faith and Power*, cat. no. 61a–b, 126 (Dr.T). О светиљкама у црквама из времена Комнина и Палеолога, v. Bourgas, *Byzantine Lighting Devices*, 479–491; Ballian, *Liturgical Implements*, 124–125, 5.7, 5.8, cat. no. 60, figs. 60, 60.1, 60.2.

²⁷⁰⁷ За реконструкцију полијелеја, v. Тодоровић, *Полијелеј у Марковом манастиру*, сл. 11, 12.

²⁷⁰⁸ Позната су још два полијелеја који садрже помен о ктиторима – дечански и лесновски, v. Тодоровић, *Полијелеј у Марковом манастиру*, 34.

²⁷⁰⁹ О томе, v. Михалчић, *Крај Српског царства*, 11–99; Шуица, *Немирно доба*, 15–23. Иако је у натпису католикона Марковог манастира наведена 1344/1345 као година почетка изградње (v. Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 73–74) архитектонска анализа показује да је црква највероватније саграђена између 1365/1366 и 1371. године (v. Касапова, *Архитектура на цркви Св. Димитрија*, 299–303).

²⁷¹⁰ О симболу двоглавог орла у политичкој идеологији средњовековне Србије и Бугарске, v. Ферјанчић, *Деспоти*, 24–25.

²⁷¹¹ Тодоровић, *Налази*, 114, сл. 6; Габелић, *Лесново*, 31, црт. 2. У Народном музеју у Београду чува се медаљон са двоглавим орлом – остатак хороса, чије порекло није извесно. За мишљење да је припадао манастиру Жичи, v. Ђоровић-Љубинковић, *Представе грбова*, 180. Сличан бронзани полијелеј са двоглавим орловима налазио се у манастиру Светог Прохора Пчињског. Приписан је времену краља Милутина, а његов настанак се везује и за обнову цркве у XVI веку, v. Даутовић, *Ентеријер цркве*, 367–368 (са старијом литературом).

мотив двоглавог орла између два лава био је исклесан и на плочи која је некада стајала пред часном трпезом (сл. 439).²⁷¹² Приказ двоглавог орла на фрескама и црквеном намештају може бити израз јединства стилске обраде храма, односно замисли њеног идејног творца које су се у етапама остваривале у периоду од 1365. до 1376/1377. године.

У разматрању сакралних и идеолошких компоненти представа на подеи иконе из 23. строфе, још неколико примера из зидног сликарства могу пружити одговарајуће аналогije. У цркви Светог Атанасија ту Музаки у Касторији мотив ждрала јавља се у литургијском контексту, чинећи део декорације на сликаним драперијама сокла у олтару.²⁷¹³ На истом месту, сликаној завеси у најнижој зони насликан је двоглави орао и у северном параклису у цркви Светог Петра у Бијелом Пољу,²⁷¹⁴ а потом у олтару Богородице Љевишке (440a),²⁷¹⁵ и у цркви Светог Антонија у Драчу (Албанија, XIV век²⁷¹⁶). Значајније место у оквиру хијерархије сликаног програма олтара има мотив двоглавог орла у Дечанима, где је приказан на воздуху (εἰλητόν) који прекрива часну трпезу са Христом Агнецом у олтарској апсиди (сл. 440).²⁷¹⁷ Трагање за дубљим смислом орнаментa на представи богослужбеног веза неминовно води ка патристичким изворима у којима се

²⁷¹² Плочу, која се изгледа није сачувала, први је описао Мирковић, *Мрњавчевићи*, 22–25. Према црно-белој фотографији из фото документације Народног музеја у Београду, бр. 1709 V. V. и Соловјев, *Историја српског грба*, 84. V. и *Црква Светог Николе у Станичењу*, 66, нап. 141 (Б. Поповић). Cf. друге примере камене пластике из XIV са представом двоглавог орла, као што је рељефна плоча са западне фасаде цркве Преображења Господњег у Каламарији (Солун) која је некада била постављена на западном зиду Трапезунтске тврђаве (1324), (v. Androudīs, *Dalle avec aigle bicéphale*, 67–78) или капител у крипти базилике Св. Димитрија у Солуну (idem, *Chapiteau de la crypte*, 131–140).

²⁷¹³ Према снимку из личне документације; v. *Црква Светог Николе у Станичењу*, нап. 105 (Б. Поповић).

²⁷¹⁴ Љубинковић, *Хумско епархиско властелинство*, 114, сл. 20.

²⁷¹⁵ Бабић, Банић, *Богородица Љевишка*, 62, табл. II, црт. 1, 18–19.

²⁷¹⁶ Βιταλιώτης, *Βυζαντινές, βυζαντινο-γροθικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 4, 5a.

²⁷¹⁷ Миловановић, *Освежавање меморије*, 287. Cf. и Ђекић, *Двоглави орлови*, 73. Према снимку из личне фото документације.

символика орла односи на Христа.²⁷¹⁸ Најистакнутије место у олтару орлови су добили у Леснову, где су плавом бојом насликани на чеоној страни часне трпезе. У овој јединственој представи препознаје се инсигнолошко значење те се доводи у везу са севастократорском титулом Јована Оливера.²⁷¹⁹ Такво схватање је сасвим оправдано ако се има у виду да су двоглави орлови црвене боје насликани и на сликаној драперији у припрати Богородице Љевишке, испод низа портрета и уз портрет краља Милутина.

Имајући у виду све горе наведено, као и целокупни садржај 23. строфе, са више поузданости може се рећи да иако јединствен за иконографију Акатиста – сликани мотив двоглавих орлова је и ту употребљен у свом основном значењу – као симбол власти. Шта више, чини се да се због присуства фигуре владара уз икону та идеја још више усложњава поткрепљујући на тај начин основну поруку последњих строфа о симфонији двеју власти.

На крају осврнимо се и на особености владареве физиономије. О идентитету представљеног суверена изнето је више претпоставки, од којих ниједна није пружила задовољавајуће решење и одговор. Лазар Мирковић је, на основу мишљења да 12. икос илуструје комеморацију историјског догађаја за који се везује настанак Богородичине химне, изнео став да је насликан византијски цар Ираклије.²⁷²⁰ Гордана Бабић је у лику младог суверена видела цара Уроша, оставивши при томе и

²⁷¹⁸ V. Габелић, *Лесново*, нап.1575.

²⁷¹⁹ Габелић, *Лесново*, 140-141, сл. 64. Севастократорска титула Јована Оливера утврђена је на основу плаве боје његове одоре, в. Габелић, *Нови податак*, 58–60. V. и *Црква Светог Николе у Станичењу*, 66 (Б. Поповић).

²⁷²⁰ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 53.

могућност да је реч о фигури неког од византијских царева из XIV века.²⁷²¹ У складу са хипотезом да 23. строфа приказује меморијалну службу петком (*presbeia*) у цариградском манастиру Пантократор, Ненси Шевченко сматра да је насликани цар Јован II Комнин.²⁷²² Указано је и на претпоставку да је насликан лик цара Душана.²⁷²³ Бисера Пенчева и Јанис Спатаракис не опредељују се прецизно, указујући на већи број могућности међу ликовима византијских и српских владара.²⁷²⁴

Као што се може приметити немали број хипотеза и неуједначеност пратећих аргумената изнетих у покушају да се одреди идентитет непознатог владара у царском орнату из доба Палеолога највише је показао да је реч „шкртом“ ликовном извору. Стога сматрамо да би то питање требало још једном преиспитати на основу портретских карактеристика и њихове стилске изведбе, што до сада није узимано у обзир. На младоликом овалном лицу светле пути правилно су распоређене главне физиономске црте – истакнути висок лук обрва спаја се са линијом носа коју одликује правилност, бадемасти облик очију благо спуштених надоле, бркови на наусницама и кратка и прилично ретка брада. Власи браде, бркова и косе што се спушта до рамена овог младог суверена смеђе су боје са риђим одбљесцима. Није потребно задржавати се на закључку да описани скуп црта лица не показује никакву сличност са сачуваним портретима ктитора Марковог манастира – Вукашина или Марка Мрњавчевића.²⁷²⁵ Такође се не може упоредити ни са јединим сачуваним портретом цара Уроша у зрелој доби у Псачи.²⁷²⁶ Уз опрез, који овакво поређење свакако изискује може се приметити да описане портретске црте највише одговарају портретима Стефана Душана, у којима је српски суверен приказан у млађим годинама. Сличност, поготово у стилском погледу увиђа се рецимо са Душановим

²⁷²¹ Babić, *L'iconographie constantino-politaine*, 188.

²⁷²² Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, 52.

²⁷²³ За ово и друге хипотезе, v. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos*, 40–41, 71.

²⁷²⁴ Pentcheva, *Icons and Power*, 186–187; Spatharakis, *The Pictorial cycles*, 67.

²⁷²⁵ Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 437–446.

²⁷²⁶ Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 172–175; Расолкоска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи*, 39–51.

портретом из последње строфе Акатиста у Дечанима (сл. 433а). Најупечатљивији сегмент су изглед и облик очију и обрва, док нос на портрету у Марковом манастиру истина указује на мекшу моделацију. О одређеној подударности могло би се говорити и на основу двојног ктиторског портрета у Дечанима, где су над улазом у наос насликани краљ Душан и његов отац Стефан Дечански (сл. 441).²⁷²⁷ У основној концепцији портрета и физиономским цртама младог Уроша у ктиторској композицији у Матеичу такође се уочавају сличности са владарским ликом из Марковог манастира (сл. 442а, 442б).²⁷²⁸ Јасно је наравно да не постоји основ за сликање цара Стефана Душана, па ни његовог сина у задужбини Мрњавчевића у којој се истиче двојно породично ктиторство. То није могуће ни у оквиру задате концепције последњих строфа Акатиста, а оправдање за то не би представљао ни једини помен српског суверена у ктиторском натпису о почетку градње цркве.²⁷²⁹

Чудна сличност са познатим портретима последњих немањићких владара која збуњује истраживаче може се објаснити на начин, који се заправо односи на техничке аспекте сликарског поступка. Будући да се не можемо прецизно изразити ни када је реч о идентификацији патријарха из 24. строфе, сасвим је могуће да је према замисли идејног творца сликаног програма требало у први план истаћи симболичке вредности кроз типске слике владара и црквених достојанственика, који се јасно препознају по својим инсигнијама. У том циљу сликари су се могли послужити неким познатим предлошком, као што су поменути примери или можда још неки несачувани портрети цара Уроша. У прилог тој претпоставци говориле би и још неке карактеристике композиције 23. строфе. Наиме за разлику од аналогije из Козије, где је такође типска представа византијског цара укључена у протоколарне радње везане за обред са иконом, у Марковом манастиру владарска фигура приказана је у строгом фронталном положају и првом плану, чак испред иконе Елеусе. Имајући у виду

²⁷²⁷ V. Војводић, *Портрети*, 280–282, сл. 19.

²⁷²⁸ Димитрова, *Ктиторска композиција*, сл. 1.

²⁷²⁹ Грозданов, *Суботић, Црква светог Ђорђа у Речици*, 73–74.

добро познато правило о хијератичном ставу византијског цара,²⁷³⁰ ипак се ствара утисак да је овај сегмент композиције механички придодат целокупном мизансцену. Поред тога портрет се и стилски разликује од свих осталих физиономија у окружењу, што би говорило о сликарском прилагођавању предлошку који се односи на лик владара.

Ово питање може се посматрати и на ширим програмским основама сликарства Марковог манастира. Као што је једна од одлика ктиторских представа у наосу то што су укључени у ширу тематску целину, односно поворку светих из тзв. Небеског двора, тако је и у Акатисту вероватно било важно да истакнутом позицијом у олтару владарски лик узме учешће у одговарајућим обредним радњама. Оваква програмска замисао није била усамљена. Пре Марковог манастира примењена је у најважнијим храмовима Српског и Ромејског царства – у Дечанима (олтарској апсиди параклиса Св. Николе) и Св. Софији у Цариграду (источни лук).²⁷³¹

²⁷³⁰ Војводић, *Портрети*, нап. 2 (са литературом).

²⁷³¹ Мозаичку декорацију на потрбушју источног лука чине представе Хетимасије, затим фигуре Богородице, Јована Претече и цара Јована V Палеолога. Лик цара на тако истакнутом месту везује се за његову улогу у црквеном и царском церемонијалу у Св. Софији у XIV веку, након литургијске реформе цариградског патријарха Филотеја Кокина (1353–1354, 1364–1376). Прецизније, Јерусалимски типик укључивао је Царску службу и заступничке молитве за царе у оквиру недељних јутрења. За детаљно објашњење целокупне декорације, v. Teteriatnikov, *The Mosaics of the Eastern Arch*, 61–84 посебно 79–83.

ЖИВОПИС НА КАПИТЕЛИМА СТУБОВА И У НАЈНИЖЕМ ПОЈАСУ ЗИДА ИЗМЕЂУ НАОСА И ПРИПРАТЕ

Зид који дели наос од припрате обликован је у виду тролучне конструкције на стубовима.²⁷³² Може се рећи да живопис распоређен на потрбушјима лукова, капителима и четвороугаоним пољима над њима има одлике тематске целине. Најбројнију и просторно обједињену групу чине појединачни ликови светих лекара и лекарки,²⁷³³ а место су добили и други уважени светитељи и свете жене, као и сложеније иконографске представе Христа и Богородице (сл. 443, 444, 445).

ПОЈЕДИНАЧНИ ЛИКОВИ

Потрбушја лукова

Свети Козма и Дамјан

Двојица најзначанијих светих врача, Козма о агнос космас и Дамјан о агнос дмнан(о)с распоређени су на десној, односно левој страни потрбушја северног лука (сл. 446).²⁷³⁴ Свакако због значаја њихових култова²⁷³⁵ али и расположивог простора

²⁷³² Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 216.

²⁷³³ Већину светитеља наводи Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 65–66. Радојчић, *Чудесна оздрављења*, 84.

²⁷³⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 65–66. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 33.

²⁷³⁵ Синаксар Цариградске цркве помиње три пара светих лекара са именима Козма и Дамјан: из Рима (1. јули), Арабије (17. октобар) и Азије (1. новембар), в. Delehaie, *Synaxarium*, col. 791, 144–146;

насликани су као допојасне представе. Обојица су приказана у полупрофилу и то окренути ка наосу. Носе хаљине у тамним нијансама, испод којих извирују окерни оковратници и украсне траке на рукавима доњих хаљина. Свети Козма има кратку, таласасту светло смеђу косу. Његово лице, на којем су најочљивије крупне очи и оштар нос, уоквирује ретка, готово паперјаста кратка брада и бркови. У десној руци држи пансету, а у левој уску кутију за инструменте (сл. 447).²⁷³⁶ Свети Дамјан има смеђу таласасту косу изнад ушију и такође кратку браду која се завршава са два прамена (сл. 448). У рукама има исте лекарске инструменте као Козма. Иконографија три лекарска пара са именима Козма и Дамјан донекле се може раздвојити; римски лекари најчешће су младићи у раскошнијој патрицијској одећи, арабљански пар се препознаје по турбану, док се азијски свети врачии сликају у најскромнијој одећи.²⁷³⁷ У галерији светих бесребреника на југозападном капителу место су добили римски Козма и Дамјан (сл. 449), о чему ће бити речи и касније у раду. Стога се са поуздањем може рећи да су на потрбушју северног лука насликани браћа близанци из Азије, који су били најпопуларнији у источно хришћанској уметности. Томе треба додати и запажање да не носе мученичке крстове, што је у складу са подацима из

BHG 379–392; PG 117, 515–516; 113–114; 137–138. О култу светих, v. Mango, *On the Cult of Saints*, 189–192.

²⁷³⁶ За овај медицински инструмент, v. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 204–205; Пајић, *Представе медицинских инструмената*, 65, 70–71, сл. 4, 9, 10, 24.

²⁷³⁷ Сва три пара истоимених светитеља насликана су у Дечанима (v. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 251, 259, нап. 180, 186), вероватно у припрати цркве Ваведења у Хиландару (v. Марковић, *Првобитни живопис*, 232) и у католикону светогорског манастира Пантократор (између 1363. и 1380., прсликано 1854), (v. Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 317, 320, 321, 322, Σχ. 8.1.2, αρ. 122–123, 125–126, 128–129, 140–141, 153–154, 156–157, 223, 300–301). У Светим арханђелима у Вароши, у Прилепу (1270–1280) насликани су азијски и римски пар (v. Костовска, *Фигурите на монасите*, 81), а у наосу Кучевишта арабљански и римски пар (v. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 92).

За иконографију светих Козме и Дамјана, v. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 413; David-Danel, *Iconographie des Saints medecins*; Skrobucha, *Kosmas und Damian*; Wittmann, *Kosmas und Damian*; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 240–243; Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints*, 42–44.

хагиографије, који казују да нису завршили мученичком смрћу.²⁷³⁸ Бројне представе светитељског пара из XIV века, а посебно са територије Охридске архиепископије иконографски се подударају са примерима које овде разматрамо.²⁷³⁹ У темену лука налази се црвени осмокраки крст у медаљону беле основе, оивичене црвеном спољном линијом. Обичај да се на конструктивно осетљивијим подручјима црквене грађевине сликају дискос као симбол Логоса или осмокраки крст везује се за профилактичку улогу ових знакова.²⁷⁴⁰

Свети Трифун

Пандан светим Козми и Дамјану на потрбушју јужног лука је свети Трифун о агнос трифос (sic!), (сл. 450, 451).²⁷⁴¹ Насликан је на левој страни, док је десна половина искоришћена за део епизоде из циклуса Акатиста. Његов лик изведен је у складу са правилима иконографије.²⁷⁴² То је голобради младић са таласастом светлосмеђом косом, која се у коврцама спушта низ врат. Као и претходно описани свети врач исликан је у полупрофилу, окренут ка наосу. Носи браон плашт, оивичен украсном окерном траком, који је спојен копчом на грудима. У руци држи цвет љиљана.

²⁷³⁸ Deubner, *Kosmas und Damian*, 87–96, 208–217, 218–225.

²⁷³⁹ За неке од примера, в. Тодић, *Сликарство у доба краља Милутина*, 171, 182, 214, 294, 298, 313, 321, 323, 327, 331–332, 345, 348, 354–355; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 83, 92, 132, 139, 142, 146, 152, 154, 158, 171, 174, 180, 243, 250; Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 192–194; II, 57, 81, 119, 134, 169, 170, 195, 226. Посебно су значајне представе из цркава са територије Охридске архиепископије, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 38, 39, 41, 42, 48, 51, црт. 6, 92, црт. 25; 112, 143, црт. 43; 147, 152, 160; Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 54, n. 80, 130, n. 72; 185, 370, 563

²⁷⁴⁰ Радојчић, *Темнићи натпис*, 11 (са примерима). Cf. Underwood, *Kahrye Djami*, II, figs. 250, 331.

²⁷⁴¹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 33. Фотографија је објављена код: Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, сл. 11.

²⁷⁴² О иконографији светог Трифуна најопширније код: Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, 107–119 (са старијом литературом).

Место које слика светог Труфуна има у монументалним програмима српских цркава од XIII до XV века показује да се култ веома поштованог мученика истицао у различитим програмским контекстима. Наглашени значај његова представа могла је добити истакнутим положајем у оквиру групе светих мученика (Хиландар, Дечани, Свети Ђорђе у Речанима).²⁷⁴³ Непосредно повезивање лика светог Трифуна са владарским портретима Немањића указује на то да је которски заштитник прихваћен и као династички патрон (параклис Светог Симеона у Сопоћанима, Градац, Свети Никола Болнички, Љуботен).²⁷⁴⁴ Засигурно због својих исцелитељских способности свети Трифун је у Марковом манастиру прикључен групи светих бесребреника, која чини окосницу сликаног програма западног зида наоса. У хагиографији славног мученика малоазијског порекла који је страдао у Никеји у III веку, забележена су бројна чудотворства, међу којима су најпознатија изгони злих духова и душевна исцељења.²⁷⁴⁵ Љиљан се јавља као Трифунов симбол од почетка XIII века,²⁷⁴⁶ а у српском средњовековном сликарству пре Марковог манастира позната су још два примера – градачки и кучевишки (припрата).²⁷⁴⁷ И док се поменуте представе тумаче

²⁷⁴³ Годић, *Српско сликарство*, 353; Марковић, *Првобитни живопис*, 226; *idem*, *Појединачне фигуре светитеља*, 246–247, сл. 1, 2; Ђурић, *Непознати споменици*, 80, сл. 16; Стевановић Б., *Црква Светог Ђорђа у Речанима*, 85–87; Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, 110–111, нап. 20, 21, 22, сл. 2. Трифун је сликан у оквиру мученичких група у Старом Нагоричину, Грачаници, Богородици Одигитрији у Пећи, Леснову итд., а како је утврђено на основу већег броја представа, „његово место није стриктно одређено, нити је имао сталног парњака“, *v. ibid.*, 113–114.

²⁷⁴⁴ Марковић, *Појединачне фигуре*, нап. 44; Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, 110–112; Павловић, *Зидно сликарство*, 91, 98, нап. 62. О култу светог Трифуна у Византији и средњовековној Србији, *v. Максимовић, Которски цибориј*, 49–60. О светом Трипуну као заштитнику Котора, *v. Живковић В., Уметност и религиозност*, 139–148 *passim*.

²⁷⁴⁵ За житије светог Трифуна, *v. PG 114, 1311–1328; Acta Sanctorum, Novembris, IV, 318–383; Delehaye, Synaxarium*, 437. Детаљније код: Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, 108, нап. 2.

²⁷⁴⁶ Везује се за долазак на власт династије Ласкариса у Никејској држави, *v. Габелић, О иконографији св. Трифуна*, 113.

²⁷⁴⁷ За Градац, *v. Габелић, О иконографији св. Трифуна*, нап. 13. За Кучевиште, *v. Ђорђевић, Сликарство властеле*, 136, сл. 10; Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима*, 50, сл. 13

посебном везаношћу култа светог Трифуна за ктиторе споменика,²⁷⁴⁸ у задужбини Мрњавчевића то није случај.²⁷⁴⁹ Међу примерима представе у моравском сликарству по атрибуту крина издваја се пример из Ресаве.²⁷⁵⁰ Смиљка Габелић посветила је пажњу похвалном саставу светитељу који највероватније указује на Nikeју као извориште или подстицај Трифуновој иконографији са љиљаном.²⁷⁵¹ Овај извор, који се везује за никејског владара Теодора II Ласкариса (1254–1258), описује чудо цветања сувог љиљановог цвета усред зиме, пред мноштвом верника у никејском храму.²⁷⁵² Цвет се може разумети као симбол у најширем смислу – као метафоричко поређење цветања кринова и цветања благодети светитељеве. Програмска улога Трифунове представе у Марковом манастиру може се схватити у истом значењу – као спасоносно клијање и уздање у његова исцелитељска својства.²⁷⁵³ Посматрано са становишта језика симбола који је уткан у природу религиозне слике, могуће је уочити смисао у просторној повезаности Трифуновог лика и суседне композиције у потрбушју средишњег лука, која илуструје јеванђеоску алегорију о Христу чокоту и апостолима лози (Јн. 15: 1–8). Веза се може препознати у симболици цветања, која се у овом случају односи на врлине које се шире као плодно дрво.

Уз први део натписа на грчком језику очекивано је да остатак буде исписан у истом језичком облику. Међутим *τρίφος* не одговара познатим верзијама светитељевог имена (*τρίφων*, *трифон*, *трифонъ*, *трипонъ*, *трифоуѣнь*),²⁷⁵⁴ што највероватније упућује на

²⁷⁴⁸ Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, 110, 115, 117, која уочава фунерарну симболику представа.

²⁷⁴⁹ Свети Трифун се слика и са виноградарским симболима, као заштитник у пољопривредним пословима (cf. Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, 116). Иако овај аспект култа нема значаја за представу у Марковом манастиру, занимљиво је поменути да је она непосредно повезана са илустрацијом јеванђеоске метафоре о Христу чокоту (Јн. 15:1–8).

²⁷⁵⁰ Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, II, 127, сл. 122.

²⁷⁵¹ *Acta Sanctorum, Novembris*, IV, 356/B–C.

²⁷⁵² Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, 108, 115, 117.

²⁷⁵³ *Ibid.*

²⁷⁵⁴ Марковић, *Појединачне фигуре*, 246–247, сл. 2.

грешку писара или сликара. Као и у темену потрбушја северног лука насликан је медаљон профилактичког значења са мотивом вишебојне осмокраке звезде.

Наличје зида (површине између лукова)

Свети Пантелејмон и Ермолај

На четвороугаоним пољима изнад капитела на наличју зида, који одваја припрату и наос насликан је још један пар светих бесребреника – свети Пантелејмон о агнос пантелендо<...> (сл. 452) и његов учитељ свети Ермолај о агнос ермолас (сл. 453).²⁷⁵⁵ Двојица никомедијских мученика страдала је на исти дан, па је заједничко култно прослављање²⁷⁵⁶ још један разлог што се веома често сликају у пару.²⁷⁵⁷ У такве, позносредњовековне примере спадају: Свети Никола Орфанос у Солуну,²⁷⁵⁸ Богородичина црква у Кучевишту, Горњи Козјак, Љуботен (сл. 453а), Псача, ватопедски параклис Светих бесребреника,²⁷⁵⁹ Доња Каменица,²⁷⁶⁰ Григоријева

²⁷⁵⁵ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 42–43.

²⁷⁵⁶ Пантелејмон се слави 27. јула, в. ВНГ 1412z–1418c; PG 115, col. 447–477; Delehaye, *Synaxarium*, 847–848), а Ермолај дан раније, 26. јула (ВНГ 2173; PG 117 col. 559–560; Delehaye, *Synaxarium*, col. 843).

²⁷⁵⁷ Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints*, 45–46.

²⁷⁵⁸ *Αγιος Nikolaos Orphanos*, pl. 91.

²⁷⁵⁹ Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 89, 92, 132, 139, 146, 174.

²⁷⁶⁰ Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, V, црт. 12, 13.

галерија Свете Софије у Охриду,²⁷⁶¹ Свети врач у Костуру,²⁷⁶² Свети арханђели у Костуру,²⁷⁶³ црква Рођења Богородице у Калишту.²⁷⁶⁴

Над северним капителом налази се Пантелејмон.²⁷⁶⁵ Има доњу хаљину у браон боји и црвени плаш обрубљен тракама са бисерним украсима, који се спаја копчом на грудима. У десној руци држи крст, а у левој лекарску четвртасту кутију за лекове са поклопцем.²⁷⁶⁶ Над јужним капителом је свети Јермолај. То је старац кратке седе косе и браде средње дужине. Носи тамно браон хаљину испод које се види оковратник и бордуре у виду наруквица у наранцастој боји. Десном руком благосиља а у левој држи јеванђеље – атрибут свог свештеничког позива.²⁷⁶⁷

Северозападни капител

Преостали појединачни светитељски ликови распоређени су по капителима стубова зидане преграде (сл. 443, 444, 445). На северном капителу насликано је седам попрсја светих.

Света Текла и Марија Магдалина

Захваљујући добро сачуваним натписима одавно је познато да две средовечне свете жене у маслинасто зеленом и црвеном мафориону на источној страни капитела

²⁷⁶¹ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 92, црт. 25.

²⁷⁶² Πελεκανίδου, *Καστοριά I*, εικ. 26, 27.

²⁷⁶³ Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, 94–95.

²⁷⁶⁴ Bogevska-Capruano, *Les églises rupestres*, 160, n. 117, 173;

²⁷⁶⁵ За иконографију светог Пантелејмона, v. Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 243–245.

²⁷⁶⁶ О овом предмету лекарске опреме, v. Пајић, *Представе медицинских инструмената*, 66–69 (са примерима и литературом).

²⁷⁶⁷ Cf. Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints*, 45–46.

представљају свету Теклу *σ(ε)τα θεκλα* и свету Марију Магдалину *σ(ε)τα μαγδαλινη*, две равноапостолне светитељке из најранијег времена хришћанства (сл. 454).²⁷⁶⁸ Светитељке су насликане без иконографских атрибута, а руке су им покривене мафорионима. Приказане су у полупрофилу, окренуте једна ка другој.

Мисионарска делатност свете Текле везује се за апостола Павла. Под утицајем његових проповеди у родном граду Иконији постала је хришћанка и зарекавши се на завет девичанства и строг испоснички живот у Селевкији Киликијској учинила је бројна чудотворна исцељења.²⁷⁶⁹ У Византији је култ свете исцелитељке био веома јак, о чему сведоче бројне представе.²⁷⁷⁰ Иако је највећи углед стекла као заштитница од болести и помоћница при оздрављењу,²⁷⁷¹ запажено је да се значај култа првомученице Текла огледао и у другим аспектима.²⁷⁷² И на српским фрескама, нарочито из XIV века света Текла је заступљена у оквиру илустрованих календара или као самостална представа, што указује на велико поштовање њеног култа.²⁷⁷³ Сликари Марковог манастира уврстили су иконијску мученицу међу групу светих жена у зони стојећих фигура у црквици посвећеној светом Ђорђу у Речици крај

²⁷⁶⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66; Војводић, *Представе светитељки*, 242, 322. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цтежи на фрески*, 26–27.

²⁷⁶⁹ Прославља се 24. септембра, в. ВHG 1710–1722; ВHG II, 267–270; PG 115, col. 882–898; Delehaye, *Synaxarium*, 75–77; PG 117, col. 69–70. Дела светог Павла и свете Текле описана су у апокрифним текстовима, в. Lipsius, Bonnet, *Acta apostolorum*, 235–272. За житије свете Текле, в. Dagron, *Vie et miracles*; Johnson, *The Life and Miracles*.

²⁷⁷⁰ За култ, иконографију и представе светитељке, в. Војводић, *Представе светитељки*, 224–248; Σέμογλου, *Η Θέκλα* (за најраније иконографске представе).

²⁷⁷¹ Радојчић, *Чудесна оздрављења*, 84.

²⁷⁷² Војводић, *Представе светитељки*, 244, нап. 90, 91.

²⁷⁷³ У Богородици Љевишкој; Старом Нагоричину (менолог); Грачаница (менолог и зона стојећих фигура); спољној припрати Сопоћана; Дечанима (менолог); Кучевишту; Полошком; Светом арханђелу Михаилу у Радожди, Новој Павлици. Детаљније о свим примерима код: Војводић, *Представе светитељки*, 242 (текст); кат. бр. 17, 29, 80, 96, 149, 171, 131, 277 (каталог); Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 136, 149; Bogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 71, fig. 8.

Охрида (сл. 455).²⁷⁷⁴ У задужбини Мрњавчевића света Текла је насликана још једном – у чашици за 24. септембар сликаног менолога (сл. 296).²⁷⁷⁵

Као следбеница Христова и ученица апостола Јована Богослова Марија Магдалина сматрана је равноапостолном. О великом поштовању њеног култа сведоче православни синаксари, у којима је света мироносица прва на списку светих мученика које црква прославља 22. јула.²⁷⁷⁶ Ипак, веома је мали број представа светитељке као засебне фигуре како у Византији тако и у српском средњовековном сликарству.²⁷⁷⁷ Могући разлог јесте то што се као мироносица и једна од светих жена којој се јавио васкрсли Господ слика у циклусима Великих празника и Посмртних јављања Христових. Изузев у Мирослављевом јеванђељу,²⁷⁷⁸ једини пример засебне представе Марије Магдалине из монументалног сликарства средњовековне Србије сачуван је у Марковом манастиру.²⁷⁷⁹

Свети Кирик и Јулита

На унутрашњој, јужној страни капитела налазе се иконијски мученици Кирик и Јулита (св(е)та Јулта (сл. 456).²⁷⁸⁰ Као што се може видети из натписа, ознака за светост није исписана у истом језичком облику за обе личности. Оваква

²⁷⁷⁴ Налази се на северном крају западног зида у групи са светом Параскевом и вероватно Анастасијом Фармаколитријом, в. Војводић, *Представе светитељки*, 232; Грозданов, Суботић, *Свети Борђе у Речици*, 65, сл. 14.

²⁷⁷⁵ Војводић, *Представе светитељки*, 242; в. поглавље о Календару.

²⁷⁷⁶ Delehaie, *Synaxarium*, 833–835.

²⁷⁷⁷ За иконографију и примере представа, в. Војводић, *Представе светитељки*, 320–322.

²⁷⁷⁸ л. 175^v, Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, сл. 5; Војводић, *Представе светитељки*, 322.

²⁷⁷⁹ Војводић, *Представе светитељки*, 322.

²⁷⁸⁰ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66; Војводић, *Представе светитељки*, 470. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 33.

мешања, односно спајања речи из грчког и српског језика у оквиру исте легенде, јављају се на више појединачних представа у овој тематској целини.

Мученичка смрт мајке са трогодишњим сином забележена је у житијима, апокрифним текстовима и похвалама, а помиње се у православним синаксарима на дан 15. јула.²⁷⁸¹ Мајка и син окренути су једно ка другом. Насликани су у иконографском виду, у којем је тема Кирикове смрти представљена на симболичан начин.²⁷⁸² Дечак одевен у белу кошуљу подиже десну руку и кажипрстом показује место на челу које му је разбијено, а леву је положио на мајчино раме. Јулита је у једноставном црвеном мафориону који јој обавија руке, због чега је изостао уобичајени молитвени гест и мученички атрибут. Првобитно значење теме и јединство радње задржано је погледом испуњеним тугом, који упућује сину. Драган Војводић запажа да је сажимање и поједностављење сцене смрти на гестуалне приказе фигура или попрсја мајке и сина карактеристично за иконографске обрасце заступљене у црквеним споменицима на територији Балкана епохе Палеолога.²⁷⁸³ Исти аутор посвећује значајну пажњу примеру из Марковог манастира, истичући да се на њему може пратити процес осиромашења садржаја сцене.²⁷⁸⁴ Емотивно снажна слика мајке која са херојском снагом прихвата синовљеву смрт издваја се као најважнија порука представе, поготово ако су у близини насликане и друге свете жене, што је случај на северном капителу у Марковом манастиру.²⁷⁸⁵

²⁷⁸¹ За житије светих Кирика и Јулите, v. ВНГ, I, 112; Delehayе, *Synaxarium*, col. 817.

²⁷⁸² О култу, представама и иконографији иконијских мученика у Византији и средњовековној Србији детаљно код: Војводић, *Представе светитељки*, 458–483. V. и Drewer, *Saints and their Families*, 260 passim.

²⁷⁸³ Војводић, *Представе светитељки*, 468–472.

²⁷⁸⁴ *Ibid.*, 480.

²⁷⁸⁵ *Ibid.*, 476. Смиљка Габелић скренула је пажњу на још једно могуће симболично значење које представе Кирика и Јулите могу имати када се сликају у оквиру програмских целина улаза, као што је случај у охридској Перивлепти и Леснову. Нешто од апотропејских вредности могла је преузети ова фигурална композиција која за тему има невину жртву (cf. Габелић, *Лесново*, 120–121). Без намере за разматрањем таквих идеја у представи из Марковог манастира, ипак морамо поменути специфичност

Свети Симеон Старији

На западној страни северног капитела налази се свети Симеон столпник $\overline{\sigma\tau\iota\mu\epsilon\omicron\nu}$ $\overline{\sigma\tau\iota\lambda\iota\tau\iota\varsigma}$ (сл. 457).²⁷⁸⁶ Богата галерија светачких ликова на капителима Марковог манастира примила је двојицу столпника истог имена, светог Симеона Старијег и светог Симеона Млађег. Иконографија и одговарајући натписи потврђују да старац седе краће и округле браде представља Симеона Старијег (388–459) – сиријског аскету и зачетника овог екстремног вида монаштва у хришћанском свету.²⁷⁸⁷ Насликан је до појаса, у маслинасто зеленом монашком огртачу са кукуљицом, са рукама раширеним у молитви. Поштујући основни изглед станишта као неодвојиви део значења иконографије столпника,²⁷⁸⁸ сликар је из приказа изоставио уобичајене пратеће елементе као што је ограда или балустрада.²⁷⁸⁹

њене позиције. Према просторно-конструктивној концепцији црквене грађевине зид између наоса и припате замењен је преградом са лучним отворима, који на неки начин такође имају функцију „пролаза“ из једног у други део храма, при чему су попреја Кирика и Јулите распоређени уз централни лучни пролаз.

²⁷⁸⁶ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 42.

²⁷⁸⁷ Прославља се 1. септембра, в. Delehaye, *Synaxarium*, col. 2–3; BHG, 1678–1688; PG 114, col. 329–391; PG 117, col. 21–22. За хагиографске изворе о Симеону Старијем, в. Delehaye, *Les saints stylites*, 1–43; Flusin, *Syméon et les philologues*, 1–23. Насликан је у првој чашици цвета, којом почиње илустровани менолог, заједно са Богородицом и Исусом Навином. Његов лик је оштећен али је сачуан део натписа, в. Мијовић, *Менолог*, 344, 349; Ђорђевић, *Свети столпници*, 65–66, нап. 26. V. и поглавље о календару.

²⁷⁸⁸ За иконографију столпника, в. Ευγγόπουλος, *Οι στυλίται*, 116–129; Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires sur le monastère*, 209; Томековић, *Монашка традиција*, 425–426; Ђорђевић, *Стуб и столпници*, 43–48; idem, *Свети столпници*, 64–75; Tomeković, *Ermites et Moines*, passim; Gavrilović A., *Holy Stylites*, 147–155. V. и следеће радове, које у први план стављају различите аспекте култа и иконографије Симеона Старијег: Jolivet-Lévy, *Contribution à l'étude*, 35–47; Sansterre, *Les saints stylites*, 33–45; Frankfurter, *Stylites et Phallobates*, 168–198; Ashbrook Harvey, *The Sense of a Stylite*, 376–394;

У српској средини као и у византијској ово обележје столпника има значење моралне врлине и духовне, непоколебљиве снаге.²⁷⁹⁰ У том смислу они представљају идеалне узоре како за монахе тако и за верне. Вероватно није случајност што су оба света столпника, Симеон Старији и Симеон Дивногорац смештени на западним странама капитела. На тај начин постаје уочљивија њихова повезаност са традицијом сликања столпника на стубовима и пиластрима око улаза и пролаза.²⁷⁹¹

Када је реч о месту представе Симеона Старијег у оквиру тематске целине у Марковом манастиру важно је поменути и друге садржаје култа овог светитеља. У свим верзијама житија Симеона столпника истичу се његове чудотворне моћи. Исцељења која је молитвом успевао да изврши славни аскета на стубу, одвијала су се на особен начин – без непосредног сусрета, а само су ретки имали прилику да га виде.²⁷⁹²

Света Петка и Марина

На северној страни капитела насликане су још две свете жене – света Петка (в)ета петка и највероватније света Марина (в)ета мар(...), (сл. 458).²⁷⁹³ Представљене су на исти начин као света Текла и Марија Магдалина – у виду попрсја, окренуте

eadem, *The Stylite's Liturgy*, 523–539; Eastmond, *Body vs. Column*, 87–100; Caseau, *Syméon Stylite*, 71–96; Binggeli, *Les stylites et l'eucharistie*, 421–444; Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres*, 348, 349, n. 23, 24, 25 (са литературом); Popova A., *The Representation of St. Nicholas*, 731–738.

²⁷⁸⁹ Ђорђевић, *Стуб и столпници*, 43–48; Габелић, *Лесново*, 202–203. О стубу као особеном елементу аскетског облика монаштва и његовом значењу, v. Pena, Castellana, Fernandez, *Les reclus syriens*; Eastmond, *Body vs. Column*, 87–100; Frankfurter, *Stylites et Phallobates*, 168–198;

²⁷⁹⁰ Ђорђевић, *Стуб и столпници*, 46, 47.

²⁷⁹¹ Ђорђевић, *Стуб и столпници*, 44 et passim.

²⁷⁹² Caseau, *Syméon Stylite*, 77, 78.

²⁷⁹³ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 33.

једна према другој, без додатних обележја и атрибута. Ретко када се у иконографији две светитељке одступало од изгледа обичне жене у скромној одећи.²⁷⁹⁴ На представи коју разматрамо Петка носи маслинасто-зелени, а Марина црвени мафорион.

Хришћанска традиција познаје неколико светих мученица са именом Петка, а међу њима су се по важности култова издвојиле Римска (страдала у II веку), Иконијска (страдала у III веку) и Епиватска (Нова, Трновска, монахиња из X века).²⁷⁹⁵ Без ступања у сложено питање преплитања култова светих Петки на Балкану, о чему је већ опширно писано у науци, подсетимо се само да су најразвијеније култове имале светитељке из Рима и Тракије.

На представама светитељки са именом Петка које немају ниједан иконографски знак распознавања, веома је тешко одредити идентитет насликане личности.²⁷⁹⁶ Драган Војводић истиче да је у таквим, бројним примерима, међу које

²⁷⁹⁴ За иконографију свете Петке у византијској и српској уметности, v. Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 27–30; Војводић, *Представе светитељки*, 180–224; Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 99, 102; Walter, *The Portrait of Saint Paraskeve*, 383–396. За хагиографске циклусе светих мученица под именом Петка, v. Κουκιάρης, *Ο κύκλος του βίου*. За иконографију свете Марине, (као појединачни лик и у борби са демоном), v. Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 235–240; Lafontaine-Dosogne, *Un theme iconographique*, 251–259; Војводић, *Представе светитељки*, 304–318; idem, *О живопису Беле цркве Каранске*, 140. V. и Folda, *The Saint Marina Icon*, 107–133.

²⁷⁹⁵ Света Петка римска се слави се 26. јула (cf. Delehaye, *Synaxarium* col. 1147; ВНГ 1419z–1420x), а епиватска 13. или 14. октобра (ВНГ 1420z–1421; за житије светитељке, v. Halkin, *Sainte Parscève la Jeune*, 281–229). Нема помена иконијске Петке у грчким синаксарима и збиркама житија. Састави о њеном животу познати су једино на словенском језику. Израженију популарност имала је само у Русији. О култовима све три светитељке детаљно код: Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 89–104; Војводић, *Представе светитељки*, 142–171 .

²⁷⁹⁶ Светитељка са именом Петка насликана је у: Богородици Љевишкој, пећкој Одигитрији, Кучевишту (преликано у XVI веку), Горњем Козјаку, Љуботену, Полошком, Малом граду, Светом Ђорђу Речици, Малом Светом Клименту, Новој Павлици, Борју, Светом Арханђелу Михаилу у Радожди, Светом Атанасију у Калишту, цркви Светог Спаса у Вишњију на Охридском језеру, Светом Стефану на локалитету Панцир (Охрид), Светом Николи у Љубаништу, Богородичиној цркви на Глобоком (Преспанско језеро), Богородици Елеуси (Псарадес, Преспанско језеро). За примере, v.

спада и представа из Марковог манастира, проблематику неопходно сагледати у светлу изразитијег поштовања неких од светитељки на појединим територијама.²⁷⁹⁷ Гојко Суботић поуздано је утврдио да су у споменицима охридске сликарске школе с краја XIV и из XV века сликане сцене из житија Петке из Рима, као и појединачне представе ове светитељке, што би указивало на културне утицаје грчких територија где је култ ове светитељке уживао велику популарност.²⁷⁹⁸ На овај начин не могу се ипак са потпуном поузданошћу објаснити ликови свете Петке из старијих цркава са територија јужне Македоније, а ствар постаје компликованија ако се има у виду велика популарност Петке епиватске на територији Балкана, посебно у северној и северозападној Македонији.²⁷⁹⁹ Имајући у виду да су се ти процеси интензивније одвијали у последњој деценији XIV столећа, као и то да охридски сликар који је извео попрсја на капителима у Марковом манастиру потиче из града под снажним грчким културним утицајем, потврдићемо изнето мишљење Драгана Војводића, који сматра да би у лику приказане светитељке требало препознати римску свету Петку.²⁸⁰⁰

Иако је могло доћи до преплитања култова, а сликари (и/или писари) нису уносили појашњења у натписе, света Петка је увек задржавала своја покровитељска својства због којих је тако често бирана за заштитницу, па у том смислу треба

Војводић, *Представе светитељки*, 220; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 136, 139, 149, 177; Грозданов, Суботић, *Свети Ђорђе у Речици*, 65, сл. 14; Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 85, fig. 10, ill.5, 131, 183, 231, 268, 269, 322, 494, 524, 564; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 152, 156, 158.

²⁷⁹⁷ Војводић, *Представе светитељки*, 184, 206–208.

²⁷⁹⁸ Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 97; *idem*, *Охридска сликарска школа*, 175.

²⁷⁹⁹ За развој култа свете Петке у средњовековној Србији преузимани су садржаји из бугарске култне традиције епиватске светитељке. О томе, *v.* Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 97–100; Bakalova, *La vie de sainte Parascève*, 175–209; *eadem*, *Житието на св. Петка*, 57–83; Војводић, *Представе светитељки*, 214, 216. *V.* и Поповић Д., *Реликвије свете Петке*, 165–191; Суботин-Голубовић, *Утицај преноса моштију*, 343–354; Суботин-Голубовић, *Петка Преподобна*, 177–190.

²⁸⁰⁰ *Ibid.*, 220 (текст), кат. бр. 240 (каталог).

разумети и њену појаву у Марковом манастиру. Она је слављена као исцелитељка,²⁸⁰¹ а пружала је заштиту и помоћ људима у свакодневним недаћама. Сасвим је могуће да је за шири програмски контекст у задужбини Мрњавчевића од значаја и дубље теолошки заснована одлика култа свете Петке као заштитнице умрлих.²⁸⁰² Положајем на северној страни капитела њен лик је окренут ка ктиторским портретима, међу којима је почивши краљ Вукашин.

О популарности култа свете Марине антиохијске на Балкану²⁸⁰³ сведоче представе светитељке у оба иконографска облика – као издвојена фигура, односно порсје и у виду представе инспирисане житијем, где је описан догађај борбе са демоном.²⁸⁰⁴ Маринин лик носио је читав спектар апотропејских значења;

²⁸⁰¹ Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints*, 47–48.

²⁸⁰² Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 102; Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres*, 95, p. 313, 184, 453, 494, 524

²⁸⁰³ Прославља се 17. јула, v. Delehaue, *Synaxarium* col. 825; ВНГ 1165–1169d; PG 117, col. 545–548. О култу светитељке, v. Војводић, *Представе светитељки*, 290–296. Ширењу и учвршћивању култа антиохијске мученице у скопској области, могла је допринети црква посвећена светој Марини више града Скопља, позната из повеле краља Милутина Светом Ђорђу Горгу из 1300 (v. *ibid.*, 316, са изворима).

²⁸⁰⁴ За иконографска решења Марининог лика, v. supra. Света Марина насликана је у Старом Нагоричину (менолог); Грачаница (пресликано у XVI веку), Кучевишту, Карану, Доњој Каменици, Полошком, Матеичу, вероватно у Светом Ђорђу у Речици, Велућу, Светом Константину и Јелени у Охриду, v. Војводић, *Представе светитељки*, 316; Piquet-Papanayotova, *Recherches*, 169; Тодић, *Грачаница*, 84, 104, 129, 243, 248, 249, 250, 255; Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 136, 142, 149; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 158, 160; Грозданов, Суботић, *Свети Ђорђе у Речици*, 65, сл. 14. Посебан значај култ свете Марине имао је за цркве у пећинским областима. V. нпр. цркву Свете Марине у Карлукову (Бугарска), (cf. Piquet-Papanayotova, *Recherches*, 103–106, fig. 40, 41, 42) и пећинске цркве Охридско-преспанског региона, cf. Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres*, 52 (свети Михаило у Радожди), 131, 132, (Свети Атанасије у Калишту), 186 (црква Светог Спаса, Вишни), 222 (Свети Еразмо), 322 (Богородичина црква на Глобоком), 530 (Богородица Елеуса, Псарадес). За примере из охридског сликарства XV, v. Суботић, *Охридска сликарска школа*, 24, 55, 65, 72, 80, 90, 98, 105, 115, 118, 146, 166, 175, 176. За шири списак представа у уметности православног света, v. Војводић, *Представе светитељки*, 296–304.

првенствено је поштована због моћи савладавања демона.²⁸⁰⁵ То је био разлог што се антиохијска мученица често сликала крај улаза или у њиховој близини.²⁸⁰⁶ У Марковом манастиру њено место је у склопу сликане декорације северног лучног пролаза. И овде је примењен чест обичај да се света Марина слика у црвеној одећи, што је симболички вид наглашавања хагиографских података о девичанској крви која је проливена у мученичкој смрти.²⁸⁰⁷

Познато је више примера у којима су света Петка и Марина насликане заједно или у оквиру исте групе светих жена – најпре у Грачаници,²⁸⁰⁸ потом у Богородичиној цркви у Кучевишту,²⁸⁰⁹ Полошком,²⁸¹⁰ Светом Ђорђу у Речици,²⁸¹¹ (сл. 455) Светом Атанасију у Калишту, Богородичиној цркви на Глобоком, Богородици Елеуси и селу Псарадес.²⁸¹² Овим се сигурно не завршава списак примера, али је наведени број довољан за закључак да су се у јужним областима некадашњег Царства Петка и Марина често сликале у пару. Слика Марковог манастира поступио према иконографској традицији, коју је претходно применио и у поменутој цркви Светог Ђорђа у Речици.

²⁸⁰⁵ Апотропејску улогу Маринин лик имао је не само у монументалном сликарству. V. нпр. камену иконицу са ликом светитељке, пронађене на локалитету Маркове куле код Прилепа (крај XIV–почетак XV в.), в. *Иконе из Македоније*, кат. бр. 17, сл. 45; Војводић, *Представе светитељки*, 302, 303, 314.

²⁸⁰⁶ Војводић, *Представе светитељки*, 314; Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 52, n. 69 (са примерима).

²⁸⁰⁷ Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, n. 70 (са литературом).

²⁸⁰⁸ Тодић, *Грачаница*, 84, 104, 129, 243, 248, 249, 250, 255 (прсликано у XVI веку).

²⁸⁰⁹ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 136 (прсликано у XVI веку).

²⁸¹⁰ *Ibid.*, 149.

²⁸¹¹ Грозданов, Суботић, *Свети Ђорђе у Речици*, 65, сл. 14 (аутори сматрају да је трећа светитељка вероватно представља св. Марину или Анастасију Фармаколитрију).

²⁸¹² Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 131, 132, 322, 535.

Јужни капител

Свети Сампсон, Диомид и Зотик

На источној страни капитела налазе се тројица светих врача. То су попрсја Сампсона $\sigma \lambda(\gamma\eta\omicron)\varsigma \sigma\alpha\mu\psi\omega\eta\eta$, Диоида $\sigma \lambda(\gamma\eta\omicron)\varsigma \delta\iota\omicron\mu\iota\delta\eta\varsigma$ и Зотика $\sigma \lambda(\gamma\eta\omicron)\varsigma \zeta\omega\tau\eta\kappa\omicron\varsigma$ (сл. 459).²⁸¹³ Свети Сампсон Странопримац и свештеник потицао је из угледне римске породице, али његов култ везује се за Цариград, где је према речима житија био посвећен пружању лекарске помоћи и добротинства, у болници коју је за њега подигао цар Јустинијан, као знак захвалности за чудесно исељење.²⁸¹⁴ Сакупивши разнородне писане изворе као и ликовне представе светог Сампсона у широком хронолошком оквиру источнохришћанског сликарства, Татјана Стародубцев критички је сагледала пут стварања и развијања светитељског култа у Ромејској престоници.²⁸¹⁵ Посебну пажњу ауторка је посветила светитељима у чијем друштву је сликан угледни свети лекар.²⁸¹⁶ Пример из Марковог манастира спада у групу познијих црквених споменика у којима се Сампсон готово редовно слика у пару са светим Диомидом (Свети Ахилије у Ариљу, црква Светог Ђорђа у месту Ватијако, Амари, Крит, око 1300; Свети Никола Орфанос; Грачаница; хиландарски католикон, припрата цркве Богородице Одигитрије у манастиру Вронтохион у Мистри, пре

²⁸¹³ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 26. Фотографија је објављена код: Стародубцев, *Лекар и чудотворац*, сл. 8.

²⁸¹⁴ Прославља се 27. јуна, в. Delehaeye, *Synaxarium*, 773–776.

²⁸¹⁵ Стародубцев, *Лекар и чудотворац*, 25–46 (са примерима и литературом).

²⁸¹⁶ Свети Сампсон приказиван је најпре у друштву светог Мокија, као што је то случај у Светој Софији Кијевској, цркви манастира Мирожа код Пскова и Свете Ефросиније код Полоцка, можда Нерезима и цркви Светог Димитрија код места Еани (Козани) а потом у базилици Светког Николе у Манастиру, у Мориову. Једини познији пример налази се у католикону Ватопеда (1311/1312), па се сматра да је коришћен неки ранији узор, в. Стародубцев, *Лекар и чудотворац*, 26–28 (са библиографијом). Историјски и литургијски извори бележе да су мошти светог Сампсона положне у храму Светог Мокија у Цариграду, а да се његов сабор врши у ксенону (болници) коју је основао, cf. Delehaeye, *Synaxarium*, 776.2–776.7.

1322.; католикон светогорског манастира Пантократор).²⁸¹⁷ Образложено је да су одређене сличности у житијима двојице светих, мада и недовољно позната испреплетаност светитељских култова у познијој хронолошкој етапи нашле одраза и у избору светитељских ликова. Наиме, никејски мученик Диомид који је живео у време Диоклецијана био је свештеник, који је познавао и лекарску вештину, па је био познат по духовним и телесним исцељењима које је вршио.²⁸¹⁸ Његов мартирејум налазио се у Богородичином храму покрај Златних врата, а честице моштију никејског мученика смештене су у цариградском манастиру Нови Јерусалим, познатом у познијим изворима и као манастир Светог Диомида, који је засигурно постојао до краја XIV века.²⁸¹⁹

Појединачне представе Зотика веома ретко се срећу у српским средњовековним црквама.²⁸²⁰ Михајло и Евтихије насликали су га међу ликовима

²⁸¹⁷ Све примере детаљно разматра Стародубцев, *Лекар и чудотворац*, 28–31. Ради стицања целовите слике о распрострањености Сампсонове представе поменимо и примере у којима га окружују други, познати али и неидентификовани свети лекари (црква Светих Арханђела у Вароши у Прилепу, катедрала Светог Димитрија у Мистри, између 1270. и 1285; параклис Светих бесребреника у Ватопеду, пре 1371.), или где се светитељ до њега није сачувао (црква Свете Ирине у селу Агиос Мамас, Милопотам, Крит, око 1350.; Григоријева галерија Свете Софије охридске; Богородичина црква код села Хромонастири, Ретимно, око 1400). У Матеичу је изузетно насликан међу архијерејима. О свим примерима детаљно код: *ibid.*, 26–31.

²⁸¹⁸ Прославља се 16. августа, после сећања на доношење нерукотвореног образа Христовог из Едесе, v. Delehaue, *Synaxarium*, 901.5–901.29. За преглед прославних састава посвећених светом Диомиду, v. ВНГ I, 165–166, no. 548–551; *Auctarium ВНГ*, 59, no. 550–552; *Novum Auctarium ВНГ*, 63, no. 548–552. Детаљније о саставима посвећеним светом Диомиду код: Стародубцев, *Лекар и чудотворац*, 38, нап. 71.

²⁸¹⁹ Janin, *La géographie ecclésiastique*, 100–102; Majeska, *Russian Travelers*, 313, 314; Nesbitt, *The Monastery of Diomedes*, 339–343.

²⁸²⁰ Малобројне представе светог Зотика могу се наћи у менолозима илустрованих рукописа. У сцени мучеништва приказан је у „царском менологу“ из Волтерс уметничког музеја у Балтимору (W 521, око 1025–1050, fol. 56v, за 8. јануар), v. Мијовић, *Менолог*, 189, нап. 138; Ševčenko, *Illustrated Manuscripts*, fig. 18; eadem, *Walters 'Imperial' Menologion*, 48, 49, fig. 16; Pappulov et al., *A Catalogue*, 83. Као појединачна фигура мученика насликан је у рукопису из Ватиканске библиотеке Vat. gr. 1156, XI

мученика у Грачаници,²⁸²¹ а потом и у друштву архијереја у Милутиновој задужбини, која се налази у близини Марковог манастира – Светом Никити код Скопља.²⁸²² И поред малог броја аналогја, ипак би се могли назрети разлози због којих је овај светитељ тамне дуже косе, и краће браде подељене у два прамена, насликан баш уз Диомеда и Сампсона. Различите верзије житија сагласне су у основним подацима о животу светог.²⁸²³ Преподобни Зотик Сиротохранитељ пореклом Римљанин, одрекао се почасту дворјанина цара Константина Великог и примивши свештенички чин, посветио се помагању сирочади, болесника, удовица и свих других невољника. Под царским покровитељством основао је сиротиште (ὀρφανотροφεῖον), које ће се развити у најзначајнију добротворну установу Источног Римског царства,²⁸²⁴ као и лепрозаријум у Цариграду.²⁸²⁵ Пострадао је у време Констанција, а забележена су и постхумна чуда светог. Правни документ који је издао цар Лав I 472. представља важан извор за историјску проверу података из житија.²⁸²⁶ У царској новели којом се потврђују привилегије тадашњем орфанотрофосу Никону, помиње се да је Зотик оснивач сиротишта и први ὀρφανотρόφος.²⁸²⁷ Из истог извора сазнаје се топографска

век, в. Мијовић, *Менолог*, 195, нап. 140. Дигитализована верзија рукописа налази се на: http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1156, 282 в. У оба примера Зотик је приказан са седом кратком косом и краћом брадом.

²⁸²¹ Зотик је приказан у виду попрсја, у северном пролазу, у друштву светих Трифуна, Лукијана, Јевдокима, итд., в. Тодић, *Грачаница*, 83, 105.

²⁸²² Свети мученик Зотик насликан је као стојећа фигура на источној страни југозападног травеја. Северну страну красе попрсја тројице непознатих архијереја, в. Марковић, *Свети Никита*, 75, 104, 187, 190, 194.

²⁸²³ У православним синаксарима се прославља 31. децембра, после помена свете Меланије Римљанке, в. Delehaue, *Synaxarium*, 359.1–362.31. За житија, в. *ibid.*, 357–358; 359.32–362.31; 375–376; ВНГ, N 2479; Aubineau, *Zoticos de Constantinople*, 67–108; Miller, *The Legend of Saint Zotikos*, 339–376.

²⁸²⁴ Miller, *The Orphans of Byzantium*, 51–62.

²⁸²⁵ Miller, Nesbitt, *Walking corpses*, 72–95.

²⁸²⁶ Miller, *The Orphans of Byzantium*, 56–60 разматра и упоређује податке из житија светог Зотика са садржајем правног документа и долази до закључка да је Зотик највероватније живео у време Констанција II, када су и основане поменуте установе.

²⁸²⁷ *Ibid.*

ситуација сиротишта и лепрозаријума, потом правна регулација односа две знамените установе и место које су заузиле у програму добротворних делатности цариградског патријарха. Зотиков орфанотрофион налазио се између цркава Свете Софије и Свете Ирине, а лепрозаријум изван града, са друге стране Златног Рога, у четврти познатој под називом Elaiones (Пера).²⁸²⁸ Обе знамените установе уживале су права и привилегије као и Света Софија.²⁸²⁹ Успомена на оснивача лепрозаријума сачувана је у виду орантне представе светог Зотика на аверсу оловног печата из XII века, који је припадао овој установи.²⁸³⁰

Интересовање за култ светог Зотика постоји и у време Палеолога, о чему сведочи похвално слово које је светитељу у част написао Константин Акрополит, византијски аристократа и писац († између 1321. и 1324).²⁸³¹ Значајан део његовог богатог литерарног опуса чине хагиографски састави, а за тему овог рада занимљиво је истаћи да је *велики логотет* на двору Михаила VIII Палеолога (1259–1282) посветио прославни састав и светом Сампсону.²⁸³² Турбулентни период у којем су се религиозни ставови византијског друштва поделили на присталице и противнике Црквене уније, био је плодан за хагиографска дела – нова житија старијих светих и настанак нових светитељских култова.²⁸³³ То је шири контекст у којем се може разумети и талас интересовања за угледне светитеље, који су поштовани због заслуга у области здравствених и добротворних установа престонице, као што су Сампсон и Зотик. Ако им се придода Диомид запажа се да су тројица светих груписани на

²⁸²⁸ У сва три житија Зотиков лепрозаријум налази се у овом делу града, v. Miller, *The Legend of Saint Zotikos*, 371.

²⁸²⁹ Привилегије је потврдио цар Јустинијан 545., v. Miller, *The Orphans of Byzantium*, 60 (са изворима).

²⁸³⁰ Печат се чува у колекцији Дамбартон Оукса под бројем 55. 1. 5006, v. Laurent, *Le corpus des sceaux*, no. 1916; Oikonomidès, *Byzantine Lead Seals*, 14, fig. 38; Nesbitt, *The Orphanotrophos*, 57.

²⁸³¹ Delehayе, *Synaxarium*, 264; BHG, no. 2480; Miller, *The Legend of Saint Zotikos*, 339–376. О Константину Акрополиту, v. Nicol, *Constantine Akropolites*, 249–256.

²⁸³² Delehayе, *Synaxarium*, 267; BHG, no. 1615d.

²⁸³³ Talbot, *Hagiography*, 173–195.

основу повезаности у култном прослављању и сличности у позивима. Ови лекари и презвитери, за које се везују бројна чудотворна исцељења поштовани у цариградској средини, у чијим светилиштиома су чуване и њихове мошти.

Судећи по сачуваном монументалном живопису, изгледа да такве идеје нису нашле одраза међу тематским целинама са светим лекарима. Са друге стране узор за сликање светог Зотика сликари Марковог манастира могли су имати у неком старијем црквеном споменику са богатом скупином бесребреника, као што је Григоријева галерија у Охриду у којој, као што је поменуто раније, није сачувано попрсје до светог Сампсона.

Свети Козма и Дамјан римски; Симеон Дивногорац

Галерија светих врача наставља се на северној страни капитела попрсијма браће Козме и Дамјана из Рима, о аг(но)с космас рѣмљани и о аг(но)с дамнанос,²⁸³⁴ о којима је било речи раније у раду (сл. 449).²⁸³⁵ Свети Симеон Дивногорац (сл. 460)²⁸³⁶ о аг(но)с симеон ен тω φρι то то φαιμαστο (sic!) није насликан у пару са Симеоном Старијим, али је повезаност двојице столпника, као и значења њихових представа осмишљена смештањем оба лика на наличје северозападног и југозападног капитела (сл. 444, 445).²⁸³⁷ Симеон Млађи је старац смеђе косе и дуже браде са доста седих

²⁸³⁴ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 33.

²⁸³⁵ V. supra.

²⁸³⁶ Прославља се 24. маја, v. Delehaye, *Synaxarium*, 704, 705; ВНГ 1689. За житије, v. *La Vie ancienne de s. Syméon Stylite le Jeune*. О социо-антрополошким аспектима монашког аскетизма Симеона Млађег: Caseau, *Syméon Stylite le Jeune*, 179–203.

²⁸³⁷ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 42, 43. Дошло је до одступања у натпису, које треба да гласи Συμεὼν ἐν τῷ Θαυμαστῷ ὄρει, односно ὁ ἄγιος Συμεὼν Θαυμαστορείτης (v. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 424).

власи. Носи светлозелени монашки огртач са капуљачом, испод које извирује само један прамен косе на средини чела. Статичност његове појава слична је као и код већине светитељских попрсја, којима су руке прекривене одећом.²⁸³⁸

Свети Кир и Јован

Последњи пар светих врача насликан на јужној страни капитела чине свети Кир σ $\lambda\gamma(\eta\omicron)\varsigma$ $\kappa\iota\rho\omega\varsigma$ и Јован $\lambda\gamma(\eta\omicron)\varsigma$ $\dot{\iota}\omega$ (сл. 461).²⁸³⁹ Традиција сликања двојице светих мученика у пару ослања се на житије, које приповеда како су у Египту у време Диоклецијана заједно пострадали Кир, угледни александријски лекар и чудотворац са официром Јованом пореклом из Едесе.²⁸⁴⁰ Поред 31. јануара, датума њиховог

²⁸³⁸ За иконографију светог столпника, v. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires sur le monastère*, 196–217. О заједничком приказивању Симеона Старијег и Симеона Млађег и односу њихових иконографија, v. Tomeković, *Ermites et moines*, 36–39, figs. 85, 87. За примере представа Симеона Дивногорца на српским фрескама, v. Ђорђевић, *Свети столпници*, 66, нап. 30.

²⁸³⁹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 33.

²⁸⁴⁰ Свети Кир и Јован се прослављају 31. јануара, v. Delehaye, *Synaxarium*, 434–435; PG 87, 3677–3696; PG 114, 1232–1249. За иконографију светих, v. Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints*, 44, 45. У бројним примерима из средњевизантијског и позновизантијског периода они су представљени заједно. V. нпр. Богородицу тон Халкеон у Солуну (око 1028), (cf. K. Paradopoulos, Paradopoulos, *Kirche Panagia ton Chalkeon*, 34); цркву Светог Луке у Фокиди (четврта-пета деценија XI v.), (cf. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22, 23); цркву Преображења у Манастиру Свете Јефросиније код Полоцка (око 1161), (cf. Сарабьянов, *Росписи алтарных столбов*, 70); Нерезе (cf. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, 46, pl. 14; *Нерези. Цртежи на фрески*, 13–14); Палатинску капелу у Палерму (середина XII века), (cf. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 46); Марторану у Палерму (око 1146–1151), (cf. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's*, 164, 165, 300, 336, 395); Богородицу Перивлепту у Охриду (cf. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 125); Тимотесубани у Грузији (поч. XIII века), (cf. Привалова, *Роспис Тимотесубани*, 101); базилику Светог Николе у Манастиру, у Мориову (1271), (cf. Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, 39, сл. 35); Ариље (cf. Војводић, *Свети*

страдања, у православним синаксарима обележава се и сећање на пренос моштију светих Кира и Јована 28. јуна.²⁸⁴¹ Подсетимо се да дан раније, 27. јуна црква врши помен на светог Симеона Странопримца.²⁸⁴² Могуће је стога да је повезаност култног прослављања тројице светих, представљала разлог што је Јован насликан уз Сампсона.²⁸⁴³

Изгледи светих Кира и Јована не слажу се са уобичајеним иконографским представама двојице бесребреника. Кир је насликан као средовечни мушкарац кратке тамне косе и округле браде, док је Јован сед старац кратке косе и дуге браде.²⁸⁴⁴ По свему судећи учињена је грешка приликом исписивања легенди уз ликове и дошло је до замене њихових имена.

Ахилије, 84–86, црт. 17); Грачаницу (cf. Тодић, *Грачаница*, 85, 132, 103; Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, III, IV, V); католикон Хиландара (cf. Марковић, *Првобитни живопис*, 232); Богородичину цркву у Кучевишту (cf. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 132); Дечане (cf. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 259); Григоријеву галерију Свете Софије у Охриду (cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 92, црт. 25); Псачу (cf. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 174); параклис Светих Бесребреника у Ватопеду (до 1371), (cf. Γούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, Σχ. 3.10.1); католикон светогорског манастира Пантократор (*ibid.*, Σχ. 8.1.2).

²⁸⁴¹ Delehaie, *Synaxarium*, 775–777.

²⁸⁴² *Ibid.*, 773–775.

²⁸⁴³ У дечанском менологу смештени су на источну страну лука између средњих травеја и северног и средњег брода приправе фигура светог Сампсона и сцена мучеништва светих Кира и Јована, v. Мијовић, *Менолог*, 340, сх. 49; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 413, црт.V/2. Cf. Мијовић, *op. cit.*, 281, сх. 7 (Старо Нагоричино); 359, сх.62 (Козија).

²⁸⁴⁴ Cf. њихове представе из Кучевишта или Дечана, v. *supra*.

Галерија ликова светих врача у Марковом манастиру једна је од најбројнијих у српском средњовековном сликарству.²⁸⁴⁵ О значају који има у тематском програму живописа ове цркве такође сведочи просторна обједињеност појединачних светитељских ликова као и заједнички формално-композициони оквир. Приказани у попрсјима или као допојасне фигуре свети лекари заузимају места на лицу и наличју зида између наоса и припрате, која одговарају другој зони живописа. Иако је посебно поштовање према светим лекарима исказано кроз различита програмска решења у многим српским средњовековним црквама, у свега неколико храмова премашен је устаљени број – Светом Ахилију у Ариљу,²⁸⁴⁶ Кучевишту,²⁸⁴⁷ Дечанима,²⁸⁴⁸ Григоријевој галерији Свете Софије охридске²⁸⁴⁹ и капели Светих Бесребреника у Ватопеду.²⁸⁵⁰ И у црквама из XIII века у Прилепу и Охриду, главним уметничким центарима који су ушли у састав државе Мрњавчевића, свети врач чинили су значајне целине тематских програма (Богородица Перивлепта у Охриду,²⁸⁵¹ базилика Светог Николе у Манастиру, у Мариову²⁸⁵²; Свети Арханђели у Вароши крај Прилепа).²⁸⁵³ Ипак, непосредни узор, барем када је реч о формално-композиционим аспектима целине, сликари Марковог манастира имали су у живопису спратних одаја припрате и трема охридске катедрале, где су попрсја светих врача, заједно са мученицима, такође смештена изнад капитела трифоре и у горњем делу

²⁸⁴⁵ Радојчић, *Чудесна оздрављења*, 84. Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 99–100; Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, I, 191–194 (са хронолошким прегледом представа светих врача у српским црквама из XIV и XV века).

²⁸⁴⁶ Војводић, *Свети Ахилије*, 84–86, сх. 1, 2 где разматрају и представе светих врача у црквеним споменицима православног света до краја XIII века.

²⁸⁴⁷ Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 99; *idem*, *Сликарство властеле*, 92, 132.

²⁸⁴⁸ Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 251, 252, 259.

²⁸⁴⁹ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 92, црт. 25

²⁸⁵⁰ Ђурић, *Фреске црквице Светих бесребреника*, 130; Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, Σχ. 3.10.1

²⁸⁵¹ Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 125, 132 (са старијом литературом).

²⁸⁵² Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, 38–39, 70–71, 79, 83, 85–87, сл. 35, 84, 96, 102, 107.

²⁸⁵³ Костовска, *Фигурице на монасите*, 81.

пиластара.²⁸⁵⁴ Овај начин распоређивања, заснован на древном хришћанском уверењу о мученичкој крви као темељу цркве и духовној потпори, могао је бити примењен у Марковом манастиру и из додатних разлога, везаних са тематски распоред преосталог живописа, посебно у првој и другој зони. Као што је уобичајено у позновизантијском периоду представе светих врача смештене су и у Марковом манастиру у западни део храма, тачније на зид који раздваја наос и припрату.²⁸⁵⁵

Особеност скупине у цркви Светог Димитрија везана је за њен садржај. Ту су се поред бесребреника нашле и свете лекарке, мученици, мученице и столпници, познати по својим чудотворним исцељењима и помоћи које пружају болеснима. Обједињени су дакле свети који су поштовани због својих исцељења тела и душе, која су чинили не само захваљујући медицинском образовању већ и чудотворним моћима. У том смислу могу се разумети представе светог Трифуна или светих Марије Магдалине и Марине. У вези са тим треба поменути да је Трифунов лик каткада могао бити прикључен групи светих лекара (Свети Бесребреници у Ватопеду, католикон светогорског Пантократора).²⁸⁵⁶ Истицање врлина такође би се могло убројати међу идејне нагласке ове тематско целине. Свети столпници, Симеон Старији и Симеон Дивногорац, као и мученици Кирик и Јулита представљају узор духовне истрајности како монасима тако и вернима.

Програмско значење представа светих врача и исцелитељки²⁸⁵⁷ у науци се углавном доводи у везу са вољом ктитора, па се у зависности од појединачних програмских решења од њих очекивала заштита од болести, нада у оздрављење, али

²⁸⁵⁴ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 92, црт. 25.

²⁸⁵⁵ Војводић, *Свети Ахилије*, 85.

²⁸⁵⁶ V. supra.

²⁸⁵⁷ За примере где су свети врач и свете жене насликани заједно, v. Bogevska-Capruano, *Les églises rupestres*, 188; Gerstel, *Painted Sources*, 96, 97; Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 51, сх. 2.

и заступничко деловање по упокојењу.²⁸⁵⁸ На истим схватањима засновано је и поштовање према светим врачима, које је исказано у сликаном програму Марковог манастира. Заступничке и заштитничке моћи изабраних светитеља посебно су долазиле до изражаја ако се има у виду да је молитвено заступништво једна од основних порука суседне тематске целине прве зоне наоса и припрате.

ВИШЕЧЛАНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

Умрли Христос и Плач Богородице

На предњој страни зида који раздваја наос од припрате, у пољима изнад западног пара капитела (сл. 443) налазе се представе умрлог Господа $\text{I}(\text{HCOY})\text{C} \text{X}(\text{PCTO})\text{C}$ (сл. 462) и уплакране Богородице $\text{M}(\text{H})\text{P} \text{B}(\text{O})\text{V}$ (сл. 463).²⁸⁵⁹ О особеној иконографији оплакивања изложеној у виду фреско икона, њеном богословско-литургијском симболизму, неуобичајеном просторном положају, као и програмском значењу писано је другом приликом.²⁸⁶⁰ Пажња је такође посвећена литургијским, химнографским, апокрифним и другим текстуалним изворима, као и месту које има у широј тематској целини на западном зиду која обухвата страдања Спаситеља.²⁸⁶¹

²⁸⁵⁸ Радојчић, *Чудесна оздрављења*, 77–93; Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима*, 91–92; Ђорђевић, *Сликаство XIV века*, 99; idem, *Сликаство властеле*, 92; Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, I, 194.

²⁸⁵⁹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 26, 27.

²⁸⁶⁰ Tomić Djurić, *The Man of Sorrows*, 303–331.

²⁸⁶¹ V. поглавље о циклусу Христових страдања.

Христос са апостолима (Христос Амелос)²⁸⁶²

У потрбушју централног лука насликане су попрсне представе Христа Емануила $\overline{\iota\varsigma}$ $\overline{\chi\varsigma}$ са апостолима у чашицама цветова (сл. 464).²⁸⁶³ У темену је Христов лик обавијен двоструком славом, коју чини ромбоидна и овална мандорла (сл. 465). Кисоид у више нијанси плаве и сиве боје као ознака непатворене светлости иконографско је обележје божанске природе Христове, која је више пута наглашена на Спаситељевим представама у живопису Марковог манастира.²⁸⁶⁴ Има црвени нимб, уобичајени хитон и химатион у светлијој и тамнијој нијанси окерне боје, а обема рукама држи крајеве расцветале вреже. Апостоли су раздвојени у две групе – по шест светитељских портрета, распоређених у парове, смештено је у разнобојне цветне оквире. На северној страни, гледајући од врха насликани су Петар $\overline{\rho\epsilon\tau\rho\varsigma}$, Павле $\overline{\rho\alpha\upsilon\lambda\omicron\varsigma}$, Матеј $\overline{\mu\alpha\tau\theta\epsilon\omicron\varsigma}$, Лука $\overline{\lambda\upsilon\kappa\alpha\varsigma}$, Јаков $\overline{\nu\alpha\kappa\omicron\upsilon\varsigma}$ и Вартоломеј $\overline{\nu\alpha\rho\theta\omicron\lambda\omicron\mu\epsilon\omicron\varsigma}$ (сл. 466), док су на јужној половини Симон $\overline{\sigma\iota\mu\omicron\upsilon}$, Андреј $\overline{\alpha\mu\delta\rho\epsilon\alpha\varsigma}$, Марко $\overline{\mu\alpha\rho\kappa\omicron\varsigma}$, Јован $\overline{\overline{\tau\omega}}$, Тома $\overline{\theta\omicron\mu\alpha\varsigma}$ и Филип $\overline{\phi\iota\lambda\iota\pi\omicron\varsigma}$ (сл. 467).

Представа је надахнута стиховима из Јовановог јеванђеља (15:1–2): „*Ја сам прави чокот и отац мој је виноградар. Сваку лозу на мени која не рађа рода одсећи ће је; и сваку која рађа род очистиће је да више роди*“.²⁸⁶⁵ Тешња веза између јеванђеоске параболе и њене ликовне интерпретације развиће се у наредним

²⁸⁶² Напомињемо да се приказ Емануила са апостолима у Марковом манастиру иконографски значајно разликује од теме која ће се под овим називом развити у познијој уметности. О томе више у наставку рада.

²⁸⁶³ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 66, сл. 76, 77. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 33.

²⁸⁶⁴ Најчешће у представама пре Оваплоћења и после Васкрсења Христов нимб може имати и ромбоид. Богословско значење иконографског мотива заједно са примерима детаљно је размотрено у поглављима о Великим празницима (сцена Васкрсења) и Акатисту (петнаеста строфа).

²⁸⁶⁵ Daniélou, *La vigne*, 33-63.

столећима, у оквиру теме *Христос лоза истинита*, односно *Χριστός η Αμπέλος*.²⁸⁶⁶ Њену иконографску структуру чини разгранато дрво винове лозе са лишћем и плодовима, у чијем средишту је допојасна Христова фигура, а у стилизованим гранама попрсја апостола (сл. . На литерарни извор најчешће указује отворено јеванђеље са исписаним стиховима петнаесте главе по Јовану. Најстарије представе овог типа настају у XV веку на Криту, а потом се сликају у светогорским манастирима и другим уметничким центрима православног света са значењима која су зависила од појединачних програмских замисли – као симбол објединитељске снаге Цркве, у литургијско-евхаристијском контексту или као поруке спасоносног и есхатолошког карактера.²⁸⁶⁷ На основу изнетог јасно је да се не може уочити заједничка нит у иконографском изразу између композиције у Марковом манастиру и млађе иконографске теме. Иако представа Христа са апостолима у потрбушју лука у задужбини Мрњавчевића нема праву аналогију у старијем као ни савременом му сликарству, сасвим поуздано се може рећи да се њен основни садржај заснива на тематским, иконографским и декоративним обрасцима познатим из српске средњовековне уметности.

Изувијана лозица са попрсјима апостола и јеванђелиста у чашицама цветова постоји као фигурална декорација на одежди у којој су представљени српски црквени прелати у XIV веку.²⁸⁶⁸ Најраскошнији и уједно најстарији пример је сакос Саве I у

²⁸⁶⁶ Mantas, “*Christ the Wine*”, 347–360; Татић-Ђурић, *Деспотска икона*, 93–110.

²⁸⁶⁷ О примерима детаљно, v. Mantas, “*Christ the Wine*”, 347–360; Татић-Ђурић, *Деспотска икона*, 93–110 . Скренимо пажњу и на занимљив пример који није поменут у наведеним радовима. Реч о четворојеванђељу из Лавова (1615) написаног по жељи молдавског архиепископа и митрополита кир Анастаса Кримковица (Crimcovici) у манастиру Воронеж. Поред већине минијатура које понављају садржај из илустрованог рукописа Paris gr. 74 (XI век), због чега се сматра његовом позном репликом, има и оригиналних представа. Међу њима је на крају Јовановог јеванђеља fol. 681, који садржи композицију Христос лоза истинита, v. Nersessian, *Une nouvelle réplique slavonne*, 265, 266, 275–277.

²⁸⁶⁸ Ђурић, *Престо светог Саве*, 95.

Богородици Љевишкој, по којем су златном жицом извежени светитељски ликови.²⁸⁶⁹ Сличне израде су и медаљони са попрсјима дванаесторице апостола на патријаршијском сакосу Христа Великог архијереја у ђаконикону лесновског наоса (сл. 470а),²⁸⁷⁰ а апостоли су највероватније били уплетени и у свечане сакосе архиепископа Никодима у цркви Светог Димитрија у Пећи (између 1322 и 1324), (сл. 470)²⁸⁷¹ и светог Саве Српског као патријарха у припрати Пећке патријашије (око 1375²⁸⁷²), (сл. 471). Тумачење представе на литургијској одежди односи се на утемељење Цркве и свету тајну Евхаристије, коју је установио Христос преневши је апостолима, а они потом архијерејима. Апостоли у лозицама на сакосима српских и византијских црквених прелата означавали су их настављачима апостолске традиције.²⁸⁷³

Због свог декоративног изгледа и симболике духовних вредности и врлине, расцветале биљне вреже често су коришћене у различитим иконографским варијантама у византијској, као и у српској уметности и књижевности.²⁸⁷⁴ Изразити

²⁸⁶⁹ Бабић, Панић, *Богородица Љевишка*, 62, 63, сл. 24, Т. 2, 3; Woodfin, *The Embodied Icon*, 26, fig. 1.6.

²⁸⁷⁰ Габелић, *Лесново*, 68, X, сл. 15. Јеванђелисти су заједно са светим литургичарима, мученицима и другим светитељима извежени на више епитрахилја, који потичу из времена под Турцима, в. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, 39–45.

²⁸⁷¹ Годић, *Српске теме*, 123–140, посебно 132, 133, сл. 6, 7. За старије датовање портрета у Светом Димитрију у Пећи (око 1345) и мишљење да је насликан архиепископ и патријарх Јоаникије II, в. *Пећка патријаршија*, 204, 205, 237; сл. 130, 153 (В. Ј. Ђурић). V. и Woodfin, *The Embodied Icon*, fig. 4.12.

²⁸⁷² Настанак репрезентативног портрета изнад „престола светог Саве“ доводи се у везу са политичким и црквеним приликама у српским земљама након измирења српске и византијске цркве 1375., када је српској цркви признат ранг патријаршије, в. Ђурић, *Престо светог Саве*, 93; Радујко, „*Престо светог Симеона*“, 75–80; *Манастир Жича*, 60 (Д. Поповић). Cf. портрет Јована Златоустог на минијатури из Метафраста Стефана Доместика (Хил. бр. 400, око 1465.), чији сакос је украшен лозицом, в. *Свет српске рукописне књиге*, сл. 72.

²⁸⁷³ Ђурић, *Престо светог Саве*, 95.

²⁸⁷⁴ Cf. Antonopoulous, *Miséricorde, Olivier*, 345-385; Maguire, *Imperial gardens*, 181–198; Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body*, п. 73. За симболику цветова, лиснате вреже и венца у

пример у византијском сликарству Палеолога јесу медаљони са ликовима мученика у потрбушјима лукова у спољној припрати цариградске Хоре (сл. 472).²⁸⁷⁵ Чашице цветова повезане у лозу имају структурално-композициону улогу у иделошко-династичким представама Лозе Немањића (сл. 321).²⁸⁷⁶ Као флорални медаљони који уоквирују светитељске ликове, повезујући их најчешће у својеврсне низове, особито су примењивани у храмовима Моравске Србије (сл. 322). На пиластрима уз олтарску апсиду у Каленићу попрсја архијереја, вероватно малих апостола приказана су у лози (сл. 473), а на исти начин груписане су полуфигуре непознатих светитеља у јужној певници овог храма.²⁸⁷⁷ У Јошаници су рецимо попрсја праотаца Христових у прстену куполе насликана у чашицама цветова, које чине лозу.²⁸⁷⁸ Поменимо и познији, пример генеалогичке представе из цркве Светих Петра и Павла у Трнову (Бугарска), где су Христос Емануило и његови старозаветни преци по телу приказани у потрбушју лука у чашицама цветова.²⁸⁷⁹ И у илустрованим рукописима XIV и XV столећа срећемо исте стилско-иконографске елементе. У *Четворојеванђељу патријарха Саве* (1365–1375) стилизовани флорални украси налик пупољку или цвету испуњавају декоративне траке заставица, у којима су поља са ауторским портретима јеванђелиста,²⁸⁸⁰ док су најраскошнији примери украса лиснате вреже са

егзегетским тумачењима, химнографији и књижевности Византије и средњовековне Србије, в. поглавља о циклусу Христових јавних делатности и менологу. О лози као честом симболу у библијској типологији, в. Татић-Ђурић, *Деспотска икона*, 98, 99.

²⁸⁷⁵ *The Kariye Djami*, II, pl.282 a [142–146], b [147–151], c [155–159], d [160–164]; 283 a [169–171], b[172–174], c[177], d [178]; 284 [142], 285 [143]; 284 [142]; 285 [143]; 286 [144]; 287 [145]; 288 [146]; 289 [147].

²⁸⁷⁶ Годић, *Грачаница*, 173–174, црт. XIX; Војводић, *Портрети*, 295–296.; *Лоза Немањића*, in: *ЛССВ*, 371–373 (Д. Војводић); Димитрова, *Манастир Матејче*, 216–221. Детаљно о теми код: Војводић, *Идејне основе*, passim.

²⁸⁷⁷ Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, 10, 11, 13; Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, II, 172, 175.

²⁸⁷⁸ Милисављевић, *Јошаница. Цртежи фресака*, 14, 15. Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, II, 202, сл. 196

²⁸⁷⁹ На основу фотографије из документације Т. Стародубцев.

²⁸⁸⁰ *Свет српске рукописне књиге*, кат. бр. 21, 282–286, сл. 39, 40 (З. Ракић)

чашицама цветова у фронтисписима или на почетку неке текстуалне целине у *Изборном јеванђељу Николе Стањевића*²⁸⁸¹ и *Радослављевом јеванђељу*.²⁸⁸²

Као што је поменуто у претходним поглављима овог рада на иконографско-композиционо уобличавање Христа са апостолима у Марковом манастиру могло је утицати решење из менолога, у којем је препознатљиви мотив чашице цветова добио развијену форму разгранате лозе – венца.²⁸⁸³ Са друге стране расположиви и донекле ограничавајући простор централног лука додатно је одредио уређење композиције.

У досадашњим освртима на програмску улогу Христа са апостолима у литератури истицани су идеолошко-политички аспекти представе²⁸⁸⁴ и идејна повезаност са менологом.²⁸⁸⁵ О богатом и слојевитом симболичном значењу поучне алегорије о Христу истинитој лози, која је била основ различитим тумачењима већ је било речи у поглављима где су разматране идејне споне и формално-композиционе сличности са представама и сценама које припадају циклусима Христових јавних делатности, Страдања и менологу.²⁸⁸⁶

Сагледана међу живописом који је непосредно окружује представа Емануила са апостолима у средишњем луку симболише саборност Цркве у којој се живот Спаситеља непрестано оприсутњује кроз Свете тајне. Поређење Христа са чокотом и апостола са гранама употребио је Григорије Палама на више места у својим проповедима, што би говорило да је вернима, барем оном образованијем делу, ова метафора била позната.²⁸⁸⁷ Иста порука упућена је и кроз галерију одабраних

²⁸⁸¹ V. л. 50, *Ibid.*, сл. 34.

²⁸⁸² *Радослављево јеванђеље*. V. и <http://scc.digital.bkp.nb.rs/collection/radoslavljevo-jevandjelje>. О традицији овог типа биљне декорације у књижним минијатурама детаљније у поглављу о календару.

²⁸⁸³ О томе детаљније у поглављу о менологу.

²⁸⁸⁴ Cvetković, *Sovereign Portraits*, 190, fig. 17.

²⁸⁸⁵ Mijović, *Corona Anni*, 490, 491, fig. 3, 4.

²⁸⁸⁶ V. одговарајућа поглавља.

²⁸⁸⁷ V. проповеди бр. 15 (поводом празника Цвети) и бр. 27: Saint Gregory Palamas, *The Homilies*, 112, 213.

светитељских ликова, који испуњени благодећу Божијих врлина настављају дело Христово и апостолску традицију.

СТОЈЕЋЕ ФИГУРЕ У НАОСУ И ПРИПРАТИ

Царски Деизис

Прву зону наоса и припрате у цркви Св. Димитрија испуњава јединствени идејно-композициони ансамбл, који чини неколико тематских целина (сл. 443, 474, 475, 476). Сложене политичке и црквене околности крајем XIX века одразиле су се веома неповољно на стање ових фресака, умањивши прилику да се оне ваљано и у потпуности проуче наредних неколико деценија. Због уверења да представљају „профане“ портрете, тачније ликове српских владара из династије Немањића и породице Мрњавчевић, читав низ од двадесет осам фигура био је у више наврата током осме и девете деценије XIX века уништаван и прекриван бојом по налогу Бугарске егзархије.²⁸⁸⁸ Након што је Андра Стевановић, очистивши 1912. године пет фигура на северном зиду до иконостаса, изнео од раније познато уверење да је реч о краљевима Вукашину, Марку и другим члановима њихове породице,²⁸⁸⁹ Лазар Мирковић указао је на неправилности тог тумачења. Угледни истраживач исправно је препознао чланове композиције Царског деизиса – Христа цара, анђелâ, Богородице царице и цара Давида (сл. 477).²⁸⁹⁰ Тек након низа конзерваторских радова из седме и осме деценије XX века²⁸⁹¹ и уклањања тадашње олтарске преграде

²⁸⁸⁸ Шешум, *Уништавање историјских извора*, 297–312.

²⁸⁸⁹ Стевановић, *Неколико профаних фреско слика*, 216–220, 293–298.

²⁸⁹⁰ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 35–41, 38, 39.

²⁸⁹¹ Републички завод за заштиту споменика културе СР Македоније започео је конзерваторске радове у цркви Светог Димитрија 1963. године. Они су обухватили и потпуно уклањање масне боје са фресака најниже зоне. Површина на којој је насликана ктиторска композиција очишћена је у наставку радова од 1968. до 1970. године, в. Спиrowsки, *Резултати од конзерваторских работи*, 239–245; Ношпал-Никулска, *За ктиторската композиција*, 225–238. V. и Балабанов, *Новооткриени портрети*, 51; Мадић, *Древник*, 123, 129.

открыт је и лик Јована Претече (сл. 478),²⁸⁹² чиме су употпуњена сазнања о Царском деизису – почетној композицији, која представља тематско и идејно средиште сликане декорације целе прве зоне.

Приказан са свим обележјима владарског достојанства (камелавкион, пурпурни дивитисион, укрштени лорос, перибрахioni, епиманике, црвене ципеле) Христос седи на небеском престолу – широком трону са лучно обликованим наслоном (сл. 478, 479).²⁸⁹³ Цар над царевима десном руком благосиља, а у левој држи свитак. Његова стопала положена су на црвени супедион, изнад којег са обе стране извирују огњена кола. Као небеска царска пратња са обе стране престола, у благом наклону стоје анђели у далматикама са лоросом.²⁸⁹⁴ У ставу молитвеног заступништва Христу прилазе са десне стране Богородица Царица и цар Давид а са леве крилати свети Јован Претеча.²⁸⁹⁵ За разлику од Христа Цара царева и старозаветног цара Давида, чије је рухо истоветно владарском костиму из доба Палеолога,²⁸⁹⁶ изглед Мајке Божије у иконографији Царског деизиса у великом броју

²⁸⁹² Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 108. Лик светог Јована Претече насликан је уз вертикалну црвену бордуру која обележава место првобитне олтарске преграде, в. Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 149, сл. 200. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 30–31.

²⁸⁹³ За одору Христа цара, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 105, 108; Grigoriadou, *L'image de la Déisis*, 50–51; Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века*, 110–113, сл. 33–35; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 465 нап. 9 (са литературом); Bogevska, *Les peintures murales*, 1–11. За инсигнију камелавкион, в. Piltz, *Kamelaukion et mitra passim*.

²⁸⁹⁴ Анђели у царском орнату насликани су и уз Приуготовљени престо – Хетимасију у Трескавцу, в. Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 466, нап. 18.

²⁸⁹⁵ Од бројне литературе о молитвеном заступништву Богородице и Јована Претече пред Христом издвајамо: Walter, *Two Notes*, 311–336; idem, *Further Notes*, 161–187; idem, *Bulletin on the Deësis*, 261–269 (са прегледом библиографије до 1980. године); Cutler, *Under the Sign*, 145–154. За Царски Деизис, в. Grigoriadou, *L'image de la Déisis*, 47–52; Грозданов, *Христос цар*, 132–147; Negrau, *Deësis in the Romanian Painting*, 64–81 (са примерима из румунске уметности). V. и Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορόντας τη Δέηση* (ова књига нам није била доступна). О молитвеном ставу руку у деизисним приказима, в. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres*, 69–70; Бакалова, *Функција и симболика*, 7.

²⁸⁹⁶ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 92, сл. 5, 7.

примера унеколико одступа од свечане одоре која се среће на портретима српских и византијских владарки.²⁸⁹⁷ Богородица у Марковом манастиру на глави има високу, зракасту отворену круну са зупцима, украшену бисерима и драгим камењем; коса и врат су јој у потпуности покривени црвеним велом и високим оковратником, богато украшеним бисерјем и драгим камењем (сл. 490, 491).²⁸⁹⁸ Као и у најближим аналогијама (Трескавац, око 1340; Заум, 1361; Св. Атанасије ту Музаки, 1384–1385), (сл. 492, 493)²⁸⁹⁹ уместо хаљине широких рукава, она носи огртач у тамнијој пурпурној нијанси, који је спреда спојен копчом. По њему су читавом дужином распоређени украси у виду крупних кругова оивичених бисерима, у чијем средишту су крстови са тачкицама на крајевима кракова, док су поља између њих испуњена разлисталом врежом.²⁹⁰⁰ Испод плашта се спушта уска тканина, украшена исто као и оковратник, док поред ње провирује и део Богородичине црвене хаљине са понеким бисером. Више пута до сада изнето је запажање о сличности овог типа огртача са

²⁸⁹⁷ На неколико примера Мајка Божија приказана је у пуном владарском орнату. Веома је занимљива представа Богородице царице на престолу са јужне фасаде Богородичине цркве на Малом граду (1369), где је насликана са круном, белим велом, у дивитисиону са лоросом, в. Цветковски, *Белешке из Богородичине цркве*, сл. 13 (са старијом литературом). И у два руска примера – икони из Успенске цркве Московског Кремља (крај XIV века) и Ковалева (1380), Богородица је насликана у потпуном царском орнату, в. Осташенко, *Об иконографическом типе*, 176, сл. на стр. 177 и 183. О вези српских и руских примера и мишљењу да је икона рад српског сликара, в. *ibid.*, 184 (са литертуром). Врло мало је сачувано од некадашње фреске са Богородицом на престолу која држи малог Христа у цркви Светог Антонија код Драча у Албанији (XIV век). Занимљиву појединост на представи претежно готичке иконографије представља мотив круне, в. Βιταλιώτης, *Βυζαντινές, βυζαντινο-γυθικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες*, 181–182, еп. 7а. Cf. представе краљица и царица у српском монументалном сликарству, Радојчић, *Портрети*, 83-85, сл. 23, 25, 27, 38, 40–47, 73; Spatharakis, *The Portrait*, figs. 93, 136, 138, 162, 181.

²⁸⁹⁸ Грозданов, *Из иконографије Марковог манстира*, сл. 7.

²⁸⁹⁹ За Трескавац, в. Грозданов, *Христос цар*, 132–147; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, сл. 2; Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века*; за Заум, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, црт. 27; за цркву Св. Атанасије ту Музаки у Костуру, в. Κυριακίδης, *La peinture murale de Kastoria*, Tab. V; Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 290–301.

²⁹⁰⁰ Cf. Поповић Б., *Спојени орнамент*, 166.

свештеним инсигнијама – полиставрионом и сакосом,²⁹⁰¹ а разматран је еклисиолошки и светотајински симболизам крстоликих мотива на огртачу Богородице Царице у задужбини Мрњавчевића.²⁹⁰² Овакво поређење има чвршће основе ако се у обзир узму примери из Трескавца (сл. 492) или Заума. Распоред и изглед мотива на фресци у Марковом манастиру ближи су међутим репертоару украса који су се сликали на хаљинама и огртачима властеле.²⁹⁰³ Тако на пример мотив крста са четири тачке између његових кракова украшава хаљину на портрету супруге тепчије Градислава у Трескавцу (сл. 494),²⁹⁰⁴ док је мотив разлистале вреже насликан више пута на другим фрескама у католикону Марковог манастира – на хаљинама ретора и појаца у циклусу Акатиста (сл. 409, 410) као и на кавадиионима светих у оквиру Небеског двора (фигуре на сверном зиду наоса).²⁹⁰⁵ И касније, у време Бранковића мотив крста украшава женски костим, као што је то случај на портрету деспотице Ирине на минијатури Есфигменске повеље.²⁹⁰⁶

Од преосталих фигура ове композиције посебно је занимљива Претечина иконографија – уклопљена у композициону целину која тежи да дочара небеско дворско окружење.²⁹⁰⁷ „Крила једнака анђеоским“ сликана су са истим значењем,

²⁹⁰¹ Grigoriadou, *L'image de la Déisis*, 50; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 105; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 466; Vogevska, *Les peintures murales*, 5 (за примере у Трескавцу, Зауму, Марковом манастиру и костурском Светом Атанасију). Поред тога, указано је на примеру из Трескавца и на сличност уске, богато украшене тканине испод огртача са епитрахилем, в. Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 466.

²⁹⁰² V. Мијовић, *Царска иконографија* (I) 109 passim; Grigoriadou, *L'image de la Déisis*, 50. О еклисиолошкој симболици Богородичине представе у теми Царски Деизис, в. Лидов, *Священство Богоматери*, 198–201.

²⁹⁰³ За изглед и украсе огртача на портретима српских властелинки у средњем веку, в. Павловић, *Портрети српске властеле*, 71–71, 79–84 (са литературом).

²⁹⁰⁴ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 113 (црт. 32); Павловић, *Портрети српске властеле*, 81.

²⁹⁰⁵ Поповић Б., *Спојени орнамент*, 172, 173.

²⁹⁰⁶ V. Цветковић, *Есфигменска повеља*, сл. 1.

²⁹⁰⁷ Крилати Јован Претеча није сликан у средњовековним као ни у примерима Царског деизиса насталих у периоду турске владавине, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 108–109.

које је употребљено у химнографским и другим саставима намењеним прослављању пророковог врлинског живота и мученичке смрти.²⁹⁰⁸ Свети Јован Претеча додуше као *кефалофорос* насликан је у неколико старијих властеоских задужбина у оквиру композиције Деизиса (Бела црква Каранска, Псача), (сл. 494а) и као патрон храма (Оливеров параклис Светог Јована Претече у Светој Софији у Охриду).²⁹⁰⁹ Лик светог Јована Крститеља који држи посуду са својом одсеченом главом део је сликаних програма више цркава из прве половине XIV века (Свети Никита код Скопља, XV век; Свети Никола Орфанос, Прохор Пчињски, Грачаница, Дечани, припрата Леснова).²⁹¹⁰ У поменутиим задужбинама краља Милутина представе су насликане на јужном зиду, до олтарске преграде (Прохор Пчињски, Грачаница, Свети Никита).²⁹¹¹ Ближа иконографска аналогија анђеоском Претечином облику из Марковог манастира јесте представа овог светитеља из лесновског наоса. Фронтално приказан мирни лик Крститеља са свитком (Мт. 3:2, 4:17; Лк. 3:9) насликан је на југозападном поткуполном ступцу (сл. 478а).²⁹¹² Необична представа Претече као „земаљског анђела“ (Мт. 11:10) из Марковог манастира настала је по свему судећи спајањем елемената из различитих иконографских представа светог. Фигури Крститеља у молитвеном ставу додата су крила својствена типу кефалофороса.

²⁹⁰⁸ Појава крила на Претечиним представама углавном се везује за иконографски тип Кефалофороса. О томе, в. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог*, 39–51; Војводић, *Свети Ахилије*, 163–164, нап. 1226 (са литературом и примерима). V. и Pitarakis, *Wings of salvation*, 604–608 (са литературом).

²⁹⁰⁹ За наведене примере, в. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 70–71, 142, 158, 174.

²⁹¹⁰ Примере наводе Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог*, 39–51, сл. 4, 5; Тодић, *Грачаница*, 98, 127, сл. 75; Габелић, *Лесново*, 198–199; Марковић, *Свети Никита*, 102, 229–230, сл. на стр. 238; Svetković, *St John the Baptist*, 447–453, fig. 2, 3.

²⁹¹¹ Марковић, *Свети Никита*, 229–230.

²⁹¹² Свети Јован Претеча укључен је у заступничку идејно-темастку целину. На источном пару стубаца су Богородица Заступница и Христос, док је на северозападном носачу свети Никола, в. Габелић, *Лесново*, 121–122, сл. 51.

Садржај и смисао композиције Царског деизиса некада су били употпуњени натписом на свитку у левој руци цара Давида, који је заједно са свим осталим сигнатурама уништен.

Царски деизис са изабраним светитељима који се у властеоским костимима молитвено обраћају Спаситељу, развија се на основама програмске и иконографске традиције. Тај ток се може пратити на примерима иконографских програма старијих цркава у јужним областима некадашњег Српског царства.²⁹¹³ Представа Богородице Параклисе и Христа, које неретко са фигуром св. Јована Претече формирају „просторни“ Деизис, слика се уз олтарску преграду у српским црквама из прве половине XIV века.²⁹¹⁴ Постепено груписање светих ратника-мученика уз слику Деизиса на северном зиду наоса уз олтарску преграду које се јавља у црквама Охрида и околине, постаће једна од најособенијих тематских целина у сликарству Охридске архиепископије у XIV веку (сл. 495, 495а, 496, 497а, 497б, 498).²⁹¹⁵ Царски

²⁹¹³ О представама Деизиса уз олтарску преграду и етапама развоја детаљно код: Бабић, *О живописаном украсу*, 8–36. За територију Македоније, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 39 *passim*.

²⁹¹⁴ В. нпр. „просторне“ Деизисе у: Светом Никити код Скопља (око 1321); Климентовој цркви у Охриду (трећа деценија XIV века); Белој цркви Каранској (1340–1342); Леснову (1346/1347); Григоријевој галерији у Светој Софији (у оквиру композиције Страшни суд; средина XIV века). Детаљно о представи Богородице Заступнице крај иконостасне преграде са примерима код: Djordjević, Marković, *On the Dialogue Relationship*, 13–14, 17–32 (са старијом литературом). В. и Бабић, *О живописаном украсу*, 32–34. В. и примере Богородице Заступнице без свитка, насликане у оквиру просторног Деизиса уз олтарску преграду: Богородица Одигитрија у Пећи (1334–1337); Свети Димитрије у Пећи (пресликано у XVII веку) и у оквиру Деизиса: Дечани (око 1343), в. *ibid.*, нап. 94. Крајем XIV века, посебно у костурским црквама Богородица Заступница укључује се у Царски деизис, в. *ibid.*, 24, 25 (са примерима и литературом). За пример из Трескавца, који хронолошки претходи поменути црквама, в. Грозданов, *Христос цар*, 146.

²⁹¹⁵ В. цркву Светог Николу Болничког (око 1330–1340); Мале свете Враче (изнад темена апсидалног лука, пре средине XIV века); спрат нартекса Свете Софије (средина XIV века); Григоријеву галерију у Светој Софији (у оквиру композиције Страшни суд; средина XIV века); јужни параклис уз Богородицу Перивлепту (1364–1365); Богородицу Болничку (1368); цркву Свете Богородице Пештанске (око 1370). Све примере разматра Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 38,

деизис баш као и остали делови сликане декорације прве зоне, о којима ће бити речи касније у раду, представљају спој иконографске традиције и нових елемената. Деизис – у саставу који је поред Богородице и Христа могао садржати фигуре цара Давида и (или) св. Јована Претече, особен је за Охридску архиепископију и суседне области у којима се осећао исти културни утицај током XIV века (Трескавац, око 1340; Заум, 1361; трем Богородице Перивлепте, 1364–1365; Св. Атанасије ту Музаки, 1384–1385; Св. Никола Шишевски на Тресци, око 1380.,²⁹¹⁶ икона из Верије;²⁹¹⁷ Српски Минхенски псалтир, крај XIV века), (сл. 492, 493, 499а, 499б, 500). У Деизису у цркви Христа Животодавца у Борју (Албанија, 1390) само је Спаситељ у царској одори.²⁹¹⁸ Овој групи треба додати и два горе поменута примера, која потичу из руске уметности – фреску из Коваљева крај Новгорода (1380, сл. 501) и икону из Успенског храма у Москви (крај XIV века).²⁹¹⁹ Посебно је занимљив пример из костурске цркве

40; 48, 52; 76, 143, 145; 146–147, сл. 18; 100, црт. 44. V. и idem, *Из иконографије Марковог манастира*, 92. И у црквама ван Охрида, различити облици Деизиса сликани су уз иконостасну преграду. Сф. Љуботен (око 1344–1345) где је уз олтарску преграду на северном зиду насликан Деизис без Богородице, чије место је заузела породица краља Душана; Кучевиште (до 1331) где су Христос и Претеча северно од иконостаса, а на јужној страни св. Стефан Првомученик и Богородица; Речани (око 1370) са Христом и Богородицом Заступницом на источном пару стубаца и Јованом Претечом на јужном зиду, v. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 70, 71, 132, 146, 180. Деизис са Богородицом и св. Јованом Претечом у различитим иконографским варијантама насликан је у више костурских цркава у XIV и XV веку. Поред поменуте цркве Св. Атанасија ту Музаки, то су: Св. Никола Τζώυζα, Св. Ђорђе ту Вуну, Света Три, Св. Андреа Русули. О њима више код: Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζιάκη*, 292, нап. 2300; 296, 297 (са литературом).

²⁹¹⁶ За слој фреска из XIV века у Св. Николи Шишевском, v. Ђурић, *Византијске фреске*, 83; Василески, *Манастир Св Никола Шишевски*, 214–220. Фреска Деизиса из XVII века на северном зиду уз олтарску преграду века сасвим сигурно понавља претходно решење с краја XIV столећа, као што је то случај са фигурама других светих из Небеског двора у наосу (према фотографијама из личне архиве). За остале споменике, v. *supra*.

²⁹¹⁷ Μαυροπούλου-Γσιούμη, *Παρέστη η βασίλισσα*, 141–147.

²⁹¹⁸ Деизис је насликан на јужном зиду наоса – супротно устаљеној традицији. О сликаном програму цркве, v. Ђурић, *Мали град*, 40 et passim; За фреску Деизиса, v. Lozanova, *The Church of Christ Zoodotes*, 157–158, сл. 8.

²⁹¹⁹ V. *supra*.

Св. Никола του Τζώτζα (1360–1380) који се делимично може прикључити набројаним примерима. У олтару ове цркве насликана је представа у којој су спојене две иконографске теме – Царски деизис и Света Тројица.²⁹²⁰

Иконографско уобличавање Мајке Божије и Христа по узору на овоземаљске владаре непосредно је надахнуто псалмима.²⁹²¹ Старозаветна праслика Богородице царице део је 44 (45, 9) псалма, због чега се цела композиција често назива „Представи се царица десно од Тебе“.²⁹²² Овај стих улази у састав проскомидије – део обреда када се честица просфоре, која је намењена у част и славу Богородице, сече и ставља са десне стране светог Хлеба.²⁹²³ Спаситељ се више пута током Свете евхаристије назива царем – најпре приликом покривања светих дарова звездицом и завршетка обреда предложења када се чита Пс. 92 (93), 1 („Господ царује. Обукао се у величанство, обукао се Господ у силу, и опасао се“).²⁹²⁴ Иако су стихови 44 (45)

²⁹²⁰ О овој представи, в. Σισίου, *Μια άγνωστη σύνθεση*, 373–394, σχ.1, 2, εικ. 3, 5.

²⁹²¹ Грозданов, *Исус Христос цар над царевите*, 133–137 са прегледом ранијих мишљења истраживача и комплетном литературом.

²⁹²² Cf. Минијатуру уз Пс. 44 са представом Царског деизиса, где је уз Христа цара и Богородицу царицу насликан цар Давид, в. *Der Serbische Psalter*, 203–205 (S. Dufrenne). Назив „Представи се царица“ најчешће се односи на случајеве када композицију чине Христос, Богородица и цар Давид. О иконографским варијететима теме, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 105–109 (са старијом литературом). Осим у поменутом псалму Мајка Божија пореди се са царицом и у химнографији, в. Ledit, *Marie dans la liturgie*, 11–12.

²⁹²³ Пс. 45. 9: Са десне ти стране стоји Царица у Офирском злату, Стаде Царица са десне стране Теби, одевена у позлаћене ризе, преукрашена, в. Mercenier, *La prière des Églises I*, 214; Мирковић, *Православна литургика*, 60. И у учењу Григорија Паламе посебна пажња придавана је литургијском и теолошком контексту Пс. 44 (45), 9 и прослављању Богородице царице, в. Vanev, *Myriad of Names*, 80. За пс. 45. 9 у литургијским коментарима обреда проскомидије Симеона, архиепископа Солунског, в. *St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 231.

²⁹²⁴ Мирковић, *Православна литургика*, 63. О Пс. 92 (93), 1 у обреду протезиса према Уставу цариградског патријарха Филотеја Кокина, в. Altripp, *Die Prothesis*, 56. За исти псалм у литургијским коментарима обреда проскомидије Симеона, архиепископа Солунског, в. *St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries*, 233, п. 159. Иако се у виду натписа Пс. 92, 1 јавља тек на поствизантијским примерима (в. Грозданов, *Исус Христос цар над царевите*, 343 et passim), сасвим

псалма несумњиви литерарни предложак и ранијим примерима Царског деизиса (Трескавац, Заум, трем Богородице Перивлепте, Богородичина црква на Малом граду?), (сл. 492, 499а, 502) евхаристијски смисао повезаности текста и слике успоставља се тек у програму Марковог манастира, сликањем композиције у крајњем источном делу северног зида наоса, уз олтарску преграду, просторно се надовезујући на детаљно представљен обред проскомидије у северној пастофорији (сл. 131).²⁹²⁵ Разлог за то морао је имати везе и са широм, веома сложеном идејно-тематском замисли којом се на известан начин обједињује целокупна сликана декорација прве зоне олтара, наоса и припрате, а у оквиру које посебно место имају представе Христа Великог архијереја и Христа цара над царевима.²⁹²⁶ Мајка Божија обраћа се Христу цару заступничким молитвама за цео људски род у евхаристијској служби коју изводи Христос Велики архијереј у олтарској апсиди. Интересантно је да у даљем току развоја теме Царског деизиса долази управо до сједињавања царских и архијерејских својстава Спаситељевих.²⁹²⁷

је могуће да је једнаког утицаја имао и на делима старије уметности (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 81).

²⁹²⁵ Bogevska, *Les peintures murales*, 8. О сликаном програму у протезису, в. поглавље о олтару.

²⁹²⁶ Јединствену идејну основу за тематски програм прве зоне католикона Марковог манастира истакао је Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 44. V. и Грозданов, *Исус Христос цар над царевите*, 142.

²⁹²⁷ Најстарији примери Христа архијереја и цара потичу из руске уметности – Коваљева (око 1380) и иконе из цркве Успења у Москви (крај XIV), в. Осташенко, *Об иконографическом типе*, сл. на стр. 177 и 183. Cf. охридску икону Христа цара и Великог архијереја, која је централни део триптиха (око 1400), (в. Грозданов, *Исус Христос цар над царевите*, 145, сл. 60, са литературом). О Царском деизису у последњим деценијама XIV, XV веку и касније у време турске власти, када долази најпре до сједињавања архијерејских и царских обележја у лику Спаситеља, а потом и до нестајања владарских инсигнија на његовом лику, в. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 70–103; Суботић, *Охридска сликарска школа*, 175; Грозданов, *Исус Христос цар над царевите*, 333–356; Παπαϊαστοράκης, *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα*, 74–76, εικ. 4, 5, 9; Смолчић-Макуљевић, *Манастир Трескавац*, 77. Христос се приказује као првосвештеник и цар много раније у оквиру представе Причешће апостола у Полошком, Дечанима и Матеичу, в. Поповић Б. Ј., *Програм живописа у олтарском простору*, 79–80; Стародубцев, *Причешће апостола*, 54–55; Димитрова, *Манастир Матејче*, 85–87, сл. 4; Ророва А., *The*

У оквиру литургијског објашњења надаље се као порекло иконографије Царског Деизиса у Марковом манастиру препознаје Велики вход из литургија Василија Великог и Јована Златоустог, у којем се најављује евхаристијска жртва Христа цара царствујућих и Господа господствујућих.²⁹²⁸ У херувимској песми се пева: „Ти си ношен на престолу херувимском и Господ си серафима...“,²⁹²⁹ док се у молитви коју свештеник тајно чита за време Великог входа Христос назива Царем славе, према Пс. 23, 7–9.²⁹³⁰ Иста порука још непосредније је исказана у замени херувимске песме, која се говори и пева на Велику Суботу и празник Рођења Христовог: „Јер цар царствујућих и Господ господствујућих долази да буде заклан...а испред њега иду многооки херувими и шестокрили серафими“.²⁹³¹ И у песми *Ниње сили* која прати Велики вход уместо *Иже херувими* на литургији Пређеосвећених дарова Христос се назива Царем славе.²⁹³² Сложен однос између сликаног програма и обреда који је у ранијим разматрањима уочен у олтару²⁹³³ запажа се и у простору уз олтарску

Representations of Christ, 164–167, fig. 1, 2. Царски атрибути јављају се, истина ретко још раније у иконографији Христа. Такав примери је Христос Емануило (са манијаком и лоросом) у медаљону на грудима Богородице знамења у олтарској апсиди цркве Богородичине Ризе у Бијелој (крај XII или почетак XIII века), в. Пејовић, Чиликов, *Православни манастири*, 68–71.

²⁹²⁸ За детаљна литургијско-евхаристијска тумачења композиције, в. Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 77–78; Грозданов, *Исус Христос цар над царевите*, 138–140. В. и Ђурић, *Византијске фреске*, 81. На неким млађим примерима евхаристијско порекло недвосмислено је означено и сигнатуром у виду познатих литургијских цитата, в. Грозданов, *Исус Христос цар над царевите*, 140.

²⁹²⁹ За текст Херувимске песме, в. Brightman, *Liturgies*, 377; Mercenier, *La prière des Églises*, I, 232.

²⁹³⁰ *Ibid.*

²⁹³¹ За текст Херувимске песме за Велику Суботу, в. Brightman, *Liturgies*, 348; Mercenier, *La prière des églises*, 232. За мистагошке коменатре Христа цара у Великом входу, в. *Historia ecclesiastica*, 37; *St. Germanus of Constantinople, On the Divine Liturgy*, 86–87. Везу између Херувимске песме и представа Христа Великог архијереја и Христа цара као евхаристијске жртве први је уочио Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 77.

²⁹³² Mercenier, *La prière des églises*, 281–282; Мирковић, *Православна литургија*, 134–135.

²⁹³³ О томе више: Томић Ђурић, *To picture and to perform* (I), 123–142 (II) 129–150 (са библиографијом)

преграду. Заједно са литургијским темама у протезису, олтарској апсиди и ђаконикону и композиција Царског Деизиса осмишљења је уз познавање богослужбених радњи, које се одвијају у том простору, додатно наглашавајући важна места током служења свете евхаристије. Поворка са часним даровима пролази до наоса кроз северне двери жртвеника, са задржавањем у предолтарском простору – дакле непосредно уз Царски Деизис. Имајући све наведено у виду може се рећи да је пасхални симболизам Великог входа вернима у наосу дочаран не само литургијским молитвеним појањем током Херувимске песме већ и сликом – представом Христа Цара над царевима на престолу.

Иако најважније, сасвим је сигурно да литургијско-евхаристијско објашњење није једини начин за разумевање иконографске теме Царског деизиса. Њен есхатолошки смисао испољава се кроз традиционалну деизисну формулу, те тријумфални карактер који се огледа у царским одорама и престолу Спаситеља.²⁹³⁴ Међутим, изузев значења у ширем смислу ниједан други елемент не указује да је Христос цар у Марковом манастиру насликан са значењем Праведног судије.²⁹³⁵ У науци је одавно уочена временска подударност између појаве царских обележја у иконографији Христа (Христос цар и првосвештеник, Царски деизис) и година великих освајачких похода и Душановог крунисања за цара.²⁹³⁶ Иако је сасвим тачно да су поједини елементи из иконографије Христа Цара – попут куполасте круне са перпендулијама²⁹³⁷ и укрштеног лороса²⁹³⁸ у истом облику приказивани на српским владарским портретима истог временског раздобља, ипак тој појави не би ваљало придавати посебна значења, с обзиром на то да је реч о промени која се јавља у

²⁹³⁴ Радојчић, *Једна сликарска школа*, 73; Grigoriadou, *L' image de la Déisis*, 47 passim.

²⁹³⁵ Cf. Христа цара у костурском Св. Атанасију, са цитатом из Мт. 25, 34, који се обично везује за лик Страшног судије, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 109; Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 297.

²⁹³⁶ Грозданов, *Исус Христос цар над царевите*, 135. V. и Стародубцев, *Причешће апостола*, 55, нап. 23.

²⁹³⁷ За примере, v. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, pl. 138a–158.

²⁹³⁸ За примере, v. Војводић, *Укрштена дијадима*, 259 et passim.

ширем контексту византијске иконографије.²⁹³⁹ У погледу историјских околности није неважно јачање цркве као институције које се осећа у Византији крајем XIII и у XIV веку, што се такође наводи као један од аргумената царских обележја Христових²⁹⁴⁰ и Богородичиних.²⁹⁴¹

Програмске особености сликарства у католикону Марковог манастира подстакле су и настанак нових тумачења 45. псалма, којима је узет у обзир однос Царског Деизиса како према суседним тематским целинама тако и спрам композиција које су просторно одвојене од ње. За разлику од Павла Мијовића који 44 (45) псалма посматра превасходно као старозаветни царски епиталам у служби империјалне иконографије краљевске задужбине,²⁹⁴² Сашка Богевска разматра однос Царског деизиса и композиције на јужној фасади (сл. 683)²⁹⁴³ у светлу богословског и литургијског значења 44 (45) псалма, уз закључак да су старозаветни стихови извор инспирације за оба иконографска ансамбла са порукама о богомданој власти краљева Вукашина и Марка Мрњавчевића.²⁹⁴⁴ Окренувши се церемонијалном карактеру представе Царског деизиса Ида Синкевић у први план ставља њен шири просторни контекст, указујући на особену програмску повезаност фресака северног зида наоса и јужне фасаде, чијој целовитости доприноси не само представа владара већ и његово присуство.²⁹⁴⁵ Полазећи од констатације да фигура Христа цара нема пандан на јужној страни, већ је на том месту улаз, она упућује на могућност да је јужни портал имао функцију главног, кроз који је краљ Марко са свитом ступао у цркву.²⁹⁴⁶

²⁹³⁹ Παλατιαστήτορας, *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα*, 74–76.

²⁹⁴⁰ *Ibid.*

²⁹⁴¹ О Богородици царици као персонификацији *Ecclesia* у историјском контексту, v. Papastavrou, *Recherche iconographique*, 211–213. V. и Grigoriadou, *L'image de la Déisis*, 50.

²⁹⁴² Мијовић, *Царска иконографија* (I) 82 et passim; idem, *Менолог*, 140–141.

²⁹⁴³ Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 437–445.

²⁹⁴⁴ Детаљно о томе, v. Vogevska, *Les peintures murales*, 10–20.

²⁹⁴⁵ Sinkević, *Prolegomena for a Study*, 135–138.

²⁹⁴⁶ *Ibid.*, 138.

Сложена комбинација литургијско-евхаристијских, есхатолошких, сотириолошких, тријумфалних и идеолошких аспеката Царског Деизиса у Марковом манастиру потврђују вишезначност ове иконографске теме. У наредним сегментима рада биће размотрено и место Царског деизиса у контексту просторног и тематског јединства целе прве зоне.

Стојеће фигуре светих

За старозаветним царом Давидом следи поворка светих у који су укључени и портрети ктитора. Осамнаест међу њима приказано је у властеоском костиму, што је Светозару Радојчићу био основни разлог да композицију назове Небески двор или Небески Јерусалим (сл. 474, 475).²⁹⁴⁷ Један број фигура у овој великој галерији поуздано је идентификовао Цветан Грозданов након вишедеценијског периода, који су обележила различита мишљења и расправе истраживача.²⁹⁴⁸ Реч је о светима на

²⁹⁴⁷ Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 216. Међу првим покушајима идентификације светих ратника-мученика био је Тасић, *Живопис певничких протора*, 246.

²⁹⁴⁸ Лазар Мирковић тврдио је да фигуре светих приказују старозаветне јудејске царе – Соломона, Ровоама и њихових наследника (v. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 41–42; idem, *Новооткривене фреске*, 181–191; idem, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 77–82), да би касније Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 216 уочио да фигуре у дворским костимима представљају светитеље, а не портрете владара, властеле или јудејске царе. И после расправе између Л. Мирковића и С. Радојчића било је мишљења да низ на северном зиду наоса представља старозаветне царе, v. Millet, Velmans, *La peinture du Moyen âge*, IV, XXVIII, pl. 172. Балабанов, Николовски, Ќорнаков, *Споменици на културата*, 36 прихватају мишљење да су насликани светитељи, док Н. Ношпал Никуљска, *Марковиот манастир*, 409 оставља питање идентификације отвореним.

северном зиду наоса и западном зиду припрате: св. Ђорђу, св. Теодору Тирону, св. Теодору Стратилату, св. Артемију (св. Никити), св. Прокопију.²⁹⁴⁹

Свети Ђорђе

Први у низу светих мученика је свети Ђорђе (503, 504, 504а).²⁹⁵⁰ Насликан је у стојећем ставу, трочетвртински окренут ка Христу цару – централној фигури Царског деизиса. Оштећења у пределу инкарната су знатна, мада трагови боје на неким местима откривају основни распоред црта лица и облик обрва. Лик младог светитеља без браде уоквирен је коврцама које се спуштају мало испод ушију.²⁹⁵¹ На глави има високу дворску капу такође приказану из профила. Она је беле боје, са оштрим, кљунастим врхом спреда, на којој су црвене, сада избледеле уздужне украсне траке (маргелион, *μαργελλίον*),²⁹⁵² док је на ободу распоређена цик цак линија исте боје.²⁹⁵³ Свети ратник носи кавацион – најраспрострањенији тип горње

²⁹⁴⁹ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 87–92 исправио је и допунио ранија мишљења истраживача.

²⁹⁵⁰ *Ibid.*, 91, сл. 5, 7, 8. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 30–31.

²⁹⁵¹ Од бројне литературе о иконографији и култу св. Ђорђа издвајамо најважније: Марковић, *О иконографији светих ратника*, 567–626; Walter, *The Warrior Saints*, 109–144 (са старијом литературом и примерима).

²⁹⁵² О маргелиону на капама, в. *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, 132, 143, п. 5; 144, 152, 153, 156, 159, 160, 162, 181, 205, 284. V. и Поповић Б., *Високе капе*, 93, нап. 13.

²⁹⁵³ Псеудо-Кодинов *Трактат о службама* – једини текст о церемонијама у којем се описују дворске капе не пружа до краја прецизне и потпуне податке о свим врстама овог одевног предмета. Другим речима, ликовни извори показују да су дворјани носили већи број капа (в. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, fig. 77) него што то писани извори помињу (в. *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 323–336). Описи капа и оглавља државних званичника могу се наћи и у историографским делима позновизантијског периода, в. *Georges Pachymérès*, II, 433; III, 71; *Gregorae Nicephori Historia Byzantina*, 170, 567, 568. На основу расположивих података, у литератури је до сада изнето више од једне претпоставке везане за идентификацију типа капе који разматрамо. Према

једном мишљењу висока капа са „шпицастим врхом“ може бити врста скијадиона – високе дворске капе која се носила у свакодневним приликама, и то она која као саставни део има тканину (ἀήρ), којом је обмотавана. Носили су га само дворјани највишег ранга (деспот, севастократор, цезар, велики доместик, паниперсеваст, протовестијар), v. *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, 153; *Pseudo-Kodinos and the Costantinopolitan Court*, 35, n. 13, 45–49, 328; Поповић Б., *Високе капе*, 94, 95. Са друге стране одавно је уочена, а у скорије време поново детаљније разматрана (на примеру портрета цара Александра Македонског и „цара Антиоха“ у илустрованом рукопису Београдске Александриде) значајна сличност у облику и декорацији која постоји између капе са кљунастим врхом и капе Теодора Метохита на ктиторском портрету у цариградској цркви Христа Хоре, која се у литератури најчешће повезује с *факиолионом* (1315–1320/1321), v. Живковић М., *О византијском пореклу*, 182–184, сл. 15, 17 (са старијом литературом); за Метохитов портрет, v. *The Kariye Djami*, I, 42. Ово мишљење додатно учвршћује запажање да је капа приказана из профила. У вези са недоумицама које и даље постоје око високих дворских капа, односно формирања необичних облика помоћу тканине, требало би имати у виду добро документоване аналогije из исламског дворског церемонијала. Добро је познато да се капа састоји из три дела, калоте, турбана и тканине која се поставља између, v. Canard, *Le cérémonial Fatimide*, 390–391 *passim*. И поред тога што није могуће прецизно се терминолошки изразити, значајан број иконографских аналогija које потичу од XII–XV века показују да се капа као она коју носи свети Ђорђе у Марковом манастиру слика на представма двора или представника власти. V. нпр. минијатуру из рукописа *Vat. Gr. 1851*, fol. 1r (cf. Spatharakis, *The Portrait*, pl.161); Киренија у сцени Попис у Витлејему у Христу Хори у Цариграду (cf. *The Kariye Djami*, II, fig. 101); цара Деција са извезене свилене тканине коју је цар Михаило VIII Палеолог поклатио Ђеновљанима (cf. Toth, *Genoese Pallio*, fig. 9). Осим дворјана готово исти изглед имале су капе које су носиле византијске дворјанке, као што је случај на минијатури која приказује *епиталам* из 1179. у част доласка принцезе Агнесе, невесте Алексија II Комнина у Цариград из рукописа *Vat. Gr. 1851*, fol. 3v (cf. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, fig. 83). Таква иконографска традиција свакако је утицала и на изглед светитеља у композицијама Небеског двора. Поред Марковог манастира исти тип капе носе и светитељи – учесници Небеског двора и у другим примерима ове композиције – осморица светих ратника у Трескавцу (cf. Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 467, 470–471, сл. 4, 6, са старијом литературом); свети Димитрије и Ђорђе у Зауму (cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 106, црт. 27) свети Ђорђе, непознати светитељ и свети Александар Солунски у цркви Св. Атанасија у Костуру (cf. Суботић, *Костурска сликарска школа*, 119, сл. 12; Vogevska, *Saint Alexandre*, 117–118, ill. 9; Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 307–310); могуће један од светих на јужном зиду у Светом Николи Шишевском, чија је висока капа делимично сачувана (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 83; према фотографији из личне фото документације); свети Александар Солунски у Богородичиној цркви на Глобоком (без деизисне композиције), (cf. Thoma, *Byzantine Monuments*, 101, fig. 225;

хаљине међу властелом и високим достојанственицима у позносредњовековној Србији и Византији.²⁹⁵⁴ У питању је дуга хаљина црвене боје,²⁹⁵⁵ равног кроја²⁹⁵⁶ са кратким рукавима и појасом око струка²⁹⁵⁷ у боји окера. Спреда је по средини разрезана читавом дужином, а округли изрез на врату и бочни разрези обрубљени су тракама златно-жуте боје. Испод кавадiona свети мученик носи доњу хаљину беле боје, од које се виде само рукави са украсним нашивцима такође златно-жуте боје, у виду широке наруквице са вертикалним продужетком назад.²⁹⁵⁸ За појасом је заденута бела марамица (убрус) – аксесорија која је саставни део властеоског костима.²⁹⁵⁹ Свети Ђорђе се десном руком ослања о штап са белом дршком

Vogevska, *Saint Alexandre*, 109–110, ill. 1; eadem, *Les églises rupestres*, 325–329, fig. 56, ill. 44). У српској средини у XV веку са капом се сликају чланови породице Бранковић (в. Есфигменску повељу, cf. Бабић, *О портретима у Рамаћу* 177, сл. 9) а приказ јеванђеоске параболе о царској гозби у Ресави добио је савремена обележја када је одора у питању (в. Поповић Б., *Високе капе*, 91–117, сл. 1, са старијом литературом).

²⁹⁵⁴ О кавадionу, в. *Kabbadion*, in: ODB II, 1088 (N. P. Ševčenko); Piltz, *Le costume officiel*, 11, 52, 75; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 60–61, n. 38; Поповић, Цветковић, *Одевање и кићење*, 381–383; Parani, *Cultural Identity and Dress*, 106 et passim; Вулета, *Стаде шкрпна*, 17–27. О овом комаду одеће на портретима српске властеле у средњем веку (в. Војводић, Павловић, *Црква „Тамница“ код Ајноваца*, 44–48, посебно н. 121; Павловић, *Портрети српске властеле*, 58–64) и на фигурама у оквиру сцена у сликарству XIV века. О кавадionу у историјским изворима о дворском церемонијалу, в. *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 43 et passim.

²⁹⁵⁵ Боја је већином нестала са гоњег дела хаљине.

²⁹⁵⁶ У питању је персијски тип кавадiona, в. Вулета, *Стаде шкрпна*, 19 et passim. За примере овог типа кавадiona, в. Павловић, *Портрети српске властеле*, 59–60.

²⁹⁵⁷ За појас на кафтану, в. Parani, *Optional extras or necessary elements*, 421–422.

²⁹⁵⁸ Cf. украсне наруквице на рукавима кесара Новака и кесарице Кали у Малом Граду на Преспи (cf. Vogevska, *Notes on female piety*, fig. 2, 3). За доњу хаљину на портретима властеле, в. Павловић, *Портрети српске властеле*, 69–71.

²⁹⁵⁹ О марамици, в. Поповић П., *Кесице и марамице*, 233–234; Djordjević, Marković, *On the Dialogue Relationship*, 44–47; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 66; eadem, *Optional extras or necessary elements*, 424–425 скреће пажњу да су најближе аналогије византијским примерима убруси који су се користили у дворским церемонијама на дворовима оновременог исламског истока. О убрусу на портретима српских велможа, в. Павловић, *Портрети српске властеле*, 57–58.

(диканикион), док је леву вероватно ослонио на појас. Као и сви претходно наведени комади одеће и аксесорија и штап представља статусни симбол византијских великодостојника.²⁹⁶⁰ Фреске су претрпеле велико оштећење у зони сокла и стојећих фигура целом дужином наоса и припрате, те је фигура св. Ђорђа као и највећи број осталих у низу сачувана до висине изнад колена. Као један од најугледнијих светитеља свети Ђорђе насликан је у свим композицијама Царског Деизиса из XIV и то готово редовно као први или међу првима у поворци (Трескавац,²⁹⁶¹ Заум,²⁹⁶² Св. Атанасије у Костуру,²⁹⁶³ Св. Никола Шишевски²⁹⁶⁴), (сл. 499а, 505, 506).

²⁹⁶⁰ Према протоколу о церемонијама на двору Палеолога већина архоната носи штапове који се међусобно разликују. Највиши достојанственици имају златне и сребрне, док они нижег ранга поседују дрвене, прекривене златном бојом или у комбинацији црвене, црне и плаве, v. *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, 141–160; *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 35–69, 336–339. За коментаре описа титула и инсигнија из извора, v. Piltz, *Le costume officiel*, 15–18, 20–24, 26–28, 30, 36–42, 66–67, 78–79; Macrides, *Ceremonies and the City*, 223.

²⁹⁶¹ Св. Ђорђе и св. Димитрије насликани су испод престола, окренути један ка другом, као предводници поворке, v. Глигоријевић-Максимовић, *Сликаство XIV века*, 111, сл. 33; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 467.

²⁹⁶² Св. Ђорђе и св. Димитрије насликани су са обе стране улаза у цркву манастира Заум, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 106, црт. 27.

²⁹⁶³ Као и у Марковом манастиру свети Ђорђе је први уз деизисну композицију, v. Grigoriadou, *L'image de la Déisis*, fig.1; Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μονζάκη*, 307–310, fig. 93, 94.

²⁹⁶⁴ Свети Ђорђе насликан је на новом слоју фресака уз Деизис. Према снимцима из личне фото документације.

Свети Теодори

Следе свети Теодор Тирон и свети Теодор Стратилат, приказани са особеним и препознатљивим иконографским обележјима (сл. 507).²⁹⁶⁵ Стојећа фигура Теодора Тирона има фронтални положај, док му је глава окренута благо удесно (сл. 508). Носи кавацион истог кроја као свети Ђорђе, само у другој комбинацији боја – хаљина је тамно плава а рукави доње хаљине црвени. На глави има скараникон црвене боје,²⁹⁶⁶ на којем су трагови некадашње декорације – мрежа квадратних поља,²⁹⁶⁷ са тачкицом у сваком од њих. Стара црно-бела фотографија ипак пружа мало више података о некадашњем украсу на капи (508а).²⁹⁶⁸ Две полукружне линије, које полазе од обода могу се пратити до средине овог предмета. Оне указују на уобичајени облик поља, са спољашњом ивицом, који су спреда имали скараникони са владарским ликом.²⁹⁶⁹ Према Псеудо Кодиновом спису ова званична дворска

²⁹⁶⁵ V. Грозданов, *Из иконографије Марковог манстира*, 92, сл. 8. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 30–31. О иконографији светих Теодора, v. Reau, *Iconographie*, 1253–1255; Мавродинова, *Св. Теодор*, 33–52; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 574–577, 594–597; Walter, *Theodore*, 163–210; idem, *The Warrior Saints*, 44–66; Grotowski, 57 passim, посебно 117–120; Trifonova, *The iconographical type*, 53–64; Дрпић, *The Serres Icon*, 645–694.

²⁹⁶⁶ За разлику од шпицасте дворске капе о изгледу скараникона поуздано се зна и то највише захваљујући представи цара. Ликовни извори ову високу дворску капу углавном приказују са заобљеним (лоптастим) или четвороугаоним врхом, v. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine*, 178, 183–186; Поповић Б., *Високе капе*, 93, 95, 96, 102; *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 332–336; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 69–70. О скараникону као обележју друштвеног сталежа у XV веку, v. Κλουσοπούλου, *Στοιχεία της βυζαντινής ενδυμασίας*, 187–192. О источњачком пореклу капе, v. Parani, *Cultural Identity and Dress*, 108.

²⁹⁶⁷ Cf. портрет протостратора Теодора Синадина из типика манстира Богородице Добре Наде, (Оксфорд, рукопис из Линколн колеџа, gr. 35, fol. 8r, XIV в), где украс чини мрежа ромбова (репродуковано у: *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, pl. 22).

²⁹⁶⁸ Снимак бр. 1575 В из фото документације Народног музеја.

²⁹⁶⁹ Cf. портрет Константина Акрополита на сребрном окову иконе Богородице Одигитрије из галерије Третијаков у Москви (крај XIII почетак XIV века), (v. Parani, *Reconstructing the Reality of*

инсигнија, разликовала се по материјалу, боји и типу украса, што је и одређивало место у хијерархији сваког дворјанина током свечаних прилика. Две основне групе су тзв. златни и црвени скараникони. Прву групу карактерише представа цара и златовез на капи, која је израђивана од свиле различитих боја, док све капе у оквиру друге групе имају исти изглед – направљене су од грубљих материјала попут сомота и велура и немају златоткане украсе већ само кићанку на врху.²⁹⁷⁰ Будући да висока лоптаста капа Теодора Тирона није сачувана у довољној мери да бисмо знали да ли је садржала поменути декорацију са владарским ликом, не можемо искључити могућност да представља скараникон другог реда дворјана. Ако се међутим у разматрање узме и много боље сачуван скараникон Теодора Стратилата, виде се извесна одступања у односу на византијске узор у иконографском предлошку који су користили сликари Марковог манастира (сл. 509). Висока дворска златножута капа са златотканом декорацијом у виду квадратних поља са тачкицама и врежом у средини²⁹⁷¹ одговара изгледу скараникона, међутим у средишњем пољу недостаје владарски лик.²⁹⁷² Не би требало у потпуности ни искључити могућност да овакво решење указује на начин рада охридског сликара. Као и у највишим зонама овај мајстор уопште не показује интересовање за детаље, што би декоративно поље са минијатурним ликом владара свакако био.²⁹⁷³ Остатак појаве светог Теодора

Images, fig. 76); портрет великог војводе Алексија Апокавка из илустрованог рукописа Paris gr. 2144 (XIV век), (v. *Pseudo-Kodinos and the Costantinopolitan Court*, fig. 13).

²⁹⁷⁰ *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, 142 n. 3, 211.8–20; 163.7–9; *Pseudo-Kodinos and the Costantinopolitan Court*, 156.3–6, 160.14–15. За коментаре извора, v. Macrides, *Ceremonies and the City*, 221–222; *Pseudo-Kodinos and the Costantinopolitan Court*, 332–335; Piltz, *Le costume officiel*, passim, посебно 60–61, 93 (са описом одевне комбинације за свако звање понасоб).

²⁹⁷¹ Златоткана лозица била је украс на аеру скијадииона и на скараникону, v. *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, 142, n. 2, 158. V. и Поповић Б., *Спојени орнамент*, 173.

²⁹⁷² И поред одступања која се виде на приказу дворских капа светих Теодора не бисмо се могли сложити са мишљењем Бојана Поповића да је реч о скијадиионима без аера, cf. Поповић Б., *Високе капе*, 103.

²⁹⁷³ Када је реч о декорацији у виду разлисталих врежа која је некада прекривала већину кавадииона и капа, а данас је више сачувана на фигурама на јужном зиду, сматрамо да су рад сликара друге, тзв. скопске групе. На основу истоветне декорације која се налази на хаљинама фигура из

Стратилата одговара утврђеном изгледу светих мученика у властеоској одећи. Као и свети Ђорђе он носи црвени кавацион, а у десној руци држи дрвени диканикион за белим завршетком, док левом руком упућује на претходнике у поворци.

Свети Теодори, чији су култови изузетно поштовани на територији Балкана,²⁹⁷⁴ неизоставан су део тематског програма уз деизисну композицију на северном зиду, у оквиру групе најистакнутијих ратника у: охридским црквама XIV века (сл. 495а, 497а, 510)²⁹⁷⁵ прве зоне у бројним властеоским задужбина из истог столећа (сл. 511, 512, 513),²⁹⁷⁶ пећинским црквама Охридско-Преспанског региона

циклауса Акатиста може се закључити да је у једној фази рада дошло до сарадње две сликарске групе. Детаљније разматрање овог питања излази из оквира овог рада, због чега ће бити изнето у засебном тексту. За мишљење да су мајстори друге групе радили целу прву зону, в. Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности*, 173–174, посебно нап. 83.

²⁹⁷⁴ Изразито поштовање двојице светих који се најчешће сликају заједно може се пратити на територији Балкана од XII века, након што су њихове мошти пренете из Мале Азије у Цариград и Сер. Развој култова двојице изузетно поштованих светих ратника у источнохришћанском свету добрим делом се заснива на међусобној повезаности и прожимању. О дуплирању култа светог Теодора, што је значило да је поред првобитно поштованог Теодора Тирона и његов хомоним Теодор Стратилат добио хагиографски досије, в. ВHG 1760–73 (Тирон) и ВHG 1750–53 (Стратилат); Delehaye, *Les légendes grecques*, 11–43; Oikonomides, *Le dédoublement de Saint Théodore*, 327–335. За иконографију и примере, в. *supra*.

²⁹⁷⁵ V. Св. Николу Болничког (као ратници); јужни параклис Богородице Перивлепте (у патрицијским одеждама мученика); цркву Св. Димитрија, осамдесете године XIV века (као свети ратници), cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 38, 39, 143, 147, 156, 171.

²⁹⁷⁶ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 131, 142, 146, 149, 155, 168, 170, 171, 174, 177, 180.

(сл. 514, 515),²⁹⁷⁷ а имали су место и међу светим мученицима у бројнијим поворкама Небеског двора (Трескавац, сл. 516).²⁹⁷⁸

Свети Мина

Следећи у низу је најстарији у светитељској групи доње зоне (сл. 517, 518).²⁹⁷⁹ Седа коврцава коса и округла седа брада и бркови уоквирују лице оштрих црта и истакнутих јагодичних костију. На глави има високу дворску капу црвене боје са оштрим ивицама које формирају облик неправилног трапеза. Клобук се од обода шири навише до средине висине, одакле се поново сушава у шпицасти врх. Остаци црвене боје показују да су горње ивице капе биле постављене мало више и да је на врху била нека врста кићанке. Трагови боје који прелазе линију нимба указују на то да је ова капа највероватније изгледала исто као и много боље сачувани примери на јужном зиду – са издуженијим бочним деловима, који су такође имали декоративне завршетке у облику куглица. Овај тип високе дворске капе није описан у изворима²⁹⁸⁰

²⁹⁷⁷ V. цркву Светог Михаила у Радожди (први слој 1260–1270; други слој крај XIV–почетак XV v.), цркву Светог Атанасија у Калишту (св. Теодор Тирон у патрицијској одежди мученика и са мачем, 1360–1370); Богородицу Пештанску (1360–1370, у патрицијским одеждама мученика); Богородичину цркву на острву Мали град (у војном костиму), cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 147; Vogevska, *Les églises rupestres*, 52; 129, 132, fig. 17, ill. 11; 254; 422, fig. 64.

²⁹⁷⁸ Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века*, 111, сл. 35; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 467, сл. 4. У Светом Атанасију у Костуру свети Теодори приказани су у засебној композицији, окренути један ка другом, v. Trifonova, *The iconographical type*, 55.

²⁹⁷⁹ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 91, сл. 8. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 30–31.

²⁹⁸⁰ Cf. *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 323–336. Занимљиво може бити сведочење Нићифора Григоре о шареноликости капа на византијском двору у време цара Андроника III Палеолога. Према речима угледног интелектуалца Ромеји су носили веома чуде капе које

и веома ретко је сликан.²⁹⁸¹ Поред Марковог манастира познат нам је само још пример из цркве Светог Атанасија у Костуру, где је носи свети Никола Нови – један од светих на северном зиду уз Царски деизис (сл. 519).²⁹⁸²

Светитељ носи кавацион тамно плаве боје обрубљен златно-жутим тракама. На рукавима доње хаљине сачувана је интензивна црвена боја. Појас је такође исти као и код претходно поменутих светитеља, а и убрус је закачен на исти начин – са десне стране. Положај главе и тела одају строго фронтални положај; десна рука савијена је у лакту, положена на груди, док је лева испружена уз тело придржавала штап који је данас једва видљив.

Иако је као могућности одређивања идентитета предложио светог Мину (Египатског) и светог Јевстатија Плакиду, Цветан Грозданов је закључио да други свети више одговара приказаној личности као и месту које заузима.²⁹⁸³ Сматрамо да би овај закључак требало ипак још једном размотрити. Будући да припада групи најпоштованијих мученика-ратника²⁹⁸⁴ свети Јевстатије је често заступљен у оквиру већих тематских програма цркава с почетка (Протатон, сл. 520)²⁹⁸⁵ и из прве половине XIV века као што су краљевске задужбине: Старо Нагоричино (сл. 521),²⁹⁸⁶ Хиландар,²⁹⁸⁷ Грачаница,²⁹⁸⁸ потом Дечани (сл. 522),²⁹⁸⁹ док је у Цариграду то црква Христа Хоре.²⁹⁹⁰ Храмови мањих димензија познијег периода могли су да приме

имитирају моду Западне Европе, Блиског истока, али и Србије и Бугарске, v. *Gregorae Nicephori Historia Byzantina*, 567–568. V. и Parani, *Cultural Identity and Dress*, 124–125.

²⁹⁸¹ Cf. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, fig. 77.

²⁹⁸² Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, εκ. 96 (са старијом литературом).

²⁹⁸³ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 91.

²⁹⁸⁴ Марковић, *О иконографији светих ратника*, passim; Walter, *The Warrior Saints*, 163–169.

²⁹⁸⁵ Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 52.2.

²⁹⁸⁶ Тодић, *Старо Нагоричино*, сл. 60.

²⁹⁸⁷ Марковић, *Првобитни живопис*, 226; Тодић, *Српско сликарство*, 353.

²⁹⁸⁸ Тодић, *Грачаница*, Т. 16.

²⁹⁸⁹ Марковић, *О иконографији светих ратника*, сл. 8.

²⁹⁹⁰ *The Kariye Djami*, pl. 261; Walter, *The Warrior Saints*, pl. 8.

сажете тематске програме, због чега је св. Јевстатије ретко сликан.²⁹⁹¹ Као стојећа фигура приказан је у Псачи (сл. 523)²⁹⁹² и могуће у пећинској цркви Богородице Пештанске,²⁹⁹³ док се као попрсје налази у припрати Леснова.²⁹⁹⁴ У свим примерима овај свети ратник представљен на иконографски доследан начин – у зрелој животној доби, тамно смеђе кратке браде и таласасте косе, прошаране седим власима, која се у увојцима спушта испод ушију. Са друге стране, физиономске карактеристике светог ратника из Марковог манастира готово у потпуности понављају иконографију светог Мине Египатског, каква преовладава у позновизантијском периоду.²⁹⁹⁵ На исти начин – као старац седе и густе косе и кратке седе браде насликан је свети Мина Египатски у најрепрезентативнијим ратничким представама²⁹⁹⁶ из Старог Нагоричина (сл. 521)²⁹⁹⁷ и Дечана (сл. 524)²⁹⁹⁸, као и на другим примерима, просторно или хронолошки ближи сликарству Марковог манастира (Црква Светог Николе у Прилепу,²⁹⁹⁹ црква Светог Николе Болничког у Охриду,³⁰⁰⁰ Богородичина црква у

²⁹⁹¹ Међу старијим сликаним ансамблима из Прилепског краја значајно је поменути представу св. Јевстатија Плакиде из Св. Николе у селу Манастир у Мориову (1271), (cf. Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, Т. XXX) и из Св. Николе у Вароши (1298), (cf. Millet, Frolov, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 29. 4.)

²⁹⁹² Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 174. Према снимку из личне фото документације.

²⁹⁹³ Bogevska, *Les églises rupestres*, 254, n. 130. V. и Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 145 где је означен као непознати светитељ.

²⁹⁹⁴ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 161; Габелић, *Лесново*, 201 (са кудравом тамном косом и брадом).

²⁹⁹⁵ О култу и иконографији светог, v. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 611–615; Walter, *The Warrior Saints*, 181–190; Woodfin, *An Officer and a Gentleman*, 111–143.

²⁹⁹⁶ Cf. и представе св. Мине као мученика у Краљевој цркви и Грачаници (v. Бабић, *Краљева црква*, 99, сл. 37).

²⁹⁹⁷ Тодић, *Старо Нагоричино*, 77, sl. 60; idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Т. XX.

²⁹⁹⁸ Марковић, *О иконографији светих ратника*, сл. 7.

²⁹⁹⁹ Millet, Frolov, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 29. 4.

³⁰⁰⁰ Услед недостатка простора група светих ратника-мученика, заједно са св. Мином насликана је уместо у доњој зони у виду медаљона у првој зони, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 39.

Малом граду,³⁰⁰¹ пећинска црква Богородице Пештанске,³⁰⁰² пећинска црква Богородице Елеусе у селу Псарадес (Нивици) на југоисточној обали Преспанског језера (1409–1410), (сл. 525, 526).³⁰⁰³ Напоследку св. Мина насликан је још једном у Марковом манастиру – као допојсна представа заједно са светим мученицима Виктором и Викентијем у највишој зони наоса (сл. 117, 527).³⁰⁰⁴ Једина разлика постоји у начину обликовања светитељеве косе. За разлику од веома густе, кудраве косе која формира „лоптасти“ облик у висини ушију, сликар који се прикључио охридској групи у најнижој зони насликао је седе увојке који се благо спуштају мало испод ушију. Такав иконографски детаљ није непознат у старијој уметности на територији која је у XIV веку ушла у састав државе Мрњавчевића. На исти начин коса светог Мине насликана је и у цркви Светог Димитрија у Прилепу (око 1290, сл. 528).³⁰⁰⁵ И у хронолошки ближој аналогји – цркви манастира Сретења на Метеорима (1366/1367, сл. 529) свети Мина као мученик у медаљону насликан је са таласастом косом испод ушију.³⁰⁰⁶ У Марковом манастиру би се могао претпоставити још један разлог за овакво иконографско решење, а он је везан за сликање капе.

Свети Артемије (свети Никита)

Лик младог светитеља дуге тамно смеђе косе, коме је добар део инкарната страдао типолошки одговара христоликим светитељима Никити и Артемију (сл.

³⁰⁰¹ Насликан је у попрсју заједно са светим Виктором и Викентијем, v. Bogevska, *Les églises rupestres*, 418, n. 381.

³⁰⁰² Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 147 који оставља могућност да је у питању св. Арета; Bogevska, *Les églises rupestres*, 254–255.

³⁰⁰³ Bogevska, *Les églises rupestres*, 525–526, fig. 79, ill. 69 где је насликан као стојећа фигура у иконографској варијанти са Христовом бистом на плашту.

³⁰⁰⁴ V. поглавље о појединачним фигурама у највишој зони.

³⁰⁰⁵ Костовска, *Маченичките допојеја*, 27, нап. 206. Према снимку из фото документације Т. Стародубцев.

³⁰⁰⁶ Subotić, *Η τέχνη των βυζαντινοσέρβων ευγενών*, еικ. 123.

517),³⁰⁰⁷ који се често сликају у црквама XIV века. Због међусобне сличности ова два света ратника, није их могуће поуздано разликовати без натписа.³⁰⁰⁸ Може се међутим приметити један детаљ у иконографији, који се понавља на више представа. Наиме, свети Артемије се слика тако да му коса пада иза десног рамена, док је код светог Никите обрнуто – коса се спушта са леве стране (Старо Нагоричино,³⁰⁰⁹ Свети Никита,³⁰¹⁰ Дечани,³⁰¹¹ Лесново,³⁰¹² Псача,³⁰¹³ Матеич³⁰¹⁴), (сл. 530–537). То је вероватно био начин да се избегне монотонија у случајевима када су сликани један поред другог (Грачаница, сл. 538, 539),³⁰¹⁵ што ипак није постало правило.³⁰¹⁶ У пећинским црквама Преспанског и Охридског језера такође су насликани свети мученици који одговарају иконографији светих Артемија и Никите.³⁰¹⁷

³⁰⁰⁷ За иконографију светитеља, в. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 622 passim; Walter, *The Warrior Saints*, 191–194, 231–233.

³⁰⁰⁸ Грозданов, *Из иконографије Марковог манстира*, 91; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 622.

³⁰⁰⁹ Тодић, *Старо Нагоричино*, сл. 60. V. и Ђорђевић, *За представите на светите војни*, сл. 2, сл. 10, 11.

³⁰¹⁰ Насликан је само патрон храма, в. Марковић, *Свети Никита код Скопља*, 188, 189, 192, сл. 58, 59.

³⁰¹¹ Марковић, *О иконографији светих ратника*, сл. 11.

³⁰¹² Габелић, *Лесново*, 199, сл. 105.

³⁰¹³ Према снимку из фотодокументације Т. Стародубцев.

³⁰¹⁴ Ђорђевић, *Идентификација на светите војни*, 197–198, 200–201, сл. 1, 2.

³⁰¹⁵ Тодић, *Грачаница*, сл. 68, 69.

³⁰¹⁶ V. нпр. старије представе светог Артемија из Протатона (Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 49.1) и Светог Николе Болничког (Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 19).

³⁰¹⁷ Међу попрским представама светих мученика у цркви Светих Петра и Павла у Коњском изглед двојице христоликог изгледа не оставља сумњу да је реч о светим Артемију и Никити, в. Vogevska, *Un programme iconographique*, 235, fig. 8; eadem, *Les églises rupestres*, 284, fig. 48. Трећа и четврта по реду фигура међу стојећим светим мученицима у Богородици Пештанској идентификовани су као свети Никита и Артемије (cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 147), односно свети Срђ и Вакх (cf. Vogevska, *Les églises rupestres*, 253, 254). Мора се истаћи да би било необично да се свети Никита слика са две витеце које падају преко рамена. Према иконографској традицији на тај начин се

Свети ратник-мученик носи исту властеоску одежду као и светитељи пре њега. На глави има исту капу као свети Мина, али је златно-жута боја сачувана само на ободу. Црвени кавацион са златно-жутим порубима опасан је каишем у тамнијој нијанси. Десном руком придржава штап, а лева је подигнута и савијена у лакту, мада је отпао део фреске где је била насликана шака.

Ктиторска композиција

Међу фрескама доње зоне највише је страдала ктиторска композиција у северозападном делу припрате (сл. 540).³⁰¹⁸ На основу делимично сачуваног садржаја у горњој половини представе ипак се може стећи увид у њену иконографску и програмску замисао као и инсигнолошке елементе на портретима ктитора.

На месту где почиње ктиторска композиција боја позадине има светлију нијансу, коју ће задржати и на суседном, западном зиду припрате. Фигуре чланова краљевске породице Мрњавчевић истакнуте су у односу на садржај који их окружује својим димензијама, што се посебно уочава по величини њихових нимбова. Краљ Марко насликан је са родитељима, Вукашином и Јеленом Мрњавчевић. Средишња фигура трочлане композиције је краљ Вукашин. Највећа сачувана површина на његовом портрету налази се у пределу главе и нимба (сл. 541). На основу остатака

слика свети Александар Солунски. За иконографију светитеља, v. Vogevska, *Saint Alexandre*, 109–130 (са примерима). (На основу снимка из фото документације Т. Стародубцев).

³⁰¹⁸ Садржај фреске у потпуности је откривен након конзерваторских радова обављених 1968/1970. године, а прва је о њој детаљније писала Ношпал-Никуљска, *За ктиторската композиција*, 225–238. Ктиторска композиција помиње се у више радова: Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 133; Мандић, *Древник*, 129–133; Dimitrova, *The portal to Heaven*, 378–379; Vogevska, *Les peintures murales*, 9; Sinkević, *Prolegomena of the Study*, 130, fig. 6.5; Cvetković, *Sovereign Portraits*, 185–187. За цртеж фреске, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 40.

црвене боје у полулоптастом облику над главом јасно је да је Вукашин носио куполну круну. Такође се без већих проблема препознаје седа коса, која са леве стране пада до врата, као и фрагмент лица на истој страни. На следећем сачуваном сегменту фреске види се пурпурни сакос са бисерним украсима и златножута вертикална трака лороса (сл. 542). Наредни фреско фрагмент потврђује да је ктиторски пар држао модел задужбине у рукама; са леве стране су прсти Вукашинове руке, док се поред запажа неколико прстију његове супруге, као и црвени фрагмент рукава њене хаљине (сл. 543).³⁰¹⁹ Од приказа модела храма готово да ништа није остало – једино испрана окер боја, која је припадала подножју слике грађевине.³⁰²⁰ Остаци белих линија потврђују да је натпис у неколико редова био исписан између Вукашина и његове супруге (сл. 544). Круна краљице Јелене била је по свему судећи висока и отворена, какве су српске владарске уобичајено носиле (сл. 545).³⁰²¹ То се може закључити на основу завршног дела косе ивице на десној страни, обележене црвеном бојом. Тамна боја која се од предела чела спушта низ врат све до рамена могао би представљати остатак вела. Црвена боја преовладава и на њеној одори. Вероватно је била одевена у хаљину широких рукава са манијакисом и лоросом. На то би указивали делови вертикалних трака окер боје, а уз њих бели, нешто крупнији бисерни украси – средишња трака свакако представља лорос, док је бочна са десне стране засигурно била украс на широком рукаву (сл. 546, 547).³⁰²² Краљица Јелена

³⁰¹⁹ Ношпал-Никуљска, *За ктиторската композиција*, 229, сл. 1 где се наводи да прсти краљице Јелене нису сачувани.

³⁰²⁰ О ктиторском моделу на ктиторским композицијама, в. Стојаковић, *Архитектонски простор*; Маринковић, *Слика подигнуте цркве* (са старијом литературом); idem, *Founder's Model*, 145–153.

³⁰²¹ За примере, в. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 38–41, 145, сл. 75.1; Радојчић, *Портрети*, 83–85, сл. 23, 25, 27, 38, 40–47, 73; Бабић, *Краљева црква*, 182.

³⁰²² Cf. портрет краљице Јелене из цркве Светог Николе Болничког у Охриду (1345), (в. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида I*, 207–217; Ђурић, *Три догађаја*, 76–87; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 54–59; Dimitrova, *The portal to Heaven*, 372, fig. 10); Матеича (између 1348 и 1352), (cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 185–190, сл. XLI, XLII; eadem, *Ктиторска композиција*, сл. 1).

телом је благо окренута ка супругу, са којим, као што смо поменули десном руком држи модел цркве, док су јој прсти леве руке приказани у профилу, што упућује на уобичајени гест упућивања на задужбину. Иако се уз српске владаре који држе или приносе модел цркве готово редовно сликају њихове супруге, нема назнака у иконографији да су и српске краљице и царице учествовале у ктиторском чину.³⁰²³ Супружничке ктиторске заслуге нешто чешће су документоване на фрескама у задужбинама владара Моравске Србије,³⁰²⁴ а двојно или здружено приношење модела цркве често је међу српском властелом у средњем веку.³⁰²⁵ Краљ Вукашин и краљица Јелена приносе модел цркве патрону, светом Димитрију, кога у облаку приводи један анђео (сл. 548).³⁰²⁶ Традиционални вид заступништва светог патрона, у виду стојеће фигуре или попрсја светитеља који благосиља³⁰²⁷ добио је измењен иконографски облик у задужбини Мрњавчевића. Свакако да је недостатак простора утицао да се свети Димитрије прикаже као минијатурно попрсје. Међутим сва је прилика да није

³⁰²³ V. нпр. ктиторске композиције из Ариља (cf. Војводић, *Свети Ахилије*, Т. 29), Краљеве цркве (cf. Бабић, *Краљева црква*, сл. 131, 136, XXXIII), Старог Нагоричина (cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, 118–121, црт. 21), Грачанице (cf. Тодић, *Грачаница*, сл. 105, 106). Ктиторске заслуге оца и сина истакнуте су у наосу Дечана, представом Душана и Стефана Дечанског, који између себе држе модел цркве (cf. Војводић, *Портрети*, 265) а вероватно мајке и сина у оквиру представе владарске породице у Матеичу, где Јелена и Урош држе ктиторски модел заједно (cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 185–190, сл. XLI, XLII; eadem, *Ктиторска композиција*, 181, сл. 1 где није разматрано питање ктиторства). О двојном ктиторству, v. Војводић, *Персонални састав слике власти*, 415–416.

³⁰²⁴ Као нпр. у Раваници, где кнез Лазар и кнегиња Милица заједно држе модел цркве, а између њих су насликани њихови синови Стефан и Вук (cf. Стародубцев, *О портретима у Раваници*, 333–354, посебно 348, сл. 1, уз напомену да нема података о Миличином учешћу у ктиторском чину).

³⁰²⁵ Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 106–121; Цветковић, *Руденице и Каленић*, 79–98; idem, *The portraits in Larušnja*, 295–307; Павловић, *Портрети српске властеле*, 105–112 (са примерима).

³⁰²⁶ Ношпал-Никлуљска, *За ктиторската композиција*, 232, сл. 2 мисли да је у облаку Вукашинова душа коју анђео води на небо. Занимљиво решење на сличан начин употребљено је и у сценама везаним за Успење Богородичино, које су радили сликари тзв. друге групе. Стога би се оно могло схватити као још један пример који би поткрепио раније изнето мишљење да је постојала сарадња између „охридске“ и „скопске“ групе у зони стојећих фигура.

³⁰²⁷ Ђурић, *Три догађаја*, 69–70.

ни било потребе за другачијим решењем, имајући у виду да су представе ктитора, иако засебна композиција, ипак део шире тематско-програмске целине која представља најсложенији вид светитељског заступништва пред Христом Царем у српском средњовековном сликарству.

Краљ Марко насликан је уз родитеље, са очеве десне стране (сл. 549).³⁰²⁸ На себи има инсигније српских краљева и царева.³⁰²⁹ Носи црни сакос са манијакисом богато украшеним бисерјем и драгим камењем, а на мишицама су перибрахиони истог, раскошног украса. И положај руку одговара репертоару гестова церемонијалног владарског портрета. Краљу Марку је десна рука савијена у лакту, а на основу сегмената уздужног предмета изнад десног рамена може се закључити да је у њој држао крстолико жезло (сл. 550).³⁰³⁰ Лева рука, сачувана од рамена до лакта, спуштена је и благо одвојена од тела, што би указивало да је савијена и да је преко ње био пребачен лорос. Велика површина фреско малтера отпала је у пределу груди и стомака, осим једног фрагмента у боји испраног окера, који би сасвим очекивано требало да представља део лороса. У средишњем делу истог фрагмента уочава се и издужени бели облик. Будући да се простире у равни лакта леве руке, сасвим је извесно да је краљ Марко био приказан на уобичајен начин – са савијеном левом руком, у којој је вероватно држао акакију.³⁰³¹ Још један, већи сегмент фреске на левој

³⁰²⁸ И на јужном улазу двојно ктиторство је приказано према правилима о распореду – актуелни владар се слика са десне стране оцу, првом или претходном ктитору храма. О томе, в. Мандић, *Двојно ктиторство*, 146–154; Војводић, *Персонални састав слике власти*, 415–416.

³⁰²⁹ О владарским инсигнијама у цариградском дворском церемонијалу, в. *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, col. 200–204; *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 139–145. О инсигнијама и деловима одежде на основу портрета српских владара, в. Радојчић, *Портрети*, 80–86; Бабић, *Владарске инсигније*, 65–70; Војводић, *Портрети*, 265 et passim. О симболици владарских инсигнија у српској владарској идеологији Немањића, в. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*.

³⁰³⁰ Ношпал-Никуљска, *За ктиторската композиција*, 231.

³⁰³¹ Не би требало искључити могућност да је у руци била насликана даровна повеља у виду свитка. Ктиторска улога владара истакнута је и на јужној фасади цркве – првобитним садржајем текста на свицима које држе краљеви Вукашин и Марко, в. Балабанов, *Портрети*, 28–20; idem, *Новооткриени портрети*, 47 passim; Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфигменска повеља*, 48, сл. 32;

страни употпуњује изглед владарског орната. На њему се види вертикално постављено парче црне тканине – део сакоса у пределу струка, одакле полази линија која се благо шири и означава малу површину испуњену златно-жутом бојом са два реда белих тачкица. Реч је по свему судећи о делу лороса са бисерним украсима, који се обавија око бокова. Владарско достојанство краља Марка било је истакнуто куполном круном.³⁰³² Данас се то може потврдити само на основу полукружне црвене линије, која полази од камена на врху – орфаноса, али и понеког бисера који ју је украшавао. Марков портрет био је праћен легендом. Површина између његове и Вукашинове фигуре била је испуњена натписом од барем осам редова (сл. 540). Како се може закључити на основу сачуваних фрагмената, портрет краља Марка у ктиторској композицији садржао је све елементе репрезентативне представе владара у хијератичној позицији,³⁰³³ за коју постоје бројне аналогije у византијској и српској уметности.³⁰³⁴ Издвојићемо примера ради одлично сачуване портрете цара Уроша и краља Вукашина у Псачи (сл. 551).³⁰³⁵ Марко и Вукашин – актуелни и почивши краљ представљени су под Христовим благословом (сл. 549).³⁰³⁶ Пигменти су нестали са Спаситељеве фигуре у попрсју, који раширених руку из сегмента неба благосиља, што се у контексту ове ктиторске композиције може схватити као порука о

Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 439. О сликању даровних повеља у виду белих савијених свитака на ктиторским портретима владара, в. Војводић, *Идејне основе*, 20–24.

³⁰³² Ношпал-Никуљска, *За ктиторската композиција*, 231, сл. 1.

³⁰³³ Због оштећења не можемо знати да ли је био насликан и црвени јастук под ногама – супедион. Сликање супедиона и репрезентативног владарског портрета у оквиру ктиторске композиције први пут се у српском монументалном сликарству јавља у Ариљу, в. Војводић, *Ариље*, 167–168, Т. 29.

³⁰³⁴ О идејним основама ове владарске слике, вези са дворским церемонијалом из доба Палеолога, као и представљеним инсигнијама власти детаљно код: Војводић, *Идејне основе*, 142–145, 151–169. посебно 158 (са примерима из српске уметности)

³⁰³⁵ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 172–175; Dimitrova, *The Portal of Heaven*, 377. Другачије датовање портрета предлаже Расолкоска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи*, 39–51, сл. 1–6.

³⁰³⁶ О представи владара под Христовим благословом детаљно: Војводић, *Идејне основе*, 175–179 (са примерима).

богоизабраним владарима. У Охриду су рецимо краљ Душан и краљица Јелена насликани под Христовим благословом у галерији портрета на јужном трему цркве Светог Николе Болничког (сл. 547).³⁰³⁷

Иако није сачувана оснивачка повеља нити типик манастира, ктиторски натпис над јужним улазом као и расположиви историјски извори омогућавају да се без већих тешкоћа протумаче нијансе значења у иконографији, којом се објашњава ктиторски чин и расподела власти међу члановима породице Мрњавчевић. На ктиторској композицији која има и сва обележја владарске слике истакнуто је да прве ктиторске заслуге за породичну задужбину имају почивши краљ Вукашин и краљица Јелена, док је други ктитор и наследник на престолу – краљ Марко заслужан за завршавање и осликавање храма.

Свети Константин и Јелена

На северном делу западног зида припрате насликани су свети Константин и Јелена који заједно држе голготски крст (сл. 552, 553).³⁰³⁸ Представљени су у складу са вишевековном иконографском традицијом – у царском орнату и са владарским инсигнијама.³⁰³⁹ Константин има црвену куполну круну, тамни сакос и укрштену дијадиму (сл. 554). Његова мајка, чији су лик и фигура много боље очувани на глави

³⁰³⁷ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 34.

³⁰³⁸ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 92, сл. 9. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 38–39. О култном прослављању равноапостолних царева, в. Суботин Голубовић, *Празновање светих Константина и Јелене*, 21–46.

³⁰³⁹ О приказима светих Константина и Јелене како држе Голготски крст у византијској уметности, в. Teteriatnikov, *The True Cross*; Walter, *Constantine, Helene*, 65–76; Gerov, *L'image de Constantin et Hélène*, 227–238. За примере из српске уметности и месту сликања, в. Walter, *New Constantines*, 98–110; Стародубцев, *Свети Константин и света Јелена*, 361–376.

носи широку отворену круну, испод које се спушта тамно плави вео све до рамена (сл. 555). Њено лице некада су украшавале раскошне округле црвене наушнице, од којих је сачувана само она на десном уху. Одевена је у црвену хаљину широких рукава са златножутом високом крагном, лоросом, перибрахионима и украсним тракама целом дужином рукава, док је на левом бедру окерном линијом назначен посебан елемент костима – торакион. Црвене ципеле извирују испод доњег украсног поруба њене хаљине. Костим ромејских царева мешавина је орната у којем су се византијски и српски суверени приказивали у XIV веку и древних инсигнија – укрштене дијадиме и торакиона.³⁰⁴⁰

Непосредно просторно повезивање портрета српских владара са светим Константином и Јеленом³⁰⁴¹ почело је да се примењује у сликаним програмима црква у време краља Милутина (Старо Нагоричино, Краљева црква у Студеници),³⁰⁴² а среће се и у време његових наследника на престолу (Псача, сл. 556)³⁰⁴³ као и владара из породица Лазаревића и Бранковића.³⁰⁴⁴ Томе су у српској средини претходиле сличне тенденције у књижевном стваралаштву – кроз поређења хришћанских вредности светог цара и врлина суверена исказана је слика снажног идеолошког значења о владару као Новом Константину.³⁰⁴⁵ Више пута уочено је да програмско решење у Марковом манастиру има и нарочите политичке поруке. Као идеални узор правоверним суверенима, фигуре светих царева са знамењем Часног

³⁰⁴⁰ Cf. блиску аналогију у јужном параклису Богородице Перивлепте (cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 108). О инсигнијама, в. Војводић, *Укрштена дијадима*, 249–273.

³⁰⁴¹ О идеолошким основама таквих програмских решења, в. Војводић, *Идејне основе*, 303–304; Марјановић-Dušanić, Voјvodić, *The Model of Empire*, 310. Cf. примере из бугарског сликарства, в. Penkova, *Les saints apôtres*, 273–280.

³⁰⁴² Бабић, *Краљева црква*, 190; Тодић, *Старо Нагоричино*, 119–121.

³⁰⁴³ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 67, 119, 174.

³⁰⁴⁴ Стародубцев, *Свети Константин и света Јелена*, 361–376.

³⁰⁴⁵ Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 287–300; Djurić, *Le nouveau Constantin*, 55–65 (са изворима); Марјановић-Душанић, *Нови Константин*, 81–98. О идеји Новог Константина у византијској идеологији власти в. радове објављене у зборнику *New Constantines*.

крста насликане уз ктиторе храма, такође истичу краља Марка као легитимног наследника власти.³⁰⁴⁶

Свети Прокопије

Млади голобради светитељ, који стоји до светих Константина и Јелене препознат је као свети Прокопије (сл. 552, 557).³⁰⁴⁷ Иако је горња половина његовог лица уништена, сачуван је део, који је најважнији за иконографију овог светог мученика и ратника у доба Палеолога – коса зачешљана иза ушију са уковрцаним крајевима.³⁰⁴⁸ Бројне су представе из XIV века, на којима је свети Прокопије као ратник или мученик приказан на тај начин, а међу њима не заостају ни примери са територије северне Македоније (сл. 558).³⁰⁴⁹

³⁰⁴⁶ Džurić, *Le nouveau Constantin*, 57; Walter, *The Iconography of Constantine the Great*, 109; Vogevska, *Les peintures murales*, 9, 10; Стародубцев, *Свети Константин и света Јелена*, 370.

³⁰⁴⁷ Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 92, сл. 9. За култ и иконографију светог Прокопија, в. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 621, сл. 2; Walter, *The Warrior Saints*, 94–100; Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, 527–559.

³⁰⁴⁸ Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, 533.

³⁰⁴⁹ Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 53.2 (Протатон); Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, 52, 108 (Свети Никола ту Касници, Свети Атанасије ту Музаки); Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 39, 40, 147, 156, 171 (Свети Никола Болнички, Богородица Пештанска, Свети Димитрије); Тодић, *Грачаница*, 83, 98, 129 (Грачаница); Тодић, *Старо Нагоричино*, сл. 46 (Старо Нагоричино); Марковић, *О иконографији светих ратника*, 604–605, 621 (Дечани итд.); Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 132 (Кучевиште), 134 (Свети Никола у Призрену), 142 (Бела црква Каранска), 161 (Лесново), 168 (Земен), 171 (Вазнесење на Метеорима), 174 (Псача), 180, сл. 92 (Речани); Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, 539 *passim*, сл. 5, 10, 12 (Лесново, Станичење); *The Kariye Djami*, I, 256, 257; III, pl. 498, 499 (параклис цркве Христа Хоре у Цариграду); Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 130 (Богородица Перивлепта).

Као последња фигура у низу светих мученика на северној страни цркве, он је телом благо окренут ка светим ромејским царевима, односно у правцу поворке која води до Христа Цара. Такав став употпуњује гест леве руке, савијене у лакту и положај десне ноге у малом искораку. Десном руком ослоњен је на штап – дрвени са белим завршетком. Носи кавацион исте боје као и сакос цара Константина – тамно пурпурне у којој преовладава браон основа. Он чини комбинацију са златножутим бордурама, украсним тракама, појасом и црвеним рукавима доње хаљине.

Ипак, потребно је указати на велику сличност у изгледу светог Прокопија и светог Нестора, посебно у позновизантијском периоду, што често представља тешкоћу за истраживаче у случајевима када нису сачувани натписи. У неким примерима то је решено тако што је Нестор насликан са једва приметним брковима и брадом или разбарушеном косом (Старо Нагоричино, Грачаница, сл. 559–561).³⁰⁵⁰ И поред тога што према својим иконографским карактеристикама у потпуности одговара лику светог Прокопија, а светитељским угледом заслужује да буде насликан у оквиру Небеског двора,³⁰⁵¹ извесна недоумица ипак остаје у погледу коначног суда. Имајући међутим у виду да фигуре светих мученика на северном зиду још увек нису препознате, верујемо да ће се кроз покушај разрешења њихових идентитета даље у тексту утврдити и питање везано са светог Прокопија.

³⁰⁵⁰Марковић, *О иконографији светих ратника*, 621, нап. 433 (са примерима); Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, 533.

³⁰⁵¹ Свети Прокопије насликан је међу светитељима Небеског двора у Трескавцу (cf. Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 467, сл. 6); Светом Атанасију ту Музаки у Костуру (cf. Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, 108; Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 273–275, εκ. 88), док се за цркву Светог Николе Шишевског може констатовати да је насликан на новом слоју фресака (према снимку из личне фото документације).

Свети арханђели Гаврило и Михаило

Међу фигуралним представама, чија се иконографија везује за симболику улаза веома су учестале током XIV века представе арханђела Гаврила и Михаила. У складу са програмском традицијом, која је истина подразумевала извесна иконографска одступања и варијетете,³⁰⁵² арханђели су насликани у Марковом манастиру као чувари храма покрај западног портала (сл. 562).³⁰⁵³ На северном делу источног зида припате је Гаврило одевен у владарски дивитисион са укрштеним лоросом, који пред собом држи развијени дугачак свитак, са којег је нестао сваки траг записаних речи (сл. 563).³⁰⁵⁴ Као његов пандан на јужној страни налази се Михаило у ратничкој униформи, који десницом замахује мачем, а левом руком савијеном у лакту показује испред себе (сл. 564, 564а).³⁰⁵⁵ Двојица небеских архистратига обједињена су у идеји заштите и заступништва верних – Гаврило записијући мисли оних што улазе у храм, пушта у храм верне а одгони нечисте и грешне, док Михаило извршава исти задатак својим мачем.³⁰⁵⁶

³⁰⁵² За хронолошки преглед теме уз назнаке о иконографским особеностима појединачних примера и месту сликања арханђела, в. Стародубцев, *Под заштитом бесплотних*, 329–335. V. и Габелић, *Лесново*, 197; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 66. У охридским црквама у XIV веку чешћи је случај да уз улаз у храм стоји само арханђел Михаило у ратничкој или царској одећи (в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 39, 50, 112, 138, 158, 168).

³⁰⁵³ О етапама у развоју представа арханђела уз улаз са значењем чувара, в. Tatić-Djurić, *Archanges gardiens*, 359–366; Геров, *Ангелите*, 435–441.

³⁰⁵⁴ Према сликарским приручницима исписује се следећи текст: „Држећи у руци брзописну трску, бележим мисли оних што улазе: искрене чувам, а оне друге брзо уништавам“, в. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 534, 535. Cf. сачуване свитке на примеру у Богородици Перивлепти и цркви Светих Петра и Павла у Трнову (в. Геров, *Ангелите*, сл. 4, 5)

³⁰⁵⁵ За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 38–39. Фреска је репродукована код: Millet, Velmans, *La peinture du moyen age*, IV, Pl. 107, Fig. 193.

³⁰⁵⁶ За есхатолошки аспект овакве иконографске концепције, в. Габелић, *Лесново*, 196–197.

СТОЈЕЋЕ ФИГУРЕ НА ЈУЖНОЈ СТРАНИ ЗАПАДНОГ ЗИДА ПРИПРАТЕ, ЈУЖНОГ ЗИДА ПРИПРАТЕ И ЈУЖНОГ ЗИДА НАОСА

Низ светих мученика наставља се јужно од улаза, а потом на јужном зиду припрате и наоса (сл. 476, 565). За дванаест светачких фигура, које чине већину ове скупине до сада није утврђен идентитет.³⁰⁵⁷ Поред тога што су натписи одавно нестали, отежавајућа околност за покушај идентификације јесу и већа оштећења на лицима неколико светих као и доследно иконографски спроведен изглед дворјана, из којег су изузети уобичајени атрибути и карактеристични делови костима – елементи препознавања светитеља.

Први до арханђела Михаила је светитељ, којем је већи део лица потпуно уништен, док се на преосталој површини једва може разазнати линија основног цртежа обрва и очију (сл. 566). Теже је „читљива“ и доња десна страна лица; уз ивицу браде приметни су бели потези, међутим не можемо утврдити да ли је то била кратка проседа брада или је реч о оштећењу. Коса која у локнама пада иза ушију била је тамно смеђе боје и прожета седим власима. Црвена капа коју има на глави понавља необичан облик са шпицастим врхом и бочним странама, какву је понео свети Артемије (Никита). Носи браон-пурпурни каварион за златно-жутим украсним тракама и белу доњу хаљину. Длан десне руке је окренуо ка посматрачу а левом је вероватно придржавао штап.

За разлику од претходног, лик другог по реду светитеља веома је добро сачуван (сл. 566). То је човек средњих година, тамне коврцаве косе средње дужине, зачешљане иза ушију. Има бркве и дужу браду која се раздваја у два прамена са

³⁰⁵⁷ За цртеж фигура, в. Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, сл. 6, 7; *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 22, 23, 36–39. Репродукције у публикацијама су спорадичне и дају изглед фигура у ширем плану фресака јужног зида, в. Millet, Velmans, *La peinture du Moyen Âge*, IV, Pl. 86, 160; Sinkević, *Prolegomena for a Study*, fig. 6.9.

шпицастим завршецима. Носи исту дворску капу као претходни светитељ, црвени каварион са златножутим украсним тракама, на којем се виде трагови некадашњег украса – разлистале вреже у троугаоним пољима.³⁰⁵⁸ За појасом у окер боји заденута је бела марамица. И гестови су поновљени – десна рука испружена је ка посматрачу, а левом држи штап. Без обзира што у овај приказ нису укључени иконографске појединости као што је бела марама око врата или ротулус, прилично поуздано се може закључити да је насликан свети Јевстратије, предводник групе Петозарних мученика.³⁰⁵⁹ На то указује типологија лика, посебно облик браде са два зашиљена врха.

Пет мученика из јерменског града Севестије црква прославља 13. децембра на дан смрти светог Јевстратија, најугледнијег међу њима, који је обављао службу писара у високој државној администрацији.³⁰⁶⁰ Његови састрадалници у хришћанској вери за време цара Диоклецијана били су старији свештеник Авксентије, службеник Евгеније, обичан грађанин Мардарије и млади војник Орест. Култ Петозарних мученика потиче из Јерменије, где су се према житију, у граду Араураки налазиле реликвије светог Јевстратија. Значајан аспект култа односи се на чудотворна исцељења на гробу овог светитеља, која су забележена у спису Евсевија из Севестије.³⁰⁶¹

³⁰⁵⁸ Поповић Б., *Спојени орнамент*, 172–173.

³⁰⁵⁹ За иконографију Петозарних мученика у византијској уметности, v. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni*, I, 143–147; Weitzmann, *Illustrations to the Lives*, 95–112; Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales*, 74–81; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, 199–200; Walter, *The Warrior*, 219–221; Костовска, *Маченичките допојсја*, 29–37. За иконографију Петочислених у српској средњовековној уметности, v. Габелић, *Представе Петозарних мученикам* 191–199, посебно 191–192, 196 (са наведеним примерима). За одређене аспекте култа светог Јевстратија, v. Ђорђевић, *Прилог кон проучавањата*, 121–132.

³⁰⁶⁰ За култ Петозарних мученика, v. PG 116, 468–505, BHG, 646, 646a; Halkin, *L'epiloque d'Eusebe de Sevastee*, 279–283; Patterson Ševčenko, *The Posthumous Miracles*, 273–276.

³⁰⁶¹ Patterson Ševčenko, *The Posthumous Miracles*, 267–287.

Популарност коју су пет мученика из Севастије уживали у византијском свету праћена је великим бројем представа (сл. 574а, 574б, 575, 576, 577а, 577б), од којих су најстарије забележене у X веку. Петозарни се сликају најпре у минијатурном сликарству и иконопису, а потом и у монументалној уметности, у виду попрсја или као целе фигуре. Готово све познате представе Петозарних мученика из византијске и српске уметности изложила је детаљно и по хронолошком реду Смиљка Габелић,³⁰⁶² због чега ћемо се даље у раду осврнути само на примере из XIV века који се по различитим основама могу сматрати аналогјама светитељским портретима у Марковом манастиру.

Фронтално постављена фигура до светог Јевстратија, на самом крају јужног дела источног зида припрате може се без тешкоће препознати као свети Јевгеније (сл. 566).³⁰⁶³ Он има изглед млађег човека са кратком брадом и брковима. Тамно смеђа коврцава коса има исти облик као и Евстратијева – зачешљана је иза ушију. На високој дворској капи једнаке боје и облика као и код претходно поменутих, сачуван је првобитни украс који ликовно дочарава исткану увијену разлисталу врежу. Носи одевну комбинацију као и први, непознати светитељ из ове групе – браон-пурпурни кавацион са већ познатим мотивом вреже у троугаоним пољима којим је прекривена читава хаљина. У десној руци држи штап, а левом показује ка најистакнутијој личности групе – светом Јевстартију.

Према уобичајеном редоследу Петозарних мученика очекивано је да следећа фигура, прва на јужном зиду припрате представља светог Мардарија.³⁰⁶⁴ Међутим нема основа за подробнију анализу, будући да је слој пигмента потпуно нестао са готово целог лица и са косе на десној страни (сл. 567). Ипак сачувана је линија основног цртежа на левој страни светачког лика (сл. 568). Она указује на обло лице правилног облика. Добро се очувала и коса на тој страни. Крупне локне смеђе боје, зачешљане иза уха, формирају лоптаст облик фризура. Оно што збуњује јесте тамно

³⁰⁶² Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 192 *passim* (са литературом).

³⁰⁶³ Cf. *ibid.*, 195, нап. 39.

³⁰⁶⁴ За примере представе, v. *ibid.*, 196.

браон површина на бради. На први поглед она делује као кратка брада, међутим необично је то што не прекрива и преосталу површину доњег дела лица, како се уобичајено слика, а што је и обавезни део иконографије Мардаријевог лика. Детаљнијим увидом запажа се да највероватније није реч о бради, већ о облику оштећења где је скинут завршни слој боје, па је у први план изашао тамни подтон. На исти начин подтон избија испод жуте боје нимба и на другим местима. Описан изглед само делимично сачуваног лика светог не одговара иконографији светог Мардарија. Он се по правилу слика са смеђом косом средње дужине, која може бити коврцава и смеђом округлом брадом. Овде је посреди младић без браде. На глави има пурпурни скараникон, на којем се понавља украс описан на капи светог Мине. Носи црвени кавацион, а осим одевне комбинације сликар је поновио и гестове које има свети Јевстратије.

Портрет петог по реду светитеља добро је сачуван у целини. То је младић без бркова и браде са коврцавом костом обликованом на исти начин као и код претходног светог мученика (сл. 569). По својим портретским карактеристикама одговара изгледу светог Ореста.³⁰⁶⁵ Он има високу дворску капу од црвене аздије са малом кићанком на „двоводном“ врху, која се шири полукружно од обода. Носи браон-пурпурни кавацион на којем се сасвим добро очувао првобитни украс у горем делу. Десно руком држи диканикион, а леву показује на фигуру испред себе.

Када се сагледа првих пет фигура на јужној страни цркве, поуздано се само тројица међу њима могу идентификовати као чланови групе Петозарних мученика: свети Јевстратије, Јевгеније и Орест. На основу тога могу се изнети две претпоставке. Најпре, постоји могућност да су фигуре светог Авксентија и светог Мардарија изостављене. Тако је рецимо у цркви у селу Беренде (друга половина XIV века) изостављен свети Авксентије, а преостала четворица светих мученика приказани су

³⁰⁶⁵ За примере представе, v. *ibid.*

уз делимично поштовање њихових типолошких карактеристика.³⁰⁶⁶ У једној од најважнијих тематских аналогича Марковом манстиру – трескавачкој композицији Небеског двора, насликан је свети Јевстратије у групи светих мученика (сл. 570).³⁰⁶⁷ То је једини познат пример у монументалном сликарству да је предводник групе Петозарних издвојен и насликан засебно.³⁰⁶⁸ Друга могућност би указивала на грубу грешку сликара Марковог манастира, што изгледа није било толико неуобичајено. Посебно су сликари у Охриду показали недовољно познавање иконографије пет севастијских мученика. У Григоријевој галерији у катедрали Свете Софије дошло је до погрешног обележавања попрсних светитељских представа на капителима. Конкретно уз светог мученика који се поуздано може идентификовати као свети Јевстратије стоји натпис Пигасије из групе Персијских мученика (сл. 571, 571а, 571б).³⁰⁶⁹ Још је речитији у том смислу пример из Богородице Болничке, коју је као што је утврђено, осликао један од мајстора прве групе из Марковог манастира.³⁰⁷⁰ Он је све чланове групе Петозарних мученика приказао на исти начин – као младиће кратке косе и без браде (сл. 572а–572д).³⁰⁷¹ Овој групи може се додати и пример представе светог Мардарија из Малог светог Климента, где је изостављена црвена капа – најкарактеристичнији елемент његове иконографије (сл. 573).³⁰⁷² Уз претходно

³⁰⁶⁶ Бакалова, *Стенописите*, 44, црт. 23, сл. 53. На овај пример указује Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 194, нап. 34.

³⁰⁶⁷ Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века*, 110–113, сл. 33–35; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 467.

³⁰⁶⁸ Ђорђевић, *Прилог кон проучавањата*, 121–132.

³⁰⁶⁹ За представе мученика, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 91–92, црт. 25, сл. 57. Грешку је приметил Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 194, нап. 34.

³⁰⁷⁰ Према нашем мишљењу, а на основу стилске анализе, фигуре које разматрамо биле су део посла сликара који се придружио мајстору из охридске групе. Ипак, не може се занемарити сарадња која постојала између двојице сликара током рада у зони стојећих фигура.

³⁰⁷¹ За представе мученика, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 145, сл. 130–131. На иконографску произвољност у сликарском извођењу скренула је пажњу Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 194, нап. 34.

³⁰⁷² Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 153, сл. 160. V. и Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 194, нап. 34.

изнете податке, а имајући у виду степен оштећености разматраних светачких ликова у Марковом манстиру, чини се да није немогуће да су и у овом сликаном програму два старија члана групе добила подмлађени изглед.

Петозарни мученици представљени су као стојеће фигуре у великим фреско ансамблима првих деценија XIV века (Протатон,³⁰⁷³ солунски Свети апостоли,³⁰⁷⁴ Богородица Љевишка,³⁰⁷⁵ Старо Нагоричино,³⁰⁷⁶ Грачаница,³⁰⁷⁷ католикон Хиландара,³⁰⁷⁸ Дечани³⁰⁷⁹), (сл. 574а, 574б, 575, 576, 577а, 577б) док су касније такав значај добили још само у Гоњем Козјаку³⁰⁸⁰ и цркви Светог Стефана манастира Конче (сл. 578а–578ф),³⁰⁸¹ где су насликани у другој зони.³⁰⁸² Потребно је осврнути се и на још неке аспекте композиције Петозарних мученика у сликарству Палеолога и спрам тога утврдити карактеристике и особености примера у задужбини Мрњавчевића. Распоред чланова унутар композиције најчешће прати идејну хијерархију, па је тако Јевстратије прва или средишња фигура.³⁰⁸³ Средишње место овај светитељ добио је и у Марковом манастиру, будући да је насликан између две фигуре на јужном делу источног зида припрате.

³⁰⁷³ Djurić, *Les conceptions hagiologiques*, 56, fig. 14–16.

³⁰⁷⁴ Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, 50–52, πίν. 37–38.

³⁰⁷⁵ Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, сл. 20.

³⁰⁷⁶ Тодић, *Старо Нагоричино*, 77.

³⁰⁷⁷ Тодић, *Грачаница*, 88, 103, сл. 72, 73.

³⁰⁷⁸ Марковић, *Првобитни живопис*, 232.

³⁰⁷⁹ Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 257, црт. VIа.

³⁰⁸⁰ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 139.

³⁰⁸¹ Габелић, *Манастир Конче*, 127–138; eadem, *Представе Петозарних мученика*, 191–198.

³⁰⁸² Вредан је помена и пример у Богородичиној цркви у Кучевшту, где је из одређених разлога формалне природе само Орест приказан у целој фигури, док су остали чланови групе Петозарних насликани у попрсју, в. Габелић, *Забелешке из Кучевишта*, 125–128, сл. 1, 2.

³⁰⁸³ Дешава се и да су мученици распоређени у групи без посебног правила. Примере наводи и коментарише Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 196.

Црквени споменици XIV века показују да место групе светих мученика у оквиру сликаних програма није уједначено, те се у зависности од положаја истичу одређена значења и аспекти култа.³⁰⁸⁴ Један од најважнијих исказује се кроз веровање у заштитничку снагу Петозарних мученика, која се заснива на исцелитељским чудима, посебно светог Јевстратија. То је вероватно разлог што је значајан број представа смештен у западном делу цркве, на стубовим и другим конструктивним елементима. Та заштитничка својства надовезују се на широко распрострањено схватање о мученицима као утемељитељима цркве. Профилактична улога пет мученика из Севастije посебно је истакнута и у Марковом манастиру, будући да им додељен положај крај западног улаза у цркву, уз фигуру арханђела Михаила (сл. 565). Програмско значење представа мученика који припадају групи Петозарних може се повезати за њиховом заступничком улогом. Као светитељи великог угледа често су бирани да пред Христом молитвено заступају верне за спас душе. С тим значењем изабран је рецимо свети Јевстратије међу свете мученике-ратнике у Небеском двору Трескавца (сл. 570).³⁰⁸⁵ У проширеној поворци светих мученика у Марковом манастиру било је места да се прикажу сви чланови групе Петозарних, као једни од најугледнијих молитвених заступника српских владара пред Христом царем. И шира програмска замисао упућује на исти закључак, будући да је између фигура мученика из Севастеје и портрета ктитора успостављена просторна веза. Са положајем на јужном делу источног зида приправе и западној страни јужног зида истог простора мученичке фигуре су просторни пандани светим Константину и Јелени, односно налазе се наспрамно портретима краља Марка и Вукашина Мрњавчевића(сл. 475, 476).³⁰⁸⁶

Због великих оштећења у пределу лица, а негде и врата ништа поздано се не може рећи о типолошким и портретским карактеристикама наредне три светачке

³⁰⁸⁴ За фунерарно значење, v. *ibid.*, 198.

³⁰⁸⁵ Ѓорѓиевски, *Прилог кон проучавањата*, 125–131.

³⁰⁸⁶ Cf. пример из хиландарске приправе, где су се Петозарни мученици нашли уз портрете краља Милугина и цара Андроника II такође у другој зони. Према: Hostetter, *In the Heart of Hilandar*.

фигуре (сл. 573). Једино се по изгледу делимично сачуваних увојака првог по реду светог, може приметити да су били обликовани на исти начин као и код светог Ореста. За разлику од лица, костими светих мученика много су боље очувани. Ништа на њима не одступа од утврђеног репертоара одевних предмета и одговарајућих инсигнија. Непознати светитељ до светог Ореста има пурпурни скараникон, црвени кавацион са украсним ткањем, белу доњу хаљину, окерни појас за који је заденут бели убрус. Десном руком показује ка светом мученику до њега, док је леву ослонио на појас придржавајући истовремено дрвени штап. Следећа светитељска фигура приказана је у фронталном ставу. На глави му је црвена капа, која изгледа да представља још један од облика, који је инспирисан високим дворским капама. Она се од обода шири вероватно у шпицате бочне крајеве, који нису симетрично постављени и много су краћи у поређењу са примерима које смо до сада описали.³⁰⁸⁷ Сам врх има двоводни завршетак. Као и на лицу светитеља за којег смо претпоставили да представља светог Мардарија, испод браде и уз десну ивицу врата уочава се неколико тамно браон потеза, који личе на праменове косе или браде. Не може се међутим разазнати да ли је у питању тамни подтон или завршни слој пигмента, због чега не треба у потпуности искључити могућност да је реч о фрагментима косе, чак сличне као и код претходних светитеља.³⁰⁸⁸ Он носи браон-пурпурни кавацион, белу дољу кошуљу, окер појас и убрус. Лева рука је ослоњена о каиш, док десном, која је спуштена низ тело придражава штап. Трећа свети мученик такође стоји фронтално. Обе руке су му ослоњене на појас, а десном је највероватније придржавао штап, чији се доњи део назире. Носи црвени кавацион и капу исте боје. На основу стања фреске може се рећи да понавља облик који је насликан и на глави светог Ореста. Будући да нема основа за продубљеније разматрање портретских и типолошких карактеристика три непозната мученика, претпоставке о њиховом идентитету могле би се још једино размотрити у светлу

³⁰⁸⁷ Cf. капу светог Мине, светог Артемија (Никите), тројица светих из групе Петозарних мученика (свети Авксентије?, свети Јевстратије, свети Јевгеније).

³⁰⁸⁸ На црно белој фотографији бр. 1577В из Народног музеја, види се линија боје на десној страни која највише подсећа на облик коврца.

програмске традиције охридских цркава, која је по свему судећи највише утицала на избор светих мученика прве зоне Марковог манастира. О томе ће бити речи касније у раду, након што се изнесу предлози идентитета за преостале насликане светитеље.

Шеста по реду фигура на јужном зиду је младић без браде и бркова са коврцавом косом зачешљаном иза ушију (сл. 580, 580а). Приказане типолошке и портретске карактеристике одговарају изгледу светог Пантелејмона, бесребреника и мученика.³⁰⁸⁹ На глави има црвени скараникон, браон-пурпурни кавацион, белу доњу кошуљу и појас са убрусом. Десном руком показује на светитеља до себе, а левом држи штап. Као што је познато култ једног од најугледнијих међу светим врачима имао је посебан значај у Охридској архиепископији због повезаности са светим Климентом, заштитником Охрида (сл. 581, 582).³⁰⁹⁰ Свети Пантелејмон има важно место у иконографским програмима готово свих градских цркава, где је често насликан заједно са Климентом Охридским;³⁰⁹¹ пећинским црквама Охрида и Преспе (сл. 583),³⁰⁹² као у многим другим храмовима током XIV века.³⁰⁹³ Уз наведене

³⁰⁸⁹ За култ и иконографију светитеља, v. ВНГ 1412z–1418c; PG 115, col. 447–474; Delehayе, *Synaxarium*, col. 847–848; Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni*, 151–152; Hadermann-Misguish, *Kurbino*, 243–245. Према старим сликарским приручницима свети Пантелејмон слика се као млад, голобрад и кудрав, v. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 412, 413.

³⁰⁹⁰ Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског*, 50–51; idem, *О портретима Климента Охридског*, 105–107; idem, *Охридско зидно сликарство*, 41.

³⁰⁹¹ Свети Пантелејмон насликан је у: Светом Николи Болничком (са светим Климентом Охридским, јужна страна наоса); параклису Јована Оливера (са светим Климентом Охридским, јужни срушени зид наоса); Григоријевој галерији (попрсје у групи светих врача на капителима); Зауму (са светим врачима, на северном делу западног зида наоса); јужном параклису Богородице Перивлепте (са светим Климентом Охридским и светим врачима, јужни зид); Богородици Пештанској (са светим Климентом Охридским и светим врачима, јужна страна пећинске цркве); Светим Константину и Јелени (изнад фигуре светог Климента Охридског), v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 38, 39, 41; 65; 92, црт. 25; 112, 143, црт. 42; 147; 160, 171; Bogevska, *Les églises rupestres*, 248. У Марковом манастиру Свети Климент Охридски насликан је као архијереј у олтару, на јужном зиду ђаконикона, v. поглавље о олтару.

³⁰⁹² Црква арханђела Михаила у Радожди, Богородичина црква у Калишту, Богородица Пештанска, v. Bogevska, *Les églises rupestres*, 54, 160, 173, 248, 563.

разлоге која имају локална обележја, велика моћ заступништва која се везује за светог Пантелејмона највише је утицала да се овај бесребреник нађе међу изабраним светим мученицима у Небеском двору.³⁰⁹⁴

Низ светих мученика наставља се у простору наоса. До светог Пантелејмона је млади светитељ приказан у полупрофилу и благом наклону, усмереном према језгру деизисне композиције на јужном зиду – представи патрона храма (сл. 476, 584, 585). Десном руком је ослоњен на дрвени штап са белим врхом, док се левом држи за појас. Висока дворска капа коју има на глави веома је добро сачуван пример облика насликаног више пута – са издуженим бочним крајевима оштрих ивица и шпицастих врхом, који подсећа на ромбоид. Направљена је од црвене тканине, док су обод, средишња украсна трака, декорација у виду разлистале вреже и кићанке у облику куглица у златножутој боји. Преостали елементи костима чине црвени кавацион са уобичајеним златним бордурама, бела доња кошуља, појас у окер боји и бели убрус. Млади светитељ има дужу косу, зачешљану иза ушију. Његове коврце у облику гроздова спуштају се низ врат не додирујући рамена. Примећује се тек изникла брада и науснице. Описане типолошке и портретске одлике приписују се према старим сликарским приручницима двојници светих мученика-ратника – Прокопију и Нестору, због чега их је некада тешко разликовати.³⁰⁹⁵ Зато се у иконографској пракси, нарочито поновизантијског периода светом Нестору додају једва видљива брада и бркови.³⁰⁹⁶ Стога се може без тешкоће утврдити да насликани светитељски портрет представља светог Нестора (сл. 533, 561, 586, 587, 588).³⁰⁹⁷ Истовремено можемо

³⁰⁹³ За неке од примера, в. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 92, 131, 132, 139, 146, 155, 180, 250.

³⁰⁹⁴ Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, 66. О сликању светих врача у тематским целинама са фунерарним значењем, в. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима* 91–92; Поповић Д., *Српски владарски гроб*, 52.

³⁰⁹⁵ Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 401, 405.

³⁰⁹⁶ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 621, нап. 433 (са примерима); Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, 533.

³⁰⁹⁷ За иконографију светог ратника, в. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 592, нап. 196, 622, нап. 433; idem, *Свети ратници из Ресаве*, 208; Walter, *The Warrior Saints*, 227–230.

одагнати недоумицу у вези са ликом светог Прокопија (сл. 557), о чему је било речи раније у тексту. Дакле, оба света ратника су се наша у Небеском двору, а њихови ликови показују добро сликарско познавање изнијансираних иконографских представа. И положај двојице светих мученика говори у прилог осмишљеног груписања светитељских фигура. Свети Нестор је страдао заједно са светим Димитријем, а прославља се према календару цркве дан после свог учитеља, 27. октобра.³⁰⁹⁸ Због тога се често слика уз светог Димитрија (сл. 587, 588) или у његовој близини³⁰⁹⁹ као што је то случај у наосу Марковог манастира.³¹⁰⁰

Према типу физиономије свети мученик који се налази до светог Нестора може се идентификовати као свети Луп (сл. 584, 589).³¹⁰¹ То је голобради младић са густом, коврцавом косом, зачешљаном иза ушију. На глави има капу исту као и Нестор. Боја његовог кавадiona стапа се са позадином сиво плаве боје, док су рукави доње хаљине црвени. Једини међу светим мученицима има другачији гест; обема рукама држи штап испред груди.

Култ светог Лупа, који је према житију био слуга светог Димитрија,³¹⁰² солунског је порекла и као што је утврђено није био широко прихваћен у српској

³⁰⁹⁸ BHG 2290–2292; Delehayе, *Synaxarium*, col. 167–168.

³⁰⁹⁹ Cf. примере из Старог Нагоричина и Дечана где су свети ратници насликани један поред другог (v. Тодић, *Старо Нагоричино*, сл. 47; Марковић, *О иконографији светих ратника*, сл. 3); Ковалева где је Нестор био насликан испод представе светог Димитрија у другој зони, v. Dmitrieva, *The depictions of warrior saints*, 127. За неке од примера из византијске уметности, v. Walter, *The Warrior Saints*, 227–229.

³¹⁰⁰ За распоред фигура v. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 22, 23. Заједно са св. Лупом он је насликан уз коњаничку представу светог Димитрија на лунети западног улаза, v. Ношпал-Никуљска, *Божјите знаменија*, 171–180.

³¹⁰¹ Према старим сликарским приручницима Луп се слика као млад и голобрад, v. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 405. За иконографију светитеља, v. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 610–611, сл. 5, 47, 48; Walter, *The Warrior Saints*, 229–230.

³¹⁰² Свети Луп се прославља 23. августа, v. Delehayе, *Synaxarium*, 917, 1122. За житије, v. PG 116, 1173–1184; Lemerle, *Les plus anciens recueils*, II, 199–201.

средини.³¹⁰³ То је вероватно главни разлог што представе овог светитеља – ратничке и мученичке нису толико бројне у српском монументалном сликарству (Дечани, сл. 590).³¹⁰⁴ Повезаност култног прослављања са светим Димитријем и његовим састрадалником светим Нестором највише је могао утицати на положај који је свети Луп добио у поворци светих мученика у Марковом манастиру. Сликара је такође испоштовао иконографску традицију заједничког сликања светих Нестора и Лупа, која је потекла из Солуна.³¹⁰⁵ Свети Луп и Нестор насликани су у српским црквама један поред другог вероватно у Студеници,³¹⁰⁶ а потом у XIV веку у Кучевишту (сл. 591).³¹⁰⁷ Заједничко сликање двојице светих уобличено је на иконографски оригиналан начин и у представи са коњаничким ликом светог Димитрија која се налази на лунети изнад западног портала Марковог манастира (сл. 729).³¹⁰⁸

Низ светих мученика који смо пратили од северног зида наоса окончава се на јужном зиду фигуром још једног младог светитеља (сл. 584, 592). Садржај прве зоне замишљен је да се посматра као две поворке које прилазе Христу цару на северној страни, односно светом Димитрију на јужном зиду уз олтар. У том смислу непознати светитељ предводи групу светих мученика на јужној страни цркве. Он је пандан светом Ђорђу на северном зиду и као што ћемо покушати да образложимо у наредним редовима, реч је такође о једном од најугледнијих светих мученика-ратника. Са горњег дела његовог лица слој боје је неповратно изгубљен. Преостали сачувани елементи портрета приказују лик младића у полупрофилу, са тек израслом брадом и кратком густом косом зачешљаном иза ушију. Иако је шлем најкарактеристичнији атрибут светог Меркурија, постојаност његове иконографије

³¹⁰³ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 611.

³¹⁰⁴ За примере, *v. ibid.*

³¹⁰⁵ На заједничко сликање светих Нестора и Лупа највише је утицало решење са вратница славног киворијума солунске катедрале, који је уништен, *v. Grabar, Quelques reliquaires* 18–28. За друге примере, *v. Марковић, О иконографији светих ратника*, 610, 611.

³¹⁰⁶ Петковић, *Манастир Студеница*, 52, 53 (слој из XVI века).

³¹⁰⁷ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 132.

³¹⁰⁸ Ношпал-Никуљска, *Божјите знаменија*, 171–180.

омогућава да се и у овом, мање уобичајеном приказу он поуздано препозна.³¹⁰⁹ Бројне су представе светог Меркурија, а током XIV века најчешће се слика у групама светих ратника у зони стојећих фигура (сл. 593–596).³¹¹⁰ У властеоском костиму он је још насликан и у Небеском двору у Трескавцу (сл. 597)³¹¹¹ док је у костурском Светом Атанасију као ратник насликан у зони стојећих фигура на јужном зиду (сл. 598).³¹¹² Поред Лупа приказан је и у Дечанима, највећој галерији светих ратника српског средњовековног сликарства (сл. 590, 593).³¹¹³ Свети Меркурије носи високу белу дворску капу исту као и свети Ђорђе.³¹¹⁴ Једино врх није на исти начи пребачен напред, али на том месту има оштећења па је могуће да се према првобитном изгледу Меркуријева капа није разликовала од Ђорђеове. Он је одевен у црвени кавадион са белим рукавима, опасан окер појасом за коју је заденут убрус. Левом руком придржава диканикион, а десну је ослонио на појас.

Пре него што пређемо на преостале две фигуре из прве зоне вратимо се накратко на питање три непознате светачке личности до светог Пантелејмона, чија су лица истрвена (сл. 579). Са увереношћу да је нестанком портрета изгубљена и свака могућност поузданог уврђивања њихових идентитета, овом приликом желимо само да укажемо на опште програмске токове који су прилично доследно понављани приликом избора и распореда светитеља у црквама Охрида и на територији која је

³¹⁰⁹ Слави се 25. новембра. За култ светог Меркурија, v. PG 117, col. 177–180; BHG 1274–12771; Delehaye, *Synaxarium*, col. 258–259; idem, *Légendes grecques*, 91–101. За иконографију светог, v. Марковић, *Свети ратници из Ресаве*, 204–206; Walter, *The Warrior Saints*, 101–108;

³¹¹⁰ За примере, v. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 621, нап. 432, сл. 5; idem, *Свети ратници из Ресаве*, 204–206, сл. 6, 14; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 139; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 89, 90, 142, 146, 155, 174, 178, 190; Walter, *The Warrior Saints*, 102–108; Ђорђевић, *Идентификација на светите војни*, 207–208, сл. 7; Bogevska, *Les églises rupestres de*, 324, n. 138, 418, 426, 460, n. 650.

³¹¹¹ Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 467, сл. 6.

³¹¹² Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 276–278, εικ. 89.

³¹¹³ Марковић, *О иконографији светих ратника*, сл. 5.

³¹¹⁴ V. supra. Cf. светог Меркурија у Небеском двору у Трескавцу (v. Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 467, сл. 6).

била под њеном надлежношћу. Популарност култа светих Козме и Дамјана, којима је посвећен један од градских храмова (сл. 599),³¹¹⁵ утицала је да се њихове представе редовно сликају међу светим заступницима у зони стојећих фигура.³¹¹⁶ Двојица светих врача налазе се уз светог Пантелејмона у Светом Николи Болничком (сл. 581, 600), Григоријевој галерији (попрсја), Зауму (сл. 601), јужном параклису у Перивлепти, Богородици Пештанској (попрсја), (сл. 583), Светом Константину и Јелени, док је у цркви малих димензија Малом светом Клименту (око 1378) било је места само за свете Козму и Дамјана (сл. 602).³¹¹⁷ У пећинској цркви Светог арханђела Михаила у Радожди двојица светих поред Пантелејмона препознати су као Козма и Дамјан,³¹¹⁸ а могуће је да су њихова попрсја красила пећинску цркву Светог Атанасија у Калишту, цркву Светог Спаса у Вишњију, Богородичину цркву на острву Мали град.³¹¹⁹

Фронтална фигура архијереја која се налази поред светог Меркурија, уз јужни улаз представља светог Николу (сл. 603). Насликан је у архијерејској одежди, коју чини стихар са рекама, полиставрион, епитрахил и надбедреник. У левој руци држи затворено јеванђеље, а десном је вероватно благосиљао. Будући да је тај део фреске отпао, ослонићемо се за ову тврдњу на бројне аналогije светитељске представе. Исто можемо рећи и за лице мирликијског епископа. На њему је остала само линија основног цртежа усана и носа. Без обзира на то, оскудни елементи портрета не остављају сумњу у изнету идентификацију. Није потребно коментарисати учесталост представе светог Николе у сликаним програмима српских цркава, већ само скренути

³¹¹⁵ Реч је о цркви Мали свети врач (пре средине XIV века). У централној композицији у ниши на јужном зиду наоса Климент Охридски предаје модел града светом Козми и Дамјану, патронима храма, в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48, 51, црт. 6.

³¹¹⁶ О култу и иконографији светих врача уопштено, в. Skrobucha, *Kosmas und Damian*; Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 240–243.

³¹¹⁷ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 38, 39, 41, 42; 92, црт. 25; 112, 143, црт. 43; 147, 152, 160

³¹¹⁸ Суботић, *Пећинска црква*, 322; Bogevska, *Les églises rupestres*, 54, n. 80;

³¹¹⁹ Bogevska, *Les églises rupestres*, 130, n. 72; 185, 370, 563.

пажњу на још једну од добро познатих особености охридског сликарства. Наиме, фронтална архијерејска фигура светог Николе има место на јужном зиду наоса у готово свакој цркви охридског краја.³¹²⁰

У складу са програмском традицијом свети Димитрије, патрон храма насликан је на јужном зиду уз олтарску преграду као пандан Царском деизису (сл. 604).³¹²¹ Обичај да се „светитељи којима је црква посвећена стављају у идејно језгро заступништва“³¹²², добио је у Марковом манастиру веома развијену форму пуну сложених алузија. Велики број светитеља заштитника, чланова Христовог двора учествује заједно са Богородицом у општој молитви за спас људи, посебно ктитора храма али и упућује посебне молитве светитељу патрону.

Представа светог Димитрија иконографски је веома занимљива. Његов изглед чини комбинација оружја и одеће источњачког порекла. Он не носи панцир – основни елемент војне опреме.³¹²³ Уместо тога он има одећу кратих рукава, нежно црвене боје, која је састављена из два дела. Горњи део припијен је уз тело и преклапа се на грудима, у висини пазуха. По њему су једва приметни бели тачкасти украси као и танке пруге у тамнијој нијанси црвене. Оне нису правилно постављене, што оставља утисак да је комад одеће израђен обавијањем и спајањем трака тканине.³¹²⁴ У средишту је вертикално постављена украсна бордура у златно-жутој боји, која на грудима има проширење у облику ромба. Преостале украсне траке распоређене су на крајеве рукава, линију преклопа и појас. Доњи део у виду сукње слободно пада и завршава се бордуром високо изнад колена (сл. 604а). На средини се налази

³¹²⁰ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 38, 41, 54, 65, 75, 76, 111, 139, 147, 152, 153, 156, 158, 160, 169, 172.

³¹²¹ Бабић, *О живописаном украсу*, 38.

³¹²² Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 41.

³¹²³ За приказе панцира на представама светих ратника, в. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 623; Grotowski, *Arms and Armour*, 125–161; Ѓорѓијевски, *Средновековна дефанзивна облека*, 129–139.

³¹²⁴ Cf. доњу кошуљу светог Јакова Персијског из цркве Богородице Одигитрије у Пећи (в. *Пећка патријаршија*, 38, 160, 161, сл. 98).

посуновраћени разрез, на основу којег се види да је одећа имала сиво-плаву поставу. Испод је бела доња хаљина дугих рукава дужине до колена. По себи има тамне пруге између којих су вертикално распоређени низови украса, које чине кругови са тачком у средини, уписани у квадрат.³¹²⁵ Рукави и доња хаљина такође се завршавају украсним нашивеним тракама. Свети Димитрије носи плашт, избледеле црвене боје, који је причвршћен на левом рамену.³¹²⁶ На ногама има метале штитнике обликоване у виду декоративних површина.³¹²⁷ Носи црвене ципеле причвршћене дугим тракама.

Преклоп на грудима основни је елемент на одећи источњачког порекла, која се у разноврсним облицима, кројевима, дужинама и украсним детаљима среће и сликарству XIV века – најчешће на портретима властеле, представама светитеља источњачког порекла или непознатих личности у оквиру наративних сцена.³¹²⁸ Томе је свакако претходила популарност источњачке моде у дворским византијским костимима.³¹²⁹ У сличној, сасвим неуобичајеној одећи насликан је свети Димитрије још једном у Марковом манстиру – на коњаничкој представи у линети над западним улазом (сл. 730).³¹³⁰ Од оружја свети Димитрије у наосу је опремљен копљем, мачем у црвеним корицама и штитом троугластог облика на коме је разлистали крст апотропејског значења (сл. 604б).³¹³¹ Описани изглед изведен је у намери да се

³¹²⁵ Cf. сличне украсе на рукаву доње хаљине испод лапцаса мудраца из циклуса Богородичиног Акатиста (епизода Повратак у Вавилон).

³¹²⁶ За плашт светих ратника, v. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 623; Grotowski, *Arms and Armour*, 254–270 (средњевизантијски период).

³¹²⁷ Cf. представу светог Меркурија у охридској Перивлепти (v. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 122, fig. 135)

³¹²⁸ Кнежевић, *Примери ношње*, 9–35; Цветковић, *Прилог проучавању*, 147, 148 (са примерима).

³¹²⁹ Цветковић, *Прилог проучавању*, 143–156.

³¹³⁰ Источњачки утицај на коњаничкој представи светог Димитрија запазио је Цветковић, *Прилог проучавању*, 148, а детаљно описала Кнежевић, *Примери ношње*, 25–26. За неколико веома ретких примера светих ратника у кафтанима и кавадионима из ранијег периода, v. Grotowski, *Arms and Armour*, fig. 77, 84.

³¹³¹ О овим предметима на представма светих ратника из средњевизантијског периода, v. Grotowski, *Arms and Armour*, 234–236, 313–334, 342–356. За позновизантијски период на територији

представа патрона храма у иконографском и идејном смислу саобрази тематској целини прве зоне, односно да се уз ратничка својства истакне и парадно, свечано рухо светог Димитрија као војника дворске страже.

КТИТОРСКИ НАТПИС

У правоугаоном пољу изнад јужног улаза у храм налази се ктиторски натпис (сл. 11).³¹³² Текст о грађењу и живописању цркве светог Димитрија објављиван је више пута до сада, али су због оштећења поједини историјски подаци остали неоткривени или погрешно протумачени.³¹³³ Преносимо оригинални садржај натписа према најпотпунијем читању Цветана Грозданова и Гојка Суботића на основу цртежа Јадранке Проловић³¹³⁴.

Бугарске, v. и Manova, *Les armes défensives*, 187–223. Стварни изглед наоружања и војне опреме у Византији и средњовековној Србији разликовао се од представа на фрескама, v. Kolias, *Byzantinische Waffen*, passim (са изворима); Bartusis, *The Late Byzantine Army*, 324 passim.

³¹³² За распоред у простору храма, v. *Марков манастир. Цртежи на фреске*, 22–23.

³¹³³ Ктиторски натпис први је прочитао Срећковић, *Путничке слике*, 220–221, а нова читања са невеликим изменама објавили су недуго потом Руварац, *Прилози к објашњењу*, 39 и Јастребов, *Наставак бележака*, 69. Исти препис објављиван је и у публикацијама које су уследиле након прекривања натписа масном бојом по налогу бугарском митрополита Максима. Cf. Стевановић, *Једно занимљиво откриће*, 372; Стојановић, *Записи и натписи*, I, 58, бр. 187, 188; Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 2. Натпис је са коментарима поново објављен након конзерваторских радова током седме деценије када је скинут бојени премаз. Најважније у новом читању ктиторског натписа је откриће године осликавања 1376/1377 (Ϡ ω π ι ε), v. Ношпал-Никулска, *За ктиторската композиција*, 225, 226, 235–238. Ђурић, *Охрид – Марков манастир*, 133, нап. 4 изнео је могућност да уз 1376/1377. треба узети у обзир и 1380/1381. на основу изгледа остатка последњег слова са бројном вредношћу. Обе верзије година поновили су потом Мандић, *Балада о Срећковићу*, 134 и Ношпал Никулска, *Марковиот манастир*, 405.

³¹³⁴ Грозданов, Суботић, *Свети Борђе у Речици*, 73, 74.

периоду приметно је својеврсно „приближавање“ богослужбеног и дворског обреда, посебно на плану литургијске и царске одежде.³¹³⁸ Судаћи према писаним изворима из XIV и XV века и улога владара током различитих обреда а посебно служења свете Евхаристије прецизније је дефинисана него у ранијем периоду.³¹³⁹ За такву врсту податка не можемо се ослонити на српске литургијске изворе, али нема сумње да је краљ Марко са дворском свитом често присуствовао службама у породичној задужбини. Као владар засигурно је имао почасно месту у храму, а ктиторска права подразумевала су помен чланова породице Мрњавчевић на свакој Евхаристији. Мишљење да је укључивање краљевских портрета у поворку светих мученика подстакнуто тачно одређеним литургијским тренуцима – херувимском песмом која се у нешто измењеном облику чита на Велику Суботу и прославља Цара царствујућих и Господа господствујућих,³¹⁴⁰ као и молитвом миропомазања владара, у којој се Христос позива у истом облику, изнео је Војислав Ђурић.³¹⁴¹

Као што је поменуто раније у тексту ктиторска композиција има све неопходне елементе владарске слике. Поред родитеља у царском орнату, посебно се портрет краља Марка може упоредити са појавом и ставом владара приликом јавних иступања на церемонијама. Својом хијератичношћу, свечаношћу и избором инсигнија представа краља Марка изведена је према свим правилима владарске иконографије, коју је српска уметност прихватила од византијске. Многострука повезаност уочена је између царских портрета и основних елемента *прокиписиса*,

³¹³⁸ О томе детаљно код: Woodfin, *The Embodied Icon*, 133–177. О дворским церемонијама које се одвијају у дане најважнијих празника као и церемонијама промоције архоната у XIV веку, v. Dagrouzes, *Les recherches*, 148–164; *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 395–435.

³¹³⁹ Према Псеудо Кодину, а потом и Симеону Солунском византијски цар облачио је у цркви литургијску одежду *δεσπότητος* -а, што је била титула коју је имао у оквиру хијерархије Цариградске цркве. То се тумачи као царско симболично подређивање патријарху у цркви, v. Woodfin, *The Embodied Icon*, 201–207 (са изворима).

³¹⁴⁰ V. *supra*.

³¹⁴¹ Ђурић, *Византијске фреске*, 81; *idem*, *Три догађаја*, 93, 94. За молитву миропомазања, v. Невострујев, *Три молитве*, 361, 362; Радојчић Н., *Обред крунисања*, 51, 55, 56, 59, 61, 78, 79.

церемонијалног појављивања владара на узвишеном постољу (платформи) пред својим поданицима у дворишту палате на празнике Рођења Христовог и Богојављења.³¹⁴² Могуће је и да је необично висок сокл³¹⁴³ део исте програмске замисли. На начин који подсећа на мизансцен царског церемонијала, учињено је да ликови представника небеске и земаљске хијерархије са својих уздигнутих положаја буду доступни погледима посматрача са сваког места у цркви.³¹⁴⁴

Укључивање владарско-ктиторских портрета у низ који се молитвено обраћа Христу има снажне идеолошке поруке, усмерене ка истицању легитимитета власти краља Марка. Иако су познати и примери када је владарска породица смештена непосредно уз Деизис (Љуботен, сл. 496),³¹⁴⁵ царска иконографија Христова чини да се у Марковом манастиру препознају додатна значења. Христос Цар над царевима на престолу означава светотајинску реалност власти, његовом вољом додељене краљевима Вукашину и Марку Мрњавчевићу. Композициони аранжман фигура на северној страни цркве Светог Димитрија на јасан начин визуелизује темељне постулате византијске владарске идеологије и положај владоца. Као божија слика на земљи³¹⁴⁶ може се препознати свечана, фронтална фигура краља Марка са скиптром, док његово учешће са родитељима у молитвеном обраћању Христу има за циљ да истакне и другу страну природе власти, која га одређује као земаљског господара подређеног небеском цару. Литерарни и идеолошки узор из монашког окружења краља Марка који је једним делом могао надахнути владарски програм у наосу јесте

³¹⁴² О церемонији *прокиписис* са коментарима, v. *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, 195.11–204.23; *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 126–147, 410–411. О вези владарских портрета и *прокиписиса*, v. Војводић, *Идејне основе*, 151–162; Gauls, *Writing “with Joyful and Leaping Soul”*, 266, 267, n. 158.

³¹⁴³ Cf. Грозданов, Суботић, *Свети Ђорђе у Речици*, сл. 13, 14.

³¹⁴⁴ Cf. *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 381, 382, 384.

³¹⁴⁵ Бабић, *О живописаном украсу*, 38; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 146.

³¹⁴⁶ Auzéry, *Le Christ, l'empereur*, 35–43.

српска прерада *Агапитовог владарског огледала*.³¹⁴⁷ Српски текст који припада овом жанру – *Слово о владајућим на земљи* из софијске Народне библиотеке садржи савете о идеалном хришћанском краљевству. Млади владар се подучава да треба да буде *imitator Christi*, али и да се сталним помислима на смрт подсећа да се „из земаљског праха попео на престо“.³¹⁴⁸

Изглед светих мученика, чланова Небеског двора осмишљен по угледу на византијске архонте и српску властелу, надовезује се на обичај сликања светих ратника у патрицијској одећи, који је практикован у црквама охридске регије од средине столећа (сл. 495, 495а, 497а, 498).³¹⁴⁹ Далеко сложеније решење из Марковог манастира, где су различите светитељске групе визуелно обједињене истим типом костима, део је шире програмске замисли о небеској дворској хијерархији.³¹⁵⁰ Сликари су са доста слободе интерпретирали делове одеће који им нису били довољно познати и са чијим правилима употребе вероватно нису били упознати, па су тако високе дворске капе поред познатих добиле чудновате и маштовите облике. Ова удаљеност од правог изгледа цариградског протокола не умањује разумљивост садржаја фресака прве зоне, будући да су свети мученици насликани у властеоској

³¹⁴⁷ Марјановић-Душанић, *Rex imago dei*, 135–147 где се детаљно разматра утицај текста на владарски програм јужног улаза. О природи власти на основу *владарских огледала*, в. Војводић, *Идејне основе*, 129, 130; Шаркић, *Савети ђакона Агапита*, 23–33. О овом жанру, в. Ševčenko I., *Agapetus East and West*, 25–41.

³¹⁴⁸ Марјановић-Душанић, *Rex imago dei*, 145.

³¹⁴⁹ V. Мале свете враче, параклис Богородице Перивлепте, Богородицу Болничку, Богородицу Пештанску, цркву Светих Константина и Јелене (в. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 53, 144, сл. 44, 106, 107, 130, 135–137, 200); пећинску цркву Светог Атанасија у Калишту, (в. Vogevska, *Les églises rupestres*, 129, 132, 133, fig. 17, ill. 11); цркву Светог Ђорђа у селу Матејче (в. Цветковски, *Црквата Св. Ђорђа*, 94–97).

³¹⁵⁰ За тумачење да је изглед светих у првој зони надахнут текстом житија светог Василија Новог и да литургију која се одвија у Новом Јерусалиму, в. Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 215–219.

одећи тог времена са циљем да подсећају на аристократе који окружују краља Марка.³¹⁵¹

Свети мученици прве зоне могу се сагледати као целина не само због описаних костима, већ и због улоге које имају у концепцији слике. Као светитељи заштитници они у две поворке молитвено приступају деизисној композицији – тематском језгру са Христом царем на северном зиду уз олтар са којим је у идејној и просторној вези представа патрона на јужној страни. Читава прва зона прожета је идејом заступништва. Као што смо поменули раније у тексту, осим програмске и иконографске концепције тематских целина прве зоне и за избор небеских заступника највећи утицај је имала локална охридска традиција и светитељски култови који су се у овој средини највише поштовали.³¹⁵² Посебно треба истаћи и литургијску заснованост оваквог одабира. Међу светим заступницима свештенослужитеља и верних пред Богом који су се помињали током вађења друге просфоре на обреду проскомидије, заступљени су и неки од светитеља који су овде насликани.³¹⁵³

Замишљање светитељског заступништва кроз идеју о Христу цару и светитељима као небеским дворјанима постоји и много раније у проповедима византијских литургичара и богослова.³¹⁵⁴ Светитељи који упућују молитве Христу за људски род најчесталија су тема у зони стојећих фигура у охридским црквама XIV века. На традицију ове тематске концепције надовезује се и решење у Марковом манастиру, где се сходно природи задужбине, заступничке молитве упућују за ктиторе.

Напоследку може се приметити да иако је задужбина Мрњавчевића манастирска црква у њој нема представа светих монаха нити других композиција које

³¹⁵¹ Cf. Nelson, *Heavenly Allies*, 34–36, figs. 7, 8.

³¹⁵² Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48 *passim*.

³¹⁵³ Τρεμπέλας, *Αί τρεῖς λειτουργίαι*, 3. V. и Pott, *La réforme liturgique*, 187.

³¹⁵⁴ Може се наћи рецимо код Григорија Назијанског, v. Walter, *Two Notes*, 318, 319.

слове за „монашке“. Реч је очигледно о другачијој програмској замисли, окренутој ка литургијским и церемонијалним аспектима сликарства. Целовита слика о природи, садржају и значењу тематског програма прве зоне добија се по свему судећи тек када се заједно сагледају олтар, наос и припрата.³¹⁵⁵ Кроз просторно обједињавање делова храма који најчешће имају засебне тематске програме, на најпотпунији начин у позновизантијском сликарству уобличено је стремљење ка уједињењу и истовременом одвијању небеског и земаљског обреда.³¹⁵⁶ То је учињено приказима најсвечанијих сегмената Евхаристије и евокацијом појединих делова дворских церемонија – кроз јединство Небеског и земаљског Великог входа и небеског и земаљског двора.

³¹⁵⁵ Мирковић, Татић, *Марков манстир*, 44

³¹⁵⁶ Та појава највише је уочљива кроз илустрације литургијских химни. Библиографија о томе је обимна, v. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies*, 176–84; Mouriki, *Hymnography and Illustrated Manuscripts*, 26–30; Moran, *Singers*, passim; Teteriatnikov, *The Mosaics of the Eastern Arch*, 61–84, посебно 75, n. 59.

ГОЗБА ПРЕМУДРОСТИ

Над припратом Марковог манастира, у слепој калоти и највишим зонама налази се композиција сложеног садржаја у чијем је средишту Христос као оличење Речи и Премудрости Божје ἡ ἐνυλόστατος τοῦ Θεοῦ λόγου Σοφία (сл. 605, 606).³¹⁵⁷ Бог Син окружен небеском славом, седи на дуги црвене боје и благосиља обема рукама. Под његовим ногама су престоли. По остацима плаве боје унутар и око нимба запажа се да је Христов младалачки лик обавијао још један ореол, који је имао облик кисоиде. Његов тамни хитон поред два клавуса има и златне траке око врата и на рукавима. Плави химатион повезан је преко десног рамена и испод груди, прекривајући преостали, доњи део фигуре, док слободни комад тканине слободно вијори.

Христов медаљон посут звездама на белој позадини носи седам крилатих фигура. Широко раширених руку изнад главе ове женске фигуре у равномерном распореду подупиру плави обруч горњег неба. На њима су дугачке доње хаљине и тунике без рукава у плавој или црвеној боји. Натписи крај њих уверавају да је реч о персонификацијама Дарова Светог Духа (Ис. 12, 2).³¹⁵⁸ Делимично или у целини

³¹⁵⁷ Кратак и непотпун опис композиције први је дао Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 72. Детаљнији увид у све сегменте сцене као и натписе пружа Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 220–225, а потом и Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 83–88. Сачуван је део натписа, са Христове десне стране, ἡ ἐνυλόστατος τοῦ Θεοῦ. За цртеж фреске, в. *Марков манастир.Цртежи на фрески*, 34, 35, 37, 41.

³¹⁵⁸ На исти начин – као женску фигуру са крилима сликар је извео и персонификацију Божанске Премудрости у зони између пандантифа у куполи наоса. О томе више у поглављу о куполи. Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 221; Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 188, 189 сматрали су да су персонификације Дарова Светог Духа насликане у обличју анђела. Дарови Светог духа насликани су још у Рили, а касније и у Морачи и Никољу, в. *ibid.*, 190.

сачуване су сигнатуре уз четири узастопне фигуре, које су распоређене на јужној и источној страни низа: Дух знања πн(ενμ)α (<...>α<...>), (πνέυμα γνώσεως); Дух Савета πн(ενμ)α βλ(η)ς, (πνέυμα βουλής); Дух Силе πн(ενμ)α ιχν(ρ)ος, (πνέυμα ισχύος); Дух богобојажљивости πн(ενμ)α κνσβ<...>ας (πνέυμα ευσεβείας), (сл. 607, 608, 609).³¹⁵⁹ Између персонификација Дарова Светог духа распоређено је осам шестокрилих серафима.³¹⁶⁰ У истом, спољном прстену, као централна фигура на северној страни насликан је старозаветни пророк и цар Соломон (сл. 606). Носи царско рухо позновизантијског периода – црвени сакос и укрштени лорос. У ставу попут оних који имају пророци у прстену куполе, подигао је десну руку и прстом показује ка Спаситељу, док у левој руци држи развијени свитак. Није сачуван натпис, али старији истраживачи фресака Марковог манастира забележили су текст који је парафраза првог стиха девете приче Соломонове: Ἡ Σοφία ᾠκοδόμησεν ἑαυτῆ οἶκον καὶ ὑπῆρεισεν στύλους ἑπτά.³¹⁶¹

Трећи сегмент композиције распоређен је око прстена са персонификацијама, серафимима и Соломоном и садржи представу трпезе којој прилазе праведници груписани у девет хорова, који су и просторно издвојени у неку врсту сивих полулоптастих облика, представљајући вероватно заједничке мандорле.³¹⁶² На великој трпези раније су се много боље видели прикази путира са вином и патене са хлебом, као и натпис у четири реда (сл. 610).³¹⁶³ Светозар Радојчић је на основу сачуваног сегмента из трећег реда (<...>н посла своε ραβ <...> и упоређивања са познијим

³¹⁵⁹ Натиси нису до сада публиковани. За грчки изворник, в. *Prophetologium. Pars prima*, 41. О Даровима Светог Духа и вези са Премудрошћу, в. Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 182–198, посебно 190, 191.

³¹⁶⁰ Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 220 препознаје их као херувиме.

³¹⁶¹ *Ibid.*, 220, нап. 23 саопштава садржај натписа, али га не преноси у целини. Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 83 наводи натпис у целости. За српски превод (према Ђури Даничићу): Премудрост сазида себи кућу и отеса седам стубова.

³¹⁶² Cf. изглед брдовитих предела које је исти сликар извео у циклусу Старадања.

³¹⁶³ Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 220, који је запазио три реда. V. и Millet, Velmans, *La peinture du Moyen âge*, IV, Pl. 104, fig. 188

аналогиијама,³¹⁶⁴ утврдио да је натпис садржао цитат из Прича Соломонових (9, 3–5).³¹⁶⁵ Изнете закључке допунићемо читањем фрагментарно сачуваног дела натписа који почиње у другом реду: св<...>а жр<...>на и чрпа въ<...>, <...>това сво <...>. Реч је о другом стиху *закла своа жрѣтвеннаѡ, (н) чрпа в чашн своен вино, н оуготова свю трапезу*.³¹⁶⁶ У трећем реду после речи *рѡб* могу се прочитати слова *созыв<...>*, а при самом крају истог реда <...>уци. У питању је наставак трећег стиха који гласи: *посла своѣ рѡбы созываюци съ высокиѡмъ проповѣданїемъ на чашѣ глїюци*.³¹⁶⁷ Имајући у виду да се трагови слова виде изнад, као и испод два реда која смо управо размотрили, сасвим је разложно претпоставити да је првобитни натпис садржао свих пет стихова којима започиње девета глава Соломонових прича. У том случају дошло је до понављања првог стиха („Премудрост сазида себи кућу и отеса седам стубова“) који је био исписан и на Соломоновом свитку, додуше на грчком језику. Треба додати и то да су у оквиру композиције Христос Премудрост помешани натписи на грчком и српском језику, што је вероватно последица коришћења различитих предложака.³¹⁶⁸ Два анђела одевена у хитон и химатион стоје на крајевима трпезе, левом руком показујући на хлеб и вино који су ту постављени, десном позивајући светитеље. Полазећи од истока, у смеру казальке на сату прву светитељску групу у североисточном углу чини хор старозаветних пророка о *хорос профитѡн* (сл. 611). Од пет фигура одевених у огртаче старозаветних првосвештеника, у молитвеном ставу пред призором испред себе, видљива су само два лика у првом плану. Изглед млађег са коврцавом косом, кратком брадом и митром одговара иконографији Мојсија, док се за старозаветног архијереја седе дуже косе и браде не може поузданије одредити

³¹⁶⁴ Cf. натпис из манастира Светог Николе (Никоље) у Овчарско-кабларској клисури (1697): Петковић, *Српски споменици*, 183, 184.

³¹⁶⁵ *Посла дјевојке своје, те зове сврх висина градских: / ко је луд нека се уврати овамо. И безумнима вели:/ Ходите, једите хљеба мојега, и пијте вина које сам растворила (према преводу Ђ. Даничића).*

³¹⁶⁶ Наведено према *Острошкој Библији* из 1581 (фототипско издање Львів 2006) 988. Српски превод: *Покла стоку своју, раствори вино своје и постави сто свој.*

³¹⁶⁷ *Ibid.*

³¹⁶⁸ Cf. представу цара Давида у тамбуру куполе. О томе више у поглављу о куполи.

идентитет без додатних иконографских атрибута. Иза њих је хор мученика *ο χορος μαρτυρων* (sic!), (сл. 612).³¹⁶⁹ Чине га тројица младих голобрадих светитеља кратке косе у патрицијским огртачима плаве и црвене боје украшеним бисерјем, усмерени у молитвеном ставу ка средишту композиције. Лица су им истрвена, због чега није могуће разматрати њихове физиономске карактеристике. Наредни је хор мученица *ο χορος μαρτυρ(α) γυναικῶν* (sic!), (сл. 613). Три свете мученице огрнуте су тамно браон и бордо мафорионима, који им прекривају и руке, савијене у молитвеном гесту. Завршни фреско слој нестао је и са њихових лица. Иза њих, у југозападном углу насликане су свете монахиње *ο χορος οἰων γυναικῶν* (сл. 614). Пет светитељки међу којима се виде само три у првом плану, иконографски наликују приказима монахиња у позновизантијској уметности.³¹⁷⁰ На западној страни налази се хор старозаветних прародитеља *ο χορος προπατρων* (сл. 615). Представници ове групе праведника су Адам и Ева, док младић између њих вероватно представља њиховог сина, праведног Авелја. И ђакони *ο χορος διακωνων* уврштени су међу девет светитељских група (сл. 616). Три младића у ђаконској одежди, од којих првог по реду треба препознати као светог Стефана, смештени су у северозападни део композиције. Према положају светачких фигура, хорови се могу поделити на две групе – северну и јужну. Поменути ђакони последњи су у низу светих који са јужне стране приступају небеској трпези. Испред њих је хор светих монаха *ο χορος οἰων* (сл. 617). Тројица преподобних имају монашке огртаче у маслинастим и браон тоновима без кукуљица. Први и други су старци са седим залисцима и кратким брадама, док трећи има дугу браду. На основу типолошких карактеристика и црта лица, други би могао представљати светог Саву

³¹⁶⁹ У речи *μαρτυρων* направљена је грешка код слова *ο*. Правилан облик именице у генитиву множине је *μαρτυρων*.

³¹⁷⁰ Cf. нпр. портрет замонашене краљице Јелене Анжујске у Грачаници (v. Тодић, *Грачаница*, сл. XXVII; Војводић, *Досликани владарски портрети*, 251 et passim, сл. 1); портрете ктиторки манастира Богородице Добре Наде и представе монахиња истог манастира на минијатурама из илустрованог рукописа (Оксфорд, Линколн колеџ, gr. 35, fol. 12r), v. Spatharakis, *The Portrait*, figs. 153, 154.

Јерусалимског, а трећи Јефtimiја Великог.³¹⁷¹ Наредну групу чине свети архијереји о хорос ѱεραρχων (сл. 618). Као и у претходним распоредима од укупно пет виде се три фигуре у првом плану, одевене у полиставрионе и омофоре. Оштећења су највећа у средини, па се за други лик тешко може било шта претпоставити. Мало боље стање преостала два архијерејска лика показује да су највероватније насликани најугледнији свети оци – седи старац са дужом брадом је Атанасије Велики а проћелав са залисцима Јован Златоусти.³¹⁷² И напослетку, заправо први који прилазе трпези са јужне стране су апостоли о хорос апостолων (сл. 619). Изабрана су само петорица из апостолске групе. Највероватније су у првом реду Петар, Јован и Павле.

Четврти и уједно последњи сегмент композиције насликан је у највишој зони зидова припрате. Испод хорова праведника и трпезе, на источном и западном зиду налазе се поворке светих мученика у раскошним патрицијским костимима, који се састоје од хаљина и огртача украшених бисерима, углавном у црвеној и пурпурној боји. Подељени у групе од по четири, они благо издигнутих глава и рукама у молитвеном ставу подижу поглед ка призору који се одвија изнад њих, посредно учествујући у гозби Премудрости. На основу сачуваних натписа до сада је одгонетнут један број мученичких представа.

На јужном делу западног зида, трећи по реду млади мученик са дужом косом, зачешљаном иза ушију и кратком брадом означен је као свети Филимон φιλίμων (сл. 620)³¹⁷³ На основу овог податка могао би се претпоставити идентитет преостале три мученичке представе. Иако је првом светитељу лице потпуно уништено, на основу трагова боје може се закључити да је имао смеђу браду и дужу косу. Таласасту смеђу косу зачешљану иза ушију, која се у коврцама спушта до врата као и кратку оштру браду и бркове има други светитељ. Трећи је млад и голобрад са косом зачешљаном на исти начин као и његови претходници. Уобичајену праксу представља груписање светитељских ликова на основу заједничког култног прослављања. У православним

³¹⁷¹ За иконографију светих, v. Tomeković, *Ermities et moines*, passim.

³¹⁷² Очекивано би било да је између њих био насликан свети Василије Велики.

³¹⁷³ Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 220, сл. 8.

синаксарима мученик Филимон се прославља заједно са Аполонијем 14. децембра.³¹⁷⁴ Истог дана црква се сећа мученичке смрти Тирса, Левкија и Калиника из Никомедије.³¹⁷⁵ У сликаним менолозима овај датум је могао имати сцене погубљења Филимона и Аполонија,³¹⁷⁶ или Тирса са двојицом састрадалника.³¹⁷⁷ Такође су могли бити заједно насликани Тирс, Левкије, Филимон и Аполоније, као што је то случај у грчком илустрованом рукопису из библиотеке Амброзијана у Милану (gr. 1017, fol, 234 v),³¹⁷⁸ а у позновизантијском периоду у дечанском менологу.³¹⁷⁹ За избор ове четворице светитеља највише је ипак могао утицати пример из Светог Ђорђа код Речице, где је један од сликара Марковог манастира насликао Тирса, Левкија, Филимона и Аполонија у првој зони храма, као стојеће фигуре на западном зиду изнад улазних врата (сл. 621).³¹⁸⁰ Мученици су насликани на исти начин, једино што Филимон у Речици нема браду.

³¹⁷⁴ Delehaye, *Synaxarium*, col. 307–308; BHG 1513y–1541.

³¹⁷⁵ Тројица мученика су први на листи у рубрици за 14. децембар, v. Delehaye, *Synaxarium*, col. 305–307; BHG 1844z–1846e.

³¹⁷⁶ Сцена страдања двојице мученика насликана је у Василијевом менологу (Vat. gr. 1613) fol. 244, (cf. *Il Menologio di Basilio II*, vol. I, 66, 67, vol. II, fig. 244).

³¹⁷⁷ Тирс, Левкије и Калиник насликани су у: оксфордском рукопису (библиотека Бодлеана, gr. th. f.1, fol. 21r), (cf. Hutter, *Menologion bizantino*, II, 12, fig. 37), ватикански грчки рукопис (Vat. gr. 1156, fol. 271 r), v. http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1156 (дигитализована верзија); Василијевом менологу (Vat. gr. 1613, 243.1), (cf. *Menologio di Basilio II*, vol. I, 66, II, fig. 243) и Козији (Мијовић, *Менолог*, 354, црт. 61, сл. 239).

³¹⁷⁸ Patterson Ševčenko, *Metaphrastian Menologium*, 132, fig. 3G12–4A1.

³¹⁷⁹ Тирс и Левкије (сцена); Филимон и Аполоније (попрсја), v. Мијовић, *Менолог*, 330, fig. 43; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 390, црт. VIII, 1.

³¹⁸⁰ Грозданов, Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици*, 64, нап. 13, сл. 14. Cf. и представу Филимона у спољном нартексу цариградске Хоре (cf. *The Kariye Djami*, I, 152, no. 155; II, 282, 296).

Поворку мученика на северној половини западног зида чине четири голобрада младића са дужом косом (сл. 622). Без помоћи натписа и одређенијих иконографских обележја није могуће дискутовати о њиховом идентитету.³¹⁸¹

Тројица мученика на северној половини источног зида, испод трпезе Премудрости од раније су познати (сл. 623). Крај прве три фигуре голобрадих младића са кратком косом су натписи *сѣѣ манѣил*, *сѣѣ савел* и *(...) исманл*.³¹⁸² Тројица персијске браће, Мануил, Савел и Исмаил, често су сликани у XIV веку, у менолозима³¹⁸³ као и међу појединачним представама светитеља.³¹⁸⁴ Ти примери не показују да се нека светитељска личност чешће сликала у њиховом друштву, због чега се не може дати одређенија претпоставка о четвртом мученику. Уколико би се

³¹⁸¹ На овом месту чини се оправданим један коментар везан за сликарево иконографско и стилско уобличавање светитељских представа. Наиме, млади лик светог Димитрија који он слика у суседном циклусу патрона типолошки је исти је као и описани мученици – има дужу таласасту косу, која се спушта низ врат, што је сасвим неуобичајено за иконографију светог Димитрија. На сличан начин приказан је и Нестор у оквиру циклуса. С друге стране укажимо и на то да се дан раније, у православним синаксарима 13. децембра прослављају Петозарни мученици, светитељска група која је имала веома снажан култ у средњовековној Србији (cf. Delehaue, *Synaxarium*, col. 305–306. О култу и представама Петозарних, v. Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 191–198). Недостатак обележја карактеристичних за иконографију пет севастијских мученика ипак нас не приближава одговору на питање ко су представљени непознати мученици.

³¹⁸² Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 220 препознаје Мануила и Савела, али не бележи натписе. Тројица браће, персијских мученика слави се 17. јуна, v. Delehaue, *Synaxarium*, col. 753–754; ВНГ 1023–024е.

³¹⁸³ За представе у менолозима зидног сликарства, v. Мијовић, *Менолог*, 280, црт. 15, сл. 90, 93; 301, црт. 28; 359, црт. 62, сл. 248; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 412, Т IX 2d; Тодић, *Грачаница*, 106; idem, *Старо Нагоричино*, 82.

³¹⁸⁴ Тодић, *Грачаница*, 88, 103; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, црт. I (бр. 43–45), 106; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 132, 145, 161, 179; Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 259; Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века*, 106–107, сл. 25, 26; Проловић, *Представе мученика*, 199, 200; *Манастир Жича*, 268 (Д. Војводић).

заједничко порекло узело као основ за размишљање о овом проблему, онда би светитељ уз Мануила, Савела и Исмаила могао бити Јаков Персијски.³¹⁸⁵

Последња група светих мученика налази се на јужној половини источног зида (сл. 624). Све четири фигуре имају исти изглед. То су голобради младићи кратке коврцаве косе са капицама на главама. Бела оглавља са филиктерионима главно су иконографско обележје тројице јеврејских младића – светих Ананије, Азарије и Мисаила.³¹⁸⁶ Четврти младић би требало да је пророк Данило, кога библијско и хагиографско предање везује за три јеврејска друга. У православним синаксарима они се заједно прослављају 17. децембра,³¹⁸⁷ што потврђују и заједничке представе (сл. 625).³¹⁸⁸

Слика Марковог манастира распоредио је као пандане персијску и јеврејску групу светитеља. Он је поступио у складу са обичајем познатим у XIV веку и касније, који подразумева да се две светачке групе сликају у низу или као пандани (сл. 626, 627а, 627б).³¹⁸⁹ Унео је и одређене измене у складу са концепцијом композиције у цркви Светог Димитрија, па је уобичајене трочлане светитељске групе проширио у четворочлане, задржавши по свему судећи исти смисао међусобног односа.

³¹⁸⁵ Cf. пример из Дечана (Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 259).

³¹⁸⁶ О представама светих, v. Проловић, *Представе мученика*, 200–201.

³¹⁸⁷ Delehayе, *Synaxarium*, col. 317–320; ВНГ 484v–488n.

³¹⁸⁸ У светогорском илустрованом менологу Метафрастове редакције (Лавра, D, 51, fol. 43r.1), (v. Patterson Ševčenko, *Metaphrastian Menologium*, 97, fig. 3B3); оксфордском рукопису (библиотека Бодлеана, gr. th. f.1, fol. 21r. 1), (v. Hutter, *Menologion bizantio*, II, 12, fog. 37); ватиканском грчком рукопису (Vat. gr. 1156, fol. 271 r. 1), (v. http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1156); Козији (Мијовић, *Менолог*, 354, црт. 61, сл. 239, Данило је поменут у натпису али није приказан); Дечанима (Мијовић, *Менолог*, 330, сл. 45; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 391, Т VII, 5).

³¹⁸⁹ V. примере из Жиче (слој из XIV века), (v. Војводић, *На трагу изгубљених фресака I*, 82, 83; *Манастир Жича*, 268, 269 (Д. Војводић), где је указано и на грешку у досадашњем ишчитавању натписа уз светитеље); Зрза (v. Ивковић, *Живопис из XIV века*, 75, сл. 1, 5, Тодић, *Сликаство приправе Зрза*, 212); Трескавца (v. Глигоријевић-Максимовић, *Сликаство XIV века*, 106–107, сл. 25, 26); Ресави (v. Проловић, *Представе мученика у Ресави*, 199–201, црт. 8). О томе више код: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *op. cit.*

Апстрактна богословска мисао о Премудрости, заснована на деветој причи Соломоновој (9, 1–18), добила је у Марковом манастиру не само знатно другачију него и много сложенију иконографску замисао од ранијих примера представе.³¹⁹⁰ Удаљивши се од доследне илустрације старозаветних стихова, сликари и наручиоци програма у цркви Светог Димитрија осмислили су оригиналну целину која се ослања на већи број извора литургијско-химнографске и теолошке природе.³¹⁹¹ Основна иконографска концепција, као и поједини сегменти композиције ипак дугују свој изглед иконографском наслеђу. За приказ Христа у слави преузети су елементи који припадају сликама теофанија. Као у Вазнесењу или Другом Спаситељевом доласку, Христа на дуги – престолу Господњем носе и прослављају небеске силе.³¹⁹² Значајна

³¹⁹⁰ Тема Трпеза Премудрости (појединачна представа или мини циклус) слика се почевши од краја XIII века у црквама Балкана [охридска Перивлепта, Грачаница, Хиландар, Рила (око 1340), Дечани, Морача (после 1617), Никоље (1697)], а има примера који потичу из Русије (црква Успења Богородичиног, Вологово крај Новгорода) и Грузије (Зарзма)]. Различити аспекти ове теме значајни за њено разумевање и тумачење у светлу позновизантијске уметности и богословско-литургијских токова изучени су у досадашњој, обимној литератури: Петковић, *Фреске са представом Премудрости*, 317–321; Ștefănescu, *L'illustration des liturgies*, 139–142; Grabar, *Sur les sources*, 372–380; Radojčić, *La table de la Sagesse*, 215–224; idem, *О Трпези Премудрости*, 223–229; Сидорова, *Вологовская фреска*, 212–231; Прашков, *Хрелева баиња*, 147–171; Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine*, 259–277; idem, *Wisdom-Sophia*, 391–401; Тодић, *Грачаница*, 80, 144–145, т. IV; Osterrieder, *Das Land der Heiligen Sophia*, 5–62; Евсеева, *Две символические композиции*, 134–146; eadem, *Пир Премудрости*, 194–197; Вздорнов, *Вологово*, 57; Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 182–198; Лифшиц, *Премудрость*, 138–150; idem, *София Премудрость Божия*, 9–17; Брюсова, *София Премудрость Божия*; Громова, *“Премудрость созда себе дом”*, 6–23; Brzozowska, *Wisdom Has Built Her House*, 33–58; eadem, *Sofia*; Hristova-Shomova, *Sophia*, 207–213.

³¹⁹¹ Cf. Брюсова, *София Премудрость Божия*, 10–25.

³¹⁹² О Страшном суду, v. Millet, *La dalmatique du Vatican*, 73–99; Тодић, *Грачаница*, 159–164; Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, (без пагинације); Бошковић, Петковић, *Манастир Дечани*, II, 53–55, 69, Т. CCLIX/2, CCLXXII/1, CCLXXIV, CCLXXV/1–CCLXXX/1; Грозданов, *Охридско зидно*

блискост, идејна и иконографска може се пронаћи и у старозаветним теофанијама преоваплоћеног, вечно младог Логоса, којег окружује нестворена светлост (Визија пророка Исаије и Језекиља, Христос Анђео Великог савета).³¹⁹³ Посебно се за хорова праведника може рећи да су преузети из иконографије Страшног суда, где су се већ од најранијих примера сликали под утицајем *Друге беседе о крсту* Јована Златоустог.³¹⁹⁴ Нешто од свог широког знања сликар Марковог манастира имао је

сликарство, 134 (трех Богородице Перивлепте); Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 191–211; eadem, *Слике Страшног суда*, 309–322; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 448–453; Nersessian, *Program and Iconography*, 325–331, pl. 368–407. Cf. Hunt, *Confronting the End*, 275–325. За мотив дуге и њено значење у овим представма, v. James, *Colour and the Byzantine Rainbow*, 66–94; Todorova, *Orthodox Cosmology*, 150. О представма серафима и херувима, v. Шченикова, *Силе небеске*, 225–238.

³¹⁹³ Grabar, *Sur les sources*, 372–380, посебно 379 (где се скреће пажња на сличност Премудрости из Марковог манастира са светлосним визијама пророка Исаије и Језекиље). За представе старозаветних теофанија v. Meer, *Maiestas Domini*; Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-visions*, 135–143; Цветковски, *Старозаветна теофанија*, 57–83. Cf. представе пророчких визија Бога са територије Балкана: Перивлепту охридску (Христос Анђео Великог савета), (v. Nersessian, *Notes sur quelques images*, 209–215; Миљковић-Пепек, *Делото на зографите*, 50, 81–82; Miljković, *L'illustration de la Deuxième homélie*, 104–111; Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 131); цркву Светог Николе у Призрену (v. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 134); Лесново (Визија пророка Језекиља о затвореним вратима), (v. Габелић, *Лесново*, 174, 175, 178, Т. XLVIII); икону из манастира Поганово (Визија пророка Језекиља са Христом Емануилом), (v. Babić, *Sur l'icone de Poganovo*, 57–65; Суботић, *Икона василице Јелене*, 25–40; Pentcheva, *Imagined Images*, 139–153).

³¹⁹⁴ За проповед, v. PG 49, cols. 408–418. О представама хорова праведника, v. Millet, *La dalmatique du Vatican*, 82–90; Grabar, *La peinture religieuse*, 85 (Бачково); Тодић, *Грачаница*, 161. Сликање хорова праведника карактеристично је за критску иконографску традицију Страшног суда у позновизантијском периоду, v. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete I*, 49, fig. 45 (црква Светог Константина, Артос, 1401); 115 (црква Светог Јована јеванђелисте, Като Порос, прва половина XIV века) 123, figs. 155, 160 (црква Светог Јована јеванђелисте, Като Валсамонеро. око 1400); 181, figs. 257, 258, 258 (Богородичина црква, Рустика, 1391); 227 (Богородичина црква, Сетурес, око 1300); idem, *Byzantine Wall paintings of Crete, II*, 99, 101, 113, figs. 464, 465, 468 (црква Светог Јована Крститеља, Аксос, крај XIV века); 171, 173, figs. 255, 256, 257 (црква Светог Јована Крститеља, Ерфи, поч. XV века); 214, figs. 321, 322 (црква Светог Јована Крститеља, Маргаритес, 1411); 217 (црква Светог Јована јеванђелисте, Маргаритес, 1383); 231, figs. 358, 359, 360 (црква Светог Ђорђа, Мелисургаки,

прилике да покаже и раније, у северном параклису Богородице Перивлепте у Охриду, посвећеном светом Григорију Богослову (1364–1365), када на своду насликао групе светитеља у хоровима.³¹⁹⁵ Иако је реч о различитим иконографским темама, фреска из Григоријевог параклиса назнака је онога што ће охридска група сликара остварити у задужбини Мрњавчевића. Неки од елемената представе Логоса и Премудрости познати су и са других Христових ликова у Марковом манастиру. Сложени облик нимба, који се састоји од кружног и ромбоидног облика насликан је неколико пута да означи преоваплоћеног Бога Речи, васкрслог Спаситеља или његову божанску природу.³¹⁹⁶ Раније описани клавуси и нашивне траке око врата и на рукавима Христове хаљине по изгледу одговарају нарамним тракама које као ознаку свештеничке природе има Емануил у конхи олтарске апсиде.³¹⁹⁷

Најближу аналогију Христос Логос и Премудрост из Марковог манастира има у истоименој композицији у параклису Преображења у Хрељиној кули Рилског манастира (1334/1335), (сл. 628–631)³¹⁹⁸ а из познијег периода најсличније су јој представе из Мораче и Никоља.³¹⁹⁹

око 1400); Spatharakis, Essenberg, *Byzantine Wall Paintings of Crete* III, 39 (црква Светог Николе, Апостоли, крај XIV века); Tsamagda, *Die Panagia-Kirche*, 198–200, Abb. 207, 208 (црква Арханђела Михајла, Какодаки).

³¹⁹⁵ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 137. У истој споменичкој целини тих година је настала и композиција Страшног суда са хоровима праведника, v. *ibid.*, 134, црт. 34.

³¹⁹⁶ V. поглавља о Великим празницима, Страдањима и Акатисту (са литературом).

³¹⁹⁷ Cf. Христа Логоса и Премудрости $\Sigma\omicron\phi\acute{\iota}\alpha$ о $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ του $\theta(\epsilon\omicron)\nu$ у олтарској апсиди цркве Светог Стефана у Солету (Саленто, Апулија), приказан како благосиља часне дарове, v. Berger, *Le peintures de l'abside*, 124–134, fig. 1.V. и поглавље о олтару.

³¹⁹⁸ У средишту композиције је персонификација Премудрости, v. Прашков, *Хрелева баиња*, 147–171; idem, *Хрељовата кула*, 21–33; Piguet-Panyotova, *Recherches*, 281–293, fig. 136, 137, 138, 139, 140, 141; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 100–102, 136–137. V. и Бакалова, *Обиност на идејно-художествените процеси*, 178.

³¹⁹⁹ Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 182–198.

У патристичкој традицији Премудрост се поистовећује са Христом, а Соломонов храм са будућом црквом коју је Спаситељ основао посредством свог оваплоћења.³²⁰⁰ Светом Анастасију Синаиту (†700) и његовим ученицима приписује се детаљније објашњење осме главе Соломонових прича у оквиру корпуса текстова, различитих духовних савета у форми питања и одговора (*ἐρωταποκρίσεις*).³²⁰¹ Под бројем 42, као одговор неком Иполиту римском садржај стихова о Премудрости тумачи се као низ старозаветних образа – седам стубова означава седам Дарова Светог духа (Ис. 11, 2–3); жртве се односе на пророке које су страдали за истину; вино растворено у чаши (Богородици) је небеска и земаљска природа Христова; у слугама се препознају апостоли које је Христос разаслао по свету да шире знање о Богу а позив за трпезу Премудрости упућује се онима који још увек нису осетили снагу Духа Светога.³²⁰² Овај текст егзегетске природе рано је доспео у словенску средину. Преведен је на бугарски у X веку, али будући да зборник цара Симеона I (917–927) у којем се налазио није сачуван,³²⁰³ о њему се зна на основу најстаријег преписа бугарског оригинала, насталог у руској средини и познатог под називом *Изборник Свјатослава 1073* (Државни историјски музеј у Москви, Син. No.1043).³²⁰⁴ Богата, претежно руска рукописна традиција од XI па све до XVIII века казује да је

³²⁰⁰ О Премудрости у најстаријим патристичким текстовима, v. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine*, 260; Brzozowska, *Sofia – Mądrość Boża*, 1–13. V. и Richard, *Le Commentaire*, 99–103.

³²⁰¹ *Sancti Anastasii Sinaitae Patriarchae Antiocheni Quaestiones*; PG 89, 311–824 (друго издање); Richard, *Les véritables "questions et réponses"*. За новије издање грчког текста, cf. *Anastasii Sinaitae: Quaestiones et responsiones*. За енглески превод, v. *Anastasios of Sinai Questions and Answers*.

³²⁰² PG 89, 593. За француски превод, v. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine*, 260–261.

³²⁰³ *Симеонов сборник*. За библиографију о познијим бугарским преписима овог рукописа, v. Желязкова, 1223.

³²⁰⁴ Написан је за кијевског кнеза Свјатослава Јарославича (1027–1076), сина Јарослава Мудрог: *Изборник вел.кн. Свјатослава*. О односу словенског текста и грчких прототипа, v. Бибикив, *Византијски прототип*.

овај зборник енциклопедијског карактера био популаран,³²⁰⁵ а сматра се и да је знатно утицао на обликовање иконографије Премудрости у руској уметности XVI, XVII и XVIII века.³²⁰⁶ Међу најстарије преписе *Изборника Свјатослава 1073* спадају и рукописи српске редакције – хиландарски (бр. 24, XIII век),³²⁰⁷ букурештански (Румунска академија наука, mss. slav, no. 72 и no. 310, крај XIII и поч. XIV века)³²⁰⁸ и Онфимов (Државни историјски музеј у Москви, Син. 275, 1403).³²⁰⁹

У окриљу светогорске рукописне традиције преведено је на српски и дело Псеудо-Дионисија Ареопагите (крај V–VI век), које је поново постало актуелно у богословским расправама између Григорија Паламе и Варлама.³²¹⁰ Списи Дионисија Ареопагита у преводу инока Исаије веома су читани током средњег века и касније, о чему сведочи преко седамдесет преписа у српској, бугарској и српској редакцији.³²¹¹ Истраживања руских рукописа који су и најбројнији³²¹² показују да јединствено место има српскословенски превод инока Исаије из 1370–1371. (Руска национална библиотека у Санктпетербургу, Гиљфердингова збирка бр. 46) који се сматра

³²⁰⁵ V. радове у зборнику *Изборник Свјатослава 1073*. V. и Куев, *Поява и разпространение*, 34–98; Турилов, *Новый список Изборника*, 5–11; Vgooland, Veder, *О рукописной традиции*, 68–80. Опширну библиографију за ову тему износи: Иванова, Турилов, *Изборник 1037 г.*, 536–539.

³²⁰⁶ Брюсова, *Толкование*, 292–307; eadem, *София Премудрост Божия*.

³²⁰⁷ Горский, Новоструев, *Описание славянских рукописей*, 365–405, No. 161/31; Куев, *Археографические наблюдения*, 51, 52; Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа*, 150. О тексту детаљније пише Иванова, *За Хиландарския препис*, 57–96.

³²⁰⁸ No. 310 настао је као копија рукописа no. 72. Куев, *Археографические наблюдения*, 52 (са старијом литертуром). Детаљније о рукопису: Михаила, *Списки Сборника*, 3–20, посебно 13.

³²⁰⁹ Горский, Новоструев, *Описание славянских рукописей*, 406–409, No. 162.

³²¹⁰ Meyendorff, *Introduction*, 280–285; Louth, *The Reception of Dionysius*, 65–68.

³²¹¹ Трифуновић, *Инок Исаија*; idem, *Zbornici*, 166–171.

³²¹² Од 78 познатих преписа Исаијиног превода до XIX века, руске редакције је шездесетак, v. Станчев, *Ареопагитският корпус*, 145–152. О ширењу и других српских превода у Русију током XIV и XV века, v. и Трифуновић, *О неким питањима*, 6–7.

протографом свих каснијих преписа.³²¹³ За тему којом се бавимо у овом раду важно је истаћи да овај, најстарији превод садржи коментаре на девету причу Соломонову у тзв. *Посланици Титу епископу Критском* (л. 318–329).³²¹⁴ Као и у одговорима Анастасија Синаита тумачења дата у тексту имају егзгетски карактер. Она приближавају евхаристијски смисао старозаветних стихова, што се може видети из самог наслова који даје одговор на то „шта је дом Премудрости, чаша, шта се једе и пије“. Чаша је према речима посланице евхаристијски симбол, а њен округли облик и отвореност означавају Божију промисао која нема почетак ни крај и која је свеprisутна.³²¹⁵

Истом духовном и интелектуалном миљеу припадао је Филотеј Кокин, светогорски монах и у два наврата цариградски патријарх (1353–1354/1355; 1364–1376). За богословско становиште друге половине XIV века посебно су важна тумачења овог утицајног литургичара који је посветио чак три састава првим стиховима 9. главе Прича Соломонових *Премудрост сазда себи храм*.³²¹⁶ У њима се Премудрост као средишње догматско питање односи на Сина – Друго Лице Свете Тројице,³²¹⁷ док се „дом на седам стубова“ тумачи као *Тело Христово* у ком станује Бог и као Богородичина метафора о „храму Премудрости“. ³²¹⁸ Филотејеви текстови показују стање патристичке мисли, која је највише утицала на иконографију Премудрости у уметности Палеолога. Називањем Бога Речи ипостасном

³²¹³ Мошин, *К датировке рукописей*, 409–417. О томе више код: Трифуновић, *Ареопагитова символика*, 244, 245 (са литературом).

³²¹⁴ Посланицу Титу јерарху објавио је Прохоров, *Послание Титу-иерарху*, 7–41. Аутор уочава хронолошку повезаност између појаве теме Премудрост сазда храм у монументалном сликарству и интересовања интелектуалне средине за списе Псеудо-Дионисија. Такође сматра да је текст могао допринети развоју иконографије Премудрости.

³²¹⁵ *Ibid.*, 33–35.

³²¹⁶ *Φιλοτέου Κοκκίνου λόγοι και ομιλίες*, 65–86 (први састав), 87–122 (други састав), 123–147 (трећи састав). На директну везу између Филотејевих текстова и развоја иконографије указује Meyendorff, *Wisdom-Sophia*, 392–393.

³²¹⁷ *Φιλοτέου Κοκκίνου λόγοι και ομιλίες*, 129, ред 165 ff, 132, ред 250ff.

³²¹⁸ *Ibid.*, 130, ред 196-199; 134, ред 295 ff, 135, ред 345; 138.

Премудрошћу као што је учињено у натпису у Марковом манастиру (ἡ ἐνυπόστατος τοῦ Θεοῦ λόγου Σοφία), потврђује се доктрина о Премудрости као божанској вољи и енергији нераздељивог Тројства, која се приписује оваплоћеном Логосу, кроз кога је трипостасни Бог изразио своју вољу.³²¹⁹

Интересовање за тему Премудрости није престало да постоји ни у XV веку. Како сведочи сачуван запис, инок Гаврило превео је за манастир Хиландар на српкословенски књигу премудрог Соломона (1413).³²²⁰

Поменути примери подсећају на одавно изнете оцене о српској власти на Светој Гори (1345–1371) као времену благостања за српско преводилаштво, преписивачки и редакторски рад, што се пренело и на познији период.³²²¹ Духовне и културне везе са Светом Гором свагда су имале одраза у српској уметности, а посебно се то могло осетити у време када је монашки центар био у саставу Серске области, којом је владао Угљеша Мрњавчевић, стриц будућег краља Марка. Стога би било очекивано да су се актуелни богословски и литургијски токови осећали и касније, када је државом владао Марко.

Значај који је у сликарству Палеолога додељен Соломоновим стиховима о Премудрости (9, 1–16) ипак се најбоље може разумети ако се сагледа њихова улога у богослужењу.³²²² Лазар Мирковић одавно је растумачио слику у слепој калоти Марковог манастира у светлу химнографије, која припада богослужбеном поретку Великог четвртка, када се прославља успомена на установљење свете Евхаристије.³²²³

³²¹⁹ О значењу и употреби појма ἐνυπόστατος у патристици, v. Gleede, *The Development of the Term ἐνυπόστατος*.

³²²⁰ Стојановић, *Записи и натписи*, I, 69–70, бр. 220; Ангелов, *Из старата българска, руска и сръбска литература*, 200. V. и Трифуновић, *О неким питањима*, нап. 16.

³²²¹ Кораћ Д., *Света Гора*, 178, 179. V. и Трифуновић, *О неким питањима*, 6.

³²²² Meyendorff, *Wisdom-Sophia*, 393.

³²²³ Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 83–88. О канону Козме Мајумског и богослужењу Великог четвртка, v. Andronikof, *Le cycle*

На важност поменутих литургијско-химнографских извора указују касније и други аутори приликом тумачења фресака са темом Премудрости.³²²⁴

Канон на Велики четвртак Козме Мајумског (VIII век), који се поје на литургији тога дана уместо песме *Достојно*, садржи јасне реминисценције на девету главу Соломонову у циљу изображавања смисла Тајне вечере. Већ се у првом тропару прве песме канона препознаје парафраза првих стихова девете главе: „Свеузрочна и животодавна неизмерна Премудрост Божија, сазда себи храм, од чисте матере која није знала за мужа; јер обукавши се у телесни храм, славно се прослави Христос Бог наш“. Други тропар прве песме гласи: „Тајноводећи пријатеље своје, истинска Премудрост Божија, припрема трпезу бесмртног јела, која храни душе, раствара чашу вернима...“ док Козмине стихови у трећем тропару саопштавају: „Чујмо сви верни нестворену и урођену Премудрост Божју, која сазива високом проповеђу, јер виче: Окусите и разумевши да сам ја Христос, кликните: Славно се прослави Христос Бох наш.“³²²⁵ У прва три тропара славни химнограф приближава садржај старозаветних стихова уму средњовековног човека, јасно наглашавајући њихов христолошки смисао и на више места наводи да је Христос Премудрост Божија.³²²⁶

И за други део композиције са светима који прилазе бесмртној трпези основни литерарни предложак представља Канон на Велики четвртак, ирмос девете песме: „Ходите верни, насладимо се високим умом Господњег стана и бесмртне трпезе на највишем месту (небу), насладимо се Логоса, који се вазнео, поучавани од

pascal, 151. За мишљење да је фреска у Марковом манастиру надахнута текстом мистичне садржине, житијем светог Василија Новог, в. Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 220–225.

³²²⁴ Piguet-Panyotova, *Recherches*, 285; Евсева, *Две симболическе композиције*, 138; Velmans, *Deux images*, 386; Брюсова, *София Премудростъ Божија*, 17, 18; Brzozowska, *Wisdom Has Built Her House*, 44, 45.

³²²⁵ Текстови су дати према Мирковићевом преводу, в. Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 87–88 (са грчким изворима).

³²²⁶ *Ibid.*, 87.

Логоса, кога славимо.³²²⁷ Преузевши познате иконографске обрасце, о чему је раније било речи, сликари су верно приказали вазнетог Господа на небеском престолу и трпезу бесмртности којој прилазе свети. Посебно је Трпеза премудрости схваћена у сложеном сплету значења, будући да је у средњовековној Србији постојала као засебан књижевни и ликовни мотив, а њено значење поред евхаристијског односило се и на духовну трпезу, односно благодати Светога Духа.³²²⁸

На евхаристијско значење у којем се на литургији помињао Христос као Премудрост и Логос указује још један химнографски састав који се изводи на празник Васкрса. У питању је Канон на Ускрс Јована Дамаскимна, који се пева при крају чина Василијеве и Златоустове литургије, а у једном од његових тропара каже се: „О Пасхо, велика и најсветија, Христе! О Премудрости и Логосе Бога и сило! Дај нам да се тебе причешћујемо савршеније у незалазном дану царства твог!“³²²⁹ Дакле, из описаног се може закључити да су тему Христа Премудрости инспирисали стихови осме главе Соломонове у изворном облику, као и у химнографским саставима, што је у појединим примерима, чешће оним познијим и додатно назначено ликовима химнографа Козме Мајумског и Јована Дамаскина.³²³⁰

³²²⁷ *Ibid.*

³²²⁸ Radojčić, *La table de la Sagesse*, 215–224; Бојовић, *Трпеза Премудрости*; idem, *Трпеза Премудрости архиепископа Данила*, 21–29; Бојовић, Костић, *Премудрост у Светом писму*. Cf. Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 182–198.

³²²⁹ Мирковић, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, 88. За канон на Ускрс Јована Дамаскина, v. Louth, *St. John Damascene*, 267–268.

³²³⁰ У Волотову је рецимо насликан свети песник са турбаном, највероватније Козма Мајумски. На свитку који држи је цитат из Канона на Велики четвртак (cf. Meyendorff, *L'icographie de la Sagesse Divine*, 274; Сидорова, *Волотовская фреска*, 213, 220; Брюсова, *Толкование на девету притчу Соломона*, 300; Брюсова, *София Премудрость Божия*, 76–79, 91; Brzozowska, *Wisdom Has Built Her House*, 47). За друге примере из руске уметности, v. Brzozowska, *op. cit.*, 49, 51, 52.

Христос Премудрост и Реч Божја – тема надахнута богослужењем Великог четвртка евоцира Христову евхаристијску жртву и причешћивање верних.³²³¹ На то указују трпеза³²³² и путир,³²³³ који симболишу небески олтар и бесмртну храну, као и положај руку праведника у хорovima и мученика – као у представи Причешћа апостола. Од средњевизантијског периода у припратама манастирских цркава сликају се и представе које имају евхаристијско значење – догађаји везани за Спаситељева страдања, старозаветни образи Христове жртве а изузетно и Причешће апостола. У науци се то доводи у везу са уређењем и прописима живота монашке заједнице, припремом за покајање у периоду Великог поста као и фунерарним обредима и другим службама које су се обављале у том делу храма.³²³⁴

Када је реч о примеру из Марковог манастира, највероватнијим се чини да место представе Христа Премудрости није изабрано поштујући нека нарочита правила везана за намену приправе или садржај сликаног програма у том делу храма. Избор тема, често и њиховог распореда у позновизантијском периоду у великој мери зависи од богослужења, а задатак сликара постаје да фреске које изведу прате садржај обреда.³²³⁵ Значајан део преосталог програма у Марковом манастиру показује снажан утицај богослужења Страсне седмице, и важних тренутака током циклуса Великог поста.³²³⁶ Имајући то у виду јасно је да композиција у слепој калоти и највишим зонама приправе изабрана да у симболичном виду представи средишњи догађај литургије Великог четвртка – установљење свете Евхаристије. Тако је кроз слику Христа Премудрости и небеске трпезе, вернима и монасима у припрати доступна слика о најважнијем делу обреда – причешћу. Монуменатална фреска која

³²³¹ Cf. Piguet-Panyotova, *Recherches*, 282, 283.

³²³² Ștefănescu, *L'Illustration des liturgies*, 105, 112, 114.

³²³³ Bornert, *Les commentaires byzantins*, 49, 54, 72, 227, 228.

³²³⁴ О сликаној декорацији и различитим обредним наменама приправе, в. Бабић, *Иконографски програм*, 105–126; Tomeković, *Contribution à l'étude*, 143–154; Todić, *L'influence de la liturgie*, 43–59; Nicholl, *A Contribution*, 285–309; Marinis, *Architecture and Ritual*, 64–77.

³²³⁵ Cf. Тодић, *Сликаство приправе Зрза*, 211–222.

³²³⁶ Cf. претходна поглавља

наткриљује припрату има и јасну поруку спасоносне природе. Кроз Дарове Светог духа – Господњи, мудрости, разума, знања, савета, снаге, страха, богобојажљивости, које примају од Божје Премудрости,³²³⁷ верни достижу спасоносне врлине и постају им сазнатљиве свете тајне.

У средњовековној Србији схватања о даровима Светог духа и Соломоновој причи о Премудрости задобила су и идеолошку конотацију у оквиру слике идеалног хришћанског владара, која се исказивала у писаном наслеђу и на ликовним представама.³²³⁸ Тако већ свети Сава у жељи да свог оца, Стефана Немању опише као заштитника цркве и стуб вере, каже да је имао Соломонову премудрост,³²³⁹ а према Доментијану родоначелник династије говори о даровима Светог духа када се јавио у сну Сави, пре него што ће потећи миро из његових моштију.³²⁴⁰ Данило II описује краља Милутина цитирајући пророка Исаију о даровима Светог духа,³²⁴¹ а изнад хиландарске фреске на којој је овај српски краљ насликан са царем Андроником II налази се представа Премудрости.³²⁴² Према византијској владарској идеологији, коју

³²³⁷ У Марковом манастиру као и у другим примерима (Рила, Морача, Никоље) насликано је седам Дарова Светог духа, вероватно због седам стубова храма Премудрости. Не можемо тачно знати који је изостао, јер су сачувани натписи само за четири персонификације. Имајући у виду да се често изједначавају дух богобојажљивости и страха Господњег, а да је у Марковом манастиру постојао дух богобојажљивости, постоји могућност да је изостављена персонификација за страх Господњи. О односу Светих дарова и Премудрости, в. Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 190 et passim.

³²³⁸ Детаљније о томе код: Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 195–198.

³²³⁹ Ђорђевић, *Свети столници*, 73 (са извором).

³²⁴⁰ Доментијан, *Животи Св. Саве и Св. Симеона*, 290. V. и Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 194.

³²⁴¹ Архиепископ Данило, *Животи краљева*, 86.

³²⁴² Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 183, 196; Djurić, *Les portraits de souverains*, 112–116; Годић, *Српско сликарство*, 60; Војводић, *Идејне основе*, 24.

су прихватили српски монарси, владар је носилац, такорећи стуб врлине, а та идеја исказивана је на различите начине у византијској уметности.³²⁴³ Место портрета ктитора у Марковом манастиру такође дозвољава да се они сагледају кроз богословски утемељен однос Дарова Светог духа и врлина.³²⁴⁴ Да подсетимо, краљ Марко са родитељима насликан је у првој зони, на северном зиду припрате, испод Христа Премудрости. Пишући о Марковом манастиру и сличним решењима у Рили и у Дечанима Иван Ђорђевић препознао је изузетан програмски значај у таквом распореду представа.³²⁴⁵ Својим садржајем и значењем композиција Премудрости идејно обогаћује ликове Мрњавчевића у улогама ктитора и владара. Присуство Соломонове фигуре неизоставно намеће поређење, додуше сасвим посредно, величајући премудрост српског владара. У односу две идејно повезане тематске целине, неопходно је било истаћи и једну од најважнијих врлина суверена, а то је подизање и старање о храмовима.³²⁴⁶ Владарско киторство програмски је истицано у аренгама бројних повеља Немањића.³²⁴⁷ Иако сачуван у недовољном броју, не треба сумњати да је и дипломатички материјал Мрњавчевића настао у истом идеолошком оквиру.³²⁴⁸ У склопу истраживања владарских повеља Немањића С. Марјановић Душанић скреће пажњу на то да су аренге садржале осмишљене програмске представе о идеалном владару. Узори са којима су се поредили српски монарси и

³²⁴³ Cutler, *The Aristocratic Psalters*, fig. 154, 251, 259; Kalavrezou, *Imperial Relations*, 33; Magdalino, Nelson, *The Emperor*, 145; Jolivet-Lévy, *Formes et fonctions*, 175–181. Cf. Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 185.

³²⁴⁴ Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 101–102; idem, *Дарови Светог Духа*, 196.

³²⁴⁵ Ђорђевић, *Дарови Светог Духа*, 193–196. У Рили је испод Премудрости насликан циклус Светог Јована Рилског, у којем се појављује бугарски цар Петар (cf. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 75, 137); у Дечанима се испод Премудрости налазе портрети ктитора, краљева Стефана Дечанског и Душана (cf. Војводић, *Портрети*, 275).

³²⁴⁶ Детаљно о томе код: Војводић, *Идејне основе*, 9–15 (са примерима).

³²⁴⁷ *Ibid.*

³²⁴⁸ Cf. неке од повеље деспота Јована Угљеше: Кораћ Д., *Света Гора*, 127, 132; Бојанин, *Повеља деспота Јована*; Pavlikianov, *Unknown Slavic Charter*, 57–67 (са старијом литературом и примерима).

надахнуће за описивање врлина и дужности владара налазили су се првенствено у Старом и Новом завету.³²⁴⁹ Као пример за то узмимо повељу краља Душана манастиру Светог Петра и Павла на Лиму, у чијем се уводном делу каже: „На тај начин у врлини и хришћански цареви владају: једни се као човекољубиви и побожни јавише, а други као милостиви и кротки и сваком правдом испуњени, они, пак, опет свим лепотама, велим, градњом цркава, и свим прилозима и украшавањима у славу и част своје владики принесоше.“³²⁵⁰ И текстови типа „владарског огледала“, који поучавају владара достизању идеалне хришћанске врлине веома су значајан извор за питање које разматрамо.³²⁵¹ Српска прерада Агапитовог огледала под називом *Слово о владајућим на земљи* сачуван је у једном патерику који потиче са територије Македоније из доба краља Марка (последња четвртина XIV века). Идеја о идеалном краљевству заснована на патристичким морализаторским обрасцима у први план истиче мудру и праведну владавину оличену у цару Соломону. Као почетак мудрости сматра се страх Господњи, којим владалац треба непрестано да буде испуњен.³²⁵²

Сликари као и писци руководили су се дакле истим духовним начелом да искажу да је власт суверена коју обављају у врлинама добијена милошћу Божјом.³²⁵³ Замисао фреске у Марковом манастиру подразумевала је још сложенији задатак – да се у слику преточи оно што је ученој монашкој средини краља Марка, упућеној у савремене јој богословке токове, по свему судећи било добро познато, а то је да су

³²⁴⁹ Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 183–186; Вујошевић, *Стари завет*, 227–249.

³²⁵⁰ Вујошевић, *Хрисовуља краља Стефана*, 49⁵²⁻⁶⁷, 52–53. V. и Војводић, *Идејне основе*, 11. V. и повељу деспота Јована Угљеше из 1368.: Соловјев, Мошин, *Грчке повеље*, 106–112, бр. XXXV; Петровић М., *Повеља-писмо*, 29–51. Врлину правде у повељи коментарише Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 81, 82.

³²⁵¹ Ševčenko I., *Agapetus East and West*, 25–41.

³²⁵² Детаљно о садржају рукописа и надахнућу које је представљао за портретску целину на јужној фасади Марковог манастира, в. Марјановић-Душанић, *Rex imago dei*, 135–147.

³²⁵³ О Божјој милости у аренгама српских повеља, в. Половина, *Топос Божје милости*, 173–181. О схватању врлина у средњовековном српском друштву на основу поука светог Јована Лествичника, в. Богдановић, *Јован Лествичник*; за контекст уметности, в. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 102.

дарови Светог духа духовна храна са трпезе Премудрости, која долази од Христа Логоса и Премудрости.

ЦИКЛУС СВЕТОГ ДИМИТРИЈА

Сцене које приказују живот и страдање светог Димитрија распоређене су на сводовима и у највишој зони припрате (сл. 632, 633).³²⁵⁴ Почетак циклуса је на западној страни северног свода (сл. 634) где је насликан *Свети Димитрије пред Максимијаном* *πρὶν ἐ(δ)εῖν τῷ σῷ δ(α)...* (...)*μῆν* (сл. 635).³²⁵⁵ Како казује житије цар Максимијан дознаје да је високи царски чиновник Димитрије хришћанин и да јавно проповеда веру, због чега се разгневи.³²⁵⁶ У симетрично осмишљеној композицији десну страну заузима фигура цара на престолу. Као и другим владарима из свете историје сликар је и Максимијану дао изглед цара епохе Палеолога. Носи пурпурни дивитисион са лоросом, круну и седи на великој дрвеној клупи са црвеним јастуком, док су му стопала положена на супеданеум. Оштрим изразом лица уз гест десне руке обраћа се светом Димитрију, на којег показује и младић из његове пратње, који стоји са леве стране. Други је иза престола и његова фигура, као и десна страна горњег

³²⁵⁴ Сцене циклуса, не све, набројане су и укратко описане код: Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 72. Циклус је више пута поменут у оквиру прегледних текстова о сликарству Марковог манастира и радова посвећеним хагиографским циклусима светог Димитрија, v. Ђурић, *Византијске фреске*, 81; Gligoriјевић-Maksimović, *Caractéristiques iconographiques*, 346–350; Walter, *The Warrior Saints*, 89; Radovanović, *Heiliger Demetrius*, 76; Смирнова, *Иконография жития*, 613–614. За цртеже фресака, v. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 34–36, 40.

³²⁵⁵ PG 116, 1176–1177, 1188–1189.

³²⁵⁶ За основне хагиографске податке о животу и страдању светог Димитрија, v. PG 116, col. 1167–1202; *Велики минеи четии*, col. 1872–1912; Lemerle, *Les plus anciens recueils*, I, 9, 10; II, 197–203; Баришић, *Чуда Димитрија Солунског*, 16–29; *Ἀγίου Δημητρίου θαύματα*. Иако порекло култа светог Димитрија није тема овог поглавља, занимљиво је указати на податак, који може бити прилог још увек нерешеном питању у науци, а односи се на идентитет, сирмијумско порекло и солунску традицију овог мученичког култа. Наиме, према старијем мађарском католичком лексикону (1932), који се делимично заснива на најстаријим мартиролозима – сиријском и јеронимском, први на листи панонских мученика је свети Димитрије из Сирмијума, за кога се каже да је убијен по налогу цара Максимиана Тракса 236–237. године. О томе детаљније: Стојковски, *Светитељи без житија*, 403 (са изворима).

дела тела цара Максимијана делимично је оштећена. Обојица носе дуге црвене хаљине источњачког порекла које имају преклоп на грудима. Свети Димитрије је млади мученик у патрицијској одећи – плавом огртачу и црвеној хаљини. Од уобичајене иконографије одступа једино изгледом косе, која је дужа него што је то уобичајено. Иза њега су још тројица дворјана са мачевима за појасевима, у кратким хаљинама и уским панталонама. Положај тела ових младића је скоро па грациозан, а начин на који држе своје оружје неуверава у војничку спремност. Сликана архитектура која представља дворски амбијент састоји се од две базиликалне грађивине.

Наредна сцена приказује светог *Димитрија како се моли Богу у тамници*, где га је према житију бацио цар Максимијан након што је његов високи службеник одбио да се одрекне хришћанства (сл. 636). Призор је насликан на левој половини лучно завршеног зида под сводом, у чијем центру је прозор. Димитрије седи на клупи нагет ка пулту, на којем је отворена, неисписана књига. Стопала су му положена на црвени јастук. Слика је изоставио детаљ описан у житију, који говори како се анђеоло јавља Димитрију и ставља му мученички венац на главу.³²⁵⁷

У наставку зида, са друге стране прозора је други догађај из тамнице – Несторова посета Димитрију пред излазак у борбу против гладијатора Лија у предстојећим играма које приређује цар Максимијан (сл. 637).³²⁵⁸ Приказан је тренутак када *свети Димитрије даје благослов Нестору да убије Лија*.³²⁵⁹ Овај и претходни догађај просторно су обједињени затворским зидом боје опеке.

³²⁵⁷ *Велики минеи четии*, 1886; PG 116, col. 1177–1178; 1191–1192. Анђеоло је рецимо насликан у цркви Светог Димитрија у Мистри (између 1272 и 1285), cf. Χατζηδάκης, *Νεώτερα γιά την ιστορία*, πιν. 52. Cf. Radovanović, *Heiliger Demetrius*, 78, 79, Abb. 3; Пајић, *Циклус светог Димитрија*, 355, где је уместо анђела насликана рука Бога Оца како благосиља.

³²⁵⁸ *Велики минеи четии*, 1872, 1886–87, 1961; PG 116, col.1177–1178, 1193–1194.

³²⁵⁹ Иконографија ове сцене примењена је на два печата (X век) знатно пре формирања хагиографског циклуса, v. Κολτσίδα-Μακρή, *Μολυβδόβολλα*, 149–154.

Завршни моменат *Несторове победе над Лијем* у присуству цара Максимијана налази се на источном делу северног свода (сл. 638).³²⁶⁰ Непомично тело побеђеног горостаса лежи прободено на врховима копаља, док је Нестор у горњем делу композиције у победничком ставу. За разлику од претходне сцене где је одевен у патрицијски костим, плаву хаљину и црвени огртач, на борилишту носи кратку црвену хаљину, уске сиве панталоне и обућу које се помоћу црвених трака обавија око ногу. Позадина је решена на исти начин као и прва сцена – две базиликалне грађевине означавају амбијент царског двора.

Друга половина циклуса на јужној страни приправе није тако добро сачувана. Пета сцена на западном делу јужног свода потпуно је уништена. Затим следи *Погубљење Несторово*, развијено на читавој површини лучно обликованог зида под сводом (сл. 639). Оно је уследило након што је цара разљутио неочекивани исход борбе младог хришћнина и Лија.³²⁶¹ На левој страни је Нестор погнут и везаних руку, пред војником, који замахује мачем, спреман да му одруби главу. Чин егзекуције посматра цар Максимијан, насликан на десној половини композиције. Због недостатка простора приказана је само једна фигура у његовој пратњи. Као и у пандану на северној страни, прозор се налази на средини те раздваја садржај сцене на два дела.

Последња сцена циклуса претпела је велика оштећења, али се на основу сачуваних делова може препознати њен првобитни садржај (сл. 640). У доњем делу фреске је велики отворен ковчег. Сликар је оживео сиву површину саркофага честим мотивом маскирона, скицираним у само неколико потеза.³²⁶² Од тела светог које је у њему било положено данас се види само горњи део нимба, мало косе и црвени покров под главом. Уз гроб је вероватно стајао већи број личности, од којих су данас

³²⁶⁰ *Велики минеи четии*, 1872, 1886–87, 1961; PG 116, col.1177–1178, 1193–1194.

³²⁶¹ *Велики минеи четии*, 1872, 1961, 1888; PG 116, col. 1172, 1179–1182, 1197–1198.

³²⁶² Cf. Radovanović, *Heiliger Demetrius*, Abb. 4. О мотивима маскерона на представама сликане архитектуре у уметности Палолога, v. Mouriki, *The Mask Motif*, 307–338. V. и поглавља о куполи и олтару.

видљиви остаци три фигуре на крајевима. Највише је сачувана последња, у тамно пурпурној хаљини широких рукава и са златно-жутом украсном траком на левом рамену. Обе руке су подигнуте у висини груди, а види се само лева шака. Остатак црвене капе широког обода одговара изгледу скијадiona. На основу описаних сегмента може се поуздано закључити да је реч о члану хора, будући да су скијадion и хаљине описаног кроја и изгледа чиниле саставни део иконографије мелода.³²⁶³ Од фигуре која је стајала до њега остао је само детаљ хаљине у црвеној боји. У позадини се пружала једна од грађевина, од које је остао сегмент крова. Уз светитељево узглавље такође је стајала фигура, а од ње се види мали део црвене хаљине и рекло би се висећи део широког рукава. Завршна сцена циклуса призивала је по свему судећи *сахрану светог Димитрија*. Чланови хора указују да је светитељев погреб добио изглед позносредњовековног монашког опела.³²⁶⁴ Сцене сахрана постају уобичајени део хагиографских циклуса у позновизантијском периоду,³²⁶⁵ што се у иконографском програму Марковог манастира може видети и на примеру завршне сцене циклуса посвећеног светом Николи.³²⁶⁶ Када је реч сликаним житијима светог Димитрија сцена полагања у гроб по узору на иконографију сахране Христове, налази се у менологу Димитрија Палеолога и Митрополији у Мистри,³²⁶⁷ док је свечана сахрана са опелом које служе два архијереја са хором, у присуству народа насликана у цркви Светог Димитрија у Пећкој патријаршији (сл 641).³²⁶⁸

На основу познатог скупа сцена може се претпоставити шта је била тема уништене фреске на западној страни јужног свода. Према хронолошком току хагиографског наратива, који је поштован и у илустрованим циклусима, након

³²⁶³ Moran, *Singers*, 14–50.

³²⁶⁴ У житијима се сахрана светитељевог тела само кратко спомиње: PG 116, col. 1172, 1179–1182, 1197–1198.

³²⁶⁵ Walter, *St. Demetrius*, 170, n. 49; Moran, *Singers*, 72–85.

³²⁶⁶ Moran, *Singers*, ch. VII, fig. 14.

³²⁶⁷ Millet, *Monuments de Mistra*, pl. 70.4; Walter, *The Warrior Saints*, 96, 87.

³²⁶⁸ Суботић, *Црква Светог Димитрија*, сл. 50, 51. За датовање фресака (између 1322 и 1324. г), в. Тодић, *Српске теме*, 123–139.

Несторовог погубљења војници су стрелама усмртили и светог Димитрија, усред молитве у тамничкој ћелији.³²⁶⁹ Имајући у виду да је изабран мали број догађаја из живота патрона, не би требало сумњати у то да је представљен овај, који спада међу важније и који потврђује мученичку смрт светитеља (сл. 642). У том случају дошло је до измене у распореду фресака, који је успостављен на северној страни, па је прва у јужном делу циклуса вероватно била представа Несторове смрти, а тек потом и две сцене на којима је приказана смрт и погреб Димитријев. Премештање сцена ради прилагођавања простору није било неуобичајено.³²⁷⁰

Циклус светог Димитрија у Марковом манастиру састоји се од седам сцена. Реч је о најважнијим и најчешће приказиваним догађајима везаних за живот и страдање светитеља.³²⁷¹ Изузев делимично сачуваног натписа на првој композицији,

³²⁶⁹ *Велики минеи четии*, 1872, 1888–1189, 1960; PG 116, col. 1172, 1179–1182, 1197–1198. Cf. Менолог Димитрија Палеолога из библиотеке Бодлеане у Оксфорду (gr. th. f. 1, између 1322 и 1340), (cf. Hutter, *Menologion bizantino*, II, 7, pl. 24, passim); цркву Светог Димитрија у Мистри (cf. Millet, *Monuments de Mistra*, pl. 70. 7; Χατζηδάκης, *Νεώτερα γιά την ιστορία*, 162,163 πιν. 52β); Богородицу Љевишску (cf. Тодић, *Српско сликарство*, 186, 314); цркву Светих апостола у Солуну, (друга деценија XIV века), (cf. Ευγγόπουλος, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου*, 1–18); цркву Светог Димитрија у Пећи (према фотографији из личне документације); Дечане (cf. Radovanović, *Heiliger Demetrius*, 81, Abb. 7; Пајић, *Циклус светог Димитрија*, 353). Већину примера помиње Ευγγόπουλος, *Ο εικόγραφικός κύκλος*. Везу између иконографије сцене и екфрасиса Марка Евгеника (XV век) разматра Ευγγόπουλος, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου*, 1–18, посебно 3, 4.

³²⁷⁰ Cf. Пајић, *Циклус светог Димитрија*, 355.

³²⁷¹ О циклусу светог Димитрија: Ευγγόπουλος, *Ο εικόγραφικός κύκλος*; Walter, *The Warrior Saints*, 84–93. V. и одговарајуће библиографске јединице за појединачне споменике. Као посебну географску групу можемо издвојити цркве на Пелопонезу. Поред одавно познатог примера из Митрополије у Мистри, циклус светог Димитрија насликан је и у: цркви Светих Срђа и Вакха, Кита, Мани, између (1262. и 1285) и цркви Светог Илије, Таламес Мани (крај XIII почетак XIV века), (v. Kontogiannis, Germanidou, *The Iconographic Program*, 69–73, fig. 14–17). Уз велику популарност коју је култ светог

са осталих фрески нестао је сваки траг легенде. Сажетост циклуса патрона намеће се као утисак уколико се рецимо упореди са другим хагиографским циклусом у храму, који веома опширно описује живот светог Николе. Поузданије се о том питању може размишљати сагледавањем примера из Марковог манастира у оквирима ширег иконографског развоја хагиографског циклуса светог Димитрија. Изузев најопширнијег дечанског циклуса који садржи дванаест сцена,³²⁷² у сликаним житијима солунског заштитника, која настају у временском распону од XII до XIV века број сцена се креће од пет до десет.³²⁷³ Њихов садржај показује да језгро циклуса чине догађаји из живота и страдања светих Димитрија и Нестора, док су чуда, изузев у Дечанима заступљена знатно ређе.³²⁷⁴ Претпоставља се да су циклуси у базилици Светог Димитрија у Солуну, од којих је један постојао све до пожара 1917. представљали прототип за познија сликана житија међу којима се може уочити пуно сличности.³²⁷⁵

Димитрија имао у позновизантијском еприоду, разлог за појаву циклуса на Пелопонезу препознаје се у политичким приликама, тј. чињеници да се након латинске власти Мани 1262. године вратио у оквире византијске администрације, v. *ibid.*, 84.

³²⁷² Поред догађаја из живота и страдања, значајан број сцена приказује чуда светог Димитрија. Литерарни предлог дечанског циклуса чини опис живота и страдања и две књиге чуда. О томе више код: Radovanović, *Heiliger Demetrius*, 75–88, посебно 88; Пајић, *Циклус светог Димитрија*, 353; Walter, *The Warrior Saints*, 87; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 405–407.

³²⁷³ Реликвијар из Ватопеда (средина XII века) има седам сцена (v. Ευγγόπουλος, *Βυζαντινόν κιβωτίδιο*, 101–136; Grabar, *Quelques reliquaires*, 3–5, fig.1); Менолог Димитрија Палеолога – шест сцена (v. Walter, *The Warrior Saints*, 86); Митрополија у Мистри – десет сцена (v. Millet, *Monuments de Mistra*, pl. 68–70; Χατζηδάκης, *Νεώτερα γιά την ιστορία*, 162, 163); црква Светог Илије, Таламес, Мани – пет сцена (cf. Kontogiannis, Germanidou, *The Iconographic Program*, 69–73). У Богодици Љевишкој сачуване су само три сцене (v. Тодић, *Српско сликарство*, 186, 314); у Светом Димитрију у Пећи – шест сцена (cf. Суботић, *Црква Светог Димитрија*, сл. 46–51). Хагиографска икона из Богородичине цркве Великог Трнову (око 1344–1345) имала је у два реда осам сцена, од којих су сачуване четири (v. Gerov, *Oeuvre inconnu*, 143–153).

³²⁷⁴ V. *supra*.

³²⁷⁵ Walter, *St. Demetrius*, 170 (са литературом).

Дакле, циклус светог Димитрија у Марковом манастиру ни по чему се значајније не издваја од устаљеног репертоара епизода у препознатљивим иконографским облицима, какви се срећу у већини других примера. Поједине особености могу се пак уочити са становишта програмског осмишљавања циклуса. Приметићемо да циклус не садржи ниједну сцену која светог Димитрија приказује као заштитника и чудотворца. Са друге стране место су нашле представе молитве, благосиљања и страдања – Димитријевог, као и његовог штићеника Нестора. Чак је и у приказу борбе са Лијем изостао панцир, односно војничка опрема која је уобичајена за фигуру Нестора. Из тога се може заључити да је намера творца иконографског програма у Марковом манастиру била да се патрон храма у оквиру циклуса прослави пре свега као мученик³²⁷⁶ са снажним заступничким моћима.³²⁷⁷ Имајући у виду суседне тематске целине, такво решење чини се као промишљен избор. У наставку сводова налазе се групе мученика које припадају композицији Христос Премудрост и Логос са трpezом Премудрости, о којима је било речи раније, док се испод циклуса налази низ попрсја Четрдесеторице севастијских мученика.³²⁷⁸ То би уједно могао бити и одговор на питање због чега је сликар изложио сликано житије патрона храма на сводовима и површинама зидова између њих, иако је много више простора за опширнију наратију било у нижим зонама. Оваквим одабиром сцена циклус светог Димитрија идејно је уклопљен у ширу тематску целину горњих зона припрате, у којој доминира мартиролошка симболика.³²⁷⁹

³²⁷⁶ О страдањима мученика као поджанру хагиографске литературе и специфичности текстова који описују страдање светог Димитрија – *Passio prima* (ВНГ 496, РГ 116, col. 1167–1172) и *Passio altera* (ВНГ 497, РГ 116, 1173–1184), v. Delehayе, *Les passions des martyrs*; Detoraki, *Greek Passions*, 61–101, посебно 67.

³²⁷⁷ За друге, сличне примере циклуса са истом идејом, v. Walter, *The Warrior Saints*, 87.

³²⁷⁸ V. Марков манастир. Цртежи на фрески, 37, 41.

³²⁷⁹ Cf. McGowan, *From Victim to Victor*, 115–158.

ПОПРСЈА МУЧЕНИКА

Педесет и шест светитељских попрсја насликано је у трећој зони припрате (сл. 605). Распоређени су тако да их на дужим странама – источном и западном зиду има по двадесеторица, док је на северном и јужном зиду било места за осам попрсја. Међу њима преовлађује група Четрдесеторице мученика страдалих у Севастији. Преосталу површину испуњавају портрети других угледних мученика хришћанске цркве.³²⁸⁰

На источном зиду, гледано од севера ка југу насликани су севастијски мученици: Кирион о (агнос) кѣри<...>; Кандид о (агнос) канд<...>дос; Домнос о (агнос) догнос; непознати мученик (сл. сл. 643); непознати мученик; Исихије <...> исихно<с>; Евноик с̄тѣ евноикъ; Мелитон с̄тѣ мѣлнтон; Илија(дис) с̄тѣ илѣдѣ<...>, (сл. 644); Александар с̄тѣ алѣксандръ; Сакердон с̄тѣ сакердонъ; Уал с̄тѣ ѡал (сл. 645); Приск с̄тѣ прискъ; Худион с̄тѣ хѡдионъ; Ираклије с̄тѣ иракликъ; Сисиније (?) с̄тѣ с<...>, (сл. 646); непознати мученик с̄тѣ <...>; Филиктимон <...>монъ; Флавије (?) с̄тѣ влав<...>; Ксантије <...> ѡантѣ<...>, (сл. 647). У наставку, на јужном зиду налазе се: Валерије с̄тѣ валѣ<...>; Никола стѣ никола; Атанасије стѣ атанасѣ<...>; непознати мученик; непознати мученик; Гај <...> г<...>нѣ; Клаудије с̄тѣ клав<...>; Смарагд <...> см<...>, (сл. 648, 649, 650). Западни зид: непознати мученик (оштећено); непознати мученик (оштећено); непознати мученик (оштећено); непознати мученик (оштећено), (сл. 651); Доментијан <...>тѣанъ; Горгоније с̄тѣ горгоникъ; Јулијан с̄тѣ ѡлијанъ; Аггалије с̄тѣ аггал(а)икъ (сл. 652); непознати мученик, непознати мученик (сл. 653).

У наставку западног зида следе свети мученици: непознати мученик <...> ка<...>пклонъ; Патридон (sic!) с̄тѣ патрдонъ; Јустин с̄тѣ ѡстѣн; непознати мученик (сл. 654, 655); Теодор Александријски с̄тѣ теод(о)рѣ а<...>др<...>с<...>; непознати мученик (сл.

³²⁸⁰ Четрдесеторицу севастијских мученика помињу: Габелић, *Лесново*, 60; Павловић, *Култ и иконографија*, 304. За цртеж фреске, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 36, 37, 40, 41.

656); Прокло стѣ прокъ; Иларије стѣ илариѣ; непознати мученик стѣ (...)*ингень*; непознати мученик (Трофим?) стѣ (...)*ѡф* (сл. 657). Северни зид: непознати мученик (Теофил?) тѡф(...); непознати мученик стѣ еѣ(...)*нниѣ*; непознати мученик; непознати мученик; непознати мученик (...)*нѣ*; непознати мученик; непознати мученик (сл. 658–661).

Култ четрдесторице севастијских мученика био је изузетно поштован у источнохришћанском свету током средњег века.³²⁸¹ Бројне су представе римских легионара, пострадалих у IV веку под царем Лицинијем или Децијем и у српском монументалном сликарству.³²⁸² Приказ групе која страда на залеђеном језеру крај јерменског града Севастије је преовлађујући иконографски тип њихових представа током XIII века.³²⁸³ У наредном столећу севастијски мученици чешће се сликају као појединачне представе.³²⁸⁴ За разлику од групних представа мученика из XIII века које су се обавезно сликале у наосу,³²⁸⁵ положај који имају у иконографским програмима цркава у XIV столећу није стриктно одређен. Попрсја светих мученика најчешће су распоређена и груписана на конструктивно осетљивијим местима у храму – ступцима, пиластрима, поткуполним луцима и сводовима. У прстену

³²⁸¹ Прослављају се 7. марта, v. Delehaeye, *Synaxarium*, 521; ВНГ II, 97. За представе у византијској уметности, v. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons*, 96–109, fig. 1–21.

³²⁸² Gavrilović, *The Forty in Art* ;70–74; eadem, *The Forty Martyrs of Sebaste*, 75–86; eadem, *The Forty Martyrs in Macedonia and Serbia*, 198–216; Димитрова, *Манастир Матејче*, 78–81; Павловић, *Култ и иконографија*, 293–304; Годић, *Грачаница*, 126; Габелић, *Лесново*, 59–60.

³²⁸³ Павловић, *Култ и иконографија*, 293–304.

³²⁸⁴ Габелић, *Лесново*, 60. Има и примера групне представе, као што је Бела црква Каранска, v. Војводић, *О живопису Беле цркве Каранске*, 139.

³²⁸⁵ Изузетак је Градац, где су Четрдесеторица севастијских мученика приказани у доњој зони приправе, v. Millet, Frolov, *La peinture du Moyen âge*, II, pl. 62, 4; Павловић, *Култ и иконографија*, 301, 302, сл. 11.

тамбура севастијски мученици насликани су у Леснову,³²⁸⁶ Кучевишту³²⁸⁷ и Матеичу.³²⁸⁸ Као потпора зидовима изнад зоне стојећих фигура нашли су се у Грачаници,³²⁸⁹ Земену,³²⁹⁰ и Светом Атанасију у Лешку³²⁹¹. Такав начин представљања Четрдесеторице севастијских мученика следи стару традицију о њиховој профилактској улози, која је била позната и у српској средини, о чему сведочи Темнићки натпис.³²⁹² Уз традиционално хришћанско веровање да мученичка крв учвршћује цркву, овај аспект култа севастијских мученика додатно је оснажен текстовима хагиографске природе, у којима се непосредно описују и прослављају њихове чудотворне заштитничке моћи. Таква је и легенда по којој су се јерусалимском патријарху Томи (807–820) у сну јавила Четрдесеторица како држе куполу храма Вазнесења у Јерусалиму.³²⁹³

У науци је већ указано на значај који је поштовање Четрдесеторице севастијских мученика имало у Охридској архиепископији,³²⁹⁴ а црква Свете Софије у Охриду препозната је као центар подстицаја у ширењу овог култа на територију

³²⁸⁶ Габелић, *Лесново*, 59–60, сл. 6–12.

³²⁸⁷ Ђорђевић, *Сликаство XIV века*, 85; *idem*, *Сликаство властеле*, 133.

³²⁸⁸ Димитрова, *Манастир Матејче*, 78–81.

³²⁸⁹ Тодић, *Грачаница*, 95, 98, 126; *idem*, *Српско сликарство*, 177, 332; Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, 42.

³²⁹⁰ Мавродинова, *Земенската црква*, 97–104, сл. 62, 65–71, 72–73.

³²⁹¹ Габелић, *Једна локална сликарска радионица*, 272, сл. 23; *eadem*, *Лесново*, 60.

³²⁹² Радојчић, *Темнићки натпис*, 3–11. Исто, профилактско значење истакнуто је кроз представе севастијских мученика у иконографским програмима кападокијских и руских цркава средњевизантијског периода. Примере наводи Тодић, *Грачаница*, 126 (са литературом) и Димитрова, *Манастир Матејче*, 80.

³²⁹³ Vincent, Abel, *Jérusalem*, 224, 244. На овај податак упућује Gavrilović, *The Forty Martyrs in Macedonia*, 209, 210.

³²⁹⁴ У протезису Свете Софије у Охриду сачуван је јединствен циклус посвећен Четрдесеторици севастијских мученика (v. Грозданов, *Циклусот на четириесетте маченици*, 42–45, црт. 3–5; Толстая, “Сорок севастијских мучеников“, 743–752), а у цркви Светог Леонтија у Водочи фрагмент фреске (v. Мижатеv, *Les “Quarante martyrs”*, 102–109). Иста тема насликана је и на једној икони из Охрида (v. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 75, табл. I.)

средњовековне Србије.³²⁹⁵ Наведени примери представа из Земена, Кучевишта, Леснова и Матеича показују да се штовање Четрдесеторице севастијских мученика није умањило у јужним крајевима некадашњег Царства ни у XIV столећу.

Положај који је додељен ликовима севастијских мученика у Марковом манастиру потврђује њихово апотропејско значење. Заједно са петаестак других мученика они чине низ који се протеже дуж зидова треће зоне припрате, „подупирући“ слепу калоту, односно све сегменте у њеном подножју. У таквој замисли ликови севастијских и других мученика могу се разумети као део веће програмске целине коју чине Христос Премудрост и циклус живота и страдања светог Димитрија. Благослов Христа који чини саставни део иконографије Четрдесеторице у сликарству XIII века, није изостао ни у примеру који разматрамо и може се препознати у благослову Христа Речи Премудрости Божје из темена калоте.

За разлику од већине поменутих аналогича мученици у задужбини Мрњавчевића не носе крстове. Приказани су у паровима, благо окренути један ка другоме и појединачно именовани.³²⁹⁶ Четири мученичке представе су делимично оштећене а осам натписа је слабо видљиво или у потпуности избрисано. Редослед имена већег броја ликова подудара се са записом у синаксару Цариградске цркве,³²⁹⁷ који је вероватно преузимао и понављан у минејима и другим богослужбеним књигама. Прилагођавање просторима црквама доносило је и одређене измене у распореду, што се види из сачуваних натписа у другим примерима.³²⁹⁸

³²⁹⁵ Војводић, *О живопису Беле цркве каранске*, 139.

³²⁹⁶ Cf. Габелић, *Лесново*, сл. 6–12.

³²⁹⁷ Delahaye, *Synaxarium*, col. 521. Cf. *Полный месяцеслов Востока*, 69.

³²⁹⁸ У другим црквама сачувано је знатно мање ликова и натписа у поређењу са Марковим манастиром. Cf. Тодић, *Грачаница*, 95, 98; Габелић, *Лесново*, 59–60, сл. 6–12; Мавродинова, *Земенската црква*, 97–104, сл. 62, 65–71, 72–73; Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 85; Димитрова, *Манастир Матејче*, 78–81.

Сликар Марковог манастира није поштовао предвиђене одреднице из приручника приликом сликања мученичких ликова. Та неусклађеност происходи првенствено из његовог начина рада. По свему судећи сликар је користио по неколико шаблона за полуфигуре окренуте на леву, односно на десну страну, што је вероватно био погодан начин да брже изведе велики број ликова.³²⁹⁹ Иако је идеја ове иконографске варијанте да се севастијски мученици насликају као индивидуализовани портрети, у Марковом манастиру се може уочити неколико основних физиономија, које се уз мале варијације понављају.

Чини се да је највећи број грешака настао приликом исписивања имена преосталих мученика, који су придружени Четрдесеторици севастијских, што знатно отежава могућност да се одреди њихов идентитет, а тиме и разлози због којих су приказани у паровима. Од осамнаест попрсја, колико их је укупно, седам је изгубило натпис, а само се за неколико њих поуздано може одредити кога приказују. То су најпре свети Прокл и Иларије, седамнаести, односно осамнаести лик на западном зиду. Двојица азијских мученика, пострадалих за време цара Трајана помињу се у православним синаксарима за 12. јули.³³⁰⁰ Заједно су насликани у менолозима монументалног (Старо Нагоричино и Дечани)³³⁰¹ и минијатурног сликарства (рукопис из оксфордске Бодлејане, *gr. th. f.1, fol. 47r*)³³⁰².

Тринаеста мученичка представа на западном зиду означена је као Јустин ἵστυν ἵστυν . Најугледнији мученик под овим именом је Јустин Филозоф, апологета хришћанства који је страдао за време Марка Аурелија у Риму (II в.). Црква га сећа

³²⁹⁹ Vafeiades, *Painting Work systems*, 1–19.

³³⁰⁰ Delahaye, *Synaxarium*, col. 813–815; ВНГ 2374–2375; *Полный месяцеслов Востока*, 210.

³³⁰¹ Мијовић, *Менолог*, 283, 340, црт. 15, 44, сл. 107, 217; Тодић, *Старо Нагоричино*, 80; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 415, ТИХ, 13b.

³³⁰² Hutter, *Menologion bizantino*, II, 28, fig. 88.

1. јуна,³³⁰³ а под овим датумом његова представа налази се у више илустрованих менолога (рукопис из оксфордске Бодлејане, *gr. th. f.1, fol. 47r*;³³⁰⁴ Старо Нагоричино,³³⁰⁵ Грачаница,³³⁰⁶ Трескавац,³³⁰⁷ Козија³³⁰⁸). Лик средовечног мушкарца са риђом дужом косом и кратком брадом не одговара устаљеном начину приказивања светог мученика Јустина, старца седе косе и браде. Није сачуван натпис уз светачки лик који је насликан са њим у пару, али би се могло претпоставити да је изабран неко од мученика који су пострадали исти дан, као што су Јустин или Харитон Римски.³³⁰⁹

Уколико је наша претпоставка о натпису $\overline{\sigma\tau\upsilon} \ \phi\epsilon\omega\delta(o)\rho\eta \ \alpha(\dots)\delta\rho(\dots)\varsigma(\dots)$ исправна, то би значило да петнаесто попрсје представља светог Теодора Александријског, мало познатог мученика, који се налази на листи за 12. септембар у православним синаксарима.³³¹⁰ Под овим датумом приказана је сцена његовог мучеништва у менологу Василија II (*vat. gr. 1613, fol. 32*),³³¹¹ док је у грачаничком менологу насликан као полуфигура.³³¹²

Према сачуваном делу натписа уз прво попрсје на северном зиду, требало би да је приказан свети мученик под именом Теофил $\tau\epsilon\omicron\phi(\dots)$. Поред члана Четрдесеторице севастијских мученика познато је више светитеља са овим именом –

³³⁰³ Delahaye, *Synaxarium*, col. 721–722, 722–724; ВНГ 972z–974e. *Полный месяцеслов Востока*, 164.

³³⁰⁴ Hutter, *Menologion bizantino*, II, 24, fig. 78.

³³⁰⁵ Мијовић, *Менолог*, 280, црт. 6, сл. 82; Тодић, *Старо Нагоричино*, 79.

³³⁰⁶ Уз Јустина су насликана још три попрсја, вероватно истоимени светитељ, Харитон и још један од мученика који је страдао исти дан, v. Мијовић, *Менолог*, 301, црт. 25; Тодић, *Грачаница*, 106.

³³⁰⁷ Мијовић, *Менолог*, 313, црт. 38, сл. 163; Глигоријевић-Максимовић, *Сликаство XIV века*, 102.

³³⁰⁸ Мијовић, *Менолог*, 359, црт. 62, сл. 248.

³³⁰⁹ Delahaye, *Synaxarium*, col. 721–722, 722–724.

³³¹⁰ Delahaye, *Synaxarium*, col. 36; *Полный месяцеслов Востока*, 280. Могуће је да је иста личност Теодор епископ Александријски који се прославља 3. децембра, v. Delahaye, *Synaxarium*, col. 275.

³³¹¹ *Il Menologio di Basilio II*, I, 11; II, fig. 32.

³³¹² Мијовић, *Менолог*, 287, црт. 21; Тодић, *Грачаница*, 100.

Ћакон који је са групом мученика страдао 30. септембра³³¹³, монах из времена иконоборства (2. октобар),³³¹⁴ један од монаха испосника, који се помињу 2. децембра,³³¹⁵ Ћакон који је пострадао са мучеником Еладијем 8. јануара,³³¹⁶ Теофил Нови који је страдао у VIII веку и прославља се 30. јануара, као последњи на листи тога дана.³³¹⁷ Теофил се звао један од четрдесет двојице хришћана које су Арабљани убили 845. године у Амориону, а црква се сећа њихове трагичне смрти 6. марта.³³¹⁸ Под датумом 31. март у синаксарима стоји кратак помен Теофила мученика, а 21. јула прославља се мученичка група коју предводе Теофил и Трофим.³³¹⁹ Од укупног броја наведених светитеља са именом Теофил, четворица су били мученици. Међу њима се издвајају се Теофил и Трофим као једини који су добили ликовне представе³³²⁰ у менолозима. Насликани су заједно са групом састрадалника у рукопису из Бодлијане (gr. th. f.1, fol. 48v)³³²¹ и у Дечанима.³³²² Стога се чини могућим да би први светитељ на северном зиду могао бити Теофил који је са Трофимом и тринаест других мученика мучен и убијен у Ликији за време Диоклецијана. Уколико се ова претпоставка чини прихватљивом, онда се са више основа може помишљати да последњи лик на западном зиду $\overline{\sigma\tau\upsilon}$ (...)&phi(...), који се

³³¹³ Delahaye, *Synaxarium*, col. 94.

³³¹⁴ Delahaye, *Synaxarium*, col. 100; *Полный месяцеслов Востока*, 306.

³³¹⁵ Delahaye, *Synaxarium*, col. 274.

³³¹⁶ *Ibid.*, col. 378.

³³¹⁷ *Ibid.*, col. 434.

³³¹⁸ *Ibid.*, col. 516. V. и *Forty-two Martyrs of Amorion*, in: *ODB*, II, 800, 801 (A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko).

³³¹⁹ Delahaye, *Synaxarium*, col. 836; *Полный месяцеслов Востока*, 220.

³³²⁰ Пример групне представе Четрдесет и двојице аморионских мученика налази се у Метафрастовом менологу из Месине (Универзитетска библиотека Сан Салваторе, 27, fol. 172v), v. *ODB*, II, 801.

³³²¹ Hutter, *Menologion bizantino*, II, 29, fig. 91.

³³²² Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 416, Т III, 44с, сл. 12

налази поред Теофила приказује Трофима. Сумњу ипак оставља то што два поменућа светитеља не чине пар.³³²³

О још једној мученичкој представи из ове групе може се понешто рећи. Уз треће попресе на северном зиду сачуван је натпис $\overline{\text{CTY}} \text{ } \epsilon\kappa\langle\dots\rangle\text{ннк}$. Будући да у православним синаксарима не постоји светитељ који се зове Евсеније или Евсевније, не би требало искључити могућност грешке, те би се у том случају натпис односио на једног од мученика под именом Евсевије. У менолозима су приказана двојица мученика из Никомедије под овим именом, страдала за време Диоклецијана, а прослављају се 20. јануара,³³²⁴ односно 24. априла.³³²⁵ Позната је и представа Евсевија из Феникије, страдалог за време Јулијана Отпадник (23. септембар).³³²⁶

На крају, треба споменути да један број натписа нема сличности са именима познатих хришћанских мученика. Приликом писања легенди $\overline{\text{CTY}} \text{ } \text{патридонь}$ и $\langle\dots\rangle$

³³²³ Последњи пар на западном зиду су поменути $\overline{\text{CTY}} \text{ } \langle\dots\rangle\phi\langle\dots\rangle$ и $\text{CTY} \text{ } \langle\dots\rangle\text{ннгень}$. И поред тога што је највећи део натписа сачуван, није могуће са сигурношћу претпоставити име другог мученика. Узевши као могућност да је црта која је припадала првом слову можда била слов М, споменимо светитеља чије је име само приближно слично примеру из Марковог манастира. У питању је мало познати мученик Менигнос (22. новембар), који је страдао за време цара Деција, v. Delahaye, *Synaxarium*, 246. Чини се да је већа вероватноћа да је сликар (писар) у овом случају направио грешку.

³³²⁴ Пострадао је са Васом, Евтихијем и Василидом (v. Delahaye, *Synaxarium*, col. 405–406) са којима је и насликан у менологу *Vat. gr. 1613* (v. *II Menologio di Basilio II*, I, 91, II, fig. 336) и у Старом Нагоричину (v. Мијовић, *Менолог*, 272, 273, црт. 8, сл. 60).

³³²⁵ Пострадао је са другим мученицима у Никомедији за време цара Диоклецијана, v. Delahaye, *Synaxarium*, col. 628. Насликан је у Грачаници (сцена), v. Мијовић, *Менолог*, 297, црт. 27; Тодић, *Грачаница*, 103.

³³²⁶ Delahaye, *Synaxarium*, col.71. Насликан је у Старом Нагоричину, v. Мијовић, *Менолог*, 261, црт. 10, сл. 21; Тодић, *Старо Нагоричино*, 85.

ка(...)пклонъ³³²⁷ сасвим сигурно је дошло до грешке, док име сты (...)ннгень за сада остаје без одговарајућег решења.

Мученици који су изабрани да буду насликани уз Четрдесеторицу севастијских не спадају у ред познатијих. Осим у менолозима, представе ових светих се по свему судећи сликају изузетно ретко. Стога смо мишљења да је њихов избор везан за садржаје минеја, у овом случају за месеце јун, јули и септембар. Лоше стање очуваности натписа и типизираност светитељских физиономија не допуштају да се утврде одлике мученичке групе, односно испита однос између њених чланова. Такође остаје нејасно да ли је постојала и каква је била њихова повезаност са Четрдесеторицом севастијских мученика.

³³²⁷ Cf. Катикона, који се са групом свештеномученика из Херсона помиње 7. марта (v. *Полный месяцеслов Востока*, 67) и истоименог мученика који се помиње са Памфилом 12. августа (v. *Полный месяцеслов Востока*, 244).

ЦИКЛУС СВЕТОГ НИКОЛЕ

Циклус светог Николе пружа се у другој зони припрате. Сликано житије славног мирликијског епископа опширно је изложено у тринаест сцена.³³²⁸ Циклус започиње на јужном зиду приказом *Рођења светог Николе* (ρο)γε(στω) στῆσ̄ николи (сл. 662, 663)³³²⁹ Најважнији делови хагиографских текстова, који описују овај догађај пренети су на иконографски устаљен начин.³³³⁰ На левој половини сцене је лежај породиље на којем седи светитељева мајка Нона. Она се служи понудама које јој у чинијама приносе две девојке. Крај њеног узглавља стоје још две младе жене. Епизода купања детета такође се одвија у првом плану, на десној страни композиције. Представа новорођеног дечака како стоји у посуди подигнутих руку илуструје прво чудо које се догодило одмах по рођењу. Догађај кроз који су се испољиле невероватне способности дететове, изгубио је на снази и јасноћи у иконографском смислу, тиме што га бабица придржава око струка. Млада девојка, која са десне стране улива воду у суд препознатљив је мотив преузет из представа купања детета.³³³¹ Амбијент дома дочаран је сликаном архитектуром – приказом

³³²⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 69–72, сл. 78–82 описао је циклус од сцене *Свети Никола избавља три девојке од блуда до завршне, Смрт светог Николе*. Карактеристике појединих сцена разматрају Ђурић, *Византијске фреске*, 82; Радовановић, *Неколико ретко приказиваних чуда*, 68. Циклус је у целини објављен у оквиру студије о светом Николи: Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 50, 67, 71, 78, 86, 105, 110, 116, 121, 123, 127, 134. За цртеже фресака, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 36, 38–40, 42–43.

³³²⁹ На основу фотографије из фото документације Народног музеја у Београду (бр. 1632В). V. и Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 67.

³³³⁰ Бројне грчке текстове о светом Николи сакупио је Anrich, *Hagios Nikolaos*, док је Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, passim уз сваку сцену циклуса приложила одговарајуће литерарне изворе. V. и *Ὁ ἱερός Φώτιος, ὑμνογράφος τοῦ Ἁγίου Νικολάου; Manuelis Philae carmina*, I, 78–79, 239, 269; Antonopoulou, *A Kanon on Saint Nicholas*; idem, *Commenting on a Homily*, 25–36.

³³³¹ За иконографију сцене, в. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 66–69.

спољашње фасаде са троја врата, прозорима, крововима и средишњим стубом, између којих је разапет црвени велум.

Следи *Полазак светог Николе у школу* $\overline{\text{сѣ}}$ $\overline{\text{ннкола}}$ (...) у пратњи мајке (сл. 664).³³³² Млада жена без нимба, одевена у једноставну сиво-плаву хаљину, са кошарицом за храну у десној руци показује десном руком на сина испред себе.³³³³ Светитељ је приказан као дете, али са залисцима који најављују његову будући физиономију. Одевен је у дугачку белу хаљину, која је при дну, на оковратнику и на рукавима порубљена сивим тракама. У левој руци му је писаљка, а у десној држи таблицу за писање, на којој су слова грчког алфабета α , β , γ , δ , ϵ , ζ , η , θ , ι , κ , λ . Поглед је подигао ка учитељу – светом монаху седе косе и браде, у тамној хаљини и огртачу, који седи на некој врсти столице са постољем за ноге. Он у левој руци држи штап, а десну је пружио ка дечаку. Са десне стране учитељу, пред вратима школе је група ученика. Допојасно је приказан само један дечак, који кажипрстом десне руке показује на таблицу малог светог Николе, зачуђен над дечаковим знањем. Осталима се види главе или само темена. Мотив ђака најзаступљенији је у црквама на територији југоисточног Балкана из епохе позних Палеолога, због чега се сматра да је тај елемент иконографије и настао на поменутом простору.³³³⁴ Реч је заправо о *топосу* добро познатом и у византијској хагиографији, којим се истиче предодређеност светости и чудотворења светог Николе и у школском узрасту.³³³⁵ Као и у другим наративним циклусима сликар из Марковог манастира не прави размаче између сцена, а додатно их повезује јединственом архитектонском кулисом. Дакле сликана архитектура започета у *Рођењу* наставља се и у *Поласку у школу*.

³³³² Натпис није забележен ни на старим фотографијама. Cf. *ibid.*, 71.

³³³³ О представама родитеља светитеља у сценама поласка у школу, v. Drewer, *Saints and their Families*, 259 *passim*.

³³³⁴ За иконографију сцене, v. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 70–75.

³³³⁵ О пореклу и значењу иконографије, v. Pitarakis, *Les images d'écoliers*, 83–98, посебно 91–98.

Наредне три композиције кроз постојане иконографске обрасце приказују уздизање светог Николе на лествици црквене хијерархије.³³³⁶ Последња сцена на јужном зиду је *Рукоположење светог Николе за ђакона* (сл. 664). Крај Часне трпезе, иза које се налази циборијум, приказани су млади, голобради светитељ Никола у ђаконској одежди, како погнуте главе прима благослов од архијереја седе косе и браде. У обреду, који се одиграва у олтару учествују и два ђакона који држе свеће; један стоји уз архијереја, а други иза светог Николе.³³³⁷ Иконографско и композиционо језгро понавља се и у наредној сцени, првој на западном зиду, која приказује чин *Рукоположења светог Николе за свештеника* (сл. 665). Свети Никола је средовечни човек у свештеничкој одежди (стихар, фелон и златни епитрахил) који, благо повијен и испружених руку прима благослов од архијереја, истог као и у претходној сцени. Иза светитеља стоје два ђакона, док је трећи уз архијереја, у олтару. Сва тројица носе дугачке свеће. *Посвећивање светог Николе за епископа* доноси промене једино у лику и одежди светог Николе, који је сада попримио своју уобичајену физиономију времешног седог, проћелавог човека за кратком брадом у архијерејском костиму (стихар са рекама, златни епитрахил, полиставрион, омофор). Услед недостатка простора, али и изабраног иконографског решења, свечани обред рукополагања епископа, у којем по правилу учествује више епископа и свештеника³³³⁸ добио је скроман изглед удаљен од оновремене литургијске

³³³⁶ О елементима иконографије три сцене, v. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 76–85.

³³³⁷ Иако разматрања стила нису предвиђена овим радом, важно је скренути пажњу на детаље фреске, чији изглед поново отвара питање односа две сликарске групе у Марковом манастиру. Чини се да основ за претпоставку о сарадњи сликара тзв. охридске и скопске групе, изнету у претходним поглављима, постоји и за фреске у трећој зони. Наиме, минуциозна обрада мермерног постоља Часне трпезе, као и циборијума својствена је сликарима друге групе и као таква значајно се стилски разликује од начина рада охридских фрескописаца склоних празним површинама и поједностављеним облицима.

³³³⁸ За чин рукополагања епископа у православној цркви, v. Goar, *Euchologion*, 249–256; Paris, *La consécration épiscopale*, 276–308; Мирковић, *Православна литургија*, 121–127. За иконографију обрета, v. Walter, *Church Appointments*, 108–125; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 81. Cf. пример из Богородичине цркве у Доњој Каменици (v. Piguët-Panyotova, *Recherches*, fig. 98).

стварности. Изостала је и фигура ђакона у олтару, па су тако једини служитељи двојица ђакона иза светог Николе, од којих један носи свећу (сл. 665).

Циклус прекида празнична сцена Успења Богородичиног, која се простире на средишњем делу западног зида припрате (сл. 246, 666). На северном делу истог зида циклус се наставља илустрацијом популарне приче о три девице – *Свети Никола дарује сиромашног, који је имао три кћери* *сѣѣ нїколаѣ дарѣет љбога нмѣцаго три дѣштере* (сл.667).³³³⁹ Изглед фреске у Марковом манастиру у складу је са веома распрострањеном варијантом ове композиције.³³⁴⁰ Свети Никола као епископ града Мире налази се у дому сиромашног суграђанина. За приказ тог амбијента примењена је иста сликана архитектура као и у почетним сценама циклуса. Уз кревет у којем спавају три девојке седи њихов отац и десном руком прихвата врећицу са новцем који му дарује светитељ. За разлику од полиставриона који носи у сцени Посвећења за епископа, допојасно приказани свети Никола одевен је у сакос боје тамног пурпура, преко којег је пребачен омофор, док златни епитрахиљ и наруквице извирују испод одежде. Добročинство којим је спасао три сиромашне девојке од проституције узима се као један од раних раних знакова Николине светости.³³⁴¹

Наредних шест епизода посвећено је илустрацији приче о три војводе. Одмах треба напоменути да њихов хронолошки редослед не прати наративни ток из светитељевог житија.³³⁴² У њему се казује како су тројица војвода цара Константина на свом путу за Фригију, где су се упутили да по налогу цара угуше буну, били сведоци спасавања тројице невиних, осуђених на смрт у ликијској Мири. Житије даље описује њихов повратак у Цариград, али и преокрет, који уносе клевете епарха Евлавија да су подстрекли побуну против царске власти. То је био разлог што их је цар Константин неправедно осудио и бацио у тамницу. Сетивши се како је спасао

³³³⁹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 69; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 86.

³³⁴⁰ О иконографским одликама сцене, v. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 86–90.

³³⁴¹ Ševčenko, *St. Nicholas in Byzantine Art*, 84.

³³⁴² Литерарне изворе за причу о три војводе наводи Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 104–106, 109–111, 115–117, 120–121, 123–124, 127–128.

три невина човека, тројица војвода се помолише светом Николи. Услишивши њихове молитве свети епископ мирликијски јави се у сну цару Константину и епарху Евлавију потврдивши невиност три војводе. Потом се и цар лично увери у њихову невиност, те их посла светом Николи да му се захвале на спасењу.

Готово све овде укратко изложене епизоде из приче о три војводе заступљене су и у циклусу Марковог манастира, али у нешто измењеном редоследу. На почетку тог низа нашле су се сцене *Јављање светог Николе цару Константину у сну* и *Јављање светог Николе епарху Евлавију у сну*, након којих следи *Избављање три човека од смрти*.³³⁴³ И поред тога што су преостале епизоде на одговарајућим местима у хронолошком поретку циклуса, посматрачевом оку ипак је отежано да прати ток приче, а умањена је и разумљивост целине (сл. 668).

Јављање светог Николе цару Константину у сну σ̅τ̅ι̅ ν̅ι̅κ̅ο̅λ̅α̅ε̅ ι̅α̅κ̅ι̅ σ̅ε̅ κ̅ο̅σ̅τ̅α̅ν̅τ̅ι̅ν̅ο̅ς̅ последња је сцена на западном зиду (сл. 667).³³⁴⁴ У првом плану композиције је уснули цар Константин. Иконографија фигуре у сну задржава и у XIV столећу елементе стечене у ранијим етапама византијске уметности.³³⁴⁵ У постељи пурпурне боје, оивичене златним порубима лежи цар Константин одевен у царски орнат. Главу је наслонио на десно раме, а десна рука му је положена на стомак. Уз његов кревет стоји свети Никола и десном руком га благосиља. Сликана архитектонска позадина означава унутрашњост царске одаје за спавање, а на место радње додатно упућују и припадници дворске гарде. Двојица младића насликаних уз десну ивицу сцене некада су у десној руци држали мач или другу врсту наоружања.³³⁴⁶ И једнобојне

³³⁴³ Cf. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 50 где су сцене наведене све сцене, али према распореду који не одговара стварном стању. *Избављење три човека од смрти* уметнуто је међу епизоде из приче о три војводе и у: Доњој Каменици, Псачи, Куртеа де Арђеш и Рамаћи, док се рецимо у Светом Николи Орфаносу у Солуну опет неправилно иста сцена нашла на самом крају циклуса. За распоред сцена и примере, v. *ibid*, 23.0–9, 24.0–7, 35.2–5, 36.6–12, 38.7–12, 40.4–6. На ово питање пажњу скреће Војводић, *Свети Ахилије*, 141, нап. 1041.

³³⁴⁴ Мирковић, Таћић, *Марков манастир*, 70; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 116.

³³⁴⁵ Karagianni, *Les rêves*, 64–72, посебно 71.

³³⁴⁶ За иконографију сцене, Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 115–119.

беле хаљине које имају на себи, вероватно су само колористичка основа првобитног изгледа њихових костима.

Наредна сцена, прва на северном зиду *Јављање светог Николе епарху Евлавију у сну* *сѣи нїколаѣ ѿвї се епархѣ* (...) понавља исти композициони образац (сл. 669).³³⁴⁷ Једина разлика је у фигури епарха Евлавија, средовечног мушкарца дуже косе и браде у белој кошуљи.

Следи *Свети Никола избавља три човека од смрти* *сѣи нїколаѣ нзбављает три цѣже ѿт нага мѣи* (сл. 670).³³⁴⁸ Призор је смештен у стеновити пејсаж околине Мире, где се према легенди припремала егzekуција тројице невиних људи. Поређани један до другога, они су, сагетих глава и руку везаних испред себе, лицем окренути ка свом целату. Први је седокоси старац са кратком брадом и у црвеној дугој хаљини, а друга двојица су средовечни мушкарци смеђе косе и кратке браде у плавој, односно црвеној хаљини истог кроја. Војник одевен у кратку и у горњем делу уску хаљину источњачког типа са преклопом на грудима замахује мачем у десној руци, док у левој држи корице. Иза њега је фигура светог Николе, који задржава врх исуканог мача. Светитељева фигура и архијерејски орнат (стихар са рекама, надбедреник, епитрахил, сакос, омофор) приказани су брижљивије него на претходним композицијама. Основни иконографски образац за ову сцену преузет је из сцена усековања илустрованих менолога.

У следећој епизоди *Три војводе у тамници* *три цѣжѣ въ тѣмници*³³⁴⁹ амбијент се из екстеријера смењује у познати облик градских зидина, који у овом случају представља тамничку тврђаву (сл. 671). Унутар зидина са три куле, између којих је разасрт црвени вео, приказана је велика правоугаона површина испуњена мрким тоновима, која уоквирује тела тројице војвода. Слика је минималистичким ликовним средствима експресивног израза дочарао скучени тамнички простор.

³³⁴⁷ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 70, сл. 80; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 120–122.

³³⁴⁸ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 70, сл. 80; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 105.

³³⁴⁹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 71, сл. 80; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 110.

Тројица војвода седе на клупи са црвеним јастуком, која уједно стеже њихове ноге, чинећи их непомичним. У средини је најстарији представник трочлане групе у пурпурноплавој краткој хаљини, а са његове леве и десне стране распоређена су друга двојица. Осим што имају веома сличне физиономске карактеристике, и одећа двојице млађих војвода је истоветна. Сва тројица разговарају и гестикулирају – старији подигавши обе руке, а друга двојица леву, односно десну.

Циклус се наставља на источном зиду припрате сценом *Три војводе пред царем Константином* *сѣѣ кѡнстантин ѡтпѣсти три цѣжѣ*. (сл. 672)³³⁵⁰ За ову композицију преузета је иконографска формула царске аудијенције.³³⁵¹ Цар Константин означен светитељским нимбом, у пуном царском орнату седи на престолу са полукружним наслоном. Трон је издигнут на неку врсту постамента, на који је положен црвени супеданеум. У левој руци држи жезло, а десном показује на златно јеванђеље у руци дворјанина са леве стране и два златна свећника – дарове намењене светом Николи. Са десне стране је још један припадник цареве пратње. Као и први, он носи црвену дужу хаљину једноставног кроја, а у руци држи мач. Три војводе су у клечећем положају пред царем. Сликана архитектура замишљена је као још једна од варијација основног решења – дворске зидине надвишене су стубовима на крајевима, а између њих је завезана црвена тканина.

Од ове сцене сликање циклуса преузели су мајстори друге групе, што је довело до значајних разлика у изведби фресака. Најпре се примећује разлика у физиономијама три војводе. Изузев најстаријег члана групе, сличност за ликовима које су представили сликари прве групе је минимална. По свему судећи тзв. сликари Акатиста користили су исте предлошке који су им послужили за приказе тројице мудраца у циклусу Богородичиног Акатиста (сл. 390, 391).³³⁵² И друге појединости указују на другачији ликовни третман. У складу са својим стилским уверењима, ови сликари су дали брижљиву и минуциозну обраду најважнијих предмета на слици, као

³³⁵⁰ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 71, сл. 81; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 123.

³³⁵¹ За иконографију сцене, v. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 124–126.

³³⁵² Cf. поглавље о Акатисту.

што су: супеданеум на којем су представе двоглавих орлова, украси на царској круни и окову јеванђеља, изглед свећњака и мача итд. И детаљи на костимима добили су већу пажњу. Тако је доња кошуља седог војводе добила изглед источњачког одевног предмета, испуњеног пругама и ситним коцкастим украсима.

Прича о три војводе завршава се сценом *Три војводе пред светим Николом* (век)тоџ ннколѣ поклоннше се три мѣжж (сл. 673).³³⁵³ Свети Никола седи на трону, испред црквене грађевине базиликалног типа. Одевен је у полиставрион и омофор; десном руком благосиља три војводе, а у левој држи архијерејски штап. Предводник групе му предаје као знак захвалности богато украшено јеванђеље, један од дарова цара Константина.³³⁵⁴

Последња сцена *Смрт светог Николе* љспенѣ (век)т(а)го ннколѣ иконографски је најсадржајнија представа циклуса (сл. 674, 675а–ц).³³⁵⁵ Приказу опела славног мирликијског епископа додељена је читава јужна половина источног зида припрате.³³⁵⁶ Свети Никола у архијерејској одежди и са јеванђељем положеним на грудима лежи на затвореном мермерном саркофагу. Са обе стране одра распоређена су четири свећњака – три висока у другом плану и један мањи уз светитељево узглавље, у првом плану композиције. Описани елементи представе изведени су у складу са правилима заупокојне службе за монахе и свештенике, која налажу да се црквени великодостојници сахрањују у својој одежди са јеванђељем, док се за време опела четири свеће распоређују у знаку крста око одра покојника.³³⁵⁷ Уз узглавље

³³⁵³ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 71, сл. 81; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 127.

³³⁵⁴ Иако су свећњаци насликани у претходној епизоди, изостављени су, могуће услед недостатка простора на овој сцени. V. и Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 129.

³³⁵⁵ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 71, сл. 82; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 134.

³³⁵⁶ *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 42–43.

³³⁵⁷ Goar, *Euchologion*, 451. Cf. Kyriakakis, *Byzantine burial customs*, 37–72. Cf. сцене смрти других угледних архијереја (cf. Walter, *Death in Byzantine Iconography*, 113–127) и монаха (cf. Martin, *The Death of Ephraim*, 217–225; Gouma-Peterson, *The Parecclesion of St. Euthymios*, 177, fig. 14; Αχρειαστού-Ποταμιάνου *Η Κοίμιση του οσίου Εφραίμ*, 41–56, πιν. Α, 1, 2, 8 са примерима и библиографијом).

светог Николе стоји један архијереј, који у десној руци држи кадионицу, а у левој дугачку свећу. То је седи проћелав старац са дубоким залисцима и веома дугом брадом која се сужава при дну. Физиономске карактеристике показују да је сликар овом архијерејском лику вероватно „доделио“ иконографију светог Јевтимија Великог, што је доста необично с обзиром на то да је реч о једном од најугледнијих монаха.³³⁵⁸ Иза њега је млади, голобради ђакон кратке косе, који носи јеванђеље. Док архијереј кади, млади чтец који стоји на другом крају, поред светитељевих ногу држи отворен псалтир или другу богослужбену књигу, на којој је почетак 118(119) псалма $\alpha\kappa\alpha(\rho\eta\eta\eta)$ и $\lambda(\mu\omega\mu\eta\eta)$ $\epsilon\eta\eta\eta$ („Блажени су непорочни на свом путу“).³³⁵⁹ Према одредбама манастирских правилника овај псалом се чита на почетку монашког заупокојног обреда, који се одвија у припрати.³³⁶⁰ Десно од архијереја је група од седам појаца у разнобојним скијадацима. Двојица у првом реду имају богато украшене хаљине у зеленој и црвеној боји и украсне нашивке на раменима за декорацијом у виду разлистале вреже. У једној руци држе свећу, а другом дају хириномски знак ($\sigma\chi\epsilon\iota\alpha$).³³⁶¹ Уз појце се налази група монаха. Сви осим последњег у првом реду носе капе у црној, браон и окер боји, које им прекривају уши. У првом реду су тројица најстаријих и најугледнијих. Фигура у средини је доста оштећења, али се може препознати лик старца седе дуже косе и кратке браде. Друга двојица приказују епископе у монашкој одећи. На то указују елемент њихове одежде – мандија са правоуганим нашивком на грудима ($\tau\alpha\beta\lambda\acute{\iota}\omega\nu$).³³⁶² Први епископ и монах

³³⁵⁸ За култ и иконографију светог Јевтимија Великог, в. Tomeković, *Ermites et moines*, 21–23, 235–236, fig. 6, 41, 42, 43, 101, 102, 104, 107, 113, 144, 145.

³³⁵⁹ Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 71, сл. 82; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 134.

³³⁶⁰ Goar, *Euchologion*, 424; Симеон Солунски, в. *De ordine sepulturae*, PG 155, 684; Moran, *Singers*, 78; Velkovska, *Funeral Rites*, 38. Исти цитат је написан и у Светом Николи Орфаносу и двостраној икони из Костура (позни XV век), в. Zias, *Εἰκόνας*, 287, πλ. 109β; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 138, 141.

³³⁶¹ За представе појаца у сценама сахране у оквиру циклуса светог Николе у монументалном сликарству и иконопису, в. Moran, *Singers*, 76–79, ill. 42; Zias, *Some Representations*, 233–239.

³³⁶² Мали је број представа архијереја у монашкој одори у источнохришћанској уметности. До сада су познати примери из цркве Свете Тројице у манастиру Јована Златоустог код Куцовендија на

има дужу седу косу која му провирује испод капе и браду средње дужине. Има окер хаљину и бордо мандију и светло зелени тавлион, који су ишрафирани по целој површини светлим линијама. У десној руци држи свећу, док леву држи у висини стомака. На грудима носи енколпион округлог облика, што је изузетан пример за средњовековно раздобље уметности византијског стилског израза.³³⁶³ Друга, односно трећа по реду фигура представља седог ћелавог старца, са залисцима са стране и дужом брадом. Његову мандију светлозелене боје прекривају украси у виду беле разлистале вреже, а тавлион је такође бео. На доњој хаљини је каиш, уобичајени елемент монашке иконографије. У левој руци држи свећу, а десну држи савијену. Уз монахе стоји свештеник у стихару и белом фелону. Јеванђеље држи у левој руци прекривеној одеждом, а десном показује на младе монахе у тамним хаљинама и црним капама, који им долазе у сусрет. Најпре прилази монах који држи већи број свећа у десној руци, а у левој је одвојио једну, коју спрема да преда, вероватно свештенику. Око врата носи привезак са крстом. Иза њега иде други монах ударајући у клепало, што је у монашким заједницама имало улогу звона. Више пута је истакнута јединствена концепције ове фреске, усмерена на приказ одређеног тренутка у обреду – његов почетак.³³⁶⁴ Наиме све личности на композицији, изузев једног члана хора, положајем тела и погледима окренути су га монаху који удара у клепало, чиме се означава почетак опела. Чекајући тај тренутак врше се припремне радње, као што су кађење и дељење свећа.

Кипру (почетак XII века), (v. Stylianos A., Stylianos J. A., *The Painted Churches of Cyprus*, 458, Fig. 273; Mango, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis*, 84–86, 90–93, Pl. 115–116, 120–121, 125–126, 175–178, 181–182); Богородичине цркве у Пећи (v. Валтер, *Значење портрета Данила II*, 355–358, сл. 1); припрате Зрза (v. Тодић, *Сликаство припрате Зрза*, 213–215, сл. 4, 5). Значење епископске мандије детаљније разматра и упућује на примере *ibid.* Архијери у монашкој одори приказани су и у последњим сценама Акатиста (v. поглавље о Акатисту).

³³⁶³ На овај податак пажњу ми је скренуо колега др Иван Дрпић, на чему му дугујем захвалност.

³³⁶⁴ Moran, *Singers*, 78; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 139.

На изразито поштовање култа светог Николе у средњовековној Србији указује велики број хагиографских циклуса,³³⁶⁵ чак и у црквама које нису посвећене овом светитељу, као што је задужбина Мрњавчевића.³³⁶⁶ Та популарност заснива се на основним карактеристикама култа – заштити и заступништву светог Николе, брзог помоћника и избавитеља од греха и различитих животних недаћа. Стога је и у сликаним житијима свети епископ представљен као спасилац и заштитник, чија чуда сведоче о снази вере. У црквама чији су ктитори били српски владари, властела или представници црквене власти циклус светог Николе заузимао је различита места – сликан је у светишту, наосу, припрати или параклисима.³³⁶⁷

³³⁶⁵ Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, passim. Овој групи треба додати и циклус из Светог Николе у Станичењу, в. Црква Светог Николе у Станичењу, 173–178, сл. 76, 77, 78, 79 (С. Габелић) и икону са житијем из цркве Светог Николе ту Кирици у Касторији (последња четвртина XIV века), (в. Страті, *Εικόνα του αγίου Νικόλαου*, 585–592).

³³⁶⁶ Cf. нпр. Богородичину цркву у Доњој Каменици, в. Piguеt-Panyotova, *Recherches*, 207–211, fig. 96–98; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 43. У српским црквама XIII и посебно XIV века обичај је да се посвећују параклиси светом Николи, где је по правилу сликан и светитељски циклус. [Радослављева припрата у Студеници, Сопоћани (ђаконикон, око 1270., и параклис Светог Николе, средина XIV века); Свети Ахилије у Ариљу, Богородица Љевишка, Старо Нагоричино, Грачаница, Дечани], в. Babić, *Les chapelles annexes*, 134, 158, figs. 98–100, 126–127 passim; Глигоријевић-Максимовић, *Особености хагиографских циклуса*, 156, 160–162; Ševčenko, *op. cit.*, 34, 35, 40, 42, 46, 49; Тодић, *Грачаница*, 134, passim; Кестић-Ристић, *Циклус светог Николе*, 311–317; Војводић, *Свети Ахилије*, 60–61, 139–141, црт. II (284, 285); Тодић, *Српско сликарство*, 183, 313, 321, 322, 334.

³³⁶⁷ Циклус је насликан у припрати и у Светом Николи Орфаносу у Солуну, Доњој Каменици (друга четвртина XIV века), Баљевцу (четврта деценија XIV века), Станичењу, Псачи, Куртеа де Арђеш, в. Piguеt-Panyotova, *Recherches*, 207–211; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 42, 43, 50, 52; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 174; Црква Светог Николе у Станичењу, 173–178 (С. Габелић). За сажет преглед места циклуса у већем броју цркава из XIII и XIV века, в. Глигоријевић-Максимовић, *Чуда светитеља*, 157–158; eadem, *Чуда светитеља у српском сликарству*, 442–448; Стародубцев, *Српско зидно сликарство I*, 230, нап. 1634 (са старијом литературом); Špehar, Tomić-Đurić, *Architectural, artistic and archaeological traces*, 243–244.

Циклус посвећен животу светог Николе у Марковом манастиру не показује значајна одступања од устаљених образаца у погледу садржине и иконографије. Тринаест сцена расподелено је на више тематских подцелина које се односе на рођење, школовање, успињање на црквеној хијерархијској лествици, чуда (прича о три девице, прича о три војводе) и смрт светитеља.

Највише простора у циклусу одвојено је за илустрацију приче о три војводе, која је изложена у шест епизода. *Praxis de stratelatis* најпопуларнија је од свих прича која описују чуда светог Николе. Она прославља моћ и способност светог мирликијског епископа да одбрани недужне и да се заузме за њих код највиших ауторитета власти.³³⁶⁸ Исти број сцена има и циклус светог Николе у цркви посвећеној овом светитељу у манастиру Куртеа де Арђеш (Румунија),³³⁶⁹ док је чудо са ослобађањем тројице недужно осуђених војвода, који укључује и чудо с избављењем тројице невиних од смртне казне, опширније представљено само у Дечанима (седам епизода).³³⁷⁰ У саставу приче о три војводе, нашле су се и две ређе приказиване сцене, барем када је реч о српским црквама – *Три војводе пред царем Константином* и *Три војводе пред светим Николом*.³³⁷¹ Поред Марковог манастира, обе сцене насликане су још само у дечанском циклусу,³³⁷² док су се у цркви Светог Николе у Баљевцу нашле *Три војводе пред царем Константином*, а на икони са житијем из Скопља *Три војводе пред светим Николом*.³³⁷³ Ове две сцене чешће су заступљене у другим примерима источнохришћанске уметности (Куртеа де Арђеш,

³³⁶⁸ Ševčenko, *St. Nicholas in Byzantine Art*, 83.

³³⁶⁹ Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 52.

³³⁷⁰ Кестић-Ристић, *Циклус светог Николе*, 314–315; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 408–409.

³³⁷¹ Радовановић, *Неколико ретко приказиваних*, 68–70, сл. 28.

³³⁷² Овај догађај приказан је у две епизоде – *Цар Константин ослобађа три војводе* и *Три војводе пред царем Константином*, v. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 123; Кестић-Ристић, *Циклус светог Николе*, 315; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 408–409, сл. 328, 329.

³³⁷³ Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 123, 127.

Румунија; Цаленциха, Грузија; синајска икона са житијем, XV век; двострана икона из Касторије, XV век).³³⁷⁴

На одступања од уобичајеног хронолошког распореда сцена у првом делу приче о три војводе већ је указано раније у тексту. Није лако поуздано одредити разлоге због којих су се *Јављање светог Николе цару Константину у сну* и *Јављање светог Николе епарху Евлавију у сну* нашле пре *Избављања три човека од смрти и Три војводе у тамници*, односно због чега су последње две насликане једна до друге (сл. 668). Уочено је да је *Избављење три човека од смрти* уметнуто међу епизоде из приче о три војводе и у Ариљу, Доњој Каменици, Псачи, Куртеа де Арђеш и Рамаћи, док се рецимо у Светом Николи Орфаносу у Солуну опет неправилно, иста сцена нашла на самом крају циклуса.³³⁷⁵ Чест је случај међу поменутиим примерима, у које треба убројати и овај из Марковог манастира, да физиономске карактеристике три војводе и три невино осуђена човека показују упадљиву сличност.³³⁷⁶ То говори да је одступање од литерарних предложака и приближавање две поменуте групе актера у просторном и визуелном погледу постоји као део шире иконографске праксе. Треба имати у виду да се сликари нису држали доследно текстова приликом стварања циклуса светог Николе. Најпопуларније свакако је било опширно житије редакције Симеона Метафраста које се у манастирима читало на празник светог Николе, којем су биле придодате и друге врсте текстова – канони, похвална слова и сл.³³⁷⁷ Ипак треба узети у обзир и то да је могућност за овакав распоред сцена постојала у самом житију, у делу који описује боравак три војводе у тамници и тренутак када су се сетили догађаја спасавања тројице невиних, којем су присуствовали, након чега су се помолили светом Николи. Сасвим је могуће да је овај сегмент из житија утицао да се две представе често сликају једна поред друге.

³³⁷⁴ *Ibid.*, 52, 59.

³³⁷⁵ За распоред сцена и примере, v. *ibid.*, 23.0–9, 24.0–7, 35.2–5, 36.6–12, 38.7–12, 40.4–6. На ово питање пажњу скреће Војводић, *Ариље*, 141, нап. 1041.

³³⁷⁶ Војводић, *Ариље*, 141.

³³⁷⁷ Ševčenko, *St. Nicholas in Byzantine Art*, 86, 87.

„Премештање“ епизода *Јављање светог Николе цару Константину у сну* и *Јављање светог Николе епарху Евлавију у сну* на сам почетак приче о три војводе могло се десити услед непознавања литерарних предлогака. У науци су изнета и друга мишљења, која у оваквим изменама у распореду препознају одређени програмски значај. Наиме за осмишљавање појединих делова циклуса светог Николе од важности је могла бити шира тематска целина приправе, првенствено представе светих Константина и Јелене, али и портрети ктитора, који се налазе на западном, односно северном зиду прве зоне.³³⁷⁸ Оваквим просторним решењем сцена *Јављање светог Николе цару Константину у сну* добија место изнад *светих Константина и Јелене*, док се *Јављање светог Николе епарху Евлавију у сну* простире над портретима ктитора. У Бојани је рецимо *Јављање светог Николе цару Константину у сну* насликано изнад портрета бугарског цара,³³⁷⁹ док се у Псачи иста сцена налази у близини светих Константина и Јелене и владарских портрета.³³⁸⁰ Циклус светог Николе у Рамаћи започиње сценама *Јављање светог Николе цару Константину у сну* и *Јављање светог Николе епарху Евлавију у сну*, а сцене које приказују догађаје са царем и војводама распоређене су изнад портрета ктитора.³³⁸¹

Од појединачних сцена највећи простор додељен је приказу опела светог Николе. За разлику од вишевековне постојаности и слободно се може рећи поједностављености иконографских решења већине епизода у сликаним житијима светог Николе,³³⁸² смрт мирликијског епископа добија у XIV веку богатију тематску обраду, која у појединим случајевима (Свети Никола Орфанос у Солуну, Баљевац, Псача, Марков манастир, икона са житијем из Скопља, икона са житијем из цркве Свети Никола ту Кирици, Касторија),(сл. 676) преноси делове заупокојних обреда

³³⁷⁸ О просторној повезаности циклуса светог Николе и портрета ктитора, v. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 161.

³³⁷⁹ Penkova, *Les saints apôtres*, 279, fig. 4; Schroeder, *Transformative Narratives*, 121, fig. 117; Špehar, Tomić-Đurić, *Architectural, artistic and archaeological traces*, 247.

³³⁸⁰ Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 91.

³³⁸¹ Стародубцев, *Српско зидно сликарство I*, 232.

³³⁸² Maguire, *Two Modes of Narration*, 390–391.

епохе Палеолога.³³⁸³ Као што је већ поменуто раније у тексту, према правилима заупокојних служби монашке сахране су се служиле у припратама. У појединим примерима, уочава се настојање да се сцена просторно одреди, те су насликане црквене грађевине у позадини или едикула. За разлику од свих других сцена циклуса која имају сликану архитектуру, на представи опела светог Николе у Марковом манастиру позадину чини тамна површина. Могуће је да су сликана архитектонска обележја изостала, будући да се фреска већ налази у простору припарте.³³⁸⁴

³³⁸³ Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 137–141; eadem, *St. Nicholas in Byzantine Art*, 88; Στρατή, *Εικόνα του αγίου Νικόλαου*, 589.

³³⁸⁴ Cf. Špehar, M. Tomić-Đurić, *Architectural, artistic and archaeological traces*, 246.

ЖИВОПИС НАД ЈУЖНИМ УЛАЗОМ

Живопис над јужним улазом у цркву Светог Димитрија у Марковом манастиру откривен је за време конзерваторско-рестаураторских радова током 1963–1964. године.³³⁸⁵ Уклањањем накнадно призидааног параклиса уз јужни зид цркве (сл. 677, 678),³³⁸⁶ откривени су испод дебелог слоја малтера најпре портрети

³³⁸⁵ Балабанов, *Портрети*, 28–29; *idem*, *Новооткривени портрети*, 47–65. У последњој четвртини XIX века Срећковић, *Путничке слике*, 215–229, а потом Јастребов, *Наставак бележска*, 38–70 тврдили су да су видели представе ктитора у припрати (Срећковић), односно јужној припрати (Јастребов). Њихове тврдње наишле су на оспоравање како код савременика (v. Руварац, *Прилози к објашњењу*, 39; *idem*, *Прелаз с приказа на критику*, 164–170) тако и од стране конзерватора који су открили портрете краљева Вукашина и Марка на јужној фасади (v. Балабанов, *Портрети*, 28; *idem*, *Новооткривени портрети*, 47–51), али било је и мишљења да су њихова сведочења истинита (v. Мандић, *Балада о Срећковићу*, 121–129, 136).

³³⁸⁶ Без озбиљнијих археолошких истраживања и у недостатку сачуваних података, није могуће поузданије одредити време изградње капеле. У литератури су изнета различита мишљења о овом питању. Већину чини уопштен став да је јужна просторија придодата у познијем времену (v. Марјановић, *Српски споменици*, 13; Петковић, *Марков манастир*, 67; Мирковић, *Још нешто из Марковог манастира*, 301; Хаци-Васиљевић, *Скопље и његова околина*, 432; Ношпал-Никулска, *Марковиот манастир*, 404; Балабанов, Николовски, Ќорнаков, *Споменици на културата*, 36). Према једном броју истраживача капела је дограђена у првим годинама постојања цркве или мало касније (Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 26; Петковић, *Преглед црквених споменика*, 181; Ќорнаков, *Македонски манастири*, 110). Балабанов, *Новооткривени портрети* 51 сматра да начин зидања јужне капеле одговара првој половини XIX века, док Ђурић, *Три догађаја*, 87 мисли да је то ипак друга половина истог столећа. Аргументе против изнетих претпоставки и тврдњи износи Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 176–178, нап. 228, црт. 37, 38. Опсежним архитектонским истраживањима утврђено је да је након оштећења у најнижој зони јужне фасаде изведен нови зидани слој, који се види и на зидовима капеле, што би указивало да је она дозидана након поправки на фасади. Мало је вероватно да је било потребе за поправком непосредно након изградње цркве, док је логично помислити да је до оштећења дошло постепено, током времена. Други аргумент против раног датовања јужног параклиса представља живопис над јужним улазом. Лоша очуваност доњих делова композиције, нарочито Вукашиновог портрета показује да су фреске дуже време биле изложене атмосферским непогодама, након чега су „заштићене“ изградњом јужне просторије. Трећи аргумент

ктитора, а потом и остала декорација јужног улаза. Пажњу истраживача, разуме се, највише су привлачили ликови краљева Вукашина и Марка Мрњавчевића, мада су и друге светитељске представе ове сложене фреско целине временом добиле одговарајућа тумачења.³³⁸⁷

који ауторка износи односи се на начин зидања јужног параклиса, који иако изведен ређањем опеке и камена, нема прецизност која се уочава на црквеној грађевини. На самом параклису уочавају се фазе у грађењу – најпре су подигнути пуни зидови на источној и јужној страни, док је отвор на западној страни зазидан доцније. Будући да су врата на западној страни у истом нивоу са тереном, који је насут приликом изградње отвореног трема на западној фасади (око 1830), може се закључити да је западни зид зазидан након доградње трема, а да је сам параклис постојао и знатно раније. Изнета запажања показују да нема основа за прихватање претпоставки о изградњи јужног параклиса у XIV и XV, односно XIX веку. С друге стране није могуће прецизније одредити време градње у оквиру хронолошке етапе која обухвата XVI, XVII и XVIII век, али треба имати на уму да су се одређене градитељске интервенције обавиле на западној фасади, приликом њеног живописања у XVI или XVII веку. Ставови истраживача нису јединствена ни када је реч о намени јужне просторије. Неки је називају само параклис или капела (в. Марјановић, *Српски споменици*, 13; Петковић, *Марков манастир*, 67; Ђурић, *Три догађаја*, 87). Према осталим мишљењима она је служила као исповедаоница (в. Мирковић, *Још нешто из Марковог манастира*, 301; Хаџи Васиљевић, *Скопље и његова околнина*, 432; Балабанов, *Новооткрени портрети*, 51) и крстионица (в. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 26; Петковић, *Преглед црквених споменика*, 181; Ношпал-Никулска, *Марковиот манастир*, 404; Балабанов, Николовски, Ћорнаков, *Споменици на културата*, 36; Gavrilović, *The Portrait of King Marko*, 162. Ово мишљење оповргавају Kandić, *Fonts*, 61–78 и Sinkević, *Western Chapels*, 79–92). Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 178, нап. 228 скреће пажњу на две нише на источном зиду, које указују на литургијску функцију просторије, подсећајући да је на самом почетку, пре него што је зазидан западни зид она сигурно имала улогу отворене капеле – неке врсте предпростора јужног улаза. Ауторка не искључује у потпуности ни могућност да је овој просторији додељена комеморативна функција бочне капеле, cf. Ćurčić, *The Twin-domed Narthex*, 339. За некадашњи изглед јужне просторије, в. Мирковић, Татић, *Марков манастир*, сл. 2–4 (цртежи), 8–10 (фотографије). За садашњи изглед темеља, в. Касапова, *op. cit.*, сл. 54.

³³⁸⁷ Балабанов, *Портрети*, 28; idem, *Новооткрени портрети*, 47–65; Мијовић, *Царска иконографија II*, 82–90; Ђурић, *Три догађаја*, 87–97; idem, *Марков манастир – Охрид*, 133–137; idem, *Византијске фреске*, 80; idem, *Слика и историја*, 131; Бабић, *О портретима у Рамаћу*, 159–160; Gavrilović, *The Portrait of King Marko*, 146–163; eadem, *Још неколико речи о Марковом манастиру*, 251–256; Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 64–65; eadem, *Rex imago Dei*, 135–148;

Изградњом лучне конструкције над јужним улазом непосредно по завршетку градње цркве, уобличен је коначни изглед јужне фасаде (сл. 680). Сматра се да је накнадно додавање тог заштитног конструктивног елемента у виду стрехе учињено ради заштите ктиторске композиције.³³⁸⁸ Тиме је дошло до мале измене у односу на првобитну градитељску замисао јужне фасаде, која је у средишњем травеју – попут прозорских отвора и ниша друге зоне на остале три фасаде, имала једноставну декоративну завршницу – зупчасту траку од опеке, која је пратила лучни облик линете (сл. 681, 682).³³⁸⁹ И поред тога, фреске су биле изложене атмосферилијама, због чега није сачуван целокупни садржај живописа над јужним улазом. Завршни слој боје скинут је са портрета краља Вукашина, а делимично и са стојећих фигура у потрбушју лука. Нарочито су страдале фреске, које су биле директно изложене сунцу и киши – на челу и на површинама у доњем делу лука, уз фигуре Вукашина и Марка.³³⁹⁰

Портал са надвратном линетом и нишом послужио је као композициона основа за живопис јужне фасаде, који се састоји се од три целине, међусобно

Грозданов, *Маричката битка*, 117–121; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 437–445; Sinkević, *Prolegomena for a Study*, 123–126; Миљковић-Пепек, *Непознат трезор икони*, 56–71; Dimitrova, *The portal to Heaven*, 379; Bogevska, *Les peintures murales*, 11–21; Cvetković, *Sovereign Portraits*, 185–198; Томић Ђурић, *Ново краљевство на југу*, 375–379. За цртеже фресака, в. *Марков манастир. Цртежи на фрески*, 44–45.

³³⁸⁸ Кораћ, *Споменици*, сл. 7; Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 173, верује да је лучна конструкција додата 1376/1377. или већ у наредној години. Сличне облике заштите живописа на спољним фасадама – тремове, извели су градитељи Пећке патријаршије и Полошког, могуће и Љуботена. О томе, в. Радујко, *Живопис pročелја*, 103 са старијом литературом. Над лучном конструкцијом постављена је 1984. године дрвена надстрешница ради заштите конзервираних фресака, в. Ничота, *Извештај*, 121–126.

³³⁸⁹ Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 172–176. За реконструкцију првобитног изгледа јужне фасаде, в. *ibid.*, црт. 37, 38.

³³⁹⁰ Делимично су сачуване црвене бордуре дуж површина које се простиру лево и десно од нише, на основу чега се може претпоставити да су и оне првобитно биле осликане. За фотографију, в. Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, сл. 48, 51, 52.

раздвојене црвеним бордурама (сл. 683, 683а).³³⁹¹ Централни део обухвата представу патрона и фигуре Вукашина и Марка Мрњавчевића. У надвратној линети насликана је на плавој позадини попрсна представа светог Димитрија Милостивог као ратника ο αγνος διμτριος ο ελεημων (сл. 684).³³⁹² Његова војна опрема састоји се од панцира, копља, мача и штита.³³⁹³ Преко тамно плаве кошуље носи панцир у боји бронзе састављен од металних плочица, који има оковратник украшен ситним бисерима, штитнике за руке и метална ојачања, која се укрштају на грудима. На средини укрснице је медаљон са декоративно обрађеним ромбоидним пољем, у којем је на плавој позадини монохромно Христово попрсеје. Боја његовог нимба временом је добила зелену основу.³³⁹⁴ Црвени плашт краћим делом пребачен је преко десног рамена, док се на левој страни везује у чвор и спушта целом дужином, падајући преко шаке која придржава дршку мача. Преко левог рамена пребачен је богато украшен штит, приказан у профилу, у чијем средишту је маскерон. У десној, савијеној руци држи копље. Изнад Димитрија је допојасна представа младог Христа са дугом косом ις̄ χς̄, који одевен у хитон и химатион окерних тонова, из сегмента неба, упућује благослов обема рукама ктиторима храма.

³³⁹¹ Cf. композицију над западним порталом католикона манастира Зрзе. У линети је Преображење, а у спољашњем луку Богородица са Христом, окружена полуфигурама и фигурама пророка, v. Ђорђевић, *Сликаство властеле*, 179.

³³⁹² Најближа аналогија фресци у јужној лунети је представа светог Димитрија на икони из Марковог манастира, v. Миљковић-Пепек, *Непознати трезор икони*, 16, 21–25; 52–71, Т. 1–5; Марковић, *Запажања о најстаријим иконама*, 147–167. Предложена су различита датовања за настанак пет најстаријих икона из Марковог манастира [између 1395. и 1405. (Пепек); између 1365. и 1377. (Марковић)] али још увек није дат коначан одговор о међусобном односу две представе, настале према заједничком иконографском предлошку. Више речи о овом питању биће у другом делу поглавља.

³³⁹³ О одећи и оружју светих ратника, v. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 623–625.

³³⁹⁴ Миљковић-Пепек, *Непознати трезор икони*, 16, Т. 1. На икони је Спаситељев лик представљен у иконографском виду *Христос Анђео Великог савета*, док се на фресци не виде, односно не разазнају крила, нити свитак у руци. Остављамо ипак могућност да је и првобитна представа Христа на фресци имала крила.

Над левим доворотником, на црвеној позадини налази се фигура краља Марка, која је претрпела знатна оштећења (сл. 685). У далеко горем стању је легенда уз његов лик, од које се данас јасно може разазнати једино слово т. Трагови боје других слова показују да се натпис састојао од неколико редова. К. Балабанов најпре извештава да је натпис потпуно пропао,³³⁹⁵ док на другом месту вероватно грешком наводи да је писало: *хѣ бѣ (...)* / *н (...)* *вни* / *прѣ(...)* *кѣла* / *(...)* /.³³⁹⁶ Д. Годоровић сматра да се уз краља Марка сачувала само реч ктитор.³³⁹⁷ У описима изнетим у ранијој литератури детаљно су размотрене физиономске карактеристике његовог лика и установљене сличности које има са другим познатим портретом делимично сачуваним у цркви Светих арханђела у Вароши крај Прилепа (сл. 686, 687).³³⁹⁸ Укратко се може поновити најважније – овог владара, младог човека црне дуже косе, зачешљане иза ушију и краће браде, која се раздваја у два прамена, одликује оштрина у погледу и ставу. Она је постигнута високо издигнутим луком већа, изразито црном бојом очију и дугом линијом носа. На глави носи куполну круну украшену бисерима, на којој су се раније могле видети и перпендулије. Трагови боје око ове владарске инсигније, вероватно указују на то да је Марко првобитно насликан са широком круном (сл. 685а).³³⁹⁹ Има црни дивитисион³⁴⁰⁰ са манијакисом, који су богато украшени бисерјем и драгим камењем и лорос у виду ленте која је обавијена преко бедара а крај пребачен преко десне руке. И остали украси чине репертоар владарских дивитисиона – перибрахиони, епиманике и кружни нашивци на лактовима и на бочним странама хаљине. У левој руци држи развијени свитак, са којег су ранији

³³⁹⁵ Балабанов, *Портрети*, 28.

³³⁹⁶ *Ibid.*, 52.

³³⁹⁷ Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфигменска повеља*, сл. 23 (читање Д. Годоровића).

³³⁹⁸ Балабанов, *Портрети*, 28; *idem*, *Новооткриени портрети*, 52, сл. 6, 7, 7а, 11, црт.1; Ђурић, *Три догађаја*, 87–88, сл. 17–19; Gavrilović, *The Portrait of King Marko*, 153, 154, fig. 2а, 3; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 438, 439, сл. 59.

³³⁹⁹ Запажање је први изнео Годоровић, *Портрет кнеза Лазара*, 42; а потом и Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 439. На то питање ћемо се вратити у другом делу поглавља.

³⁴⁰⁰ Балабанов, *Новооткриени портрети*, 52 је видео дивитисион боје печеног окера, а Ђурић, *Три догађаја*, 87 и Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 439 пурпурну боју.

истраживачи забележили текст, који је данас веома тешко разазнати, јер се бела боја слабо сачуваних слова стопила са беличастом позадином: а(зъ) въ / х̄а̄ б̄а̄ благ / (говѣ)ръни / краа(ъ) марко / съз(ъ)дах и / поп(н)с(а)хъ / с(ы) божес / твни хра / м(ъ), (Ја, у Христа Бога благоверни краљ Марко саздах и пописах овај божанствени храм), (сл. 688)³⁴⁰¹ Десном руком придржава велики рог, боје светлог окера, окован металним обручевима на четири места (сл. 689).³⁴⁰²

У много лошијем стању је портрет краља Вукашина, насликан над десним довратником (сл. 690).³⁴⁰³ Његово лице је потпуно нестало, а боја са највећег дела костима испрана је кишом. Сачувана је углавном линија основног цртежа и делови фреско слоја, који показују познате елементе Вукашиновог портрета – старца седе дуге косе (сл. 691). На глави има круну, нешто вишу и ширу у горњем делу од оне коју носи Марко (сл. 692). Такође је у тамном дивитисиону, а једина разлика у односу на Маркову хаљину је укрштени лорос (сл. 693). Натпис на развијеном свитку који држи у десној руци може се и данас већим делом разазнати: (зъ) въ х̄а̄ / б̄а̄ благ / овѣръни к / раа(ъ) вьлка / шинь (<...)/ (<...)/ (<...)/ бож(<...)/ храм(ъ) да / тко (<...)/ ѿд да (<...)/ стѹ (<...)/, (Ја, у Христа Бога благоверни краљ Вукашин, ктитор овог Божијег храма и да онај који отуђи ...буде проклет), (сл. 694).³⁴⁰⁴ Са леве и десне стране Вукашинове

³⁴⁰¹ Натпис доносе: Балабанов, *Портрети*, 28, 29; idem, *Новооткриени портрети*, 52; Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфигменска повеља*, 48 (В. Ј. Ђурић).

³⁴⁰² Ђурић, *Три догађаја*, 88; Gavrilović, *The Portrait of King Marko*, 154; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 439.

³⁴⁰³ За опис портрета, в. Балабанов, *Портрети*, 28, 29; idem, *Новооткриени портрети*, 59; Ђурић, *Три догађаја*, 87; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 439.

³⁴⁰⁴ Натпис доносе: Балабанов, *Портрети*, 28, 29; idem, *Новооткриени портрети*, 59; Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфигменска повеља*, 48 (читање Д. Годоровић). V. и Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 439.

главе стајао је натпис и данас делимично читљив: $\chi\alpha\beta\alpha$ (...) / η (...) $\nu\eta\eta$ / $\rho\theta$ (...) $\kappa\rho\alpha\lambda\lambda$ / (...) / (У Христа Бога благоверни самодржавни, превисоки краљ...).³⁴⁰⁵

Другу целину чини низ попрсних светачких представа на тамно плавој основи горњег, лучног дела нише. Средишњу светитељску групу – Богородицу Страсну са малим Христом у наручју и арханђела Гаврила окружују са десне стране цар Соломон и света Анастасија Фармаколитрија, а са леве цар Давид, свети Стефан Првомученик и света Катарина (сл. 695).³⁴⁰⁶ Мали Христос се уплашено привија уз мајку при погледу на оруђа страдања која држи Гаврило (...) $\nu\eta\eta$ (...), (крст, копље и сунђер на штапу). Сигниран је као „онај који јесте“ (Излазак 3:14) грчком скраћеницом $\text{O } \Omega \text{ N}$, од које су видљива само два последња слова на бочним крацима нимба (сл. 696, 697). На истој представи уочава се и светла зракаста мандорла, која обавија Христово тело са десне, спољне стране. У програмској вези са Богородицом Страсном, о чему ће бити више речи касније, налазе се и полуфигуре старозаветних пророка и царева. Пророк Давид $\rho\rho\theta$ (θ) κ δ (α) ν (η) $\delta\eta$, седи старац таласасте косе и кратке седе браде, са леве стране приноси Богородици са Христом уздужно постављен отворени свитак, на којем је исписан почетак десетог стиха 44 (45) псалма: $\alpha\kappa\chi\omicron\sigma\eta\iota$ $\phi\upsilon\gamma\alpha\tau\epsilon\rho$ κ (α) $\iota\delta\epsilon$ κ (α) $\kappa\lambda\iota\eta\eta\sigma$ $\tau\omicron$... (Слушај кћери, погледај, прислухни; заборави свој народ и дом оца свог), (сл. 698). Његово владарско достојанство означено је широком, отвореном круном. Носи црвену хаљину са украсним тракама светло браон боје на оковратнику, мишицама, око појаса и као наруквице. Од сивог плашта који му је везан напред око врата, види се само крај, који заталасан вијори иза леђа. Десно од арханђела Гаврила је пророк Соломон $\rho\rho\theta$ (θ) κ $\sigma\lambda\omicron\mu\omega$ (η) (сл. 699). Пред собом држи хоризонтално развијен свитак на којем је исписан текст из његових прича: $\rho\alpha\lambda\lambda\alpha\iota$ $\phi\upsilon\gamma\alpha\tau\epsilon\rho\alpha\iota$ $\epsilon\pi\omicron\iota\eta\sigma\alpha\eta$ $\delta\eta\eta\alpha\delta\eta\eta$ $\rho\alpha\lambda\lambda\alpha\iota$ $\delta\epsilon$ $\epsilon\kappa\tau\iota\sigma\alpha\eta\tau\omicron$ $\rho\alpha\lambda\lambda\omicron\eta\sigma$ $\sigma\upsilon$ $\delta\epsilon$ $\nu\pi\epsilon\rho\kappa\epsilon\iota\sigma\alpha\iota$ $\kappa\alpha\iota$ $\nu\pi\epsilon\rho\eta\eta\sigma$

³⁴⁰⁵ Натпис према: Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфигменска повеља*, сл. 32. V. и Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 439.

³⁴⁰⁶ V. Ђурић, *Три догађаја*, 88, 89; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 438, 439. Cf. слично композиционо решење живописа око западне линете у Зрзу (1368/1369), које садржи пророке са свицима око Богородице са Христом у средишту лука (cf. Ивковић, *Животис из XIV века*, 68–81).

⟨плас⟩, (Многе су жене биле врсне, али ти их надвишујеш све), (Приче 31, 29). Одевен је исто као и Давид, само што је његова хаљина плаво-сиве боје, а крајеви плашта пребачени су преко оба рамена. Последња полуфигура на десној страни, над портретом краља Вукашина је света Анастасија Фармаколитрија (сл. 700).³⁴⁰⁷ Чувена исцелитељка лако се препознаје по свом атрибуту – стакленој бочици. Међутим њена појава показује одступања од уобичајене иконографије светитељке.³⁴⁰⁸ Насликана је као властелинка, у хаљини са плаштом, док преко вела има венац са камарионом. Према положају прстију може се закључити да је у левој, савијеној руци некада држала мученички крст. На велу светло-зелене боје је венац са црвеним каменом у средини. Има жуту хаљину и плави огртач. На левој страни до пророка Давида је свети Стефан Првомученик ⟨...⟩ стефанъ приказан у апостолској иконографији – хитону и химатиону (сл. 701).³⁴⁰⁹ Десном руком благосиља, а у левој држи полуразвијен свитак, на којем је исписано: $\text{ιδε φερω τε}(\dots)$.³⁴¹⁰ Реч је о почетку текста из Дела апостолских (7, 56) у којем се описује Стефанова визија Бога (ἰδοὺ θεοῦ τοῦ οὐρανοῦς διηνοιούμενους καὶ τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου ἐκ δεξιῶν ἐστῶτα τοῦ θεοῦ; Стефан рече: Ево видим небеса отворена и Сина човечијег где стоји с десне стране Богу). Над портретом краља Марка, као прва у низу светитељских попрсја насликана је света Катарина ⟨сѣта катерина (сл. 702).³⁴¹¹ О њеном необичном изгледу већ је писано у науци.³⁴¹² Појава свете Катарине над јужним улазом у цркву Светог Димитрија не одговара владарској иконографији епохе Палеолога, како се најчешће представљала ова светитељка владарског порекла. Одевена је слично властелинки, у

³⁴⁰⁷ Ђурић, *Три догађаја*, 89; Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 34, 36; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 438.

³⁴⁰⁸ Војводић, *Представе светитељки*, 28; *idem*, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 34.

³⁴⁰⁹ Ђурић, *Три догађаја*, 89; Војводић, *Прилог познавању*, 547, сл. 3; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 438.

³⁴¹⁰ Ђурић, *Три догађаја*, 89 наводи да је на свитку нејасан текст о Христу.

³⁴¹¹ Ђурић, *Три догађаја*, 89; Војводић, *Представе светитељки*, 28; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 438.

³⁴¹² Војводић, *Представе светитељки*, 28–32; *idem*, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 34, нап. 34.

светло-плаву доњу хаљину, црвени огртач широких рукава и дуги veo, који јој је обавијен око врата. Пажњу међутим изазивају инсигније високог достојанства – венац украшеним крупним бисерима са камарионом у средини и велики крст опточен бисерима, сличан жезлу, који држи у левој руци.³⁴¹³

Трећу целину живописа над јужним улазом чине фигуре насликане у потрбушјима и на челу лука (сл. 703). У средишту потрбушја лука је медаљон са попрсјем арханђела (сл. 704), око кога су распоређена четири светачка лика – два горња су свети пустиножители, док су испод њих две свете жене. Приликом смештања фигура на уске и дугачке лучне површине сликари су премашили стандардне пропорције, приказавши их као веома издужене и танке. Такав изглед нарочито се уклапао у иконографију пустињака. Од њих је до сада препознат свети Макарије, док су светитељке неидентификоване.³⁴¹⁴ Макарије Велики *макар(н)ε* насликан је на левој страни потрбушја лука (сл. 705). Истакнута су главна обележја аскете који је према легенди тридесет година провео у пустињи – дуга коса која у разбарушеним праменовима пада на рамена, брада која сеже до стопала и тело у потпуности прекривено дугим седим длакама.³⁴¹⁵ Његов пандан на десној страни има исти изглед и физиономију (сл. 706). Коса му је нешто дужа и подељена на четири витице. Тело је у потпуности обрасло густим белим длакама, које су добиле паперјасту структуру. Уз доњи део пустињаковог нимба са десне стране сачувано је прво слово имена *ц*. Истраживања иконографије пустињских монаха показују да се у XIV и у XV веку лик Марка Трачког приближава изгледу Макарија Великог (Куртеа

³⁴¹³ Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 34, нап. 34.

³⁴¹⁴ Ђурић, *Три догађаја*, 89; Мијовић, *Царска иконографија II*, сл. 2; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 438.

³⁴¹⁵ О иконографији и представама Макарија Великог, v. Tomeković, *Ermites et moines*, 43, 239–240, fig. 60, 61, 103, 108, 132; Радујко, *Копорин*, 230–233; Тодић, *Сликаство припрате Зрза*, 213, сл. 3.

де Арђеш, Копорин, Андреаш), (сл. 707, 708).³⁴¹⁶ Имајући у виду да прво слово легенде упућује на светитеља чије име почиње словом М, не би требало сумњати да су попут наведених примера и у Марковом манастиру Макарије Велики и Марко Трачки насликани заједно.

И две светитељке биле су по свему судећи приказане на исти начин – као средовечне жене у црвеним мафорионима. Већи део фигуре испод Макарија Великог је пропао, а површински слој боје на лицу је испран (сл. 709, 709б). Изгледа да су ситна слова обележавала светитељкин лик са леве стране нимба. Ти остаци ипак недовољни су да би се препознало неко од слова. На основу сачуваног сегмента фреске у горњем десном углу може се видети да је лева рука непознате светитељке савијена и да су прсти руке у положају у којем свети мученици најчешће држе крст. Следеће сачувано парче у доњем делу показује да је њена хаљина била беле боје са плавичастим уздужним линијама.

У нешто бољем стању је света жена испод Марка Трачког (сл. 710а, 710б). У горњем десном углу фреске, уз светитељкин нимб сачувано је неколико, само делимично разумљивих слова њеног имена (...)*(...)*. Једно или два слова била су натписана, а виде се и остаци првог слова речи. Боја је у средишњем делу испрана те се не може поузданије одредити да ли је светитељка била насликана са неким атрибутом. Томе треба додати и типску физиономију, која такође отежава поступак одгонетања идентитета приказане свете жене. Иако није могуће дати одговор на то питање, ваља указати на једну од могућности коју вреди узети у разматрање. Према укупном распореду и могућој реконструкцији слова, која се не могу јасно разазнати, постоји основ за претпоставку да је у легенди писало Теодора.³⁴¹⁷ Међу

³⁴¹⁶ Tomeković, *Ermîtes et moines*, 36, 240, 254 (Козија); 255 (Андреаш); 259 (Копорин). V. и Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 163–179, fig. 59–78, Т. VIIа-d; Радујко, *Копорин*, 116, 137, 143, 222, 230–233.

³⁴¹⁷ Грчки натписи крај представе су: θεοδωρα; θεοδωρα (на основу: Војводић, *Представе светитељки*, 385, нап. 1).

светитељкама са овим именом³⁴¹⁸ издвојили бисмо Теодору Солунску (812–892), која се због нарочитих знакова своје светости често повезивала са заштитником Солуна, светим Димитријем.³⁴¹⁹ Бежећи од Сарацена, светитељка је доспела у други град Царства, где се након смрти свих чланова породице замонашила у манастиру Светог Стефана архиђакона. Постухмна чуда која су се одвијала над гробом светитељке у поменутом манастиру, а посебно миомирисно уље, које је истицало из десног длана њеног лика на чудотворној икони крај светитељкиног гроба, допринели су раном и брзом развоју култа свете Теодоре у Солуну.³⁴²⁰ Након светог Димитрија, она је била једини мироточиви светитељ из Солуна, што је и био разлог да се двоје светитеља сликају заједно на ампулама, које садрже уље са њихових гробова. Позната је читава серија таквих ходочасничких сувенира на којима је са једне стране представљен свети Димитрије као орант или ратник, а са друге света Теодора.³⁴²¹ Ти примери настају у хронолошком опсегу од XII до XV века и пронађени су на различитим локацијама на Балкану – у Великом Трнову,³⁴²² базилици Светог Ахилија на Преспи,³⁴²³ на острву Велики град на Преспи,³⁴²⁴ Серу,³⁴²⁵ Прилепу,³⁴²⁶ Сталаћу.³⁴²⁷ Један од најпознатијих византијских примера је из XIV века и уметнута је у мозаичку

³⁴¹⁸ У синаксарима православне цркве помињу се: света Теодора из Александрије, звана Теодор (11. септембар); света Теодора Солунска (5. април); света Теодора из Кесарије (29. децембар); Теодора мученица из Александрије (27. или 28 мај или 5. април); Теодора царица иконобранитељка (10. или 11. фебруар), v. Delehaue, *Synaxarium*, col. 33–36; 585; 354–356; 711–712; 458–460.

³⁴¹⁹ О култу свете Теодоре Солунске, v. *Ο βίος τῆς ὁσιομυροβλύτιδος Θεοδώρας*. За енглески превод, v. Talbot, *Holy Women*, 164–237; Efthymiadis, *Medieval Thessalonike*, 8–12.

³⁴²⁰ Житије је написао њен савременик, свештеник Григорије 894. године, cf. Talbot, *Holy Women*, 204–215; Efthymiadis, *Medieval Thessalonike*, 11.

³⁴²¹ Bakirtzis, *Ampoules byzantines*, 206.

³⁴²² Pisarev, *Olovna ampula*, 46–49.

³⁴²³ Μουτσόπουλος, *Η Βασιλική του Αγίου Αχιλλείου*, 416, πλ. 77. 78.

³⁴²⁴ Bitrakova-Grozdanova, *Le culte de saint Démétrius*, 810–811, fig. 4, 5.

³⁴²⁵ Bakirtzis, *Ampoules byzantines*, n. 9.

³⁴²⁶ Ѓорѓиевски, *Средновековна оловна ампула*, 159–165.

³⁴²⁷ Минић, *Оловна ампула*, 229–233.

икону са светим Димитријем, која се чува у италијанском граду Сасоферато.³⁴²⁸ Из српске средине потиче ампула из саркофага Стефана Дечанског.³⁴²⁹ Мироточивост је била веома важан аспект култа светог Димитрија у XIV веку, који није изостављен ни у помену патрона храма у ктиторском натпису.³⁴³⁰ Подударност култова светих Димитрија и Теодоре, која је истицана у хагиографској књижевности и на култним предметима могла је надахнути овај сегмент живописа јужне фасаде. Такво решење указивало би, разуме се на солунско порекло, односно утицај који је одатле стигао. Програмска улога таквог избора односила би се првенствено на значај мироточивости, нарочито ако се има на уму да иако снажан, култ свете Теодоре Солунске није имао значајнијег одраза у сликарству, а самосталне представе светитељке су ретке.³⁴³¹ Ипак, у недостатку неопходних података са саме фреске није могуће потврдити, ни оповргнути предложену претпоставку.

И чело лука било је прекривено фрескама, од којих готово да ништа није сачувано (сл. 695). Четири, а могуће и пет стојећих фигуре мањих димензија биле су распоређене на десној половини лука. Једино се могу препознати облици њихове одеће – хаљина и огртача испраних боја. Уз другу по реду фигуру од подножја лука запажа се бела правоугаона површина са траговима црвене боје у правилним редовима. То би могао бити свитак са натписом. У средишту је насликан део одеће једне, највероватније попрсне фигуре. У питању је усковитлана бела драперија. Ништа се не може рећи за леву половину лука, будући да је на местима са сачуваним фреско слојем боја потпуно испрана.

³⁴²⁸ Vasiliev, *The Historical Significance*, 31–39; Θεοχάρης, *Ψηφιδωτὴ εἰκὼν*, pl. 4.

³⁴²⁹ Павловић Л., *Дечанске ампуле*, 101–104 (где се износи мишљење да ампуле потичу из VI века).

³⁴³⁰ Грозданов, Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици*, 73.

³⁴³¹ Cf. представу у Светој Софији у Солуну из средине XI века или на мермерној икони из Византијског музеја у Атини (IX век), в. Βακίρτζής, *Μαριάρνη εἰκόνα*, 158–163, εικ. 2 (Света Софија у Солуну). За иконографију и представе свете Теодоре Солунске, в. Војводић, *Представе светитељки*, 386–388, 390–396.

Живопис над јужним улазом јединствена је програмска целина, која истиче легитимитет власти нове владарске династије. Будући да ктиторска композиција са моделом цркве већ постоји у храму, портретска целина на јужној фасади уобличена је као слика владарâ под благословом Христа, која садржи алузије на владарско миропомазање и јасну поруку о богоизабраним монарсима.³⁴³² Ктиторство двојице српских владара истакнуто је одговарајућим елементима иконографије.

Слика двојног ктиторства изведена је према познатој иконографској формули, усвојеној и развијеној међу Немањићким владарима (Жича, Богородица Љевишка, Дечани) и примењеној неколико година раније на западној фасади Светих арханђела у Прилепу.³⁴³³ Као и у свим ранијим примерима портрети двојице владара, оца и сина распоређени су тако да актуелни монарх буде уз леви довратник, док је представа почившег владара сликана десно од улаза у цркву.³⁴³⁴ Портрети Мрњавчевића последњи су познат пример сликања српских владарских и ктиторских портрета око улаза у храм.³⁴³⁵ Када је реч о месту сликања ликова Вукашина и Марка не треба занемарити ни локалну традицију живописања фасада цркава, распрострањену у

³⁴³² Сф. Марковић, *Хиландар и живопис у црквама његовог метоха*, 292, нап. 30 који скреће пажњу на портрете архиепископа Данила II у пећкој Одигитрији, као још један пример сликања ктиторске представе на фасади и у унутрашњости храма (в. *Пећка патријаршија*, 134 sq, сл. 76, 92, 102; Ђурић С., *Портрет Данила II*, 348–351).

³⁴³³ Војводић, *Персонална слика власти*, 415–516 (са наведеном библиографијом). Портрети владара, али и властеле сликају се над улазом у храм (на фасади или источном зиду припрате) од времена Душана и Уроша, мада не увек у својству ктитора. О томе детаљније код: Војводић, *О времену настанка зидног сликарства*, 124–127, сл. 2–4 (са примерима и старијом литературом); *idem*, *Newly discovered portraits*, 143–155.

³⁴³⁴ Мандић, *Двојно ктиторство*, 146–154; Војводић, *Персонална слика власти*, 416.

³⁴³⁵ Војводић, *О времену настанка зидног сликарства*, 127.

јужним крајевима некадашњег Српског царства и суседним грчким областима.³⁴³⁶ Подсетимо се и то да су у средишту тих тематских програма веома често били портрети ктитора, углавном властеле³⁴³⁷ (Курбиново, 1191,³⁴³⁸ Панагија Мавриотиса 1259–1264³⁴³⁹ и Свети арханђели у Касторији, око 1254;³⁴⁴⁰ Полошко, 1343–1345,³⁴⁴¹ Свети Никола Болнички, 1354 и параклис Светог Јована Богослова у Перивлепти, 1364–1365, Охрид;³⁴⁴² црква Светог Николе у Драдњи, Кавадарци, 1346–1355,³⁴⁴³ Богородичин параклис у Трескавцу, између 1350 и 1360,³⁴⁴⁴ Богородичина црква у Сушици, око 1360;³⁴⁴⁵ Богородичина црква на Малом граду, Преспа, 1368 / 1369³⁴⁴⁶).

Црвена позадина на којој су насликани портрети Вукашина и Марка такође указује на веома добру обавештеност сликара када је реч о значењу и симболици те

³⁴³⁶ Живопис покрива фасаде цркава у Курбинову, Панагији Мавриотиси, Светом Николи Болничком, Полошком, Драдњи, Сушици, Малом граду, Богородици Кубелидики (в. Радујко, *Живопис прочеља*, 109, са литературом). Највећа сличност у погледу распоређивања живописа уочена је између Марковог манастира, Љуботена и Светих бесребреника у Костуру, где су фреске насликане око западног и јужног улаза, односно око главног, западног портала. Више о томе код: *ibid.* О осликавању фасада цркава византијског културног круга, пореклу тог обичаја, представљеном садржају и односу према тематском програму сликарства ентеријера, в. Hadermann-Misguich, *Une longue tradition*, 5–10; Орлова, *Наружные росписи*.

³⁴³⁷ Vogevska, *Notes on female piety*, 358, n. 10 (где се наводи и пећинска црква Свете Марине у Карлукову, Бугарска, XIV в., и друге цркве у Грчкој).

³⁴³⁸ Hadermann-Misguich, *Une longue tradition*, 7, fig. 2; Grozdanov, Bardzieva, *Sur les portraits*, сл. на стр. 72–73.

³⁴³⁹ Moutsopoulos, *Monastery of the Virgin Mary Mavriotissa*, 32–33, pl. 5, 35, 36; Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, fig. 20

³⁴⁴⁰ Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, n. 5, figs. 79–81; Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, fig. 21, 22 (стр. 105).

³⁴⁴¹ Грозданов, Ђорнаков, *Историјски портрети II*, сл. 1.

³⁴⁴² Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 7, 30.

³⁴⁴³ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 163; Радујко, *Драдњански манастирић*, 28–30, сл. 5.

³⁴⁴⁴ Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 166.

³⁴⁴⁵ *Ibid.*, 167.

³⁴⁴⁶ Ђурић, *Мали Град*, 131–137; Vogevska, *Notes on Female Piety*, 357–363, pl. 1–6.

боје, односно улози коју има на старијим српским краљевским портретима.³⁴⁴⁷ У Византији се боја пурпура сматрала симболом царске власти и њеног божанског порекла. То је био један од начина да се искаже веровање о „помазању византијских царева још у мајчиној утроби, у којој су постајали освећени Божији избраници“.³⁴⁴⁸ Иако је традиција истицања владарских портрета на црвеном или пурпурном позађу у српској средини прихваћена из Византије,³⁴⁴⁹ интересантно је да је већи број примера из епохе Палеолога сачуван у српској средњовековној уметности (Богородица Љевишка, Свети Димитрије у Пећи, Бела црква Каранска, Полошко, Свети арханђели у Прилепу).

Оцењено је да садржај натписа на развијеним свицима у рукама Вукашина и Марка представља изводе, уствари веома скраћене даровне повеље.³⁴⁵⁰ Иако недовољни за дипломатичка тумачења,³⁴⁵¹ делови који чине интитулације и кратке санкције показују правни основ ктиторског статуса Вукашина и Марка Мрњавчевића.³⁴⁵²

³⁴⁴⁷ О томе више код: Војводић, *О живопису Беле цркве Каранске*, 142–143 (са примерима и литературом); Vogevska, *Les peintures murales*, 12–14 (са примерима и литературом); Vogevska-Caruano, *L'églises rupestres*, 208–210. За разматрање декоративне вредности црвене боје, в. Tomeković, *Évolution d'un procédé décoratif*, 330 passim. Мијовић, *Царска иконографија* (II), 84 нап. 75 тумачи црвену подлогу владарских портрета у Марковом манастиру у контексту тематског програма цркве, доводећи у везу црвену боју са Христовим страдањима у којима „краљ Јевреја“ добија црвени плашт.

³⁴⁴⁸ Према: Војводић, *О живопису Беле цркве Каранске*, 142. О овом питању више: Dagron, *Nés dans la pourpre*, 105–142; idem, *Цар и првосвештеник*, 57–58.

³⁴⁴⁹ V. портрет цара Михаила VIII Палеолога у пећинској цркви Светог Еразма код Охрида, в. Miljković-Peprek, *Le portrait de l'empereur*, 169–177; Vogevska-Caruano, *L'églises rupestres*, 208–229.

³⁴⁵⁰ Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 133–134; Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 439; Ивић, Ђурић, Ђирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, 48 (В. Ј. Ђурић); Миљковић-Пепек, *Непознат трезор икони*, 68; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 470–471.

³⁴⁵¹ Михаљчић, *Владарске титуле*, 247–248.

³⁴⁵² Cf. запис у манастиру Зрзе (в. Ациевски, *Пелагонија*, 232 нап. 80, где се преноси став Гојка Суботића да је овај запис имао одлике јавне исправе; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 471). У Андreasу је Марков брат, принц Андреја дао да се испише извод из даровне повеље, који садржи

Владарски програм јужне фасаде исказан је кроз спој сликарских и књижевних тема у којима се преплићу традиционална и ретка, сасвим оригинална решења.³⁴⁵³ Поред познатих владарских инсигнија из епохе Палеолога, у десној руци краља Марка уместо жезла, које се уобичајено приказује, насликан је велики рог. Намеће се питање зашто се одступило од очекиване и утврђене иконографске формуле божанске инвеституре? Без додатних текстуалних објашњења, приказ рога било као самосталног мотива или у оквиру представе у целини даје могућност за више од једног тумачења, од којих ниједно не пружа коначан одговор. Проблем се додатно усложњава када се посегне за утврђивањем извора, предложака и аналогија за овакву концепцију у иконографији. Стога је неопходно преиспитати улогу и значење овог предмета и у српском писаном наслеђу средњег века, као што је то и чињено раније у науци.

Већина истраживача слаже се у мишљењу да се приказани атрибут односи на Самуилов рог, којим је пророк миропомазео Давида, најмлађег сина Јесејевог (Прва књига Самуилова 16, 13).³⁴⁵⁴ Према Библији уљем из рога били су миропомазани само владари оснивачи династија (Давид) или они који су кроз супарништво дошли до престола (Соломон, Јуј, Јоас).³⁴⁵⁵ Ова старозаветна традиција, у којој је пресудна воља Божија за избор владара, у српској средини највише се испољила у књижевности, одакле су се сликари и творци програма око јужног улаза у Марков манастир могли надахнути.

кратку аренгу и попис свих покретних и непокретних манастирских имања, v. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 29, 32.

³⁴⁵³ Ђурић, *Три догађаја*, 87–97; Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 34; Марјановић-Душанић, *Rex imago Dei*, 135–148.

³⁴⁵⁴ Ставови нису исти када је у питању симболично значење рога и тумачење мотива у оквиру програмске целине, v. Ђурић, *Три догађаја*, 91–94; idem, *Слика и историја*, 131; Gavrilović, *The Portrait of King Marko*, 154; Марјановић-Душанић, *Rex imago Dei*, 141; Ђорђевић, *Представа краља Марка* 442–443; Vogevska, *Les peintures murales*, 17–18; Војводић, *Идејне основе*, 182; Cvetković, *Sovereign Portraits*, 186.

³⁴⁵⁵ Прва књига о царевима, 1, 39 passim; Друга књига о царевима, 9, 3, 6; *ibid.*, 11, 12, 14 passim.

Непосредна повезаност са владарском идеологијом осећа се у крунидбеном церемонијалу, прихваћеном из Византије. Давидово миропомазање на краљевство Израиља представљало је веома важну старозаветну слику свете тајне краљевства у обреду миропомазања православних владара.³⁴⁵⁶ Црквени поглавари вршили су миропомазање српских владара, пре него што би им ставили венац на главу у свечаном обреду крунисања. Том приликом изговарала се молитва у којој се моли „цар царствујућих и Господ господствујућих, који Самуила пророка изабра и раба свога Давида и помазав њега за цара над људима Израиља“ да услиши молитву, а цара верног свог раба помаже „маслом радости“.³⁴⁵⁷ Услед недостатка других сазнања о церемонијалу на српском двору,³⁴⁵⁸ молитве читане на крунисању православних суверена (*таксис*) представљају један од најважнијих извора те врсте. Преузете дословно из старијих грчких требника (евхологиона), познате су нам преко млађих преписа, сачуваним у српским требницима из XV и XVI века.³⁴⁵⁹ Из најдетаљнијег, Псеудо-Кодиновог описа протокола царског крунисања у Византији, сазнају се одлике обреда у познијем периоду, који тада укључује миропомазање и обавља се у оквиру свете Евхаристије.³⁴⁶⁰ Црквени поглавар на амвону помазује

³⁴⁵⁶ Biliarsky, *Le rite du couronnement*, 128.

³⁴⁵⁷ За текст молитве, в. Невострујев, *Три молитве*, 361–361; Biliarsky, *Le rite du couronnement*, 103, 116 (француски превод)

³⁴⁵⁸ О томе више код: Војводић, *Идејне основе*, 165–168 *passim*.

³⁴⁵⁹ Требник из Синодалне библиотеке у Москви бр. 374 (XV век) садржи *таксис* за крунисање царева. Рукопис је објавио Невострујев, *Три молитве*, 361–363. Упоредну анализу бугарских, српских, руских и румунских литургијских извора, као и старије грчке изворнике доноси Biliarsky, *Le rite du couronnement*, 94–97, 103–106, 122–127; Agranz, *Couronnement royal*, 88–100 (грчки и руски извори).

³⁴⁶⁰ *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, 252–273 (ch.VII); *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, 414–429, посебно 425; Biliarsky, *Le rite du couronnement*, 124. Сачувани су и описи крунисања Јована VI Кантакузина 1347. (в. *Gregorae Nicephori Historia Byzantina* II, 788, 10–14) и Манојла II Палеолога 1396. (в. Барсовъ, *Древнерусские памятники*, 19–24; Majeska, *Russian Travelers*, 419–420). Према сазнањима из литургијских извора чин стварног миропомазања уљем улази у састав крунидбеног церемонијала након 1204. године (помазање Теодора Ласкариса 1208.), док су ранији помени метафоричног карактера, в. Agranz, *L'aspect rituel de l'onction*, 412–413 (са старијом литературом). Nicol, *Keisersalbung*, 37–52 сматра да постоји основа за веровање да миропомазање

василевса миром по глави у знаку крста, а симболика овог геста тумачи се према Симеону, архиепископу Солунском као да сâм Христос миропомаже владара, дарујући му непобедиву снагу крста, чиме постаје поглавар свих.³⁴⁶¹

Преписка између никејског патријарха Германа II и охридског архиепископа Димитрија Хоматина о употреби мира (μύρον, спој уља и ароматичних састојака), односно освећеног уља (ἔλαιον) приликом помазања владара,³⁴⁶² препозната је као још важан извор за чин крунидбеног помазања у XIII веку,³⁴⁶³ али и за један од аспеката садржаја култа светог Димитрија Солунског.³⁴⁶⁴ Наиме помазање Теодора Комнина Дуке (око 1224), које је охридски архиепископ извршио миром сачињеног од светог уља које истиче из гроба светог Димитрија, наишло је на критику никејског патријарха, који се држи традиције да се помазање врши искључиво миром, освећеног од стране патријарха поводом Страсне седмице. Не улазећи у сложена питања ове расправе иза које несумњиво стоји и политичка позадина,³⁴⁶⁵ важно је уочити да Хоматин, као познавалац канонског права уз одговарајуће аргументе „изједначава“ миро светог заштитника Солуна са миром које освећује цариградски

крунисаног владара није преузето од Латина, већ да је постојало и раније међу Ромејима. Детаљном анализом података из преписке између никејског патријарха Германа II и охридског архиепископа Димитрија Хоматина у вези са крунисањем Теодора Комнина Дуке 1224, аутор долази до закључка да је помазање освећеним уљем (ἔλαιον) било у употреби и раније, вероватно од XII века, док се миро (μύρον) уводи у XIII веку. За исто питање v. и Macrides, *Bad Historian or Good Lawyer*, 194–196 (Appendix).

³⁴⁶¹ *De sacro templo*, PG 155, ch. 146. За превод на француски, v. Agranz, *Couronnement royal*, 125.

³⁴⁶² *Analecta sacra*, cols. 483–486; 487–498; Prinzing, *Die Antigraphie des Patriarchen*, 34–36.

³⁴⁶³ Nicol, *Keisersalbung*, 37–52 (са изворима).

³⁴⁶⁴ Macrides, *Subversion and Loyalty*, 194–195.

³⁴⁶⁵ За проблем Хоматиновог преузимања патријаршијског права и шири политички контекст расправе, у којој се препознају тенденције Солуна ка одвајању од централне власти, v. Macrides, *Bad Historian or Good Lawyer*, 187–196. За правно гледиште на догађај, са нагласком на чињеницу да је употреба мира светог Димитрија везана само за Солун, v. Πιτσακης, *Νομοκανονικά μαρτυράλια*, 278–289.

патријарх.³⁴⁶⁶ Није немогуће да се идеолошка компонента мироточивости светог Димитрија, везана за догађај који свакако представља преседан – крунисање Теодора Комнина Дуке у Солуну одржала и у познијем периоду у том граду и крајевима где се ширио утицај светитељевог култа.³⁴⁶⁷ И заиста у изворима су забележени познији случајеви употребе мира из Димитријевог гроба у светотајинске сврхе. Тако цариградски патријарх Калист у синодалном акту из 1355. године прекорева свештенство Трнова што су користили миро из реликвија светих Димитрија и Варваре за помазање након обреда крштења.³⁴⁶⁸

Поред тога што симболише крунидбено миропомазање, Самуилов рог у Марковој десници могао је бити приказ веома поштоване цариградске реликвије. С разлогом је претпостављено да је рог којим је Самуило помазао Давида можда имао одређену улогу у церемонијалу.³⁴⁶⁹ Византијски цар Василије I (867–886), оснивач Македонске династије сматра се заслужним за доспевање Самуиловог рога у Цариград, који се заједно са неколицином најважнијих старозаветних реликвија чувао у његовој задужбини познатој под називом црква *Неа*.³⁴⁷⁰

³⁴⁶⁶ Овај Хоматинов став тумачи се и као један од аргумената за независност од патријарха, v. Macrides, *Bad Historian or Good Lawyer*, 191.

³⁴⁶⁷ За претпоставку да је краља Марка крунисао и миропомазао охридски архиепископ, као највиши црквени поглавар у областима којима су владали његов отац и стриц, v. S. Vogevska, *Un programme iconographique*, 244 *passim* (са старијом литературом).

³⁴⁶⁸ Miklosich, Muller, *Acta et Diplomata*, 436–442. V. и Macrides, *Bad Historian or Good Lawyer*, 191, n. 45. Cf. и химнографски извор – песму Нићифора Влемиде (око 1239–1240), посвећену светом Димитрију, у којој се патрон Солуна пореди са архијерејем, који има своје миро (v. *ibid.*, 195, 196 са изворима).

³⁴⁶⁹ Војводић, *Идејне основе*, 182.

³⁴⁷⁰ О цркви *Неа* и њеним реликвијама: Janin, *La géographie ecclésiastique*, 361–364; Magdalino, *Observations*, 51–64; Dagron, *Emperor and Priest*, 210; Klein, *The Crown of His Kingdom*, 204, n. 17.

Књижевни и дипломатички извори показују да је Давид у српској средини био омиљена владарска праслика.³⁴⁷¹ Немањићи се пореде са својим узором на више начина у владарским биографијама, посебно у завршним деловима – похвалама, где се уобличавају слике Давида старозаветног цара, пророка, божијег миропомазаника, градитеља и ктитора храма итд. И у књижевно обликованим деловима повеља, најчешће кроз поезију псалама, истичу се давидовске особине код српских суверена. Примена ових старозаветних типологија зависила је од реалности и политичких прилика у српском друштву XIII и XIV века. Повезивање са првим миропомазаним краљем свих Јевреја је традиција, коју је установио Стефан Немања, а свој нарочити значај задржала је у владарској идеологији његових наследника. Посебно је прво краљевско крунисање и миропомазане у Рашкој 1217 (1221) пружало основа да се Стефан Првовенчани доведе у везу са Давидом.³⁴⁷² Таква уверења препознају се и у повељама српских владара који у интитулацијама редовно истичу да су Божији изабраници.³⁴⁷³ Поменимо епизоду из млађег наративног извора, где се описује почетак самосталне Душанове владавине. Данилов настављач говори о Душану као Новом Давиду („И овога, као својом руком Господ даде као вођу и заступника српске земље као што рече о Богооцу Давиду: „И даћу вам преподобног Давида, верна мужа по срцу моме, који испуњава све моје воље.“ Јер ово све уистину беше о овом христољубивом младићу“) и то непосредно пре него што ће прећи на догађај крунисања и миропомазане српског владара.³⁴⁷⁴

Схватање Давида као божијег миропомазаника у владарској идеологији Немањића и велики значај који је Стари завет имао у њиховом политичком програму могли су утицати на појаву рога на фресци у Марковом манастиру. На сличан начин, али уз могућност постојања већег броја алузија, тумачи се идејна основа истог

³⁴⁷¹ Бурић, *Три догађаја*, 91–94. Најподробније о том питању код: Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 197–209.

³⁴⁷² Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 206.

³⁴⁷³ *Ibid.*, 207, нап. 88.

³⁴⁷⁴ *Архиепископ Данило и други, Животи краљева*, 219; *Архиепископ Данило, Животи краљева*, 166. Cf. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 201.

предмета на портрету Манојла I Великог Комнина (око 1250), првобитно насликаног у цркви Свете Софије у Трапезунту, вероватно крај јужној улаза – јединој аналогiji примеру из задужбине Мрњавчевића (сл. 711).³⁴⁷⁵ У оквиру владарске представе трапезунтског цара, зановане на споју источних и византијских традиција,³⁴⁷⁶ Самуилов рог један је од симбола којим се истиче легитимитет његове власти. Може бити да је ово решење, јединствено за сликарство XIII века, настало у сложеним политичким околностима у којима су деловале супарничке византијске државе изван окупираног Цариграда, о чему сведочи и поменута расправа о крунидбеном помазању владара, која се водила између црквених поглавара, заступника интереса Никеје и Епира. Будући да није могао имати миро које освећује патријарх, нити миро светог Димитрија, сматра се да Самуилов рог помазања представља препознатљив симбол, којим се Манојло истиче као Давидов потомак, по божијој милости цар Трапезунта. Могућности за улогу старозаветног цара у политичком програму Великих Комнина свакако су бројније и заснивају се на комнинским као и на локалним традицијама.³⁴⁷⁷ Када је реч о самом изгледу рога, примећује се извесна разлика између византијског и српског примера. Рог који држи Манојло упола је мањи од оног у руци краља Марка. Разлика у изгледу може се приписати хронолошкој и просторној удаљености, односно различитим иконографским предлошцима које су сликари користили. Манојлов рог сличнији је рогу, који Самуило држи у византијским минијатурама са сценама миропомазања Давида (сл. 712),³⁴⁷⁸ док исти предмет у Марковом манастиру најблискију аналогiju има у

³⁴⁷⁵ Портрет трапезунтског цара познат је са литографије у боји руског уметника Григорија Гагарина, објављене 1897, v. Eastmond, *Art and Identity*, 139–147, fig. 96 (са старијом литературом).

³⁴⁷⁶ Манојло не носи византијски владарски орнат, већ је приказан у костиму на којем је симболика хијерархије власти исказана према традицији источне Анатолије, као на портретима владара Јерменског краљевства и Грузије, v. Eastmond, *Art and Identity*, 142–144 (са примерима).

³⁴⁷⁷ Eastmond, *Art and Identity*, 145–146.

³⁴⁷⁸ Weitzmann, *Der Pariser Psalter*, 180, fig.7; Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, 18–21, fig. 3; Duffenne, *L'illustrations des psautiers*, I, pl. 19/2; Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript*, 168; Walter, *The Significance of Unction*, 53–73.

истоименој минијатури Српског минхенског псалтира (сл. 713).³⁴⁷⁹ По својим димензијама и облику приказ рога у задужбини Мрњавчевића одговара и *олифантима*, о којима ће више бити речи даље у тексту (сл. 714).

Ипак, не би се могло рећи да се сликом Новог Давида може објаснити Марков портрет над јужним улазом, односно његова идејна основа.³⁴⁸⁰ Нарочито зато што за то нема снажнијег поткрепљења у Давидовој иконографији, барем када је реч о појединачним представама овог старозаветног цара и пророка.³⁴⁸¹ Рог миропомазања по правилу је атрибут пророка Самуила (сл. 112).³⁴⁸² Ипак не би требало занемарити шири иконографски и идејни контекст на поменути минијатурама византијских псалтира, које приказују Самуилово помазање Давида.³⁴⁸³ С обзиром на то да су наручиоци ових књига у X и XI веку најчешће владари или неко из њиховог окружења, ова сцена је још тада задобила империјална значења.³⁴⁸⁴ У монументалном сликарству ова тема међутим никада није приказана.

У скорије време предложена су и нова тумачења, заснована на другачијим идентификацијама Марковог рога. Откривање фресака у куполи над припратом Јошанице (око 1430) показало је редак пример представљања двојице старозаветних

³⁴⁷⁹ *Der Serbische Psalter*, 191–192, fol.3.

³⁴⁸⁰ О Марку као Новом Давиду, в. Ђурић, *Три догађаја*, 91–94; *idem*, *Слика и историја*, 131. Исто тумачење прихвата Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 442–443. О Давиду као старозаветном узору владарима у Византији, в. Leader, *The David Plates*, 407–427; Bakalova, *King David*, 93–131; Rapp, *Old Testament Models*, 175–197.

³⁴⁸¹ Војводић, *Идејне основе*, 182. Cf. Bakalova, *King David*, 96 *passim*.

³⁴⁸² Војводић, *Идејне основе*, 182; Гавриловић, *Још неколико речи*, 252, нап. 3; Svetković, *Sovereign Portraits*, 186. За иконографију Самуила, в. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 130–131. У српском средњовековном сликарству идолошке алузије могли су носити и прикази других помазања, истина изузетно ретко. Cf. сцену *Пророк Илија помазује Азаила и Јуја за царе* у Морачи, в. Марјановић-Душанић, *Историјско-политички контекст*, 45–53, сл. 1.

³⁴⁸³ V. *supra*.

³⁴⁸⁴ Bakalova, *King David*, 107, 108. Самуилово помазање Давида насликано је и у позновизантијском периоду, у Српском минхенском псалтиру (в. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 14–15, Taf. III/4; *Der Serbische Psalter*, 191–192, fol. 3).

личности са рогом. Поред Самуила, рог сличан као у Марковом манастиру држи још један пророк. На основу текста на свитку, који говори о труби као праслици Богородице јасно је да његов атрибут приказује трубу. Предложена идентификација односи се на Исуса Навина, а изнето је и мишљење да приказ носи алузију на епизоду из Јерихона (сл. 715, 715а).³⁴⁸⁵ Бранислав Цветковић сматра да је могуће да краљ Марко такође држи трубу,³⁴⁸⁶ будући да се она сматра симболом тријумфа и у том контексту је и приказивана у уметности. У случају да је препознавање непознате фигуре пророка у Јошаници тачно, отвара се, према мишљењу аутора могућност да је Исус Навин као старозаветни модел владарима ратницима³⁴⁸⁷ послужио као узор и Марку Мрњавчевићу, а раније Манојлу I Комнину у Трапезунту (сл. 711).³⁴⁸⁸ Није могуће ослонити се на овакво тумачење; најпре зато што се не може поуздано утврдити кога приказује непозната личност из пророчке групе у Јошаници,³⁴⁸⁹ а потом и из разлога што предложено решење нема сличности са примерима из уметности и писаних споменика у којима је препознато поређење српских владара са Исусом Навином.³⁴⁹⁰

³⁴⁸⁵ Цветковић, Стевовић, Ердџан, *Јошаница*, 40. Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, II, 196, нап. 915 не налази довољну аргументацију за прихватање наведене идентификације.

³⁴⁸⁶ Cveticović, *Sovereign Portraits*, 186 наглашава да рог није део Давидове иконографије, сматрајући притом да није било стварне потребе да се наглашава миропомашање, ако се има у виду чињеница да је Марко био млади краљ пре него што је ступио на трон.

³⁴⁸⁷ О Исусу Навину као праслици идеалног поглавара ратника, в. Ђурић, *Нови Исус Навин*, 5–17; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 222–233.

³⁴⁸⁸ Cveticović, *Sovereign Portraits*, 186–188 где се детаљније износи претпоставка и у односу на преостали програм живописа цркве.

³⁴⁸⁹ Исус Навин се слика међу прародитељима Христовим (припрата Христа Хоре, Лесново), а међу пророцима изузетно ретко (Марков манастир), в. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 185–186. В и поглавље о куполи.

³⁴⁹⁰ Уобличавање српских монарха према лику старозаветног ратника укључивало је посредништво архистратига Михаила. Са друге стране, помени и мотиви трубе нису познати. Cf. Ђурић, *Нови Исус Навин*, 5–17; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 222–233.

На могућност за претпоставку да рог у Марковој руци представља и знак који прославља светог Димитрија прва је скренула пажњу Зага Гавриловић. На то указује садржај најстаријег словенског Канона светом Димитрију (крај IX века), који се приписује аутору солунског порекла, активног у моравској мисији, вероватно Методију Солунском.³⁴⁹¹ Четврти тропар осме песме гласи: „Појмо и хвалимо светилника Солуна и ликујмо, јер данас је засветлео рог величанствени Димитријев и обасјао светли празник.“ (въсхвалнѣ, въпнѣше похвалѣно, свѣтло ѳесалоникни и ликоунѣ же ѣко въснѣ рогы дрѣжавнѣ дѣмитриевн днѣсь свѣтло празднѣство...).³⁴⁹² Значење рога у овим стиховима односи се на симбол величанствености и моћи светитељеве.³⁴⁹³ Иако је *Методијев канон* у наредној етапи богослужбеног прослављања светог Димитрија, применом јерусалимске литургијске реформе замењен другим химнографским саставима (Теофанов канон, канон Георгија Скилице из XII в., итд.), сачувана је неколицина служби руске, бугарске и српске редакције из XIII и XIV века које садрже ово, по много чему посебно дело најраније словенске химнографије.³⁴⁹⁴ Када

³⁴⁹¹ Овај, најстарији канон познат је у литератури под називом *Методијев канон* (за 8. глас). У приближно исто време, по некима мало касније, у састав најранијих богослужбених текстова који прослављају светог Димитрија улази и тзв. *Теофанов канон* (за 4. глас). Између два састава постоји значајна разлика. *Теофанов канон* настаје по угледу на грчке минеје и следи модел канона који је установио византијски химнограф Теофан Грапт (IX век), по којем је и добио назив. *Методијев канон* није настао према грчком изворнику и представља оригинално дело, које обилује различитим референцама на град Солун, локално окружење, па чак и догађаје. Текст *Методијевог канона* (као и *Теофановог канона*) према верзији из најстаријег, руског рукописа из Новгорода (1096) објавио је Ягич, *Служебныя*, 180–190. За новије критичко издање канона са енглеским преводом, v. Jakobson, *Sketches for the History*, 285–346 (са литературом о старијим издањима најранијих словенских минеја који садрже текст канона).

³⁴⁹² Jakobson, *Sketches for the History*, 292–293. На ово место у тексту, као и на важност *Канона* за истраживање живописа јужне фасаде прва указује Гавриловић, *Још неколико речи*, 254–255.

³⁴⁹³ Гавриловић, *Још неколико речи*, 255 која разматра употребљену реч дрѣжавнѣ у значењу величанствени.

³⁴⁹⁴ Кожухаров, *Методиевият канон*, 72–78; Поп-Атанасов, *Непознат препис*, 13–29; Станкова, *Прослава локалних јужнословенских култова*, 49–57; eadem, *Служби за св. Димитър Солунски*; Мирчева, *Острожницките пергаментни листове*, 557–563; eadem, *Един непубликуван препис*, 20–32;

је реч о српским рукописима, три преписа потичу с почетка XIII века (фрагмент из Санкт Петербурга, Руска национална библиотека у Санкт Петербургу, F. п. I.; Зографски минеј бр. 88 I. d. 7 и минеј из Београда, Архив САНУ бр. 361),³⁴⁹⁵ два с краја XIII, односно почетка XIV века (служабни минеј за октобар–новембар, Народна библиотека Ћирило и Методије у Софији, бр. 516;³⁴⁹⁶ минеј са пролошким житијима, 1320–1330, Београд, САНУ бр. 58³⁴⁹⁷) и три из XIV столећа [служабни минеј за септембар–октобар, Државни историјски музеј у Москви, збирка Хлудова бр. 143, (друга половина XIVв.); празнични минеј за месеце септембар–децембар са пролозима, Државни историјски музеј у Москви, збирка Хлудова бр. 163 (XIVв.); празнични минеј из 1371–1395 г., збирка Хлудова бр. 164].³⁴⁹⁸ Од посебног значаја за ову тему су подаци везани за позније рукописе, који се чувају у Хлудовљевој збирци у Москви. Све три богослужбене књиге настале су на територији којим су владали Мрњавчевићи (село Велмеј, Охрид; село Радишани код Скопља; село Калуђерец, Поречка област).³⁴⁹⁹ Захваљујући давно познатом запису који је оставио Добре дијак, празнични минеј из села Калуђерац може се довести и у непосредну везу са краљем Марком, будући да описује догађаје из његовог живота.³⁵⁰⁰ Стога се с разлогом може претпоставити да је *Методијев канон* у којем се прославља рог Димитријев био познат ученим саветодавцима краља Марка.³⁵⁰¹ Ипак веза између писаног наслеђа и уметности остаје као једна од тема за дубље и систематско изучавање.

eadem, *Канонът за Димитър Солунски*, 69–84; eadem, *Оце един южнославянски препис*, 27–40; Matejko, *Život sredovekého textu*.

³⁴⁹⁵ Станкова, *Службата за св. Димитър Солунски в србски преписи*, 143–154.

³⁴⁹⁶ Мирчева, *Канонът за Димитър Солунски*, 69–84.

³⁴⁹⁷ Поп-Атанасов, *Непознат препис*, 13–29.

³⁴⁹⁸ *Българското средновековно културно наследство*, 35, 46–47.

³⁴⁹⁹ *Ibid.*

³⁵⁰⁰ Запис је објавио Стојановић, *Записи и натписи*, I, no. 189, 58–59.

³⁵⁰¹ Из Марковог манастира потиче и минеј за децембар, такође из треће четвртине XIV века, који се данас налази у Хлудовљевој збирци у Москви, бр. 147, в. *Българското средновековно културно наследство*, 38.

Драган Војводић истиче да се рог као метафора снаге, моћи, просперитета и милости Божије над богоизабраним владарем, народом и црквом („рог хришћански“, „рог царски“, „рог православне вере“, „рог отаца наших“ итд.) јавља у житијима, похвалама, црквеној поезији и другим српским писаним споменицима.³⁵⁰² Поменимо аренгу повеље обновљеном манастиру Светог Николе Мрачког (1330) у којој краљ Стефан Дечански, закључујући део у којем описује „љубав према светим и божанским црквама“, парафразира Давида речима: „Са овим божанским црквама цареви царују и рог царски се уздиже, и држава се њихова утврђује и силни правду пишу”.³⁵⁰³

Типолошки гледано (димензије и облик предмета), приказ Марковог рога одговара изгледу *олифанта*, како се називају луксузни предмети од слоноваче, који су били у употреби током средњег века у исламском и византијском друштву, па и шире на подручју Медитерана (сл. 714).³⁵⁰⁴ Према мишљењу већег броја истраживача највећа група „византијских“ *олифанта* настала је током XI и XII века у областима Јужне Италије, као спој византијске иконографије и утицаја фатимидске уметности.³⁵⁰⁵ Великих димензија и луксузног, јединственог материјала, олифанти су

³⁵⁰² За опширнији списак примера, в. Војводић, *Идејне основе*, 181 (са изворима и литературом).

³⁵⁰³ За текст повеље, в. Мишић, *Повеља краља Стефана*. На значење текста из повеље у контексту ктиторских портрета на јужној фасади Марковог манастира указује Војводић, *Идејне основе*, 10, 181.

³⁵⁰⁴ У науци је хетерогена група средњовековних олифанта подељена у четири групе – прве три се односе на исламске, док је четврта група условно названа „византијском“. За прве три групе, в. Shalem, *The Oliphant*. За четврту групу предмета, в. Eastmond, *Byzantine Oliphants*, 95–116 (са литературом која упућује на старија истраживања ове теме).

³⁵⁰⁵ Посебно су трке двоколица тема карактеристична за хиподром у Цариграду, као спектакл престонице Царства, в. Eastmond, *Byzantine Oliphants*, 112, 114, 115, 116 који сматра да се хронолошка граница може померити, односно да су олифанти прављени и касније. Pace, *Presence et reflets*, 65–66 претпоставља да је највећи број олифанта настао у Барију, космополитском граду, препознатљивом по различитим културним и уметничким утицајима.

од давнина сматрани симболом моћи, посебно на Истоку.³⁵⁰⁶ Предмети из прве три групе имају различите функције и намене, које се шире гледано могу подвести у сферу церемонијала исламског друштва – од тзв. Сараценских који су коришћени као трубе за време лова или у свечаним приликама, преко рогова из којих се пило, до *олифанта* за које се везује искључиво владарска симболика. Будући да је као музички инструмент могао произвести само један или један и по тон, његова употреба била је ограничена, сматра се на дворске церемоније и друге врсте свечаности. Такви примерци припадају тзв. другој групи чија је намена била везана за краљевске церемоније Фатимида, а познато је да су наручиоци ових статусних предмета из тзв. треће групе, били претежно чланови породица норманских краљева.³⁵⁰⁷ Метална ојачања, попут оних приказаних на рогу краља Марка служила су за постављање ланца, како би се предмет могао окачити, или што је ређи случај, носити око врата.

Сагледавањем различитих примера византијских и српских споменика књижевности и уметности стиче се утисак да рог у Марковој руци не носи само алузије на крунидбени чин помазања владара, већ да има и шире значење у домену владарске идеологије. Наведени примери показују да су учени писци средњег века познавали симболично значење рога,³⁵⁰⁸ те су га употребљавали у метаформа којима су исказиване снага, напредак и моћ државе, владара, цркве, верних али и величанственост светитељских моћи. Стога се може претпоставити да је рог у Марковој руци приказан да би на симболичан начин објединио више порука о богоизабраном суверену и градитељу божијег дома, који по милости божијој влада

³⁵⁰⁶ Cf. Ђотову фреску Поклоњење мудраца у капели Арена у Падови (1303–1305), где један од краљева држи олифант, поклон са Истока, v. Shalem, *The Oliphant*, 96, fig.74.

³⁵⁰⁷ *Ibid.*, 80–106.

³⁵⁰⁸ За значење рога у библијским изворима, v. Linnéa Süring, *Horn-Motifs*, 300–446; Војводић, *Идејне основе*, 181, нап. 29.

испуњавајући основне владарске дужности – бригу над вернима и православном црквом.³⁵⁰⁹

* * *

Иконографски уобичајена представа патрона ратника добила је веома редак епитет *ελεεινός*, о чијем значењу су изречена различита мишљења (сл. 684).³⁵¹⁰ Веома је мали број примера у којима је лик светог Димитрија означен као милостиви. Из XIII века потиче бронзани калуп кружног облика намењен изради сребрних енколпиона, који је пронађен на локалитету Опака у Бугарској, а данас се чува у Националном археолошком музеју у Софији (инв. бр. 426), (сл. 716).³⁵¹¹ Свети Димитрије представљен је у средишту медаљона као стојећа фигура ратника. Има кратку тунику и плашт, десном руком придржава копље, а левом штит, положен на земљу. Са обе стране светачке фигуре распоређена су слова натписа *ο αγιος διμτριος ο ελεεινός*. Сачувани калуп веома је значајан из више разлога. Он сведочи о постојању локалне радионице, па самим тим и дистрибуцији предмета личне побожности, што чини разумљивим постојање истих или сличних садржаја декорације на удаљеним територијама.³⁵¹² Овај налаз драгоцен је због тога што пружа могућност за шире

³⁵⁰⁹ О овој дужности српског монарха и њеном теолошком смислу, в. Војводић, *Идејне основе*, 44 *passim*.

³⁵¹⁰ За значење придева *ἐλεεινός* (милостив), в. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, 448. Gavrilović, *The Portrait of King Marko*, 155–159 сматрала је да се епитет односи на мироточивост светог Димитрија, на основу честе игре речи и метафоричког значења речи: маслина – уље – милост (*ἐλάλα – ἔλεος – ἐλεεινός*). Марјановић-Душанић, *Rex imago Dei*, 141–142 тумачи целину кроз значење коју појам милости има у владарској идеологији.

³⁵¹¹ Vasilev, *Matrizenmodelle*, 92–93, fig. 3; Pitarakis, *Piété privée*, 323, fig.5. Захваљујем колеги др Ивану Дрпићу, који ми је скренуо пажњу на овај пример.

³⁵¹² Сличност је рецимо уочена између облика калупа из Софије и медаљона уписаног у правоугаони златни енколпион са светим Теодором и Ђорђем из Вагопеда, в. Pitarakis, *Piété privée*, 323. За енколпион, в. Ikonomaki-Papadopoulos, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida, *Vatopaidi*, 108–109, no. 37. Значајан налаз из групе енколпиона са светим ратницима са територије Балкана из XIV припада

сагледавање односа између изабраног атрибута и функције предмета на којем се налазила представа светитеља. Нешто познији пример припада монументалном сликарству и налази се у Богородичиној цркви у Доњој Каменици код Књажевца (око 1320 или средина XIV века), задужбини непознатих локалних властелина.³⁵¹³ Репрезентативна коњаничка представа светог Димитрија на северном зиду припрате означена је истим епитетом *ο ελ (..) ιδιον*, који није у потпуности сачуван, али не оставља сумњу у садржај натписа (сл. 717).³⁵¹⁴ Свети ратник приказан је у покрету, на шта посебно указује његов залепршани плашт и приказ коња. Лицем и горњим делом тела окренут је ка посматрачу. На глави има венац украшен бисерима, носи оклоп, а од оружја копље и штит са знаком крста на левом рамену. Распоред живописа у зони стојећих фигура припрате показује да је коњанички портрет Димитријев смештен уз портрете владара, деспота Михаила и деспотице (?).³⁵¹⁵ Недовољно познат пар под Христовим благословом, насликан у доњокаменичкој цркви у својству сизерена, гајио је посебно поштовање према најистакнутијим светим ратницима, што показује и коњаничка представа светих Теодора, приказан са леве стране, на јужном зиду припрате уз улаз.³⁵¹⁶

За питање порекла овог атрибута од нарочитог значаја може бити историјски извор из XII века – опис норманског освајања Солуна из 1185. године, који је

остави накита из Маркове Вароши код Прилепа, v. *Fragment of reliquary*, in: *Byzantium 330–1453*, cat. no. 282, 451–452, (B. Ivanić).

³⁵¹³ Ђоровић-Љубинковић, Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици*, 53–86; Piguet-Panayotova, *Recherches*, 159–253; Фрфулановић, *Чија је црква*, 299–343.

³⁵¹⁴ Представу анализирају: Piguet-Panayotova, *Recherches*, 186–187, fig. 82; Фрфулановић, *Свети ратници*, 151–160, али ниједна од ауторки не помиње натпис. За цртеж фреске, v. Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, V. 17; Андрејић, *Доња Каменица*, 23. Исти епитет стоји и уз Христов лик у овој цркви, v. Piguet-Panayotova, *op. cit.*, 184.

³⁵¹⁵ V. Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака* V. 14–17; Андрејић, *Доња Каменица*, 23, 26, 27.

³⁵¹⁶ Piguet-Panayotova, *Recherches*, 187–189, fig. 83; Фрфулановић, *Свети ратници*, 151–160

саставио Евстатије, архиепископ солунски.³⁵¹⁷ У овом спису историографског карактера један од најученијих људи свог времена даје негативну слику латинских освајача са Сицилије, а у делу који ћемо цитирати описује њихов варварски однос према грчкој цркви и њеним обредима: Καὶ ὅτε ἡμεῖς μὲν ἐν τῷ τοῦ μεγάλου Μυροβλύτου ναῶ ὕμνους ἱεροῦς ἐτελοῦμεν περιστάμενοι τὸν περιώνυμον ἐλεῆμον οἱ δ' ἐν ταῖς πλαγίαις τοῦ ἱεροῦ βήματος τὰ ἑαυτῶν ἐτέλουν, ἀντιφωνοῦντες ἡμῖν καὶ πολιτίδας φνάς ὑπερφωνεῖν ἐθέλοντες βοαῖς κορυζώσαις καὶ ἀπηχέσι³⁵¹⁸ [и док смо певали свете песме у цркви великог Мироточца, стојећи око славног Милостивог, они (нормански војници) били су са страна, око олтарског простора певајућу своје песме, надмећући се са нашим гласовима и покушавајући да надјачају појање грађана својим непримереним и дисонантним узвицима].³⁵¹⁹ Као што се може приметити из наведеног цитата, Евстатије Солунски не упућује читаоца детаљно о ономе што описује. То би значило да се „Милостиви“ односи на нешто што је веома добро познато пишчевим савременицима, те не захтева додатно објашњење. Савременом истраживачу то ствара више од једне недоумице. Најпре није јасно шта писац назива „Милостивим“, а потом није могуће ни прецизно одредити место где се налази у цркви. Према Евстатијевим речима архиепископ је са вернима био у главној олтарској апсиди, док су их нормански војници окруживали стојећи уз олтарски простор.³⁵²⁰ Будући да је у тексту назначено да они стоје око „Милостивог“ називајући га славним, разложно је претпоставити да је реч о некој врсти представе (икона, мозаик) са тим називом.³⁵²¹ У тешким историјским околностима у којима је

³⁵¹⁷ *Die Normannen in Thessalonike; Eustazio di Tessalonica. La espugnazione di Tessalonica; Eustathios of Thessaloniki. The Capture of Thessaloniki.*

³⁵¹⁸ *Eustathios of Thessaloniki. The Capture of Thessaloniki*, 126₂₀₋₂₅. Захваљујем се колеги Ивану Дрпућу, који ме је упутио на овај податак.

³⁵¹⁹ Енглески превод: „And while we were singing sacred hymns in the church of the great Myrobletes, standing round the famed Eleemon, they were at the sides of the holy chancel singing their own songs, competing with our voices and trying to drown the chanting of the citizens with stupid and discordant cries“, v. *Eustathios of Thessaloniki. The Capture of Thessaloniki*, 127.

³⁵²⁰ V. коментаре превода: *Eustathios of Thessaloniki. The Capture of Thessaloniki*, 219.

³⁵²¹ *Ibid.*

Солун претрпео огромне губитке од норманских освајача, велике наде верног становништа града полагање су у помоћ светог патрона. Стога је могуће да се под „Милостивим“ мислило на неку светитељеву представу, могуће икону, посебно поштовану због чудесних заштитничких моћи. Такође треба узети као могућност да је ἑλεήμων у поменутој реченици употребљен у ширем значењу, као једно од имена којима се у то време називао свети Димитрије.³⁵²²

Епитетом ελεεινός (милостив) није везан само за светог Димитрија. Њиме је означаван у византијској иконографији Христос,³⁵²³ кадкада Богородица,³⁵²⁴ а придодат је и имену Јована, александријског патријарха (VI–VII в.). У складу са својим значењем, као и целокупном замисли портретске целине над јужним улазом у Марков манастир, епитет ελεεινός првенствено треба разумети као очекивану милост у молитвеном заступништву светог Димитрија, како за почившег краља Вукашина, тако и за његовог сина, актуелног краља Марка.³⁵²⁵ У идеолошки сложеним програмима, какав је пример из задужбине Мрњавчевића избору овог епитета сигурно је допринело значење које појам милости има у богословским образложењима природе власти, која су у српској средини била веома заступљена.³⁵²⁶ У аренгама повеља српских владара Божија милост сматрана је извором легитимне

³⁵²² Cf. *ibid.* Од средине XI века или раније средиште култног прослављања светог Димитрија је светитељев мироточиви гроб. О месту гроба и описима истог у изворима, између осталих и Јевстатија Солунског, v. Βακρτζής, *Ο τάφος του αγίου Δημητρίου*, 189–197; *idem*, *Pilgrimage to Thessalonike*, 175–192. V. и новију студију о култу светог Димитрија у Солуну: Вауер, *Eine Stadt und ihr Patron*.

³⁵²³ V. нпр. представу Христа у Старом Нагоричину (Бабић, *О живописаном украсу*, 28, сл. 25) или у Доњој Каменици (Piguet-Papanayotova, *Recherches*, 184).

³⁵²⁴ Богородица Страсна у ђаконикону Светог Николе Дабарског означена је као Милостива, v. Пејић, *Животис у ђаконикону*, 40–43, 46, сл. 11.

³⁵²⁵ Cf. сложену слику заступништва у коју су ктиторски портрети укључени у зони стојећих фигура у наосу и припрати.

³⁵²⁶ Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, *passim*; Половина, *Топос Божје милости*, 173–181. V. и Благојевић, *Државна управа*, 62–63. О милости као формално-дипломатичком елементу и појму везаном за државну управу, v. Марјановић-Душанић, *op. cit.*, 31–34; Живојиновић, *Ελεημοσύνη*, 69–79.

власти и што је веома важно – права на оснивање династије. Из тога проистиче да је владар Божији миљеник, изабраник и носилац „милости“.³⁵²⁷ Такво схватање владарског суверенитета изнето је већ у првим српским повељама: *Оснивачкој хиландарској повељи* Симеона Немање и тзв. *Другој хиландарској повељи* Стефана Првовенчаног.³⁵²⁸ Надаље, топос Божије милости добија и нова значења, па се са општег хришћанског плана из аренге, „сели“ и у експозицију где обележава важније догађаје везане за владавину српских суверена, Стефана Дечанског и Душана.³⁵²⁹ Византијски и српски владари често су у оснивачким повељама или уводима манастирских типика образлагали свој ктиторски чин као узвраћање удара на дар Божије милости и наклоност светитеља заштитника.³⁵³⁰ Са друге стране милостивост је једна од најважнијих врлина неопходних за добру и праведну владавину, што је био разлог да се у виду персонификације представља уз портрете византијских владара XI и XII века.³⁵³¹ За разумевање идеолошких и богословских основа слике идеалног владара, од посебног су значаја *владарска огледала*, дела посебног књижевног жанра, која су настајала у читавом средњовековном раздобљу Византије и западне Европе.³⁵³² Ови текстови представљају скуп моралних савета будућем или тек крунисаном владару, у којима се уобличава основна идеја о суверену као слици Бога на земљи. У том смислу од богоизабраног владоца очекује се да досегне

³⁵²⁷ Марјановић-Душанић, *Хиландар*, 17–24.

³⁵²⁸ *Хиландарска оснивачка повеља*, 58. Марјановић-Душанић, *Хиландар*, 17–24.

³⁵²⁹ V. нпр. Призренску повељу (1326) и Дечанску хрисовуљу (1330/1331) Стефана Дечанског. Детаљније код: Половина, *Топос Божје милости*, 175–176 passim.

³⁵³⁰ За византијске и српске примере, v. Половина, *Топос Божје милости*, 177–179.

³⁵³¹ V. минијатуру која приказује божанску инвестиру Јована II Комнина и његовог сина Алексија Комнина у Јеванђељу Јована II Комнина, који се чува у Ватиканској библиотеци у Риму (око 1122., Vat. Urb. gr. 2, fol. 19v), (v. Spatharakis, *The portrait*, 79–83; *The Gospel of John II Komnenos*, in: *The Glory of Byzantium*, no. 144, 209–210; Αντωνόπουλος, *Μορφές βασιλείας*, 46–47; Jolivet-Lévy, *Formes et fonctions*, 178, fig. 8).

³⁵³² Ševčenko I., *Agapetus East and West*, 25–41; Марјановић-Душанић, *Rex imago Dei*, 135–137 (са литературом); Odorico, *Les miroirs des princes*, 223–246. Агапитово огледало било је популарно чак и на Блиском Истоку. О томе, v. Darling, *Mirrors for Princes*, 223–242.

одређене моралне и религиозне квалитете, међу којима је и милостивост. Особеност српских прерада Агапитовог огледала је наглашен морализаторски тон, проистекао из монашких узора идеалне владавине. *Слово о владајућима на земљи* део је средњовековног патерика (Слав. 1037), пронађеног у манастиру Слечче,³⁵³³ а у скраћеном облику налази се и у *Зборнику слова светих отаца* (Народна библиотека Србије, Рс 26).³⁵³⁴ Према мишљењу Смиље Марјановић-Душанић, занованом на истраживањима патерика Слав. 1037, овај рукопис се поуздано датује у последњу четвртину XIV века, а његов настанак везује се за преписивачку делатност на двору краља Марка.³⁵³⁵ *Зборник слова светих отаца* датује се према палеографским и ортографским обележјима у време између 1365. и 1375. године, а особеност српске редакције овог споменика су трагови јусовог, бугарског или македонског предлошка.³⁵³⁶ Према српском огледалу идеални владар мора бити мудар, праведни судија, док је идеал достојанства власти заснован на слици краља који је „страшан“ и у исти мах „милостив“, према заслуги поданика (коудн свонд повин'нникомъ страшьнъ сана радн власти, а любьз'нъ подающидь м(н)л(о)стыню).³⁵³⁷

За укупни смисао идеолошких порука веома су важни садржај и значење култова светитеља, пажљиво одабраних да учествују у програмској поставци

³⁵³³ За опис рукописа, в. Стојанов, Кодов, *Опис на славјанските ръкописи*, 243, сл. XI. Марјановић-Душанић, *Rex imago Dei*, 137.

³⁵³⁴ На овај рукопис пажњу скреће Сметковић, *Sovereign Portraits*, п. 21. За опис рукописа, в. *Опис ћирилских рукописа*, бр. 27, 45–52, 51.

³⁵³⁵ Ауторка уз одговарајућу аргументацију износи мишљење да је „*Слово о владајућима на земљи*“ дописано на крају отачника из Слечче, на подстицај локалног преписивачког центра смештеног највероватније у Марковом манастиру или у Светим Арханђелима, крај прилепског двора Мрњавчевића“, cf. Марјановић-Душанић, *Rex imago Dei*, 140.

³⁵³⁶ *Опис ћирилских рукописа*, 45.

³⁵³⁷ Душанић, *Rex imago Dei*, 144, 146 (текст 231)

киторских и владарских портрета Вукашина и Марка Мрњавчевића. Посматрано у ширем смислу, све полуфигуре светитеља у луку међусобно су повезане основном идејом заступништва. У средишту тако замишљење целине налази се представа коју чини Богородица са Христом, уплашеним од оруђа страдања у рукама арханђела Гаврила.³⁵³⁸ Иако се према месту сликања Богородица Страсна у Марковом манастиру разликује од свих претходних примера у фреско сликарству, то није нимало утицало на значење представе.³⁵³⁹ Напротив, оно почива на основном догматском постулату византијског богословља, који прославља Христа, овлоћеног од Марије дјеве и распетог ради спасења човечанства. Од постиконокластичког времена кроз велики број проповеди, химнографских састава и других облика црквене књижевности формулисано је теолошко тумачење Христовог страдања и Богородичине улога у оваплоћењу.³⁵⁴⁰ Представа мајке Божије са Христом и арханђелом Гаврилом у првом реду најављује будућа страдања и буди наду у вечно спасење, па би у том смислу и требало разумети њен однос према портретима Мрњавчевића, нарочито према почившем Вукашину.³⁵⁴¹ У контексту програмске целине којој припада, Богородици се приписује и заступничка улога. Молитвено-заступничко својство Богородице Страсне исказано је у најстаријој фресци из

³⁵³⁸ Фреске са представом Богородице Страсне су малобројне али иконографски разноврсне. Сачуване су у: цркви Панагије Аракиотисе у Лагудери на Кипру (1192), цркви Латомског манастира у Солуну (почетак XIV века), Жичи (око 1310), цркви Светог Петра у Бијелом Пољу (1319–1321), Светом Николи Дабарском (1320) и манастиру Конче (средина XIV века). О иконографији Богородице Страсне, наведеним примерима и литерарни изворима представе, v. Pallas, *Die Passion*, 173–180; Tatić-Džurić, *Iconographie de la Vierge*, 135–168; eadem, *Богородица Страсна*, 149–164; Габелић, *Манстир Конче*, 152–158; Milliner, *The Virgin of the Passion; Манастир Жича*, 264–268, сл. 173 (Д. Војводић).

³⁵³⁹ Представе имају место у наосу и то најчешће у најнижој зони. Једино је у Светом Николи Дабарском Богородица Страсна, означена епитетом *Милостива* насликана у ђаконикону, v. Пејић, *Животис у ђаконикону*, 40–43, 46, сл. 11.

³⁵⁴⁰ Татић-Ђурић, *Богородица Страсна*, 150, 162; Vassilaki, Tsironis, *Representations of the Virgin*, 453–463.

³⁵⁴¹ Не би се могло рећи да садржај и концепција Богородице Страсне дозвољава било какво поређење са киторима, на шта је помишљао Ђурић, *Три догађаја*, 94.

Лагудере, уз коју је исписан текст ктиторове молитве за наклоност Богородице према њему и његовој породици у овом животу и посредништво за спасење у будућем.³⁵⁴²

Давид и Соломон укључени су у програм живописа над јужним улазом као пророци али и као цареви. Држећи текстове који се односе на Благовести и најважније Богородичине празнике, њихови ликови су ту да допуне значење представе Богородице Страсне, односно да нагласе тренутак Оваплоћења и улогу Мајке Божије у историји спасења. Цитат из пс. 44 (45) 11 чита се на празнике Рођења Богородице и Ваведења,³⁵⁴³ а исти стихови ушли су у састав четврте проповеди Андреја Критског на празник Рођења Богородице³⁵⁴⁴ и у целини надахнули слово (λόγος) патријарха Тарасија на Ваведење Богородице.³⁵⁴⁵ У оквиру празничне сцене Благовести у Марковом манастиру пророк Давид насликан је са свитком, на којем исти стих исписан на српском језику.³⁵⁴⁶ Цитат из Соломонове књиге Премудрости (31,29) чита се као старозаветна паримија на петак пред Цвети, док се исти текст према сликарским приручницима везује за сцену Благовести.³⁵⁴⁷

Као најчешће бирани узор идеалног хришћанског владара и градитеља храма,³⁵⁴⁸ ликови Давида и Соломона имају и несумљиво идеолошко значење,

³⁵⁴² Tatić-Djurić, *Iconographie de la Vierge*, 161; Stylianos A., Stylianos J. A., *The Painted Churches of Cyprus*, 159, 166–167, fig. 85.

³⁵⁴³ Gravgaard, *Inscriptions*, 28–29; *Prophetologium. Pars altera*, 16, 67.

³⁵⁴⁴ PG 97, 872B.

³⁵⁴⁵ PG 98, 1488C.

³⁵⁴⁶ Cf. поглавље о Великим празницима.

³⁵⁴⁷ Gravgaard, *Inscriptions*, 84–85.

³⁵⁴⁸ О угледању византијских царева на Давида и Соломона у књижевности и уметности, v. Jolivet-Lévy, *L'images du pouvoirs*, 441–470. V. и Rapp, *Old Testament Models*, 175–197; Ousterhout, *New Temples*, 223–253; Bakalova, *King David*, 93–131. За литературу која се бави овим питањем у средњовековној Бугарској, v. Biliarsky, *Old Testament Models*, 255–277; Bakalova, *The Image of the Ideal Ruler*, 34–80; eadem, *Концептът за старозаветния цар*, 23–54. За средњовековну Србију, v. Ђурић, *Три догађаја*, 91–94; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 197–209, 205–206; Војводић, *Идејне основе*, 12, 24, 36–37, 120–121.

посебно ако се има у виду да су распоређени над Марковим, односно Вукашиновим портретом. Светодавци краља Марка могли су се ослонити на немањићку традицију, која је у разгранатом систему политичког богословља, веома често усмереном ка династичким питањима, неговала посебан однос према овом владарском пару.³⁵⁴⁹ У српској књижевности XIII века поређење са Давидом и Соломоном примењено је већ на владарском пару првих Немањића, Симеона Немање и Стефана Првовенчаног. Тако Стефан према речима Доментијана у Симеоновој хагио-биографији, настоји да настави очева богоугодана дела: „...да још испуним и да докончам, као што премудри Соломон испуни и доконча недокончано оца свога Давида...“.³⁵⁵⁰ Према својим идејним али и топографским особеностима, композиција у Марковом манастиру може се упоредити са портретима краљева-ктитора, Стефана Дечанског и Душана над улазом у дечански наос, које наткриљује попрсје Пантократора и ликови Давида и Соломона (сл. 718, 719а, 719б).³⁵⁵¹ Слично старијем дечанском примеру, разуме се мање амбициозно и не тако наглашено, српски краљеви и ктитори доведени су у везу са својим старозаветним прасликама, царем Давидом, богоизабраним владарем Израилља и његовим сином царем Соломоном, градитељем дома Господњег. Чини се да решење у Марковом манастиру даје и ширу слику схватања сложености власти. Иако приказани у својој владарској величанствености, краљеви Вукашин и Марко истовремено су и побожни владари.³⁵⁵² На ту природу њихове владавине указују

³⁵⁴⁹ Поређење са Давидом и Соломоном понекад је коришћено и у византијској владарској идеологији. За пример Василија I и Лава VI, v. Markopoulos, *Constantine the Great*, 161.

³⁵⁵⁰ *Живот светога Симеона и светога Саве од Доментијана*, 65; за превод: Башић, *Старе српске биографије*, 275. Овај део текста коментарише Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 204, нап. 73.

³⁵⁵¹ Babić, *Les portraits de Dečani*, 273–285; Todić, *Tradition et innovations*, 268; Војводић, *Портрети*, 280–282.

³⁵⁵² О побожности владара у српском огледалу, v. Марјановић-Душанић, *Rex imago Dei*, 144–145.

управо Давид и Соломон, који су, чинећи Господу по вољи са страхом, примали благодет Божију.³⁵⁵³

Као заступници краља Марка пред Христом изабрани су и свети Стефан првомученик и света Катарина, заштитници владара. О покровитељству светог Стефана над српским државама и владарима, које се може пратити од преднемањићког периода, као и иконографским и програмским видовима у којима је испољена повезаност Првомучениковог култа са институцијама српске државе најподробније је писао Драган Војводић.³⁵⁵⁴ У студији је кроз примере размотрен однос светитељевих представа и владарских портрета, на основу чега се може потврдити да пример из Марковог манастира следи постојећу традицију, када је реч о садржају и значењу култа светог Стефана.³⁵⁵⁵ Треба међутим напоменути да је светитељев лик део оригиналне тематске целине, која се у том виду јавља први и једини пут у задужбини Мрњавчевића, а чији је садржај одређен идеолошким претпоставкама живописа јужне фасаде о легитимитету власти нове српске династије. Свети Стефан приказан је као апостол, у хитону и химатиону, а његово архиђакоњство означено је тонзуром. Као иконографска особеност представе издваја се полуразвијени свитак у левој руци на којем је исписан почетак Визије о Богу (Дела апостолска 7, 56). Дакле, реч је о иконографски сложеној представи Првомученика, која га приказује као пророка-визионара, апостола и архиђакона.³⁵⁵⁶ Поштовање светог Стефана као пророка обдареног визијом Бога било је значајније исказано у иконографији постиконоборачког периода, о чему сведоче примери из јужне галерије Свете Софије у Цариграду, рукопис Paris gr. 923 (IX в., *Sacra Parallela* Јована

³⁵⁵³ О овом аспекту дечанске портретске целине, в. Војводић, *Портрети*, 280–281.

³⁵⁵⁴ Војводић, *Прилог познавању*, 537–563.

³⁵⁵⁵ *Ibid.*, 553–554. V. и Марјановић-Душанић, *Rex imago Dei*, 143. За другачије тумачење представе светог Стефана, везано за однос идеологије власти и свете тајне крштења, в. Gavrilović, *The Portrait of King Marko*, 161–162.

³⁵⁵⁶ О представама светог Стефана у апостолском виду, в. Војводић, *Прилог познавању*, 537–544; Габелић, *Манстир Конче*, 158–160, сл. 58.

Дамаскина),³⁵⁵⁷ као и прикази теофаније у грчким рукописима који илуструју Дела апостолска.³⁵⁵⁸ Иако су тзв. апостолске представе светог Стефана са свитком сасвим уобичајена појава у српском средњовековном сликарству, само је у појединим примерима он делимично отворен (Ариље, Свети апостоли у Пећи)³⁵⁵⁹ а сасвим ретко садржи пророчки текст. Колико нам је познато једину аналогију сликар Марковог манастира могао је преузети из оближње Богородице Перивлепте у Охриду, где је у другачијем тематском контексту Стефан архиђакон приказан са свитком на којем је исписана парафраза цитата из Дела апостолских (сл. 720).³⁵⁶⁰ Разлог из којег су се творци програма Марковог манастира одлучили за неубичајено решење свитка са текстом Стефанове визије о Богу може бити везан за суседни лик старозаветног пророка и цара Давида и намеру да се укаже на сличности двојице светитеља на програмском плану.

Као најугледнија светитељка владарског порекла, света Катарина насликана је над портретом краља Марка у својству заштитнице и покровитељке српског владара (сл. 702).³⁵⁶¹ Треба истаћи да је у српском живопису сачуван мали број представа ове светитељке, који претежно чине примери са територије Мрњавчевића.³⁵⁶² Самосталне представе светитељке нашле су се у Малом граду (сл.

³⁵⁵⁷ Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 234, 247; Weitzmann, *Sacra Parallela*, 190, fig. 490. Оба примера разматра Војводић, *Прилог познавању*, 542.

³⁵⁵⁸ Примере наводи Давидов-Гемерински, *Циклус Дела апостолских*, 165–179.

³⁵⁵⁹ Све српске примере наводи и коментарише Војводић, *Прилог познавању*, 545, нап.83. V. и *idem*, *Ариље*, 160–161, таб. 23.

³⁵⁶⁰ Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 122 стр, нап.82 (са старијом литературом).

³⁵⁶¹ Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 34, нап. 34. О култу св. Катарине и њеним представама у православној средњовековној уметности, Војводић, *Представе светитељки*, 2–33. V. и Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 425, n. 422.

³⁵⁶² У региону Преспанског језера сачуван је још један старији пример представе свете Катарине, у цркви Светог Ђорђа у Курбинову (v. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 134), а Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 162 помиње да је света Катарина вероватно била насликана у цркви Светог Јована Крститеља у Штипу (до 1350).

721),³⁵⁶³ цркви Светог Ђорђа у Речици крај Охрида (сл. 722),³⁵⁶⁴ а касније и у цркви Светих Константина и Јелене у Охриду (јужни параклис),³⁵⁶⁵ док је у оквиру сликаних менолога света Катарина насликана у Дечанима³⁵⁶⁶ и Марковом манастиру (сл. 299а).³⁵⁶⁷ Посебан програмски значај света Катарина добила је једино у задужбини Мрњавчевића, где је њен лик издвојен и насликан непосредно уз портрет ктитора. Указано је и на могуће инсигнолошко значење необично великог крста опточеног бисерима, који држи у левој руци.³⁵⁶⁸ Ни у сликарству Византије и других православних народа није био тако чест обичај да се у оквиру сликаних програма црква наглашава заштитништво свете Катарине.³⁵⁶⁹

Повезаност култа свете Анастасије Фармаколитрије са Васкрсењем било је пресудно за укључивање ове светитељке у програм над јужним улазом.³⁵⁷⁰ Овај аспект култа свете Анастасије испољен је кроз различита програмска решења у старијем сликарству православног света – смештањем светитељкиног лика уз Силазак у Ад или Страшни суд (Св. Спас, Нередица, капела 9, Гореме) или сликањем поред свете Недеље уз гроб ктитора или у просторима који су имали сепулкралну

³⁵⁶³ Ђурић, *Мали град*, 35, сл. 10; Ангеличин-Жура, *Пештерните цркви*, 155; Thoma, *Byzantine Monuments*, 105. Vogevska-Caruano, *Les églises rupestres*, 424–426 сматра да је насликана света Недеља (Киријаки).

³⁵⁶⁴ Насликана је у групи светих жена, са св. Недељом и св. Варваром, на западном зиду наоса, в. Грозданов, Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици*, 64, сл. 9.

³⁵⁶⁵ Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 52, црт. 7; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, сл. 200.

³⁵⁶⁶ Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 388.

³⁵⁶⁷ Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар*, 74. V. и поглавље о менологу.

³⁵⁶⁸ Војводић, *Представе светитељки*, 32, нап. 110.

³⁵⁶⁹ Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 34, нап. 34 скреће пажњу на још два примера у којима је лик свете Катарине непосредно повезан са владарским портретима (Бојана) или је приказано крунисање свете Катарине (Мацхвариши, Грузија), са литературом.

³⁵⁷⁰ О овом аспект култа свете Анастасије и значењу њене представе у програму над јужним улазом, в. Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 33–34, сл. 1.

намену (Кучевиште, Речани).³⁵⁷¹ Смештањем Анастасијиног лика изнад портрета краља Вукашина, учени саветодавци краља Марка креирали су ново решење, задржавши притом суштину значења светитељкиног култа. Програмска улога њеног лика односи се на молитвено заступништво и наду у васкрсење умрлог ктитора.

Идеја светитељског заступништа пажљиво је спроведена у односу на садржаје и значења светитељских култова, као и на место ктиторских и владарских портрета. Тако се од светитеља, који се налазе лево од Богородице Страсне очекује покровитељство, заштита и молитвено заступништво пред Господом за успешну владавину богоизабраног краља Марка, док је на другој страни света Анастасија као молитељка у нади за вечно спасење првог ктитора и краља, почившег Вукашина.³⁵⁷²

Да ли се на основу живописа јужне фасаде нешто више може рећи о функцији или значају јужног портала?³⁵⁷³ За разлику од западног улаза, он је решен много једноставније, а на довратницима и надвратнику нема декорације (сл. 679, 680, 681).³⁵⁷⁴ Ипак сложен и идеолошки разрађен програм са владарским и ктиторским портретима смештен је над јужним улазом. У програм око јужног улаза спада и ктиторски натпис над вратима са унутрашње стране (сл. 11).³⁵⁷⁵ Према мишљењу неких истраживача и тематски програм распоређен на северном зиду уз олтар, указује да приступ цркви са јужне стране био пажљиво осмишљен имајући у виду владарску симболику. С обзиром на то да је црква Светог Димитрија краљевска задужбина с разлогом је постављено питање да ли је јужни улаз могао имати улогу у

³⁵⁷¹ Све примере разматра *ibid.*, 33.

³⁵⁷² Cf. Војводић, *Представе светитељки*, 30, 32.

³⁵⁷³ На ово питање пажњу скреће Sinkević, *Prolegomena for a Study*, 137–138.

³⁵⁷⁴ Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 135, црт. 29, сл. 53.

³⁵⁷⁵ Cf. нпр. ктиторски натпис у Дечанима, који је исклесан над јужним порталом.

дворском и црквеном церемонијалу.³⁵⁷⁶ Одговор на то питање није једноставан и захтева систематско истраживање палатинских цркава и њених бочних улаза. Истраживања показују да је употреба јужних врата зависила од више фактора, као што су положај терена, распоред објеката унутар манастирског комплекса, литургијске одредбе типика итд.³⁵⁷⁷ Када је реч о цркви Светог Димитрија, поуздана сазнања везана за намену њеног јужног улаза могу се добити анализом просторних односа са грађевинама манастирског насеља.³⁵⁷⁸ Једино се за манастирску трпезарију са сигурношћу може рећи да је средњовековно здање (изграђена између 1345 и 1376/1377).³⁵⁷⁹ Двоспратна грађевина, орјентисана подужном осовином у правцу север-југ налази се југозападно од цркве, што показује да је јужни улаз имао улогу у просторној комуникацији католиконе и трпезарије у којима се монашки живот свакодневно одвијао (сл. 34).

Претходно разматрање идејних основа живописа над јужним улазом показује да је реч о јединственој и пажљиво осмишљеној програмској замисли. Сходно таквом закључку било би очекивано подразумевати да декорација јужне фасаде представља и хронолошки јединствену целину. Ипак у науци су изнете сумње у такво гледиште, а постављено је и питање да ли су фреске на јужној фасади настале истовремено са

³⁵⁷⁶ Под тиме се мисли на садржај програма на оси југ-север, односно на портрет ктитора, ктиторски натпис и представу Христа небеског цара, v. Sinkević, *Prolegomena for a Study*, 137.

³⁵⁷⁷ Роровић S., *The Trapeza*, 281–303; Богдановић J., *Просторни склоп цркве Светог Георгија*, 103.

³⁵⁷⁸ За просторни план Марковог манастира, v. Поповић С., *Крст у кругу*, сл. 95.

³⁵⁷⁹ У конзерваторско-рестаураторским истраживањима манастирске трпезарије, која су се обавила у периоду од 2004. до 2007., пронађен је и запис Манише на два места, што додатно потврђује да је објекат изграђен у приближно исто време када и црква, v. Е. Касапова, *Прилог кон проучавањето*, 85–119, посебно 99, Т. 12, 13.

осталим живописом цркве, који је према ктиторском натпису изведен 1376/1377.³⁵⁸⁰ Главни разлози за то темеље се на запажању о стилској неуједначености фресака, али и одавно примећеној промени на круни краља Марка, која је очигледно првобитно насликана као отворена.³⁵⁸¹ Иван Ђорђевић сматра да је промена на круни изведена током сликања, односно да је Марков портрет настао 1376/1377. Он не искључује могућност да је и целокупни живопис јужне фасаде настао исте године, уз запажање да је он дело сликара другачијег стилског опредељења, од оних који су осликали унутрашњост и западну линету цркве.³⁵⁸² Према мишљењу Петра Миљковића Пепека првом слоју (1376/1377) припадају ликови светитеља у луку, док се средишњи део са ктиторима и патроном може приписати митрополиту Јовану зографу (око 1385).³⁵⁸³ Сматрамо да је потребно овом приликом још једном преиспитати расположиве чињенице у вези са хронологијом живописа јужне фасаде.

Хронолошки оквир којег би се требало држати је време од 1365. до 1376/1377. године. На основу записа о краљу Вукашину на хоросу (сл. 1), утврђено је да је овај део мобилијара за изграђену задужбину могао бити поручен након крунисања, а пре краљеве смрти, између 1365. и 1371. године. Друга позната чињеница је поменути ктиторски натпис о завршетку осликавања храма. Овоме би требало придодати и закључке проистекле из опсежних истраживања архитектонских обележја цркве Светог Димитрија, која показују да се изградња католиконе може сместити у године између 1365/1366. и 1376/1377.³⁵⁸⁴ Пажљивом анализом података

³⁵⁸⁰ На ово питање пажњу скреће Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 440. V. и Миљковић-Пепек, *Непознат трезор икони*, 56–71, о чијем мишљењу ће бити речи даље у тексту.

³⁵⁸¹ У првобитној круни препозната је круна младог краља, што је у науци употребљено за одређивања могућег времена Марковог другог крунисања. Најкасније до 1377. Марко је у потпуности усвојио уобичајни облик стеме. О томе код: Тодоровић, *Портрет кнеза Лазара*, 42; Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 65, нап. 123; Алексић, *Наследници Мрњавчевића* 160–161.

³⁵⁸² Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 440.

³⁵⁸³ Миљковић-Пепек, *Непознат трезор икони*, 63–64.

³⁵⁸⁴ За детаљну аргументацију, в. Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 299–300.

изнетих у ктиторском натпису, нарочито у последњој реченици, Елизабета Касапова правилно запажа неколико појединости. Најпре увиђа да се речи *храм* и *манастир*, на почетку, односно крају натписа не односе на исту ствар. Потом закључује да је анахронизам у последњој реченици, који су приметили и старији истраживачи,³⁵⁸⁵ настао из намере да се пруже и подаци о целокупној историји манастира. Будући да писар није имао много простора на располагању, он је у краткој реченици написао најважније – датум изградње манастирског комплекса, додавши и титуле владара, али не оне које су имали у тој години, већ највиша владарска достојанства по којима су остали запамћени. Архитектонском анализом утврђено је да није било фаза у грађењу, односно да је црква светог Димитрија изведена као целина, каква и данас постоји. Ако се упореде писани извори и архитектонска анализа, долази се до закључка да они нису међусобно супротстављени. Као што је и написано на свитку другог ктитора, краља Марка (Ја, у Христа Бога благоверни краљ Марко сздах и пописах овај божанствени храм) краљ Вукашин је нову цркву изградио из темеља, или на темељима неког ранијег, могуће мањег храма, који је припадао манастирском комплексу, основаном 1344/1345 године.³⁵⁸⁶

Када је реч о круни краља Марка, постоје две могућности. Као што је показано у претходним редовима осликавање јужне фасаде могло је уследити након завршних градитељских радова, већ од 1371. У том случају, Маркова круна је из истих разлога као и у прилепским Арханђелима могла добити отворени облик. Круну младог краља, према мишљењима истраживача Марко је носио до другог крунисања, што се најкасније могло десити до 1377., а верује се и раније. Тада је отворена круна могла бити измењена у куполну. У прилог овој претпоставци ишла би стилска изведба фресака, за коју је речено да нема аналагија међу фрескама у ентеријеру цркве. Друга могућност је као што је већ и претпостављено да је декорација јужне фасаде изведена истовремено када и фреске у храму, односно на западној фасади, те

³⁵⁸⁵ Борђевић, *Представа краља Марка*, 443.

³⁵⁸⁶ Напоменимо да манастирско насеље није археолошки испитано, cf. Поповић С., *Крст у кругу*, 264; Касапова, *Прилог кон проучавањето*, 86.

да је до измене круне дошло током осликавања. За даље разматрање ових претпоставки ваљало би изнети нова опажања када је реч о стилским и иконографским особеностима фресака над јужним улазом и предложити нове одговоре на неке недоумице везане за хронологију осликавања храма.

Упоредивањем фресака из храма и са јужне фасаде могу се уочити сличности у стилској изведби појединих представа поменутих целина. Конкретно се о томе може говорити на примеру фигуре светог Димитрија, насликане на јужном зиду наоса уз олтар (сл. 604, 723) и допојасног светитељевог лика у јужној линети (сл. 684). Иако Димитријево лице из наоса није у целини очувано, лако се може уочити да је основни цртеж и распоред црта лица оба светачка лика изведен на исти начин. Даље се може рећи да они имају исти облик очију и издужени нос, који се спаја са линијом обрва. Овај сликар оставља мали размак између очију, а извијени лук већа над њима чини поглед оштрим. Иако је у наосу тамније нијансе, таласаста спољашња линија косе светог Димитрија истоветна је у оба примера. Описане физиономске карактеристике, препознатљиве по озбиљности и строгоћи погледа, срећу се и на другим фигурама у најнижој зони олтара (Христос Велики архијереј, Јован Златоусти, сл. 184, 185), наоса (света Јелена, средишња фигура на јужној страни западног зида припрате, сл. 555, 566) или у првој зони (Богородица у 11. икосу Акатиста, сл. 416) итд. Реч је према нашем мишљењу, које се ослања на начелно изнету поделу сликарских група Војислава Ђурића, о мајстору који се у завршном делу осликавања прикључио првој (охридској) групи. О раду овог сликара може се говорити и на основу полуфигуре Христа Емануила изнад светог Димитрија у надвратној линети јужног улаза (сл. 684). Физиономске црте које одликују Спаситељев лик, лако се препознају и на фигури светог Нестора, која припада композицији са представом патрона храма над западним улазом (сл. 724). Поред црта лица сликар је истим, кружним потезима светло-коралне боје дочарао руменило на образима обе фигуре.

Иако стилска разматрања фреска нису предвиђена садржајем овог рада, у сврху веће прецизности датовања живописа на јужној фасади, укратко ћемо изнети и

наше запажање везано за однос две сликарске групе, које су фрескама украсиле унутрашњост храма.³⁵⁸⁷ Наиме, у најнижој и првој зони припрате и наоса уочава се преплитање елемената који су својствени сликарима охридске и скопске групе, што говори у прилог томе да није било временског размака између њиховог рада, шта више заједнички су обавили последњу фазу осликовања.³⁵⁸⁸ На основу тога може се са више поуздања претпоставити да је лик светог Димитрија у јужној линети настао истовремено са фрескама у цркви, дакле 1376/1377. Питању датовања ове фреске може се приступити и са становишта иконографије. Највећа сличност у изгледу Димитријевог лика, као и елемената ратничке иконографије уочена је на представи овог светитеља у католикону манастира Влатадон у Солуну (између 1360. и 1380. године), сл. 725.³⁵⁸⁹ Сматра се да је исти иконографски тип заштитника Солуна приказан и у цркви Светог Прокопија у Верији, чије су фреске, настале у другој половини XIV века пресликане 1607 (сл. 726).³⁵⁹⁰ Поменути примери могу се прихватити као ближе аналогije представама светог Димитрија Милостивог у надвратној линети као и на једној од пет најстаријих икона из Марковог манастира (сл. 40). Прелиминарна истраживања Јоргос Фустериса указују и на велику сличност између епиграфског материјала фресака у католикону Влатадона и параклису Светог апостола Павла у истом манастиру и натписа на иконама из Марковог манастира. На

³⁵⁸⁷ Према Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности*, 173–174, нап. 83 „неспорним се, услед свега чиме располажемо, ипак чини да „охридска“ и „скопска“ група делују одвојено, а није неосновано веровати ни да делују у два различита тренутка“.

³⁵⁸⁸ V. поглавље о зони стојећих фигура у наосу и припрати.

³⁵⁸⁹ Свети Димитрије је насликан на источном зиду припрате, уз улаз у наос. За фреску, v. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή Βλατάδων*, 34, εικ. 22; eadem, *Ο άγιος Δημήτριος*, 177–178, πιν. 35. За датовање фреска у католикону манастира Влатадон, v. eadem, *Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες*, 190, 191, πιν. 8.

³⁵⁹⁰ Већина фресака које потичу из друге половине XIV века пресликане су 1607. године. Лик светог Димитрија ратника налази се на западној фасади старог наоса, уз улаз, v. Παλαζότος, *Η Βέροια*, 267–268, πιν. 20. Аутор истиче сличност са представом у Влатадону, уз препоставку да ширење овог иконографског типа потиче из Димитријевог светилишта у Солуну, на шта би указивала представа светог ратника на североисточном ступцу у наосу параклиса Светог Јефтимија (1303), v. *ibid.* За поменуту фреску, v. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Ο άγιος Δημήτριος*, 174, πιν. 29.

основу тога, као и стилско-иконографских одлика аутор износи мишљење да је исти сликар-писар осликао храмове у Солуну и пет икона за задужбину Мрњавчевића.³⁵⁹¹ И деценије у којима су настале припадају истом хронолошком оквиру, који је предложен за датовање фреске у Марковом манастиру.

Иако однос фреске и иконе са представом светог Димитрија Милостивог не припада оквирима овог рада, дозволићемо себи могућност да се кратко осврнемо на то питање, са становишта претходно изнетих мишљења везаних за представу патрона у линети. Уколико прихватимо претпоставку да је сликар охридске групе извео светог Димитрија Милостивог, неопходно је упоредити фреску из јужне линете са преосталим појединачним представама у којима је Димитрије приказан као ратник. То су: поменута фигура патрона на јужном зиду, уз олтар и фреска на западној фасади (сл. 730), коју је извео један од његових сарадника из охридске групе. Без обзира што је реч о различитим типовима представа, свети ратник је у оба примера насликан у специфичној, источњачкој одећи. Од тога се очигледно одступило приликом иконографског уобличавања Димитријевог лика са јужне фасаде. Разлог за то могао би бити примена другачијег иконографског обрасца. Уз опрез, неопходан у ситуацијама где недостаје изворних података, можемо изнети две претпоставке. Прва је да су икона и фреска изведене на основу заједничког, нама непознатог иконографског предлошка, што је према нашем мишљењу мање вероватно. Друга и по свему судећи вероватнија могућност је та да је свети Димитрије на јужној фасади насликан по угледу на икону, која је до тада (заједно са остале четири) већ могла бити у манастиру.³⁵⁹² На крају додајмо и запажање везано за физиономију и начин

³⁵⁹¹ Φουστέρης, *Σε αναζήτηση των ζωγράφων*, 126–127.

³⁵⁹² Подсетимо се до сада изнето више предлога у вези са датовањем најстаријих икона из Марковом манастира. Према Миљковић-Пепек, *Непознат трезор икони*, 56–71 иконе је насликао митрополит Јован, а могуће и његов брат јеромонах Макарије или чак анонимни сликар иконе светог Јована Претече из Хиландара у периоду између 1395. и 1405. године. Аутор сматра да је нешто раније, око 1385. митрополит Јован извео светог Димитрија надвратној линети јужног улаза, док за фигуре светих у луку претпоставља да су део првобитног живописа из 1376/1377. Миљковић, *Чудотворна икона*, 185 иконе сматра радом цариградског сликара и дагује их у последњу четвртину

сликања косе светих пустињака у потрбушју лука (сл. 705, 706). Најсличније потезе, само са много више занатског умећа, извео је сликар на икони светог Јована Претече из Марковог манастира (сл. 39). То би на неки начин потврдило изнету претпоставку да се сликар јужне фасаде угледао на ликове светих, приказаних на иконома из Марковог манастира.

Поменуто запажање Ивана Ђорђевића да су полуфигуре светитеља у луку дело сликара другачијег стилског опредељења заснива се првенствено на изгледу светих Стефана, Катарине и Анастасије, са којих је испран завршни слој боје. Нејасноћу повећава то што се и Богородица са Христом знатно разликује од ликова светих који је окружују. Ипак, могуће је са аспекта стила рећи нешто одређеније о појединим полуфигурама ове целине. Лик пророка Давида показује највише сличности са неколико фигура у наосу. То су рецимо свети Силвестер и Петар Александријски у олтару (сл. 727, 183) или представа слуге у сцени Повратак мудраца у Вавилон из циклуса Богородичиног Акатиста (сл. 394а). Слично се може рећи за пророка Соломона. Црте његовог лица најсличније су ликовима бројних анђела представљених у олтару и Акатисту, као и појединих ликова мудраца у истоименом циклусу (сл. 197, 387, 388, 401б). Дакле, на основу малог броја наведених примера може се рећи да је део светитељских представа у луку ипак рад једног од сликара из тзв. друге групе. Изнета запажања о стилској атрибуцији фресака иду у прилог мишљењу да је сликана декорација над јужним улазом изведена као целина истовремено са фрескама у унутрашњости храма. Она такође сведочи о сарадњи две сликарске групе у последњој етапи осликовања католикона Марковог манастира.

За питање датовања корисни су и коментари из области иконографије. Подсетимо се запажања Драгана Војводића да лик свете Катарине из Марковог манастира одступа од уобичајене иконографије ове светитељке владарке по својој властелинској

XIV века, пре 1395, док Алексић, *Наследници Мрњавчевића* 177, 206–207, 255–256, 443, 478 прихвата мишљење П. Миљковића-Пепека. Марковић, *Запажања о најстаријим иконама*, 163 износи мишљење да су иконе настале између 1365. и 1377.

одори (сл. 722).³⁵⁹³ Будући да се једина слична представа среће још у цркви Светог Ђорђа у Речици, то се може узети као поуздан доказ да је постојала повезаност између охридске групе и сликара који је извео светитељска попрсја на јужној фасади. Коришћење истих предложака такође сведочи да лик свете Катарине, као и по свему судећи остале светачке полуфигуре не би требало ни у ком смислу одвајати од осталог садржаја декорације над јужним улазом. Другим речима, иако је питање хронологије живописа јужне фасаде доста сложено, те без сумње захтева додатна истраживања, сматрамо да постоји основ за мишљење да је ова целина настала истовремено са осталим фрескама Марковог манастира, свакако у последњој фази или на самом крају послова око осликовања цркве. Такође прихватамо и могућност предложену на основу архитектонске анализе лучне конструкције над јужном надвратном линетом. Елизабета Касапова верује да је ова заштита фрескама у виду стрехе додата 1376/1377. или већ у наредној години.³⁵⁹⁴ Изречени суд желимо да допунимо закључком до којег је дошао Иван Ђорђевић анализирајући портрет краља Марка у светлу историјских околности, који је према мишљењу аутора настао након државно-црквеног Сабора у Пећи 1375. године, са намером да га представи као формално-правног наследника српског престола.³⁵⁹⁵

³⁵⁹³ Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије*, 36, нап. 65.

³⁵⁹⁴ Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 176.

³⁵⁹⁵ Ђорђевић, *Представа краља Марка*, 443–445.

ЖИВОПИС НАД ЗАПАДНИМ УЛАЗОМ

Над западним улазом у цркву Светог Димитрија насликан је патрон храма на коњу, којем уз благослов Христа Емануила шест анђела приноси венац и наоружава га (сл. 728, 729).³⁵⁹⁶ У надвратној линети је свети Димитрије $\sigma\tau\iota$ $\delta\iota\mu\iota\tau\rho\iota\epsilon$ на белом коњу,³⁵⁹⁷ који је, смештен у седло, горњим делом тела окренут ка посматрачу.³⁵⁹⁸ Светитељев лик уоквирен је златним нимбом, а на глави има мученички венац (стематогирион) у виду обруча са једним камарионом спреда (сл. 730).³⁵⁹⁹ Изглед и крој његовог костима, источњачког порекла детаљно је описан у литератури.³⁶⁰⁰ Горња одећа дугих рукава, сачињена од црвене тканине са пругама, припијена је уз

³⁵⁹⁶ Фреска је откривена током конзерваторских радова обављених 1968–1970. г., испод новијег слоја из 1866.г., на којем је била сцена Свети Димитрије убија цара Калојана. Објавила ју је, описала и пружила прва тумачења Ношпал-Никулска, *Божјите знаменија*, 171–180. Фреску помињу или се осврћу на поједине делове: Ђурић, *Византијске фреске*, 81; *idem*, *Марков манастир – Охрид*, 137, сл. 1; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 611; Цветковић, *Прилог проучавању*, 148; Кнежевић, *Примери ношње источњачког порекла*, 25–26, сл. 13. За цртеж фреске, *v. Марков манастир. Цртежи на фрески*, 5.

³⁵⁹⁷ Бели коњи светих ратника симболизују победу (Апокалипса 19: 11, 14), *v. Jolivet-Lévy, Saint Théodore*, 359, п. 9. На белом коњу свети Димитрије је описан у 14. чуду из прве збирке Чуда: $\text{\textit{Ἄνδρα πυρράκη καὶ λαμπρὸν ἵππῳ λευκῷ ἐφεζόμενον καὶ ἰμάτιον φοροῦντα λευκόν}}$ (*v. Lemerle, Les plus anciens recueils*, 162.17).

³⁵⁹⁸ Фронтални положај тела коњаника представља старији тип представе, док се у познијем периоду уводи и приказ у полупрофилу. За примере, *v. Walter, Warrior saints*, 125, 128, pl. 27.

³⁵⁹⁹ Стематогирион постаје атрибут светих ратника у комнинском сликарству, *v. Asinou Across the Time*, 97, п. 9 (А. Nicolaïdès, са литературом). *V. и Grotowsky, Arms and Armour*, 285–293. Венац светог Димитрија најчешће се слика по угледу на венац деспота и севастократора. Cf. приказе инсигније на портретима властеле, Павловић, *Портрети српске властеле*, 45–48.

³⁶⁰⁰ Источњачки утицај на коњаничкој представи светог Димитрија запазио је Цветковић, *Прилог проучавању*, 148, а детаљно описала Кнежевић, *Примери ношње источњачког порекла*, 25–26. Исти тип одеће носи свети Димитрије на јужном зиду наоса, крај олтара, cf. поглавље о зони стојећих фигура у наосу и припрати.

тело до појаса, одакле слободно пада до средине листова. Украсне траке златне боје прате линију преклопа на грудима, а пришивене су на мишицама, нарукављу и појасу. Издваја се широка трака по средини груди која има кружно проширење у облику медаљона. Хаљина је са унутрашње стране постављена тканином у златној боји, што се може приметити на посуновраћеном разрезу, а и доња одећа која провирује иза преклопа била је исте боје. На ногама има светлозелене уске чакшире и обућу од црвених трака, обмотаних око стопала и чланка. Плашт светло маслинасте боје привезан је око левог рамена и пуштен да вијори на ветру. Свети Димитрије у десној руци држи буздован,³⁶⁰¹ а левом узде од коња. Од војне опреме има лук, два тобоца са стрелама и округли штит. Бели коњ са шарама у облику тамних кружића распоређених на грудима и задњем делу тела богато је искићен. Око врата и на репу има металне украсе у златној боји, а скупоцени ланац са висуљцима прекрива му тело. Чак су и узде преливају у белим и златним тоновима, а сива грива на челу скупљена је у три таласаста прамена (сл. 731, 732). У темену лука је Христос Емануило ἰϛ̅ χ̅ Ϟ εμμανηλ , насликан у сегменту неба, како благосиља раширених руку (сл. 733). Као што је поменуто у неком од претходних поглавља рада, његов лик иконографски је решен као и Емануило у врху олтарске апсиде, што се нарочито препознаје по карактеристичним тракама на раменима и око појаса (сл. 132). Са обе стране лука по три анђела у попрсју означени као αγγ̅λ̅ ϣ̅ γ̅ν̅ приносе различите предмете светом Димитрију (сл. 734, 735). Први на северној половини у десној руци држи мученички венац а у левој метални обруч (сл. 736). Будући да се у оквиру теме овенчавања светог Димитрија у житијима, химнографским саставима и похвалама уз опис круне, помиње и прстен – претпостављамо да је реч о приказу те најстарије светитељеве реликвије.³⁶⁰² Уз овог анђела насликан су тоболац за стреле у златно-жутој боји и црвена футрола из које извирује пола лука, оивичена при врху и дну

³⁶⁰¹ За помене буздована (*σιδηροράβδιον*) у писаним изворима позновизантијског периода, v. Kolias, *Byzantinische Waffen*, 173–184, pl. XXIV, ab. 1–3. За представу буздована, v. Габелић, *Лесново*, 192, сл. XXXV; Dolmas, *The Representation of a rare weapon*, 457–462.

³⁶⁰² V. нпр. *Похвално слово Евстатија Солунског: Η Γραμματεία τῶν Δημητρίων Β*, 351.

златно-жутим тракама.³⁶⁰³ Испод њега, други анђео приноси калпак (подкапу) и грудни оклоп, састављен од мањих металних плочица ушивених у тканину испране црвене боје, на основу чега се може рећи да представља *корачу* (сл. 737).³⁶⁰⁴ Трећи анђео у левој руци држи металне штитнике за ноге.³⁶⁰⁵ Предмет у десној руци приказивао је неку врсту металног оружја са оштрицом, али због оштећења није најјасније да ли је у питању мач или нож (сл. 738).³⁶⁰⁶ У подножју левог дела лука налази се стојећа фигура светог Нестора *с̄т̄ѣ̄ н̄естор̄ѣ* (сл. 739). То је младић дуже косе зачешљане иза ушију одевен у патрицијску одећу мученика – хаљину и огртач наранџасте, односно тамно црвене боје. У десној, подигнутој руци има крст, а левом показује према свом састрадалику Димитрију. На десној страни је исти распоред фигура. Први анђео приноси Димитрију шлем и мач у корицама (сл. 740, 740а),³⁶⁰⁷ док се овај испод припрема да му пружи штит троугаоног облика, на којем је мотив крста (сл. 741). Пар металних рукавица тамно црвене боје налази се у левој руци трећег анђела, док у левој као и његов пандан на северној страни лука он држи вероватно мач (сл. 742). Испод је свети Луп *с̄т̄ѣ̄ л̄ѡп̄ѣ*, слуга светог Димитрија (сл. 743). Приказан је на исти начин као и Нестор, само што је сликар у његовом случају направио пропуст; уместо у левој, мученички крст насликао је у Луповој десној руци, због чега је положај његове леве руке, којом показује ка простору изван представе,

³⁶⁰³ Сф. Ношпал-Никуљска, *Божјите знаменија*, 174 где се наводи да анђео у десној руци има венац у облику обруча, а у левој две футроле за копља.

³⁶⁰⁴ О овом типу грудног оклопа, в. Алексић М., *Реформа српске војске*, 10–12. Сф. Ношпал-Никуљска, *Божјите знаменија*, 174 која сматра да је у питању драперија намењена светитељу.

³⁶⁰⁵ О опису металних штитника за ноге у изворима XIV века, в. Алексић М., *Реформа српске војске*, 14.

³⁶⁰⁶ Ношпал-Никуљска, *Божјите знаменија*, 174 не помиње предмет у десној руци.

³⁶⁰⁷ Изглед шлема нема сличности са кацигама које су се у то време носиле, сф. Алексић М., *Нови типови оружја*, 270–275. V. и приказ шлема са челенком на новцу краља Вукашина, сф. Иванишевић, *Новчарство*, 143, Т. IV, 12.1. Најближи је изгледу шлемова са којима се сликао свети Меркурије. V. нпр. представу овог светог ратника у охридској Перивлепти или Манасији (сф. Марковић, *Свети ратници из Ресаве*, сл. 2). V. и Прокопија у Леснову (сф. Габелић, *Лесново*, сл. LXIV).

губи смисао. Уз спољну страну лука, не сасвим до краја изведена је декоративна трака. На белој површини, оивиченој црвеним бордурама исликани су разнобојни срцолики орнаменти, чија је основа стилизовани мотив крина.³⁶⁰⁸

За церемонијални коњанички портрет светог Димитрија под Христовим благословом, кога анђели овенчавају круном мучеништва, приносећи му делове ратничке опреме, одавно је изнет суд да је реч о јединственој теми, која нема праву паралелу у средњовековној источно-хришћанској уметности.³⁶⁰⁹ Тријумфалном карактеру свечаног и динамиком испуњеног призора значајно доприноси мноштво приказа војне опреме и оружја. Они чине необичан спој иконографских предлогака, окренутих источњачким костимима и оружју³⁶¹⁰ и приказа војне опреме западњачког порекла, занованих на изгледу предмета материјалне културе, који су били у употреби у српској војсци.³⁶¹¹ Захваљујући минуциозној ликовној обради тих предмета није тешко препознати ни буздован, изузетно ретко приказивано оружје источњачког порекла. На основу доста избледелих уздужних линија на глави овог

³⁶⁰⁸ Веома слична декоративна трака прати спољашњу линију нише над вратима која воде из припрате у наос у Леснову, где је приказана коњаничка представа патрона, в. Габелић, *Лесново*, сл. XXXV.

³⁶⁰⁹ Ношпал-Никуљска, *Божјите знаменија*, 176–178; Ђурић, *Византијске фреске*, 81.

³⁶¹⁰ О томе више код: Цветковић, *Прилог проучавању*, 143–155; Кнежевић, *Примери ношње источњачког порекла*, 9–35. На снажан источњачки утицај и када је реч о изгледу тоболца и лука светог Димитрија пажњу скреће, уз одговарајуће примере из иранске уметности Цветковић, *op. cit.*, 148, нап. 30.

³⁶¹¹ То се може рећи за: грудни оклоп, калпак, металне штитнике за ноге, мач, металне рукавице. На основу писаних и археолошких извора познат је састав и изглед оружја и војне опреме јединица тешких оклопника из времена Стефана Душана, в. Алексић М., *Реформа српске војске*, 9–32 (са старијом литературом). Тешко окопљена коњица негована је у Србији и после Душана, што показује и податак да је краљ Вукашин увезао 20 оклопа за коње из Дубровника и наоружање из Ломбардије (в. Петровић Ђ., *Дубровачко оружје*, 157, са изворима).

предмета, могло би се претпоставити да је реч о приказу топуза са шест пера.³⁶¹² Представа светог Теодора Тирона у параклису Светог Јефтимиија у Солуну редак је пример у византијском сликарству у којем је буздован заменио уобичајени мач или копље у ратничкој иконографији светитеља (сл. 745).³⁶¹³ Када је реч о српској средини, буздован веома сличног изгледа, закачен о седло, насликан је на коњаничкој представи арханђела Михаила у Леснову (сл. 746).³⁶¹⁴ Овај неуобичајен приказ оружја послужио је врло вероватно као узор сликару Марковог манастира.

За уобличавање оригиналне тематске целине над западним улазом сликари или творци програма у Марковом манастиру ипак су имали полазиште у познатим темама. Нарочито је приказивање светих ратника на коњима имало дугу традицију у хришћанској уметности Истока.³⁶¹⁵ Коњаничке представе почињу чешће да се сликају у црквама Византије и земаљама „комонвелта“ од краја XII и почетка XIII века,³⁶¹⁶ док у састав тематских програма српских цркава улазе у наредном столећу

³⁶¹² Cf. буздован из XIV века са територије средњовековне Србије (cf. Пековић, *Археолошка збирка*, 114, сл. 2).

³⁶¹³ О овом примеру код: Dolmas, *The Representation of a rare weapon*, 457–462. У византијске војне редове ово оружје ушло је у употребу преко турских најамника. Михаило Главас Тарханиот, ктитор параклиса Светог Јефтимиија био је војни заповедник елитне коњаничке јединице састављене од Монгола и Турака, који су се како бележе извори борили буздованима, v. Dolmas, *op. cit.*, 461, нап. 16.

³⁶¹⁴ Габелић, *Лесново*, сл. XXXV.

³⁶¹⁵ У пећинским црквама Кападокије је традиција још од ранохришћанског времена да се коњаничке представе светих ратника сликају око улаза у цркву или уз олтар у апотропејском значењу, v. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, 190, n. 78; Thierry, *Aux limites du sacré*, 234–235, 241–244, sch. 1,5 fig. 1, 5, 6. Најстарији пример коњаничке представе светог Димитрија налази се у Чавушину (између 963. и 969), v. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei*, III, 326; Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 77, 80–81, 113, 122. За коњаничке представе светог Димитрија и других светих ратника у сликарству Сирије и Либана XI века, v. Immerzel, *Holy Horseman*, 29–60. У X век датује се и једна камена икона из Бугарске са представама светог Димитрија и Ђорђа на коњу (Црквени музеј у Софији), v. Weitzman et al., *Les icônes*, pl. 110.

³⁶¹⁶ V. Mouriki, *Panaghia at Moutoullas*, 194; V. и Piguet-Panayotova, *Recherches*, 186–187 (са бугарским примерима); Charalampidis, *The Iconography of Military Saints*, 82–84, fig. 188, 189; Paissidou,

(Богородица Љевишка,³⁶¹⁷ Трескавац,³⁶¹⁸ Доња Каменица,³⁶¹⁹ Мали град³⁶²⁰), (сл. 747, 748). Коњаничка иконографија била је примењена и на представама светог Димитрија из епохе Палеолога и у средишту светитељевог култа (зиду који повезује улаз из унутрашњег бочног северног брода ка северозападном делу цркве³⁶²¹ и заједно са светим Ђорђем, сл. 749).³⁶²² Иако се замисао о свечаном портрету светитеља налази у основи оваквих коњаничких представа, веома су ретки примери у којима сликар толико пажње посветио и представи коња и његове опреме. За пример из цркве Светог Димитрија нарочито је упечатљив брижљив приступ у сликању украсних делова опреме и ликовне обраде главе животиње, која је добила племенити лик. Прикази парадних коња могу се срести у сликарству грчких земаља које су биле под франачком влашћу.³⁶²³ Када је реч о територији Балкана вредне су помена фреске из пећинске цркве у Колхиди (средина или друга половина XIV века) у регији која се

Warrior Saints, 181–200. V. и Vogevska-Capuano, *Les églises rupestres*, 445, п. 559 где је приложена обимна библиографија о овој теми.

³⁶¹⁷ Бабић, Панић, *Богородица Љевишка*, 134, црт. бр. 27,135, црт. бр. 27; Годић, *Српско сликарство*, 314.

³⁶¹⁸ Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века*, 115, сл. 42.

³⁶¹⁹ Riguet-Papanayotova, *Recherches*, 186–188; Фрфулановић, *Свети ратници*, 151–160; Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, V, 14–15.

³⁶²⁰ Цветковски, *Белешке из Богородичине цркве*, 121–122, сл. 8, 9, 14; Vogevska-Capuano, *Les églises rupestres*, 444–446.

³⁶²¹ Bauer, *Eine Stadt und ihr Patron*, 425, fig. 23a,b.

³⁶²² Charalampidis, *The Iconography of Military Saints*, 84, fig. 189.

³⁶²³ Неколико таквих примера се среће у црквама на острву Китера [в. нпр. цркву Светог Николе, Гоња, Елиника, друга половина XIV или XV век (уз светог Димитрија је и стојећа фигура Нестора), v. Chatzidakis, Bitha, *The Island of Kytera*, 33–34, 247–248, fig. 1, 4] Крита [в. нпр. цркву Светог Арханђела Михаила, 1327–1328), v. *The Byzantine Churches of Kandanos*, сл. на стр. 83], Кипра [в. цркву Богородице Форбиотисе, Асину, Кипар, v. *Asinou Across the Time*, fig.4.1]. V. и примере из византијске уметности које наводи Grotowsky, *Arms and Armour*, fig. 30f, 58, 60, 63. За млађе примере парадних коњаничких портрета светих Ђорђа и Димитрија, v. Chatzidakis, *Saint George on Horseback*, 61–65, pl. VI–VII.

простире северно од Солуна, између река Вардар и Галикос.³⁶²⁴ Највећи део сликане декорације ове малене цркве у стени заузимају свети ратници – приказани као коњаници и стојеће фигуре. На сачуваним приказима коња виде се украси у виду танких ланчића црвене боје на грудима и задњем делу тела животиња (сл. 750, 751).³⁶²⁵ Непосредни узор приказу коња у Марковом манастиру сасвим сигурно се може препознати у коњаничкој представи арханђела Михаила из Леснова (сл. 746).³⁶²⁶ Облик седла и опрему коња у виду украсних трака са висуљцима одликује иста минуциозна обрада као и у цркви Светог Димитрија.

Уколико су ктитори суделовали у осмишљавању композиције над западним улазом, она сасвим сигурно представља и њихову приврженост витешком и ратничком узору, оличеном у приказу патрона. То је уосталом исказано и на новцу Мрњавчевића, у серији кованој вероватно од 1365. до 1367. године. На аверсу је коњаничка фигура краља Вукашина у владарском орнату, а на реверсу шлем са челенком.³⁶²⁷

За пример који разматрамо посебно су важне коњаничке представе, које чине део сликаних програма на фасадама – појаве карактеристичне за епоху Палеолога. Већ су у Курбинову (1191) свети Димитрије и Теодор на коњима насликани око западног улаза, а видљиви су и остаци коњаничке представе патрона храма, светог Ђорђа у надвратној линети (сл. 752).³⁶²⁸ На слоју живописа из око 1360. на западној фасади ексонартекса Богородичине цркве у Трескавцу, северно од улаза, насликан је

³⁶²⁴ Црква је данас посвећена Богородици Живоносном источнику. Није познато ко је био првобитни патрон, верује се Христос или неко од светих ратника. На основу стилских одлика фресака сличности су уочене са црквама Светог Николе и Богородице Болничке у Охриду, али и познијим сликарством Костура (Свети Никола ту Кирици), v. Paissidou, *Warrior Saints*, 181–200.

³⁶²⁵ То су коњанички портрети светог Ђорђа и Теодора Стратилата, v. *ibid.*, fig. 6, 7, 9.

³⁶²⁶ Габелић, *Лесново*, 192, сл. XXXV.

³⁶²⁷ Иванишевић, *Новчарство*, 143, 264, 265 (врста 12.1, 12.2).

³⁶²⁸ Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 275–282, fig. 74, 141, 146–148. Као део хагиографског циклуса светог Ђорђа, светитељ је насликан на коњу на спољашњем зиду средњег брода у Светим врачима у Касторији (XII век), v. Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, 39, 41.

свети Ђорђе или Димитрије на коњу са исуканим мачем (сл. 747).³⁶²⁹ Неколико година касније приказан је у оквиру тематског програма јужне фасаде Богородичине цркве на преспанском острву Мали град (1369) коњанички лик светог Ђорђа (сл. 748).³⁶³⁰

Сматра се да су као литерарни подстицај за настанак коњаничке иконографије светог Димитрија послужили описи чудесних светитељевих спасавања Солуна.³⁶³¹ Временом су се ови хагиографски елементи као носиоци локалних обележја губили, а осамостаљена коњаничка представа стиче универзални победнички карактер. Простор око улаза у цркву носи симболику заштите од злих сила, па су се у складу са таквим веровањима и бирале одговарајуће теме на западним фасадама.³⁶³² У том смислу композиција у Марковом манастиру припада духу епохе – као израз наде у заштиту небеске и светитељске војске.

Овенчавање светог Димитрија је друга тема која је могла утицати на садржај и изглед композиције у Марковом манастиру. Прикази анђела који стављају венац као победоносни знак на главу светитеља имају хагиографско и химнографско порекло. Основа за даље развијање теме је место у житију, које описује боравак светог Димитрија у тамници, тачније његову молитву Богу за избављење, након које се светитељу јавио анђеос, стављајући му мученички венац на главу.³⁶³³ У неким примерима илустрованих житија, као што су они из Митрополије у Мистри или из

³⁶²⁹ Ђурић, *Византијске фреске*, 73; Глигоријевић-Максимовић, *Сликаство XIV века*, 115, сл. 42. Према нашем мишљењу, највише на основу изгледа косе, реч је о светом Димитрију.

³⁶³⁰ Цветковски, *Белешке из Богородичине цркве*, 121–122, сл. 8, 9, 14; Vogevska-Capugno, *Les églises rupestres*, 444–446.

³⁶³¹ Реч је о поменутом, 14. чуду из прве збирке Чуда (cf. Lemerle, *Les plus anciens recueils*, 162.17), а могуће је да одређени утицај имао и извор из XI века (cf. *Ioannis Scylitzae. Synopsis Historiarum Ioannis Scylitzae.*, 27, 22-24). За мишљење да су у базилици Светог Димитрија у времену након иконоборства насликане најстарије представе солунског заштитника на коњу, на основу описа из 11. чуда, које је познато још из VII века, v. Παλαεστωράκης, *Ο άγιος Δημήτριος*, 33–34.

³⁶³² Cf. Piguet-Panayotova, *Recherches*, 114.

³⁶³³ *Велики минеи четии*, 1886; PG 116, col. 1177–78; 1191–1192.

цркве Светих апостола у Солуну (1310–1314), овај сегмент литерарног предлошка доследно је пренет на фреску.³⁶³⁴ И у различитим иконографским варијантама самосталних представа светитеља може се јавити приказ анђела који овенчава светог Димитрија (сл. 753). Такав је пример руске иконе из Третјаков галерије (XII–XIII век) на којој је седећа фигура светитеља са мученичким венцем, који у руци држи мач, док му анђеоло приноси круну.³⁶³⁵ И други свети ратници примали су венац од анђела, што показује да је овенчавање схватало у ширем значењу војних победа (сл. 754).³⁶³⁶

Оцена о поетско-литургијском пореклу слике, коју су изнели Војислав Ђурић и Нада Ношпал-Никуљска највише би се могла односити на овај сегмент композиције,³⁶³⁷ будући да је „победнички венац“, „венац мучеништва“ или „венац праведни“ који анђеоло приноси Димитрију, чест мотив химнографских и прославних састава.³⁶³⁸ Ређе се међутим спомиње прстен светог Димитрија. Свети Јевстатије Солунски у *Похвалном слову великомученику Димитрију* описује свечано овенчавање мученичким венцем, а посебну пажњу посвећује светитељевом прстену.³⁶³⁹ Међу византијским књижевним саставима из жанра похвале, који су били познати у српској средини издвојили бисмо Похвално слово (енкомиум) које је Григорије

³⁶³⁴ За цркву Светог Димитрија у Мистри (између 1272. и 1285.), в. Χατζηδάκης, *Νεώτερα γιά την ιστορία*, тв. 52. За Свете Апостоле, где је овенчавање светитеља у оквиру сцене мучеништва, в. Ευγγρόπουλος, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου*, 1–18; Μαυροπούλου-Γσιούμη, *Ο άγιος Δημήτριος*, 175, тв. 33. У Дечанима је уместо анђела насликана рука Бога Оца како благосиља, в. Пајић, *Циклус светог Димитрија*, 355.

³⁶³⁵ Лазарев, *Русская иконопись*, cat. no. 20, 41, 241.

³⁶³⁶ V. свете ратнике у цркви Светог Николе у Куртеа де Арђеш, cf. Dumitrescu, *Une iconographie peu habituelle*, 48–63.

³⁶³⁷ Аутори не наводе примере литерарних извора, в. Ношпал-Никуљска, *Божјите знаменија*, 171–180; Ђурић, *Византијске фреске*, 81.

³⁶³⁸ V. нпр. каноне (Теофанов и канон Георгија Скилице). За преводе ових канона у српским рукописима, в. Станкова, *Службата за св. Димитър Солунски*, 345–371. V. и похвална слова која су преведена на српски, cf. Иванова, *Агиографски и панегирични произведения*, 371–386.

³⁶³⁹ V. *Η Γραμματεία τῶν Δημητρίων Β´*, 350–351. Није нам познато да је било српских превода овог текста.

Палама, посветио светом Димитрију.³⁶⁴⁰ Архиепископ солунски „сматра да су војна униформа, прстен на његовој руци и сва обележја високог статуса која је мученик примио од цара у оно време, били знамења службе учитеља и вође, које му је светотајинским путем даривао истински Цар. Због тога су касније кроз ове знаке Божијом милошћу учињена многа чуда.“ (Ἐγὼ καὶ τὴν στρατιωτικὴν στολὴν, καὶ τὸν ἐν τῇ χειρὶ δακτύλιον, καὶ τὸν ὑπατικὸν ὠρατιωνα, ὃν ὁ μάρτυς ἀνεδεῖτο, παρὰ τοῦ τηνικαῦτα βασιλέως τὸ σχῆμα λαβὼν, σύμβολα τελέσει λογιζομαι τῆς παρὰ ὄντως βασιλέως μυστικῶς δεδομένης διδασκαλικῆς ἀξίας καὶ προεδρίας τῷ μάρτυρι. Διὸ καὶ ἡ τοῦ Θεοῦ θεία χάρις οὐκ ὀλίγα δι’ αὐτῶν τεθαυματούργηκεν ὕστερον).³⁶⁴¹ Из ових речи јасно је симболичко тумачење обележја Димитријеве царске службе као Божијих знамења. Овај састав се налази у Прологу за септембар–новембар (Народна библиотека у Софији, бр. 1039, л. 288а–288б) а који је средином XIV века Станислав Лесновски са сарадницима написао у Марковом манастиру.³⁶⁴² Имајући у виду јединственост иконографске и

³⁶⁴⁰ PG 151, 536B–550D; BHG 546; Λαοῦρδας, *Ἐγκώμια*, 283–285. За енглески превод, v. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 383–392. Превод Паламине беседе сачуван је у три српска рукописа – у Прологу за септембар–новембар (Народна библиотека у Софији, бр. 1039, средина XIV века) и у два познија преписа из библиотеке Хиландара која потичу из XVII века (чти минеј или Аврекијев панегирик бр. 440 и Панегирик Пахомија Влаха бр.487), v. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа*, 185–186; Иванова, *Агиографски и панегирични произведения*, 382–383.

³⁶⁴¹ PG 151, 542 D. Овај цитат коментарише у светлу исихастичког богословља Λαοῦρδας, *Ἐγκώμια*, 284. За енглески превод, v. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 387–388 („I also consider that the military uniform, the ring on his finger and the marks of high rank, which the martyr put on when he received his commission from the Emperor at that time were symbols of the office of teacher and leader mysteriously bestowed on the martyr by the true Emperor. Because of the, God’s divine grace worked many miracles later through these tokens“).

³⁶⁴² У запису који је оставио скопски митрополит Теодосије 1673., писање рукописа је обављено у Марковом манастиру 320 година раније, дакле 1353. За опис рукописа, v. Стојанов, Кодов, *Опис на славянските ръкописи*, 246–252. Текст Похвалног слова Григорија Паламе није објављен, због чега су посебно значајна запажања истраживача, који су имали прилику да прегледају рукопис. Наиме особеност овог најстаријег превода Паламине похвале је што не припада првобитном саставу рукописа. На странама, које су остављене празне да се допише остатак текста Мучење светог Арете, исписано је Похвално слово светом Димитрију Григорија Паламе. Због велике сличности између првобитног и дописаног текста не може се са сигурношћу одредити да ли је текст додат непосредно

тематске замисли живописа на западној фасади, затим сликовитост описа даривања Божијих знамења као и чињенице да је у Марковом манастиру чуван најстарији од три за сада позната преписа Паламине проповеди у српским рукописима, онда је сасвим могуће претпоставити да су се образовани саветници краља Марка, вероватно из монашких кругова, ослонили на богословску књижевност, као што су то чинили и приликом уобличавања других целина сликаног програма задужбине Мрњавчевића. Преношење текста у слику захтевало је свакако додатну уметничку разраду. Сликари су рецимо војну униформу схватили у ширем смислу, те су се, у намери да иконографски садржај прилагоде композиционом оквиру лучне површине око линете, определили да прикажу већи број делова војне опреме и оружја. Пре Марковог манастира настало је неколико представа светог Димитрија, којем анђели поред венца приносе и најважнију војну инсигнију – мач.³⁶⁴³ Због тога се чини да су за коначно уобличавање композиције, која обилује војним елементима, сликари нашли подстицај и у темама, које не припадају иконографији светих ратника. Према садржају али донекле и значењу приказ наоружавања светог Димитрија највише сличности има са иконографијом инвеституре владара оружјем.³⁶⁴⁴ Представе у којима Господ сам, или преко анђела уручује мач и копље владару, значило је да је божији изабраник и послушник стицао и војну власт. Мач је као знак највише државне и победоносне власти³⁶⁴⁵ симболизовао владареву дужност и спремност да дели небеску правду на земљи. Различите иконографске варијанте приказа

по завршетку рукописа или касније, али се сматра да је до промене у предвиђеном садржају дошло услед потребе за саставима везаних за култно прослављање светог Димитрија. О томе, в. Иванова, *Агиографски и панегирични произведения*, 383. Аутор није био у прилици да лично стекне увид у садржај рукописа.

³⁶⁴³ Примере наводи: Војводић, *Идејне основе*, 211–212, нап. 397.

³⁶⁴⁴ На могућу идејну везу између представе из Марковог манастира и инвеституре владара оружјем указао је Грозданов, Ђорнаков, *Историјски портрети*, I, 62 а на сличност иконографског склопа Башић, *Примери инвеституре владара*, 175. За инвеституру владара оружјем, в. Војводић, *Идејне основе*, 185–193, 210–215; Цветковски, *Портрети*, 160–165; Башић, *op. cit.*, 162–164, 174–179.

³⁶⁴⁵ Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 33–34, 143–144.

инвеституре владара оружјем сачуване су из доба краљевства (Трескавац,³⁶⁴⁶ Полошко³⁶⁴⁷), (сл. 755) и Деспотовине (Љубостиња, Ресава).³⁶⁴⁸

Западна фасада добила је нови слој живописа у познијем периоду. Том приликом извршене су и одређене измене на зидној површини – уклоњени су венци над северном и јужном слепом нишом као и заобљени делови профилисаних пиластара, који су се налазили на северном и јужном крају фасаде (сл. 756, 757).³⁶⁴⁹ Овај захват учињен је ради поравњања и припреме површине зида за малетрисање и осликавање (сл. 758). Од живописане целине остао је само један фрагмент у горњем северном углу фасаде, на приближно истој висини као и врх лука западне линете (сл. 759, 760).³⁶⁵⁰ На фрагменту фреске издуженог облика употребљене су две боје за сликање позадине – при самом дну је слој светлозелене, док преосталу површину испуњава светло плава. На основу нимбова и фрагментарно сачуваних делова тела може се рећи да је ту било насликано чак осам фигура и попрсја. Према својим димензијама оне се могу упоредити са попрсјима анђела, односно стојећим фигурама светих Нестора и Лупа из западне надвратне линете. На пет представа су видљиви нимбови, што говори да су један део некада веће целине чинили светачки ликови. Рекло би се да сваки од њих заузима различите положаје. Гледано од врха најпре се уочава део руке до надлактице – затворена шака у којој је дршка од мача и рукав од тканине, коју чине црвене и беле изувијане траке и тамни круг на унутрашњој страни прегиба између подлактице и надлактице. Положај руке и мача указују да су

³⁶⁴⁶ Војводић, *Идејне основе*, 182; Цветковски, *Портрети*, 160–165.

³⁶⁴⁷ Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети*, II, 91–93, сл. 1.

³⁶⁴⁸ Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, 68–79; Тодић, *Ресава*, 100–104, сл. 83–84.

³⁶⁴⁹ Касапова, *Архитектура на црквата Св. Димитрија*, 164–165, сл. 128, 129, црт. 35, 35а (реконструкција првобитног изгледа западне фасаде).

³⁶⁵⁰ Фрагмент је откривен 1968–7190. Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир*, 413–414 без описа садржаја помиње фрагмент фреске и датује га према стилским обележјима у XVI–XVII век.

усмерени наниже ка некој фигури, приказаној у полулежећем ставу. Од ње је остао доњи део тела, мала површина изнад појаса и шака десне руке, која је била положена уз тело. Непозната фигура била је приказана у дугој хаљини са рукавима светло зелене боје са украсном жутом бордуром, а на ногама је имала обућу до чланака, зашиљену при врху. Уз десну страну тела, уз горњу половину насликана је заобљена површина светло црвене боје. Вероватно је реч о некој врсти лежаја на коју је било положено тело фугуре. Десна шака је отворена а прсти широко раздвојени, вероватно у служби одређеног геста. Лево од ове „групе“, али сасвим уз стопала и доњи део тела полулежеће фигуре налази се попрсје светитеља, смештено у венац од палминих гранчица, окренуто на другу страну, ка северу. Лик седог старца кратке косе и браде, одевеног у хитон и химатион највише одговара иконографији апостола Петра, али то за сада не бисмо могли потврдити. Више линија извучено је шестаром са леве стране и испод попрсја, што значи да су натписи у неколико редова пратили сегменте композиције. Испод описаних представа могу се уочити још три попрсја. Средишњи лик је најбоље сачуван. То је светитељ средњих година, тамне кратке косе, која се позади раздваја у неколико праменова. Његов поглед усмерен је навише. Као претходни светитељ и он носи хитон и химатион. Испред њега остао је само део нимба, кратке тамне косе у раздвојеним праменовима и врх чела непознатог светитеља. Иза је део још једног попрсја, са остатком нимба и леве половине тела такође у хитону и химатиону испраних светлих боја. При дну се виде тамне линије на више места, које указују да је венац био насликан и уз ово попрсје. И на крају, у најнижем делу су још два светитељска лика. Од првог се види само део нимба, а попрсје другог постављено мало више приказује старијег човека седе косе и браде. Боје одеће су веома испране, па се не може поуздано одредити да ли носи хитон и химатион или хаљину са огртачем. Приказан је у полупрофилу, окренут десно.

Након објављивања у литератури није било других осврта на фрагмент са западне фасаде цркве Светог Димитрија. Будући да не пружа довољно података о теми коју приказује овај сегмент фреско декорације до сада је оцењен само са

становишта стилских особености и оквирно датован у XVI–XVII в.³⁶⁵¹ На основу сачуваног садржаја није могуће лако пронаћи везу између приказаних ликова. Међусобно згуснути, они су окренути на различите стране и постављени у више просторних нивоа, што можда указује на то да је композиција била сачињена од више сегмената или епизода. Ипак о неким, малобројним елементима се може поузданије говорити. Будући да су хитон и химатион основни елемент апостолске иконографије, врло је вероватно да попрсја овенчана нимбом приказују неке од апостола. Символика палминог дрвета у хришћанском богословљу и иконографији везује се првенствено за Рај, а визија пророка Језекиља (40, 26) о палмином дрвећу које украшава стубове храма Небеског града утицала је на приказе Раја у композицијама Страшног суда.³⁶⁵² Поменута тема често је била заступљена на западним фасадама или источном зиду припрате цркава XVI и XVII века на територији јужног Балкана.³⁶⁵³ Ипак остаци којима данас располажемо не показују сличност са тим примерима. Трагање за поузданијим претпоставкама о могућем садржају фреске на западној фасади захтева подробније разматрање тематских и иконографских особености сликаних програма цркава из првих векова под турском влашћу, што ћемо оставити за другу прилику. На крају, морамо напоменути и то да се претпоставка о времену градитељске интервенције на западној фасади ослања на поменуто, шире датовање фрагмента фреске.³⁶⁵⁴ Због тога се чини неопходним да будуће истраживање обухвати и преиспитивање изнете предложене хронологије.

³⁶⁵¹ *Ibid.*

³⁶⁵² Cf. Тодић, *Грачаница*, сл. XI, XII.

³⁶⁵³ V. нпр. Суботић, *Охридска сликарска школа*, црт. 95, 104, 139; Поповска-Коробар, *Зидно сликарство*, 553–556; eadem, *Сликарство на западната фасада*, 148–156, сл. 1. 10.

³⁶⁵⁴ Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија*, 164–165.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Изградња и осликавање цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру представља највећи ктиторски подухват који је обележио владавину краљева Вукашина и Марка. У овој владарској задужбини остварени су највиши домети уметности која је настала у држави Мрњавчевића (1365–1395).

Сложена тематика којом се у импозантном обиму излаже богат репертоар иконографских садржаја доба Палеолога одговара највишем друштвеном и политичком положају ктитора у поменутом историјском раздобљу средњовековне Србије. Сликану целину која обухвата фреске у унутрашњости храма, као и живопис над јужним и западним улазом, одликује спој традиционалних иконографско-тематских образаца и сасвим оригиналних тема, иконографских решења и програмских замисли.

Садржина тематског програма, иконографско уобличавање великог броја сцена и појединачних светитељских представа, као и осмишљавање композиција доста се ослања на уметничку традицију Охрида. То је сасвим очекивано, имајући у виду да главнину сликане декорације изводе мајстори који долазе из охридских радионица. Неки од најупечатљивијих делова тематског програма, као што је *Царски Деизис* и *Небески двор* могу се сагледати и разумети само у склопу развоја уметности на тлу Македоније, посебно територије под надлежношћу Охридске архиепископије. Наслеђени иконографско-програмски образац добио је међутим у Марковом манастиру најсложенији облик и концепцијски оригиналну тематску целину која се простире дуж читаве доње зоне наоса и припрате. И за избор небеских заступника највећи утицај је имала локална охридска традиција и светитељски култови који су се у овој средини највише поштовали (свети Пантелејмон, свети Никола, свети Теодор

Тирон и Стратилат, свети Никита или Артемије, свети Ђорђе, свети Константин и Јелена, Петозарни мученици, Меркурије, Луп, Нестор). У том смислу вредно је поменути и лик светог Климента Охридског, који је уврштен међу архијереје у ђаконикону. Истакнуто место које су свети врачии добили у оквиру програма задужбине Мрњавчевића такође се може довести у везу са традицијом штовања најистакнутијих бесребреника у Охриду и Прилепу, чије су представе добиле место у већини старијих храмова ових градова. Непосредни узор за једну од најбројнијих галерија ликова светих врачии у српском средњовековном сликарству, барем када је реч о формално-композиционим аспектима целине, сликари Марковог манастира имали су у живопису спратних одаја припрате и трема охридске катедрале, где су попрсја светих врачии, заједно са мученицима, такође смештена изнад капитела трифоре и у горњем делу пиластара.

Због сличности тематике, у коју се убрајају христолошко-теотоколошки и хагиографски циклуси, узоре за бројна решења и њихове распореде, сликари Марковог манастира су могли наћи у великим владарским и властеоским задужбинама из јужних крајева Немањинке Србије (Матеич, Лесново, Старо Нагоричино, Свети Никита).

После Матеича и Псаче и у цркви Светог Димитрија примењено је решење хоризонталног плана које тежи просторном повезивању наоса и припрате. Постављањем зидане тролучне конструкције на стубовима осмоугаоног профила, одвајање наоса и припрате преградним зидом учињено је у вишим зонама, док је у зонама сокла, стојећих фигура и првој зони остварено њихово просторно обједињавање. Тај јединствени простор сликари су искористили за излагање највећих целина – циклуса Акатиста и Царског Деизиса, Небеског двора и ктиторске композиције.

Посебност живописа Марковог манастира представљају јединствене или ретке теме. Сликани програм капитела источног пара стубова са приказима анђела и ђавола остао је усамљени пример непосредног литургијског надахнућа у византијској

уметности. Спајањем и мешањем елемената две теме – поворке Великог входа из *Небеске литургије* и *Литургијске службе архијереја са Христом Великим архијерејом* створена је јединствена композиција када је реч о програму олтара српских црква средњег века. Изузетно је и решење на зидовима беме, које је ликовима Адама и Еве и Богородичиним родитељима дало нарочити програмски значај у оквиру живописа олтара. *Христос Лоза истинита* са ликом Христа Емануила и попрсјама апостола у лози насликани у потрбушју централног лука преграде између наоса и припрате најранији је познати пример илустрације Јовановог јеванђеља (15:1–2), које се у таквом иконографском виду неће понављати у млађој уметности. У ретке теме богословског и симболичког садржаја убраја се и композиција у чијем средишту је Христос као оличење Речи и Премудрости Божје. Својеврсно тематско проширење замишљено је и у оквиру циклуса *Христових страдања*. Догађаји везани за Пилатов суд илустровани су читавом дужином западног зида наоса, те су због своје просторне и тематске компактности добиле обележја засебног подциклуса. Треба поменути и неуобичајене стојеће представе арханђела око Христовог попрсја у оквиру куполног програма – решење које има једине аналогије у истовременом сликарству Новгорода.

Из традиционалних тематских оквира искорачило се и приликом осмишљавања композиције над западним улазом за коју нема правих аналогија у уметности источно-хришћанског света. Она приказује патрона храма на коњу, којем уз благослов Христа Емануила шест анђела приноси венац и наоружава га. Посебном, јединственом иконографијом одликују се и поједине сасвим уобичајене теме. Такав је рецимо сликани менолог обликован у виду хоризонталне лозе са чашицама цветова у којима су мученичка попрсја.

Тематско богатство и разноликост фресака у цркви Светог Димитрија почивала је на сложеним идејним основама. Византијско богословско учење о јединству небеске и земаљске литургије, које се истовремено одвијају на небеском и земаљском олтару свој ликовни израз нашло је у композицији доње зоне олтара. Приближавање небеске службе изгледу земаљског обреда, што се уочава као

тенденција позновизантијског сликарства дошло је до пуног изражаја у апсиди Марковог манастира. У наосу и припрати је идеја о земаљском двору као делу небеског наглашена укључивањем ктиторских и владарских портрета Мрњавчевића, уз које су насликани свети Константин и Јелена, у поворку светих мученика у дворским костимима који у молитвеном обраћању приступају Царском Деизису.

Заокупљеност савременим богословским и литургијским токовима излазило је из оквира олтарског простора. У последњој фази развоја византијске уметности долази до снажног уплива богослужења у садржај и распоред тематског програма, који је очит и у програму Марковог манастира (Христос архијереј у композицији Великог входа у првој зони олтара, последње строфе циклуса Акатиста које илуструју Васкршње свечаности, циклус Страдања, Календар итд.). Узајамни однос сликане декорације и црквене поезије посебно је наглашен у програму цркве Светог Димитрија. Истакнути мотиви химни, канона, тропара, псалама и молитви преточени су у ликовни израз или су, пак заступљени у виду натписне формуле у значајном броју тематских целина овог фреско ансамбла (Акатист, Небеска трпеза са Христом Премудрости, Царски Деизис са композицијом Небеског двора, Мртви Христос и Плач Богородичин, представа патрона храма у лунети над западним улазом, натписи на поткуполним луковима итд.).

На обликовање појединих целина сликаног програма могао је утицати и наручилац програма – краљ Марко. Захтеви и жеље ктитора вероватно су били усмерени на идеју делотворног светитељског заступништва и садржај политичког програма српског суверена. Стога је ктитор утицај ограничен пре свега на ктиторске композиције у храму и над јужним улазом, а сасвим је могуће да је по његовој жељи била уобличена и група светих исцелитеља и других светитеља на капителима стубова и осталим сегментима преграде између наоса и припарте.

Коначно, идејне основе исказане језиком слике доприносе да се сликани програм цркве Марковог манастира сагледава и као поуздан историјски извор. Њиме

се потврђују постојећа и стварају нова сазнања о културно-историјским, државно-политичким и црквеним приликама у држави Мрњавчевића.

У овој докторској дисертацији спроведена су истраживања која се односе на тематски програм, иконографију и идејне основе живописа цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру. Због обима теме рад није обухватио стилску анализу фресака, као ни индивидуалне ликовно-уметничке поступке сваког од сликара који је учествовао у осликавању храма. Стога ће истраживање фресака у Марковом манастиру бити заокружено у накнадном раду, који ће бити посвећен овим питањима.

ЛИТЕРАТУРА СА СКРАЋЕНИЦАМА

ВВ = Византийский временник, Москва

ВИИНЈ = *Византијски извори за историју народа Југославије*, I–VI, Београд 1955–1986.

ГСНД = Гласник Скопског научног друштва, Скопље

ЗМСЛУ = Зборник Матице српске за ликовне уметности, Нови Сад

ЗНМ = Зборник Народног музеја, Београд

ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института, Београд

ЗФФ = Зборник Филозофског факултета, Београд

ИГ = Историјски гласник, Београд

ИСН = *Историја српског народа* I–III, Београд 1981–1983.

ИЧ = Историјски часопис, Београд

ЛССВ = *Лексикон српског средњег века*, edd. С. Ћирковић, Р. Михалчић, Београд 1999.

ПКЈИФ = Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд

Споменик СКА = Споменик Српске краљевске академије, Београд

ССА = Стари српски архив, Бања Лука – Београд

ТОДЛ = Труды Отдела древнерусской литературы, Санктпетербург

ХЗ = Хиландарски зборник, Београд

ΑΑΑ = *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, Атина

ΔΧΑΕ = *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Атина

ΕΕΒΣ = *Ελετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, Атина

AB = *Analecta Bollandiana*

Art Bull = Art Bull

BHG = *Bibliotheca hagiographica graeca*, I–III, ed. F. Halkin, Брисел 1957 (1895¹).

Bibl SS = *Bibl SS*, I–XII, 1961–1970 Рим.

BMGS = *Byzantine and Modern Greek Studies*, Бирминген

BF= *Byzantinische Forschungen*, Амстердам

BZ = *Byzantinische Zeitschrift*, Минхен

CA = *Cahiers Archeologiques*, Париз

DOP = *Dumbarton Oaks Papers*, Вашингтон

JÖB= *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Беч

LChI = *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I–VIII, edd. E. Kirschbaum, W. Braunfels, Freiburg im Breisgau 1968–1976.

OCP = *Orientalia Christiana Periodica*, Рим

ODB, I–III, ed. A. P. Kazhdan, Oxford 1991.

PG = J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, t.1–161, Paris 1857–1866

PL = J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*

RbK= *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, edd. K. Wessel, M. Restle, I– (Stuttgart 1966–).

REB = *Revue des études byzantines*, Париз

Айналов, *Византийская живопись* = Д. В. Айналов, *Византийская живопись XIV века*, Петроград 1917.

Акатист = *Акатист пресветој Богородици*, прев. Л. Мирковић, Сремски Карловци 1918.

Алексић, *Наследници Мрњавчевића* = В. Алексић, *Наследници Мрњавчевића и територије под њиховом влашћу од 1371. до 1395. године*, Београд 2012 (необјављена докторска дисертација).

Алексић, *О неким одликама државног уређења* = В. Алексић, *О неким одликама државног уређења у земљи краља Вукашина и краља Марка*, in: *Научни диалози*, сборник посветен на 10-годишнината од научното партнерство меѓу Филолошког и философског факултет на универзитетите во Велико Търново и Ниш, Велико Търново 2012, 255–270.

Алексић, *Расподела моћи у Српском царству* = В. Алексић, *Расподела моћи у Српском царству и успон кнеза Лазара*, in: *Власт и моћ, властела Моравске Србије од 1365. до 1402. године*, ed. С. Мишић, Крушевац 2014, 51–75.

Алексић М., *Нови типови оружја* = М. Алексић, *Нови типови оружја и војне опреме у Моравској Србији друге половине 14. века*, in: *Власт и моћ, властела Моравске Србије од 1365. до 1402. године*, ed. С. Мишић, Крушевац 2014, 270–275.

Алексић М., *Реформа српске војске* = М. Алексић, *Реформа српске војске у време Стефана Душана*, Војно-историјски гласник 2 (2015) 9–28.

Алпатов, *Фрески цркви Успенија* = М.В. Алпатов, *Фрески цркви Успенија на Волотовом поле*, Москва 1977.

Ангеличин-Жура, *Пештерните цркви* = Г. Ангеличин-Жура, *Пештерните цркви во Охридско-Преспанскиот регион (Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција)* Струга 2004.

Ангелов, *Из старата българска, руска и сръбска литература* = Б. С. Ангелов, *Из старата българска, руска и сръбска литература*, III, София 1979.

Андрејић, *Доња Каменица* = Ж. Андрејић, *Доња Каменица – Каран – Велуће – Рамаћа. Цртежи фресака и архитектуре*, Рача 2012.

Антоновић, *Српска црква и транзиција моћи* = М. Антоновић, *Српска црква и транзиција моћи од 1355. до 1402. године*, in: *Власт и моћ, властела Моравске Србије од 1365. до 1402. године*, ed. С. Мишић, Крушевац 2014, 137–148.

Апокрифи новозаветни = *Апокрифи новозаветни*, ed. Т. Јовановић Београд 2005.

Архиепископ Данило и други, Животи краљева = *Архиепископ Данило и други, Животи краљева и архиепископа српских*, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866.

Архиепископ Данило, Животи краљева = *Архиепископ Данило, Животи краљева и архиепископа српских*, прев. Л. Мирковић, Београд 1935.

Архимандрит Киприан, *Евхаристия* = Архимандритъ Киприанъ, *Евхаристия*, Париж 1947.

Атанасовски, *Македонија во XIV век* = А. Атанасовски, *Македонија во XIV век*, Тетово 2009.

Афанасјева, *Чинопоследование Великог освящения воды* = Т. Афанасјева, *Чинопоследование Великог освящения воды на Богоявление в славянских служебниках XI–XV вв.*, *Palaeobulgarica* 3 (2004) 25–45.

Ациевски, *Пелагониа* = К. Ациевски, *Пелагониа во средниот век*, Скопје 1994.

Бабић Б., *Пећинска црква светог Лазара* = Б. Бабић, *Пећинска црква светог Лазара у Тиквешу*, ЗМСЛУ 3 (1967) 161–170.

Бабић Б., *Фреско-живопис сликара Онуфрија* = Б. Бабић, *Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима цркава прилепског краја*, ЗМСЛУ 16 (1980) 271–280.

Бабић, *Богородичин Акатист* = Г. Бабић, *Богородичин Акатист*, in: *Дечани: грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 149–159.

Бабић, *Владарске инсигније* = Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, in: *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 65–79.

Бабић, *Епитети Богородице* = Г. Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, ЗМСЛУ 21 (1985) 261–174.

Бабић, *Иконографски програм* = Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама црква краља Милутина*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, ed. С. Петковић, Београд 1978, 105–121.

Бабић, *Краљева црква* = Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987.

Бабић, *Литургијске теме* = Г. Бабић, *Литургијске теме на фрескама Богородичине цркве у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 378–382.

Бабић, *О живописаном украсу* = Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗМСЛУ 11 (1975) 8–36.

Бабић, *О портретима у Рамаћи* = Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвестиуре владара*, ЗМСЛУ 15 (1979) 151–177.

Бабић, *О Преполовљењу празника* = Г. Бабић, *О Преполовљењу празника*, Зограф 7 (1977) 23–27.

Бабић, *Циклус Христовог детињства* = Г. Бабић, *Циклус Христовог детињства у пределу с хумкама на фресци у Грацу*, Рашка баштина 1 (1975) 49–57.

Бабић, *Низови портрета* = Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у зидном сликарству (XII–XVI в.)* in: *Научни скуп Сава Немањић – Свети Сава, Историја и предање*, Београд 1979, 319–340.

Бабић, Панић, *Богородица Љевишка* = Г. Бабић, Д. Панић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975.

Бакалова, *Беренде* = Е. Бакалова, *Стенописите на црквата при село Беренде*, Софија 1976.

Бакалова, *Житието на св. Петка* = Е. Бакалова, *Житието на св. Петка Търновска в късносредновековното изкуство на Балканите*, Родина 2 (1996) 57–83.

Бакалова, *Концептът за старозаветния цар* = Е. Бакалова, *Концептът за старозаветния цар в българската средновековна живопис*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 23–54.

Бакалова, *Общност на идейно-художествените процеси* = Е. Бакалова, *Общност на идейно-художествените процеси в литературата и изкуството през XIV в.* in: *Литературознание и фолклористика*, София 1983, 175–181.

Бакалова, *Стенописите* = Е. Бакалова, *Стенописите на ц'рквата при село Беренде*, Софија 1976.

Бакалова, *Функция и символика* = Е. Бакалова, *Функция и символика на жеста в средновековното изкуство*, Изкуство 5 (1989) 2–9.

Балабанов, Николовски, Ќорнаков, *Споменици на културата* = К. Балабанов, А. Николовски, Д. Ќорнаков, *Споменици на културата на Македонија*, Скопје 1980.

Балабанов, *Портрети* = К. Балабанов, *Новооткривени портрети краља Марка и краља Вукашина у Марковом манастиру*, Зограф 1 (1966) 28–29.

Балабанов, *Новооткриени портрети* = К. Балабанов, *Новооткриени портрети на кралот Марко и кралот Волкашин во Марковиот манастир*, Културно наследство 3 (1967) 47–65.

Баришић, *Чуда Димитрија Солунског* = Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског као историски извори*, Београд 1953.

Барсовъ, *Древнерусские памятники* = Е.В. Барсовъ, *Древнерусские памятники священного венчания царей на царство в связи с греческими их оригиналами. С историческим очерком чинов царского венчания в связи с развитием идеи царя на Руси*, Москва 1883.

Башић, *Примери инвеституре владара* = Ј. Башић, *Примери инвеституре владара у српској средњовековној уметности*, Зборник Народног музеја у Пожаревцу, VIMINACIUM 17 (2014) 147–181.

Башић, *Старе српске биографије* = М. Башић, *Старе српске биографије*, Београд 1924.

Беловић, *Раваница* = М. Беловић, *Раваница, историја и сликарство*, Београд 1999.

Бибиков, *Византијски прототип* = М. В. Бибиков, *Византијски прототип древнейшей славянской книги: Изборник Святослава 1073 г.*, Москва 1996.

Бикић, *Антички узори* = В. Бикић, *Антички узори у средњовековном накиту XI–XII века на тлу Србије*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 237–247.

Бикић, *Византијски накит* = В. Бикић, *Византијски накит у Србији. Модели и наслеђе*, Београд 2010.

Благојевић *Српски сабори* = М. Благојевић *Српски сабори и сабори отачества Немањића и Лазаревића*, Глас САНУ 610, Одељење историјских наука 14 (2008) 1–40.

Благојевић, *Државна управа* = М. Благојевић, *Државна управа у српским средњовековним земљама*, Београд 1997.

Благојевић, *Немањићи и Лазаревићи* = М. Благојевић, *Немањићи и Лазаревићи и српска средњовековна државност*, Београд 2004.

Благојевић, *Перпера и литра* = М. Благојевић, *Перпера и литра у доба кнеза Лазара*, ИГ 1–2 (1981) 47–61.

Благојевић, *Савладарство у српским земљама* = М. Благојевић, *Савладарство у српским земљама после смрти цара Уроша*, ЗРВИ 21 (1982) 183–212 (= idem, *Немањићи и Лазаревићи. Српска средњовековна државност*, Београд 2004, 355–390).

Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа* = Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII век)*, Београд 1982.

Богдановић, *Историја* = Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980.

Богдановић, *Јован Лествичник* = Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968.

Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа* = Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978.

Богдановић, *Политичка философија* = Д. Богдановић, *Политичка философија средњовековне Србије. Могућност једног истраживања*, Филозофске студије 16 (1984) 1988, 7–28.

Богдановић, *Претече исихазма* = Д. Богдановић, *Претече исихазма у српским зборницима XIV века*, Cyrillomethodianum 5 (1981) 202–207.

Богдановић, *Стара српска библиотека* = Д. Богдановић, *Стара српска библиотека*, in: idem, *Студије из српске средњовековне књижевности*, ed. Т. Суботин-Голубовић, Београд 1998, 5–80.

Богдановић, *Две редакције стиховног пролога* = Д. Богдановић, *Две редакције стиховног пролога у рукописној збирци манастира Дечана*, Упоредна истраживања 1 (1975) 37–72.

Богдановић Ј., *Просторни склоп цркве Светог Георгија* = Ј. Богдановић, *Просторни склоп цркве Светог Георгија у Будимљи и средњовековне градитељске традиције*, in: *Ђурђеви Ступови и Будимљанска епархија*, ed. Б. Тодић, Беране–Београд 2011, 95–105.

Богданович, Велчева, Наумов, *Български апостол* = Д. Богданович, Б. Велчева, А. Наумов, *Български апостол XIII в.: Рукопис Дечани-Црколез 2*, София 1986.

Бойчева, *Плащаницы палеологовской эпохи* = Ю. Бойчева, *Плащаницы палеологовской эпохи из болгарских церквей и музеев. Проблемы функции и иконографии*, in: *Византийски мир: искусство Константинополя и национальные традиции*, Москва 2005, 537–552.

Бойчева, *Типология и семантика* = Ю. Бойчева, *Типология и семантика на епитрахила. Иконографски схеми на изображенията върху някои византийски епитрахили от XV–XVI век*, *Проблеми на изкуството* 2 (1996) 38–43.

Бојанин, *Језик претње* = С. Бојанин *Језик претње у средњовековним покајничким књигама*, САНУ, Одељење језика и књижевности, Српски језик у светлу савремених лингвистичких теорија, књ. 5., Београд 2013, 333–355.

Бојанин, *Забаве и светковине* = С. Бојанин, *Забаве и светковине у средњовековној Србији (од краја XII до краја XV века)*, Београд 2005.

Бојанин, *Лечење биљем* = С. Бојанин, *Лечење биљем у средњовековној Србији. Основни преглед*, *Годишњак за друштвену историју* 1 (2012) 7–34.

Бојанин, *Пенитенцијални састави* = С. Бојанин, *Пенитенцијални састави у дечанским требницима № 68 и № 69*, in: *Дечани у светлу археографских прилога*, ed. Т. Суботин-Голубовић, Београд 2012, 163–181.

Бојанин, *Повеља деспота Јована* = С. Бојанин, *Повеља деспота Јована Угљеше о даровању села Акротир и катуна Зарвинце манастиру Хиландару (1. септембар 1370. – 31. август 1371. године)*, *ССА* 7 (2008) 99–112.

Бојовић, *Трпеза Премудрости* = Д. Бојовић, *Трпеза Премудрости*, Ниш 2008.

Бојовић, *Трпеза Премудрости архиепископа Данила* = Д. Бојовић, *Трпеза Премудрости архиепископа Данила Другог*, *ПКЈИФ* 74/1–4 (2008) 21–29.

Бојовић, Костић, *Премудрост у Светом писму* = Д. Бојовић, Д. Костић, *Премудрост у Светом писму и српској књижевности*, Ниш 2011.

Бошковић, *Неколико натписа* = Ђ. Бошковић, *Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава*, *Споменик СКА* 87 (1938) 1–19.

Брюсова, *София Премудростъ Божия* = В.Г. Брюсова, *София Премудростъ Божия в древнерусской литературе и искусстве*, Москва 2006.

Брюсова, *Толкование на девету притчу Соломона* = В.Г. Брюсова, *Толкование на девету притчу Соломона в Изборнике 1073 г.*, in: *Изборник Святослава 1037*, Москва 1977, 292–307.

Българско средновековно културно наследство = С. Николова, М. Йовчева, Т. Попова, Л. Тасева, *Българското средновековно културно наследство в сбирката на Алексей Хлудов в Държавни исторически музей в Москва. Каталог*, София 1999.

Вагнер, *Византийский храм* = Г. К. Вагнер, *Византийский храм как образ мира*, ВВ 47 (1986) 174–180.

Валтер, *Значење портрета Данила II* = К. Валтер, *Значење портрета Данила II као ктитора у Богородичиној цркви у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 355–359.

Валтровић, *Колут с именом краља Вукашина* = М. Валтровић, *Колут с именом краља Вукашина*, *Старинар* 5 (1888) 25–30, 62–66.

Василески, *Манастир Св Никола Шишевски* = А. Василески, *Манастир Св Никола Шишевски*, in: Е. Димитрова et al., *Матка. Културно наследство*, Скопје 2011, 214–220.

Васильевский, *Epirotica saeculi XIII* = В. Г. Васильевский, *Epirotica saeculi XIII: Изъ переписки Иоанна Навпактскаго*, ВВ 3/2 (1986) 233–299.

Васић, *Жича и Лазарица* = М. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928.

Велев, *Македонскиот книжевен XIV век* = И. Велев, *Македонскиот книжевен XIV век*, Скопје 1996.

Велики канон = *Велики канон светог Андреја Критског*, прев. епископ Артемије, Београд 2007.

Велики минеи четии = Макарий митрополит, *Велики минеи четии*, октябрь, т. 6, Санкт Петербургъ 1880.

Велики Требник = *Велики Требник*, ed. Јустин Сп. Поповић, Призрен 1993.

Вздорнов, *Волотово* = Г. И. Вздорнов, *Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода*, Москва 1989.

Вздорнов, *Фрески Феофана Грека* = Г. И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Москва 1976.

Византия. Балканы. Русь = Э. С. Смирнова, *Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века*. Каталог выставки. К XVIII Международному конгрессу византинистов, Москва 1991.

Власт и моћ = Власт и моћ : властела Моравске Србије од 1365. до 1402. године, ed. С. Мишић, Крушевац 2014.

Војводић, *Свети Ахилије* = Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве светог Ахилије у Ариљу*, Београд 2005.

Војводић, *Владарски портрети српских деспота* = Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, ed. В. Ј. Ђурић, Деспотовац 1995, 65–98.

Војводић, *Досликани владарски портрети* = Д. Војводић, *Досликани владарски портрети у Грачаници*, Ниш и Византија 7 (2009) 251–265.

Војводић, *Запажања и размишљања* = Д. Војводић, *Запажања и размишљања о сликарству светилишта Спасове вркве у Жичи*, Ниш и Византија 11 (2013) 247–265.

Војводић, *Идејне основе* = Д. Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, Београд 2006 (непубликована докторска дисертација).

Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије* = Д. Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије Фармаколитрије у земљама византијског културног круга*, Зограф 21 (1990) 31–39.

Војводић, *На трагу изгубљених фресака I* = Д. Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче, I*, Зограф 34 (2010) 71–84.

Војводић, *О времену настанка зидног сликарства* = Д. Војводић, *О времену настанка зидног сликарства у Палежу*, Зограф 27 (1998) 123–133.

Војводић, *О живопису Беле цркве Каранске* = Д. Војводић, *О живопису Беле цркве Каранске и сучременом сликарству Рашке*, 31 (2005–2006) 135–151.

Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника* = Д. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, ЗРВИ 37 (1998) 121–150.

Војводић, Павловић, *Црква „Тамница“ код Ајноваца* = Д. Војводић, Д. Павловић, *Црква „Тамница“ код Ајноваца у позном средњем веку*, Косовско-метохијски зборник 6 (2015) 9–60.

Војводић, *Персонални састав слике власти* = Д. Војводић, *Персонални састав слике власти у доба Палеолога. Византија – Србија – Бугарска*, ЗРВИ 46 (2009) 409–433.

Војводић, *Портрети* = Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 265–297.

Војводић, *Портрети првих ктитора* = Д. Војводић, *Портрети првих ктитора у приземљу Жичке куле. Порекло иконографије*, Ниш и Византија 10 (2012) 323–339.

Војводић, *Представе св. Климента Охридског* = Д. Војводић, *Представе св. Климента Охридског у зидном сликарству средњовековне Србије*, in: *Византијски свет на Балкану*, I, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 145–165.

Војводић, *Представе светитељки* = Д. Војводић, *Представе светитељки хришћанске историје на фрескама средњовековне Србије*, Београд 1988 (необјављен дипломски рад).

Војводић, *Прилог ишчитавању иконографског програма* = Д. Војводић, *Прилог ишчитавању иконографског програма живописа у Ариљу. Наос и олтарски простор*, Гласник Друштва конзерватора Србије 20 (1996) 91–96.

Војводић, *Прилог познавању* = Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 537–563.

Војводић, *Слика световне и духовне власти* = Д. Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, ЗМСЛУ 38 (2010) 35–78.

Војводић, *Укрштена дијадима* = Д. Војводић, *Укрштена дијадима и торакион. Две древне и неуобичајне инсигније српских владара у XIV и XV веку*, in: *Трећа*

југословенска конференција византолога, edd. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд-Крушевац 2002, 250–273.

Вранешевић, *Пример персонификације Божанске Премудрости* = Б. Вранешевић, *Пример персонификације Божанске Премудрости у Радослављевом јеванђељу*, Ниш и Византија 9 (2011) 376–388.

Вујошевић, *Стари завет* = Ж. Вујошевић, *Стари завет у аренама повеља Стефана Душана*, ССА 2 (2003) 227–249.

Вујошевић, *Хрисовуља краља Стефана* = Ж. Вујошевић, *Хрисовуља краља Стефана Душана манастиру Св. Петра и Павла на Лиму*, ССА 3 (2004) 45–69.

Вукашиновић, *Теолошко тумачење чина освећења* = В. Вукашиновић, *Теолошко тумачење чина освећења литургијског простора код Срба у XIII и XIV веку*, in: *Манастир Студеница. 700 година Краљеве цркве*, ed. Љ. Максимовић, В. Вукашиновић, Београд, 2016, 237–252.

Вулета, *Стаде шкрипа* = Т. Вулета, “*Стаде шкрипа жутијех кавада*”, Зборник музеја примењене уметности н.с. 7 (2011) 17–27.

Вуловић, *Раваница* = Б. Вуловић, *Раваница. Њено место и улога у сакралној архитектури Поморавља*, Саопштења 7 (1966).

Вълева, *За един иконографски вариант* = Ц. Вълева, *За един иконографски вариант на сцената Оплакаване от XV век*, Ниш и Византија 6 (2008) 263–272.

Габелић, *Забелешке из Кучевишта* = С. Габелић, *Забелешке из Кучевишта*, Зограф 31 (2006–2007) 125–134.

Габелић, *Једна локална сликарска радионица* = С. Габелић, *Једна локална сликарска радионица из средине XIV века. Дечани –Лесново – Марков манастир –Челопек*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 367–378.

Габелић, *Лесново* = С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998.

Габелић, *Манастир Конче* = С. Габелић, *Манастир Конче*, Београд 2008.

Габелић, *Нови податак* = С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, Зограф 11 (1980) 58–60.

Габелић, *О иконографији св. Трифуна* = С. Габелић, *О иконографији св. Трифуна*, *Културно наследство* 28–29 (2002–2003) 107–120.

Габелић, *О иконографији светог Прокопија* = С. Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, *ЗРВИ* 42 (2006) 527–559.

Габелић, *Првобитно сликарство у Челопеку* = С. Габелић, *Првобитно сликарство цркве Св. Николе у Челопеку код Тетова*, in: *Византијски свет на Балкану II*, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 481–501.

Габелић, *Представе Петозарних мученика* = С. Габелић, *Представе Петозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи*, *Зограф* 29 (2002–2003) 191–199.

Габелић, *Рођење Христово* = С. Габелић, *Рођење Христово у Челопеку. Функционално модификовање предлошка*, *Патримониум.Мк* 7–8 (2010) 217–228.

Габелић, *Циклус арханђела* = С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991.

Габелић, *Црвени коњанички лик* = С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила*, *Зограф* 8 (1977) 55–58.

Гавриловић А.Ђ., *Зидно сликарство* = А. Ђ. Гавриловић, *Зидно сликарство цркве Богородице Одигитрије у Пећи*, Београд 2013 (необјављена докторска дисертација).

Гавриловић А., *Идејни смисао текстова* = А. Гавриловић, *Идејни смисао текстова на свицима пророка у тамбуру Богородичине цркве у Пећкој патријаршији*, *Патримониум.Мк* 9 (2011) 105–114.

Гавриловић, *Још неколико речи* = З. Гавриловић, *Још неколико речи о Марковом манастиру*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 251–256.

Гарашанин М., Гарашанин Д., *Средњовековно српско гробље* = М. и Д. Гарашанин, *Средњовековно српско гробље у Добрачи*, *Старинар* 5–6 (1956) 191–203.

Георгиева, *Накити* = С. Георгиева, *Накити и части оттъкани от двореца на Царевец*, in: *Царевград Търнов 2*, София 1974.

Георгиевски, *Галерија на икони-Охрид* = М. Георгиевски, *Галерија на икони-Охрид*, Охрид 1999.

Георгиевски, *Македонско книжевно наследство* = М. Георгиевски, *Македонско книжевно наследство од XI до XVIII век*, Скопје 1979.

Георгиевски, *Словенски ракописи во Македонија* = М. Георгиевски, *Словенски ракописи во Македонија*, V–VI, Скопје 1993.

Герасимов, *Фрески цркви Симеона Богоприимца* = Н. Н. Герасимов, *Фрески цркви Симеона Богоприимца в Новгородском Зверине манастире*, in: *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1978*. Ленинград 1979, 242–266.

Геров, *Ангелите* = Г. Геров, *Ангелите – пазители на входа*, ЗРВИ 46 (2009) 435–441.

Герстель, *Чудотворный Мандилион* = Ш. Герстель, *Чудотворный Мандилион. Образ Спаса нерукотворенного в византийских иконографических программах*, in: *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, ed. А. Лидов, Москва 1996, 76–89.

Глаголев, *Ветхозаветное библейское учение* = А. Глаголев, *Ветхозаветное библейское учение об ангелах*, Киев 1900.

Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза* = М. Глигоријевић-Максимовић, *Иконографија Богородичиних праобраза у српском сликарству од средине XIV до средине XIV века*, ЗРВИ 43 (2006) 281–291.

Глигоријевић-Максимовић, *Особености хагиографских циклуса* = М. Глигоријевић-Максимовић, *Особености хагиографских циклуса у српском и византијском сликарству XIII века*, ЗРВИ 37 (1998) 155–165.

Глигоријевић-Максимовић, *Скинија у Дечанима* = М. Глигоријевић-Максимовић, *Скинија у Дечанима. Порекло и развој иконографске теме*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 319–334.

Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века* = М. Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века у манастиру Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 77–124.

Глигоријевић-Максимовић, *Чуда светитеља* = М. Глигоријевић-Максимовић, *Чуда светитеља у српском сликарству XIII века*, in: *Чудо у словенским културама*, ed. Д. Ајдачић, Нови Сад, 2000, 157–166.

Глигоријевић-Максимовић, *Чуда светитеља у српском сликарству* = М. Глигоријевић-Максимовић, *Чуда светитеља у српском сликарству XIV века*, in:

Трећа југословенска конференција византолога, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 441–448.

Ѓорѓиевски, *За представите на светите војни* = Д. Ѓорѓиевски, *За представите на светите војни од црквата Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричино*, Патримониум.Мк 1 (2008) 79–100.

Ѓорѓиевски, *Идентификација на светите војни* = Д. Ѓорѓиевски, *Идентификација на светите војни во манастирот Матејче*, Патримониум.Мк 3 (2010) 197–215.

Ѓорѓиевски, *Прилог кон проучавањата* = Д. Ѓорѓиевски, *Прилог кон проучавањата на култот на светите Петозарници и идејната програма во северната купола на манастирот Трескавец*, Патримониум.Мк 7 (2014) 121–132.

Ѓорѓиевски, *Средновековна дефанзивна облека* = Д. Ѓорѓиевски, *Средновековна дефанзивна облека – прилог кон проучавањето*, Патримониум.Мк 11 (2013) 129–139.

Ѓорѓиевски, *Средновековна оловна ампула* = Д. Ѓорѓиевски, *Средновековна оловна ампула од околината на Прилеп*, Македонско наследство 36–37 (2011) 159–165

Горский, Новоструев, *Описание славянских рукописей* = А.В. Горский, К.И. Невоструев, *Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки*, III/2, Москва 1859.

Грабар, *Нерукотворенный спас* = А. Грабар, *Нерукотворенный спас Ланского собора*, Прага 1930.

Грабаръ, *Иконографическая схема Пятидесятницы* = А. Н. Грабаръ, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, Seminarium Kondakovianum 2 (1928) 223–239.

Греков, *Фрески церкви Спаса Преображения* = А.П. Греков, *Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве*, Москва 1987.

Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира* = Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11 (1980) 83–92.

Грозданов, *Илустрацијата на химните* = Ц. Грозданов, *Илустрацијата на химните на Акатистот на Богородица во црквата Богородица во црквата Богородица*

Перивлепта во Охрид, in: idem, *Живопис на Охридска архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 195–229.

Грозданов, *Исус Христос цар над царевите* = Ц. Грозданов, *Исус Христос цар над царевите во живописот на охридската архиепископија од XV–XVII век*, in: idem, *Живописот на охридската архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 333–357.

Грозданов, *Маричката битка* = Ц. Грозданов, *Маричката битка, вазалитетот на Крал Марко (Марко Крале) и живописот на Марковиот манастир*, Предавања на XXIV меѓународен семинар за македонски језик, литература и култура, Охрид 2–21, VIII, Скопје 1992, 117–121.

Грозданов, *Митрополит Јован зограф* = Ц. Грозданов, *Митрополит Јован зограф и епископ Григориј – архијереји на епархијата на Пелагонија и Прилеп*, in: idem, *Живописот на Охридската архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 233–246.

Грозданов, *Новооткривене композициије* = Ц. Грозданов, *Новооткривене композициије Богородичиног акатиста у Марковом манастиру*, Зограф 9 (1978) 37–41.

Грозданов, *О портретима Климента Охридског* = Ц. Грозданов, *О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века*, ЗМСЛУ 4 (1968) 101–117.

Грозданов, *О св. Константину Кавасили* = Ц. Грозданов, *О св. Константину Кавасили и неговим портретима у светлу нових сазнања*, ЗРВИ 44 (2007) 313–323.

Грозданов, *Охрид и Охридската архиепископија* = Ц. Грозданов, *Охрид и Охридската архиепископија во XIV век*, Историја, 10/1 (1980) 174–181.

Грозданов, *Охридско зидно сликарство* = Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980.

Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског* = Ц. Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности*, ЗМСЛУ 3 (1967) 49–70.

Грозданов, *Попрсја архијереја* = Ц. Грозданов, *Попрсја архијереја у олтару цркве Богородице Перивлепте у Охриду*, Зограф 32 (2008) 83–90.

Грозданов, *Портрети на светителите* = Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје 1983.

Грозданов, *Прилози познавању Св. Софије* = Ц. Грозданов, *Прилози познавању Св. Софије охридске у XIV веку*, ЗМСЛУ 5 (1969) 42–49.

Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида I*. = Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида I. Портрет архиепископа Константина Кавасиле у цркви Св. Богородице Перивленте*, ЗМСЛУ 2 (1966) 199–207.

Грозданов, *Свети Симеон Немања и Свети Сава* = Ц. Грозданов, *Свети Симеон Немања и Свети Сава у сликарској тематици у Македонији (XIV-XVII век)*, in: *Стефан Немања - Свети Симеон Мироточиви*, Београд 2000, 319–334.

Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици* = Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12 (1981) 62–75.

Грозданов, Ђорнаков, *Историјски портрети*, I = Ц. Грозданов, Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком*, I, Зограф 14 (1983) 60–66.

Грозданов, Ђорнаков, *Историјски портрети*, II = Ц. Грозданов, Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком*, II, Зограф 15 (1984) 85–93.

Грозданов, *Христос цар* = Ц. Грозданов, *Христос цар, Богородица царица, небесните сили исветите војни во живописот од XIV и XV во Трескавец*, Културно наследство (1985–1986), (= idem, *Студии на Охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132–149).

Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица* = Ц. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица во црквата свети Климент во Охрид. Прилози*, Одделение за општествени науки, 26/ 2 (1996) 41–60.

Грозданов, *Циклусот на четириесетте маченици* = Ц. Грозданов, *Циклусот на четириесетте маченици во Света Софија Охридска*, in: *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 42–51.

Громова, *История русской иконографии* = Е.Б. Громова, *История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля*, Москва, 2005.

Громова, “*Премудрость созда себе дом*” = Е. Б. Громова, “*Премудрость созда себе дом*” в богословской и изобразительной традиции XIV в., in: *Сербско-русские литературные и культурные связи XIV–XX вв.*, ed. Л. К. Гаврюшина, Санкт-Петербург 2009, 6–23.

Грујић, *Скопска митрополија* = Р. Грујић, *Скопска митрополија. Историјско-статистички преглед, Споменица српско-православног храма Свете Богородице у Скопљу 1835–1935*, Скопје 1935.

Давидов Темерински, *Слике Страшног суда* = А. Давидов Темерински, *Слике Страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала, Дечани, Ниш и Византија* 8 (2010) 309–322.

Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда* = А. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 191–211.

Давидовић-Радовановић, *Фреска визије пророка Данила* = Н. Давидовић-Радовановић, *Фреска визије пророка Данила у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији*, *Старине Косова и Метохије* 2–3 (1963) 199–210.

Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородице* = А. Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородице*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 181–189.

Давидов-Темерински, *Циклус Дела апостолских* = А. Давидов-Темерински, *Циклус Дела апостолских*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 165–179.

Дагрон, *Цар и првосвештеник* = Ж. Дагрон, *Цар и првосвештеник. Студија о византијском „цезаропанизму“*, Београд 2001.

Даниелу, *Свето писмо и литургија* = Ж. Даниелу, *Свето писмо и литургија*, Краљево 2009 (=J. Daniélou, *Bible et Liturgie. La théologie biblique des Sacraments et des fêtes d'après des Pères de l'Église*, Paris 1958).

Даничић, *Рјечник* = Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских*, I–III, Београд 1863.

Даутовић, *Ентеријер цркве* = В. Даутовић, *Ентеријер цркве Светог Прохора Пчињског*, in: *Манастир Свети Прохор Пчињски*, ed. Н. Макуљевић, Београд 2015, 365–384.

Дероко, *Маркови кули* = А. Дероко, *Маркови кули – град Прилеп*, *Старинар* 5–6 (1954–1955) 83–104.

Димевски, *Документи за судбината на полиелејот* = С. Димевски, *Документи за судбината на полиелејот во Марков манастир-село Сушица (Скопско)*, Гласник на институтот на национална историја 1 (1964) бр. 2–16.

Димитријевиќ, *Нове врсте српског средњеveковног новца* = С. Димитријевиќ, *Нове врсте српског средњеveковног новца*, Старианар 9–10 (1958–1959) 137–168.

Димитрова, *Богородичиниот Акатист* = Е. Димитрова, *Циклусот на Богородичиниот Акатист во црквата Света Богородица - Матејче*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет 23 (49) (1996) 281–298.

Димитрова, *Ктиторска композиција* = Е. Димитрова, *Ктиторска композиција и ново датоване живописа у цркви Свете Богородице у Матеичу*, Зограф 29 (2002–2003) 181–190.

Димитрова, *Манастир Матејче* = Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002.

Дмитриевский, *Ставленник* = А. Дмитриевский, *Ставленник*, Киев 1904.

Дограмаджиева, *Месеџословните четива* = Е. Дограмаджиева, *Месеџословните четива в славјанските рџкописни евангелија (X–XVII в.)*, Софија 2010.

Дограмаджиева, Райков, *Банишко евангелие* = Е. Дограмаджиева, Б. Райков, *Банишко евангелие. Среднобџгарски паметник от XIII век*, Софија 1981.

Доментијан, *Животи Св. Саве и Св. Симеона* = Доментијан, *Животи Св. Саве и Св. Симеона*, прев. Л. Мирковиќ, Београд 1938.

Драгојловиќ, *Фантастика у старој српској књижевности* = Д. Драгојловиќ, *Фантастика у старој српској књижевности*, in: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, ed. П. Палавестра, Београд 1989, 311–324.

Дрпиќ, *Три сцене* = И. Дрпиќ, *Три сцене из циклуса Христових чуда и поука у сопоћанском ексонартексу*, Саопштења 34 (2002) 107–127.

Дуйчев, *Из старата бџгарска книжнина* = И. Дуйчев, *Из старата бџгарска книжнина*, II, Софија 1944.

Дурново, *Армянские миниатюры* = Л. А. Дурново, *Армянские миниатюры*, Ереван 1952.

Ђекић, *Двоглави орлови* = Ђ. Ђекић, *Двоглави орлови у средњовековној Србији – од симбола до грба*, in: *Држава, демократизација и култура мира. Тематски зборника радова*, ed. Б. Димитријевић, Ниш 2015, 67–80.

Ђорђевић, *Дарови Светог Духа* = И. М. Ђорђевић, *Дарови Светог Духа у проскомидији Богородичине цркве у Морачи*, in: *Манастир Морача*, ed. Д. Поповић, Б. Тодић, Београд 2006, 195–212 (= *idem*, *Студије средњовековне уметности*, Београд 2008, 182–199).

Ђорђевић, *Загонетни лик* = И. М. Ђорђевић, *Загонетни лик на капителима у Новој Павлици*, *Рашка баштина* 2 (1980) 117–127, (прештампано in: *idem*, *Студије средњовековне уметности*, Београд 2008, 26–41).

Ђорђевић, *Натписи на свицима* = И. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у равничком зидном сликарству*, in: *idem*, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 331–342.

Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа* = И. М. Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века*, in: *idem*, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 169–179.

Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа у Ђурђевим ступовима* = И. М. Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле у Ђурђевим ступовима у Расу*, in: *idem*, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 154–168.

Ђорђевић, *Представа краља Марка* = И. М. Ђорђевић, *Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру*, in: *Кралот Марко во историјата и во традицијата*. Прилози от научниот собир одржан по повод 600-годишнината од смртта на кралот Марко, Прилеп 1997, 299–308 (= *idem*, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 437–445).

Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског* = И. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, in: *idem*, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 76–90.

Ђорђевић, *Представе прибора за писање* = И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству*, *Зборник Владимира Мошина*, Београд 1977, 87–112 (= *idem*, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 305–319).

Ђорђевић, *Свети столпници* = И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 64–75.

Ђорђевић, *Сликарство XIV века* = И. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Светог Спаса у селу Кучевишту*, ЗМСЛУ 17 (1981) 77–110.

Ђорђевић, *Сликарство властеле* = И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994.

Ђорђевић, *Стуб и столпници* = И. М. Ђорђевић, *Стуб и столпници као мотиви хеленистичког порекла у византијском и српском фреско-сликарству*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 43–48.

Ђорђевић, Марковић, „Маркова црква“ = И. М. Ђорђевић, М. Марковић, „Маркова црква“ над реком Бабуном у близини Велеса, Зограф 27 (1998–1999) 135–150.

Ђурић, *Византијске фреске* = В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974.

Ђурић, *Иконе из Југославије* = В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961.

Ђурић, *Историјске композиције* = В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ 8/2 (1964) 72–90.

Ђурић, *Мали Град* = В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (1975) 31–49.

Ђурић, *Марков манастир – Охрид* = В. Ј. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, ЗМСЛУ 8 (1972) 131–160.

Ђурић, *Необориме стене* = В. Ј. Ђурић, *Необориме стене државе и цркве*, in: *Спаљивање моштију Светога Саве, 1594–1994*, Београд 1997, 161–187.

Ђурић, *Непознати споменици* = В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици средњовековног сликарства у Метохији I, Старине Косова и Метохије II–III*, Приштина 1963, 61–89.

Ђурић, *Нови Исус Навин* = В. Ј. Ђурић, *Нови Исус Навин*, Зограф 14 (1983) 5–17.

Ђурић, *Престо светога Саве* = В. Ј. Ђурић, *Престо светога Саве*, Споменица САНУ, књ. 55, Београд 1972, 90–104.

Ђурић, *Раванички живопис и литургија* = В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, in: *Манастир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици (1381–1981)*, Београд 1981, 53–67.

Ђурић, *Слика и историја* = В. Ј. Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ 338, Одељење историјских наука, књ. 3 (1983) 117–144.

Ђурић, *Сопоћани* = В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963 (1991).

Ђурић, *Српска династија* = В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеву*, Зограф 22 (1992) 13–25.

Ђурић, *Три догађаја* = В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗМСЛУ 4 (1968) 87–97.

Ђурић, *Фреске црквице Светих бесребреника* = В. Ј. Ђурић, *Фреске црквице Светих бесребреника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског сликарства*, ЗРВИ 7 (1961) 125–138.

Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу* = В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985) 26–40.

Ђурић И., *Поменик светогорског протата* = И. Ђурић, *Поменик светогорског протата с краја XIV века*, ЗРВИ 20 (1981) 139–167.

Ђурић С., *Портрет Данила II* = С. Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 345–352.

Ђуровић, *Средњовековни накит* = И. Ђуровић, *Средњовековни накит из збирки Народног музеја Крагујевац*, Крагујевац 2012.

Евсеева, *Две симболическе композиције* = Л.М. Евсеева, *Две симболическе композиције в росписи XIV в. монастыря Зарзма*, ВВ 43 (1982) 134–146.

Евсеева, *Пир Премудрости* = Л.М. Евсеева, *Пир Премудрости*, in: *София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX вв. из собраний музеев России*, Москва 2000, 194–197.

Желтов, *Архиерейский чин Божественной литургии* = М. Желтов, *Архиерейский чин Божественной литургии: история, особенности, соотношение с ординарным („иерейским“) чином*, Богословский сборник 11 (Москва 2003) 207–240.

Желязкова, *Библиографија* = В. Желязкова, *Библиографија на изследваната върху Симеоновия сборник*, in: *Симеонов сборник (по Светославовия препис от 1073 г.)*, Т. 3, *Гръцки извори*, София 2015, 1223.

Живковић, *Богородица Лъвишка. Цртежи фресака* = Б. Живковић, *Богородица Лъвишка. Цртежи фресака*, Београд 1991.

Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака* = Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989.

Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака* = Б. Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, Београд 1987.

Живковић, *Жича. Цртежи фресака* = Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985.

Живковић, *Каленић. Цртежи фресака* = Б. Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1982.

Живковић, *Манасија. Цртежи фресака* = Б. Живковић, *Манасија, цртежи фресака*, Београд 1993.

Живковић, *Раваница. Цртежи фресака* = Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990.

Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака* = Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984.

Живковић В., *Уметност и религиозност* = В. Живковић, *Уметност и религиозност у Котору (XIV–XVI век)*, Београд 2010.

Живковић М., *О византијском пореклу* = М. Живковић, *О византијском пореклу фигуралних минијатура Београдске Александриде*, *Зограф* 37 (2013) 169–200.

Живковић М., *Прилози проучавању* = М. Живковић, *Прилози проучавању архијерејских представа у католикону манастира Студенице*, *ЗРВИ* 51 (2014) 215–248.

Живковић М., *Св. Сисоје* = М. Живковић, *Св. Сисоје над гробом Александра Македонског. Један монашка тема поствизантијске уметности и њени примери у српском сликарству XVII века*, *ЗРВИ* 50 (2013) 913–940.

Живковић М., *Српски владарски портрети* = М. Живковић, *Српски владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, in: *Византијски свет на Балкану II*, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 169–190.

Живојиновић, *Драгаши и Света Гора* = М. Живојиновић, *Драгаши и Света Гора*, ЗРВИ 43 (2006) 41–59.

Живојиновић, *Ελεημοσύνη* = М. Живојиновић, *Ελεημοσύνη – милост византијског цара*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 69–79.

Живот светог Симеона и светог Саве од Доментијана = *Живот светог Симеона и светог Саве од Доментијана*, ed. Ћ. Даничић, Београд 1865.

Заров, *Циклусот на Христовите чуда* = И. К. Заров, *Циклусот на Христовите чуда и поуки во Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Патримониум. Мк 6 (2013) 111–126.

Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама = *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама Србије, Босне и Дубровника. I (1186–1321)*, ed. В. Мошин, С. Ћирковић, Д. Синдик, Београд 2011.

Зборник црквених богослужбених песама = *Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава*, Београд 1991.

Зидно сликарство манастира Дечана = *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд.

Иванишевић, *Оптицај византијских фолиса* = В. Иванишевић, *Оптицај византијских фолиса XI века на простору централног Балкана*, Нумизматичар 16 (1993) 79–92.

Иванишевић, *Новчарство* = В. Иванишевић, *Новчарство средњовековне Србије*, Београд 2001.

Иванова, *Bibliotheca Hagiographica* = К. Иванова, *Bibliotheca Hagiographica Balcano-Slavica*, Софија 2008.

Иванова, *Агиографски и панегирични произведения* = К. Иванова, *Агиографски и панегирични произведения за св. Димитър Солунски в јужнословјанските календарни сборници (Предварителни бележки)*, in: *Византија – Балканите – Европ. Изследвания в чест на проф. В. Тъпкова-Заимова*, Софија 2006, 371–386.

Иванова, *За Хилендарския препис* = К. Иванова, *За Хилендарския препис на първия Симеонов сборник*, Старобългарска литература 5 (1979) 57–96.

Иванова, Турилов, *Изборник 1037 г.* = К. Иванова, А. А. Турилов, *Изборник 1037 г.*, in: *Православная энциклопедия*, Т. 21, Москва 2014, 536–539.

Ивановић, *Љубижданска двојна икона* = М. Ивановић, *Љубижданска двојна икона са представама сусрета Ане и Јоакима и Благовести*, Зограф 4 (1972) 19–23.

Ивановић, *Натпис младог краља Марка* = М. Ивановић, *Натпис младог краља Марка са цркве св. Недеље у Призрену*, Зограф 2 (1967) 20–21.

Ивановић, *Чудесна излечења* = М. Ивановић, *Чудесна излечења на гробовима српских светитеља у средњем веку*, in: *Историја медицине, фармације, ветерине и народна здравствена култура*, ed. Н. Педовић, Зајечар 2014, 183–191.

Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфигменска повеља* = П. Ивић, В. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд–Смедерево 1989.

Ивковић, *Живопис из XIV века* = З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (1980) 68–81.

Ивковић, *Установа „младог краља“* = М. Ивковић, *Установа „младог краља“ у средњовековној Србији*, Историјски гласник 3–4 (1957) 59–80.

Изборник вел.кн. Святослава = *Изборник вел.кн. Святослава Ярославича 1073 г.*, ed. Л. П. Жуковская, Санкт Петербург 1880 (фототипско изд.).

Изборник Святослава 1073 = *Изборник Святослава 1073*, Москва 1977.

Иконе из Македоније = *Иконе из Македоније*, каталог изложбе, Загреб, 1987.

Иконы Великого Новгорода = *Иконы Великого Новгорода, XI начало XVI века*, Москва 2008.

Иконы из частных собраний = *Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV — начала XX века*, Москва 2004.

Ильин, *Иконостас Успенского собора* = М. А. Ильин, *Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева*, in: *Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв.*, Москва 1970, 29–33.

Иљинский, *Слепченский апостол* = Г. А. Иљинский, *Слепченский апостол XII века*, Москва 1912.

Инвентар рукописа = *Инвентар рукописа библиотеке српске патријаршије*, З. Ранковић, В. Вукашиновић. Р. Станковић, Београд 2012.

Иоанн Кантакузин, Беседа с папским легатом = *Иоанн Кантакузин, Беседа с папским легатом. Диалог с иудеем и другие сочинения*, Санкт Петербург 1997.

Јанковић, *Епископије и митрополије* = М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985.

Јанц, *Орнаменти фресака* = З. Јанц, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, каталог изложбе, Београд 1961 (репринт 2013).

Јастребов, *Наставак бележака* = И. Јастребов, *Наставак бележака из мог путовања по Старој Србији. Из мога путничкога записника*, ГСУД 57 (1884) 38–70.

Јевтић, *Божанско и чудесно* = А. Јевтић, *Божанско и чудесно у српској религијској књижевности*, in: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, ed. П. Палавестра, Београд 1989, 327–336.

Јевтић, *Монаштво и мучеништво* = А. Јевтић, *Монаштво и мучеништво*, Гласник СПЦ 11 (1980) 253–260.

Јовановић, *Поменик манастира Раче* = Т. Јовановић, *Поменик манастира Раче*, Бајина башта 2007.

Јовановић-Стипчевић, *Студенички чиновни освећења* = Б. Јовановић-Стипчевић, *Студенички чиновни освећења и обновљења храма из 1286. године*, Археографски прилози 9 (1987) 85–116.

Кандић, *Утемељење цркава у средњем веку* = О. М. Кандић, *Утемељење цркава у средњем веку*, Зограф 9 (1978) 12–15.

Карпинско евангелије = В. Десподова, К. Бицевска, Д. Пандев, Л. Митревски, *Карпинско евангелије*, Прилеп–Скопје 1995.

Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија* = Е. Касапова, *Архитектурата на црквата Св. Димитрија-Марков Манастир*, Скопје 2012.

Касапова, *Прилог кон проучавањето* = Е. Касапова, *Прилог кон проучавањето на трпезаријата во Марковиот манастир кај Скопје*, Прилози МАНУ 44/1–2 (2013) 85–119.

Катић, *Медицина код Срба* = Р. Катић, *Медицина код Срба у средњм веку*, Београд 1958.

Катић, *Сточарство* = Р. Катић, *Сточарство средњовековне Србије*, Београд 1978.

Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог* = С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, граѓа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 377–434.

Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања* = С. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, граѓа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 121–130.

Кестић-Ристић, *Циклус светог Николе* = С. Кестић-Ристић, *Циклус светог Николе*, in: *Дечани: граѓа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 311–317.

Кнежевић, *Примери ношње источњачког порекла* = Б. Кнежевић, *Примери ношње источњачког порекла у српском зидном сликарству XIV века*, Вардарски зборник 5 (2006) 9–35.

Ковачевић, *Средњовековна ношња* = Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња Балканских Словена*, Београд 1953.

Ковалева, *К вопросу об изменении первоначальной цветовой гаммы* = В. М. Ковалева, *К вопросу об изменении первоначальной цветовой гаммы некоторых памятников монументальной живописи XII–XV столетий*, in: *Древний Новгород. История, искусство, археология. Новые исследования*. Москва, 1983, 297–313.

Колпакова, *О росписи церкви Симеона Богоприимца* = Г. С. Колпакова, *О росписи церкви Симеона Богоприимца в Новгороде*, in: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв.*, Москва 1980, 297–304.

Кожухаров, *Методиевијат канон* = Ст. Кожухаров, *Методиевијат канон за Димитър Солунски (нови данни за историјата на текста)*, Кирило-Методиевски стидии 3 (1986) 72–78.

Кондаков, *Иконографія Богоматери* = Н.П. Кондаков, *Иконографія Богоматери*, I–II, Санктпетербург, 1914–1915.

Кондаков, *Македонија* = Н.П. Кондаков, *Македонија. Археологическое путешествие*, Санктпетербург 1909.

Кораћ Д., *Света Гора* = Д. Кораћ, *Света Гора под српском влашћу 1345–1371*, ЗРВИ 31 (1992) 9–199.

Кораћ, *Споменици* = В. Кораћ, *Споменици монументалне српске архитектуре XIV века у Повардарју*, Београд 2003.

Ќорнаков, *Македонски манастири* = Д. Ќорнаков, *Македонски манастири*, Скопје 1995.

Ќорнаков, *По конзерваторските работи* = Д. Ќорнаков, *По конзерваторските работи во црквата Св.Богородица Перивлептос (Св. Климент) во Охрид*, Културно наследство 2 (1961) 74–89.

Ќорнаков, *Полошки мнастир* = Д. Ќорнаков, *Полошки мнастир*, Скопје 2006.

Коруновски, Димитрова, *Византиска Македонија* = С. Коруновски, Е. Димитрова, *Византиска Македонија*, Скопје 2006.

Костовска, *Исус Христос „ Велик Архијереј“* = П. Костовска, *Иконографската представа на Исус Христос „Велик Архијереј“ во византиската уметност од XI до XIV век*, Балканославика 22–24 (1995–1997) 35–57.

Костовска, *Маченичките допојсја* = П. Костовска, *Маченичките допојсја во Свети Никола во Манастир, Мариово*, Зборник. Музеј на Македонија. Средновековна уметност 6 (2007) 7–46.

Костовска, *Фигурите на монасите* = П. Костовска, *Фигурите на монасите во Св. архангел Михаил, Варош: прилог кон нивната идентификација*, Патримониум.Мк 9 (2011) 79–95.

Коцо, Миљковиќ-Пепек, *Манастир* = Д. Коцо, П. Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958.

Кралот Марко = *Кралот Марко во историјата и во традицијата*. Прилози от научниот собир одржан по повод 600-годишнината од смртта на кралот Марко, Прилеп 1997.

Красносельцев, *О древних литургических толкованиях* = Н.Ф. Красносельцев, *О древних литургических толкованиях*, Одесса 1894.

Красносельцев, *Объясненные литургии* = Н. Красносельцев, *Объясненные литургии составленное Феодором епископом андидскимь*, Казань 1884.

Куев, *Поява и разпространение* = К. Куев, *Поява и разпространение на Симеоновия сборник*, in: *Симеонов сборник (по Светославовия препис от 1073 г.)*, Т. 1, *Изследвания и текст*, София 1991, 34–98.

Куев, *Археографические наблюдения* = К. М. Куев, *Археографические наблюдения над Сборником Симеона в старославянских литературах*, in: *Изборник Святослава 1037*, Москва 1977, 50–56.

Куев, *Съдбата на старобългарската ръкописна книга* = К. Куев, *Съдбата на старобългарската ръкописна книга през вековете*, София, 1986.

Кучевишите. Цртежи на фрески = *Црквата Воведение на Богородица Кучевишите. Цртежи на фрески*, Скопје 2008.

Лазарев, *Искусство Новгорода* = В.Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва 1947.

Лазарев, *Мозаики Софии Киевской* = В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960.

Лазарев, *Русская иконопись* = В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, Москва 2000.

Лазарев, *Русская средневековая живопись* = В.Н. Лазарев, *Русская средневековая живопись*, Москва 1970.

Лазарев, *Феофан Грк* = В.Н. Лазарев, *Феофан Грк и его школа*, Москва 1961.

Латышев, *О житиях прп. Давида Солунскаго* = В.В. Латышев, *О житиях прп. Давида Солунскаго*, Записки имп. Одесского общества истории и древностей. 30 (1912) 217–251.

Лидов, *Византийские иконы* = А. М. Лидов, *Византийские иконы Синая*, Москва –Афины 1999.

Лидов, *Мандилион и Керамион* = А.М. Лидов, *Мандилион и Керамион как образ – архетип сакрального пространства*, in: *Восточнохристианские реликвии*, Москва 2003, 249–269.

Лидов, *Образ „Христа-архиерея“* = А. М. Лидов, *Образ „Христа-архиерея“ в иконографической программе Софии охридской*, Зограф 17 (1986) 5–19.

Лидов, *Священство Богоматери* = А. М. Лидов, *Священство Богоматери в византийской иконографии: Иллюстрация текста или образ-парадигма*, in: *Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства*, ed. Э. С. Смирнова, Москва 2009, 207–211.

Лидов, *Христос-священник* = А. М. Лидов, *Христос-священник в иконографических программах XI–XII веков*, ВВ 55 (1998) 187–190.

Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода* = Л.И. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Москва 1987.

Лифшиц, *Премудрость* = Л. Лифшиц, *Премудрость в русской иконописи*, ВВ 61 (2002) 138–150.

Лифшиц, *София Премудрость* = Л. Лифшиц, *София Премудрость Божия в русской иконописи*, in: *София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России*, ed. О. А. Чернова, Москва 2000, 9–17.

Лифшиц, *София Премудрость Божия* = Л. Лифшиц, *София Премудрость Божия в русской иконописи*, in: *София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX вв. из собраний музеев России*, Москва 2000, 9–17.

Лифшиц, Сарабянов, Царевская, *Монументальная живопись* = Л.И. Лифшиц, В.Д. Сарабянов, Т.Ю. Царевская, *Монументальная живопись Великого Новгорода (Конец XI– первая четверть XII века)*, С. Петербург 2004.

Лордкипанидзе, *Роспис в Цаленджиха* = И. Лордкипанидзе, *Роспис в Цаленджиха. Художник Кир Мануил Евгеникос и его место в грузинской монументальной живописи*, Тбилиси 1992.

Лосева, *Русские месяцесловы* = О. В. Лосева, *Русские месяцесловы XI–XIV вв.* Москва 2001.

Љубинковић, *Хумско епархиско властелинство* = Р. Љубинковић, *Хумско епархиско властелинство и црква светог Петра у Бијелом Пољу*, Старибар, н.с. 9–10 (1959) 97–124.

Мавро Орбин, *Краљевство Словена* = Мавро Орбин, *Краљевство Словена* (С. Ћирковић) Зрењанин 2006.

Мавродинова, *Земенската църква* = Л. Мавродинова, *Земенската църква. История, архитектура, живопис*, София 1980.

Мавродинова, *Св. Теодор* = Л. Мавродинова, *Св. Теодор – развитие и особености на иконографския му тип в средновековната живопис*, Известия на Института за искусствознание 13 (1969) 33–52.

Мавродинова, *Стенната живопис* = Л. Н. Мавродинова, *Стенната живопис в България до края на XIV век*, София 1995.

Мадих, *Древник* = С. Мадих, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975.

Мако, *Геометријски облици нимбова* = В. Мако, *Геометријски облици нимбова и мандорли у средновековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске*, Зограф 21 (1990) 41–59.

Максимовић, *Которски цибориј* = Ј. Максимовић, *Которски цибориј из XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961.

Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре* = Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983.

Малков, *О роли балканской художественной традиции* = Ю.Г. Малков, *О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека*, in: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв.*, Москва 1980, 135–160.

Манасија = *Манасија. Историја-живопис*, Београд 1964.

Манастир Жича = М. Чанак-Медих, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд 2014.

Мандић, *Балада о Срећковићу* = С. Мандић, *Балада о Срећковићу. Споразуми и неспоразуми око неких фресака и натписа у Марковом манастиру*, in: *Древник. Дневник конзерватора*, Београд 1975, 121–140.

Мандић, *Двојно ктиторство* = С. Мандић, *Двојно ктиторство*, in: *Древник. Дневник конзерватора*, Београд 1975, 146–154.

Мандић, *Псалм из Петрове цркве* = С. Мандић, *Псалм из Петрове цркве и ирмос из Сопоћана*, in: *Древник. Дневник конзерватора*, Београд 1975, 43–47.

Манева, *Средновековен накит* = Е. Манева, *Средновековен накит од Македонија*, Скопје 1992.

Манева, *Средновековни театар во Македонија* = Е. Манева, *Средновековни театар во Македонија – примери на плоштадна сценичност*, Патримониум.Мк 6 (2013) 89–97.

Мано-Зиси К., *Писар монах Јаков* = К. Мано-Зиси, *Писар монах Јаков и негови сарадници у хиландарском скрипторијуму (трећа четвртина XIV века)*, ХЗ 11 (2004) 227–246.

Мано-Зиси К., *Хиландарски писари* = К. Мано-Зиси, *Хиландарски писари књига из времена Српског царства*, in: *Осам векова Хиландара, Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура* ed. В. Кораћ, Београд 2000, 387–397.

Мано-Зиси, *Полошко* = Ђ. Мано-Зиси, *Полошко*, Старинар 6 (1931) 114–139.

Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар* = Љ. Манојловић-Радојчић, *Илустровани календар у Марковом манастиру*, ЗМСЛУ 9 (1973) 61–80.

Маринковић, *Слика подигнуте цркве* = Ч. Маринковић, *Слика подигнуте цркве. Представе архитектуре на ктиторским портретима у српској и византијској уметности*, Београд 2007.

Маринковић, *Типологија чуда* = Р. Маринковић, *Типологија чуда у српској књижевности средњег века*, in: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, ed. П. Палавестра, Београд 1989, 303–310.

Марић, *Чудесна исцељења* = Р. Марић, *Чудесна исцељења и знамења у старим српским животописима*, in: *Годишњица Николе Чупића*, Београд 1938, 213–240.

Марјановић, *Српски споменици* = Ч. Марјановић, *Српски споменици у Новој Србији*, I. Марков манастир, Београд 1914.

Марјановић-Вујовић, *Трњане* = Г. Марјановић-Вујовић, *Трњане. Српска некропола (крај XI–почетак XIII века)*, Београд 1984.

Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија* = С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997.

Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније* = С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994.

Марјановић-Душанић, *Историјско-политички контекст* = С. Марјановић-Душанић, *Историјско-политички контекст сцене миропомазанја у ђаконикону цркве Успења Богородице у манастиру Морача*, in: *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2004, 45–53.

Марјановић-Душанић, *Нови Константин* = С. Марјановић-Душанић, *Нови Константин у српској писаној традицији средњег века*, in: *Константин Велики у византијској и српској традицији*, ed. Љ. Максимовић, Београд 2014, 81–98.

Марјановић-Душанић, *Rex imago dei* = С. Марјановић-Душанић, *Rex imago dei: о српској преради Агапитовог владарског огледала*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Крушевац–Београд 2000, 135–147.

Марјановић-Душанић, *Свети краљ* = Марјановић-Душанић, *Свети краљ. Култ Стефана Дечанског*, Београд 2007.

Марјановић-Душанић, *Хиландар као Нови Сион* = С. Марјановић Душанић, *Хиландар као Нови Сион Немањиног оталчаштва*, in: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура* ed. В. Кораћ, Београд 2000, 17–24.

Марков манастир. Цртежи на фрески = *Марков манастир, Свети Димитрија. Цртежи на фрески*, Скопје 2012.

Марковић Б., *Закон о рудницима* = Б. Марковић, *Закон о рудницима деспота Стефана Лазаревића: превод и правноисторијска студија*, Споменик САНУ 126, Одељење друштвених наука 24 (1985) 1–64.

Марковић Ј., Марковић М., *Циклус генезе* = Марковић (Ј.), Марковић (М), *Циклус генезе и старозаветне фигуре у параклису Св. Димитрија*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 323–351.

Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа* = М. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима*, Зограф 35 (2011) 119–143.

Марковић, *Запажања о најстаријим иконама* = М. Марковић, *Запажања о најстаријим иконама из Марковог манастира* (I), Зограф 37 (2013) 147–167.

Марковић, *О иконографији светих ратника* = Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 567–630.

Марковић, *Првобитни живопис* = М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 221–242.

Марковић, *Прилози за историју Светог Никите* = М. Марковић, *Прилози за историју Светог Никите код Скопља. Оснивање манастира – Милутинова обнова – хиландарски метох*, Хиландарски зборник 11 (2004) 67–78.

Марковић, *Програм живописа у куполи* = М. Марковић, *Програм живописа у куполи*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 99–104.

Марковић, *Свети Никита* = М. Марковић, *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд 2015.

Марковић, *Свети ратници из Ресаве* = М. Марковић, *Свети ратници из Ресаве. Иконографска анализа*, in: *Манастир Ресаве. Историја и уметност*, Деспотовац 1995, 191–216.

Марковић, *Хиландар и живопис у црквама његовог метоха* = М. Марковић, *Хиландар и живопис у црквама његовог метоха – пример Светог Никите код Скопља*, Ниш и Византија 4 (2006) 281–295.

Марковић, *Христова чуда и поуке* = М. Марковић, *Христова чуда и поуке*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 133–147.

Марковић, *Циклус Великих празника* = М. Марковић, *Циклус Великих празника*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 107–119.

Марковић, *Појединачне фигуре светитеља* = М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 243–263.

Матанов, *Феодални княжества* = Х. Матанов, *Феодални княжества, през 14. в., отразени в османската административно-територијална система*, Исторически преглед 4 (1984) 78–86.

Матанов, *Југозападните Български земи* = Х. Матанов, *Југозападните Български земи през XIV век*, София 1986.

Матић, *Опис рукописа* = С. Матић, *Опис рукописа Народне библиотеке*, Београд, 1952.

Медић, *Стари сликарски приручници II* = М. Медић, *Стари сликарски приручници, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне, II*, Београд 2002.

Медић, *Стари сликарски приручници III* = М. Медић, *Стари сликарски приручници, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне, III*, Београд 2005.

Мейендорф, *Тема „Премудрости“* = И. Мейендорф, *Тема „Премудрости“ во восточноевропейской средневековой культуре и ее наследие*, in : *Литература и искусство в цитеме культуры*, ed. Б.Б. Пиотровский, Москва 1988, 244–252.

Месеџослов Јерусалимскога типика = *Месеџослов Јерусалимскога типика. Рукопис Архива САНУ*, ed. В. Савић, Ниш–манастир Сопоћани 2003.

Метјуз, *Преображајни симболизам* = Т. Метјуз, *Преображајни симболизам византијске архитектуре и значење Пантократора у куполи*, in: *Храм и уметност*, ed. Епископ Јован нишки, Београд 2013, 27–48 (= Т. F. Mathews, *The Transformation Symbolism in Byzantine Architecture and the Meaning of the Pantokrator in the Dome*, in: *Church and People in Byzantium*, ed. R. Morris, Birmingham 1990, 191–214).

Мијовић, *Менолог* = П. Мијовић, *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд, 1973.

Мијовић, *Тријаде* = П. Мијовић, *Тријаде на Синајском менолошком диптиху*, Старице 19 (1968) 175–190.

Мијовић, *Царска иконографија (I)* = П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности, I*, Старице 18 (1967) 103–117.

Мијовић, *Царска иконографија (II)* = П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности, II*, Старице 22 (1971) 82–90.

Микулчиќ, *Средновековни градови* = И. Микулчиќ, *Средновековни градови и тврдини во Македонија*, Скопје 1996.

Милановиќ, „Пророци су те навестили“ = В. Милановиќ, „Пророци су те навестили“ у Пећи, in: *Архиепископ Данило II и негово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 409–424.

Милановиќ, *Култно-литургијске оснoве* = В. Милановиќ, *Култно-литургијске оснoве за изучавање иконографског програма у припратама српких средњовековних цркава*, Београд 2000 (необјављена магистарска теза).

Милановиќ, *О фресци на улазу у Богородичину цркву* = В. Милановиќ, *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи*, *Зограф* 30 (2004–2005) 141–165.

Милисављевиќ, *Јошаница. Цртежи фресака* = Д. Милисављевиќ, *Јошаница. Цртежи фресака*, Београд 2007.

Миловановиќ, *Освежавање меморије* = Д. Миловановиќ, *Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака*, каталог изложбе, Београд 2013.

Милојевиќ, *Економија* = С. Милојевиќ, *Економија у огледалу Данилових житија*, in: *Архиепископ Данило II и негово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 157–168.

Милојевиќ, *Наши манастири* = М. С. Милојевиќ, *Наши манастири и калуђерство*, Београд 1881 (репринт 1997).

Милорадовиќ, *Представа светог Арсенија* = К. Милорадовиќ, *Представа светог Арсенија Српског у пелиновском сликаном календару*, *Саопштења* 47 (2015) 121–129.

Милуков, *Христианския древности* = П. Н. Милуков, *Христианския древности Западной Македонии*, *Известия Русского археологического института в Константинополе* IV/1 (София 1899) 21–151.

Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите* = П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967.

Миљковиќ-Пепек, *Една непроучена црква* = П. Миљковиќ-Пепек, *Една непроучена црква во с. Велмеј во Охридскиот крај*, *Зборник, Археолошки музеј на Македонија*, 8–9 (1975–1978) 105–130

Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор икони* = П. Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор икони*, Скопје 2001.

Миљковиќ-Пепек, *Умилителните мотиви* = П. Миљковиќ-Пепек, *Умилителните мотиви во византиската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса*, Зборник на Археолошкиот музеј 2 (1958) 1–31.

Миљковиќ-Пепек, *Црквата Св. Јован Богослов* = П. Миљковиќ-Пепек, *Црквата Св. Јован Богослов – Канео во Охрид*, Културно наследство 3 (1967) 67–93.

Миљковиќ, *Повест о чудотворним иконама* = Б. Миљковиќ, *Повест о чудотворним иконама манастира Хиландара*, Зограф 31 (2006–2007) 219–228.

Миљковиќ, *Житија Светог Саве* = Б. Миљковиќ, *Житија Светог Саве као извори за историју уметности*, Београд 2008.

Миљковиќ, *Немањићи и Свети Никола у Барију* = Б. Миљковиќ, *Немањићи и Свети Никола у Барију*, ЗРВИ 44 (2007) 275–294.

Миљковиќ, *Хиландарска икона* = Б. Миљковиќ, *Хиландарска икона српског цара Стефана*, ЗРВИ 43 (2006) 319–348.

Миљковиќ, *Чудотворна икона* = Б. Миљковиќ, *Чудотворна икона у Византији*, Београд 2011 (непубликована докторска дисертација).

Минеј за август = *Минеј за август*, Крагујевац–Вршац 1986.

Минић, *Оловна ампула* = Д. Минић, *Оловна ампула из Сталаћа*, in: *Споменица Јована Ковачевића*, Београд 2003, 229–233.

Мирковиќ, *Анђели и демони* = Л. Мирковиќ, *Анђели и демони на капителима у цркви Св. Димитрија Маркова манастира код Скопља*, Старинар, III сер., књ. 6 (1931) 3–13.

Мирковиќ, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог* = Л. Мирковиќ, *Да ли се фреске у Марковом манастиру могу тумачити житијем св. Василија Новог*, Старинар 12 (1961) 77–88.

Мирковиќ, *Икона Богородице Одигитрије* = Л. Мирковиќ, *Икона Богородице Одигитрије у Марковом манастиру*, Старинар, н.с., 1 (1950) 247.

Мирковиќ, *Још нешто из Марковог манастира* = Л. Мирковиќ, *Још нешто из Марковог манастира код Скопља*, ГСНД 1/1 (1925) 301–308.

Мирковић, *Мозаици бантистерија* = Л. Мирковић, *Мозаици бантистерија православних S. Giovanni in Fonte у Равени*, Богословље, 1/ 1–2 (1962) 29–51.

Мирковић, *Мрњавчевићи* = Л. Мирковић, *Мрњавчевићи*, Старинар III серија, 3 (1924–1925) 11–41.

Мирковић, *Новооткривене фреске* = Л. Мирковић, *Новооткривене фреске у Маркову манастиру код Скопља*, ГСНД 12 (1933) 181–191.

Мирковић, *Православна литургика* = Л. Мирковић, *Православна литургика*, I–II, Београд 1982³

Мирковић, *Хеортологија* = Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961.

Мирковић, *Црквени уметнички вез* = Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940.

Мирковић, Татић, *Марков манастир* = Л. Мирковић, Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925.

Мирчева, *Един непубликуван препис* = Б. Мирчева, *Един непубликуван препис на Канона за Димитър Солунски от сбирката на А. И. Хлудов в Москва*, *Palaeobulgarica* 26/3 (2002) 20–32.

Мирчева, *Канонът за Димитър Солунски* = Б. Мирчева, *Канонът за Димитър Солунски (нови данни за историята на текста)*, in: *Пъти достойнство. Сборник в памет на Стефан Кожухаров*, София 2003, 69–84.

Мирчева, *Острожницките пергаментни листови* = Б. Мирчева, *Острожницките пергаментни листови и каноните за св. Димитър Солунски*, in: *В памет на Петър Динев. Традиции, приемственост, новаторство*, София 2001, 557–563.

Мирчева, *Още един южнославянски препис* = Б. Мирчева, *Още един южнославянски препис на канона Димитър Солунски*, *Palaeobulgarica* 33/3 (2009) 27–40.

Михаила, *Списки Сборника* = Г. Михаила, *Списки Сборника царя Симеона в библиотеке Румынской академии*, *Palaeobulgarica* 11/3 (1987) 3–20.

Михалчић, *Владарске титуле* = Р. Михалчић, *Владарске титуле обласних господара. Прилог владарској идеологији у старијој српској прошлости*, Београд 2001.

Михаљчић, *Крај српског царства* = Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1975.

Михаљчић, *Титуле Краљевића Марка* = Р. Михаљчић, *Титуле Краљевића Марка*, in: *Кралот Марко во историјата и во традицијата*. Прилози от научниот собир одржан по повод 600-годишнината од смртта на кралот Марко, Прилеп 1997, 31–42.

Мишић, *Од земаљског кнеза до кнеза Срба* = С. Мишић, *Од земаљског кнеза до кнеза Срба – уздизање до владарске моћи*, in: *Власт и моќ, властела Моравске Србије од 1365. до 1402. године*, ed. С. Мишић, Крушевац 2014, 7–20.

Мишић, *Повеља краља Стефана* = С. Мишић, *Повеља краља Стефана Уроша III манастиру Светог Николе Мрачког у Орехову : спорне аутентичности : 1330, септембар 9*, ССА 1 (2002) 55–68.

Моран, *Музички гестови* = Н. К. Моран, *Музички гестови у византијском сликарству позног средњег века*, Зограф 14 (1983) 52–59.

Мошин, *Житие старца Исаии* = В. Мошин, *Житие старца Исаии, игумена руского манастира на Афоне*, Сборник Русского Археологического общества в Королевстве Югославии, 3 (1940) 125–167.

Мошин, *К датировке рукописей* = В. А. Мошин, *К датировке рукописей из собрания А. Ф. Гильфердинга Государственной Публичной библиотеки*, Труды Отдела древнерусской литературы, XV, Москва–Ленинград 1958.

Мошин, *Ћирилски рукописи* = В. Мошин, *Ћирилски рукописи Југославенске академије*, I, Загреб 1955.

Мошин, *Ћирилски рукописи у Повијесном музеју* = В. Мошин, *Ћирилски рукописи у Повијесном музеју Хрватске. Копитарева збирка словенских рукописа и Цојсов ћирилски одломак у Љубљани*,^{Београд 1971}.

Мошин, Славева, Илиевска, *Грамотите* = В. Мошин, Л. Славева, К. Илиевска, *Грамотите на манастириот Св. Георги-Горг Скопски*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, I, ed. В. Мошин, Скопје 1975, 97–250.

Мошин, Славева, *Милутинова основачка грамота* = В. Мошин, Л. Славева, *Милутинова основачка грамота за Хиландарскиот пирг на море од 1300–1302*

година, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија I*, ed. В. Мошин, Скопје 1975, 293–296.

Мошин, Славева, *Превод на грамотата* = В. Мошин, Л. Славева, *Превод на грамотата од царот Андроник II Палеолог за манастирот Св. Никита (1299–1300) дополнета со податоци за предавањето на манастирот Св. Никитана хиландарскиот пирг Хрусија*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија I*, ed. В. Мошин, Скопје 1975, 317–323.

Невострујев, *Три молитве* = К. Новострујев, *Три молитве*, Гласник СУД 22 (1867) 360–370.

Ненадовиќ, *Душанова задужбина* = С. Ненадовиќ, *Душанова задужбина манастир Светих арханѓела код Призрена*, Београд 1966.

Нерези. Цртежи на фрески = *Нерези. Цртежи на фрески*, Скопје 2004.

Николай Месарит. Реликви = *Николай Месарит. Реликви цркви Богоматери Фароской в Константинопле*, прев. А. Ю. Никифорова, in: *Реликви в Византии и древней Руси. Письменные источники*, ed. А. М. Лидов, Москва 2006, 206–216.

Нитић, Темерински, *Остаци одежде* = А. Нитић, Ж. Темерински, *Остаци одежде цара Ивана Александра из цркве Светог Николе код Станичења*, Саопштења 22–23 (2000–2001) 101–108.

Нитић, *Тканине и профани костим* = А. Нитић, *Тканине и профани костим у српском сликарству XIV и прве половине XV века – порекло и развој стила*, Ниш и Византија 2 (2004) 317–333.

Ничота, *Извештај* = Н. Ничота, *Извештај за превентивна заштита на фасадниот живопис над јужниот влез од манастирската црква Св. Димитрија – Марков манастир – споменик на културата од 14. век*, Културно наследство 12–13 (1985–86) 121–126.

Новаковиќ, *Апокрифно протојевангјеље Јаковљево* = С. Новаковиќ, *Апокрифно протојевангјеље Јаковљево*, Старице ЈАЗУ 10 (1878) 61–71.

Новаковиќ, *Законски споменици* = Ст. Новаковиќ, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912.

Ношпал-Никулска, *Божјите знаменија* = Н. Ношпал-Никулска, *Новонастанатите историски услови во Македонија изразени на една композиција од*

фреските во Марков манастир – Божјите знаменија принесени на дар на св. Димитрија, Зборник на Археолошкиот музеј на Македонија VI–VII, Скопје 1975, 171–180.

Ношпал-Никуљска, *За ктиторската композиција* = Н. Ношпал-Никуљска, *За ктиторската композиција и натписот во Марковиот Манастир-село Сушица*, Скопје, Гласник на Институтот за Национална Историја 15/2 (1971) 225–238.

Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир* = Н.Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир – монумент како документ низ историјата*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, I, ed. В. Мошин, Скопје 1975, 401–415.

Обред полагања темела Цркве = Обред полагања темела Цркве, прир. Х. Столић, Краљево 2009.

Овчаров, *Надписите от XIV в. в Марков манастир* = Н. Овчаров, *Надписите от XIV в. в Марков манастир до Скопие и политическият възход на кралете Вълкашин и Марко*, *Paleobulgaria - Старобългаристика* 19 (1995) 32–46.

Огъевеић, *Акробате са псима* = Т. М. Огъевеић, *Акробате са псима у Мирослављевом јеванђељу*, *ЗНМ* 20/2 (2012) 41–60.

Озолин, *Православня иконография Пятидесятницы* = Н. Озолин, *Православня иконография Пятидесятницы. Об истоках и еволюции византийского извода*, Москва 2001.

Окунев, *Сербские средневековые стенописи* = Н.Л. Окунев, *Сербские средневековые стенописи*, *Slavia* II/2–3, Praha 1923.

Окунев, *Столпы Св. Георгия* = Н.Л. Окунев. *Столпы Св. Георгия — Развалины храма XII в. около Нового Базара*, *Seminarium Kondakovianum* 1 (1927) 205–245.

Окуњев, *Граѓа за историју српске уметности* = Н.Л. Окуњев, *Граѓа за историју српске уметности 2. Црква св. Богородице – Матеич*, ГСНД 7–8 (1930) 89–118.

Опис ћирилских рукописа = Љ. Штављанин-Ђорђевић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије I*, Београд 1986.

Опис ћирилских рукописних књига = *Опис ћирилских рукописних књига манастира Високи Дечани, I*, ed. Н. Р. Синдик, Београд 2011.

Орлова, *Наружные росписи* = М.А. Орлова, *Наружные росписи средневековых памятников архитектуры: Византия, Балканы, Древняя Русь*, Москва 1990.

Осташенко, *Андрей Рублев* = О.Я. Осташенко, *Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV - первой трети XV века*, Москва 2005.

Осташенко, *Об иконографическом типе* = Е.Я. Осташенко, *Об иконографическом типе иконы «Предста царица» Успенского собора Московского Кремля*, in: *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*, ed. О.И. Подобедова, Москва 1977, 175–187.

Павловић, *Богородичин циклус* = Д. Павловић, *Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца*, *Зограф* 33 (2009) 75–92.

Павловић, *Зидно сликарство* = Д. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и запажања о појединим програмским особеностима*, *Зограф* 36 (2012) 89–108.

Павловић, *Култ и иконографија* = Д. Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика у Србији XIII века*, *Ниш и Византија* 7 (2009) 293–305.

Павловић, *Питање ктиторства* = Д. Павловић, *Питање ктиторства цркве Светог Борђа у Полошком*, *Зограф* 39 (2015) 107–116.

Павловић, *Портрети српске властеле* = Д. Павловић, *Портрети српске властеле у средњем веку*, Београд 2016 (необјављена докторска дисертација).

Павловић Л., *Дечанске ампуле* = Л. Павловић, *Дечанске ампуле*, *Зборник МПУ* 3–4 (1958) 101–104.

Павловић Л., *Иконографска епиграфика* = Л. Павловић, *Иконографска епиграфика код пророка*, *ЗМСЛУ* 20 (1984) 3–46.

Павловић Л., *Култови лица* = Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца (Историјско-етнографска расправа)*, Смедерево 1965.

Пајић, *Представе медицинских инструмената* = С. Пајић, *Представе медицинских инструмената и опреме у српском средњовековном сликарству*, *Зограф* 38 (2014) 59–76.

Пајић, *Циклус светог Димитрија* = С. Пајић, *Циклус светог Димитрија*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 353–360.

Панић, Бабић, *Богородица Љевишка* = Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975 (2007³)

Панов, *Охрид и кралството на Волкашин и Марко* = Б. Панов, *Охрид и кралството на Волкашин и Марко*, in: *Кралот Марко во историјата и во традицијата*. Прилози от научниот собир одржан по повод 600-годишнината од смртта на кралот Марко, Прилеп 1997, 43–52.

Пејић, *Живопис у ђаконикону* = С. Пејић, *Живопис у ђаконикону цркве Св. Николе Дабарског*, Саопштења 27–28 (2005–2006) 33–49.

Пејић, *Мандилион у послевизантијској уметности* = С. Пејић, *Мандилион у послевизантијској уметности*, ЗМСЛУ, 34–35 (2003) 73–91.

Пејовић, *Представе музичких инструмената* = Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд 1984.

Пејовић, Чиликов, *Православни манастири* = Т. Пејовић, А. Чиликов, *Православни манастири у Црној Гори*, Београд 2011.

Пековић, *Археолошка збирка* = М. Пековић, *Археолошка збирка Војног музеја у Београду*, Београд 2006.

Пенкова, *Христовата генеалогия* = Б. Пенкова, *Христовата генеалогия в стенописите на Търновската църква на апостолите Петър и Павел*, ЗРВИ 44 (2007) 507–530.

Пентковский, *Богослужбёный синаксарь* = А. Пентковский, *Богослужбёный синаксарь Константинопольского монастыря Христа Человеколюбца* (Istanbul, Patriarchate library, Panagia Kamariotissa, cod. 29): сентябрь, 1–14, *Богословский вестник* 4 (2004) 177–208.

Пентковский, *Греческий оригинал* = А. Пентковский, *Греческий оригинал славянского Синаксаря и его локализация*, in: *Славяно-русский пролог по древнейшим спискам. Синаксарь (житийная часть Пролога краткой редакции) за сентябрь–февраль, 2: Указатели. Исследования*, edd. В.Б. Крысько et al., Москва, 2010, 651–664.

Пентковский, *Иерусалимский устав* = А. Пентковский, *Иерусалимский устав и его славянские переводы в XIV столетии*, in: *Преводите през XIV столетие на Балканите*, ed. Л. Тасева, София 2004, 153–171.

Петковић, Бошковић, *Манастир Дечани* = В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани I–II*, Београд 1941.

Петковић, *Манастир Студеница* = В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924.

Петковић, *Марков манастир* = В. Р. Петковић, *Марков манастир*, Босанска вила 1–6 (1914) 66–70.

Петковић, *Преглед црквених споменика* = В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950.

Петковић, *Српски споменици* = В. Р. Петковић, *Српски споменици XVI–XVIII века*, *Старинар* н.р. 6 (1914) 165–203.

Петковић, *Фреске са представом Премудрости* = В. Р. Петковић, *Фреске са представом Премудрости*, in: *Зборник у част Богдана Поповића*, Београд 1929, 317–321.

Петровић Ђ., *Дубровачко оружје* = Ђ. Петровић, *Дубровачко оружје у XIV веку*, Београд 1976.

Петровић М., *Повеља-писмо* = М. Петровић, *Повеља-писмо деспота Јована Угљеше из 1368. године о измирењу српске и цариградске цркве у светлости номоканонских прописа*, ИЧ 25–26 (1378–1979) 29–51.

Петровић Д., *Средњевековна некропола* = Д. Петровић, *Средњевековна некропола на Донићком брду (Градац код Крагујевца)*, *Старинар* 13–14 (1965) 275–290.

Пећка патријаршија = В. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990.

Покровский, *Евангелие* = Н. Б. Покровский, *Евангелие въ памятниках иконографии*, С. Петербургъ 1892.

Полный месяцеслов Востока = Архиепископ Сергей (Спасский), *Полный месяцеслов Востока*, I–III, Москва 1997 (репринт другог, допуњеног издања објављеног у Владимиру 1901).

Половина, *Топос Божје милости* = Н. Половина, *Топос Божје милости у српским повељама 14. века*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду 38 (2013) 173–181.

Поляковская, *Византийский дворцовый церемониал* = М.А. Поляковская, *Византийский дворцовый церемониал XIV в.: «театр власти»*, Екатеринбург 2011.

Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри* = Поп-Атанасов, И. Велев, М. Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри во средновековна Македонија*, Скопје 1997.

Поп-Атанасов, *Непознат препис* = Ѓ. Поп-Атанасов, *Непознат препис на Методиевиот канон за Димитър Солунски од почетокот на XIV век*, Спектар 12 (1988) 13–29.

Попов, *Описание рукописей* = А. Попов, *Описание рукописей и каталог книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова*, Москва 1872.

Попова, *Свет у византијском и руском искуству* = О.С. Попова, *Свет у византијском и руском искуству XII-XIV веков, Советское искусствознание 1* (1978) 75–99.

Поповић Б. Ј., *Програм живописа у олтарском простору* = Б. Ј. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, in: *Дечани: грађа и студије*, ed. Г. Бабић, Београд 1995, 77–97.

Поповић Б., *Високе капе* = Б. Поповић, *Високе капе – клобуци из манастира Ресаве и турбан Теодора Метохита*, ЗНМ 19/2 (2010) 91–117.

Поповић Б., *О ношњи ктиторских портрета* = Б. Поповић, *О ношњи ктиторских портрета у Милешеви. Сије (препендулије)*, Милешевски записи 3 (1998) 37–50.

Поповић Б., *Спојени орнамент* = Б. Поповић, *Спојени орнамент на представама одеће у сликарству и на златовезу средњовековне Србије и Византије у позном периоду*, Иконографске студије 2 (2008) 165–181.

Поповић В., *Јужнодунавске провинције* = В. Поповић, *Јужнодунавске провинције у касној антици од краја 4. до средине 5. века*, in: *Sirmium: град царева и мученика*, ed. Д. Познановић, Сремска Митровица 2003, 201–237.

Поповић В., *Култ светог Димитрија Солунског* = В. Поповић, *Култ светог Димитрија Солунског у Сирмијуму и у Равени*, in: *Sirmium: град царева и мученика*, ed. Д. Познановић, Сремска Митровица 2003, 279–289.

Поповић Д., *Гроб архиепископа Данила II* = Д. Поповић, *Гроб архиепископа Данила II*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 329–344.

Поповић Д., *Под окриљем светости* = Д. Поповић, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006.

Поповић Д., *Пустиње и свете горе* = Д. Поповић, *Пустиње и свете горе средњовековне Србије. Писани извори, просторни обрасци, градитељска решења*, ЗРВИ 44 (2007) 253–273.

Поповић Д., *Реликвије и реликвијари у средњовековној Србији* = Д. Поповић, „*Одуховљена телесна пребивалишта Божја*” – реликвије и реликвијари у средњовековној Србији, in: *Византијско наслеђе и српска уметност, II, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ed. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016, 133–146.

Поповић Д., *Реликвије свете Петке* = Д. Поповић, *Реликвије свете Петке – Gloria Bulgariae, Gloria Serviae*, in: *България и Србија в контекста на византијската цивилизација*, edd. В. Гюзелев, А. Милтенова, Р. Станкова, Софија 2005, 165–191.

Поповић Д., *Српски владарски гроб* = Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992.

Поповић Д., *Чудотворења светог Саве* = Д. Поповић, *Чудотворења светог Саве Српског*, in: *Чудо у словенским културама*, ed. Д. Ајдачић, Нови Сад 2000, 138–156.

Поповић И., *Римски накит* = И. Поповић, *Римски накит у Народном музеју у Београду. II. Златан накит*, Београд 1996.

Поповић Ј., *Божанствене литургије* = Ј. Поповић, *Божанствене литургије*, Београд 1978.

Поповић Ј., *Догматика православне цркве II* = Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, Београд 2004.

Поповић Ј., *Тумачење Еванђеља по Матеју* = Ј. Поповић, *Тумачење светог Еванђеља по Матеју*, Београд 1979.

Поповић Љ., *Фигуре пророка у куполи* = Љ. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 443–469.

Поповић П., *Кесице и марамице* = П. Поповић, *Кесице и марамице као украси при одевању*, ПКЈИФ 10 (1930) 233–234.

Поповић П., *Прилог за студију* = П. Поповић, *Прилог за студију старе српске црквене архитектуре*, Старионар сер. 3, бр. 1 (1922) 95–119.

Поповић С., *Крст у кругу* = С. Поповић, *Крст у кругу. Архитектура манастирских грађевина*, Београд 1992.

Поповић, Цветковић, *Одевање и кићење* = Б. Поповић, Б. Цветковић, *Одевање и кићење*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, ed. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 367–393.

Поповска-Коробар, *Зидно сликарство* = В. Поповска-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина*, ЗРВИ 44 (2007) 549–565.

Поповска-Коробар, *Сликарство на западната фасада* = В. Поповска-Коробар, *Сликарство на западната фасада на манастирската црква во Слимница*, Monumenta 1 (2016) 143–162.

Православна енциклопедия = *Православна енциклопедия*, I–XLIV, Москва 1998–2014.

Прашков, *Хрелева бањња* = Л. Прашков, *Хрелева бањња Рильскогo манастира и еe стенопис*, in: *Древнерусское искусство. Зарубежные связи*, Москва 1975, 147–171.

Прашков, *Хрелџовата кула* = Л. Прашков, *Хрелџовата кула*, София 1973.

Привалова, *Роспис Тимотесубани* = Е.Л. Привалова, *Роспис Тимотесубани*, Тбилиси 1980.

Проловић, *Представе мученика* = Ј. Проловић, *Представе мученика у Ресави. Прилог идентификацији*, Саопштења 40 (2008) 163–203.

Проловић, *Сликани програм купола* = Ј. Проловић, *Сликани програм купола и поткуполних простора у цркви Манастира Ресаве*, Зограф 32 (2008) 131–150.

Проловић, *Сликани украс рукописа* = Ј. Проловић, *Сликани украс рукописа од XII до XIV века*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 309–318.

Прохоров, *Послание Титу-иерарху* = Г.М. Прохоров, *Послание Титу-иерарху Дионисия Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе дом»*, ТОДЛ 38 (1985) 7–41.

Пурковић, *Попис цркава* = М. Ал. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938.

Р. Станкова, *Служби за св. Димитър Солунски в јужнославјанската книжнина: Проектът SCRIPTA BULGARICA: дигитална библиотека за старобългарска книжнина* (cripta-bulgarica.eu/bg/articles/sluzhbi-za-sv-dimitr-solunski-v-yuzhnoslavyanskata-knizhnina)

Радовановић, *Иконографија фреске Благовести* = Ј. Радовановић, *Иконографија фреске Благовести из манастира Жиче*, in: idem, *Радови из иконографије*, Београд 2008, 65–74.

Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења* = Ј. Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века*, Зограф 8 (1977) 34–37.

Радовановић, *Неколико ретко приказаних чуда* = Ј. Радовановић, *Неколико ретко приказаних чуда* in: idem, *Св. Никола. Његово житије и чуда у српској уметности*, Београд 1987 (2008), 59–74.

Радовановић, *Плаштаница скопског митрополита Јована* = Ј. Радовановић, *Плаштаница скопског митрополита Јована у ризници манастира Хиландара*, Зограф 31 (2006–2007) 169–185.

Радовановић, *Христови преци по телу* = Ј. Радовановић, *Христови преци по телу у живопису манастира Хиландара*, in: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, ed. В. Кораћ, Београд 2000, 639–651.

Радојичић, *Записи у Марковом манастиру* = Ђ. Радојичић, *Записи у Марковом манастиру*, Гласник Скопског научног друштва 1 (1925) 494.

Радојковић, *Накит код Срба* = Б. Радојковић, *Накит код Срба*, Београд 1969.

Радојчић Н., *Обред крунисања* = Н. Радојчић, *Обред крунисања босанског краља Твртка I*, Београд 1948.

Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина* = С. Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 181–193.

Радојчић, *Једна сликарска школа* = С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историји хришћанска уметности под Турцима*, ЗМСЛУ 1 (1965) 69–103.

Радојчић, *Ликови инспирисаних* = С. Радојчић, *Ликови инспирисаних*, in: idem, *Текстови и слике*, Нови Сад, 1969, 9–22.

Радојчић, *О Трпези Премудрости* = С. Радојчић, *О Трпези Премудрости у српској књижевности и уметности од раног XIII до раног XIX в.*, in: idem, *Одабрани чланци и студије 1933–1978*, Београд–Нови Сад 1982, 223–229.

Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме* = С. Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 95–123.

Радојчић, *Пилатов суд* = С. Радојчић, *Пилатов суд у визанстијском сликарству раног XIV века*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 211–236.

Радојчић, *Портрети* = С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996²

Радојчић, *Ругање Христу* = С. Радојчић, *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 155–179.

Радојчић, *О сликарству у Боки Которској* = С. Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, Споменик САН 103, Београд 1953, 53–69.

Радојчић, *Старо српско сликарство* = С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966.

Радојчић, *Фреске Марковог манастира* = С. Радојчић, *Фреске Марковог манастира и Живот св. Василија Новог*, ЗРВИ 4 (1956) 215–227.

Радојчић, *Хиландарска повеља* = С. Радојчић, *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, Хиландарски зборник 1 (1966) 41–48.

Радојчић, *Чудесна оздрављења* = С. Радојчић, *Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству*, in: *700 година медицине у Срба*, Београд 1971, 77–87.

Радојчић, *Ругање Христу* = С. Радојчић, *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину*, in: *idem*, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 155–179.

Радојчић, *Темнићки натпис* = С. Радојчић, *Темнићки натпис*, ЗМСЛУ 5 (1969) 1–11.

Радослављево јеванђеље = *Радослављево јеванђеље*, Фототипско издање, ed. И. Шпадијер, Београд 2001.

Радујко, „*Престо светог Симеона*“ = М. Радујко, „*Престо светог Симеона*“, Зограф 28 (2000–2001) 55–88.

Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности* = М. Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и зидно сликарство Охрида и суседних области*, Зограф 35 (2011) 155–184.

Радујко, *Драдњански манастирић* = М. Радујко, *Драдњански манастирић Св. Николе*, Зограф 24 (1995) 24–37.

Радујко, *Живопис прочеља* = М. Радујко, *Живопис прочеља и линете јужног улаза Светог Николе у Љуботену*, Зограф 32 (2008) 101–116.

Радујко, *Копорин* = М. Радујко, *Манастир Копорин*, Београд 2006.

Радујко, *Прво сликарство Љуботена* = М. Радујко, *Прво сликарство Љуботена: тематика, стил и мајстори*, Патримониум.Мк 3 (2010) 171–195.

Радујко, *Чин узношења и раздробљења агнеца* = М. Радујко, *Чин узношења и раздробљења агнеца у Причешћу апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси*, ЗРВИ 34(1995) 203–218.

Ракић, *Сликани украс* = З. Ракић, *Сликани украс српских рукописних књига од XII до XVII века*, in: *Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век)*, Београд 2016, 175–208.

Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе* = З. Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе со црквата Преображение и Свети Никола*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, IV, Скопје 1981, 407–500.

Расолкоска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи* = З. Расолкоска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи и времену нџиховог настанка*, *Зограф* 24 (1995) 39–51.

Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима* = З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, *Зограф* 16 (1985) 41–54.

Рибарева, *Преводната литература со библиска содржина* = З. Рибарева, *Преводната литература со библиска содржина во македонската книжевност. Македонска средновековна книжевност*, Скопје, 1991.

Ристовска-Јосифовска, *За именувањата на Мрњавчевци* = Б. Ристовска-Јосифовска, *За именувањата на Мрњавчевци во македонската и во српската традиција и историографија (споредбен аспект)*, *Филолошки студии* 5 (2007) 71–78.

Рочкомановић, *Свети архиепископ Арсеније I* = А. Рочкомановић, *Свети архиепископ Арсеније I у месецословима од XIII до XIX века*, *ПКЈИФ* 74 (2008) 127–143.

Руварац, *Прелаз с приказа на критику* = И. Руварац, *Прелаз с приказа на критику* in: *Зборник Илариона Руварца*, ed. Н. Радојчић, Београд 1934, 165–167.

Руварац, *Прилошци к објашњењу* = И. Руварац, *Прилошци к објашњењу извора српске историје*, *ГСУД* 49 (1881) 39

Рудић, *О првом помену презимена Мрњавчевић* = С. Рудић, *О првом помену презимена Мрњавчевић*, *ИЧ* 48 (2001) 89–96.

Савић, *Богослужбена лексика* = В. Савић, *Богослужбена лексика у српским типцима од XII до XIV века*, Београд 2013 (необјављена докторска дисертација).

Савић, *Свемогући и(ли) Сведржителъ* = В. Савић, *Свемогући и(ли) Сведржителъ у српскословенском језику*, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 58/1 (2010) 7–31.

Сарабџанов, *Программа монашеских изображений* = В.Д. Сарабџанов, *Программа монашеских изображений в росписях собора Рождества Богородицы Снетогорского*

монастыря, in: *Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова*, Москва 2008, 65–98.

Сарабьянов, *Росписи алтарных столбов* = В. Д. Сарабьянов, *Росписи алтарных столбов собора Успения на Городке в Звенигороде в контексте традиции древнерусской храмовой декорации*, in: *Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублёва*, ed. Э.С. Смирнова, Москва 2012, 51–71.

Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь* = В. Д. Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески*, Москва 2007.

Свет српске рукописне књиге = *Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век)*, Београд 2016.

Свети Никола Кавасила, О животу у Христу = *Свети Никола Кавасила, О животу у Христу*, Нови Сад 2002.

Свети Теофилакт Охридски, Тумачење светог Јеванђеља по Матеју = *Свети Теофилакт Охридски, Тумачење светог Јеванђеља по Матеју*, прев. Дечански монаси, Манастир Високи Дечани 2004.

Сидорова, *Волотовская фреска* = Т. А. Сидорова, *Волотовская фреска “Премудрость созда себе дом” и ее отношение к новгородской ереси стригольников в XIV в.*, ТОДЛ 26 (1971) 212–231.

Симеонов сборник = *Симеонов сборник (по Светославовия препис от 1073 г.)*, Т. 1, *Изследвания и текст* (София 1991); Т. 2, *Речник-индекс* (София 1993); Т. 3, *Гръцки извори*, София 2015.

Симић, *Фреска Вазнесења Христовог* = П. Симић, *Фреска Вазнесења Христовог у Бијелом Пољу и њена литургијска подлога*, Зограф 6 (1975) 21–23.

Симић-Лазар, *Каленић* = Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликаство и историја*, Крагујевац 2000.

Скабалланович, *Христианские праздники IV* = М.Н. Скабалланович, *Христианские праздники IV. Рождество Христово*, Киев 1916.

Сказания = *Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы*, Москва 1904.

Скарпа, *Рукопис Деч. 75* = М. Скарпа, *Рукопис Деч. 75 и аскетско-монашки зборници XIV века*, in: *Дечани у светлу археографских прилога*, ed. Т. Суботин-Голубовић, Београд 2012, 115–119.

Славева, *Грамота на крал Милутин* = Л. Славева, *Грамота на крал Милутин за келијата Св. Петка во с. Тморани*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, ed. В. Мошин, I, Скопје 1975, 251–262.

Словенски ракописи во Македонија = *Словенски ракописи во Македонија*, I, Скопје 1971.

Слуцкий, *Византийские литургические чины* = А. С. Слуцкий, *Византийские литургические чины 'Соединения Даров' и 'Теплоты'. Ранние славянские версии*, ВВ 65 (90) (2006) 126–145.

Слуцкий, *Диалог священнослужителей* = А. С. Слуцкий, *Диалог священнослужителей после Великого Входа в славянских служебниках XIII-XIV веков*, in: *Христианский Восток*, СПб–Москва 2001, т. 1, (VIII) 242–254.

Смирнова, *Иконография жития* = Э. Смирнова, *Иконография жития св. Димитрия Солунского: её обновление в русской иконописи конца XVII–начала XVIII века*, ЗРВИ 44 (2007) 613–625.

Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода* = Э.С. Смирнова, В.К. Лаурина, Э.А. Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода XV век*, Москва 1982.

Смирнова, *Новгородски икона* = Э. Смирнова, *Новгородски икона Благовести XII века*, Зограф 25 (1996) 31–38.

Смирнова, *Новгородски икона Благовести* = Э. Смирнова, *Новгородски икона Благовести XII века*, Зограф 25 (1996) 31–38.

Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац* = С. Смолчић Макуљевић, *Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичиног Успења*, ЗМСЛУ 37 (2009) 43–79.

Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис* = С. Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис и небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичиног Успења*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, edd. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 463–472.

Соловјев, *Историја српског грба* = А. Соловјев, *Историја српског грба и други хералдички радови*, ed. А. Палавестра, Београд 2000, 65–89.

Соловјев, Мошин, *Грчке повеље* = А. Соловјев, В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, Београд 1936.

Соловјев, *Уговор* = А. Соловјев, *Уговор о куповини и продаји у средњовековној Србији*, Архив за правне и друштвене науке 6 (1927) 429–449.

София Премудростъ Божия = *София Премудростъ Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России*, ed. О. А. Чернова, Москва 2000.

Сперанский, *Славянские апокрифические евангелия* = М. Н. Сперанский, *Славянские апокрифические евангелия*, Труды восьмого археологического съезда въ Москвь 1980, II, Москва 1985, 38–172.

Спировски, *Резултати од конзерваторските работи* = С. Спировски, *Резултати од конзерваторските работи на фреско-живописот во црквата свети Димитрија – Марков манастир*, Гласник на Институтот за национална историја 15/2 (1971) 239–245.

Спремић, *Турски трибутари* = М. Спремић, *Турски трибутари у XIV и XV веку*, ИГ 1–2 (1970) 9–59.

Срећковић, *Путничке слике* = П. Срећковић, *Путничке слике. Фамилијарна гробница Мрњавчевића*, ГСУД 46 (1878) 215–229.

Станкова, *Прослава локалних јужнословенских култова* = Р. Станкова, *Прослава локалних јужнословенских култова у манастирској традицији XIII-ог века*, in: *Св. кнез Лазар*, књ. 1/41, Призрен 2003, 49–57.

Станкова, *Службата за св. Димитър Солунски* = Р. Станкова, *Службата за св. Димитър Солунски с канон от Георги Скилица в јужнославянски преписи от XIV–XV в.*, Археографски прилози 31–32 (2009–2010) 345–371.

Станкова, *Службата за св. Димитър Солунски в срѣбски преписи* = Р. Станкова, *Службата за св. Димитър Солунски в срѣбски преписи от XIII в.*, in: *Пѣти достоинъ. Сборник в памет на Стефан Кожухаров*, София 2003, 143–154.

Станковић, *Комнини у Цариграду* = В. Станковић, *Комнини у Цариграду (1057-1185). Еволуција једне владарске породице*, Београд 2006.

Станковић Т., *Белешке о Старој Србији* = Т. Станковић, *Белешке о Старој Србији-Македонији*, Ниш 1915.

Станковић Р., *Рукописне књиге* = Р. Станковић, *Рукописне књиге Музеја Српске православне цркве у Београду. Водени знаци и датирање*, Београд 2003.

Станчев, *Ареопагитският корпус* = К. Станчев, *Ареопагитският корпус в превода на Исая Серски. Археографически бележки*, Археографски прилози 3 (1981) 145–152.

Стародубцев, *Лекар и чудотворац* = Т. Стародубцев, *Лекар и чудотворац. Поштовање светог Самсона Странопримца и његове представе у средњовековном источнохришћанском сликарству*, Зограф 39 (2015) 25–46.

Стародубцев, *О портретима у Раваници* = Т. Стародубцев, *О портретима у Раваници*, ЗРВИ 49 (2012) 333–354.

Стародубцев, *Под заштитом бесплотних* = Т. Стародубцев, *Под заштитом бесплотних: представе арханђела Гаврила у храмовима живописаним у доба Лазаревића*, in: *СУММЕИКТА*, ed. И. Стевовић, Београд 2012, 329–346.

Стародубцев, *Представа Небеске литургије* = Т. Стародубцев, *Представа Небеске литургије у куполи*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, edd. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 381–411.

Стародубцев, *Причешће апостола* = Стародубцев, *Причешће апостола у Раваници*, Зограф 24 (1995) 53–59.

Стародубцев, *Сакос црквених достојанственика* = Т. Стародубцев, *Сакос црквених достојанственика у средњовековној Србији*, in: *Византијски свет на Балкану II*, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 523–550.

Стародубцев, *Свети Константин и света Јелена* = Т. Стародубцев, *Свети Константин и света Јелена у зидном сликарству у земљама Лазаревића и Бранковића (1371–1459)*, Ниш и Византија 12 (2014) 361–376.

Стародубцев, *Српско зидно сликарство* = Т. Стародубцев, *Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића*, I–II, Београд 2016.

Стевановић, *Једно занимљиво откриће* = А. Стевановић, *Једно занимљиво откриће у изгледу*, Српски књижевни гласник 1. новембар 1920, 371–376.

Стевановић, *Неколико профаних фреско слика* = А. Стевановић, *Неколико профаних фреско слика откривених у Марковом манстиру*, Српски књижевни гласник, 5, н.с. (1922) 216–220, 293–298.

Стевановић Б., *Представе Христових прародитеља* = Б. Стевановић, *Представе Христових прародитеља у цркви Светог Ђорђа у Речанима*, Косовско-Метохијски зборник 5 (2013) 25-36.

Стевановић Б., *Црква Светог Ђорђа у Речанима* = Б. Стевановић, *Црква Светог Ђорђа у Речанима*, Београд 2013 (необјављена докторска дисертација)

Стерлигова, *Новгородские кратиры и икона* = И. А. Стерлигова, *Новгородские кратиры и икона „Богоматерь Знамение“*. *Некоторые проблемы иконографии*, in: ДРИ Балканы. Русь, СПб 1995, 317–319.

Стефан Првовенчани, Сабрана дела = Стефан Првовенчани, *Сабрана дела*, ед. Љ. Јухас-Георгијевска, Т. Јовановић, Београд 1999.

Стефановић, *Прилог проучавању* = Д. Е. Стефановић, *Прилог проучавању месецослова XIII и XIV века*, Јужнословенски филолог 45 (1989) 137–160.

Стојаковић, *Архитектонски простор* = А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970.

Стојановић, *Записи и натписи* = Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I–VI, Београд 1902–1926 (репринт 1982–1983).

Стојановић, *Каталог рукописа* = Љ. Стојановић, *Каталог рукописа и старих штампаних књига: збирка Српске Краљевске Академије*, Београд 1901.

Стојановић, *Неколико рукописа* = Љ. Стојановић, *Неколико рукописа из бечке царске библиотеке*, Гласник СУД 63 (1885) 41–120.

Стојановски, *Градовите во Македонија* = А. Стојановски, *Градовите во Македонија от крајот на XIV до XVII век - демографски проучувања*, Скопје 1981.

Стојковски, *Светитељи без житија* = Б. Стојковски, *Светитељи без житија. Приноси сирмијумској хагиографији*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду 37 (2012) 410–413.

Стојанов, Кодов, *Опис на славјанските рѣкописи* = Стојанов, Кодов, *Опис на славјанските рѣкописи въ Софийската народна библиотека*, III, Софија, 1964.

Суботин Голубовић, *Празновање светих Константина и Јелене* = Т. Суботин Голубовић, *Празновање светих Константина и Јелене у средњовековној Србији (према минејима XIII и XIV века)*, Археографски прилози 35 (2013) 21–46.

Суботин-Голубовић, *Календари* = Т. Суботин-Голубовић, *Календари српских рукописа прве половине XV века*, ЗРВИ 43 (2006) 175–188.

Суботин-Голубовић, *Култ арханђела Михаила* = Т. Суботин-Голубовић, *Култ арханђела Михаила у средњовековној Србији*, in: *Култ светих на Балкану*, II, Крагујевац 2002, 9–24.

Суботин-Голубовић, *Петка Преподобна* = Т. Суботин-Голубовић, *Петка Преподобна – Петка Мученица*, ЗРВИ 45 (2008) 177–190.

Суботин-Голубовић, *Утицај преноса моштију* = Т. Суботин-Голубовић, *Утицај преноса моштију свете Петке у Деспотовину на развој њеног култа у српској средини*, in: *България и Сърбия в контекста на византийската цивилизација*, edd. В. Гюзелев, А. Милтенова, Р. Станкова, Софија 2005, 343–354.

Суботић, *Икона василисе Јелене* = Г. Суботић, *Икона василисе Јелене и оснивачи манастира Поганова*, Саопштења 25 (1993) 25–40.

Суботић, *Костурска сликарска школа* = Г. Суботић, *Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање сликарских радионица*, Глас САНУ, Одељење историјских наука, књ. 10 (1998) 109–139.

Суботић, *Манастир Богородице Месонисиотисе* = Г. Суботић, *Манастир Богородице Месонисиотисе*, ЗРВИ 26 (1987) 125–168.

Суботић, *Обнова манастира Светог Павла* = Г. Суботић, *Обнова манастира Светог Павла у XIV веку*, ЗРВИ 22 (1983) 207–254.

Суботић, *Охридска сликарска школа* = Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980.

Суботић, *Пећинска црква* = Г. Суботић, *Пећинска црква арханђела Михаила код Струге*, ЗФФ 8 (1964) 299–331.

Суботић, *Свети Константин и Јелена* = Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971.

Суботић, *Црква Светог Димитрија* = Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964.

Суботић, Кисас, *Надгробни натпис Јелене* = Г. Суботић, С. Кисас, *Надгробни натпис Јелене, сестре деспота Јована Угљеше на Меникејској гори*, ЗРВИ 16 (1975) 161–181.

Суботић, Тодоровић, *Сликар Михаило* = Г. Суботић, Д. Тодоровић, *Сликар Михаило у манастиру Светог Прохора Пчињског*, ЗРВИ 34 (1995) 117–141.

Суворовъ, *Вѣроятный составъ* = Н. Суворовъ, *Вѣроятный составъ древнѣйшаго исповѣднаго и покаяннаго устава въ восточной церкви*, ВВ 8 (1901) 357–434.

Тасић, *Живопис певничких протора* = Д. Тасић, *Живопис певничких протора цркве Светих апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије, 4–5 (1972) 234–267.

Тасић, *Живопис средњовековне цркве у Прокупљу* = Д. Тасић, *Живопис средњовековне цркве у Прокупљу*, ЗМСЛУ 3 (1967) 109–128.

Татић, *Трагом велике прошлости* = Ж. Татић, *Трагом велике прошлости*, Београд 1929.

Татић-Ђурић, *Античко наслеђе* = М. Татић-Ђурић, *Античко наслеђе у средњовековној уметности*, Жива антика 11/2 (1962) 377–398.

Татић-Ђурић, *Богородица Страсна* = М. Татић-Ђурић, *Богородица Страсна у Жичи*, in: *Манастир Жича*, Краљево 2000, 149–164.

Татић-Ђурић, *Богородица у делу Данила II* = М. Татић-Ђурић, *Богородица у делу Данила II*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 391–409.

Татић-Ђурић, *Деспотска икона* = М. Татић-Ђурић, *Деспотска икона у Светом Таксијарху у Лади и порекло теме Христос Амелос*, in: eadem, *Студије о Христу*, Београд 2011, 93–110.

Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења* = М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, ЗМСЛУ 13 (1977) 3–25 (= eadem, *Студије о Богородици*, Београд 2007, 178–198).

Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог* = М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, ЗНМ 7 (1973) 39–51.

Татић-Ђурић, *Иконографија Богородице Страсне* = М. Татић-Ђурић, *Иконографија Богородице Страсне. Настанак догме и симбола*, in: *Студије о Богородици*, Београд 2007, 293–298.

Татић-Ђурић, *Премудрост уз јеванђелисту у Ресави* = М. Татић-Ђурић, *Премудрост уз јеванђелисту у Ресави*, in: eadem, *Студије о Христу*, Београд 2011, 77–87.

Темчин, *Почему древнеславянский календарный* = С.Ю. Темчин, *Почему древнеславянский календарный сборник кратких житий был назван Прологом (об одном палеославистическом недоразумении)*, in: idem, *Исследования по кирилло-мефодиевистике и палеославистике*, Kraków 2010, 203-232.

Теодосије, Живот Светог Саве = Теодосије, *Живот Светог Саве*, in: *Старе српске биографије*, ed. М. Башић, Београд 1924.

Типик архиепископа Никодима = *Типик архиепископа Никодима II*, српскословенски текст разрешио Лазар Мирковић, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 2007.

Тодић, *Грачаница* = Б. Тодић, *Грачаница. Сликаство*, Београд–Приштина, 1988.

Тодић, *Иконографски програм* = Б. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 361–375.

Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве* = Б. Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 225–249.

Тодић, *Ресава* = Тодић, *Манастир Ресава*, Београд 1995.

Тодић, *Сликаство припрате Зрза* = Б. Тодић, *Сликаство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице*, Зограф 35 (2011) 211–222.

Тодић, *Српске теме* = Б. Тодић, *Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 123–139.

Тодић, *Српско сликарство* = Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998.

Тодић, *Старо Нагоричино* = Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993.

Тодић, *Црква Св. Петра* = Б. Тодић, *Црква Св. Петра код Уњемира*, Старине Косова 9 (1989–1990) 5–34.

Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани* = Тодић, Чанак-Медић *Манастир Дечани*, Београд 2005.

Тодоровић, *Налази* = Д. Тодоровић, *Налази из старе солунске ливнице*, ХЗ 8 (1991) 99–124.

Тодоровић, *Полијелеј у Марковом манастиру* = Д. Тодоровић, *Полијелеј у Марковом манастиру*, Зограф 9 (1978) 28–36.

Тодоровић, *Портрет кнеза Лазара* = Д. Тодоровић, *Портрет кнеза Лазара у Раваници*, in: *Манастир Раваница*, Београд 1981, 39–43.

Толстая, “Сорок севастијских мучеников“ = Т. В. Толстая, “Сорок севастијских мучеников“ в иконографической программе жертвенника Софии Охридской, *Byzantinoslavica* 56 (1995) 743–752.

Томековић, *Монашка традиција* = С. Томековић, *Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 425–441.

Томић Ђурић, *Ново краљевство на југу* = М. Томић Ђурић, *Ново краљевство на југу – ликовно стваралаштво у држави Мрњавчевића*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност*, II, *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ed. Д. Војводић, Даница Поповић, Београд 2016, 367–379.

Томић-Ђурић, *Представе последњих строфа* = М. Томић Ђурић, *Представе последњих строфа Богородичиног Акатиста у српком зидном сликарству XIV века и култ Богородице Одигитрије*, Ниш и Византија 9 (2011) 359–374.

Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда* = М. Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда у Марковом манастиру*, in: *Византијски свет на Балкану*, II, edd. Б. Крسمановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 503–521.

Требник = *Требник*, Крагујевац 1998.

Трифуновић, *Азбучник* = Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974.

Трифуновић, *Ареопагитова симболика* = Ђ. Трифуновић, *Ареопагитова симболика човечјег тела у преводу инока Исаије*, ЗРВИ 45 (2008) 243–250.

Трифуновић, *Белешке о делима* = Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима у Србљаку, О Србљаку. Студије*, Београд 1970.

Трифуновић, *Инок Исаија* = Ђ. Трифуновић, *Писац и преводилац Инок Исаија*, Крушевац 1980.

Трифуновић, *О неким питањима* = Трифуновић, *О неким питањима проучавања Поученија изабраних у старим словенским књижевностима*, ПКЈИФ 79 (2013) 3–18.

Трифуноски, *Слив Маркове Реке* = Ј. Трифуноски, *Слив Маркове Реке. Антропогеографска проматрања*, Скопје 1958.

Турилов, *К истолкованију надписи* = А. А. Турилов, *К истолкованију надписи на краснофонной иконе св. Климента из зарубежног частног собрания: «великий епископ» или «епископ Великий»*, in: *Древне-руское искусство. Идеа образ*, Москва 2009, 415–420.

Турилов, *Новый список Изборника* = А. А. Турилов, *Новый список Изборника Симеона-Святослава: К атрибуции двух фрагментов в сборнике пергаменных отрывков ЦНБ АН Литвы*, *Palaeobulgarica* 32 (1997) 5–11.

Тутковски, *Претставите на зодијакот* = М. Тутковски, *Претставите на зодијакот во Византиското и поствизантиското сликарство од Р. Македонија*, Патримониум.МК 3 (2010) 277–288.

Ћирковић, *Област кесара Војихне* = С. Ћирковић, *Област кесара Војихне*, ЗРВИ 34 (1995) 175–184.

Ћирковић, *Повеља краља Вукашина* = С. Ћирковић, *Повеља краља Вукашина за властелина Новака Мрасоровића*, ССА 1 (2002) 99–102.

Ћоровић-Љубинковић, Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици* = М. Ћоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици*, *Старинар* 1 (1950) 53–86.

Ћоровић-Љубинковић, *Представе грбова* = М. Ћоровић-Љубинковић, *Представе грбова на прстењу и другим предметима материјалне културе у средњовековној Србији*, in: *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 171–183.

Ћурчић, *Грачаница* = С. Ћурчић, *Грачаница. Архитектура*, Београд 1989.

Убипарип, *Српскословенски октоих* = М. Убипарип, *Српскословенски октоих из времена цара Душана са тропарима Покајног канона Климента Охридског*, ПКЈИФ 79 (2013) 103–128.

Узелац, *Камиле* = А. Узелац, *Камиле у српским средњовековним земљама*, Иницијал 3 (2015) 23–34.

Ферјанчић, *Деспоти* = Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960.

Ферјанчић, *Деспоти у Византији* = Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960.

Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима* = Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима*, ЗМСЛУ 19 (1983) 75–94.

Фостиков, *О Дмитру краљевићу* = А. Фостиков, *О Дмитру краљевићу*, ИЧ 49 (2002) 47–65.

Фрфулановић, *Свети ратници* = Д. Фрфулановић, *Свети ратници као коњаници у цркви у Доњој Каменици*, Пешчаник. Часопис за историографију, ахивистику и хуманистичке науке 2 (Ниш 2004) 151–160

Фрфулановић, *Чија је црква* = Д. Фрфулановић, *Чија је црква у Доњој Каменици?*, Зборник радова Филозофског факултета у Приштини 28–29 (Приштина–Блаце 2001) 299–343.

Харисијадис, *Раскошни византијски стил* = М. Харисијадис, *Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века*, in: *Моравска школа и њено доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 211–227.

Харисијадис, *Служба архиепископу Арсенију* = М. Харисијадис, *Служба архиепископу Арсенију у рукопису даскала Максима*, ПКЈИФ 37/ 1–2 (1971) 86–94.

Хаци Васиљевић, *Скопље и његова околина* = Ј. Хаци Васиљевић, *Скопље и његова околина, историска етнографска и културно политичка излагања*, Београд 1930.

Хиландарска оснивачка повеља = *Хиландарска оснивачка повеља Светога Симеона и Светога Саве*, изд. и прир. Ђ. Трифуновић, В. Бјелогрић, И. Брајовић, in: *Осам векова Студенице*, Београд 1986.

Хоружий, *Свет Платинов и свет Фавора* = С. С. Хоружий, *Свет Платинов и свет Фавора: мистика света в неоплатонизме и исихазме*, in: *Light and Fire in the Sacred Space*, ed. A. Lidov, Moscow 2011, 29–37.

Царевская, *Кньжеская тематика* = Т.Ю. Царевская, *Кньжеская тематика в росписи церкви Николы на Липне близ Новгорода*, in: *Образ Византии. Сборник статей в чест О. С. Поповой*, Москва 2008, 605–620.

Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата* = Т.Ю. Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века*, Москва 2007.

Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата в Новгороде в контексте духовной жизни* = Т.Ю. Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата в Новгороде в контексте духовной жизни позднепалеологовской эпохи*, Древне-русское искусство. Идея и образ, Москва 2009, 219–234.

Царевская, *Церковь Рождества Христова* = Т.Ю. Царевская, *Церковь Рождества Христова на Красном Поле близ Новгорода*, Москва 2002.

Царевская, *Цикл „Страстей Христовых“* = Т.Ю. Царевская, *Цикл „Страстей Христовых“ в алтаре церкви Феодора Стратилата в Новгороде*, in: *Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура*, С. Петербург 2002, 300–312.

Цветковић, *Богородичине праслике* = Б. Цветковић, *Богородичине праслике у куполама цркве манастира Јошанице*, Саопштења 43 (2011) 1–15.

Цветковић, *Есфигменска повеља* = Б. Цветковић, *Есфигменска повеља деспота Бурђа Бранковића: фантастична архитектура, Жича, Есфигмен или небески станови?*, in: *СУММЕИКТА*, ed. И. Стевовић, Београд 2012, 343–363.

Цветковић, *Ликови светог Саве и светог Симеона* = Б. Цветковић, *Ликови светог Саве и светог Симеона Немање у Јошаници*, Корени 4 (2006) 15–27.

Цветковић, *Прилог проучавању* = Б. Цветковић, *Прилог проучавању византијског дворског костима – ГРАНАТЗА, ΛΑΠΑΤΖΑΣ*, ЗРВИ 34 (1995) 143–155.

Цветковић, *Руденице и Каленић* = Б. Цветковић, *Руденице и Каленић: „двојна“, групна или сукцесивна ктиторичја?*, Саопштења 41 (2009) 79–98.

Цветковић, Стевовић, Ердељан, *Јошаница* = Б. Цветковић, И. Стевовић, Ј. Ердељан, *Јошаница*, Београд 2008.

Цветковски, *Белешке из Богородичине цркве* = С. Цветковски, *Белешке из Богородичине цркве на Малом граду*, Зограф 34 (2010) 111–124.

Цветковски, *Портрети* = С. Цветковски, *Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавицу*, Зограф 31 (2006–2007) 153–167.

Цветковски, *Старозаветна теофанија* = С. Цветковски, *Старозаветна теофанија во фрескоживописот на црквата Св. Никола Чудотворец во Охрид*, Прилози 44/1–2 (2013) 57–83.

Цветковски, *Црквата Св. Ѓорѓија* = С. Цветковски, *Црквата Св. Ѓорѓија во Матејче*, Зборник за средновековна уменост 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006, 79–104.

Целаковски, *Најстариот поменик* = Н. Целаковски, *Најстариот поменик на Бигорскиот манастир*, Споменик САНУ 131, одељење историјских наука 7, Београд 1992, 231–240.

Цончева, *Црквата „Свети Георги“* = М. Цончева, *Црквата „Свети Георги“ в Софија*, Софија, 1979.

Црква Светог Николе у Станичењу = М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005.

Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову* = Е. М. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову, II*, Богословље, 32, 1–2 (1973) 17–42.

Чиликов, *Паитровске цркве и манастири* = А. Чиликов, *Паитровске цркве и манастири. Зидно сликарство*, Подгорица 2010.

Целебцић, *Писма Јована Апокавка* = Д. Целебцић, *Писма Јована Апокавка Теодору Дуки*, ЗРВИ 45 (2008) 125–139.

Шалина, *Чудотворная икона* = И. А. Шалина, *Чудотворная икона «Богоматерь Одигитрия» и ее вторичные «хождения» по Константинополю*, Искусство Христианского мира 7 (2003) 51–73.

Шаркић, *Савети ђакона Агапита* = С. Шаркић, *Савети ђакона Агапита цару Јустинијану*, Зборник радова Правног факултета, Нови Сад, 40/3 (2006) 23–33.

Шербатова-Шевякова, *Нередица* = Т.С. Шербатова-Шевякова, *Нередица. Монументалне росписи цркве Спаса на Нередице*, Москва 2004.

Шеровић, *Црква „Риза Богородице“* = П. Д. Шеровић, *Црква „Риза Богородице“ Бијелој у Боки Которској*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини 32 (1920) 1–23.

Шешум, *Уништавање историјских извора* = У. Шешум, *Уништавање историјских извора у Марковом манстиру у другој половини 19. и почетком 20. века*, Српске студије 7 (2016) 297–312.

Штављанин-Ђорђевић, *Још један (непотпуни) препис* = Љ. Штављанин-Ђорђевић, *Још један (непотпуни) препис службе архиепископу Арсенију српском*, Археографски прилози 1 (1979) 103–118.

Штављанин-Ђорђевић, *Још један нови седалан* = Љ. Штављанин-Ђорђевић, *Још један нови седалан посвећен српском архиепископу Арсенију*, ПКЈИФ 47–48 (1981–1982) 96–101.

Шуица, *Вук Бранковић* = М. Шуица, *Вук Бранковић и састанак у Серу*, ЗРВИ 45 (2008) 253–265.

Шуица, *Немирно доба* = М. Шуица, *Немирно доба српског средњег века: властела српских обласних господара*, Београд 2000.

Шченикова, *Силе небеске* = Л. А. Шченикова, *Силе небеске: Иконографија и литургијски текстови*, in: Храм и уметност, ed. Епископ Јован нишки, Београд 2013, 225–238 (= Л. А. Шченикова, *Силы небесные: иконография и литургические тексты*, in: Восточнохристианский храм. Литургия и искусство, ed. А. М. Лидов. Санкт Петербург, 1994, 179–187).

Щапов, *Календарь в псковских рукописях* = Я. Н. Щапов, *Календарь в псковских рукописях XV–XVI веков*, ТОДРЛ 37 (1983) 157–183.

Щепкина, Дуйчев, *Болгарская миниатюра* = М. В. Щепкина, И. Дуйчев, *Болгарская миниатюра XIV века, Исследование псалтири Томича*, Москва 1963.

Этингоф, *Византийские иконы* = О. Е. Этингоф, *Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России*, Москва 2005.

Этингоф, Эрмитажный памятник = Ο. Ε. Этингоф, Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII века, in: *Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв.*, Ленинград 1988, 141–159.

Ягич, Служебные минеи = В. Ягич, Служебные минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095-1097, Памятники древнерусского языка, I, Санктпетербург 1886.

Αγιολογικά Έργα = Αγιολογικά Έργα, Α', Θεσσαλονικείς Άγιοι, ed. Δ. Γ. Τσάμης, Θεσσαλονίκη 1985.

Αγίου Δημητρίου θαύματα = Αγίου Δημητρίου θαύματα. Οι Συλλογές Αρχιεπισκόπου Ιωάννου καί Ανωνόμου. Ο βίος, τά θαύματα και η Θεσσαλονίκη του Αγίου Δημητρίου, ed. Χ. Μπακιρτζής, Θεσσαλονίκη 1997.

Αλμπάνη, Εικόνα της Παναγίας «Ελεούσας» = Τ. Αλμπάνη, Εικόνα της Παναγίας «Ελεούσας» στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή συλλογή Χανίων, ΔΧΑΕ 46 (2006) 271–282.

Αλμπάνη, Ψάλατε συνετώς = Τ. Αλμπάνη, Ψάλατε συνετώς: Απεικονίσεις ύμνων σε υστεροβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα, in: *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη Παύλου Λαζαρίδη*, ed. Λ. Κυπραίου, Αθήνα 2004, 231–246.

Ανάλεκτα ιεροσολυμιτικής σταχιολογίας = Ανάλεκτα ιεροσολυμιτικής σταχιολογίας, ed. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, I–V, St. Petersburg, 1891–1898, гр. Brussels 1963.

Αντωνόπουλος, Μορφές βασιλείας = Ι. Αντωνόπουλος, Μορφές βασιλείας: Ιδέα και Αμφίεση, in: *ΛΑΜΠΗΛΩΝ, Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, I, Αθήνα 2003, 43–54.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι Βυζαντινές τοιχογραφίες = Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι Βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μάρκοπουλο, Αττικής, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) 199–229.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι μικρογραφίες τον 'Ακάθιστου = Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι μικρογραφίες τον 'Ακάθιστου στον κώδικα *Garrett 13*, Princeton, Αθήνα 1992.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, Η Μονή της Παντάνασσας = Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ. Εμμανουήλ, Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα, Αθήνα 2005.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου *Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μία κρητική εικόνα*, in: *Ευφρόσυνον: αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Π, Αθήνα 1992, 41–56.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα της Άρτας: Τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009.

Βαράλης, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού* = Ι. Βαράλης, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο*, ΔΧΑΕ 19 (1996–1997) 201–220.

Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης εκκλησίας* = Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης εκκλησίας στην Αθήνα*, 1971.

Βιταλιώτης, *Βυζαντινές, βυζαντινο-γοτθικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες* = Ι. Βιταλιώτης, *Βυζαντινές, βυζαντινο-γοτθικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στην κεντρική και βόρεια Αλβανία*, Βυζαντινά 31 (2011) 173–215.

Γιολές, *Η Σταβρθήκη Fieschi-Morgan* = Ν. Γιολές, *Η Σταβρθήκη Fieschi-Morgan και οι παλιότερες σωζόμενες στην Ανατολή παραστάσεις της «Είς Ἄδου καθόδου του Χριστού»*, Δίπτυχα 3 (1982–1983) 130–142.

Γκιόλης, *«Πορευθέντες»* = Ν. Γκιόλης, *«Πορευθέντες» (Εικονογραφικές παρατηρήσεις)*, Δίπτυχα 1 (1979) 104–142.

Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού* = Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981.

Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος* = Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του προγράμμα (Μέσα 6^{ου} αι. – 1204)* Αθήνα 1990.

Γκιολές, *Ο Ιησούς διδάσκων* = Ν. Γκιολές, *Ο Ιησούς διδάσκων εν τη Συναγωγή της Ναζαρέτ. Σχόλια τίνα περί της εικονογραφήσεως της άρχης του εκκλησιαστικού έτους*, ΕΕΒΣ 50 (1999–2000) 271–296.

Γκιολές, *Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης* = Ν. Γκιολές, *Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης στο ναό του Αγίου Ηρακλείδιου της μονής του Ἁγ. Ιωάννη του Λαμπαδιστή, Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Β' Μεσαιωνικόν Τμήμα, Λευκωσία 1986, 513–521.*

Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική τέχνη* = Ν. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική (π. 300–726)*, Αθήνα 1991.

Γκιόλες, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα* = Ν. Γκιόλες, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος του καθολικού της Ιεράς Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος*, in: *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη 2006, 269–277.

Γρηγόριος Παλάμας, *Συγράμματα* = Γρηγόριος Παλάμας, *Συγράμματα*, II, ed. Π. Χρήστου, Θεσσαλονίκη 1966.

Garsia Boveda, *Πάθος και ανάστασις* = F. J. Garsia Boveda, *Πάθος και ανάστασις ιστορική εξέλιξη της βυζαντινής υμνογραφίας της μεγάλης εβδομάδας και της εβδομάδας της δικαιοσύμους*, Сoлyн 2007 (неoбъявљена докторска дисертација).

Δεληγιάννη-Δωρή, *Παλαιολόγια εικονογραφία* = Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, *Παλαιολόγια εικονογραφία. Ο «Σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης*, in: *ΑΝΤΙΦΩΝΟΝ*, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Αρανιάκη, Θεσσαλονίκη 1994 399–435.

Δημητροκάλλης, *Σπάνιοι και ανύπαρκτοι τινες Άγιοι* = Γ. Δημητροκάλλης, *Σπάνιοι και ανύπαρκτοι τινες Άγιοι*, ΕΕΒΣ 50 (1999–2000) 381–402.

Δόικος, Σισίου, *Καστοριανά μνημεία* = Ν. Δόικος, Γ. Σισίου, *Καστοριανά μνημεία*, Θεσσαλονίκη 2008.

Δρανδάκης, Δωρή, Καλοπίση, Παναγιωτήδη, *Έρευνα στή Μάνη* = Ν. Β. Δρανδάκης, Έ. Δωρή, Σ. Καλοπίση, Μ. Παναγιωτήδη, *Έρευνα στή Μάνη*, ΠΑΕ 1978.

Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες* = Ν. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήναι 1995.

Δρανδάκης, *Δεόμενοι άγιοι* = Ν. Δρανδάκης, *Δεόμενοι άγιοι επίτου τεταρτοσφαιρίου αφίδος εις εκκλησίας της Μέσα Μάνης*, ΑΑΑ, 4/2 (1971) 233–239.

Δρανδάκης, *Ο Άι-Γιαννάκης του Μυστρά* = Ν. Δρανδάκης, *Ο Άι-Γιαννάκης του Μυστρά*, ΔΧΑΕ 14 (1987–1988) 61–82.

Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου* = Ν. Β. Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας*, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979) 35–61.

Εμμανούηλ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα* = Μ. Εμμανούηλ, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της Μονής Περιβλέπτου στον Μηστρά και το ζήτημα του κτήτορα*, in: *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλου*, edd. Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα, Αθήνα 2015, 407–416.

Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία* = Σ. Ευστρατιάδης, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, Paris 1930.

Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος* = Ν. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωτινών Ευαγγελίων στην Παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη 2011.

Ζίας, *Εικόνες* = Ν. Ζίας, *Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγ. Νικολάου*, ΔΧΑΕ 5 (1969) 275–298.

Ἡ Γραμματεία τῶν Δημητρίων Β = *Ἡ Γραμματεία τῶν Δημητρίων Β: Μαρτύρια, Συλλογές Θαυμάτων καὶ Ἐγκώμια στὸν Ἅγιο Δημήτριο. Πρωτοβυζαντινὴ – Μεσοβυζαντινὴ*, ed. Σ. Πασχαλίδης, Θεσσαλονίκη 2005

Θεοδώρου εὐτελοῦς τοῦ Ὑρτακηνοῦ, Λόγος ἐγκωμιαστικὸς = *Θεοδώρου εὐτελοῦς τοῦ Ὑρτακηνοῦ, Λόγος ἐγκωμιαστικὸς εἰς τὴν ἐπὶ γῆς πολιτείαν τῆς ὑπερευλογημένης δεσποίνης ἡμῶν ἀειπαρθένου καὶ Θεοτόκου τῆς ἀκαταμαχίτου*, ed. J. Fr. Boissonade, *Anecdota Graeca*, III, Paris 1821, 1–58.

Θεοτοκάριον = *Θεοτοκάριον*, ed. E. Ευστρατιάδου, I. Chennevières-sur Marne, 1931.

Θεοχάρης, *Ψηφιδωτὴ εἰκῶν* = Μ. Θεοχάρης, *Ψηφιδωτὴ εἰκῶν τοῦ ἁγίου Δημητρίου καὶ ἡ ἀνεύρεσις τῶν λειψάνων τοῦ ἁγίου εἰς Ἰταλίαν*, Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνῶν 53 (1978) 508–536.

Θεοχαρίδης, *Σίρμιον ἢ Θεσσαλονίκη* = Γ. Ι. Θεοχαρίδης, *Σίρμιον ἢ Θεσσαλονίκη: Ἐπανεξέτασις μιᾶς κριτικῆς ἐξετάσεως τῆς Ἁγίου Δημητρίου παραδόσεως*, Μακεδονικά 16 (1976) 269–308.

Θρῆνος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου = *Θρῆνος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου λεγομένος τῇ ἁγία καὶ μεγάλη Παρασκευῇ*, ed. W. F. Bakker, Αθήνα 2005.

Καζαμία-Τσερνού, *Η ἴαση του παραλυτικού* = Μ. Καζαμία-Τσερνού, *Η ἴαση του παραλυτικού στην Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινὴ εικονογραφία*, Сoлyн 1992 (неoбјaвлeнa дoктopскa тeзa)

Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη Δέηση* = Μ. Ι. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη Δέηση στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 2003.

Καλλιγιά-Γερούλανου, *Η σκηνή του «Μη μου άπτου»* = Α. Καλλιγιά-Γερούλανου, *Η σκηνή του «Μη μου άπτου» στα βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει τον 16^ο αιώνα*, ΔΧΑΕ 3 (1962–1963) 203–230.

Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού* = Κ. Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι 1956.

Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν* = Κ. Δ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν*, Ανατολής και Δήσεως, Θεσσαλονίκη 1972.

Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις* = Δ. Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου*, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 197–220.

Καμπούρη-Βαμβούκου, *Η σφαγή των νηπίων* = Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, *Η σφαγή των νηπίων στη λιτή του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης*, in: *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, edd. Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα, Αθήνα 2015, 429–440.

Καραγγιάνη, *Ο Σταυρός* = Α. Γ. Καραγγιάνη, *Ο Σταυρός στη Βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 2010.

Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος* = Α. Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4ος αι. - 15ος αι.)*, ΔΧΑΕ 19 (1996–1997) 167–200.

Κεφαλά, *Οι δράκοντες των υδάτων* = Κ. Κεφαλά, *Οι δράκοντες των υδάτων: Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου*, in: *Χάρις Χαίρε*, Μελέτες στη μνήμη της Χάρις Κάντζια, II Αθήνα 2004, 421–433.

Κιουσοπούλου, *Στοιχεία της βυζαντινής ενδυμασίας* = Α. Κιουσοπούλου, *Στοιχεία της βυζαντινής ενδυμασίας κατά την ύστερη εποχή. Τα καπέλα*, in: *Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές. Επιλογές, ευαισθησίες και τρόποι έκφρασης από τον ενδέκατο στον δέκατο πέμπτο αιώνα*, ed. Ch. G. Angelide, Athens 2004, 187–192.

Κόλλιας, *Η διαπόμπευση του Χριστού* = Η. Ε. Κόλλιας, *Η διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα*. in: *Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, I, Αθήνα 1992, 243–261.

Κολτσίδα-Μακρή, *Μολυβδόβουλλα* = Ι. Κολτσίδα-Μακρή, *Μολυβδόβουλλα με απεικόνιση σκηνης από το βίο του Αγίου Δημητρίου*, ΔΧΑΕ 23 (2002) 149–154.

Κουκιάρης, *Η θέση του επώνυμου αγίου* = Σ. Κουκιάρης, *Η θέση του επώνυμου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού*, Κληρονομία 22 (1990) 105–123.

Κουκιάρης, *Ο κύκλος του βίου* = Σ. Κουκιάρης, *Ο κύκλος του βίου της Αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ' Ικονίου στην Χριστιανική Τέχνη*, Αθήναι 1994.

Κουκιάρης, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι* = Σ. Κουκιάρης, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην εις Άδου Κάθοδον*, ΔΧΑΕ 19 (1996–1997) 305–318.

Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Ναός του Σωτήρος Χριστού* = Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, *Ναός του Σωτήρος Χριστού, Θεσσαλονίκη (The Church of Christ the Saviour, Thessaloniki)*, Athens 2008.

Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός* = Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τιμία Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008.

Κωνσταντινίδη, *Το δογματικό υπόβαθρο στην αψίδα του Αγίου Παντελεήμονα* = Χ. Κωνσταντινίδη, *Το δογματικό υπόβαθρο στην αψίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός, ο Μελισμός, ο επώνυμος άγιος*, ΔΧΑΕ 20 (1998) 165–176.

Κώττα, *Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως* = Β. Κώττα, *Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Χριστού Ελκομένου εν τη χριστιανική τέχνη*, ΔΧΑΕ 4 (1936–1938) 5–27.

Λάμπρος, *Ο Μαρκιανός Κώδιξ 525* = Σ. Λάμπρος Lambros, *Ο Μαρκιανός Κώδιξ 525*, Νέος Έλληνομνήμων 8 (1911) 3–59.

Λαούρδας, *Έγκώμια* = Β. Λαούρδας, *Έγκώμια εις τον άγιον Δημήτριον κατά τον δέκατον τέταρτον αιώνα*, ΕΕΒΣ 24 (1954) 275–290.

Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας* = Ι. Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας*, Αθήναι 1972.

Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα* = Α. Γ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες* = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες στις τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Βλατάδων στη Θεσσαλονίκη*, in: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Η ιερά βασιλική πατριαρχική και σταυροπηγιακή Μονή Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 2005, 177–192.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Η μνημειακή ζωγραφική* = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δςύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα*, in: *Ευφρόσυνον: αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, II, Αθήνα 1992, 658–668.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή Βλατάδων* = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1998.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Ο αγίος Δημητρίος* = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Ο αγίος Δημητρίος στην παλαιοχριστιανική και βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική της Θεσσαλονίκης*, in: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οι Άγιοι της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 2009, 145–182.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Παρέστη η βασίλισσα* = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, «*Παρέστη η βασίλισσα εκ δεξιών σου*». *Βυζαντινή εικόνα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Βεροίας*, in: Τόμος στη μνήμη Μ. Σιγανίδου, Thessaloniki 1998, 141–147.

Μέντζος, *Το προσκύνημα του αγίου Δημητρίου* = Α. Μέντζος, *Το προσκύνημα του αγίου Δημητρίου στα βυζαντινά χρόνια*, Αθήνα 1994.

Μηναΐα = *Μηναΐα τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ*, I–VI, Rome 1888–1901.

Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις* = Ντ. Μουρίκη, *Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 25 (1970) 217–249.

Μουρίκη, *Η Παναγία και οι Θεοπάτορες* = Ντ. Μουρίκη, *Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: Αφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση*, ΔΧΑΕ 5 (1969) 31–56.

Μουρίκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες* = Ντ. Μουρίκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης*, ΔΧΑΕ 7 (1973–1974) 79–119.

Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου* = Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο*, ΔΧΑΕ 14 (1987–1988) 205–266.

Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα* = Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.

Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου* = Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης*, Αθήνα 1975.

Μουτσόπουλος, *Η Βασιλική του Αγίου Αχιλλείου* = Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Η Βασιλική του Αγίου Αχιλλείου στην Πρέσπα*, Θεσσαλονίκη 1989.

Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι* = Μ. Κ. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι, Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981.

Μπακιρτζής, *Μαρμάρινη εικόνα* = Χρ. Μπακιρτζής, *Μαρμάρινη εικόνα της Αγίας Θεοδώρας*, Ελληνικά 39 (1988) 158–163.

Μπακιρτζής, *Ο τάφος του αγίου Δημητρίου* = Χρ. Μπακιρτζής, *Ο τάφος του αγίου Δημητρίου*, in: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Ο ναός του αγίου Δημητρίου, προσκύνημα ανατολής και δύσεως*, Θεσσαλονίκη 2001, 189–197.

Μπαλτογιάννη, *Εικόνες* = Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες – Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994.

Μπορμπουδάκη, *Η τοιχογραφική διακόσμηση* = Μ. Μπορμπουδάκη, *Η τοιχογραφική διακόσμηση του ναού της Παναγίας στο χωριό Μέρωνας*, in: *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, edd. Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα, Αθήνα 2015, 417–427.

Ευγγόπουλος, *Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος* = Α. Ευγγόπουλος, *Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις τον Άδην καθόδου του Ισού*, ΕΕΒΣ 17 (1941) 113–129.

Ευγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού* = Α. Ευγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού* Θεσσαλονίκης, Αθήνα 1964.

Ευγγόπουλος, *Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου* = Α. Ευγγόπουλος, *Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ'αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών*, ΕΕΒΣ 30 (1960–1961) 54–84.

Ευγγόπουλος, *Βυζαντινόν κιβωτίδιον* = Α. Ευγγόπουλος, *Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά παραστάσεων έκ του βίου του αγίου Δημητρίου*, Αρχαιολογική Εφημερίς (1936) 101–136.

Ευγγόπουλος, *Η κυρόχυτες γραφή του Χρυσοστόμου* = Α. Ευγγόπουλος, *Η κυρόχυτες γραφή του Χρυσοστόμου*, ΕΕΒΣ 21 (1951) 52–57.

Ευγγόπουλος, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου* = Α. Ευγγόπουλος, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης*, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) 1–18.

Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης* = Α. Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953.

Ευγγόπουλος, *Η τοιχογραφία τής Αναλήψεως* = Α. Ευγγόπουλος, *Η τοιχογραφία τής Αναλήψεως εν τή αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης*, Αρχαιολογική Εφημερίς 77 (1938) 32–53.

Ευγγόπουλος, *Ο εικόγραφικός κύκλος* = Α. Ευγγόπουλος, *Ο εικόγραφικός κύκλος της ζωής τοῦ αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη 1970.

Ευγγόπουλος, *Οι στυλίται* = Α. Ευγγόπουλος, *Οι στυλίται εις την Βυζαντινήν τέχνην*, ΕΕΒΣ 19 (1949) 116–129.

Ξυγγόπουλος, *Υπαπαντή* = Α. Ξυγγόπουλος, *Υπαπαντή*, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328–337.

Ὁ βίος τῆς ὀσιομυροβλύτιδος Θεοδώρας = *Ὁ βίος τῆς ὀσιομυροβλύτιδος Θεοδώρας τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ. Διήγηση περί τῆς μεταθέσεως τοῦ τιμίου λειψάνου τῆς ὀσίας Θεοδώρας*, ed. Σ. Πασχαλίδης, Θεσσαλονίκη 1991.

Ὁ ἱερός Φώτιος, ὕμνογράφος τοῦ Ἁγίου Νικολάου = *Ὁ ἱερός Φώτιος, ὕμνογράφος τοῦ Ἁγίου Νικολάου: κριτικὴ ἔκδοσις*, ed. Δ. Ν. Σταρτηγοπούλου, Αθήνα 2009.

Ορλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα* = Α. Ορλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης*, Αθήνα 1963.

Παζαράς, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη* = Ν. Παζαράς, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη καὶ ἡ ἐνταξὴ τους στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Καστορίας καὶ τῆς ευρύτερης περιοχῆς (Καστορία, μείζων Μακεδονία, Β. Ἠπειρος)*, Сoлун 2013 (неoбјављена докторска теза).

Πάλλας, *Ὁ Χριστὸς ὡς ἡ Θεία Σοφία* = Δ. Ι. Πάλλας, *Ὁ Χριστὸς ὡς ἡ Θεία Σοφία. Ἡ εἰκονογραφικὴ περιπέτεια μιᾶς θεολογικῆς ἐννοίας*, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 119–144.

Παναγιωτίδῃ, *Ἡ παράστασις τῆς Ἀνάληψης* = Μ. Παναγιωτίδῃ, *Ἡ παράστασις τῆς Ἀνάληψης στὸν τρούλλο τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εἰκονογραφικὰ προβλήματα*, Επιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς ΑΠΘ, Τμῆμα Ἀρχιτεκτόνων, Στ' -2 (1974) 64–89.

Παπαδάκη-Οεκλάνδ, *Μεσαιωνικὰ Κρήτης* = S. Papadaki-Okland, *Μεσαιωνικὰ Κρήτης*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 19 (1966) Β2, 431 pl. 468b.

Παπαδάκη-Οεκλάνδ, *Τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο* = Στ. Παπαδάκη-Οεκλάνδ, *Τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο ὡς τὸ νέο σύμβολο σὲ ἓνα ἀρχαῖο εἰκονογραφικὸ σχῆμα*, ΔΧΑΕ 14 (1987–1988) 283–296.

Παπαζώτος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες* = Τ. Παπαζώτος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Βέροιας*, Αθήνα 1995.

Παπαζώτος, *Ἡ Βέροια* = Θ. Παπαζώτος, *Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοὶ τῆς (11^{ος}-18^{ος} αἰ.)*, Αθήνα 1994.

Παπακυριακοῦ, *Ἡ Προδοσία τοῦ Ιούδα* = Χ. Παπακυριακοῦ, *Ἡ Προδοσία τοῦ Ιούδα. Παρατηρήσεις στὴν μεταεικονομαχικὴ εἰκονογραφία τῆς παράστασις*, *Byzantina* 23 (2003) 233–260.

Παπαμαστοράκης *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα* = Τ. Παπαμαστοράκης, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Ἐπισκοπῆς) στὴν Κίττα τῆς Μάνης*, ΑΑΑ 20 (1987) 140–158.

Παπαμαστοράκης, *Ο άγιος Δημήτριος* = Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο άγιος Δημήτριος ως πρότυπο ανδρείας*, in: *Ο άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2005, 30–36.

Παπαμαστοράκης, *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα* = Τ. Παπαμαστοράκης, *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 67–78.

Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου* = Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.

Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* = Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης. Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973.

Πελεκανίδου, *Καστοριά Ι*, = Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά Ι, Βυζαντινά τοιχογραφιαί*, Θεσσαλονίκη 1953.

Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά* = Σ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα, 1984.

Πιτσάκης, *Νομοκανονικά μαργινάλια* = Κ. Πιτσάκης, *Νομοκανονικά μαργινάλια με αφορμή δύο αγίους της Θεσσαλονίκης Ευστάθιος ο Θεσσαλονίκης και Δημήτριος ο μυροβλύτης στον Δημήτριο Χωματιανό*, in: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οι αγίοι της Θεσσαλονίκης*. Β, Θεσσαλονίκη 2009, 278–289.

Προκοπίου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός* = Γ. Προκοπίου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού*, Αθήνα 1981.

Radonić, *Το μυστήριο της Αγίας Τριάδος* = A. Radonić, *Το μυστήριο της Αγίας Τριάδος κατά τον άγιον Γρηγόριον Παλαμάν*, Ανάλεκτα Βλατάδων 16 (1991) 43–44.

Σέμογλου, *Η Θέκλα* = Α. Σέμογλου, *Η Θέκλα στην αυγή του χριστιανισμού. Εικονογραφική μελέτη της πρώτης γυναίκας μάρτυρα στην τέχνη της Ύστερης Αρχαιότητας*, Θεσσαλονίκη 2014.

Σισίου, *Καστοριανά Μνημεία* = Γ. Σισίου, *Καστοριανά Μνημεία*, Αθήνα 1995.

Σισίου, *Μια άγνωστη σύνθεση* = Γ. Σισίου, *Μια άγνωστη σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Τζώζα Καστοριάς*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτηρή Κίσσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 373–394.

Σισίου, *Ο άγιος Νικόλαος του Κυρίτση* = Γ. Σισίου, *Ο άγιος Νικόλαος του Κυρίτση στην Καστορία και ο άγιος Γεώργιος στο Πολοσκο*, Ниш и Византија 9 (2011) 321–347.

Σισίου, *Ο κύκλος του Ακαθίστου* = Ι. Σισίου, *Ο κύκλος του Ακαθίστου στο ναό του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου Καστοριάς*, Ниш и Византија 11 (2013) 279–294.

Σοφοκλεους, *Οι δεσποτικές εικόνες* = Σ. Σοφοκλεους, *Οι δεσποτικές εικόνες της Μονής του Μεγάλου Αγρού*, Λευκωσία 1992.

Σπουρλάκου-Ευτυχιάδου, *Η νέα Εύα* = Α. Σπουρλάκου-Ευτυχιάδου, *Η νέα Εύα, Μήτηρ και Παρθένος εκκλησιολογική - θεομητορική προσέγγισης, Επιστημονική επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του εν Αθήνησι Πανεπιστημίου* 33 (1998) 697–727; 34 (1999) 470–503.

Στρατή, *Εικόνα του αγίου Νικόλαου* = Α. Στρατή, *Εικόνα του αγίου Νικόλαου με σκηνές του βίου του από την Καστορία. Σχόλια και παρατηρήσεις*, in: *Αφιέωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, Athens 2015, 585–592.

Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου* = Γ. Σωτηρίου, Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, I–II, Αθήναι 1952.

Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., *Εικόνες* = Γ. Σωτηρίου, Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I–II Αθήνα 1956–1958.

Σωτηρίου, *Ενταφιασμός – Θρήνος* = Μ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός – Θρήνος*, ΔΧΑΕ 7 (1973–1974) 139–148.

Subotić, *Η τέχνη των βυζαντινοσέρβων ευγενών* = G. Subotić, *Η τέχνη των βυζαντινοσέρβων ευγενών στην Ελλάδα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του ΙΔ αιώνα*, in: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τών ΙΔ αιώνα*, Athens 1996, 169–179.

Τούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο* = Ν. Τούτος, Γ. Φουστέρης, *Ευρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους (10^{ος} - 17^{ος} αιώνας)*, Αθήνα 2010.

Τρεμπέλας, *Τάξις και άκολουθία τών έγκαινίων* = Π. Τρεμπέλας, *Τάξις και άκολουθία τών έγκαινίων*, Θεολογία 23 (1952) 206–219.

Τρεμπέλας, *Αί τρεῖς λειτουργίαι* = Π. Τρεμπέλας, *Αί τρεῖς λειτουργίαι κατά τούς έν Αθήναις κώδικας*, Αθήνα 1935.

Τσίγαριδας, *Η χρονολόγηση του ναού* = Ε. Τσίγαριδας, *Η χρονολόγηση του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς*, in: *Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδακή*, II, Αθήνα 1991.

Τσιγαρίδας, *Μανουήλ Πανσέληνος* = Ε. Τσιγαρίδας, *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003.

Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων* = Ε. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999.

Τσιτουρίδου, *Αγίου Νικολάου Ορφανού* = Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986.

Τσιτουρίδου, *Η εντοίχια ζωγραφική* = Α. Τσιτουρίδου, *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1978.

Τσορμπατζόγλου, *Ο Ανδρέας Κρήτης* = Π. Τσορμπατζόγλου, *Ο Ανδρέας Κρήτης (660-740) και ο πιθανός χρόνος συγγραφής του Μεγάλου Κανόνος (CPG 8219)*, Βυζαντινά 24 (2004) 7-42.

Τρίφονοβα, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου* = Α. Τρίφονοβα, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά: συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας*, Солун 2010 (неодјављена докторска дисертација).

Φιλοτέου Κοκκίνου λόγοι και ομιλίες = Φιλοτέου Κοκκίνου λόγοι και ομιλίες, ed. Β.Σ. Ψευτόγκας, Θεσσαλονίκη 1981.

Φουντούλη, *«Μεγάλη Εβδομάς»* = Ι. Μ. Φουντούλη, *«Μεγάλη Εβδομάς» του Αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη 1979.

Φουντούλης, *Μεγάλη Τεσσαρακοστή* = Ι. Μ. Φουντούλης, *Μεγάλη Τεσσαρακοστή και Θεία λατρεία*, Γρηγόριος ο Παλαμάς 550-551 (1964) 123-133.

Φουστέρης, *Σε αναζήτηση των ζωγράφων* = Γ. Φουστέρης, *Σε αναζήτηση των ζωγράφων του καθολικού της μονής Βλατάδων*, in: *Τριακοστό Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και Περολήψεις Εισηγήσεων και Ανακωνάσεων*, Αθήνα 2010, 126-127.

Φώσκολου, *Απεικονίσεις του Παναγίου Τάφου* = Β. Α. Φώσκολου, *Απεικονίσεις του Παναγίου Τάφου και οι συμβολικές προεκτάσεις τους κατά την ύστερηβυζαντινή περίοδο*, ΔΧΑΕ 25 (2004) 225-236.

Χαραλαμπίδης, *Η τοιχογραφία του Οσίου Δαβίδ* = Κ. Χαραλαμπίδης, *Η τοιχογραφία του Οσίου Δαβίδ του δενδρίτη στο ναό του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης*, Σερραϊκού Ανάλεκτα 2 (1993–1994) 53–56.

Χατζηδάκης, *Νεώτερα για την ιστορία* = Μ. Χατζηδάκης, *Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά*, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979) 143–179.

Χατζιδάκης *Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη* = Μ. Χατζιδάκης *Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη*, in: *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα: Καστοριά*, Αθήνα 1984.

Χατζιδάκης, *Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου* = Μ. Χατζιδάκης, *Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου*, ΕΕΒΣ 14 (1938) 393–414.

Acta Joannis = Acta Joannis, ed. Th. Zahn, Erlangen 1880.

Actes de Vatopédi II = Actes de Vatopédi II, De 1330 à 1376, edd. J. Lefort, V. Kravari, Ch. Giros, K. Smyrlis, Paris 2006.

Agios Nikolaos Orphanos = Agios Nikolaos Orphanos: the wall paintings, ed. Ch. Bakirtzis, Athens 2003.

Agnelli qui et Andreas liber pontificalis ecclesiae Ravennatis = Agnelli qui et Andreas liber pontificalis ecclesiae Ravennatis, ed. O. Holder-Egger, MGH *Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI–IX*, Hannover, 1878.

Alexiou, *The Lament of the Virgin* = M. Alexiou, *The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song*, BMGS 1 (1975) 111–140.

Alexiou, *The Poverty of Ecriture* = M. Alexiou, *The Poverty of Ecriture and the Craft of Writing: Towards a Reappraisal of the Prodromic Poems*, BMGS 10 (1986) 1–40.

Alexiou, *The Ritual Lament* = M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Oxford 2002 (2nd ed.)

Allen, *Portrayals of Mary* = P. Allen, *Portrayals of Mary in Greek Homiletic Literature (6th-7th centuries)*, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, edd. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington 2011, 69–90.

Alpatov, *Sur l'iconographie des anges* = M. Alpatov, *Sur l'iconographie des anges dans l'art de Byzance et de l'ancienne Russie*, *Зорпаф* 11 (1980) 5–15.

Altripp, *Beobachtungen zum Bildprogramm* = M. Altripp, *Beobachtungen zum Bildprogramm der Prothesis*, in: *Byzantinische Malerei, Bildprogramme, Ikonographie, Still*, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000, 25–40.

Altripp, *Die Prothesis* = M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Mein 1998.

Altripp, *Liturgie und Bild* = M. Altripp, *Liturgie und Bild im byzantinischen Kirchen. Korrespondenzen und Divergenzen*, in: *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*, ed. R. Warland, Wiesbaden 2002, 115–123.

Anagnostakis, Papamastorakis, “...and Radishes for Appetizers”. = I. Anagnostakis, T. Papamastorakis, “...and Radishes for Appetizers”. *On Banquets, Radishes, and Wine*, in: *Food and Cooking in Byzantium*, ed. D. Papanikola-Bakirtzi, Athens 2005, 154–158.

Analecta sacra = *Analecta sacra et classica spicilegio Solesmensi parata VI (VII)*, ed. J. B. Pitra, Paris–Rome 1891 (repr. Farnborough 1967).

Anastasioi Sinaitae Opera = *Anastasioi Sinaitae Opera. Viae Dux. CChr.*, ed. K. H. Uthemann, Turnhout 1981.

Anastasioi Sinaitae: Quaestiones et responsiones = *Anastasioi Sinaitae: Quaestiones et responsiones*, edd. M. Richard, J. Munitiz, Turnhout 2006.

Anastasios of Sinai Questions and Answers = *Anastasios of Sinai Questions and Answers*, trans. J. A. Munitiz, Turnhout 2011.

Andreopoulos, *How do we represent the Glory of God?* = Andreopoulos, *How do we represent the Glory of God? Theological and iconological connections between the Transfiguration and the Resurrection*, in: *La mort et la résurrection dans la Tradition orthodoxe*, University of Sherbrooke, 2004, 47–59.

Andreopoulos, *Metamorphosis* = A. Andreopoulos, *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, New York 2005.

Andreopoulos, *The Mosaics of the Transfiguration* = A. Andreopoulos, *The Mosaics of the Transfiguration in St Catherine's Monastery on Mount Sinai: a discussion of its origins*, *Byzantion*, 72/1 (2002) 9–41.

Andronikof, *Le ciel et la terre* = C. Andronikof, *Le ciel et la terre, L'église dans la liturgie*, Conférences Saint Serge XXVIe semaine d'études liturgiques, Roma 1980, 1–18.

Andronikof, *Le cycle pascal* = C. Andronikof, *Le cycle pascal. Le Sens des Fêtes II*, Paris 1985.

Androudís, *Chapiteau de la crypte* = P. Androudís, *Chapiteau de la crypte de la basilique de Saint-Démétrios à Thessalonique avec emblèmes de la famille des Paléologues*, *ΔΧΑΕ* 33 (2012) 131–140.

Androudís, *Dalle avec aigle bicéphale* = P. Androudís, *Dalle avec aigle bicéphale en provenance de l'enceinte byzantine de Trébizonde*, *ΔΧΑΕ* 34 (2013) 67–77.

Androudís, *Double-Headed Eagles* = P. Androudís, *Double-Headed Eagles on Early (11th–2thc.) Medieval Textiles: Aspects of Their Iconography and Symbolism*, *Ниш и Византија* 14 (2015) 315–341.

Androudís, *Origines et symbolique de l'aigle* = P. Androudís, *Origines et symbolique de l'aigle bicéphale des Turcs Seldjoukides et Artuqides de l'Asie Mineure*, *Βυζαντιακά* 19 (1999) 309–345.

Angelidi, Papamastorakis, *Picturing the spiritual protector* = C. Angelidi, T. Papamastorakis, *Picturing the spiritual protector*, in: *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 209–224.

Angelidi, Papamastorakis, *The Veneration of the Hodegetria* = C. Angelidi, T. Papamastorakis, *The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery*, in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Athens 1999, 373–387.

Angusheva-Tihanova, *The Mount Reflecting Heaven* = A. Angusheva-Tihanova, *The Mount Reflecting Heaven: Sermon of the Transfiguration by Gregory Camblak in the Context of Byzantine and Medieval Slavic Literature*, *Byzantinoslavica* 62 (2004) 217–238.

Anrich, *Hagios Nikolaos* = G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche*, I–II, Leipzig 1913–1917.

Anthologia graeca = *Anthologia graeca*, ed. E. Cougny, I–III, Paris (1871–1890).

Anthologia Graeca: Epigrammatum = *Anthologia Graeca: Epigrammatum: Palatina cum Planudea*, III /1, ed. H. Stadtmüller, Leipzig 1906.

Antonopoulos, *Métanoia* = É. Antonopoulos, *Métanoia: La personne, le sentiment et le geste*, ΔΧΑΕ 23 (2002) 11–30.

Antonopoulous, *Miséricorde, Olivier* = E. Antonopoulous, *Miséricorde, Olivier : agents et attributs*, Byzantion 51 (1981) 345–385.

Antonopoulos, *Prolégomènes à une typologie de l'enfance* = E. Antonopoulos, *Prolégomènes à une typologie de l'enfance et de la jeunesse dans l'iconographie byzantine*, in: *Historicité de l'enfance et de la jeunesse*, Athènes 1986, 271–287.

Antonopoulou, *A Kanon on Saint Nicholas* = T. Antonopoulou, *A Kanon on Saint Nicholas by Manuel Philes*, REB, 62 (2004) 197–213.

Antonopoulou, *Commenting on a Homily* = T. Antonopoulou, *Commenting on a Homily : A Poem by Manuel Philes*, Byzantion 79 (2009) 25–36.

Antonova, *The Role of Time* = C. Antonova, *The Role of Time in the Pictorial Art*, in: eadem, *Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, Farnham 2010, 5–29.

Apocrifi del Nuovo testameno = *Apocrifi del Nuovo testameno*, I (a cura di L. Morandi), Torino 1975².

Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints* = Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints of the Orthodox church in Byzantine Art*, in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453)*, ed. M. Grünbart et al., Wien 2007, 41–50.

Armenian manuscripts = *Armenian manuscripts in the Freer gallery of Art*, Washington 1963.

Arnaud, *L'image du globe* = P. Arnaud, *L'image du globe dans le monde romain: science, iconographie, symbolique*, Mélanges de l'école française de Rome, Antiquité, 96/1 (1984) 53–116.

Arnulf, *Eine Perle* = A. Arnulf, *Eine Perle für das Haupt Leon VI. Epigraphische und ikonograpische Untersuchungen zum sogenannten Szepter Leon VI*, Jahrbuch der Berliner Museen 32 (1990) 69–84.

Arranz, *Couronnement royal* = M. S. J. Arranz, *Couronnement royal et autres promotions de cours. Les sacrements de l'institution de l'ancien euchologe constantinopolitane*, OCP 56 /1 (1990) 83–133.

Arranz, *L'aspect rituel de l'onction* = M. S. J. Arranz, *L'aspect rituel de l'onction des empereurs de Constantinople et de Moscou*, in: *Roma, Constantinopoli, Mosca. Da Roma alla terza Roma. Document e studi I*, Roma 1981, 407–415.

Ashbrook Harvey, *Martyr Passions* = S. Ashbrook Harvey, *Martyr Passions and Hagiography*, in: *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*, edd. S. Ashbrook Harvey, D. G. Hunter, Oxford 2008, 603–627.

Ashbrook Harvey, *The Sense of a Stylite* = S. Ashbrook Harvey, *The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder*, *Vigiliae Christianae* 42 (1988) 376–394.

Ashbrook Harvey, *The Stylite's Liturgy* = S. Ashbrook Harvey, *The Stylite's Liturgy: Ritual and Religious Identity in Late Antiquity*, *Journal of Early Christian Studies* 6 (1998) 523–539.

Asinou Across the Time = *Asinou Across the Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cuprys*, edd. A. Weyl Carr, A. Nicolaidès, Washington D.C., 2012.

Aubineau, *Zoticos de Constantinople* = M. Aubineau, *Zoticos de Constantinople nourricier des pauvres et serviteur des lépreux*, AB 93 (1975) 67–108.

Auzépy, *Le Christ, l'empereur* = M.-F. Auzépy, *Le Christ, l'empereur et l'image (VIIe-IXe siècle)*, in : *EVPSYCHIA. Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, Paris 1998, 35–43.

Auzépy, *Les aspects matériel* = M.-F. Auzépy, *Les aspects matériel de la taxis byzantine*, Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles 2005. [En ligne].

Auzépy, *Le Christ* = M.-F. Auzépy, *Le Christ, l'empereur et l'image (VIIe-IXe siècle)*, in: *EVPSYCHIA, Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, Paris, 1998, 35–47.

Avery, *The Exultet Rolls* = M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton 1936.

Babić, *Il modello et la replica* = G. Babić, *Il modello et la replica nell' arte bizantina delle icone*, *Arte christiana* 76 (1988) 61–78.

Babić, *L'iconographie constantinopolitaine* = G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, ЗРВИ 14–15 (1973) 173–189.

Babić, *L'image symbolique* = G. Babić, *L'image symbolique de la „Porte fermée“ à Saint - Clément d'Ohrid*, in: *Synthronon: Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, ed. A. Grabar, Paris 1968, 145–151.

Babić, *Le maphorion de la Vierge* = G. Babić, *Le maphorion de la Vierge et le psaume 44 (45) sur les images du XIV siècle*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, I, Αθήνα 1991, 57–64.

Babić, *Les chapelles annexes* = G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969.

Babić, *Les fresques de Sušica* = G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macedoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, CA 12 (1962) 303–339.

Babić, *Les images byzantines* = G. Babić, *Les images byzantines et leur degrés de signification: l'exemple de Hodigitria*, in: *Byzance et les images*, edd. J. Duran, A. Guillou, Paris 1994, 189–222.

Babić, *Les portraits de Dečani* = G. Babić, *Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. B. J. Ђурић, Београд 1989, 273–285.

Babić, *Quelques observations* = G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)*, CA 27 (1978) 163–178.

Babić, *Sur l'icone de Poganovo* = G. Babić, *Sur l'icone de Poganovo et la vasilissa Helene*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, edd. D. Davidov, R. Samardžić, Belgrade 1987, 57–65.

Babić, *“Nativité de la Vierge”* = G. Babić, *Sur l'iconographie de la composition “Nativité de la Vierge” dans la peinture byzantine*, ЗРВИ 7 (1961) 169–175.

Babić, Walter, *The Inscriptions* = G. Babić, Ch. Walter, *The Inscriptions upon Liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, REB 34 (1976) 269–280.

Bacci, *Relics* = M. Bacci, *Relics of the Pharos chapel: a view from the Latin West*, in: *Eastern Christian Relics*, ed. A. Lidov, Moscow 2003, 234–246.

- Bacci, *The Armenain church* = M. Bacci, *The Armenain church in Famagusta and its mural decoration: some iconographic remarks*, Hask haygitakan taregirk 11 (2007–2008) 489–503.
- Bach, *La fonction funéraire* = F. Bach, *La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XII^e au XIV^e siècle*, Histoire de l'art 7 (1989) 25–33.
- Baert, Kusters, *The three as narrative* = B. Baert, L. Kusters, *The three as narrative, formal and allegorical index in Noli me tangere*, in: *The three. Symbol, allegory and mnemonic device in medieval thought and art*, ed. A. Worm, Turnhout 2014, 59–86.
- Baert, *Noli me tangere* = B. Baert, *Noli me tangere: narrative space and iconic space*, in: *Jerusalem as narrative space*, edd. G. Wolf, A. Hoffman, Leiden–Brill 2013, 323–350.
- Bakalova, *Hymnography and Iconography* = E. Bakalova, *Hymnography and Iconography: Images of Hymnographers in Twelfth and Thirteenth Century Church Paintings in Bulgaria*, in: *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, London 2006, 246–273.
- Bakalova, *King David* = E. Bakalova, *King David as a Model for the Christian Ruler: Some Visual Sources*, in: *The Biblical Models of Power and Law*, edd. I. Biliasky, R.G. Panu, Peter Lang, 2008, 93–131.
- Bakalova, *La vie de sainte Parascève* = E. Bakalova, *La vie de sainte Parascève de Tirnovo dans l'art balkanique du Bas Moyen Age*, Byzantinobulgarica 5 (1978) 175–209.
- Bakalova, *The Image of the Ideal Ruler* = E. Bakalova, *The Image of the Ideal Ruler in Medieval Bulgarian Literature and Art*, in: *Les cultes des saints souverains et des saints guerriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale*, edd. I. Biliarsky, R. G. Păun, Paris 2007, 34–80.
- Bakalova, *Life of St. Gerasimus* = E. Bakalova, *Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo, (A pictorial interpretation of the idea of restoring harmony between man and the world of nature)* ЗМСЛЖ 21 (1985) 105–122.
- Bakirtzis, *Ampoules byzantines* = C. Bakirtzis, *Ampoules byzantines de Thessalonique* in: *L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques*, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 205–209.
- Bakirtzis, *Pilgrimage to Thessalonike* = Ch. Bakirtzis, *Pilgrimage to Thessalonike: The Tomb of St. Demetrios*, DOP 56 (2002) 175–192.

Bakker, „*Ephraem the Syrian's* “ *Θρηνης τοῦ Θεοτόκου* = W. F. Bakker, „*Ephraem the Syrian's* “ *Θρηνης τοῦ Θεοτόκου: What? When? Where? Why?*, *BMGS* 29/1 (2005) 17–38.

Ball, *A Double-Headed Eagle Embroidery* = J. Ball, *A Double-Headed Eagle Embroidery: From Battlefield to Altar*, *Metropolitan Museum Journal* 41 (2006) 59–64.

Ballian, *Liturgical Implements*, in: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 117–142.

Baltoyianni, *Christ the Lamb* = C. Baltoyianni, *Christ the Lamb and the ἐνώπιον of the Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus*, *ΔΧΑΕ* 17 (1993–1994) 53–58.

Banev, *Myriad of Names* = K. Banev, *Myriad of Names to Represent Her Nobleness': The Church and the Virgin Mary in the Psalms and Hymns of Byzantium*, in: *A Celebration of Living Theology: A Festschrift in Honour of Andrew Louth*, edd. J. A. Mihoc, J. Aldea, London–New York 2014, 75–103.

Barbagallo, *Iconografia liturgica* = S. Barbagallo, *Iconografia liturgica del Pantokrator*, Roma 1996.

Barber, *Symeon the New Theologian* = C. E. Barber, *Symeon the New Theologian: Seeing Beyond Painting*, in: *Visualising the Middle Ages, II: Contesting the Logic of Painting: Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*, Boston 2007, 23–60.

Barkhuizen, *Romanos Melodos, On the Massacre of the Innocents* = H. Barkhuizen, *Romanos Melodos, On the Massacre of the Innocents: A Perspective on Ekphrasis as a Method of Patristic Exegesis*, *Acta Classica* 50 (2007) 29–50.

Bartusis, *The Late Byzantine Army* = M. C. Bartusis, *The Late Byzantine Army: Arms and Society, 1204–1453*, Philadelphia 1992.

Baudoin, *Ponce Pilate* = A. C. Baudoin, *Ponce Pilate : la construction d'une figure dans la littérature patristique et apocryphe*, Париз 2012 (необјављена докторска дисертација).

Baudoin, *Gouverneur, juge et Romain* = A. C. Baudoin, *Gouverneur, juge et Romain : la figure de Pilate chez les auteurs patristiques*, in: *Ponce Pilate*, ed. J.-M. Vercauysse, Arras 2013, 41–56.

Bauer, *Eine Stadt und ihr Patron* = F. Alto Bauer, *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013.

Baumstark, *Bild und Lied* = A. Baumstark, *Bild und Lied des Christlichen Ostens*, in: *Festschrift zum Sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, Bonn 1926, 168–180.

Bautch, *Putting Angels in their Place* = K. C. Bautch, *Putting Angels in their Place: Developments in Second Temple Angelology*, in: *With Wisdom as a Robe. Qumran and Other Jewish Studies in Honour of Ida Fröhlich*, ed. K. D. Dobos, M. Koszeghy, Sheffield 2008, 174–188.

Beck, *Kirche und theologische Literatur* = H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959.

Bellosi, *Duccio* = L. Bellosi, *Duccio: the Maestà*, London 1999.

Belting, Belting-Ihm, *Das Kreuzbild* = H. Belting, C. Belting-Ihm, *Das Kreuzbild im Hodegos des Anastasius Sinaites: ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus*, in: *Tortuale-Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Freiburg 1966, 30–39.

Belting, *Bizanzio a Venezia* = H. Belting, *Bizanzio a Venezia non è Bizanzio a Bizanzio*, in: *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, edd. F. Flores d' Arcais, C. Sismondo, Milan–Rimini 2002, 70–79.

Belting, *Dandolo's Dreams* = H. Belting, *Dandolo's Dreams: Venetian State Art and Byzantium*, in: *Byzantium. Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, New York 2006, 138–153.

Belting, *Le peintre Manuel Eugenikos* = H. Belting, *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie*, CA 28 (1979) 103–114.

Belting, Mango, Mouriki, *The mosaics and frescoes* = H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethye Camii) at Istanbul*, Washington 1978.

Belting, *The Image and Its Public* = H. Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages: form and function of early paintings of the Passion*, New Rochelle 1990.

Berg, *Une iconographie peu connue* = K. Berg, *Une iconographie peu connue du Crucifiement*, CA 9 (1957) 319–327.

Berger, *Le peintures de l'abside* = M. Berger, *Le peintures de l'abside de S. Stefano a Soletto: Une illustration de l'anaphore en Terre de Otrante a la fin du XIVe siecle*,

Melanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age, Temps Modernes, 94/1 (1982) 124–134.

Beronière, *The Sundays of Lent* = G. Beronière, *The Sundays of Lent in the Triodion: the Sundays without a Commemoration*, Rome 1997.

Berthon, *Saints Innocents* = E. Berthon, *À l'origine de la spiritualité médiévale de l'enfance: les Saints Innocents*, in: *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, ed. R. Fossier, Toulouse 1997, 29–38.

Bertonière, *Easter Vigil* = G. Bertonière, *The Historical Development of the Easter Vigil and Related Services in the Greek Church*, Roma 1972.

Bestul, *Texts of the Passion* = T. H. Bestul, *Texts of the Passion. Latin devotional literature and medieval society*, Philadelphia 1996.

Biliarsky, *Le rite du couronnement* = I. Biliarsky, *Le rite du couronnement des tsars dans les pays slaves et promotion d'autres axiai*, OCP 59/1 (1993) 91–139.

Biliarsky, *Old Testament Models* = I. Biliarsky, *Old Testament Models and State in Early Medieval Bulgaria*, in: *The Old Testament in Byzantium*, edd. P. Magdalino, R. Nelson, Washington D.C. 2010, 255–277.

Binggeli, *Les stylites et l'eucharistie* = A. Binggeli, *Les stylites et l'eucharistie*, in: *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, I, *L'Institutions*, edd. N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaux, Paris 2009, 421–444.

Bissinger, *Kreta* = M. Bissinger, *Kreta: Byzantinische Wandmalerei*, Munich 1995.

Bitrakova-Grozdanova, *Le culte de saint Démétrius* = V. Bitrakova-Grozdanova, *Le culte de saint Démétrius à Golem Grad – Prespa*, in: *Zbornik u čast Emilija Marina: za 60. rođendan*, ed. H. G. Jurišić, Split 2011, 807–816.

Bitrakova-Grozdanova, *Monuments paléochrétiens* = V. Bitrakova-Grozdanova, *Monuments paléochrétiens de la région d'Ohrid*, Ohrid 1975.

Bizau, *L' autel eucharistique* = I. Bizau, *L' autel eucharistique dans la mystique sacramentelle et liturgique de Saint Nicolas Cabasilas*, in: *L'espace liturgique: ses éléments constitutifs et leur sens*, ed. C. Braga, Roma 2006, 65–105.

Bogdanović, *Cisterns* = J. Bogdanović, *Cisterns*, in: *Encyclopaedia of the Hellenic World*, 2008 (доступно на:

<http://constantinople.ehw.gr/forms/flLemmaBodyExtended.aspx?lemmaID=12427>)

Bogdanović, *Regional Developments* = J. Bogdanović, *Regional Developments in Late Byzantine Architecture and the Question of "Building Schools". An Overlooked Case of the Fourteenth-Century Churches from the region of Skopje*, *Byzantinoslavica* 69 (2011) 219–266.

Bogevska, *Les peintures murales* = S. Bogevska, *Les peintures murales du monastère de Marko: un programme iconographique au service de la propagande royale*, in: *Culture des commanditaires, Actes de la journée d'étude tenue à l'Université de Paris 1, 13 mai 2011*, edd. Q. Cazes et Ch. Prigent (доступно на:

<http://hicsa.univparis1.fr/page.php?r=18&id=500&lang=fr>).

Bogevska, *Notes on female piety* = S. Bogevska, *Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: The case of Mali Grad*, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., Wien-Köln-Weimar 2011/2012, 355–367.

Bogevska, *Saint Alexandre* = S. Bogevska, *Saint Alexandre dans la tradition hagiographique et iconographique byzantine*, *Зборник. Средновековна уметност* 6 (2007) 109–130.

Bogevska, *The Holy Trinity* = Bogevska, *The Holy Trinity in the Diocese of the Archbishopric of Ohrid in the second half of the 13th century*, *Патримониум.Мк* 10 (2012) 143–175.

Bogevska, *Un programme iconographique* = S. Bogevska, *Un programme iconographique inhabituel dans la chapelle rupestre Saints-Pierre-et-Paul, Konjsko (Prespa)*, *Патримониум.Мк* 7 (2014) 231–247.

Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres* = S. Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa : milieu du XIII^e-milieu du XVI^e siècle*, Turnhout 2015.

Boismard, *Le Lavement des pieds* = M. É. Boismard, *Le Lavement des pieds (Jn, XIII, 1-17)*, *Revue Biblique* 71 (1964) 5–24.

Boonen, *La figuration de l'arbre* = A. Boonen, *La figuration de l'arbre dans les scènes du Nouveau Testament à Byzance du IX^e au XIV^e siècle*, *Byzantion* 15 (1985) 417–430.

Bornert, *L'anaphore* = R. Bornert, *L'anaphore dans la spiritualité liturgique de Byzance. Le témoignage des commentaries mystagogiques du VIIIe au XVe siècle*, in: *Eucharisties d'Orient et d'Occident*, ed. B. Bernard, Paris 1970, 241–263.

Bornert, *La célébration de la sainte Croix* = R. Bornert, *La célébration de la sainte Croix dans le rite byzantine*, *La Maison Dieu* 75 (1963) 92–108.

Bornert, *Les commentaires byzantins* = R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966.

Bouras, *Byzantine Lighting Devices* = L. Bouras, *Byzantine Lighting Devices*, *JÖB* 32/3 (1982) 479–491.

Bouras, Kaloyeropoulou, Andreadi, *Churches of Attica* = Ch. Bouras, A. Kaloyeropoulou, R. Andreadi, *Churches of Attica*, Athens, 1970.

Boycheva, *L'aer* = V. J. Boycheva, *L'aer dans la liturgie orthodoxe et son iconographie du XIIIe siècle jusque dans l'art post-byzantin*, *CA* 51 (2003) 169–194.

Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla* = O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, *Gazette des Beaux-Arts* 25 (1944) 5–24.

Breytenbach, *The Minor Prophets* = C. Breytenbach, *The Minor Prophets in Mark's Gospel*, in: *Minor Prophets in the New Testament*, edd., M. J. J. Menken, S. Moyise New York 2009.

Brightman, *Liturgies* = F. E. Brightman, *Liturgies, eastern and western*, I, *Eastern liturgies*, Oxford 1896 (reprinted 1965).

Brock, *The Luminous Eye* = S. Brock, *The Luminous Eye: The Spiritual World Vision of St. Ephrem*, Rome 1985.

Brown, *La Mort de Messie* = R. E. Brown, *La Mort de Messie. Encyclopédie de la Passion de Christ. De Gethsémani de au tombeau*, II, Paris 2005.

Brubaker, *The Illustrated copy* = L. Brubaker, *The Illustrated copy of the "Homilies" of Gregory of Nazianzus in Paris (Bibliothèque nationale, cod. gr. 510)*, Универзитет Џон Хопкинс 1983 (докторска теза).

Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* = L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca.680–850): the Sources. An Annotated Survey*, Aldershot 2001.

Brubaker, *Vision and Meaning* = L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 2008.

Brzozowska, *Sofia – Mądrość Boża* = Z. Brzozowska, *Sofia – Mądrość Boża. Przymiot, energia czy odrębna osoba Boska w teologii Kościoła wschodniego (do XV w.)*, Hybris. Internetowy magazyn filozoficzny, 20 (2013) 1–13.

Brzozowska, *Sofia* = Z. Brzozowska, *Sofia – upersonifikowana Mądrość Boża. Dzieje wyobrażeń w kręgu kultury bizantyńsko-słowiańskiej*, Łódź 2015.

Brzozowska, *Wisdom Has Built Her House* = Z. Brzozowska, *Wisdom Has Built Her House (Proverbs 9, 1–6). The History of the Notion in Southern and Eastern Slavic Art in the 14th–16th Centuries*, *Studia Ceranea* 5 (2015) 33–58.

Buchthal, *A Byzantine Miniature* = H. Buchthal, *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its relatives*, *DOP* 15 (1961) 127–139.

Buchthal, Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople* = H. Buchthal, H., Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Washington 1978.

Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter* = H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London, 1938.

Bucur, *Foreordained from all Eternity* = B. G. Bucur, *Foreordained from all Eternity. The Mystery of the Incarnation According to Some Early Christian and Byzantine Writers*, *DOP* 62 (2008) 199–215.

Byzance: L'art byzantin = *Byzance: L'art byzantin dans les collections publiques françaises, exhibition catalogue*, ed. J. Durand, Paris 1992.

Byzantine Monastic Foundation Documents = *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typica and Testament*, edd. J. Thomas, A. Constantinides Hero, Washington, D.C., 2000.

Byzantinische Epigramme = *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, ed. A. Rhoby, Wien 2009.

Byzantium = *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, British Museum exhibition catalogue, ed. D. Buckton, London 1994.

Byzantium 330–1453 = *Byzantium 330–1453*, edd. R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008.

Byzantium: Faith and Power = *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004.

Cacharelias, *Esphigmenou 14 Codex* = D. Cacharelias, *The Mount Athos Esphigmenou 14 Codex: Pagan and Christian Myth in Middle Byzantine Manuscript Illumination*, Њу Јорк Универзитет 1995 (необјављена докторска теза).

Cameron, *Christianity and the Rhetoric* = A. Cameron, *Christianity and the Rhetoric of Empire*, Berkeley–Los Angeles 1991.

Cameron, *The History of the Image of Edessa* = A. Cameron, *The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story*, in: *Okeanos: Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday*, ed. C. Mango, O. Pritsak, Harvard University 1984, 80–94.

Cameron, *The Virgin's robe* = A. Cameron, *The Virgin's robe: an episode in the history of early seventh-century Constantinople*, *Byzantion* 49 (1979) 42–56.

Canard, *Le cérémonial Fatimide* = M. Canard, *Le cérémonial Fatimide et le cérémonial Byzantin*, *Byzantion* 21 (1951) 355–420.

Capizzi, *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ* = C. S. J. Capizzi, *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ, Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, Romae 1964.

Carlston, *Transfiguration and Resurrection* = C. E. Carlston, *Transfiguration and Resurrection*, *Journal of Biblical Literature*, 80/3 (1961) 233–240.

Caseau, *Syméon Stylite* = B. Caseau, *Syméon Stylite l'ancien entre puanteur et parfum*, *REB* 63 (2005) 71–96.

Caseau, *Syméon Stylite le Jeune* = B. Caseau, *Syméon Stylite le Jeune (521–592): un cas de sainte anorexie?*, *Kentron* 19/1-2 (2003) 179–203.

Catafygiotu Topping, *A Byzantine Song for Simeon* = Catafygiotu Topping, *A Byzantine Song for Simeon: The Fourth Kontakion of St. Romanos*, in: eadem, *Sacred Songs: Studies in Byzantine Hymnography*, Minneapolis, 1997, 111–123.

Catafygiotu Topping, *Romanos, On the Entry into Jerusalem* = E. Catafygioty Topping, *Romanos, On the Entry into Jerusalem: A Basilikos logos*, in: eadem, *Sacred Songs: Studies in Byzantine Hymnography*, Minneapolis, 1997, 167–194.

Catafygiotu Topping, *St. Romanos Melodos* = E. Catafygiotu Topping, *St. Romanos Melodos and his First Nativity Kontakion*, in: eadem, *Sacred Songs. Studies in Byzantine Hymnography*, Minneapolis, 1997, 91–110.

Catafygiotu Topping, *The Annunciation* = E. Catafygiotu Topping, *The Annunciation in Byzantine Hymns*, in: eadem, *Sacred Songs: Studies in Byzantine Hymnography*, Minneapolis 1997, 139–166.

Charalampidis, *La Croce nell'iconografia* = C. H. Charalampidis, *La Croce nell'iconografia bizantina fino al XIV secolo*, in: *La Croce, Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, III, edd. B. Unlianich, U. Parente, Napoli 2007, Napoli 2008, 89–98.

Charalampidis, *The Dendrites* = C. P. Charalampidis, *The Dendrites in Pre-Christian and Christian Historical-Literary Tradition and Iconography*, Roma 1995.

Charalampidis, *The Iconography of Military Saints* = C. P. Charalampidis, *The Iconography of Military Saints in Middle and Late Byzantine Macedonia*, in: *Byzantine Macedonia. Art Architecture Music and Hagiography*, edd. J. Burke, R. Scott, Melbourne 2001, 80–87.

Charalampidis, *The Representations of the Uncreated Light* = C. P. Charalampidis, *The Representations of the Uncreated Light (Lux increate) in the Byzantine iconography of the Transfiguration of Christ*, *Arte Medievale*, 2/1 (2003) 129–136.

Chatzidakis, *A Fourteenth Century Icon* = N. Chatzidakis, *A Fourteenth Century Icon of the Virgin Eleusa in the Byzantine Museum of Athens*, in: *Byzantine East Latin West, Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 495–498.

Chatzidakis, *Hosios Loukas* = N. Chatzidakis, *Hosios Loukas. Byzantine Art in Greece*, Athens 1997.

Chatzidakis, *Recherches sur le peintre* = M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, *DOP* 23–24 (1969–70) 309–352.

Chatzidakis, *Saint George on Horseback* = N. Chatzidakis, *Saint George on Horseback "in Parade". A Fifteenth century Icon in the Benaki Museum*, in: *ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, I, Athens 1994, 61–65.

Chatzidakis, Bitha, *The Island of Kythera* = M. Chatzidakis, I. Bitha, *The Island of Kythera. Corpus of the Byzantine Wall Paintings of Greece*, Athens 2003.

Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales* = T. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas: Les chapelles occidentales*, Athens 1982.

Chotzakoglou, *Die Palaiologen* = C. Chotzakoglou, *Die Palaiologen und das fruheste Auftreten des byzantinischen Doppeladlers*, *Byzantinoslavica* 57 (1996) 59–68.

Christ, Paranakis, *Anthologia graeca* = W. Christ, M. Paranakis, *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig 1871.

Cigaar, *Une description* = K. Cigaar, *Une description de Constantinople traduite par un pelerin anglaise*, *REB* 34 (1976) 211–267.

Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique* = E. Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique des peintures murales de la chambre des tombeaux de l'église du monastère de Dobrovăt*, *Cahiers Balkaniques* 21 (1995) 21–58.

Cinzheza-Buculei, *Mănăstirii Humor* = E. Cinzheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii Mănăstirii Humor*, *Studii și Cercetări Istoria Artei. Artă plastică*, 4 (48) (2014) 183–194.

Cinzheza-Buculei, *Mănăstirii Sucevița* = E. Cinzheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii Mănăstirii Sucevița*, *Studii și Cercetări Istoria Artei. Artă plastică*, 3 (47) (2013) 175–209.

Ciobanu, *L'iconographie* = C. I. Ciobanu, *L'iconographie de l'hymne Acatiste dans les fresques de l'église St. Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure Moldave au temps du premier règne de Petru Rareș*, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série beaux-arts*, 47 (2010) 3–24.

Clément, *Il canto delle lacrime* = O. Clément, *Il canto delle lacrime: Saggio sul pentimento*, Milan 1983 (repr. 2002).

Coleman, Elsner, *The Pilgrim's progress* = S. Coleman, J. Elsner, *The Pilgrim's progress: art, architecture and ritual movement at Sinai*, *World Archeology*, 26/1, *Archeology of Pilgrimage* (1994) 73–89.

Commentaires sur Saint Jean = *Commentaires sur Saint Jean*, II, trad. C. Blanc, Paris 1970.

Congourdeau, *Hyper-réalisme et symbolique sacrificielle* = M. H. Congourdeau, *L'enfant immole. Hyper-réalisme et symbolique sacrificielle à Byzance*, in: *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, I, *L'Institutions*, edd. N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaux, Paris 2009, 291–307.

Constantine Porphyrogenitus: Three Theatyses = *Constantine Porphyrogenitus: Three Theatyses on Imperial Military Expeditions*, ed. J. Haldon, Wien 1990.

Constantinides, *Panagia Olympiotissa* = E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, I–II, Athens 1992.

Constantinides, *The Question of the Date and Origin* = E. C. Constantinides, *The Question of the Date and Origin of the earliest Akathistos cycles in Byzantine Monumental Painting in the Light of the Akathistos of the Olympiotissa at Elasson*, in: eadem, *Images from the Byzantine Periphery. Studies in Iconography and Style*, Leiden 2007, 40–51.

Constantinou, *Grotesque Bodies* = S. Constantinou, *Grotesque Bodies in Hagiographical Tales. The Monstrous and the Uncanny in Byzantine Collections of Miracle Stories*, DOP 64 (2010) 43–54.

Constas, *Proclus of Constantinople* = N. P. Constas, *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity. Homilies 1-5. Texts and Translations*, Leiden 2003.

Constas, *The Purple Thread* = N. P. Constas, *The Purple Thread and the Veil of the Flesh: Symbols of Weaving in the Sermons of Proclus*, in: idem, *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity, Homilies, 1-5, texts and translations*, Leiden 2003, 315–358.

Constas, *Weaving the Body of God* = N. P. Constas, *Weaving the Body of God: Proclus of Constantinople, the Theotokos, and the Loom of the Flesh*, *Journal of Early Christian Studies*, 3/2 (1995) 164–194.

Cormack, *The Saint Imagined* = R. Cormack, *The Saint Imagined: St. Demetrios of Thessaloniki*, in: idem, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London 1985, 50–94.

Corrigan, *Text and Image* = C. Corrigan, *Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, in: *The Sacred Images East and West*, edd. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana–Chicago 1995, 46–49.

Corrigan, *Visual Polemics* = C. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992.

Cosmas Indicoplèustes, Topographie chrétienne = *Cosmas Indicoplèustes, Topographie chrétienne*, II, ed. W. Wolska Conus, Paris 1970.

Costache, *Reading the Scriptures* = D. Costache, *Reading the Scriptures with Byzantine Eyes: the Hermeneutical Significance of St. Andrew of Crete's Great Canon*, *Phronema* 23 (2003) 51–66.

Cothenet, *Gestes et actes* = E. Cothenet, *Gestes et actes symboliques du Christ dans le IV^e Évangile*, in: *Gestes et paroles dans les diverses familles liturgiques*, Roma 1978, 95–116.

Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses* = J. A., Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington 1994

Crawford Parker, *The Descent from the Cross* = E. Crawford Parker, *The Descent from the Cross: its relation to the extra-liturgical Depositio drama*, Њу Јорк 1975 (необјављена докторска дисертација).

Crosdidier de Matons, *Romanos le Mélode* = J. Crosdidier de Matons, *Romanos le Mélode : Hymnes IV*, Paris 1967.

Crow, Bardill, Bayliss, *The water supply* = J. Crow, J. Bardill, R. Bayliss, *The water supply of Byzantine Constantinople*, London 2008.

Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies* = M. B. Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies on Lazarus and Palm Sunday*, *Studia Patristica* 31 (1997) 22–41.

Cunningham, *Andrew of Crete* = M. B. Cunningham, *Andrew of Crete: A High-Style Preacher of the Eight Century*, in: *Preacher and His Audience: Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, edd. M. B. Cunningham, P. Allen, Leiden–Boston–Köln, 1998, 267–294.

Cunningham, *The Use of Protoevangelion of James* = M. B. Cunningham, *The Use of Protoevangelion of James in Eight-Century Homilies on the Mother of God*, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, edd. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington 2011, 163–178.

Ćurčić, *The Twin-domed Narthex* = S. Ćurčić, *The Twin-domed Narthex in Palaeologan Architecture*, *ЗРВИ* 13 (1971) 333–344.

Curtis et al., *Sasanian Coins* = V.S. Curtis, M.E. Askari, E.J. Pendleton, R. Hodges, A.A. Safi, *Sasanian Coins. A Sylloge of the Sasanian Coins in the National Museum of Iran (Muzeh Melli Iran), Tehran, Volume I: Ardashir I to Hormizd IV*, London 2010.

Cutler, Spieser, *Byzance médiéval* = A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiéval 700–1204*, Paris 1996.

Cutler, *Imagination and Documentation* = A. Cutler, *Imagination and Documentation: Eagle Silks in Byzantium, Latin West and Abbasid Baghdad*, BZ 96 (2003) 67–72.

Cutler, *The Aristocratic Psalters* = A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.

Cutler, *Under the Sign* = A. Cutler, *Under the Sign of the Deësis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, DOP 41 (1987) 145–154.

Cvetković, *Sovereign Portraits* = B. Cvetković, *Sovereign Portraits at Markov Manastir Revisited*, ICON 5 (2012) 185–198.

Cvetković, *St John the Baptist* = B. Cvetković, *St John the Baptist: On Recent Discovery in the Monastery St Prohoros of Pčinja*, in: *Ars auro gemmisque prior*, Mélanges Jean-Pierre Caillet, Turnhout 2013, 447–453.

Cvetković, *The portraits in Lapušnja* = B. Cvetković, *The portraits in Lapušnja and iconography of joint ktetorship*, Ниш и Византија 11 (2013) 295–307.

D' Amato, *The Betrayal* = R. D' Amato, *The Betrayal: Military iconography and archeology in the Byzantine paintings of the 11th–15th c. AD representing the arrest of our Lord*, in: *Weapons bring peace? Warfare in medieval and early modern Europe*, ed. L. Marek, Wrocław 2013, 69–94.

Dagron, *Emperor and Priest* = G. Dagron, *Emperor and Priest: the Imperial Office in Byzantium*, Cambridge 2003.

Dagron, *Nés dans la pourpre* = G. Dagron, *Nés dans la pourpre*, Travaux et Memoires 12 (1994) 105–142.

Dagron, *Vie et miracles* = G. Dagron, *Vie et miracles de Sainte Thècle*. Texte grec, traduction et commentaire, avec la collaboration de M. Dupré, Bruxelles 1978.

Daguet-Gagey, *Le procès du Christ* = A. Daguet-Gagey, *Le procès du Christ dans les Acta Pilati. Étude des termes et realia institutionnels, juridiques et administratifs*, Apocrypha 16 (2005) 9–34.

Daley, “*At the Hour of Our Death*” = B. E. Daley, “*At the Hour of Our Death*”: *Mary’s Dormition and Christian Dying in Late Patristic and Early Byzantine Literature*, *DOP* 55 (2001) 71–89.

Daley, *On the Dormition of Mary* = B. Daley, *On the Dormition of Mary. Early Patristic Homilies*, Crestwood, N.Y., 1998.

Danielou, *Introduction* = J. Danielou, *Introduction*, in: H. Mussurilo, *From Glory to Glory: Texts from Gregory of Nyssa’s Mystical Writing*, London 1962, 22–23.

Daniélou, *La vigne* = J. Daniélou, *La vigne et l’arbre de vie*, in: idem, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris 1961.

Danielou, *Sacramenti futuri* = J. Danielou, *Sacramenti futuri. Étude sur les origines de la typologie biblique*, Paris 1950.

Daniélou, *Terre et paradis* = J. Daniélou, *Terre et Paradis chez les pères de l’église*, *Eranos Jahrbuch* 22 (1953) 433–472.

Daniélou, *The Angels and Their Mission* = J. Daniélou, *The Angels and Their Mission. According to the Fathers of the Church*, Westminster 1988.

Danilova, *St. Pherapont Monastery* = I. Danilova, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, Moscow 1970.

Darling, *Mirrors for Princes* = L. T. Darling, *Mirrors for Princes in Europe and the Middle East: A Case of Historiographical Incommensurability*, in: *East Meets West in the Middle Ages and Modern Times. Transcultural Experiences and in the Premodern World*, ed. A. Classen, De Gruyter, 2013, 223–242.

Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus* = R. Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern 1955.

Darrouzes, *Les calendriers* = J. Darrouzes, *Les calendriers byzantins en vers*, *REB* 16 (1958) 59–84.

Darrouzes, *Les recherches* = J. Darrouzes, *Les recherches sur les ΟΦΦΙΚΙΑ de l’église Byzantine*, Paris 1970, 148–164.

Daskas, *Nikolaos Mesarites* = B. Daskas, *Nikolaos Mesarites, Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*. *New Critical Perspectives*, *Parekbolai* 6 (2016) 79–102.

Dauterman Maguire, *Spouts and finials* = E. Dauterman Maguire, *Spouts and finials defining fountains by giving water shape and sound*, in: *Fountains and Water Culture in Byzantium*, edd. B. Shilling, P. Stephenson, Cambridge 2016, 163–181.

Dauterman Maguire, *The Rich Life and the Dance* = E. Dauterman Maguire, *The Rich Life and the Dance: Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt*, Urbana 1999.

David-Danel, *Iconographie des Saints medecins* = M.-L. David-Danel, *Iconographie des Saints medecins Côme et Damien*, Lille 1958.

Davies, *The Peregrinatio Egeriae* = J. G. Davies, *The Peregrinatio Egeriae and the Ascension*, *Vigiliae Christianae*, 8/ ½ (1954) 93–100.

De Ceremoniis = *De Ceremoniis*, ed. J. J. Reiske, I–III, Bonn 1829.

Deer, *Der Globus* = J. Deer, *Der Globus des spatromischen und des byzantinischen Kaisers. Symbol oder Insigne?* *BZ* 54 (1961) 53–85.

Delehaye, *Catalogus* = H. Delehaye, *Catalogus codic. hagiographicorum graec. bibliothecae Scholae Theologicae D. Marci Venetianum*, *AB* 24 (1905) 203–205.

Delehaye, *Légendes grecques* = H. Delehaye, *Légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909.

Delehaye, *Les passions des martyrs* = H. Delehaye, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Brussels 1966²

Delehaye, *Les saints stylites* = H. Delehaye, *Les saints stylites*, Bruxelles 1923.

Delehaye, *Synaxarium* = *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Propylaeum Ad Acta SS. Novembris, ed. H. Delehaye, Brussels 1902.

Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* = O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Boston 1964.

Demus, *Probleme byzantinischer Kuppeldarstellungen* = O. Demus, *Probleme byzantinischer Kuppeldarstellungen*, *CA* 25 (1976) 101–108.

Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* = O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.

Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons* = O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960) 87–109.

Denys L'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste* = Denys L'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, trad. M. de Gandillac, Paris 1958.

Denysenko, "*The Life in Christ*" = N. Denysenko, "*The Life in Christ*" by Nicholas Cabasilas : *A Mystagogical Work*, *Studia Liturgica* 38 (2009) 242–260.

Denysenko, *Baptismal Themes* = N. Denysenko, *Baptismal Themes in the Byzantine Blessing of Waters on Theophany*, *Logos, A Journal of Eastern Christian Studies* 52 (2011) 55–88.

Denysenko, *Mary's Dormition* = N. E. Denysenko, *Mary's Dormition: Liturgical Cliché, Summer Pascha*, *Studia Liturgica* 43 (2013) 256–280.

Denysenko, *Rituals and Prayers* = N. Denysenko, *Rituals and Prayers of Forgiveness in Byzantine Lent*, *Worship* 86 (2011) 140–160.

Denysenko, *The Blessing of Waters* = N. Denysenko, *The Blessing of Waters and Epiphany. The Eastern Liturgical Tradition*, Burlington 2012.

Deonna, *Sol et Luna* = W. Deonna, *Les crucifix de la vallée de Saas (Valais): Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique* (I), *Revue de l'histoire des religions* 132 (1946) 5–47; (II) *Revue de l'histoire des religions* 133 (1947) 49–92.

Der serbische Psalter = *Der serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, I. Textband, II. Faximile, ed. H. Belting, Wiesbaden 1978.

Derbes, *Images East and West* = A. Derbes, *Images East and West: The Ascent of the Cross*, in: *The Sacred Image East and West*, edd. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana–Chicago 1995, 110–131.

Derbes, *Picturing the Passion* = A. Derbes, *Picturing the Passion in Medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996.

Derbes, *Siena and the Levant* = A. Derbes, *Siena and the Levant in the Later Dugento*, *Gesta* 28/2 (1989) 190–204.

Derbes, Sandona, *Program of Giotto's Arena Chapel* = A. Derbes, M. Sandona, *Barren Metal and the Fruitful Womb: the Program of Giotto's Arena Chapel in Padua*, *Art Bull* , 80/2 (1998) 274–291.

Des heiligen Ephraem des Syrers, Hymnen de Nativitate = *Des heiligen Ephraem des Syrers, Hymnen de Nativitate (Epiphania)*, ed. E. Beck, Louvain 1958.

Descoeudres, *Die Pastoforien* = G. Descoeudres, *Die Pastoforien im syro-byzantinischen Osten. Eine Untersuchung zu architektur und liturgiegeschichtlichen Problemen*, Wiesbaden 1983.

Detoraki, *Greek Passions* = M. Detoraki, *Greek Passions of the Martyrs in Byzantium*, in: *The Ashgate Companion to Byzantine Hagiography, II, Genres and Contexts*, ed. S. Efthymiadis, Farnham 2014, 61–102.

Detoraki, *Portraits de saints* = M. Detoraki, *Portraits de saints dans le Synaxaire de Constantinople*, *EEBΣ* 53 (2007–2009) 211–232.

Deubner, *Kosmas und Damian* = L. Deubner, *Kosmas und Damian. Texte und Einleitung*, Leipzig 1907.

Dewald, *The Iconography of the Ascension* = E. T. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, *American Journal of Archeology* 19 (1915) 277–294

Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios = *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*, ed. E. Kurtz, Leipzig 1903.

Die Normannen in Thessalonike = *Die Normannen in Thessalonike; die Eroberung von Thessalonike durch die Normannen, 1185 n. Chr., in der Augenzeugenschilderung des Bischofs Eustathios*, ed. H. Hunger, Graz 1955.

Die Schriften des Johannes von Damaskos = *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, vol. 5, ed. B. Kotter, Berlin 1988.

Diehl, *La peinture byzantine* = Ch. Diehl, *La peinture byzantine*, Paris 1933.

Diehl, Le Tourneau, Saladin, *Les Monuments chrétiens de Salonique* = Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, *Les Monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918.

Diehl, *Manuel d'art byzantin* = Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris 1910.

Dimitrova, *Spiritual Architects* = E. Dimitrova, *Spiritual Architects. The Construction of the Architectural Backdrops in the Work of Some Painting Studios of the 14th Century*, Ниш и Византија 7 (2009) 227–249.

Dimitrova, *The portal to Heaven* = E. Dimitrova, *The portal to Heaven. Reaching the Gates of Immortality*, Ниш и Византија 5 (2007) 367–380.

Dimitrova, *The Staging of the Passion scenes* = E. Dimitrova, *The Staging of the Passion scenes: a stylistic essay. Six paradigms from 14th century fresco paintings*, Зорграф 31 (2006–2007) 115–123.

Dirksen, *Metanoia* = A. H. Dirksen, *The New Testament Concept of Metanoia*, Washington 1932.

Dmitrieva, *The depictions of warrior saints* = S. Dmitrieva, *The depictions of warrior saints in frescoes of 1380 at the Church of the Holy Saviour in Kovaliovo. Whether Balkan masters painted the Novgorod church?*, Зорграф 33 (2009) 121–134.

Dobschütz, *Christusbilder* = E. von Dobschütz, *Christusbilder, Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Leipzig 1899.

Dölger, *Der Durchzug durch das Rote Meer* = F. J. Dölger, *Der Durchzug durch das Rote Meer als Sinnbild der christlichen Taufe*, Antike und Christentum 2 (1930) 63–69.

Dölger, *Der Durchzug durch den Jordan* = F. J. Dölger, *Der Durchzug durch den Jordan als Sinnbild der Christlichen Taufe*, Antike und Christentum 2 (1930) 70–79.

Dolmas, *The Representation of a rare weapon* = K. J. Dolmas, *The Representation of a rare weapon in the chapel of St. Euthymios, Thessalonike*, Ниш и Византија 11 (2012) 457–462

Downey, *Nikolaos Mesarites* = G. Downey, *Nikolaos Mesarites, Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, Transactions of the American Philosophical Society 47.6 (1957) 855–924: 861–918.

Dragojlović, *La mystique lumineuse* = D. Dragojlović, *La mystique lumineuse et l'hésychasme dans la littérature byzantine et ancienne serbe*, in: *L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques*, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 133–137.

Drewer, *Saints and their Families* = L. Drewer, *Saints and their Families in Byzantine Art*, ΔΧΑΕ 16 (1991–1992) 259–270.

Drpić, *Art, Hesychasm* = I. Drpić, *Art, Hesychasm, and Visual Exegesis. Parisinus Graecus 1242 Revisited*, DOP 62 (2008) 217–247.

Drpić, *Epigram, Art, and Devotion* = I. Drpić, *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge 2016.

Drpić, *Painter as scribe* = I. Drpić, *Painter as scribe: artistic identity and the arts of graphē in late Byzantium*, *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 29.3 (2013) 334–353.

Drpić, *The Serres Icon* = I. Drpić, *The Serres Icon of Saints Theodores*, BZ 105/2 (2012) 645–694.

Dubois, *Les martyrologes* = J. Dubois, *Les martyrologes du moyen age latin*, Turnhout 1978.

Duchesne, *Les sources* = L. Duchesne, *Les sources du Martyrologe hiéronymien*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 5 (1885) 120–160.

Dufrenne, *Images du décor de la prothèse* = S. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, REB 26 (1968) 297–310.

Dufrenne, *L'enrichissement du programme* = Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe*, Belgrade 1967, 35–46.

Dufrenne, *L'illustrations des psautiers* = S. Dufrenne, *L'illustrations des psautiers grecs de Moyen âge*, I, Paris 1966.

Dufrenne, *La manifestation divine* = S. Dufrenne, *La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration*, in: *Nicée, II, 787-1987: Douze siècles d'images religieuses*, ed. F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1987, 185–206.

Dufrenne, *Le psautier de Bristol* = S. Dufrenne, *Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins*, CA 14 (1964) 159–182.

Dufrenne, *Les programmes iconographique* = S. Dufrenne, *Les programmes iconographique des coupoles dans églises du monde byzantine et postbyzantin*, *L'information d'histoire de l'art* 10/5 (Paris 1965) 185–199.

Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises* = S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.

Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses* = C. L. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIV^e siècle : L'église de Saint Nicholae-Domnesc de Curtea de Argeș*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 16 (1979) 3–63.

Dumitrescu, *Une iconographie peu habituelle* = A. Dumitrescu, *Une iconographie peu habituelle: les saints militaires siégeant. Le cas de Saint-Nicolas d'Arges*, *Byzantion* 59 (1989) 48–63.

Dupont, *Ascension du Christ* = J. Dupont, *Ascension du Christ et don de l'Esprit d'après Actes 2 : 33*, in: *Christ and Spirit in the New Testament*, ed. B. Lindars, S. S. Smalley, Cambridge 1973, 219–228.

Duschesne, *Christian worship* = L. M. Duschesne, *Christian worship: its evolution and origins*, London 1903.

Džurova, *Slavonic Manuscripts* = A. Džurova, *Slavonic Manuscripts from the British Museum and Library*, Sofia 1977.

Djordjević, Marković, *On the Dialogue Relationship* = I. M. Djordjević, M. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in Eastern Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the Naos of Lesnovo*, *Зорграф* 28 (2000–2001) 13–48.

Djurić S., *Ateni and the Rivers of Paradise* = S. Djurić, *Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art*, *Зорграф* 20 (1989) 22–29.

Djurić S., *The Representation of Sun and Moon* = S. Djurić, *The Representation of Sun and Moon at Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. B. J. Ђурић, Београд 1989, 339–346.

Djurić, *L'art des Paleologues* = V. J. Djurić, *L'art des Paleologues et l'état serbe: role de la cour et de l'église serbes dans la première moitié du XIV^e siècle*, in: *Art et société à Byzance sous les Paleologues*, Venise 1971, 177–191.

Djurić, *La symphonie* = V. J. Djurić, *La symphonie de l'Etat et de le l'Eglise dans la peinture murale en Srebie médiévale*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ђирковић, Београд–Краљево 1998, 203–224.

Djurić, *Le nouveau Constantin* = V. J. Djurić, *Le nouveau Constantin dans l'art serbe médiéval*, in: *ΛΙΘΟΣΤΡΩΤΟΝ. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte*, Festschrift für M. Restle, hg. B. Borkopp, Th. Steppan, Stuttgart 2000, 55–65.

Djurić, *Les conceptions hagiologiques* = V. J. Djurić, *Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Protaton*, X3 8 (1991) 37–89.

Djurić, *Les docteurs de l'Église* = V. J. Djurić, *Les docteurs de l'Église*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*, I, Αθήνα 1991, 129–135.

Djurić, *Les portraits de souverains* = V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, X3 7 (1989) 105–121.

Djurić, *La royauté et le sacerdoce* = V. J. Djurić, *La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiča*, in: *Манастир Жича*, Краљево 2000, 124–147.

Djurić, *Markov manastir* = V. J. Đurić, *Markov manastir*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 3, Zagreb 1964, 410.

Eastmond, *Art and Identity* = A. Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Farnham–Burlington 2004.

Eastmond, *Body vs. Column* = A. Eastmond, *Body vs. Column: The Cults of St Symeon Stylites*, in: *Desire and Denial in Byzantium*, ed. L. James, Aldershot 1999, 87–100.

Eastmond, *Byzantine Oliphants* = A. Eastmond, *Byzantine Oliphants?*, in: *ΦΛΟΠΙΑΤΙΟΝ. Spaziergang im kaiserlichen Garten. Schriften über Byzanz und seinen Nachbarn*, Mainz 2012, 95–116.

Eastmond, *Royal Imagery* = A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park 1998.

Eastmond, *The Heavenly Court* = A. Eastmond, *The Heavenly Court, Courty Ceremony, and the Great Byzantine Ivory Triptychs of the Tenth Century*, DOP 69 (2015) 71–114.

Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance* = J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, Paris 1921.

Efthymiadis, *Greek Byzantine Hagiography* = S. Efthymiadis, *Greek Byzantine Hagiography in Verse*, in: *The Ashgate Companion to Byzantine Hagiography*, II, *Genres and Contexts*, ed. S. Efthymiadis, Farnham 2014, 161–181.

Efthymiadis, *Medieval Thessalonike* = S. Efthymiadis, *Medieval Thessalonike and the Miracles of its Saints. Big and small demands made on exclusive rights (ninth–twelfth centuries)*, in: idem, *Hagiography in Byzantium. Literature, Social History and Cult*, Aldershot 2011, XIII.1–16.

Elliot, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity* = J. L. Elliot, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity and Infancy Narratives*, Leiden–Boston 2006.

Elsner, *The Viewer and the Vision* = J. Elsner, *The Viewer and the Vision: The Case of the Sinai Apse*, *Art History* 17/1 (1994) 81–102.

Encyclopedia Iranica = *Encyclopedia Iranica*, I–XVI, London–New York 1982–2013.

Engberg, *Romanos Lakapenos and the Mandilion* = S. G. Engberg, *Romanos Lakapenos and the Mandilion of Edessa*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 123–142.

Esbroeck, *Les textes littéraires* = M. van Esbroeck, *Les textes littéraires sur l'Assomption avant le X^e siècle*, in: *Les Actes Apocryphes des Apôtres*, Genève 1981, 265–285.

Esler, Piper, *Lazarus, Mary and Martha* = P. F. Esler, R. Piper, *Lazarus, Mary and Martha. Social-Scientific Approaches to the Gospel of John*, London 2006.

Eustathios of Thessaloniki. The Capture of Thessaloniki = *Eustathios of Thessaloniki. The Capture of Thessaloniki*, ed. J. R. Melville Jones, Canberra 1987.

Eustazio di Tessalonica. La espugnazione di Tessalonica = *Eustazio di Tessalonica. La espugnazione di Tessalonica*, ed. S. Kyriakidis, Palermo 1961.

Evangelatou, *The Purple Thread* = M. Evangelatou, *The Purple Thread of the Flesh: The theological connotations of a narrative iconographic element in Byzantine images of Annunciation*, in: *Icon and Word: the Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, edd. A. Eastmond, L. James, Aldershot 2003, 261–281.

Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body* = M. Evangelatou, *Virtuous Soul, Healthy Body: The Holistic Concept of Health in Byzantine Representations of Christ's Healing Miracles*, in: *Holistic Healing in Byzantium*, ed. J. T. Chirban, Brookline 2010, 173–233.

Evangelatou, *Word and Image* = M. Evangelatou, *Word and Image in the Sacra Parallels (Codex Parisinus Graecus 923)*, *DOP* 62 (2009) 113–197.

Everyday life = *Everyday life in Byzantium (catalogue of the exhibition, Thessaloniki, october 2001–january 2002)* Athens 2002.

Ewans, *Antiquarium Researches in Illiricum* = A. J. Ewans, *Antiquarium Researches in Illiricum, IV: Scupi, Skopia and the birthplace of Justinian, with notes on the Roman road-line Scupi–Naissus–Ramesiana*, Westminster 1885.

Falla Castelfranchi, *Il diavolo a Bizanzio* = M. Falla Castelfranchi, *Il diavolo a Bizanzio. Aspetti iconografico-iconologici e liturgici*, in: *Il diavolo nel Medioevo*, Spoleto 2013, 605ff.

Falla Castelfranchi, *La decorazione pittorica* = M. Falla Castelfranchi, *La decorazione pittorica della cripta detta del Crocefisso ad Ugento*, in: *La cripta detta del Crocefisso ad Ugento: la storia, gli studi, le nuove acquisizioni*, ed. M. Consiglia De Matteis, Ugento 2006, 39–55.

Featherstone, *Display in Court Ceremonial* = J. J. Featherstone, *Δι' Ἐνδειξίῃν: Display in Court Ceremonial (De Cerimoniis, II, 15)*, in: *The Material and the Ideal: Essays in Medieval Art and Archeology in Honour of Jean-Michel Spieser*, edd. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leiden 2008, 75–112.

Ferguson, *Preaching at Epiphany* = Ferguson, *Preaching at Epiphany: Gregory of Nyssa and John Chrysostom on Baptism and the Church*, *Church History*, 66/1 (1997) 1–17.

Ferguson, *The Disgrace and the Glory* = E. Ferguson, *The Disgrace and the Glory: A Jewish Motif in Early Christianity*, *Studia Patristica* 21 (1989) 86–94.

Filonov Gove, *The Slavic Akathistos Hymn* = A. Filonov Gove, *The Slavic Akathistos Hymn: poetic elements of the Byzantine text and its Old Church Slavonic translation*, München 1988.

Flusin, *Syméon et les philologues* = B. Flusin, *Syméon et les philologues, ou la mort du stylite*, in: *Les saints et leur sanctuaire : textes, images et documents*, edd. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.- P. Sodini, Paris 1993, 1–23.

Folda, *The Saint Marina Icon* = J. Folda, *The Saint Marina Icon: Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art?*, in: *Four Icons in the Menil Collection*, ed. B. Davezac, Houston 1992, 107–133.

Follieri, *Initia Hymnorum* = E. Follieri, *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae*, I, Rome 1960.

Forsyth, Weitmann, *The Monastery of St. Catherine* = G. H. Forsyth, K. Weitmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1973.

Foskolou, *Mary Magdalene* = V. Foskolou, *Mary Magdalene between East and West: Cult and Image, Relics and Politics in the Late Thirteenth-Century Eastern Mediterranean*, *DOP* 65–66 (2011–2012) 271–296.

Frankfurter, *Stylites et Phallobates* = D. Frankfurter, *Stylites et Phallobates: Pillar Religions in Late Antique Syria*, *Vigiliae Christianae* 44 (1990) 168–198.

Frazer, *Hades* = M. E. Frazer, *Hades Stabbed by the Cross of Christ*, *Metropolitan Museum Journal* 9 (1974) 153–161.

Fredrikson, *La perle* = N. I. Fredrikson, *La perle, entre l'océan et le ciel. Origines et évolution d'un symbole chrétien*, *Revue de l'histoire des religions*, 220/3 (2003) 283–317.

Friend, *The Portraits of the Evangelists* = A. M. Friend, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, *Art Studies* 5 (1927) 115–150.

Frolov, *La 'podea'* = A. Frolov, *La 'podea': un tissu décoratif de l'église byzantine*, *Byzantion* 13 (1938) 461–504.

Frolov, *Deux églises byzantines* = A. Frolov, *Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage*, *Études byzantines* 3 (1945) 43–91.

Frolov, *L'argent de parure* = A. Frolov, *L'argent de parure dans des fresques Serbe du moyen âge*, *REB* 24 (1966) 292–307

Frolov, *La relique de la Vrai Croix* = A. Frolov, *La relique de la Vrai Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961.

Frolov, *La relique de la Vraie Croix* = A. Frolov, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961.

Fundić, Kappas, *Stauroproskynesis* = L. Fundić, M. Kappas, *Stauroproskynesis: An Iconographic Theme and Its Context*, *ΔXAE* 34 (2013) 141–154.

Furrer, *La Passion dans les Acta Pilati* = C. Furrer, *La Passion dans les Acta Pilati*, in: *Gellite, Gestorben, Auferstanden. Passions-und Ostertraditionen im antiken Christentum*, edd. T. Nicklas, A. Merkt, J. Verheyden, Tübingen 2010, 69–96.

Furrer, *La recension grecque* = C. Furrer, *La recension grecque ancienne des Actes de Pilate*, *Apocrypha* 21 (2010) 11–30.

Furrer, *Ἰσσαννα* = C. Furrer, *Ἰσσαννα. Σῶσον δὴ: Du salut annoncé au salut attendu*, in: *Écritures et réécritures*, colloque du RRENAB, Louvain 2012, 243–262.

Gabelić, *Diversity in Fresco Painting* = S. Gabelić, *Diversity in Fresco Painting of the Mid-Fourteenth Century: the Case of Lesnovo*, in: *The Twilight of Byzantium: Aspects of*

Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire, edd. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 187–216.

Gabelić, *On the Three Fourteenth Century Aristocratic Foundations* = S. Gabelić, *On the Three Fourteenth Century Aristocratic Foundations*, in: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции*, Москва 2005, 381–391.

Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku* = Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku. Funkcionalno modifikovanje predloška freske*, Патримониум.Мк 7–8 (2010) 217–228.

Gabelić, *The Archangelos Xorinos* = S. Gabelić, *The Archangelos Xorinos, the Banisher*, DOP 50 (1996) 345–360.

Galavaris, *An eleventh century hexptych* = G. Galavaris, *An eleventh century hexptych of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai*, Venice–Athens 2009.

Galavaris, *The Illustration of the Prefaces* = G. Galavaris, *The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Vienna 1979.

Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies* = G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzensus*, Princeton 1969.

Gallas, Wessel, Borboudakis, *Byzantinisches Kreta* = B. K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983.

Gallay, *La Vie de saint Grégoire* = P. Gallay, *La Vie de saint Grégoire de Nazianze*, Paris 1943.

Garidis, *Contacts* = M. Garidis, *Contacts entre la peinture de la Grèce du nord et des zones centrales balkaniques avec la peinture moldave de la fin du XVe siècle*, in: *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines*, II, Bucarest 1971, 563–569.

Garidis, *L'ange à cheval* = M. Garidis, *L'ange à cheval dans l'art byzantine. Les origines. Essai d'interprétation*, Byzantion 42 (1972) 23–59.

Garidis, *La peinture murale* = M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athens 1989.

Gauls, *Writing "with Joyful and Leaping Soul"* = N. Gauls, *Writing "with Joyful and Leaping Soul" Sacralization, Scribal Hands, and Ceremonial in the Lincoln College Typikon*, DOP 69 (2015) 244–271.

Gavrilović A., *Holy Stylites* = A. Đ. Gavrilović, *Holy Stylites in the church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć*, Патримониум.Мк 7 (2014) 147–155.

Gavrilović A. , *Representations of the wells* = A. Gavrilović, *Representations of the wells in the Byzantine art. Contribution to the research of their iconography*, Ниш и Византија 8 (2010) 201–218.

Gavrilović, *The Forty in Art* = Z. Gavrilović, *The Forty in Art*, in: eadem, *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001, 70–74.

Gavrilović, *The Forty Martyrs in Macedonia* = Z. Gavrilović, *The Forty Martyrs in Macedonia and Serbia*, in: eadem, *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001, 198–216.

Gavrilović, *The Forty Martyrs of Sebaste* = Z. Gavrilović, *The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žiča Vestibule*, in: eadem, *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001, 75–86.

Gavrilović, *The Portrait of King Marko* = Z. Gavrilović, *The Portrait of King Marko at Markov Manastir (1376–1381)*, BF16 (1990) 415–428 (= eadem, *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001, 146–163).

Gelzer, *Die Genesis* = H. Gelzer, *Die Genesis der byzantinischen Themenverfassung*, Leipzig 1899.

Georges Pachymérès = Georges Pachymérès, *Relations historiques*, ed. A. Failler, I–V, Paris 1984 (1999, 2000).

Georgitsoyanni, *Les peintures murales* = E. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastere de la Transfiguration aux Meteores (1483)*, Athens 1993.

Gerov, *L'image de Constantin et Hélène* = G. Gerov, *L'image de Constantin et Hélène avec la croix: étapes de formation et contenu symbolique*, Ниш и Византија 2 (2004) 227–238.

Gerov, *Oeuvre inconnu* = G. Gerov, *Oeuvre inconnu du XIVe siècle; icône de Saint Demetrios avec un cycle hagiographique*, Scripta & E-Scripta, 2 (2004) 143–153.

Gerstel, *Painted Sources* = S. E. J. Gerstel, *Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium*, DOP 52 (1998) 89–111.

Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries* = S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle 1999.

Gerstel, *Civic and Monastic Influences* = S. E. J. Gerstel, *Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike*, DOP 57 (2003) 225–239.

Gerstel, *Monumental painting* = S. E. J. Gerstel, *Monumental painting and eucharistic sacrifice in the Byzantine sanctuary: the Example of Macedonia*, Њу Јорк 1993 (докторска досертација).

Gianelli, *Témoignage patristique* = C. Gianelli, *Témoignage patristique grecs en faveur d'une apparition du Christ ressuscité à la Vierge Marie*, REB 11 (1953) 106–119.

Giannouli, *Byzantine Hagiography and Hymnography* = A. Giannouli, *Byzantine Hagiography and Hymnography: an Interrelationship*, in: *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography, II, Genres and Contexts*, ed. S. Efthymiadis, Farnham 2104, 285–312.

Giannouli, *Die Kommentartradition* = A. Giannouli, *Die Kommentartradition zum Grossen Kanon des Andreas von Kreta: Einige Anmerkungen*, JÖB 49 (1999) 143–159.

Gleede, *The Development of the Term ἐνπόστατος* = B. Gleede, *The Development of the Term ἐνπόστατος from Origen to John of Damascus*, Leiden 2012.

Glibetić, *An Early Balkan Testimony* = N. Glibetić, *An Early Balkan Testimony of the Byzantine Prothesis Rite: The Nomocanon of St Sava of Serbia (†1236)*, in: *Synaxis katholike, Beiträge zu Gottesdienst und Geschichte der fünf altkirchlichen Patriarchate für Heinzgerd Brakmann zum 70. Geburtstag*, Teilband 1, herausgegeben von D. Atanassova, T. Chronz, Wien 2014, 239–248.

Gligorijević-Maksimović, *Caractéristiques iconographiques* = M. Gligorijević-Maksimović, *Caractéristiques iconographiques de la peinture serbe et grecque du XIVe siècle. Les ménologes et les cycles hagiographiques*, in: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ' αιώνα*, edd. E. Παπαδοπούλου, Δ. Διαλέτη, Αθήνα 1996, 344–350.

Gligorijević-Maksimović, *Classical Elements* = M. Gligorijević-Maksimović, *Classical Elements in the Serbian Painting of the Fouteenth Century*, ZRVI 44 (2007) 363–370.

Goar, *Euchologion* = J. Goar, *Euchologion sive ritual graecorum*, Venice 1730; reprint Graz 1960.

Goodenough, *By Light, Light* = E. R. Goodenough, *By Light, Light*, New Haven–London 1935.

Gouillard, *Le temps du pénitent* = J. Gouillard, *Le temps du pénitent à la haute époque byzantine*, in: *Le Temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Age (IIIe –XIIIe siècle)*, Paris 1984, 469–476.

Gouma-Peterson, *The Parecclesion of St. Euthymios* = Th. Gouma Peterson, *The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy under Andronicos II*, *Art Bull* 58/2 (1976) 168–183.

Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant* = T. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in Palaeologan Cycle of 1303*, *DOP* 32 (1978) 199–216.

Gounaris, *Die Ikonographie des Akathistos-Hymnos* = G. Gounaris, *Die Ikonographie des Akathistos-Hymnos in der nachbyzantinischen Ikonenmalerei*, in: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme-Ikonographie-Still*, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000, 79–88.

Gounelle, *Diffusion et réception* = R. Gounelle, *Diffusion et réception des Actes de Pilate dans le monde byzantine*, in: *Ancient Christian Literature and Christian Apocryphal Literature, International Symposium on Christian Apocryphal Literature*, Aristotle University of Thessaloniki, June 2014, 1–8 (доступно на: <https://unistra.academia.edu/RemiGounelle>).

Gounelle, *Editing a Fluid and Unstable Text* = R. Gounelle, *Editing a Fluid and Unstable Text. The Example of the Acts of Pilate (or Gospel of Nicodemus)*, *Apocrypha* 23 (2012) 81–96.

Gounelle, *Genèse d'un personnage* = R. Gounelle, *Genèse d'un personnage littéraire. Ponce Pilate dans la littérature apocryphe chrétienne*, in: *Ponce Pilate*, ed. J.-M. Vercruysse, Arras 2013, 29–40.

Gounelle, *L'Enfer selon "l'Évangile de Nicodème"* = R. Gounelle, *L'Enfer selon "l'Évangile de Nicodème"*, *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses* 86/3 (2006) 313–333.

Gounelle, *La descente du Christ* = R. Gounelle, *La descente du Christ aux enfers. institutionnalisation d'une croyance (310–550)*, Turnhout 2008.

Gounelle, *La divinité du Christ* = R. Gounelle, *La divinité du Christ est-elle une question centrale dans le procès de Jésus rapporté par les Acta Pilati ?*, *Apocrypha* 8 (1997) 121–136.

Gounelle, *Le diable dans la littérature* = R. Gounelle, *Le diable dans la littérature chrétienne ancienne*, *Otrante - Art et littérature fantastiques* (Paris, École Normale Supérieure) 2 (1992) 5–21.

Gounelle, *Les recensions byzantines* = R. Gounelle, *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, Turnhout 2008.

Gounelle, *Un nouvel évangile judéo-chrétien?* = R. Gounelle, *Un nouvel évangile judéo-chrétien? Les Actes de Pilate*, in: *The Apocryphal Gospels within the Context of Early Christian Theology*, ed. J. Schröter, Leuven 2013, 357–401.

Gounelle, Izydorczyk, *A Thematic Bibliography* = R. Gounelle, Z. Izydorczyk, *A Thematic Bibliography of the « Acts of Pilate »*. *Addenda and corrigenda*, *Apocrypha* 11 (2000) 259–292.

Gounelle, Izydorczyk, *L'Évangile de Nicodème* = R. Gounelle, Z. Izydorczyk, *L'Évangile de Nicodème ou les Actes faits sous Ponce Pilate, recension latine A, suivi de La Lettre de Pilate à l'empereur Claude*, Turnhout 1997.

Grabar, *Christian Iconography* = A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968.

Grabar, *Iconographie de la sagesse divine* = A. Grabar, *Iconographie de la sagesse divine et de la Vierge*, *CA* 8 (1956) 254–261.

Grabar, *L'Empereur* = A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel – de l'Empire d'Orient*, Paris 1936.

Grabar, *L'art religieux et l'empire byzantin* = A. Grabar, *L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque de Macédoiniens*, École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses, 52 (1938) 5–37.

Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleousa* = A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleousa*, *ЗМЦЛТ* 10 (1974) 3–14.

Grabar, *L'iconoclasme byzantine* = A. Grabar, *L'iconoclasme byzantine*, Paris 1957.

Grabar, *L'iconographie du ciel* = A. Grabar, *L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge*, CA 30 (1982) 5–22.

Grabar, *La peinture religieuse* = A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928.

Grabar, *La Sainte Face* = A. Grabar, *La Sainte-Face de Laon: le Mandylion dans l'Art orthodoxe*, Prague 1931.

Grabar, *La temoinage d'une hymne* = A. Grabar, *La temoinage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edese au VIe siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien* CA 2 (1947) 41–67.

Grabar, *Les images* = A. Grabar, *Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème*, Зорпак 6 (1975) 25–30.

Grabar, *Martyrium* = A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946.

Grabar, *Miniatures gréco-orientales* = A. Grabar, *Miniatures gréco-orientales. Un manuscrit des Homélies de saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque Nationale d'Athènes*, Seminarium Kondakovianum 5 (1932) 259–298.

Grabar, *Peinture byzantine* = A. Grabar, *Peinture byzantine: Étude historique et critique*, Geneva, 1953.

Grabar, *Pseudo-Codinos* = A. Grabar, *Pseudo-Codinos et les cérémonies de la Cour byzantine au XIV^e siècle*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, 193–221.

Grabar, *Quelques reliquaires* = A. Grabar, *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique*, DOP 5 (1950) 18–28.

Grabar, *Recherches sur les sources juives* = A. Grabar, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien* (II), CA 12 (1962) 141–152.

Grabar, *Remarques sur l'iconographie* = A. Grabar, *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge*, CA 26 (1977) 169–178.

Grabar, *Sur les sources* = A. Grabar, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*, CA 12 (1961) 351–380.

Grabar, *The Artistic Climate* = A. Grabar, *The Artistic Climate in Byzantium during the Paleologan Period*, in: *The Kariye Djami, IV, Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 1–17.

Grabar, *Un rouleau liturgique* = A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954) 163–199.

Grabar, *Une source d'inspiration* = A. Grabar, *Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge*, CA 25 (1976) 143–162.

Grabar, *Zur Geschichte von Sphaira* = A. Grabar, *Zur Geschichte von Sphaira, Globus und Reichsapfel*, Historische Zeitschrift 191 (1960) 336–348.

Grabar O., *The Shared Culture* = O. Grabar, *The Shared Culture of Objects*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington DC, 1997, 115–129.

Graffin, *Les hymnes sur la perle* = F. Graffin, *Les hymnes sur la perle de saint Ephrem*, L'Orient syrien 12 (1967) 129–149.

Gravgaard, *Inscriptions* = A. M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testaments Prophecies in Byzantine Churches*, Copenhagen 1979.

Grégoire de Nazianze, *Discours 38–41* = Grégoire de Nazianze, *Discours 38–41*, ed. C. Moreschini, tr. P. Gallay, Paris 1990.

Grégoire de Nysse. *La Vie de Moïse* = Grégoire de Nysse. *La Vie de Moïse*, trans. J. Daniélou, Paris 1968.

Gregorae Nicephori *Historia Byzantina* = Gregorae Nicephori *Historia Byzantina*, I–II, ed. L. Sehopen, Bonn 1829–1830; III, ed. L. Bekker, Bonn 1855.

Gregorii Nysseni *Opera 9: Sermones* = Gregorii Nysseni *Opera 9: Sermones I*, ed. E. Gebhart, Leiden, 1967.

Gregory of Nyssa, *The Life of Moses* = Gregory of Nyssa, *The Life of Moses*, trans. E. Ferguson, A. J. Malherbe, New York 1978.

Gregory Palamas, *The Triads* = Gregory Palamas, *The Triads*, ed. J. Meyendorff, New York 1983.

Grigoriadou, *L'image de la Déisis* = L. Grigoriadou, *L'image de la Déisis royale dans une fresque du XIVe siècle à Castoria*, in: *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines tome II*, Bucarest 1971, 47–52.

Grondijs, *Croyances, doctrines* = M. L.- H. Grondijs, *Croyances, doctrines et iconographies de la liturgie céleste*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 74/1 (1962) 665–703.

Grondijs, *De iconographie* = L. H. Grondijs, *De iconographie van den Dubbelen Logos*, I, Amsterdam 1934; II, Amsterdam 1935.

Grondijs, *L'iconographie byzantine* = M. L.- H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bruxelles-Leyden 1940.

Grondijs, *Le Soleil et la Lune* = L. H. Grondijs, *Le Soleil et la Lune dans les scènes de Crucifixion*, in: *Actes du IVe Congrès International des études byzantines*, I, София 1935, 250–254.

Grosdidier de Matons, *Liturgie et Hymnographie* = J. Grosdidier de Matons, *Liturgie et Hymnographie: Kontakion et Canon*, *DOP* 34/35 (1980–1981) 31–43.

Grotowski, *Arms and armour* = P. Grotowski, *Arms and armour of the warrior saints: tradition and innovation in Byzantine iconography (843–1261)*, Leiden 2010.

Grotowski, *Defining the Byzantine Saint* = P. L. Grotowski, *Defining the Byzantine Saint. Creating the Message in Byzantine Art*, in: *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archeology and Art*, edd. P. L. Grotowski, S. Skrzyniarz, Warsaw 2010, 133–158.

Grozdanov, Bardzieva, *Sur les portraits* = C. Grozdanov, D. Bardzieva, *Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo*, *ЗРВИ* 33 (1994) 61–84.

Grumel, *Le mois de Marie* = V. Grumel, *Le mois de Marie des Byzantines*, *Echos d'Orient* 31/3 (1932) 257–269.

Guignard, *Les listes grecques d'apôtres* = C. Guignard, *Les listes grecques d'apôtres et de disciples du Christ : présentation d'un projet de recherche*, *Bulletin de l' AELAC* 22/23 (2012–2013) 29–34.

Guran, *Nouveau Constantin, Nouveau Silvestre* = P. Guran, *Nouveau Constantin, Nouveau Silvestre*, in: *Les cultes des saints souverains et des saints guerriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale*, ed. I. Biliarsky, R. G. Paun, Bucarest 2007, 134–164.

- Guscini, *The Image of Edessa* = M. Guscini, *The Image of Edessa*, Leiden–Boston 2009.
- Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements* = R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements: themes, issues, and trends*, Leiden 2009.
- Hadermann-Misguich, *Kurbinovo* = L. Hadermann-Misguich, *Kurbinov. Les fresques du Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle*, Brussels 1975.
- Hadermann-Misguich, *Une longue tradition* = L. Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantine. La décoration extérieure des églises*, *Зораф* 7 (1977) 5–10.
- Hadermann-Misguich, *Les eaux vives de l'Ascension* = L. Hadermann-Misguich, *Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des théophanies de Kurbinovo*, *Byzantion* 38 (1968) 374–385.
- Hahn, *The Sting of death* = C. Hahn, *The Sting of death is the thorn, but the circle of the crown is victory over death. The making of the Crown of thorns*, in: *Saints and Sacred Matter. The cult of Relics in Byzantium and Beyond*, edd. C. Hahn, H. A. Klein, Washington 2015, 193–214.
- Halkin, *L'épilogue d'Eusebe de Sevastee* = F. Halkin, *L'épilogue d'Eusebe de Sevastee a la passion de S. Eustrate et de ses compagnons*, *AB* 88 (1970) 279–283.
- Halkin, *Sainte Parscève la Jeune* = F. Halkin, *Sainte Parscève la Jeune et sa Vie inédite BHG 1420z*, in: *Studies on the Slavo-Byzantine and West-European Middle Ages. In Memoriam Ivan Dujčev*, Sofia 1988, 281–229.
- Ham, *The Minor Prophets* = C. A. Ham, *The Minor Prophets in Matthew's Gospel*, in: *Minor Prophets in the New Testament*, edd., M. J. J. Menken, S. Moyise, New York 2009.
- Han, *The Coming King* = S. A. Han, *The Coming King and the Rejected Shepherd: Matthew's Reading of Zechariah's Messianic Hope*, Sheffield 2005.
- Hannah, *Penthos and Repentance* = H. Hannah, *Penthos and Repentance in Symeon the New Theologian*, *Studia Patristica* 35 (2001) 114–121.
- Hannah, *Tears of Contrition* = H. Hannah, *Joy-bearing Grief: Tears of Contrition in the writings of the Early Syrian and Byzantine Fathers*, Brill 2004.
- Hannah, *The concept of Penitent Weeping* = H. Hannah, *The concept of Penitent Weeping in the Psalms of David, Ephrem's Theological Journal* 3 (Vancouver 1999) 172–176.

Hannick, *Zur Metrik* = C. Hannick, *Zur Metrik des Kontakion*, in: *Byzantios: Festschrift für Herbert Hunger zum 70. Geburtstag*, Wien 1984, 107–119.

Harley-McGowan, *From Victim to Victor* = F. Harley-McGowan, *From Victim to Victor: Developing an Iconography of Suffering in Early Christian Art*, in: *The Art of the Empire. Christian Art and Its Imperial Context*, edd. L. Jefferson, R. Jensen, Minneapolis 2015, 115–158.

Harley-McGowan, *Scenes of Death* = F. Harley McGowan, *Death is Swallowed Up in Victory Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography*, *Cultural Studies Review* 17/1 (2011) 101–24.

Harley, *The Narration of Christ's Passion* = F. Harley, *The Narration of Christ's Passion in Early Christian Art*, in: *Byzantine Narrative. Papers in Honour of Roger Scott*, ed. J. Burke et al., Melbourne 2006, 221–232, 536–538.

Hatzidakis et al., *Naxos* = M. Hatzidakis et al., *Naxos*, Melissa 1989.

Hautecoeur, *Le soleil et la lune* = L. Hautecoeur, *Le soleil et la lune dans les Crucifixions*, *Revue archéologique* 2 (1921) 13–32.

Heidt, *Angelology of the Old Testament* = W. G. Heidt, *Angelology of the Old Testament. A Study in Biblical Theology*, Washington 1949.

Henderson, *Piety and charity* = J. Henderson, *Piety and charity in Late Medieval Florence*, Oxford 1994.

Henderson, *The Flagellant movement* = J. Henderson, *The Flagellant movement and Flagellant confraternities in Central Italy 1260-1400*, *Studies in Church History* 15 (1978) 147–160.

Hendy, *Catalogue IV* = M. F. Hendy, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, IV Alexius I to Michael VIII, 1081–1261, part 1: Alexius I to Alexius V (1081–1204); part 2: The Emperors of Nicaea and Their Contemporaries (1204–1261)*, Washington, D. C. 1999.

Hendy, *Coinage and Money* = M. F. Hendy, *Coinage and Money in Byzantine Empire, 1081–1261*, Washington D.C. 1969.

Hennessy, *Images of Children* = C. Hennessy, *Images of Children in Byzantium*, Farnham 2008.

Henry, *Les églises de la Moldavie* = P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle*, Paris 1930.

Hinterberger, *Emotions in Byzantium* = M. Hinterberger, *Emotions in Byzantium*, in: *A Companion to Byzantium*, ed. L. James, Oxford 2010, 123–134.

Hinterberger, *Tränen* = M. Hinterberger, *Tränen in der byzantinischen Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte der Emotionen*, JÖB 56 (2006) 27–51.

Hirn, *The sacred shine* = Y. Hirn, *The sacred shine: a study of the poetry and art of the Catholic church*, London 1912.

Holy Image, Hallowed Ground = *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*, edd. R. S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles 2006.

Homiliae Selectae Mar Jacobi Sargensis = *Homiliae Selectae Mar Jacobi Sargensis*, ed. P. Bedjan, I–V, Leipzig 1905–1910.

Hörander, *A Cycle of Epigrams* = W. Hörander, *A Cycle of Epigrams on the Lord's Feasts in Cod. Marc. Gr.524*, DOP 48 (1994) 117–133.

Hörandner, *Epigrams on Icons* = W. Hörandner, *Epigrams on Icons and Sacred Objects. The Collection of Cod. Marc. gr. 524 once again*, in: *La poesia tardoantica e medievale*, edd. C. Burini de Lorenzi, M. de Gaetano, Alessandria 2010, 117–124.

Hostetter, *In the Heart of Hilandar* = W. T. Hostetter, *In the Heart of Hilandar*, Belgrade 1998 (CD-ROM).

Hourihane, *Pontius Pilate* = C. Hourihane, *Pontius Pilate, Anti-Semitism and the Passion in Medieval Art*, Princeton–Oxford 2009.

Hristova-Shomova, *Sophia* = I. Hristova-Shomova, *Sophia, the Wisdom of God. According to Proverbs 9:1–11 in the Slavic Tradition of Word and Image*, in: *The Bible in Slavic Tradition*, edd. A. Kulik et al., Leiden–Boston 2016, 207–213.

Hunt, *Confronting the End* = P. Hunt, *Confronting the End. The Interpretation of the Last Judgment in a Novgorod Wisdom Icon*, Byzantinoslavica 65 (2007) 275–325.

Hunt, *The Wisdom Iconography* = P. Hunt, *The Wisdom Iconography of Light. The Genesis, Meaning and Iconographic Realization of a Symbol*, Byzantinoslavica, 1–2 (2009) 55–118.

Hutter, *Corpus* = I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniatureschriften*, I–II, Oxford, 1977; Stuttgart 1978.

Hutter, *Die Homilien des Mönches Jakobos* = I. Hutter, *Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen*, *Vat. Gr. 1162 –Paris gr. 1208*, Vienne 1970.

Hutter, *Menologion bizantino* = I. Hutter, *Menologion bizantino de Oxford (Ms. Gr. th. f.1)* Madrid 2006.

Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei* = Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.

Ikonomaki-Papadopoulou, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida, *Vatopaidi* = Y. Ikonomaki-Papadopoulou, B. Pitarakis, K. Loverdou-Tsigarida, *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Enkolpia*, Mount Athos 2001.

Il diavolo nel Medioevo = *Il diavolo nel Medioevo*, Spoleto 2013.

Il Menologio di Basilio II = *Il Menologio di Basilio II (Cod. Vat. gr. 1613)*, I–II, Torino 1907.

Immerzel, *Holy Horseman* = M. Immerzel, *Holy Horseman and Crusader Banners. Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria*, *Eastern Christian Art* 1 (2004) 29–60.

Ioannis Scylitzae. Synopsis Historiarum = *Ioannis Scylitzae. Synopsis Historiarum*, ed. Ioannes Thurn, Berolini, 1973.

Ivanišević, *Serbian and Byzantine coinage* = V. Ivanišević, *Serbian and Byzantine coinage*, in: *Serbia and Byzantium*, edd. M. Angar, C. Sode, Frankfurt am Main 2013, 45–56.

Jacob, *La traduction de la Liturgie* = A. Jacob, *La traduction de la Liturgie de saint Jean Chrysostome par Léon Tuscan*. Edition critique, *OCP* 32 (1966) 111–162.

Jacobus, *Giotto's Annunciation* = L. Jacobus, *Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua*, *Art Bull*, vol. 81/1 (1999) 93–107.

Jakobson, *Sketches for the History* = R. Jakobson, *Sketches for the History of the oldest Slavic Hymnody: Commemoration of Christ's Saint and Great Martyr Demetrius*, in: *Roman Jakobson. Selected Writings*, VI, *Early Slavic Paths and Crossroads*, ed. S. Rudy, Berlin–New York–Amsterdam 1985, 287–346.

James, *Color and Meaning* = L. James, *Color and Meaning in Byzantium*, *Journal of Early Christian Studies* 11 /2 (2003) 223–233.

James, *Colour and the Byzantine Rainbow* = L. James, *Colour and the Byzantine Rainbow*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 15 (1991) 66–94.

James, *Light and Color* = L. James, *Light and Color in Byzantine Art*, Oxford 1996.

Janeras, *Le Vendredi-Saint* = S. Janeras, *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices*, Roma 1988.

Janin, *Constantinople byzantine* = R. Janin, *Constantinople byzantine : développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1964.

Janin, *Demetrio di Tessalonica* = R. Janin, *Demetrio di Tessalonica*, *Bibl SS IV*, Roma 1964, 556–564.

Janin, *La géographie ecclésiastique* = R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, III. Les églises et les monastère*, Paris 1953 (1969)

Jarak, *Martyres Pannoniae* = M. Jarak, *Martyres Pannoniae: The Chronological Position of the Pannonian Martyrs in the Course of Diocletian's Persecution. Westillyricum und Nordostitalien in der spätrömischen Zeit*, in: *Westillyricum und Nordostitalien in der spätrömischen Zeit*, ed. R. Bratož, Ljubljana 1996, 263–289.

Jeanselme, *Funambules, équilibristes* = M. E. Jeanselme, *Funambules, équilibristes et jongleurs Byzantins*, *Bulletin de la Société Française D'histoire de la médecine*, 20/9–10 (1926) 351–354.

Jenkins, Mango, *Tenth Homily of Photius* = R. J. H. Jenkins, C. Mango, *The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius*, *DOP* 9–10 (1955–56) 123–140.

Jeremić, *Les temple payens de Sirmium* = M. Jeremić, *Les temple payens de Sirmium*, *Starinar* 56 (2006) 188–196.

Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie* = G. de Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien*, in: *La Voix des monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris– Bruxelles 1930, 165–188.

Jerphanion, *L'attribut des diacres* = G. de Jerphanion, *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen age en Orient*, in: idem, *La Voix des Monuments*, Paris 1938, 285–296.

Jerphanion, *Le plus ancienne représentation* = G. de Jerphanion, *Le plus ancienne représentation de l'orarion du diacre*, in: idem, *La Voix des Monuments*, Roma–Paris 1938, 279–282.

Jerphanion, *Les caractéristiques et les attributs* = G. de Jerphanion, *Les caractéristiques et les attributs des saints dans la peinture cappadocienne*, AB 55 (1937) 1–28.

Jerphanion, *Les églises rupestres*, II/1 = G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, II/1, Paris 1936.

Jerphanion, *Les églises rupestres, Premier album* = G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce, Premier album*, Paris 1925.

Jerphanion, *Les églises rupestres I /2* = G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I/2, Paris 1932.

Jerphanion, *Quels sont les douze Apôtres* = G. de Jerphanion, *Quels sont les douze Apôtres dans l'iconographie chrétienne?* in: *La voix de monuments*, Paris 1930, 189–200.

Jevtić, *Le nouvel ordre du monde* = I. Jevtić, *Le nouvel ordre du monde ou l'image du Cosmos à Lesnovo*, in: *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archeology in Honour of Jean-Michel Spieser*, edd. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leiden, Boston 2007, 129–148.

Jevtić, *Les motifs antiques* = I. Jevtić, *Les motifs antiques dans la peinture byzantine des XIIIe et XIVe siècles*, Фрајбург, Париз 2008 (необјављена докторска дисертација).

Johannes “von Euboia”, *Anhang die Predigt* = Johannes “von Euboia”, *Anhang die Predigt des Johannes “von Euboia” auf di Erweckung des Lazaros*, ed. and trans. F. Dölger, AB 68 (1950) 5–26.

Johnson, *The Episcopal and Royal Views* = M. J. Johnson, *The Episcopal and Royal Views at Cefalù*, Gesta 33/2 (1994) 118–131.

Johnson, *The Life and Miracles* = S. F. Johnson, *The Life and Miracles of Thekla. A Literary Study*, Washington 2006.

Jolivet- Lévy, *Les églises byzantines* = C. Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et ses abords*, Paris 1991.

Jolivet-Lévy, *Contribution à l'étude* = C. Jolivet-Lévy, *Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon Stylites*, in: *Les saints et leur sanctuaire :*

textes, images et documents, edd. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.- P. Sodini, Paris 1993, 35–47.

Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie* = C. Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient Byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 28 (1997) 187–198.

Jolivet-Lévy, *Formes et fonctions* = C. Jolivet-Lévy, *Formes et fonctions de l'allégorie dans l'art médiobyzantin*, in: *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, ed. C. Heck, Leuven 2011, 175–181

Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques* = C. Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge*, in: *Pratiques de l'eucharistie dans l'Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, edd. N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaux, I, Paris 2009, 161–200.

Jolivet-Lévy, *L'images du pouvoirs* = C. Jolivet-Lévy, *L'images du pouvoirs dans l'art Byzantin*, Byzantion 57/2 (1987) 441–470.

Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges* = C. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998) 121–128 (=Études Cappadociennes, London 2002, 447–461).

Jolivet-Lévy, *Sacred Art of Cappadocia* = C. Jolivet-Lévy, A. Ertug, *Sacred Art of Cappadocia. Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries*, Istanbul 2006.

Jolivet-Lévy, *Saint Théodore* = C. Jolivet-Lévy, *Saint Théodore et le dragon: nouvelles données*, in: *Puer Apuliae. Mélanges Jean-Marie Martin*, ed. E. Cuozzo et al., Paris 2008, 357–371.

Jolivet-Lévy, *The Bahattin Samanlıđi Kilisesi* = C. Jolivet-Lévy, *The Bahattin Samanlıđi Kilisesi at Belisırma (Cappadocia) Revisited*, in: *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in honor of Lois Drewes*, ed. C. Hourihane, Princeton 2009, 81–110.

Jones, Maguire, *A Description* = L. Jones, H. Maguire, *A Description of the Jousts of Manuel I Komnenos*, BMGS 26 (2002) 104–148.

Jovanović, *L'étude des apocryphes* = T. Jovanović, *L'étude des apocryphes dans la tradition manuscrite serbe médiévale*, Études Balkaniques 4 (1997) 105–132.

Jugie, *Analyse du discours* = M. Jugie, *Analyse du discours de Jean de Thessalonoque sur la Dormition de la Sainte Vierge*, Échos d'Orient 22 (1923) 385–397.

Jugie, *La Mort et l'Assomption* = M. Jugie, *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Etude historico-doctrinale*, Città del Vaticano 1944.

Jugie, *La vie et les oeuvres de Jean de Thessalonique* = M. Jugie, *La vie et les oeuvres de Jean de Thessalonique. Son témoignage sur les origines de la fête de l'Assomption et sur la primauté de saint Pierre*, *Échos d'Orient* 21 (1922) 293–307.

Jugie, *Saint Jean* = M. Jugie, *Saint Jean, archevêque de Thessalonique. Discours de la Dormition de la Vierge*, *Patrologia Orientalis* 19/1 (1925) 375–436.

Juhel, *Le bain de l'Enfant* = V. Juhel, *Le bain de l'Enfant - Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle*, *CA* 39 (1991) 111–132.

Kalavrezou, *Imperial Relations* = I. Kalavrezou, *Imperial Relations with the Church in the Art of the Komnenians*, in: *Byzantium in the 12th Century. Canon Law, State and Society*, ed. N. Oikonomides, Athens 1991, 25–36.

Kalavrezou, *Light and the Precious Object* = I. Kalavrezou, *Light and the Precious Object, or Value in the Eyes of the Byzantines*, in: *The Construction of Value in the Ancient World*, edd. J. K. Papadopoulos, G. Urton, Los Angeles 2012, 354–369.

Kalavrezou, *The Helping Hands for the Empire* = I. Kalavrezou, *The Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 67–75.

Kalavrezou, Trahoulia, Sabar, *Critique of the Emperor* = I. Kalavrezou, N. Trahoulia, S. Sabar, *Critique of the Emperor in the Vatican Psalter Gr. 752*, *DOP* 47 (1993) 195–219.

Kalokyris, *Byzantine Iconography* = K. Kalokyris, *Byzantine Iconography and "Liturgical Time"*, *Eastern Churches Review* 1 (1966–1967) 359–363.

Kalokyris, *La Dormition et l'«Assomption»* = K. Kalokyris, *La Dormition et l'«Assomption» de la Théotokos dans l'art de l'église orthodoxe*, *Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Παν. Θεσσαλονίκης* 19 (1974) 133–143.

Kalokyris, *The Star of Bethlehem* = D. Kalokyris, *The Star of Bethlehem in Byzantine Art*, Thessaloniki 1969.

Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions* = S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992.

Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada* = S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, München 1975.

Kalopissi-Verti, *Epigraphic Evidence* = S. Kalopissi-Verti, *Epigraphic Evidence in Middle-Byzantine Churches of the Mani. Patronage and Art Production*, in: *ΛΑΜΠΗΛΩΝ, Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, I, Αθήνα 2003, 339–361.

Kambouri-Vamvoucou, *L'histoire dans l'art* = M. Kambouri-Vamvoucou, *L'histoire dans l'art : des événements historiques dans l'iconographie byzantine. L'exemple du Massacre des Innocents*, XX^e Congrès International des Études Byzantines, Pré-Actes, III Communication libres, Paris 2001, 459.

Kandić, *Fonts* = O. Kandić, *Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches*, *Зорпак* 27 (1998–999) 61–78.

Kantorowicz, *Oriens Augusti* = E. H. Kantorowicz, *Oriens Augusti-Lever du Roi*, *DOP* 17 (1963) 117–177.

Kantorowicz, *The Baptism* = E. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, *DOP* 9–10 (1956) 207–219.

Kantorowitz, *The “King’s Advent”* = E. Kantorowitz, *The “King’s Advent” and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*, *Art Bulletin* 26/4 (1944) 207–231.

Karagianni, *Les rêves* = A. Karagianni, *Les rêves dans la peinture de l'époque des Paleologues: expression et interpretation*, *Porphyra* 21 (2014) 64–72.

Karahan, *Byzantine Holy Images* = A. Karahan, *Byzantine Holy Images-Transcendence and Immanence. The Theological Background of the Iconography and Aesthetics of the Chora Church*, Leuven–Paris–Walpole MA 2010.

Karpozilios, *Byzantine Apologetic and Polemic Writings* = A. D. Karpozilios, *Byzantine Apologetic and Polemic Writings of the Paleologian Epoch against Islam*, *The Greek Orthodox theological review*, 15 (1970) 213–248.

Kartsonis, *Anastasis* = A. Kartsonis, *Anastasis: the Making of an Image*, Princeton 1986.

Kartsonis, *The Emancipation of the Crucifixion* = A. Kartsonis, *The Emancipation of the Crucifixion*, in: *Byzance et les images*, edd. A. Guillou, J. Durand, Paris 1994, 153–187.

Kazhdan, *A History of Byzantine Literature* = A. Kazhdan, *A History of Byzantine Literature (650–850)*, Athens 1999.

Kazhdan, *Constantine Imaginaire* = A. Kazhdan, *Constantine Imaginaire: Byzantine Legends of the Ninth Century about Constantine the Great*, Byzantion 57 (1987) 196–250

Kazhdan, *The Image of the Medical Doctor* = A. Kazhdan, *The Image of the Medical Doctor in Byzantine Literature of the Tenth to the Twelfth Century* DOP 44 (1984) 43–51.

Kazhdan, *The Noble Origin of Saint Menas* = A. Kazhdan, *The Noble Origin of Saint Menas*, Byzantina 13 (1985) 667–672.

Kazhdan, Maguire, *Byzantine Hagiographical Texts* = A. P. Kazhdan, H. Maguire, *Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art*, DOP 45 (1991) 1–22.

Kee, *Medicine, Miracles* = H. S. Kee, *Medicine, Miracles and Magic in New Testament Times*, Cambridge 1986.

Keiko, *Notes on the Dancers* = K. Keiko, *Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino*, ΔXAE 27 (2006) 159–168.

Keiko, *The Personifications* = K. Keiko, *The Personifications of the Jordan and the Sea: Their Function in the Baptism in Byzantine Art*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 161–212.

Kelly, *The Devil of Baptism* = H. A. Kelly, *The Devil of Baptism: Ritual, Theology and Drama*, Ithaca–London 1985.

Kelly, *The Exultet in Southern Italy* = T. F. Kelly, *The Exultet in Southern Italy*, Oxford 1996.

Kepetzis, *Tradition iconographique* = V. Kepetzis, *Tradition iconographique et creation iconographique dans une scene de Communion*, JÖB 32/5 (1982) 443–451.

Kessler, *Through the Temple Veil* = H. Kessler, *Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity*, Kairos 32–33 (1990–1991) 53–77.

Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle* = E. Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, CA 36 (1988) 51–73.

Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's* = E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington D.C. 1990.

Kitzinger, *The Mosaics of the Capella Palatina* = E. Kitzinger, *The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo: An Essay of the Choice and Arrangement of Subjects*, Art Bulletin 31 (1949) 269–292.

Kitzinger, *The Portraits of the Evangelists* = E. Kitzinger, *The Portraits of the Evangelists in the Capella Palatina in Palermo*, in: *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1285*. Festschrift für Florentine Mutherich für 70. Geburtstag, edd. K. Bierbrauer, P. K. Klein, W. Sauerländer, München 1985, 181–192.

Klein, *Byzanz, der Westen und das 'wahre' Kreuz* = H. A. Klein, *Byzanz, der Westen und das 'wahre' Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im und im Abendland*, Wiesbaden 2004.

Klein, *The crown of his kingdom* = H. Klein, *The crown of his kingdom: imperial ideology, palace ritual and the relics of Christ's passion*, in: *The Emperor's House: Palaces from Augustus to the Age of Absolutism*, edd. J. M. Featherstone, J.-M. Spieser, G. Tanman, U. Wulf-Rheidt, Leipzig 2015, 201–212.

Knipp, *Christus "Medicus"* = D. Knipp, *Christus "Medicus" in der frühchristlichen Sarkophagskulptur: ikonographische Studien zur Sepulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts*, Leiden 1998.

Koder, *Christliche liturgische hymnographie* = J. Koder, *Christliche liturgische hymnographie zur zeit des Romanos Melodos*, in: *Romanos Melodos: die Hymnen I*, ed. J. Koder, Stuttgart 2005.

Kolias, *Byzantinische Waffen* = T. Kolias, *Byzantinische Waffen*, Wien 1988.

Konis, *From the Resurrection to the Ascension* = P. Konis, *From the Resurrection to the Ascension: Christ's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd-12th c.)*, Бирмингем 2008 (необјављена докторска дисертација).

Konstantinidi, *Un miracle* = C. Konstantinidi, *Un miracle dans l'église de la Vierge des Chalkoprateia et ses conséquences sur l' iconographie de l' Annonciation*, Зограф 28 (2000–2001) 5–12.

Kontogiannis, Germanidou, *The Iconographic Program* = N. Kontogiannis, S. Germanidou, *The Iconographic Program of the Prophet Elijah Church, in Thalamas, Greece*, BZ 101/1 (2008) 55–87.

Korolevskij, *Le Pontifical dans le rite byzantine* = C. Korolevskij, *Le Pontifical dans le rite byzantine*, OCP 10 (1944) 202–215.

Kostovska, *The Concept of Hope for Salvation* = P. Kostovska, *The Concept of Hope for Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir*, ЗМЦЈУ 39 (2011) 41–61.

Kostovska, *The Prophetic Figures* = P. Kostovska, *The Prophetic Figures and Their Quotations in the Church of St. Nikolas in Varoš, near Prilep (The Symbolism of Their Meaning)*, Balcanoslavica 25 (1998) 159–182.

Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos* = P. B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, II, Berlin–New York 1973.

Kretschmar, *Himmelfahrt und Pfingsten* = G. Kretschmar, *Himmelfahrt und Pfingsten*, Zeitschrift für Kirchengeschichte 46 (1954–1955) 209–253.

Kristoff, *A View of Repentance* = D. Kristoff, *A View of Repentance in Monastic Liturgical Literature*, St. Vladimir's Theological Quarterly 28 (1984) 263–286.

Krivko, *A Typology of Byzantine Office Menaia* = R. Krivko, *A Typology of Byzantine Office Menaia of the 11th–14th c.*, Scrinium. Journal of Patrology, Critical Hagiography, and Ecclesiastical History, 7–8 (2011–2012) 44–62.

Krueger, *Healing and the Scope of Religion* = D. Krueger, *Healing and the Scope of Religion in Byzantium: a Response to Miller and Crislip*, in: *Holistic Healing in Byzantium*, ed. J. T. Chirban, Brookline 2010, 129–130.

Krueger, *Liturgical Subjects* = D. Krueger, *Liturgical Subjects: Christian Ritual, Biblical Narrative and the Formation of the Self in Byzantium*, Pennsylvania 2014.

Kyriakakis, *Byzantine burial customs* = J. Kyriakakis, *Byzantine burial customs: care of the deceased from Death to the Prothesis*, Greek Orthodox Theological Review 19 (1974) 37–72.

Kyriakoudis, *La peinture murale de Kastoria* = E. Kyriakoudis, *La peinture murale de Kastoria pendant la deuxième moitié du XIVème siècle et ses relations avec l'art de Salonique et des pays balkaniques limitrophes*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVE siècle*, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 33–40.

L. Hadermann-Misguich, *Pelagonitissa et Kardiotissa: variantes extremes du type Vierge de Tendresse*, *Byzantion* 53/1 (1983) 9–16.

L'art byzantin, art européen = L'art byzantin, art européen, Athènes 1964.

La Croce, Iconografia e interpretazione = La Croce, Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI), I–III, edd. B. Unlianich, U. Parente, Napoli 2007.

La tradition grecque de la Dormition = La tradition grecque de la Dormition et l'Assomption de Marie, textes introduits, traduits et annotés par S. C. Mimouni, S. J. Voicu, Paris 2003.

La Vie ancienne de s. Syméon Stylite le Jeune = La Vie ancienne de s. Syméon Stylite le Jeune (521–592), I–II, éd., trad., comm., P. Van Den Ven, Bruxelles 1962–1970.

Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel* = W. Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, *Βυζαντινά* 13/2 (1985) 835–860.

Lafontaine-Dosogne, *Akathiste* = J. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la première partie de l'hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de la Kariye Djami*, *Byzantion* 54 (1984) 666–671.

Lafontaine-Dosogne, *Cycle des mages* = J. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration du cycle des mages suivant l'Homélie sur la Nativité attribuée à s. Jean Damascène*, *Le Muséon* 100 (1987) 211–224.

Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: *The Kariye Djami*, IV, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 197–241.

Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires sur le monastère* = J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires sur le monastère et sur l'iconographie de S. Syméon Stylite le Jeune*, Bruxelles 1967.

Lafontaine-Dosogne, *Les représentations de la Nativité* = J. Lafontaine-Dosogne, *Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien*, in: *Miscellanea codicologica F. Masai dicata*, 1 (Ghent 1979) 11–21.

Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of Life of the Virgin* in: *The Kariye Djami*, IV, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 161–194.

Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-visions* = J. Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, in: *Synthronon*, Paris 1968, 135–143

Lafontaine-Dosogne, *Un thème iconographique* = J. Lafontaine-Dosogne, *Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzebuth*, *Byzantion*, 32 (1962) 251–259.

Lampe, *A patristic Greek lexicon* = G. W. H. Lampe, *A patristic Greek lexicon*, Oxford 1961.

Lampe, *The Trial of Jesus* = G. W. H. Lampe, *The Trial of Jesus in the Acta Pilati*, in: *Jesus and the Politics of His Day*, edd. E. Bammel, C. F. D. Moule, Cambridge 1984, 173–182.

Lampros, *Catalogue* = S. P. Lampros, *Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos*, I, Cambridge 1895.

Laonici Chalcocondylae historiarum demonstrationes=Laonici Chalcocondylae historiarum demonstrationes, ed. E. Darko, I–II, Budapest 1922.

Larchet, *The Theology of Illness* = J. C. Larchet, *The Theology of Illness*, New York 2002.

Larchet, *Thérapeutique des maladies spirituelles* = J. C. Larchet, *Thérapeutique des maladies spirituelles. Une introduction à la tradition ascétique de l'Église orthodoxe*, Paris 1997³

Larin, *The Origin and History* = V. Larin, *The Origin and History of the Royal Office at the Beginning of the Matins*, *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, 5 (2008) 199–218.

Laurent, *Le corpus des sceaux* = V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire Byzantin, L'église: Supplément*, V/3, Paris 1972.

Laurent, *Les sceaux byzantins* = V. Laurent, *Les sceaux byzantins du Médaillier Vatican*, Città del Vaticano 1962.

Laurent, *Une nouvelle fondation* = V. Laurent, *Une nouvelle fondation de Choumnos: la Néa Moni de Thessalonique*, *REB* 13 (1955) 109–127.

Laurentin, *Jésus au temple* = R. Laurentin, *Jésus au temple: Mystère de Paques et foi de Marie en Luc 2, 48-50*, Paris 1966.

Lazarev, *Die Russich Ikone* = V. Lazarev, *Die Russich Ikone*, Zürich–Düsseldorf, 1997.

Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* = V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966.

Lazarev, *Storia della pittura bizantina* = V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

Le Mont Athos et l'empire byzantin = *Le Mont Athos et l'empire byzantin. Trésors de la sainte montagne*, Paris 2009.

Le Protévangile de Jacques = *Le Protévangile de Jacques. Problèmes critiques et exégétiques*, ed. É. De Strycker, Oxford 1961.

Leader, *The David Plates* = R. E. Leader, *The David Plates Revisited: Transforming the Secular in Early Byzantium*, *Art Bull* 82/5 (2000) 407–427.

Lécuyer, *La sacredoce* = J. Lécuyer, *La sacredoce dans le mystère du Christ*, Paris 1957.

Ledit, *Marie dans la liturgie* = J. Ledit, *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris 1976.

Lehmann, *The Dome of Heaven* = K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, *Art Bull* 27/1 (1945) 1–27.

Lemerle, *Les plus anciens recueils* = P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des Miracles de Saint Démétrius*, I–II, Paris 1979–1980.

Lémonon, *Ponce Pilate* = J. P. Lémonon, *Ponce Pilate*, Paris 2007.

Lerou, *L'usage des reliques* = S. Lerou, *L'usage des reliques du Christ par les empereurs aux XI^e et XII^e siècles: le Saint Bois et les Saintes Pierres*, in: *Byzantine Religious Culture: Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, ed. D. F. Sullivan, Leiden 2012, 159–182.

Leroy, *Les manuscrits syriaques* = J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures, conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964.

Les homélies festales d'Hésychius de Jérusalem = *Les homélies festales d'Hésychius de Jérusalem*, ed. M. Aubineau, I, Brussels 1980.

Les Homiliae cathedrales de Sévère d'Antioche = *Les Homiliae cathedrales de Sévère d'Antioche: traduction syriaque de Jacques d'Édesse (suite). Homélies LXX à LXXVI*, ed. M. Brière, Turnhout 1919.

Les pères de L'Église = Les pères de L'Église face à la science médicale de leur temps, edd. V. Boudon-Millot, B. Pouderon, Paris 2005.

Letters of St. Cyprian = Ancient Christian writers: the letters of St. Cyprian of Carthage (Letter 56), trans. G. W. Clarke, III, New York 1989.

Lidov, *A Byzantine Jerusalem* = A. Lidov, *A Byzantine Jerusalem. The imperial Pharos chapel as the Holy Sepulchre*, in: *Jerusalem as narrative space, Erzählraum Jerusalem*, edd. A. Hoffman, G. Wolf, Leiden–Boston 2012, 63–104.

Lidov, *The Flying Hodegetria* = A. Lidov, *The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space*, in: *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Rome 2004, 291–321.

Lidov, *Holy Face* = A. Lidov, *Holy Face, Holy Script, Holy Gate. Revealing the Edessa paradigm in Christian imagery*, in: *Intorno al Sacro Volto*, ed. A. Calderoni Mazetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf. Venezia, 2007, 145–162.

Lidov, *The Priesthood of the Virgin* = A. Lidov, *The Priesthood of the Virgin in Byzantine Iconography*, XX Congrès international d'études byzantines, Pré-actes, III, Communications libres, Paris 2001, 427.

Lidov, *The mural paintings of Akhtala* = A. Lidov, *The mural paintings of Akhtala*, Moscow 1991.

Linardou, *The Kokkinobaphos manuscripts* = K. Linardou, *The Kokkinobaphos manuscripts revisited: the internal evidence of the books*, *Scriptorium* 61.2 (2007) 384–407.

Lingas, *Hesychasm and Psalmody* = A. Lingas, *Hesychasm and Psalmody*, in: *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, edd. A. Bryer, M. Cunningham, Aldershot 1996, 155–168.

Lingas, *The Liturgical Place of the Kontakion* = A. Lingas, *The Liturgical Place of the Kontakion in Constantinople*, in: *Liturgy, Architecture and Art in the Byzantine World*, ed. C. Akentiev, S. Petersburg 1995, 50–57.

Linnéa Süring, *Horn-Motifs* = M. Linnéa Süring, *Horn-Motifs in the Hebrew Bible and Related Ancient Near Eastern Literature and Iconography* Сент Ендрјус универзитет 1980 (докторска дисертација).

Lipsius, Bonnet, *Acta apostolorum* = R. A. Lipsius, M. Bonnet, *Acta apostolorum apocrypha*, I, Leipzig 1891.

Loenertz, *Saint David de Thessalonique* = R. J. Loenertz, *Saint David de Thessalonique. Sa vie, son culte, ses reliques, ses images*, REB 11 (1953) 205–223.

Lossky, *La cérémonie du lavement des pieds* = A. Lossky, *La cérémonie du lavement des pieds : un essai d'étude comparée*, Comparative Liturgy Fifty Years After Anton Baumstark (1872–1948), Rome 2001, 809–832.

Louth, *St. John Damascene* = A. Louth, *St. John Damascene: Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford 2004.

Louth, *The Origins* = A. Louth, *The Origins of the Christian Mystical Tradition. From Plato to Denys*, Oxford 1981.

Louth, *The Reception of Dionysius* = A. Louth, *The Reception of Dionysius in the Byzantine World: Maximus to Palama*, in: *Re-thinking Dionysius the Areopagite*, edd. S. Caokley, C. M. Stang, Oxford 2009, 55–69.

Lowden, *Illuminated Prophet Books* = J. Lowden, *Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University Park–London 1988.

Lozanova, *The Church of Christ Zoodotes* = R. Lozanova, *The Church of Christ Zoodotes in Embore (Albania)*, in: *Образ и слово. Юбилеен сборник по случай 60 годишнината на проф. Аксиния Джурова*, Sofia 2004, 151–162.

Lucius, *Die Anfänge des heiligenkults* = E. Lucius, *Die Anfänge des heiligenkults in der christlichen kirche*, Tübingen 1904.

Luzzi, *Synaxaria* = A. Luzzi, *Synaxaria and the Synaxarion of Constantinople*, in: *The Ashgate Companion to Byzantine Hagiography, II, Genres and Contexts*, ed. S. Efthymiadis, Farnham 2014, 197–211.

Maas, *Das Kontakion* = P. Maas, *Das Kontakion*, BZ 19 (1910) 285–306.

MacCormack, *Art and Ceremony* = S. MacCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley 1981.

MacCormack, *Change and Continuity* = S. MacCormack, *Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of Adventus*, *Historia* 21 (1972) 721–752.

MacLean, *Grundlegung zu einer Geschichte* = R. Haman Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976.

Macrides, *Bad Historian or Good Lawyer* = R. Macrides, *Bad Historian or Good Lawyer? Demetrios Chomatines and Novel 131*, DOP 46 (1992) 187–196.

Macrides, *Ceremonies and the City* = R. Macrides, *Ceremonies and the City: The Court in the Fourteenth-Century Constantinople*, in: *Royal Courts in Dynastic States and Empires. A Globale Perspective*, edd. J. Duindam, T. Artan, M. Kunt, Leiden 2011, 217–235.

Macrides, *Subversion and Loyalty* = R. Macrides, *Subversion and Loyalty in the Cult of Saint Demetrios*, Byzantinoslavica 51/2 (1991) 189–197.

Madigan, *Athens 211* = S. P. Madigan, *Athens 211 and the illustrated homilies of John Chrysostom*, Универзитет у Чикагу, 1984 (необјављена докторска дисертација).

Magdalino, *L'église du Pharos* = P. Magdalino, *L'église du Pharos et les reliques de la passion à Constantinople (VII^e / VIII^e – XIII^e siècles)*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, edd. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 15–30.

Magdalino, *Manuel I Komnenos* = P. Magdalino, 'The Phenomenon of Manuel I Komnenos', BF 13 (1988) 171–199.

Magdalino, Nelson, *The Emperor* = P. Magdalino, R. Nelson, *The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century*, BF 8 (1982) 123–183.

Magdalino, *Observations* = P. Magdalino, *Observations on the Nea Ekklesia of Basil I*, JÖB 37 (1987) 51–64.

Magdalino, *The Empire of Manuel I* = Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180*, Cambridge 1993.

Magoulias, *The Lives of the Saints* = H. J. Magoulias, *The Lives of the Saints as Sources of Data for the History of Byzantine Medicine in the Sixth and Seventh Centuries*, BZ 57 (1964) 128–133.

Maguire, "Pangs of Labor Without Pain" = H. Maguire, "Pangs of Labor Without Pain". *Observations on the Iconography of Nativity in Byzantium*, in: *Byzantine Religious Culture: Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, ed. D. F. Sullivan, Leiden 2012, 205–216.

Maguire, *A Murderer among the Angel* = H. Maguire, *A Murderer among the Angel: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art*, in: *The Sacred Images East and West*, edd. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana and Chicago 1995, 63–71.

Maguire, *Adam and the Animals* = H. Maguire, *Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christian Art*, DOP 41 (1987) 363–373.

Maguire, *Art and Eloquence* = H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

Maguire, *Body, Clothing, Metaphor* = H. Maguire, *Body, Clothing, Metaphor: the Virgin in Early Byzantine Art*, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Text and Images*, ed. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington 2011, 39–52.

Maguire, *Decorum, Merrymaking and Disorder* = H. Maguire, *Decorum, Merrymaking and Disorder*, in: E. Dauterman Maguire, H. Maguire, *The Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton 2007, 135–156.

Maguire, *Earth and Ocean* = H. Maguire, *Earth and Ocean: Terrestrial Worlds in Early Byzantine Art*, University Park 1987.

Maguire, *Imperial gardens* = H. Maguire, *Imperial gardens and the rhetoric of the renewal*, in: *New Constantines: The Rhytham of Imperial Renewal in Byzantium (4th–13th centuries)*, ed. P. Magdalino, Aldershot 1994, 181–198.

Maguire, *Metaphors of the Virgin* = H. Maguire, *Metaphors of the Virgin in Byzantine Literature and Art*, in: *Imitatio – Aemulatio – Variatio*, edd. A. Robby, E. Schiffer, Wien 2010, 189–194.

Maguire, *Nature and Metaphor* = H. Maguire, *Nature and Metaphor*, in: idem, *Nectar and Illusion. Nature in Byzantine Art and Literature*, Oxford 2012, 78–83.

Maguire, *Parodies of imperial ceremonial* = H. Maguire, *Parodies of imperial ceremonial and their reflections in Byzantine art*, in: *Court ceremonies and rituals of power in Byzantium and medieval Mediterranean: comparative perspectives*, Leiden–Boston 2013, 417–431.

Maguire, *The Art of Comparing* = H. Maguire, *The Art of Comparing in Byzantium*, Art Bull 70/1 (1988) 88–103.

Maguire, *The Cycle of Images* = H. Maguire, *The Cycle of Images in the Church*, in: *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*, ed. L. Safran, University Park 1998, 139–147.

Maguire, *The Depiction of Sorrow* = H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (1977) 123–174.

Maguire, *The Heavenly Court* = H. Maguire, *The Heavenly Court*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington, D.C., 1997, 247–257.

Maguire, *The Iconography of Symeon* = H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, DOP 34–35 (1980–81) 261–269.

Maguire, *The Icons of their Bodies* = H. Maguire, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton 1996.

Maguire, *The Mosaics of Nea Moni* = H. Maguire, *The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading*, DOP 46 (1992) 205–214.

Maguire, *The Nile and the Rivers of Paradise* = H. Maguire, *The Nile and the Rivers of Paradise*, in: *The Madaba Map Centenary, 1897–1997*, edd. M. Piccirillo and E. Alliata, Jerusalem 1999, 179–184.

Maguire, *The Profane Aesthetic* = H. Maguire, *The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature*, DOP 53 (1999) 189–205.

Maguire, *The Self-Conscious Angel* = H. Maguire, *The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation*, in: *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko*, Cambridge, Mass. 1983, 377–392.

Maguire, *Two Modes of Narration* = H. Maguire, *Two Modes of Narration in Byzantine Art*, in: *Byzantine East, Latin West: art-historical studies in honor of Kurt Kurt Weitzmann*, edd. D. Mouriki et al., Princeton 1995, 385–391.

Maguire, *Where did the waters of Paradise go after iconoclasm?* = H. Maguire, *Where did the waters of Paradise go after iconoclasm?*, in: *Fountains and Water Culture in Byzantium*, edd. B. Shilling, P. Stephenson, Cambridge 2016, 229–245.

Maguire, *Women Mourners* = H. Maguire, *Women Mourners in Byzantine Art, Literature, and Society*, in: *Crying in the Middle Ages: Tears of History*, ed. E. Gertsman, New York–London 2011, 3–15.

Dauterman Maguire, Maguire, *The Other Icons* = E. Dauterman Maguire, H. Maguire, *The Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton 2007.

Maisano, *Giovanni Mosco* = R. Maisano, *Giovanni Mosco. Il prato*, Naples 1982.

Maisano, *La croce nei contaci* = R. Maisano, *La croce nei contaci di Romano il Melodo*, in: *La Croce, Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, III, edd. B. Unlianch, U. Parente, Napoli 2007, 75–88.

Maisano, *Romanos's use of Greek Patristic Sources* = R. Maisano, *Romanos's use of Greek Patristic Sources*, DOP 62 (2008) 261–273.

Majeska, *Russian Travelers* = G. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Waashington, 1984.

Majeska, *The relics of Constantinople* = G. P. Majeska, *The relics of Constantinople after 1204*, in: *Byzantine Religious Culture: Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, ed. D. F. Sullivan, Leiden 2012, 183–190.

Mâle, *La Résurrection de Lazare* = E. Mâle, *La Résurrection de Lazare dans l'art*, La Revue des Arts (1951) 44–52.

Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes* = T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria*, Uppsala 1979.

Malone, *The Monk and the Martyr* = E. Malone, *The Monk and the Martyr: the Monk as the Successor of the Martyr*, Washington, 1950.

Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos* = C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, DOP 20 (1966) 119–206.

Mango, *Materials for the Study* = C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, 1962.

Mango, *Notes* = C. Mango, *Notes on Byzantine monuments*, DOP 23–24 (1969–1970) 369–375.

Mango, *On the Cult of Saints* = C. Mango, *On the Cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople*, in: *Θυμίαμα στη μνήμην της Λασκαρίνας Μπούρα*, ed. Athens 1994, 189–192.

Mango, *Saint Michael and Attis* = C. Mango, *Saint Michael and Attis*, ΔΧΑΕ, 12 (1984) 39–62.

Mango, *The Art of Byzantine Empire* = C. Mango, *The Art of Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J 1972 (1st ed).

Mango, *The Chalkoprateia Annunciation* = C. Mango, *The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos*, ΔXAE 17 (1993–1994) 165–170.

Mango, *The Homilies of Photios* = C. Mango, *The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople*, Cambridge 1958.

Mango, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis* = C. Mango, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description*, DOP 44 (1990) 63–94.

Mango, *The water supply* = C. Mango, *The water supply in Constantinople*, in: *Constantinople and its hinterland*, edd. C. Mango, G. Dagron, G. Greatex, Aldershot 1995, 9–18.

Manova, *Les armes défensives* = E. Manova, *Les armes défensives au Moyen âge d'après les peintures murales de la Bulgarie du sud-ouest au XIII^e, XIV^e et XV^e s.*, Byzantino Bylgarica 3 (1969) 187–223.

Mantas, "Christ the Wine" = A. G. Mantas, *The iconographic subject "Christ the Wine" in Byzantine and Post-byzantine Art*, ΔXAE 24 (2003) 347–360.

Manuelis Philae carmina = *Manuelis Philae carmina ex codicibus Escorialensibus, Florentinis, Parisinis et Vaticanis*, ed. E. Miller, I–II, Paris 1855–1857.

Marciniak, *Byzantine "Theatron"* = P. Marciniak, *Byzantine "Theatron" - a place of performance*, in: *Theatron*, ed. M. Grünbart, Berlin 2007, 277–285.

Marinis, *Architecture and Ritual* = V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople. Ninth to Fifteenth Centuries*, 2013.

Marinis, *Defining Liturgical Space* = V. Marinis, *Defining Liturgical Space*, in: *Byzantine World*, ed. P. Stephenson, London-New York 2010, 284–302.

Marinis, Ousterhout, *Relics* = V. Marinis, R. Ousterhout, "Grant us to share a place and lot with them". *Relics and the Byzantine church building (9th–15th centuries)*, in: *Saints and sacred mater. The cult of relics in Byzantium and beyond*, edd. C. Hahn, H. A. Klein, Washington 2015, 153–172.

Marinis, *The Historia Ekklesiastike* = V. Marinis, *The Historia Ekklesiastike kai Mystike Theoria: a symbolic understanding of the Byzantine church building*, BZ 108/2 (2015) 753–770.

Marinković, *Founder's Model* = Č. Marinković, *Founder's Model – Representation of a Maquette or the Church?*, ЗРВИ 44 (2007) 145–153.

Marjanović-Dušanić, Vojvodić, *The Model of Empire* = S. Marjanović-Dušanić, D. Vojvodić, *The Model of Empire – the Idea and Image of Authority in Serbia (1299–1371)*, in: *Byzantine Heritage and Serbian Art*, II, edd. D. Vojvodić, D. Popović, Belgrade 2016, 299–316.

Markopoulos, *Constantine the Great* = A. Markopoulos, *Constantine the Great in Macedonian historiography: models and approaches*, in: *New Constantines*, ed. P. Magdalino, Aldershot 1994, 159–170.

Marković, *St. Niketas the Goth* = M. Marković, *St. Niketas the Goth and St. Niketas of Nikomedeia. Apropos depictions of St. Niketas the martyr on medieval crosses*, ЗМЦЛЈУ 36 (2008) 19–42.

Marle, *The Italian Schools of Painting* = R. van Marle, *The Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923.

Martin, *The Dead Christ* = J. R. Martin, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, in: *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, ed. K. Weitzmann, Princeton 1955, 189–196.

Martin, *The Death of Ephraim* = J. Martin, *The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting*, *Art Bull* 33/4 (1951) 217–225.

Martin-Hisard, *Le culte de l'archange Michel* = B. Martin-Hisard, *Le culte de l'archange Michel dans l'empire byzantine (VIII^e–XI^e siècles)*, in: *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia Meridionale fra tarda Antichità e Medioevo*, edd. C. Carletti, G. Otranto, Bari 1994, 351–373.

Martini, *Giovanni da Milano* = C. Martini, *Giovanni da Milano: il Politico di Prato*, Prato 2001.

Martyrologium Hieronymianum = *Martyrologium Hieronymianum ad fidem codicum adiectis prolegomenis*, ed. I. B. de Rossi, L. Duchesne, in: *Acta sanctorum novembris* II/1, Bruxelles 1894 (*Martyrologium Hieronymianum ad fidem codicum adiectis prolegomenis*, ed. H. Quentin, H. Delehay, in: *Acta sanctorum novembris* II/1, Bruxelles 1931, допуњено издање).

Matejko, *Život stredovekého textu* = L. Matejko, *Život stredovekého textu. O tzv. Metodovom kánone sv. Dimitrovi Solúnskemu*, Bratislava, 2004.

Mateos, *Le Typicon de la Grande Église* = J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms.Sainte-Croix no. 40, X^e siècle*, Roma 1962.

Mathews, *The Early Churches of Constantinople* = T. Mathews, *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, University Park 1977.

Mavromatis, *A propos des liens de dépendance en Epire* = L. Mavromatis, *A propos des liens de dépendance en Epire à la fin du XIV^e siècle*, ЗРВИ 19 (1980) 275–281.

Mavroska, *Adam and Eve* = V. V. Mavroska, *Adam and Eve in the Western and Byzantine Art of the Middle Ages*, Франктфурт на Мајни 2009 (необјављена докторска дисертација).

Mays, Antoniou, Angelakis, *Water cisterns* = L. Mays, G. P. Antoniou, A. N. Angelakis, *History of water cisterns: legacies and lessons*, Water 5 (4) (2013) 1916–1940.

McNamer, *The Origins of the Meditationes* = S. McNamer, *The Origins of the Meditationes vitae Christi*, Speculum 84/4 (2009) 905–955.

McDonnel, *Jesus' Baptism* = K. Mc Donnel, *Jesus' Baptism in the Jordan*, Theological Studies 56 (1995) 209–236.

McGuckin, *The Transfiguration of Christ* = J. A. McGuckin, *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition*, Lewiston, NY, 1986.

McVey, *The domed churches* = K. E. McVey, *The domed churches as Microcosm. Literary roots of an architectural symbol* DOP 43 (1983) 81–121.

Meer, *Maiestas Domini* = F. van der Meer, *Maiestas Domini: Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Sur sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Città del Vaticano 1938.

Megaw, Hawkins, *The Church of Holy Apostles* = A. H. Megaw, E. J. W. Hawkins, *The Church of Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*, DOP 16 (1962) 279–348.

Méladini-Georgopoulou, *Le décor apsidal* = M. Méladini-Georgopoulou, *Le décor apsidal des églises byzantines Kythéra (Cythères), (c. 1100-1275.)*, Actes du XV^e Congrès

international d'études byzantines, II, Art et Archéologie, Communications B, Athènes 1981, 451–455.

Meliton de Sardes, Sur la Pâque = Meliton de Sardes, *Sur la Pâque*, ed. O. Perler, Paris 1966.

Mercenier, *La prière des Églises* = E. Mercenier, *La prière des Églises de rite byzantine, II, Les Fêtes, I. Grandes Fêtes fixes*, Monastère de Chevetogne 1953 (1962)

Metso, *Divine presence* = P. Metso, *Divine presence in the Eucharistic theology of Nicholas Cabasilas*, Joensuu 2010.

Meyendorff, *A Study of Gregory Palamas* = J. Meyendorff, *A Study of Gregory Palamas*, London 1964¹.

Meyendorff, *Introduction* = J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris 1959.

Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine* = J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, CA 10 (1957) 259–277.

Meyendorff, *The Holy Trinity* = J. Meyendorff, *The Holy Trinity in Palamite Theology*, in: J. Meyendorff, M. A. Fahey, *Trinitarian Theology East and West*, Brookline 1977, 25–43.

Meyendorff, *Wisdom-Sophia* = J. Meyendorff, *Wisdom-Sophia: Contrasting Approaches to a Complex Theme*, DOP 41 (1987) 391–401.

Mihaljčić, *Les batailles de la Maritza* = R. Mihaljčić, *Les batailles de la Maritza et de Kosovo. Les dernières décennies de la rivalité serbobyzantine*, in: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΑ αιώνα*, Αθήνα 1996, 97–109.

Mijatev, *Les "Quarante martyrs"* = K. Mijatev, *Les "Quarante martyrs", fragment de fresque a Vodoca (Macédoine)*, in: *L'art byzantin chez les slaves. Les Balkans*, I/1, Paris 1930, 102–109.

Mijović, *Corona Anni* = P. Mijović, *Corona Anni dans les cycles ménologiques*, Actes du XV^e Congrès International d'Études byzantines, II, Arts et archéologie, communications B, Athènes 1981, 489–498.

Miklosich, Muller, *Acta et Diplomata* = F. Miklosich, I. Muller, *Acta et Diplomata Graeca medii aevi*, I, Vienna 1860.

Milanović, *On the threshold of certainty* = Lj. Milanović, *On the threshold of certainty: the Incredulity of Thomas in the narthex of the katholikon of the Hosios Loukas Monastery*, ЗРВИ 50 (2013) 367–388

Milanović, *Playing God* = Lj. Milanović, *Playing God: the Role of Indeterminacy in Representations of Triumph and Adventus*, Ниш и Византија 12 (2014) 77–88.

Miljković, *L'illustration de la Deuxième homélie* = B. Miljković, *L'illustration de la Deuxième homélie pascale de Gregoire le Theologien*, ЗРВИ 41 (2004) 104–111

Miljković-Pepék, *Le portrait de l'empereur* = P. Miljković-Pepék, *Le portrait de l'empereur byzantin Michel VIII à l'église rupestre de Saint-Érasme près d'Ohrid*, CA 45 (1997) 169–177.

Miller, Nesbitt, *Walking corpses* = T. S. Miller, J. Nesbitt, *Walking corpses. Leprosy in Byzantium and the Medieval West*, London–Ithaca 2014.

Miller, *The Legend of Saint Zotikos* = T. S. Miller, *The Legend of Saint Zotikos according to Constantine Acropolites*, AB 112 (1994) 339–376.

Miller, *The Orphans of Byzantium* = T. S. Miller, *The Orphans of Byzantium: Child Welfare in the Christian Empire*, Washington D.C., 2003.

Millet, *Broderies religieuses* = G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947.

Millet, *L'ancien art serbe* = G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919.

Millet, *La dalmatique du Vatican* = G. Millet, *La dalmatique du Vatican. Les Élus images et croyances*, Paris 1945.

Millet, *La Peinture du Moyen Age*, I = G. Millet, *La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, I, Paris 1954.

Millet, *Monuments de l'Athos* = G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les Peintures*, Paris 1927.

Millet, *Monuments de Mistra* = G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.

Millet, *Quelques représentations byzantines* = G. Millet, *Quelques représentations byzantines de la Salutation Angélique*, Bulletin de la correspondance hellénique 18 (1894) 453–483.

Millet, *L'École grecque* = G. Millet, *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916.

Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916.

Millet, Talbot-Rice, *Byzantine Painting in Trebizond* = G. Millet, D. Talbot Rice, *Byzantine Painting in Trebizond*, London 1936.

Millet, Velmans, *La peinture du Moyen âge, IV* = G. Millet, T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro), IV*, Paris 1969.

Millet, Frolov, *La peinture du Moyen âge, II* = G. Millet, A. Frolov, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, II*, Paris 1957

Millet, Frolov, *La peinture du moyen âge, III* = Millet, Frolov, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro), III*, Paris 1962.

Milliner, *The Virgin of the Passion* = M. J. Milliner, *The Virgin of the Passion: Development, Dissemination, and Afterlife of Byzantine Icon Type*, Универзитет Принстон 2011 (необјављена докторска дисертација).

Mimouni *La lecture liturgique* = S. C. Mimouni *La lecture liturgique et les apocryphes du Nouveau testament. Le cas de de la Dormitio grecque du Pseudo-Jean*, OCP 59 (1993) 403–425.

Mimouni, *Dormition et assomption* = S. C. Mimouni, *Dormition et assomption de Marie: histoire des traditions anciennes*, Paris 1995.

Mimouni, *Histoire de la Dormition* = S. C. Mimouni, *Histoire de la Dormition et l'Assomption de Marie. Une nouvelle hypothèse de recherche*, Studia Patristica 19 (1989) 372–383.

Mimouni, *Les «Vies de la Vierge»* = S. C. Mimouni, *Les «Vies de la Vierge»: Etat de la question*, in: idem, *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Études littéraires, historiques et doctrinales*, Leiden, 2011, 75–116.

Miziolek, *Transfiguratio Domini* = J. Miziolek, *Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 53 (1990) 42–60.

Moran, *Singers* = N. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, Leiden 1986.

Morrisson, *The Emperor* = C. Morisson, *The Emperor, the Saint, and the City: Coinage and Money in Thessalonike from the Thirteenth to the Fifteenth Century*, DOP 57 (2003) 173–203.

Mošin, *Slavenska redakcija prologa* = V. Mošin, *Slavenska redakcija prologa Konstantina Mokisijskog u svjetlosti vizantijsko-slavenskih odnosa XII–XIII vijeka*, Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije 2 (1959) 17–68.

Mother of God = *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milano 2000.

Mouriki, *Hymnography and Illustrated Manuscripts* = D. Mouriki, *Hymnography and Illustrated Manuscripts*, in: *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan, Princeton 1973, 26–30.

Mouriki, *Icons* = D. Mouriki, *Icons from the 12th to the 15th Century*, in: *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, ed. C. A. Manafis, Athens 1990, 102–123.

Mouriki, *Panaghia at Moutoullas* = D. Mouriki, *The Wall Paintings of the Church of the Panaghia at Moutoullas, Cyprus*, in: *Byzanz und der Westen*, ed. I. Hutter, Vienna 1984, 171–213.

Mouriki, *The Mask Motif* = D. Mouriki, *The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implication of a Classical Feature in Late Byzantine Painting*, ΔΧΑΕ 10 (1980–1981) 307–338.

Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni* = D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, I–II, Athens 1985.

Mouriki, *The Theme of the “Spinario”* = D. Mouriki, *The Theme of the “Spinario” in Byzantine Art*, ΔΧΑΕ 6 (1972) 53–66.

Mouriki-Charalambous, *The Octateuchs Miniatures* = D. Mouriki-Charalambous, *The Octateuchs Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosma Inicopleustes* Принстон 1970 (докторска дисертација).

Moutsopoulos, *Monastery of the Virgin Mary Mavriotissa* = N. K. Moutsopoulos, *Monastery of the Virgin Mary Mavriotissa at Castoria*, Athens 1967.

Mullet, *No drama, no poetry* = M. Mullet, *No drama, no poetry, no fiction, no readership, no literature*, in: *A Companion to Byzantium*, ed. L. James, Blackwell Publishing 2010, 227–238.

Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano* = A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Rome 1907.

Muthesius, *Byzantine Silk Weaving* = A. Muthesius, *Byzantine Silk Weaving ad 400 to ad 1200*, Wien 1997.

Muthesius, *Eastern Silks* = A. Muthesius, *Eastern Silks in Western Shrines and Treasures before 1200*, London 1982.

Muthesius, *Silken Diplomacy* = A. Muthesius, *Silken Diplomacy*, in: *Byzantine Diplomacy*, edd. J. Shepard, S. Franklin, Aldershot 1992, 237–248.

Myslivec, *Ikonoografie Aktistu* = J. Myslivec, *Ikonoografie Aktistu Panu Marie*, Seminarium Kondakovianum 5 (1932) 97–127.

Nagatsuka, *La Descente de Croix* = Y. Nagatsuka, *La Descente de Croix. Son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Tokyo 1979.

National Museum of History. Catalogue = *National Museum of History. Catalogue*, ed. R. Rousseva, Sofia, 2006.

Negrau, *Deesis in the Romanian Painting* = E. Negrau, *Deesis in the Romanian Painting of the 14th-18th Centuries. Themes and Meanings*, RT 93/2 (2011) 64–81.

Nelson, *Byzantine Art* = R. S. Nelson, *Byzantine Art in the Italian Renaissance*, in: *Heaven & Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, ed. A. Drandaki, D. Papanikola-Bakirtzi, A. Tourta, Athens 2013, 327–335.

Nelson, *Heavenly Allies* = R. S. Nelson, *Heavenly Allies at the Chora*, *Gesta* 43/1 (2004) 31–40.

Nelson, *Iconography of Preface* = R. S. Nelson, *Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.

Nelson, *Taxation with Representation* = R. S. Nelson, *Taxation with Representation. Visual narrative and the political field of the Kariye Camii (I)*, in: idem, *Later Byzantine Painting: Art, Agency, and Appreciation*, Aldershot 2007, 56–82.

Nelson, *The Discourse of Icons* = R. S. Nelson, *The Discourse of Icons, Then and Now*, *Art History* 12/ 2 (1989) 144–157.

Nelson, *To Say and to See* = R. S. Nelson, *To Say and to See. Exphrasis and Visuality in Byzantium*, in: *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, ed. R. S. Nelson, Cambridge 2000, 143–168.

Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript* = S. der Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks*, *DOP* 19 (1965) 153–183.

Nersessian, *An Armenian Version of the Homilies* = S. Der Nersessian, *An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell*, *DOP* 8 (1954) 203–224.

Nersessian, *La 'fête de l'exaltation de la croix'* = S. Der Nersessian, *La 'fête de l'exaltation de la croix'*, *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves* 10 (1950) 193–198.

Nersessian, *Notes sur quelques images* = S. Der Nersessian, *Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-ange*, *CA* 13 (1963) 209–215.

Nersessian, *Program and Iconography* = S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in: *The Kariye Djami, IV, Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 305–349.

Nersessian, *Two Slavonic Parallels* = S. Der Nersessian, *Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia: Paris 74*, *Art Bull* 9 (1927) 223–274.

Nersessian, *Une nouvelle réplique slavonne* = S. Der Nersessian, *Une nouvelle réplique slavonne du Paris gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcovic*, in: eadem, *Études byzantines et Arméniennes*, I, Louvain 1973, 265–278.

Nesbitt, *The Monastery of Diomedes* = J. W. Nesbitt, *The Monastery of Diomedes*, in: *Byzantine religious culture. Studies in honor of Alice-Mary Talbot*, edd. D. Sullivan, E. Fisher, St. Papaioannou, Leiden–Boston 2012, 339–346.

Nesbitt, *The Orphanotrophos* = J. W. Nesbitt, *The Orphanotrophos: Some Observations on the History of the Office in Light of Seals*, in: *Studies in Byzantine Sigillography*, vol. 8, edd. J.-C. Cheynet, C. Sode, München–Leipzig 2004.

New Constantines = *New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries. Papers from the Twenty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies*, ed. P. Magdalino, Aldershot 1994.

Nicéphore, Discours contre les iconoclastes = *Nicéphore, Discours contre les iconoclastes*, trad., présentation et notes par M. J. Mondzain-Baudinet, Paris 1990.

Nicholas Cabasilas, The Life in Christ = *Nicholas Cabasilas, The Life in Christ*, trans. C. J. de Catanzaro, New York 1974.

Nicholl, *A Contribution* = G. Nicholl, *A Contribution to the Archaeological Interpretation of Typika: the Case of Narthex*, in: *Work and Worship at the Theotokos Evergetis, 1050–1200*, ed. M. Mullett, A. Kirby, Belfast 1997, 285–309.

Nicol, *Church and Society* = D. Nicol, *Church and Society in the Last Centuries of Byzantium, 1261–1453*, Cambridge 1979.

Nicol, *Constantine Akropolites* = D. M. Nicol, *Constantine Akropolites: A Prosopographical Note*, DOP 19 (1965) 249–256.

Nicol, *Keisersalbung* = D. M. Nicol, *Keisersalbung. The Unction of Emperors in Late Byzantine Coronation Ritual*, BMGS 2 (1976) 37–52.

Nicola Callicle, Carmi = *Nicola Callicle, Carmi*, ed. R. Romano, Naples 1980.

Nicolas Cabasilas, Explication de la divine Liturgie = *Nicolas Cabasilas, Explication de la divine Liturgie*, trad. S. Salaville, Paris 1967.

Niewöhner, *Zoomorphic rainwater spouts* = P. Niewöhner, *Zoomorphic rainwater spouts*, in: *Fountains and Water Culture in Byzantium*, edd. B. Shilling, P. Stephenson, Cambridge 2016, 163–181.

Nikolaos Mesarites, Die Palastrevolution des Johannes Comnenus = *Nikolaos Mesarites, Die Palastrevolution des Johannes Comnenus*, ed. A. Heisenberg, Würzburg 1907.

Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child* = P. J. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity scene*, BZ 54/2 (1961) 333–337.

Norris et al, *The Five Theological Orations* = V. F. Norris et al, *Faith gives Fullness to Reasoning. The Five Theological Orations of Gregory Nazianzen*, Leiden 1991.

Nunn, *The Encheirion* = V. Nunn, *The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle-Byzantine Period*, BMGS 10 (1986) 73–102.

Odorico, *Les miroirs des princes* = P. Odorico, *Les miroirs des princes à Byzance. Une lecture horizontale*, in: *L'Éducation au Gouvernement et à la vie. La tradition des « règles de vie » de l'Antiquité au Moyen-Âge*, ed. P. Odorico, Paris 2009, 223–246.

Odorico, *La sainteté en concurrence* = P. Odorico, *La sainteté en concurrence: la construction de Vie de saint David de Thessalonique*, *Néa Rhomè* 4 (2007) 63–78.

Odorico, Messis, *L'Anthologie Comnène* = P. Odorico, Ch. Messis, *L'Anthologie Comnène du Cod. Marc. Gr. 524: Problèmes d'édition et problèmes d'évaluation*, in: *Dossiers Byzantins III: L'épistolographie et la poésie épigrammatique*, Paris 2003, 191–213.

Ohly, *Die Geburt der Perle* = F. Ohly, *Die Geburt der Perle aus dem Blitz*, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung* (1977) 293–311.

Oikonomidès, *Byzantine Lead Seals* = N. Oikonomidès, *Byzantine Lead Seals*, Washington D.C. 1985.

Oikonomides, *Le dédoublement de Saint Théodore* = N. Oikonomides, *Le dédoublement de Saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia*, *AB* 104 (1986) 327–335

Omont, *Evangiles* = H. A. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908.

Oretskaia, *A Stylistic Tendency* = O. Oretskaia, *A Stylistic Tendency in the Ninth-Century Art of the Byzantine World*, *Σοφιστ* 29 (2002–2003) 5–18.

Origen. Homilies on Joshua = Origen. *Homilies on Joshua*, trans. B. J. Bruce, ed. C. White, Washington, 2002.

Origène, Commentaires sur Saint Jean = *Origène, Commentaires sur Saint Jean*, tome II, ed. C. Blanc, Paris 1970.

Origène, Homélie sur Josué = *Origène, Homélie sur Josué*, ed. A. Jaubert, Paris 1960.

Osterrieder, *Das Land der Heiligen Sophia* = M. Osterrieder, *Das Land der Heiligen Sophia: das Auftauchen des Sophia-motivs in der Kultur der Ostslaven*, *Wiener slawistischer Almanach* 50 (2002) 5–62.

Ouspensky, *Descent of the Holy Spirit* = L. Ouspensky, *Iconography of the Descent of the Holy Spirit*, *St Vladimir Theological Quarterly* 31 (1987) 309–347.

Ousterhout, *Collaboration and Innovation* = R. Ousterhout, *Collaboration and Innovation in the Arts of Byzantine Constantinople*, BMGS 21 (1997) 93–112.

Ousterhout, *New Temples* = R. Ousterhout, *New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture*, in: *The Old Testament in Byzantium*, edd. P. Magdalino, R. Nelson, Washington D. C. 2010, 223–253.

Ousterhout, *The Virgin of the Chora* = R. Ousterhout, *The Virgin of the Chora: An Image and Its Contents*, in: *The Sacred Image: East and West*, edd. L. Brubaker, R. Ousterhout, Urbana 1995, 91–109.

Ousterhout, *Women at Tombs* = R. Ousterhout, *Women at Tombs: narratives, theatricality and the contemplative mode*, in: *Wonderful things. Byzantium through its Art*, edds. A. Eastmond, L. James, Ashgate 2013, 229–246.

Ozoline, *L'accomplissement des temps* = N. Ozoline, *L'accomplissement des temps et le salut des nations dans l' iconographie Orthodoxe de la Pentecôte*, in: *Eshatologie et liturgie*, ed. M. A. Triacca, Roma 1985, 227–247.

Ozoline, *La Pentecôte* = N. Ozoline, *La Pentecôte du Paris. Grec. 510. Un témoignage sur l'église de Constantinople IXe siècle*, *Rivista di archeologia cristiana* 63 (1987) 245–255.

Ozoline, *Les représentations de la Trinité* = N. Ozoline, *Les représentations de la Trinité dans l' iconographie byzantine de la Pentecôte*, in: *Trinité et liturgie*, edd. A. M. Triacca, A. Pistoia, Paris 1984, 195–212.

Ozoline, *Quelques images* = N. Ozoline, *Quelques images relatives à la célébration primitive de la cinquantaine Pascale*, in: *L'Église dans la liturgie*, Roma 1980, 231–253.

Pace, *Presence et reflets* = V. Pace, *Presence et reflets de l'art islamique en Italie meridionale au Moyen Age*, *Cahiers de St-Michel de Cuxa* 35 (2004) 57–70.

Paissidou, *Warrior Saints* = M. Paissidou, *Warrior Saints as Protectors of the Byzantine Army in the Palaiologan Period: the Case of the Rock-cut Hermitage in Kolchida (Kilikis Prefecture)*, in: *Герои. Культове. Светци*, ed. И. Гергова, Е. Мутафов, София 2015, 181–200.

Pallas, *Die Passion* = D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, der Ritus — das Bild*, Munich 1965.

Pallas, *Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen* = D. I. Pallas, *Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen (ikonographische Analyse)*, BZ, 64/1 (1971) 55–60.

Pallucchini, *La pittura veneziana* = R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Rome 1964.

Panou, *Aspects of St Anne in Byzantium* = I. Panou, *Aspects of St Anne in Byzantium* Универзитет у Бирмингену 2011 (докторска дисертација,).

Panou, *Mary's parents in homilies* = E. Panou, *Mary's parents in homilies before and after James Kokkinobaphos*, in: *Wonderful thing, Byzantium through its art*, edd. L. James, A. Eastmond, Burlington 2013, 283–294.

Panou, *Mary's Parents in the Byzantine Art* = I. Panou, *Mary's Parents in the Byzantine Art of Eastern Europe and the Balkans*, in: *Proceedings of the 2nd International symposium Days of Justinian I*, Skopje 2015, ed. M. Panev, 188–199.

Panou, *The Cult of St Anne* = I. Panou, *The Cult of St Anne in Byzantium*, Routledge 2016.

Panov, *The Creation of the Cult of St. Demetrius* = M. B. Panov, *The Creation of the Cult of St. Demetrius in Thessalonica: Byzantine Invention?*, Гласник 52, 1–2 (2008) 75–86.

Papadakis, *Crisis in Byzantium* = A. Papadakis, *Crisis in Byzantium: The Filioque Controversy in the Patriarchate of Gregory II of Cyprus (1283–1289)*, New York 1997.

Papadopulos, *Kirche Panagia ton Chalkeon* = K. Papadopulos, *Die Wandmalereien des 11. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki*, Graz–Köln 1966.

Papadopulou, *Coinage and the Economy* = P. Papadopulou, *Coinage and the Economy at the End of the Twelfth Century*, in: *Byzantium, 1180–1204: 'The Sad Quarter of a Century'*, ed. A. Simpson, Athens 2015, 179–194.

Papamastorakis, *Pictorial Lives* = T. Papamastorakis, *Pictorial Lives. Narrative in thirteenth century vitae icons*, Mouseio Benaki 7 (2007) 33–64.

Papamastorakis, *Reflections of Constantinople* = T. Papamastorakis, *Reflections of Constantinople. The Iconographic Program of the South Portico of the Hodegetria Church, Mystras*, in: *Viewing the Morea: land and people in the late medieval Peloponnese*, ed. S. Gerstel, Washington, 2013, 371–395.

Papas, *Studien zur Geschichte der Mess-Gewänder* = T. Papas, *Studien zur Geschichte der Mess-Gewänder im Byzantinischen Ritus*, München 1965.

Papastaurou, *Recherche iconographique* = H. Papastaurou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: l'Annonciation*, Venise 2007.

Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne* = H. Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation*, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 145–160.

Papastavrou, *Le voile* = H. Papastavrou, *Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique*, CA 41 (1993) 146–154.

Papazotos, *The Identification of the Church* = T. Papazotos, *The Identification of the Church of "Profitis Elias" in Thessaloniki*, DOP 45 (1991) 121–127.

Parani, *Byzantine Bridal Costume* = M. Parani, *Byzantine Bridal Costume*, in: *Δώρημα. A Tribute to the A. G. Leventis Foundation on the Occasion of Its 20th Anniversary*, Levkosia 2000, 185–216.

Parani, *Cultural Identity and Dress* = M. G. Parani, *Cultural Identity and Dress: The Case of Late Byzantine Ceremonial Costume*, JÖB 57 (2007) 95–134.

Parani, *Optional extras or necessary elements* = M. Parani, *Optional extras or necessary elements? Middle and late Byzantine male dress accessories*, in: *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην Καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, edd. Πλ. Πετρίδης, Β. Φωσκόλου, Αθήνα 2015, 407–435.

Parani, *Reconstructing the Reality of Images* = M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images : Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th centuries)*, Leiden 2002.

Parenti, *Il Monastero di Grottaferrata* = S. Parenti, *Il Monastero di Grottaferrata nel Medioevo (1004-1462)*, Roma 2005.

Parenti, Velkovska, *La croce nella liturgia* = S. Parenti, E. Velkovska, *La croce nella liturgia bizantina*, in: *La Croce, Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, III, edd. B. Unlianich, U. Parente, Napoli 2008, 55–74.

Paris, *La consécration épiscopale* = F. Paris, *La consécration épiscopale dans la rite byzantine, selon les livres liturgiques paléoslaves*, Irénikon 7 (1930) 276–308.

Parpulov, *Mural and Icon Painting* = G. R. Parpulov, *Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century*, in: *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, edd. S. E. J. Gerstel, R. S. Nelson, Turnhout 2010, 345–414.

Parpulov et al., *A Catalogue* = G. A. Parpulov et al., *A Catalogue of the Greek Manuscripts at the Walters Art Museum*, *The Journal of the Walter Arts Museum*, 62 (2004) 71–187.

Pasquini, *Diavoli e inferni* = L. Pasquini, *Diavoli e inferni nel medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova 2015.

Pasquini, *Il diavolo nell'iconografia medievale* = Pasquini, *Il diavolo nell'iconografia medievale*, in: *Il diavolo nel Medioevo*, Spoleto 2013, 479–518.

Patlagean, *L'entrée de la Sainte Face* = E. Patlagean, *L'entrée de la Sainte Face d'Édesse à Constantinople en 944*, in: *La religion civique à l'époque medieval et modern (Chrétienté at Islam)*, Rome 1995, 21–35.

Patterson Ševčenko, *Art and liturgy* = N. Patterson Ševčenko, *Art and liturgy in the later Byzantine Empire*, in: *The Cambridge History of Christianity. Eastern Christianity*, ed. M. Angold, Cambridge 2008, 127–153.

Patterson Ševčenko, *Servants of the Holy Icon* = Patterson Ševčenko, *Servants of the Holy Icon*, in: *Byzantin East Latin West: Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, edd. C. Moss, K. Kieffer, Princeton 1995, 547–565.

Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy* = N. Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, *DOP* 45 (1991) 45–57.

Patterson Ševčenko, *Metaphrastian Menologium* = N. Patterson Ševčenko, *An Eleventh Century Illustrated Edition of the Metaphrastian Menologium*, *East European Quarterly* 13 (1979) 423–430.

Patterson Ševčenko, *The Posthumous Miracles* = N. Patterson Ševčenko, *The Posthumous Miracles of St. Eustratios on a Sinai Templon Beam*, in: *Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice Mary-Talbot*, Leiden–Boston 2012, 267–287.

Patterson Ševčenko, *Six illustrated editions* = N. Patterson Ševčenko, *Six illustrated editions of the Metaphrastian Menologium*, *JÖB* 32 (1982) 187–195.

Patton, *Holy Tears in Eastern Christianity* = K. Christine Patton, *Howl, Weep and Moan, and Bring It Back to God: Holy Tears in Eastern Christianity*, in: *Holy Tears: Weeping in*

the Religious Imagination, edd. K. Christine Patton, J. Stratton Hawley, Princeton 2005, 262–266.

Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos* = A. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989.

Pavlikianov, *Unknown Slavic Charter* = K. Pavlikianov, *Unknown Slavic Charter of the Serbian Despot John Uglješa in the Archive of the Athonite Monastery of Vatopedi*, X3 12 (2008) 57–67.

Peers, *Subtle Bodies* = G. A. Peers, *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium*, Berkeley 2001.

Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria* = S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria (Byzantine Art in Greece)*, Athens 1985.

Pelekanidis, et al., *The Treasures of Mount Athos II* = S. M. Pelekanidis, et al., *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts Miniatures. The Monasteries of Iveron, St. Panteleimon, Esphigmenou, II*, Athens 1975.

Peltomaa, *Epithets of the Theotokos* = L. M. Peltomaa, *Epithets of the Theotokos in the Akathistos Hymn*, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, edd. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Farnham–Burlington 2011, 109–116.

Peltomaa, *Roles and Functions of Mary* = L. M. Peltomaa, *Roles and Functions of Mary in the Hymnography of Romanos Melodos*, *Studia Patristica* 44 (2010) 487–498.

Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary* = L. M. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akthistos Hymn*, Leiden 2001.

Peltomaa, *The Tomus ad Armenios* = L. M. Peltomaa, *The Tomus ad Armenios de fide of Proclus of Constantinople and the chrostological emphasis of the Akathystos hymn*, *JOB* 47 (1997) 25–35.

Pena, Castellana, Fernandez, *Les reclus syriens* = I. Pena, P. Castellana, R. Fernandez, *Les reclus syriens. Recherches sur les anciennes formes de vie solitaire en Syrie*, Milan 1980.

Penkova, *Les saints apôtres* = B. Penkova, *Les saints apôtres Constantin et Hélène dans les fresques de l'église de Voiana*, *Ниш и Византија* 8 (2010) 273–280.

Pentcheva, *Icons and Power* = B. V. Pentcheva, *Icons and Power: the Mother of God in Byzantium*, University Park 2006.

Pentcheva, *Epigrams on Icons* = B. V. Pentcheva, *Epigrams on Icons*, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. L. James, Cambridge 2007, 120–138.

Pentcheva, *Icons and Power* = B. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park, PA 2006.

Pentcheva, *Imagined Images* = B. Pentcheva, *Imagined Images: Visions of Salvation and Intercession in a Double-Sided Icon from Poganovo*, DOP 54 (2000) 139–153.

Pentcheva, *Rhetorical Images of the Virgin* = B. V. Pentcheva, *Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the “Usual Miracle” at the Blachernai*, RES: Anthropology and Aesthetics, 38 (2000) 34–55.

Pentcheva, *The Activated Icon* = B. Pentcheva, 'The Activated Icon: the Hidegetria Procession and Mary's Eisodos', in: *Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldeshot 2004, 195–220.

Pentcheva, *The Supernatural Protector of Constantinople* = B. Pentcheva, *The Supernatural Protector of Constantinople: the Virgin and her icons in the tradition of the Avar siege*, BMGS 26 (2002) 1–41.

Perdrizet, *L'archange Ouriel* = P. Perdrizet, *L'archange Ouriel*, Seminarium Kondakovianum 2 (1928) 241–276.

Petković, *La peinture serbe* = V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, I–II, Beograd 1930–1934.

Péridés, *La cérémonie* = S. Péridés, *La cérémonie du lavement des pieds à Jérusalem*, Échos d'Orient 87 (1911) 89–99.

Petrovski, *Ottoman military campaign* = B. Petrovski, *Ottoman military campaign in 1385: itinerary and goals*, in: *Власт и моћ, властела Моравске Србије од 1365. до 1402. године*, ed. С. Мишић, Крушевац 2014, 287–304.

Phoenix, Horn, *Prayer and penance* = R. R. Jr. Phoenix, C. B. Horn, *Prayer and penance in early and middle Byzantine Christianity: some trajectories from the Greek and Syriac speaking realms*, in: *Seeking the Favor of God, vol. 3, The Impact of Penitential Prayer beyond the Second Temple Judaism*, edd. M. J. Boda, D. K. Falk, R. A. Werline, Atlanta 2008, 225–254.

Photii patriarchae Constantinopolitani Epistulae = *Photii patriarchae Constantinopolitani Epistulae et Ampilochia*, edd. B. Laourdas, L. Westerink, I–IV, Leipzig 1983–1986.

Piatnitsky, *The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos* = Y. Piatnitsky, *The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos and Middle Byzantine Painting*, in: *Perception of Byzantium and Its Neighbors (843-1261)*, ed. O. Z. Pevny, Yale University Press 2000, 40–55.

Piguet-Panayotova, *Recherches* = D. Piguet-Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge*, Paris 1987.

Piltz, *Kamelaukion et mitra* = E. Piltz, *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*, Uppsala 1977.

Piltz, *Le costume officiel* = Piltz, *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994.

Piltz, *Trois sakkoi byzantins* = E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique*, Uppsala 1976.

Pisarev, *Olovna ampula* = A. Pisarev, *Olovna ampula od Veliko Trnovo*, *Arheologia* 18/1 (1976) 46–49.

Pitarakis, *Les images d'écoliers* = B. Pitarakis, *Les images d'écoliers dans l'art byzantin et post-byzantin. Origines et significations*, *CA* 54 (2011–2012) 83–98.

Pitarakis, *Les revêtements d'orfèvrerie* = B. Pitarakis, *Les revêtements d'orfèvrerie des icônes paléologues vus par les rédacteurs d'inventaires de biens ecclésiastiques. Les icônes de l'église de la Vierge Spèlaiôtissa de Melnik (Bulgarie)* *CA* 53 (2009–2010) 129–142.

Pitarakis, *Piété privée* = B. Pitarakis, *Piété privée et processus de production artistique à Byzance: à propos d'un enkolpion constantinopolitain (XIIIe-XIVe siècle)*, *ΔΧΑΕ* 36 (2015) 325–344.

Pitarakis, *The Material Culture* = B. Pitarakis, *The Material Culture of Childhood in Byzantium*, in: *Becoming Byzantine: Childhood in Byzantine*, edd. A. Papaconstantinou, A.-M. Talbot, Washington, 2009, 167–251.

Pitarakis, *Wings of salvation* = B. Pitarakis, *Wings of salvation in Thirteenth-century Art*, in: *First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium Proceedings. Change in the Byzantine World in the 12th and 13th Centuries*, ed. E. Akyürek, N. Necipoğlu, A. Ödekan, Istanbul, 2010, 604–608.

Poésies inédites de Théodore Prodrome = Poésies inédites de Théodore Prodrome, ed. E. Miller, *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France* 17 (1883) 18–64.

Popova A., *La représentation de Judas = A. Popova, La représentation de Judas dans l'église de Saint-Georges de Pološko*, *Патримониум.Мк* 10 (2012) 130–148.

Popova A., *The Cult of the Virgin and the Liturgical Poetry = Popova A., The Cult of the Virgin and the Liturgical Poetry in the Feast Cycle at St. Georges at Pološko*, *Патримониум.Мк* 12 (2015) 133–144.

Popova A., *The Representation of St. Nicholas = A. Popova, The Representation of St. Nicholas the Warm-Hearted Protector and St. Simeon the Stylite in the Church of St. George at Pološko*, *Proceedings of the First International Scientific Conference Filko, Štip* 2016, 731–738.

Popova A., *The Representations of Christ = A. Popova, The Representations of Christ as the Great Archpriest and King in the Decoration of St. George at Pološko*, *Patrimonium* 13 (2015) 161–169.

Popova, *The Image of Isaac of Nineveh = O. Popova, The Image of Isaac of Nineveh (Isaak Syrus) in 14th – century Byzantine Art*, in: *Λαμπηδών: Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, ed. Μ. Άσπρα-Βαρδάβακη, II, Αθήνα 2003, 637–644.

Popović D., *A Staurotheke = D. Popović, A Staurotheke of Serbian Provenance in Pienza*, *Зограф* 36 (2012) 157–170.

Popović B., *The Most Precious Thread = B. Popović, The Most Precious Thread in Byzantium and Medieval Serbia*, in: *Material Culture and Well-being in Byzantium (400–1453)*, edd. M. Grünbart, E. Kislinger, A. Muthesius, D. Ch. Stathakopoulos, Wien 2007, 193–198.

Popović S., *The Trapeza = S. Popović, The Trapeza in Cenobitic Monasteries: Architectural and Spiritual Contexts*, *DOP* 52 (1998) 281–303.

Popovich, *The Prophet Isaiah and Isa.19:1 = Lj. Popovich The Prophet Isaiah and Isa.19:1*, *Tradition and Change in Byzantine Painting*, The 17th International Byzantine Congress, Washington, D.C., 1986, 171–172.

Popovich, *Prophets Carrying Texts by Other Authors* = Lj. D. Popovich, *Prophets Carrying Texts by Other Authors in Byzantine Painting: Mistakes or Intentional Substitutions?* ЗРВИ 44 (2007) 229–244.

Popovich, *Compositional and Theological Concepts* = Lj. D. Popovich, *Compositional and Theological Concepts in Four Prophet Cycles in Churches selected from the Period of King Milutin (1282–1321)*, Cyrillomethodianum, 8–9 (1984–85) 283–317.

Popovich, *Hitherto Unidentified Prophets* = Lj. D. Popovich, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, Зограф 19 (1988) 443–469.

Popovich, *Personification in Paleologan painting* = Popovich, *Personification in Paleologan painting (1261-1453)*, Washington D.C., 1963 (необјављена докторска дисертација).

Pott, *Byzantine Liturgical Reform* = T. Pott, *Byzantine Liturgical Reform: A Study of Liturgical Change in the Byzantine Tradition*, New York 2010.

Pott, *La réforme liturgique* = T. Pott, *La réforme liturgique byzantine. Étude du phénomène de l'évolution non-spontanée de la liturgie byzantine*, Rome 2000.

Preisinger, *Das Bild als Schwelle zum Jenseits* = R. Preisinger, *Das Bild als Schwelle zum Jenseits: zu Pacino di Bonaguidas "Lignum vitae" in der Accademia von Florenz*, in: *Topologien der Bilder*, ed. I. Hinterwaldner, C. Juwig, R. Klemm, R. Meyer, Munich 2008, 267–283.

Prinzing, *Die Antigraphe des Patriarchen* = G. Prinzing, *Die Antigraphe des Patriarchen Germanos II. an Erzbischof Demeirios Chomatenos von Ohrid und die Korrespondenz zum nikaisch-epirotischen Konflikt 1212–1233*, Rivista di Studi Bizantini e Slavi 3 (1983) 21–64.

Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas* = J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

Prophetologium. Pars altera = *Prophetologium, Pars altera. Lectiones anni immobilis*, ed. G. Enberg, Copenhagen 1980–1981.

Prophetologium. Pars prima = *Prophetologium. Pars prima. Lectiones anni mobilis Vol I, Fasc VI*, edd. C. Høeg, G. Zuntz, Copenhagen 1970.

Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court = R. Macrides, J. A. Munitiz D. Angelov, *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: Offices and Ceremonies*, Farnham 2013.

Pseudo-Kodinos. Traité des Offices = *Pseudo-Kodinos. Traité des Offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966.

Radojčić, *La table de la Sagesse* = S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes*, ЗРВИ 16 (1975) 215–224.

Radovanović, *Heiliger Demetrius* = J. Radovanović, *Heiliger Demetrius – die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Dečani*, in: *L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques*, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 75–88.

Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen* = A. Rahlfs, *Die Alttestamentlichen Lektionen der griechischen Kirche*, Berlin 1915.

Ranoutsaki, *Die Kunst der Späten Palaiologenzeit* = C. Ranoutsaki, *Die Kunst der Späten Palaiologenzeit auf Kreta: Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig*, Leiden 2011.

Rapp, *Old Testament Models* = C. Rapp, *Old Testament Models for Emperors in Early Byzantium*, in: *The Old Testament in Byzantium*, edd. P. Magdalino, R. Nelson, Washington D. C. 2010, 175–197.

Rauer, *Form und Überlieferung der Lukas-Homilien* = M. Rauer, *Form und Überlieferung der Lukas-Homilien des Origenes*, Leipzig 1932.

Réau, *Iconographie* = L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* I, Paris 1956; II, Paris 1957.

Regan, *The Three Days* = P. Regan, *The Three Days and the Forty Days*, in: *Between Memory and Hope: Readings on the Liturgical Year*, ed. M. E. Johnson, Collegeville 2000, 125–138.

Restle, *Byzantine wall paintings* = M. Restle, *Byzantine wall paintings in Asia Minor*, I–III, New York 1967.

Restle, *Die byzantinische Wandmalerei* = M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, I. Textband; II–III. Tafelband, Recklinghausen 1967.

Reuss, *Mätthaus-kommentare* = J. Reuss, *Mätthaus-kommentare aus der griechischen Kirche*, Berlin 1957.

Richard, *Le Commentaire* = M. Richard, *Le Commentaire de saint Jean Chrysostome sur les Proverbes de Salomon*, *Analekta Blatadon*, 18 (1973) 99–103.

Richard, *Les véritables "questions et réponses"* = M. Richard, *Les véritables "questions et réponses" d'Anastase le Sinaïte*, *Bulletin de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes* 15 (1967–1968) 39–56.

Ristow, *Die Taufe Christi* = G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965.

Robb, *The Iconography of the Annunciation* = D. M. Robb, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, *Art Bull* 18/4 (1936) 480–526.

Robert of Clari, The Conquest of Constantinople = *Robert of Clari, The Conquest of Constantinople*, trans. E. H. McNeal, New York 1936 (rp. 1996).

Romanes le Mélode, Hymnes = *Romanes le Mélode, Hymnes*, éd. J. Grosdidier de Matons, IV, Paris 1967.

Roques, *L'Univers dionysien* = R. Roques, *L'Univers dionysien. Structure hiérarchique du Monde selon le Pseudo-Denys*, Aubier, 1954.

Rose, *Leben des hl. David* = V. Rose, *Leben des hl. David von Thessalonike*, Berlin 1887.

Rose, *Sasanian Splendor* = J. Rose, *Sasanian Splendor: The Appurtenances of Royalty*, in: *Robes and Honor. The Medieval World of Investiture*, ed. S. Gordon, 35–56.

Ross, *Catalogue* = M. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, II, Jewellery, Enamels, and Art of the Migration Period*, Washington, D.C., 1965.

Rossi Taïbi, *Sulla tradizione manoscritta* = G. Rossi Taïbi, *Sulla tradizione manoscritta dell'omiliario di Filagato da Cerami*, Palermo 1965.

Rossi, *Le martyrologe hiéronymien* = M. J. B. Rossi, *Le martyrologe hiéronymien*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 5 (1885) 115–119.

Roussanova, *Painted Messages of Salvation* = R. Roussanova, *Painted Messages of Salvation: Monumental Programs of the Subsidiary Spaces of Late Byzantine Monastic churches in Macedonia* Универзитет Џон Хопкинс 2005 (необјављена докторска дисертација).

Russell, *St Demetrius of Thessalonica* = E. Russell, *St Demetrius of Thessalonica. Cult and Devotion in the Middle Ages*, Oxford 2010.

S. Jean Damascène, *Homélies* = *Homélies sur la nativité et la dormition*, ed. P. Voulet, Paris 1961.

Sachot, *Les Homélies grecques* = M. Sachot, *Les Homélies grecques sur la Transfiguration. Tradition manuscrite*, Paris 1987.

Safran, *Betwixt or Beyond?* = L. Safran, *Betwixt or Beyond? The Salento in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in: *Renaissance Encounters. Greek East and Latin West*, ed. M. S. Brownlee, D. H. Gondicas, Leiden–Boston 2013, 115–146.

Saint Andrew of Crete, The Great Cannon = *Saint Andrew of Crete, The Great Cannon. A Poem of Saint Andrew of Crete*, trans. J. Dervas Chitty, London 1957.

Saint Gregory Palamas, The Homilies = Saint Gregory Palamas, *The Homilies*, ed. C. Veniamin, Waymart, PA 2009.

Saint Gregory the Sinaite: Discourse on the Transfiguration = *Saint Gregory the Sinaite: Discourse on the Transfiguration*, ed. and trans. D. Balfour, Athens 1982¹ (1986).

Salaville, Nowack, *Le rôle du diacre* = S. Salaville, G. Nowack, *Le rôle du diacre dans la Liturgie Orientale, Études d'histoire et de Liturgie*, Paris–Athènes 1962.

Salaville, *Τεσσαρακοστή* = S. Salaville, *Τεσσαρακοστή, Ascension et Pentecôte au IV^e siècle*, *Echo d'Orient* 28 (1929) 257–271.

Sallaville, *Vues sotériologiques* = S. Sallaville, *Vues sotériologiques chez Nicolas Cabasilas (XIV^e siècle)*, *REB* 1 (1943) 5–57.

Sancti Anastasii Sinaitae Patriarchae Antiocheni Quaestiones = *Sancti Anastasii Sinaitae, Patriarchae Antiocheni Quaestiones et Responsiones de variis argumentis CLIV*, ed. S. J. Gretser, Ingolstadt 1617 (reprinted Ratisbon 1740, vol. XV), (прво издање)

Sancti Romani Melodi Cantica = *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica Genuina*, edd. P. Maas, C. A. Trypanis, Oxford 1963.

Sandberg Vavalà, *A Chapter in Fourteenth Century Iconography* = E. Sandberg Vavalà, *A Chapter in Fourteenth Century Iconography: Verona*, *Art Bull* 11 (1929) 376–412.

Sansterre, *Les saints stylites* = J.-M. Sansterre, *Les saints stylites du 5e au 11e siècle : permanence et évolution d'un type de sainteté*, in: *Sainteté et martyrs dans les religions du Livre*, ed. J. Marx, Bruxelles 1989, 33–45.

Santos Otero, *Die handschriftliche Ueberlieferung* = A. de Santos Otero, *Die handschriftliche Ueberlieferung der altslavischen Apokryphen*, vol. II, Berlin 1981.

Sarri, "*Le meditazioni della vita di Cristo*" = F. Sarri, "*Le meditazioni della vita di Cristo*" di un frate minore del secolo XIV, Milan 1933.

Saxer, *Demetrios the Martyr* = V. Saxer, *Demetrios the Martyr*, in: *Encyclopedia of the Early Church I.*, Cambridge 1992.

Schermann, *Prophetarum viatae fabulosae* = Th. Schermann, *Prophetarum viatae fabulosae, Indices Apostolorum, discipulorumque Domini Dorotheo-Epiphanio-Hippolyto aliisque vindicate*, Lipsiae 1907.

Schilb, *Embroidered aëres* = H. Schilb, *Byzantine identity and its patrons: Embroidered aëres and epitaphioi of the Palaiologan and post-Byzantine periods*, Bloomington 2009 (необјављена докторска дисертација)

Schlosser, *Bonaventure* = M. Schlosser, *Bonaventure: life and works*, in: *A companion to Bonaventure*, edd. J. M. Hammond, J. A. Wayne Hellmann, J. Goff, Leiden 2014, 9–60.

Schmemmann, *Great Lent* = A. Schmemmann, *Great Lent: Journey to Pascha*, Crestwood 1969 (1974).

Schmitt, *Isaiah and his interpreters* = J. J. Schmitt, *Isaiah and his interpreters*, New York 1986.

Schroeder, *Healing the Body, Saving the Soul* = R. Schroeder, *Healing the Body, Saving the Soul: Viewing the Christ's Healing Ministry in Byzantium*, in: *Holistic Healing in Byzantium*, ed. J. T. Chirban, Brookline 2010, 253–275.

Schroeder, *Transformative Narratives* = R. B. Schroeder, *Transformative Narratives and Shifting Identities in the Narthex of the Boiana Church*, DOP 64 (2010) 103–128.

Schulz, *Die byzantinische Liturgie* = H. J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie. Vom Werden ihrer. Symbolgestalt*, Freiburg im Breisgau, 1964.

Schwartz, *The Whirling Disc* = E. C. Schwartz, *The Whirling Disc. A Possible Connection Between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icons*, Зорпаф 8 (1977) 24–29.

Seiler, *Duccio's Maestà* = P. Seiler, *Duccio's Maestà: the function of the scenes from the Life of Christ on the reverse of the altarpiece: a new hypothesis*, in: *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, ed. V. M. Schmidt, New Haven 2002, 250–277.

Semoglou, *L'éloquence au service de l'archéologie* = A. Semoglou, *L'éloquence au service de l'archéologie. Les "enfants aimés" de Theodore Métochite et sa bibliothèque dans le monastère de Chora*, in: *Towards rewriting? New Approaches to Byzantine Archeology and Art*, edd. P. L. Grotowski, S. Skrzyniarz, Warsaw 2010, 45–65.

Septuaginta = *Septuaginta*, edd. A. Rahlfs, R. Hanhart, Stuttgart 2006.

Shalem, *The Oliphant* = A. Shalem, *The Oliphant. Islamic Objects in Historical Context*, Leiden 2004.

Shermann, *Prophetarum Vitae fabulosae* = T. Sherman, *Prophetarum Vitae fabulosae*, Leipzig 1907.

Shoemaker, *A Mother's Passion* = S. J. Shoemaker, *A Mother's Passion: Mary at the Crucifixion and Resurrection in the earliest "Life of the Virgin" and its Influence on George of Nikomedeia's Passion Homilies*, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Text and Images*, ed. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington, 53–67.

Shoemaker, *Ancient Traditions* = S. J. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford 2002.

Shoemaker, *Between Scripture and Tradition* = S. J. Shoemaker, *Between Scripture and Tradition: the Marian Apocrypha of Early Christianity*, in: *The Reception and Interpretation of the Bible in Late Antiquity*, edd. L. di Tomasso, L. Turcescu, Leiden 2008, 491–510.

Shoemaker, *Death and the Maiden* = S. J. Shoemaker, *Death and the Maiden: The Early History of the Dormition and Assumption Apocrypha*, *St. Vladimir's Theological Quarterly* 50/1–2 (2006) 59–97.

Shoemaker, *From Mother of Mysteries to Mother of the Church* = S. J. Shoemaker, *From Mother of Mysteries to Mother of the Church: the Institutionalization of the Dormition Apocrypha*, *Apocrypha* 22 (2011) 11–47.

Shoemaker, *Mary at the Cross* = S. J. Shoemaker, *Mary at the Cross East and West: Maternal Compassion and Affective Piety in the Earliest "Life of the Virgin" and the High Middle Ages*, *The Journal of Theological Studies*, 62/2 (2011) 570–606.

Shoemaker, *The Cult of Fashion* = S. J. Shoemaker, *The Cult of Fashion: The Earliest Life of the Virgin and Constantinople's Marian Relics*, DOP 62 (2008) 53–74.

Shor, *Presentation in the Temple* = D. C. Shor, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, Art Bull 28 (1946) 17–32.

Silberger, *The iconology of of the Massacre of the Innocents* = H. S. Silberger, *The iconology of of the Massacre of the Innocents in late Quattrocento Sieneese art*, Case Western Reserve University, 1999 (необјављена докторска теза).

Sinkević, *Changes in the composition* = I. Sinkević, *Changes in the composition of the Presentation of Christ in the temple in Palaeologan times*, Културно наследство 28–29 (2002–2003) 33–38.

Sinkević, *Prolegomena for a Study* = I. Sinkević, *Prolegomena for a Study of Royal Entrances in Byzantine Churches: The Case of Marko's Monastery*, in: *Approaches to Byzantine Architecture and Its Decoration: Studies in Honor of Slobodan Ćurčić*, edd. M. J. Johnson, R. G. Ousterhout, A. C. Papalexandrou, Farnham–Burlington 2012, 135–138.

Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi* = I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, programme, patronage*, Wiesbaden 2000.

Sinkević, *Western Chapels* = I. Sinkević, *Western Chapels in Middle Byzantine Churches: Meaning and Significance*, Старинар 52 (2002) 79–91.

Sinkewicz, *Gregory Palamas* = R. E. Sinkewicz, *Gregory Palamas*, in: *La théologie byzantine et sa tradition, II (XIIIe–XIXe s.)*, edd. C. G. & V. Conticello, Turnhout 2002, 174–182.

Sisyu, *The Painting of Saint George* = I. Sisyu, *The Painting of Saint George in Omorfoklisia, Kastoria and the scene of the Koimisis of the Virgin Mary*, Ниш и Византија 3 (2005) 279–289.

Skawran, *Peripheral Byzantine Frescoes* = K. M. Skawran, *Peripheral Byzantine Frescoes in Greece: The Problem of Their Connections*, in: *Mosaic. Festschrift for A. H. S. Megaw*, edd. J. Herrin, M. Mullett, K. Otten-Froux, Athens 2001, 75–83.

Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting* = K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982.

Skedros, *Response to David Woods* = J. C. Skedros, *Response to David Woods*, The Harvard Theological Review, 93/3 (2000) 235–239.

Skedros, *Saint Demetrios of Thessaloniki* = J. C. Skedros, *Saint Demetrios of Thessaloniki. Civic Patron and Divine Protector 4th-7th Centuries*, Harrisburg 1999.

Skrobucha, *Kosmas und Damian* = H. P. G. Skrobucha, *Kosmas und Damian* Recklinghausen 1965.

Smart, *The Dawn of the Italian painting* = A. Smart, *The Dawn of the Italian painting 1250–1400*, Grande Bretagne 1978.

Sophocleous, *Icons of Cyprus* = S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th-20th century*, Nicosia 1994.

Sotiriou G., Sotiriou M., *Icones* = G. Sotiriou, M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, I–II, Athènes 1956–1958.

Spanos, *Codex Lesbiacus Leimonos II* = A. Spanos, *Codex Lesbiacus Leimonos II: annotated critical edition of the unpublished Byzantine Menaion for June (In S. Davidem Thessalonicensem et S. Joannem Episcopum Gothiae)*, Berlin–New York 2010.

Spasskij, *La Pâque de Noël* = T. Spasskij, *La Pâque de Noël. Étude sur l'avant-fête de Noël dans le rite byzantin*, *Irenikon* 30/2 (1957) 289–306.

Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete I* = I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete, I, Rethymnon province*, London 1999.

Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete II* = I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete, II, Mylopotamos Province*, Leiden 2010.

Spatharakis, Essenberg, *Byzantine Wall Paintings of Crete III* = I. Spatharakis, T. van Essenberg, *Byzantine Wall Paintings of Crete, III, Amari province*, Leiden 2012.

Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings* = I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001.

Spatharakis, *Representations of the Great Entrance* = I. Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete*, in: idem, *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, London 1996, 293–310.

Spatharakis, *The influence of the Lithos* = I. Spatharakis, *The influence of the Lithos in the development of the iconography of the Threnos*, in: idem, *Studies in Byzantine manuscript illumination and iconography*, London 1996, 225–248.

Spatharakis, *The left-handed evangelist* = I. Spatharakis, *The left-handed evangelist. A contribution to Paleologan Iconography*, London 1988.

Spatharakis, *The Pictorial cycles* = I. Spatharakis, *The Pictorial cycles of the Akathistos hymn for the Virgin*, Leiden 2005.

Spatharakis, *The Portrait* = I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.

Spieser, *Les livres* = J.-M. Spieser, *Les livres dans les documents d'archives byzantines*, in: *Munera Friburgensia. Festschrift zu Ehren von Margarethe Billerbeck*, edd. A. Neumann-Hartmann, T. S. Schmidt, Peter Lang Publ., 2015, 119–136.

Spieser, *Thessalonique et ses monuments* = J. M. Spieser, *Thessalonique et ses monuments du IV au VI siècle, Contribution a l'études d'une ville paleochretienne*, Paris 1984.

Spingou, *A Poem* = F. Spingou, *A Poem on the Refortification of Dorylaion in 1175*, Βυζαντινά Σύμμεικτα 21 (2011) 137–168.

Spingou, *Words and artworks* = F. Spingou, *Words and artworks in the twelfth century and beyond. The thirteenth-century manuscript Marcianus gr. 524 and the twelfth-century dedicatory epigrams on works of art*, Оксфорд 2012 (необјављена докторска теза).

St Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy = St Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy, ed. and trans. P. Meyendorff, Crestwood 1984.

St Symeon the New Theologian: On the Mystical Life = St. Symeon the New Theologian: *On the Mystical Life; The Ethical Discourses, I, The Church and the Last Things*, trans. A. Golitzin, Crestwood, New York 1995.

St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries = St. Symeon of Thessalonika, *The Liturgical Commentaries*, ed. and trans. S. Hawkes-Teeple, Toronto 2011.

Stavropoulou-Makri, *Le thème du Massacre des innocents* = A. Stavropoulou-Makri, *Le thème du Massacre des innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l'art italien rennaisant*, Byzantion 60 (1990) 366–381.

Ștefănescu, *L'évolution de la peinture* = I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. Étude iconographique II*, Paris 1928.

Ștefănescu, *L'Illustration des liturgies* = J. D. Ștefănescu, *L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Brussels 1936.

Stephan, *Die Mosaiken und Fresken* = C. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Baden-Baden 1986.

Steppan, *Tanzdarstellungen* = T. Steppan, *Tanzdarstellungen der mittel- und spätbyzantinischen Kunst: Ursache, Entwicklung und Aussage eines Bildmotivs*, CA 45 (1997) 141–168.

Stewart, *The Modular Design* = C. A. Stewart, *The Modular Design of Early Byzantine Cisterns and Reservoirs*, in: *Against Gravity. Building Practices in the Pre-Industrial World*, edd. L. Haselberger, R. Holod, R. Ousterhout, Philadelphia 2015, 1–28.

Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco* = C. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162)*, Roma 1910.

Stryker, *Protoévangile de Jacques* = É de Stryker, *La forme la plus ancienne du Protoévangile de Jacques. Recherches sur le Papyrus Bodmer 5 avec une édition critique du texte grec et une traduction annotée*, Bruxelles 1961.

Strzygowski, *Die miniaturen des serbischen Psalters* = J. Strzygowski, *Die miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Munich 1906.

Stylianou A., Stylianou J. A., *The Painted Churches of Cyprus* = A. Stylianou, J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985.

Stylianou A., Stylianou J., *The militarization of the Betrayal* = A. Stylianou, J. Stylianou, *The militarization of the Betrayal and its Examples in the Painted Churches of Cyprus*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*, II, Αθήνα 1991, 570–581.

Symeon the New Theologian, The Discourses = *Symeon the New Theologian, The Discourses*, ed. and trans. C. J. de Catanzaro, New York 1980.

Ševčenko I., *Agapetus East and West* = I. Ševčenko, *Agapetus East and West: the Fate of a Byzantine Mirror of Princes*, REB 16/1 (1978) 25–41.

Ševčenko *The tomb of Manuel I* = N. P. Ševčenko *The tomb of Manuel I Komnenos, again*, Proceeding of the first Sevgi Gönül Byzantines Studies Symposium, Istanbul 2010, 609–616.

Ševčenko, *Marking Holy Time* = N. P. Ševčenko, *Marking Holy Time: the Byzantine Calendar Icons*, in: eadem, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Ashgate: Farnham 2013, ch. IV, 51–62.

Ševčenko, *Art and Liturgy* = N. P. Ševčenko, *Art and Liturgy in the Later Byzantine Empire*, in: *The Cambridge History of Christianity: Eastern Christianity*, ed. M. Angold, V, Cambridge 2008, 127–153.

Ševčenko, *Illustrated Manuscripts* = N. P. Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago 1990.

Ševčenko, *St. Nicholas in Byzantine Art* = N. P. Ševčenko, *St. Nicholas in Byzantine Art with an Appendix on the Texts in Mss. Vienna, ÖNB theol. gr. 148*, in: *En Orient et en Occident. Le culte de saint Nicolas en Europe (X^e – XXI^e siècle)*, ed. V. Gazeau, C. Guyon, C. Vincent, Paris 2015, 75–105.

Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas* = N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983.

Ševčenko, *The service of the Virgin's lament* = N. P. Ševčenko, *The service of the Virgin's lament revisited*, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, edd. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington 2011, 247–262.

Ševčenko, *Walters 'Imperial' Menologion* = N. P. Ševčenko, *Walters 'Imperial' Menologion*, *Journal of the Walter Arts Gallery* 51 (1993) 43–64.

Ševčenko, *Wild animals* = N. Ševčenko, *Wild animals in the Byzantine park*, in: *Byzantine garden culture*, edd. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn, Washington D.C., 2002, 69–86.

Špehar, Tomić-Đurić, *Architectural, artistic and archaeological traces* = P. Špehar, M. Tomić-Đurić, *Architectural, artistic and archaeological traces of the cult of St. Nicholas in Medieval Serbia*, in: *En Orient et en Occident. Le culte de saint Nicolas en Europe (X^e – XXI^e siècle)*, ed. V. Gazeau, C. Guyon, C. Vincent, Paris 2015, 227–254.

Tachiaos, *Hesychasm as a Creative Force* = A. E. Tachiaos, *Hesychasm as a Creative Force in the Fields of Art and Literature*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle*, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 117–123.

- Tafrali, *Iconografia* = O. Tafrali, *Iconografia imnului Acatist*, Buletinul Comisiunii monumentelor istorice, 7/1–4 (1914).
- Tafrali, *Monuments byzantins* = O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris 1931.
- Tafrali, *Thessalonique* = O. Tafrali, *Thessalonique des origins au XIVe siècle*, Paris 1919.
- Taft, *Holy week* = R. F. Taft, *Holy week in the Byzantine tradition*, in: *Hebdomadae sanctae celebratio*, ed. A. G. Kollampampil, Rome 1997, 67–91.
- Taft, *In the bridegroom's absence* = R. F. Taft, *In the bridegroom's absence. The paschal Triduum in the Byzantine church*, in: idem, *Litugy in Byzantium and Beyond*, Aldershot 1995, V. 71–97.
- Taft, *Psalm 24* = R. Taft, *Psalm 24 at Transfer of Gifts in the Byzantine Liturgy: A Study in the Origins of a Liturgical Practice*, in: *The Word in the World: Essays in Honor of Frederick L. Moriarty S. J.*, edd. R. Clifford, G. MacRae, Cambridge 1973, 159–177.
- Taft, *The Byzantine Rite* = R. Taft, *The Byzantine Rite. A Short History*, Collegeville, MN 1992.
- Taft, *The Decline of Communionin* = R. F. Taft, S. J., *The Decline of Communionin Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?*, in: *Thresholds of the Sacred*, ed. J.S. Gerstel, Wasngington D.C., 2006, 40–50.
- Taft, *The Dialogue before the Anaphora* = R. Taft, *The Dialogue before the Anaphora in the Byzantine Eucharistic Liturgy. I: The Opening Greetings*, OCP 52 (1986) 299–324.
- Taft, *The Great Entrance* = R. F. Taft *The Great Entrance: a history of the transfer of gifts and other preanaphoral rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma 1975.
- Taft, *The Pontifical Liturgy* = R. F. Taft, *The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a Twelfth-Century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060*, OCP 45 (1979) 279–307; OCP 46 (1980) 89–124.
- Taft, *Water into Wine* = R. F. Taft, *Water into Wine. The Twice-mixed Chalice in the Byzantine Eucharist*, Le Museon 100 (1987) 323–342.
- Talbot, *Epigrams of Manuel Philes* = A.-M. Talbot, *Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and its Arts*, DOP 48 (1994) 135–165.

Talbot, *Faith Healing* = A. M. Talbot, *Faith Healing in Byzantium*, in: *Holistic Healing in Byzantium*, ed. J. T. Chirban, Brookline 2010, 151–172.

Talbot, *Hagiography* = A.-M. Talbot, *Hagiography in Late Byzantium (1204–1453)*, in: *Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography I: Periods and Places*, ed. S. Efthymiadis, Farnham: Ashgate 2011, 173–195.

Talbot, *Healing Shrines* = A.-M. Talbot, *Healing Shrines in Late Byzantine Constantinople*, Toronto 1997.

Talbot, *Holy Women* = A.-M. Talbot, *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation*, Washington D.C., 1996.

Talbot, *Les saintes montagnes* = A.-M. Talbot, *Les saintes montagnes à Byzance*, in: *Le sacre et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident: Etudes comparees*, ed. M. Kaplan, Paris 2001, 263–275.

Talbot, *Old Wine in New Bottles* = A.-M. Talbot, *Old Wine in New Bottles: The Rewriting of Saints' Lives in the Palaeologan Period*, in: *The Twilight of Byzantium: Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, edd. Slobodan Ćurčić, Doula Mouriki, Princeton 1991, 15–26.

Talbot, *Pilgrimage to Healing Shrines* = A.-M. Talbot, *Pilgrimage to Healing Shrines: the evidence of miracle accounts*, DOP 56 (2002) 153–173.

Talbot, *The Miracles of Gregory Palamas* = A.-M. Talbot, *The Miracles of Gregory Palamas by Philotheos Kokkinos*, in: *The Byzantine World*, ed. P. Stephenson, New York 2010, 236–247.

Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia* = D. Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968.

Tatić-Djurić, *Archanges gardiens* = M. Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. B. J. Ђурић, Београд 1989, 359–366.

Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel* = M. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962.

Tatić-Djurić, *Eléousa* = M. Tatić-Djurić, *Eléousa: à la recherche de la type iconographique*, JÖB 25 (1976) 259–267.

Tatić-Djurić, *Iconographie de la Vierge* = M. Tatić-Djurić, *Iconographie de la Vierge de Passion: Genèse du Dogme et des Symboles*, in: *De Culto Mariano: Saeculis XII-XV*, vol. VI, Rome 1981, 135–168.

Tatić-Djurić, *Image et Message* = M. Tatić-Djurić, *Image et Message de la Théotokos „Source de Vie“*, Association internationale d'études du sud-est européen, Bulletin 19–23/1-2 (1993) 31–47.

Tatić-Djurić, *Les icones de la Vierge à Studenica* = M. Tatić-Djurić, *Les icones de la Vierge à Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 193–203.

Teteriatnikov, *Burial Places* = N. Teteriatnikov, *Burial Places in Cappadocian Churches*, Greek orthodox Theological Review 29 (1984) 143–148.

Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia* = N. B. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Washington, 1998.

Teteriatnikov, *The Mosaics of the Eastern Arch* = N. Teteriatnikov, *The Mosaics of the Eastern Arch of Hagia Sophia in Constantinople: Program and Liturgy*, Gesta, 52/1 (2013) 61–84.

Teteriatnikov, *The Place of the Nun Melania* = N. Teteriatnikov, *The Place of the Nun Melania (the Lady of the Mongols) in the Deesis Program of the Inner Narthex of Chora*, Constantinople, CA 43 (1995) 163–180.

Teteriatnikov, *The True Cross* = N. Teteriatnikov, *The True Cross Flanked by Constantin and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*, DhAE 18 (1995) 169–188.

The Alexiad of Anna Comnena, trans. E. R. A. Sewter, London 1969.

The Apocryphal New Testament = *The Apocryphal New Testament*, trans. M.R. James, Oxford 19241

The Barberini psalter = *The Barberini psalter: Codex vaticanus Barberinianus graecus 372*, Zürich 1989.

The Byzantine Churches of Kandanos = *The Byzantine Churches of Kandanos*, Gefira Kladisu (Hanja) 1999.

The Correspondence of Athanasius I = The Correspondence of Athanasius I, Patriarch of Constantinople, ed. A.-M. Talbot, Washington 1975.

The Dictionary of Art = The Dictionary of Art, vol. 23, London 1996.

The Fathers of the Church = The Fathers of the Church: St. Peter Chrysologus. Selected Sermons and St Valerian. Homilies, trans. G. E. Gauss, New York 1953.

The Festal Menaion = The Festal Menaion, trans. Mother Mary, K. Ware, London, 1984.

The Glory of Byzantium = The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era (843-1261), edd. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997.

The Holy Face = The Holy Face and the Paradox of the Representation, edd. H. L. Kessler, G. Wolf, Bologna 1997.

The Hymn of the pearl = The Hymn of the pearl. The Syriac and Greek texts, trans. J. Ferreira, Sydney 2002.

The Kariye Djami = The Kariye Djami, Vol. I, *Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*. Vol. II, *The Mosaics*. Vol. III, *The Frescoes*, ed. P.A. Underwood, New York 1966.

The Lives of the Prophets = The Lives of the Prophets, ed. and trans. C. C. Torrey, Philadelphia 1946.

The Oxford Encyclopedia = The Oxford Encyclopedia of the Books of Bible I, ed. M. D. Coogan, Oxford 2011.

The Treasures of Mount Athos I = The Treasures of Mount Athos – Illuminated Manuscripts: Miniatures - Headpieces - Initial Letters, edd. P. C. Christou et al., I, Athens 1974.

The UBS Greek New Testament = The UBS Greek New Testament, Stuttgart 2014.

The works of Bonaventure = The works of Bonaventure, I, trans. J. de Wink, New York 1960.

Theodore of Mopsuestia, On the Lord's Prayer = Theodore of Mopsuestia, On the Lord's Prayer and on the Sacraments of Baptism and the Eucharist, ed. and trans. A. Mingana, Cambridge 1933.

Theodore Synkellos, *In depositionem pretiosae vestis* = Theodore Synkellos, *In depositionem pretiosae vestis*, 12–13, ed. C. Loparev, BB 22 (1895) 603–607.

Theoleptos of Philadelpheia: The Monastic Discourses = *Theoleptos of Philadelpheia: The Monastic Discourses*, ed. and trans. R. E. Sinkewicz, Toronto 1992.

Thierry, *Aux limites du sacré* = N. Thierry, *Aux limites du sacré et du magique, un programme d'entrée d'une église en Cappadoce*, Les orientales 12 (1999) 233–247.

Thierry, *Deux notes* = N. Thierry, *Deux notes à propos du Mandylion*, Зорпаф 11 (1980) 16–19.

Thierry, *La Vierge de tendresse* = N. Thierry, *La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne*, Зорпаф 10 (1979) 59–70.

Thierry, *Le costume épiscopal* = N. Thierry, *Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures dates (miniatures, fresques)*, REB 24 (1966) 310–315.

Thierry, *Le thème de la Descente du Christ* = N. Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 59–66.

Thierry, *Survivance d'une iconographie palestinienne* = N. Thierry, *Survivance d'une iconographie palestinienne de la Pentecôte au Vaspouracan*, Atti del primo Simposio Internazionale di arte armena, Venezia 1978, 710.

Thierry N., Thierry M., *Nouvelles églises rupestres* = N. and M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce: Région du Hasan Dağt*, Paris 1963.

Thomo, *Byzantine Monuments* = P. Thomo, *Byzantine Monuments on Great Prespa*, in: *Byzantine Macedonia. Art, architecture, music and hagiography*, edd. J. Burke, R. Scott, 2001, 97–106.

Timken-Matthews, *Panatorator* = J. Timken-Matthews, *Panatorator: Title and Image*, Нью Йорк 1976 (необјављена докторска дисертација).

Timken-Matthews, *The Byzantine Use of the Title Pantocrator* = J. Timken-Matthews, *The Byzantine Use of the Title Pantocrator*, *Orientalia christiana periodica* 44/2 (1978) 442–462.

Timken-Matthews, *The changing Interpretation* = J. Timken-Matthews, *The changing Interpretation of the Dome Pantokrator*, *Actes du XV Congrès international d'études Byzantines* 1976, vol. II. Art et archeology, communications A, Athens 1981, 419–426.

Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae* = K. von Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae*, Leipzig 1886.

Tischendorf, *Evangelia Apocrypha* = C. von Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1876.

Todić, *Anapeson* = B. Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, Byzantion 64/1 (1994) 134–165.

Todić, *L'influence de la liturgie* = B. Todić, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopoćani*, in: Древнерусское искусство, Русь, Византия, Балканы. XIII век, С.-Петербург 1997, 43–58.

Todić, *Tradition et innovations* = B. Todić, *Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani*, in: Дечани и византијска уметност, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века, ed. B. J. Ђурић, Београд 1989, 251–271.

Todorova, *New Religion-New Symbolism* = R. G. Todorova, *New Religion-New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography*, Ниш и Византија 9 (2011) 47–64.

Todorova, *Orthodox Cosmology* = R. G. Todorova, *Orthodox Cosmology and Cosmography: Iconographic Mandorla as Imago Mundi*, Ниш и Византија 12 (2014) 143–154.

Todorova, *Visualizing the Divine* = R. G. Todorova, *Visualizing the Divine. Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography*, Icon 6 (2013) 287–296.

Tomeković, *Contributiion à l'étude* = S. Tomeković, *Contributiion à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI^e – première moitié du XIII^e s.)*, Byzantion 58 (1988) 140–154.

Tomeković, *Ermites et moines* = S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine* éd. L. Hadermann-Misguich, C. Jolivet-Lévy, Paris 2011.

Tomeković, *Évolution d'un procédé décoratif* = S. Tomeković, *Évolution d'un procédé décoratif (fonds et nimbes de couleurs différentes), à Chypre, en Macédoine et dans le Péloponnèse (XII^e siècle)*, Διεθνές Συμπόσιο Βυζαντινή Μακεδονία 324–1430 μ. Χ., Thessaloniki 1995, 321–344.

Tomeković, *Le "portrait"* = S. Tomeković, *Le "portrait" dans l'art byzantin: exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 121–136.

Tomeković, *Les miracles du Christ* = S. Tomeković, *Les miracles du Christ dans la peinture murale byzantine et géorgiennes (XIIIe siècle début-du XIIIe)*, *Revue des études géorgiennes et caucasiennes* 6–7 (1990–1991) 185–204.

Tomeković, *Les repercussions du choix* = S. Tomeković, *Les repercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, *Зорграф* 12 (1981) 25–42.

Tomeković, *Les saints eremites* = S. Tomeković, *Les saints eremites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Милешева у историји српског народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 51–67.

Tomeković, *Note sur saint Gerasime* = S. Tomeković, *Note sur saint Gerasime dans l'art byzantin*, *ЗМСЛУ* 21 (1985) 277–285.

Tomić Djurić, *The Man of Sorrows* = M. Tomić Djurić, *The Man of Sorrows and the Lamenting Virgin: The example at Markov Manastir*, *ЗРВИ* 49 (2012) 303–331.

Tomić Đurić, *To picture and to perform (I)* = M. Tomić Đurić, *To picture and to perform: the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (I)*, *Зорграф* 38 (2014) 123–130.

Tomić Đurić, *To picture and to perform (II)* = M. Tomić Djurić, *To picture and to perform. The image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II)*, *Зорграф* 39 (2015) 129–146.

Torres Prieto, *The Acta Pilati* = S. Torres Prieto, *The Acta Pilati in Slavonic*, *Apocrypha* 21 (2010) 93–102.

Torrey, *The Lives of the Prophets* = C. C. Torrey, *The Lives of the Prophets. Greek Text and Translation*, Philadelphia 1946.

Toth, *Genoese Pallio* = I. Toth, *The Narrative Fabric of the Genoese Pallio and the Silken Diplomacy of Michael VIII Palaiologos*, in: *Objects in Motion: the Circulation of Religion and Sacred Objects in the Late Antique and Byzantine World*, ed. H. G. Meredith, Oxford 2011, 91–109.

Toth P., *Syrmian Martyrs in Exile* = P. Toth, *Syrmian Martyrs in Exile. Panonian Case Studies and a Re-evaluation of the St. Demetrius Problem*, *BZ* 103/1 (2010) 168–169.

Tourta, *The Judas Cycle?* = A. G. Tourta, *The Judas Cycle? Byzantine Examples and Post Byzantine Survivals*, in: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil*, ed. G. Koch. Wiesbaden 2000, 321–336.

Townsley, *Eucharistic Doctrine and Liturgy* = A. L. Townsley, *Eucharistic Doctrine and Liturgy in Late Byzantine Painting*, *Oriens Christianus* 58 (1974) 146–153.

Treasures of Mount Athos = *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997.

Trifonova, *The iconographical type* = A. Trifonova, *The iconographical type of saints Theodore Teron and Theodore Stratelates facing each other and its diffusion during the Byzantine and post-Byzantine period*, *Зорпаф* 34 (2010) 53–64.

Trifunović, *Zbornici sa delima Pseudo-Dionisija Aeropagita* = Dj. Trifunović, *Zbornici sa delima Pseudo-Dionisija Aeropagita u prevodu inoka Isaije*, *Cyrrillomethodianum* 5 (1981) 166–171.

Tronzo, *Mimesis in Byzantium* = W. Tronzo, *Mimesis in Byzantium: Notes Toward a History of the Function of the Image*, *Anthropology and aesthetic* 25 (1994) 61–76.

Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* = C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Vienna, 1968.

Tsamagda, *Die Panagia-kirche* = V. Tsamagda, *Die Panagia-kirche und die Erzengekirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst-und kulturhistorische analyse byzantinischer wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Wien 2012.

Tsigaridas, *Les peintures murales* = E. Tsigaridas, *Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Véria*, in: *Милешева у историју српског народа*, ed. B. J. Ђурић, 1987, 91–100.

Tsigaridas, *The Frescoes in the parakklesion* = E. N. Tsigaridas, *The Frescoes in the parakklesion of St. Euthymios (1302/3) in the basilica of St. Demetrios*, Thessaloniki 2008.

Tsironis, *Emotion and Senses* = N. Tsironis, *Emotion and Senses in Marian Homilies of the Middle Byzantine Period*, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, edd. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington 2011, 179–196.

Tsironis, *Historicity and Poetry* = N. Tsironis, *Historicity and Poetry in Ninth-century Homiletics: the homilies of patriarch Photios and George of Nicomedia*, in: *Preacher and Audience. Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, ed. M. B. Cunningham, Leiden–Boston–Köln 1998, 295–316.

Tsironis, *The Lament of the Virgin Mary* = N. Tsironis, *The Lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nikomedeia*, Лондон 1998 (необјављена докторска дисертација).

Tsitouridou-Turbie, *Remarques sur le program iconographique* = A. Tsitouridou-Turbie, *Remarques sur le program iconographique de l'eglise du Christ Sauveur a Veroia*, in: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme — Ikonographie — Stil*, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000, 337–344.

Tsuji, “Monochromie”. = S. Tsuji, “Monochromie”. *En tant qu'un des procédés de la representation du monde invisible dans l'art Byzantin*, Actes du XVe Congrès International d'Études byzantines, II Art et archeologie, Communications B, Athènes 1981, 879–889.

Tsuji, *Les Portes de Saint-Sabine* = S. Tsuji, *Les Portes de Saint-Sabine. Particularités de l'Ascension*, CA 13 (1962) 13–28.

Tsuji, *Peter's repentance* = E. Tsuji, *Peter's repentance in the Theodore psalter*, Патримониум.Мк 6 (2013) 81–87.

Underwood, *Some problems* = P. A. Underwood, *Some problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, in: *The Kariye Djami, IV*, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 245–302.

Vafeiades, *Painting work systems* = M. Vafeiades, *Painting work systems in the fourteenth century: the case of Markov Manastir*, Byzantina 33 (2013) 1–19.

Vaillant, *L' évangile de Nicodème* = A. Vaillant, *L' évangile de Nicodème. Texte slave et texte latine*, Genève–Paris 1968.

Vaillant, *L'Homélie de d'Épiphane* = A. Vaillant, *L'Homélie de d'Épiphane sur l'ensevellissement du Christ*, Радови старословенског института 3/3 (1958) 7–100.

Vakareliyska, *A typology of Slavic menology traditions* = C. Vakareliyska, *A typology of Slavic menology traditions*, American Contributors to the 14th International Congress of Slavists (Ohrid, 2008), vol. I: Linguistic, Bloomington 2008, 227–244. <http://menology.obdurodon.org/>.

Vakareliyska, *Dečani-Crkolez No. 2* = C. Vakareliyska, *Archaic Constantinople typicon commemorations in the menologion to apostolus Dečani-Crkolez No. 2*, Paleobulgarica 36/3 (2012) 92–102.

Vakareliyska, *The Curzon Gospel* = C. Vakareliyska, *The Curzon Gospel*, I: *An Annotated Edition*; II: *A linguistic and textual introduction*, New York–Oxford 2008.

Vakareliyska, *The preservation of the Synaxarion* = C. Vakareliyska, *The preservation of the Synaxarion to the Constantinople typikon in the medieval Bulgarian calendar tradition*, *Старобългарска литература* 45–46 (2013) 144–164.

Vakareliyska, *Zograph Trephologion* = C. Vakareliyska, *Reflections of the Archaic Constantinopolitan Tradition in the Zograph Trephologion*, in: *Bulgarian-American dialogues*, edd. A. Miltenova, C. Vakareliyska, Sofia 2010, 175–188.

Vakarelyska, *The Commemorations* = C. Vakarelyska, *The Commemorations in two very closely related Bulgarian menaia: The Zograph Trephologion and Menaion F. I. n. 72*, in: *Филология и текстология. Юбилеен сборник в чест на 70-годишнината на проф. Уилям Федер*, Шумен 2014, 429–450.

Vasilakeris, *Theatricality of Byzantine images* = A. Vasilakeris, *Theatricality of Byzantine images: some preliminary thoughts*, in: *Medieval and Early Modern performance in the Eastern Mediterranean*, ed. A. Öztürkmen, Turnhout 2014, 385–398.

Vasilev, *Matrizenmodelle* = V. P. Vasilev, *Matrizenmodelle in der byzantinischen Toreutik*, in: *Metallkunst von der Spätantike bis zum aufgehenden Mittelalter*, ed. A. Effenberger, Berlin 1982, 90–96.

Vasiliev, *A Life of David* = A. Vasiliev, *A Life of David of Thessalonica*, *Traditio* 4 (1946) 115–148.

Vasiliev, *The Historical Significance* = A.A. Vasiliev, *The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferrato*, *DOP* 5 (1950) 31–39.

Vassilaki, Tsironis, *Representations of the Virgin* = M. Vassilaki, N. Tsironis, *Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of the Christ*, in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milano 2000, 453–463.

Vassilakis-Mavrakakis, *The Church of the Virgin Gouverniotissa* = M. Vassilakis-Mavrakakis, *The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete*, Лондон 1986 (необјављена докторска дисертација).

Velenis, *L'église Panagia Olympiotissa* = G.. Velenis, *L'église Panagia Olympiotissa et la chapelle de Pammacaristos*, *Зорграф* 27 (1998–1999) 103–112.

Velkovska, *Funeral Rites* = E. Velkovska, *Funeral Rites according to the Byzantine Liturgical Sources*, DOP 55 (2001) 21–51.

Velmans, *Le role de l'hesychasme* = T. Velmans, *Le role de l'hesychasme dans la peinture murale Byzantine du XIVe et XVe siècles*, in: *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, ed. P. Armstrong, London 2006, 182–226.

Velmans, *Création et structure* = T. Velmans, *Création et structure du cycle iconographique de l'Acatliste*, Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines, III, Bucarest 1976, 469–473.

Velmans, *Deux images* = T. Velmans, *Deux images de la Sagesse divine en Moldavie (Roumanie)*, ΔΧΑΕ 22 (2001) 385–392.

Velmans, *Infiltration occidentals* = T. Velmans, *Infiltration occidentals occidentals dans la peinture murale byzantine au XIVe et au début du XVe siècle*, in: eadem, *Byzance, Les Slaves et L'Occident: Etudes sur l'art paléochrétien et medieval*, London 2011, 376–406.

Velmans, *L'église de Khé* = T. Velmans, *L'église de Khé, en Georgie*, Зорпаф 10 (1979) 71–82.

Velmans, *L'iconographie de la "Fontaine de vie"* = T. Velmans, *L'iconographie de la "Fontaine de vie" dans la tradition byzantine à la fin du moyen âge*, in: eadem, *Byzance, les Slaves et l'Occident*, London 2001, 60–89.

Velmans, *La peinture murale* = T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du du Moyen âge*, Paris 1978.

Velmans, *La peinture murale byzantine* = T. Velmans, *La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine du milieu du XIVe siècle (1330–1370). Son rayonnement en Georgie*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 75–95.

Velmans, *Le role du décor architectural* = T. Velmans, *Le role du décor architectural et la representation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, CA 14 (1964) 183–216.

Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne* = T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Florence, Laur. VI. 23, Paris 1971.

Velmans, *Les fresques d'Ivanovo* = T. Velmans, *Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen âge*, Journal des Savants 1 (1965) 358–412.

Velmans, *Observations sur l'emplacement* = T. Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)*, in: *Rayonnement Grec. Hommage à Charles Delvoye*, edd. L. Hadermann-Misguich, G. Raepsaet, G. Cambier, Bruxelles 1982, 471–481.

Velmans, *Quelques programmes iconographiques* = T. Velmans, *Quelques programmes iconographiques de cupoles chypriotes de XIIe au XVe siècle*, CA 32 (1984) 137–162.

Velmans, *Une illustration inédite* = T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acahiste et l'iconographie des hymnes liturgiques a Byzance*, CA 22 (1972) 131–165.

Velmans, *Valeurs sémantiques du Mandylion* = T. Velmans, *Valeurs sémantiques du Mandylion selon son emplacement ou son association avec d'autres images*, in: *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte*, Amsterdam 1995, 173–184.

Vereecken, *L'hymne Acahiste* = J. Vereecken, *L'hymne Acahiste: icône chantée et mystère de l'Incarnation en nombres*, Byzantion 63 (1993) 357–387.

Vickers, *Sirmium or Thessaloniki?* = M. Vickers, *Sirmium or Thessaloniki? A critical examination of the St. Demetrius legend*, BZ 67/2 (1974) 345–350.

Viljamaa, *Studies in Greek Encomiastic Poetry* = T. Viljamaa, *Studies in Greek Encomiastic Poetry of the Early Byzantine Period*, Helsinki 1968.

Vincent, Abel, *Jérusalem* = H. Vincent, F. M. Abel, *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie, et d'histoire*, II, Paris 1914.

Vitali, *Τριώδιον* = F. Vitali, *Τριώδιον συν Θεώ Αγίων περιέχον την πρέπουσαν αὐτῷ ακολουθία*, Rome 1738.

Vocotopoulous, *Fresques du XIe siècle à Corfou* = P. Vocotopoulous, *Fresques du XIe siècle à Corfou*, CA 21 (1971) 151–180.

Vojvodić, *Newly discovered portraits* = D. Vojvodić, *Newly discovered portraits of rulers and the dating of the oldest frescoes in Lipljan*, Зограф 36 (2012) 143–155.

Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades* = D. Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades as Programme Counterparts in Byzantine Wall Painting*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, Београд 2012, 127–142.

Vona, *La “margarita pretiosa”* = C. Vona, *La “margarita pretiosa” nella interpretazione di alcuni scrittori ecclesiastici*, *Divinitas* 1 (1957) 118–160.

Voordeckers, *L’interprétation liturgique* = E. Voordeckers, *L’interprétation liturgique de quelques icones byzantines*, *Byzantion* 53 (1983) 52–68.

Vrooland, Veder, *О рукописной традиции* = J. Vrooland, W. R. Veder, *О рукописной традиции Симеонова сборника*, *Полатя књигописная* 35 (2006) 68–80.

Wald, *Illustrations* = E. De Wald, *Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, III, 1, Princeton 1941.

Walter, *Art and Ritual* = Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

Walter, *Baptism in Byzantine Iconography* = Ch. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, *Sobornost* 2/2 (1980) 8–25.

Walter, *Bulletin on the Deësis* = Ch. Walter, *Bulletin on the Deësis and the Paraclesis*, *REB* 38 (1980) 261–269.

Walter, *Christological Themes* = Ch. Walter, *Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century*, *REB* 44 (1986) 269–288.

Walter, *Church Appointments* = Ch. Walter, *Church Appointments in Byzantine Iconography*, *Eastern Churches Review* 10 (1978) 108–125.

Walter, *Constantine, Helene* = Ch. Walter, *Constantine, Helene and the True Cross on Luxury Objects*, in: idem, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint*, Leiden 2006, 65–76.

Walter, *Death in Byzantine Iconography* = C. Walter, *Death in Byzantine Iconography*, *Eastern Churches Review* 8 (1976) 113–127.

Walter, *Further Notes* = Ch. Walter, *Further Notes on the Deësis*, *REB* 28 (1970) 161–187.

Walter, *Iconography of the Prophet Habakkuk* = Ch. Walter, *Iconography of the Prophet Habakkuk*, *REB* 47 (1989) 251–260.

Walter, *La place des évêques* = Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, *Revue de l’art* 24 (1974) 81–89.

Walter, *Les conciles oecuméniques* = Ch. Walter, *Les conciles oecuméniques. L'iconographie*, Paris 1969.

Walter, *Mid-Pentecost* = Ch. Walter, *Mid-Pentecost*, *Eastern Churches Review*, 3/2 (1970) 231–234.

Walter, *New Constantines* = Ch. Walter, *New Constantines*, in: idem, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint*, Leiden 2006, 98–110.

Walter, *Pictures of Clergy* = Ch. Walter, *Pictures of Clergy in the Theodore Psalter*, *REB* 31 (1973) 229–242.

Walter, *St. Demetrius* = Ch. Walter, *St. Demetrius: the Myroblytos of Thessalonika*, *Eastern Churches Review* 5 (1973) 157–178.

Walter, *The Earliest Representation* = Ch. Walter, *The Earliest Representation of Mid-Pentecost*, *Зорпаф* 10 (1979) 15–16.

Walter, *The Iconography of Constantine* = Ch. Walter, *The Iconography of Constantine the Great: Emperor and Saint*, Leiden 2006.

Walter, *The London September Metaphrast* = Ch. Walter, *The London September Metaphrast. Additional 11870*, *Зорпаф* 12 (1981) 11–14.

Walter, *The Portrait of Jakov of Serres* = Ch. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres in London Additional 39626*, *Зорпаф* (1977) 65–70.

Walter, *The Portrait of Saint Paraskeve* = Ch. Walter, *The Portrait of Saint Paraskeve*, in: idem, *Pictures as Language. How the Byzantine Exploited Them*, London 2000, 383–396.

Walter, *The Significance of Unction* = C. Walter, *The Significance of Unction in Byzantine Iconography*, *BMGS* 2 (1976) 53–73.

Walter, *The Warrior Saints* = Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Burlington 2003.

Walter, *Theodore* = Ch. Walter, *Theodore, archetype of the warrior saint*, *REB* 57 (1999) 163–210.

Walter, *Two Notes* = Ch. Walter, *Two Notes on the Deësis*, *REB* 26 (1968) 311–336.

Webb, *Exphrasis* = R. Webb, *Exphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham 2009.

Webb, *Virtual sensations and inner visions* = R. Webb, *Virtual sensations and inner visions: Word and the senses in Late Antiquity and Byzantium*, in: *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perceptions in Byzantium*, Symposium Abstracts, Dumbarton Oaks 2014: <http://www.doaks.org/research/byzantine/events/past/knowning-bodies-passionate-souls-sense-perceptions-in-byzantium/sense-symposium-abstracts>

Weitzmann, *A Metamorphosis Icon* = K. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon on Miniature on Mt. Sinai*, *Старинар* 20 (1969) 415–421.

Weitzmann, *An Encaustic Icon* = K. Weitzmann, *An Encaustic Icon with the Prophet Elijah at Mount Siani*, in: *Mélanges offerts à K. Michalowski*, Warsaw 1966, 713–723.

Weitzmann, *Byzantine Miniature* = K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, in: *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H.L. Kessler, Chicago–London 1971, 271–313.

Weitzmann, *Der Pariser Psalter* = K. Weitzmann, *Der Pariser Psalter ms. grec. 139 und die Mittelbyzantinische Renaissance*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (1929) 178–194.

Weitzmann, *Icon Painting* = K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, *DOP* 20 (1966) 49–83.

Weitzmann, *Icon Programs* = K. Weitzmann, *Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai*, *ΔΧΑΕ* 12 (1984) 63–116.

Weitzmann, *Illustrations to the Lives* = K. Weitzmann, *Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, *DOP* 33 (1979) 95–112.

Weitzmann, *Sacra Parallela* = K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979.

Weitzmann, *The Character and Intellectual Origins* = K. Weitzmann, *The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance*, in: idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago–London, 1971, 176–223.

Weitzmann, *The Mandyllion* = K. Weitzmann, *The Mandyllion and Constantine Porphyrogenetos*, *CA* 11 (1960) 163–184.

Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine. The Icons* = K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976.

Weitzmann, *Threnos* = K. Weitzmann, *The origin of the Threnos*, in: *De Artibus Opuscula XI: Essays in honor of Erwin Panofsky*, ed. M. Meiss, New York 1960, I, 476-490, II, pls. 161-168.

Weitzmann et al., *Les icônes* = K. Weitzmann et al., *Les icônes*, Paris, 1982.

Wellesz, *A History of Byzantine Music* = E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961.

Wellesz, *The 'Akathistos'* = E. Wellesz, *The 'Akathistos'. A Study in Byzantine Hymnography*, DOP 9-10 (1956) 143-174.

Wenger, *L'Assomption* = A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle. Études et documents*, Paris 1955.

Werner, *L'espace liturgique* = X. Werner, *L'espace liturgique d'après S. Siméon de Thessalonique (1416-1429)*, in: *L'espace liturgique: ses elements constitutifs et leur sens*, ed. C. Braga, Roma 2006, 107-124.

Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion* = K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964.

Wessel, *Das Bild des Pantokrator* = K. Wessel, *Das Bild des Pantokrator*, in: *Polychronion, Festschrift F. Dölger*, Heidelberg 1966, 521-535.

Wessel, *Das Himmelfahrtsbild* = K. Wessel, *Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar in Bijelo Polje*, JÖB 21 (1972) 295-305.

Wessel, *Die Kreuzigung* = K. Wessel, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966.

Weyl Carr, *Byzantines and Italians* = A. Weyl Carr, *Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art*, DOP 49 (1995) 339-357.

Weyl Carr, *The Presentation of an Icon* = A. Weyl Carr, *The Presentation of an Icon at Mount Sinai*, ΔXAE 17 (1993-1994) 239-248.

Weyl Carr, *Threads of Authority* = A. Weyl Carr, *Threads of Authority: The Virgin Mary's Veil in the Middle Ages*, in: *Robes and Honor. The Medieval World of Investiture*, ed. S. Gordon, New York 2001, 59–93.

Wharton Epstein, *Saint Sophia at Ohrid* = A. Wharton Epstein, *The political content of the painting of Saint Sophia at Ohrid*, JÖB 28 (1980) 315–329.

Wharton Epstein, *Tokali Killise* = A. Wharton Epstein, *Tokali Killise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986.

White, *Duccio* = J. White, *Duccio. Toscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979.

Wider that Heaven = Wider that Heaven. Eight-Century Homilies on the Mother of God, ed. and trans., M. Cunningham, New York 2008.

Wilken, *John Chrysostom* = R. Wilken, *John Chrysostom and the Jews*, Berkley–Los Angeles–London 1983.

Willoughby, Colwell, *The four Gospels* = H. Willoughby, E. Colwell, *The four Gospels of Karahissar*, Chicago 1936.

Wilpert, *I sarcophagi cristiani* = G. Wilpert, *I sarcophagi cristiani antichii*, II, Rome 1932.

Winfield D., Winfield J., *Panaghia Arakos at Lagoudera* = D. Winfield, J. Winfield, *The Church of the Panaghia Arakos at Lagoudera, Cyprus. The Paintings and Their Painterly Significance*, Washington 2003.

Wittmann, *Kosmas und Damian* = A. Wittmann, *Kosmas und Damian. Kultausbreitung und Volksdevotion*, Berlin 1967.

Wolska-Conus, *La topographie chrétienne* = W. Wolska-Conus, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes*, Paris 1986.

Wolska-Conus, *Recherches sur la Topographie chrétienne* = W. Wolska-Conus, *Recherches sur la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes. Théologie et science au VI^e siècle*, Paris 1962.

Woodfin, *An Officer and a Gentleman* = W. T. Woodfin, *An Officer and a Gentleman: Transformations in the Iconography of a Warrior Saint*, DOP 60 (2006) 111–143.

Woodfin, *Celestial Hierarchies and Earthly Hierarchies* = W. T. Woodfin, *Celestial Hierarchies and Earthly Hierarchies in the Art of the Byzantine Church*, in: *The Byzantine World*, ed. P. Stephenson, New York 2010, 303–319.

Woodfin, *The Embodied Icon* = W. T. Woodfin, *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford 2012.

Woodfin, *Liturgical Textiles* = W. Woodfin, *Liturgical Textiles*, in: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 295–330.

Woodfin, *Repetition and Replication* = W. Woodfin, *Repetition and Replication: Sacred and Secular Patterned Textiles*, in: *Experiencing Byzantium*, edd. C. Nesbit, M. Jackson, London–New York, 35–55.

Woods, *Thessalonica's Patron* = D. Woods, *Thessalonica's Patron: Saint Demetrius or Emeterius?* *The Harvard Theological Review*, 93/ 3 (2000) 221–234.

Wortley, *The Wood of the True Cross* = J. Wortley, *The Wood of the True Cross. Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 1204*, Burlington 2009.

Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition* = L. Wratislaw-Mitrovic, N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *Byzantinoslavica* 3/1 (1931) 134–173.

Wulff, *Cherubim, Throne und Seraphim* = O. Wulff, *Cherubim, Throne und Seraphim, Ikonographie der Ersten Engelhierarchie in der christlichen Kunst I*, Altenburg 1894.

Yevics, *Lazarus Saturday* = F. E. Yevics, *Lazarus Saturday in the Byzantine Tradition: An Example of the Structural Analysis of the Byzantine Triodion*, Њу Церси 1997 (необјављена докторска дисертација).

Yiannias, *The Refectory Paintings* = J. J. Yiannias, *The Refectory Paintings of the Mount Athos. An Interpretation*, in: *The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople*, ed. J. J. Yiannias London 1991, 269–340.

Zacos, Veglery, *Byzantine Lead Seals* = G. Zacos, A. Veglery, *Byzantine Lead Seals I*, part I, Basel 1972.

Zarras, *La tradition de la présence de la Vierge* = N. Zarras, *La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du “Lithos” et du “Chairete” et son influence sur l’iconographie tardobyzantine*, *Σορραφ* 28 (2000–2001) 113–120.

Zarras, *Narrating the Sacred Story* = N. Zarras, *Narrating the Sacred Story: New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration*, in: *The New Testament in Byzantium*, edd. D. Krueger, R. S. Nelson, Washington, D.C. 2016, 239–276.

Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel* = N. Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel Pericopes in Churches from the Reign of King Milutin*, *Σογραφή* 31 (2006–2007) 95–112.

Zarras, *The Passion Cycle* = N. Zarras, *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, *JÖB*, Band 60 (2010) 181–205.

Zhivkova, *Tetraevangeliar des Zaren* = L. Zhivkova, *Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexandar*, Recklinghausen 1977.

Zias, *Some Representations* = N. Zias, *Some Representations of Byzantine Cantors*, *Αρχαιολογικά ανάλεκτα εξ Αθηνών* 2 (1969) 233–239.

Živković, *The Programme and Iconography* = V. Živković, *The Programme and Iconography of the Fresco Decoration of the Church of Santa Maria Collegiata in Kotor*, *Cahiers Balkaniques* 31 (2000) 81–109.