

Док су ове скупине мањих мајстора — међу којима је било традиционалиста, али и уметника који су се укључивали у савремене токове ликовних схватања — радиле у Србији, заслугом кнежевића Владислава, будућег краља, појавили су се поново велики сликари из грчких земаља. Они су дошли да украсе фрескама Владислављеву задужбину, манастир Милешеву. Десило се то негде пре године 1228, док *Владислав* још није био краљ, што најбоље сведоче оба његова портрета у цркви. Наиме, кад је 1234. године постао краљ Србије, један сликар му је накнадно насликао круну на глави.

Били су то, врло вероватно, уметници који су се школовали у некој мозаичкој радионици у Цариграду, Никеји или Солуну. Они су могли веома лако да остваре замисао ктитора да фреском подражавају мозаичку технику. Али, у исти мах, ти сликари су се повиновали већ устаљеном обичају у Србији да се само у најсвечанијим деловима храма на фреске ставља златно позађе, на коме су се, помоћу нацртаних квадратића, опонашале коцкице мозаика. Тако су урађене фреске у наосу и једна композиција изнад улаза из припрате у средишни простор храма, док су оне у олтару и припрати изведене на плавој позадини без нацртаних коцкица. Тиме је проширена студеничка замисао, јер су фреске у целом наосу, а не само слике на најистакнутијим местима у њему, добиле златну позадину. Као прави мозаичари, сликари Милешеве су уз главе светитеља поставили мала плава правоугаона поља да се на њима испишу имена светаца.

Пада у очи да се поједине сцене у наосу налазе на неувобичајеним местима: Припрема евхаристије за причешће апостола је на западном зиду поткуполног простора, Рођење на северном, Силазак у ад и Скидање с крста на јужном зиду истог простора. До тога је, вероватно, дошло због тога што уметници нису имали искуства у живописању унутрашњости једног рашког храма, која се знатно разликовала од унутрашњости византијске цркве. Ниска апсида могла је примити само Богородицу у полукалоти (која је уништена) и Поклоњење епископа (које је делимично очувано). За Евхаристију, која је иконографски иста као она у Богородичиној цркви у Студеници, морало се зато наћи друго место, и тако се она обрела високо под кубетом. Због Христовог великог тела свијеног у лук, које је као иконографско решење познато од раног XIII века, Скидање с крста морало је бити уклопљено у архитектонски полукружну површину зида. Зато се и Срећење померило и нашло на западном пару пиластара, високо под куполом, као пандан *Благовесћима* на источном пару пиластара, јер се лако могло раставити на два дела; Богородица с Христом и Јосиф насликани су на једном пиластру, а Симеон и пророчица Ана на другом. Та померања у распореду сцена довела су и до промене у размештају осталих илустрација празника хронолошки зависних од њих.

Остале сцене су на својим уобичајеним местима: пошто је у кубету било Вазнесење (а црква је посвећена овом празнику), доле, на источном зиду, насликана је ретка сцена: Христос благосиља апостоле пред вазнесење; Успење је на западном зиду наоса, а Цвети и Мироносице на Христовом гробу на северном и јужном зиду западног травеја; апостоли су у певницама као и у Жичи, што се после понавља и у већини српских цркава XIII века; ратници се налазе на зидовима уз певнице, мученици у западном травеју, пустињаци и монаси у нартексу, дати у попреју или у целој фигури. У нартексу су насликане и три очуване композиције које допуњују циклус из наоса: Молитва у Гетсиманском врту, Издајство Јудино и Јављање Христа апостолима после васкрсења.

Врло значајно место добили су портрети. У наосу је приказан ктитор храма с моделом у руци, кога Богородица, држећи за руку, приводи Христу. Породични портрет Немањића — Немања као монах, „богоносни отац Сава“ као архиепископ, Стеван Првовенчани и његови синови Радослав и Владислав — насликан је у припрати. Чланови владарског дома стоје један поред другог, а преко пута њих, следећи св. Константина и Јелену,

Милешева,
го 1228. i.

т. XVIII
360
1228
1222
- 1227

т. XIX

насликан је један непознати византијски цар, највероватније Јован III Ватац. Најзад, изнад улаза у Ђаконикон приказан је ондашњи игуман манастира Милешеве. Владари Немањићи са породичног портрета окренути су, молитвено испружених руку, према Сави, који благосиља, и св. Симеону Немањи, који их препоручује вероватно Христу изнад улаза у наос (та фреска је уништена). У Милешеву је први пут приказана ова типично српска владарска породична композиција, која ће се касније претворити у „хоризонтално генеалогско стабло“ владајуће куће у Србији и као такво одржати у српској уметности до краја XIII односно почетка XIV века (Радослављева капела у Студеници, Сопотани, Градац, Драгутинова капела у Ђурђевим Ступовима, Ариље, Богородица Љевишка). Оглашени својом светошћу, први Немањићи су на тој слици били заступници потомака пред Христом, а Симеон Немања — како веле неки стари писци — постао је „Претеча који уводи у царство небеско“.

Иако се у Милешеву тешко могу издвојити сва дела појединих сликара, ипак је, судећи по стилским особеностима и сликарском рукопису, врло јасно да их је било неколико. У целини се, ипак, доста лако могу уочити три изразито различита начина обраде светитељских фигура и три врсте типова. Сва три поступка одају веома способне и велике уметнике, једне од највећих које је имало европско сликарство XIII века.

Врло је карактеристично сликарство у доњим зонама поткуполног простора и западног травеја, где су, сем у Успењу на западном зиду, све фигуре обрађене с посебном тежњом ка поетизацији лика. Она је постигнута избором светитељских типова физички лепог лика, углавном троугластих глава, благог и питомог израза, пажљиво зачешљане косе, испод које се виде мало опуштене и у врху зашиљене уши. Лица су им насликана веома нанесеном бојом у дебелим наслагама, с намером да се добије постепено претапање једне боје у другу (апостоли у певницама, Благовести, *Анђео на Христовом гробу*, мученици и ратници, ктиторски портрет итд.).

Од ових фресака врло јасно се издвајају оне у вишим зонама поткуполног простора (Скидање с крста, Мисија апостола, Срећење, медаљони у луку изнад иконостаса), са фигурама које су пуне драматичности и експресивности. Лица су ту јако стилизована, забринута или жестоког израза, а негде чак и деформисана, с великим носевима вертикалом подељеним на два дела, са снажним колористичким контрастима и немирним, темпераментно и нагло, широком четкицом нанесеним намазима боје. Последњи акценти белом бојом, обележени кратким линијама, изванредно су декоративни. Ту је, скоро редовно, употребљена зелена уска сенка на једној страни лица, а кестењастопрвена на другој. Звучан и јак колорит одудара од нежности и љупкости сликарске материје уметника што су радили фреске у нижим зонама под кубетом. Наглашен и подвучен цртеж као да је имао улогу да посматрачу пружи што јасније обресе фигура и композиција постављених високо на зидовима.

Сликар Богородичиног *Усијења*, који је добрим делом радио у припрати и олтару, можда најсавременији у стилском погледу, првенствено је обузет проблемом обраде волумена, и по томе се знатно разликује од осталих сликара. На лицима његових светитеља зелена сенка се распрострла по већем делу образа, за разлику од лица светитеља његових сарадника и ликова раније насликаних у српским црквама, где су сенке уске и припијене уз цртеж. Уз ту зелену сенку он наноси на образе уске површине оскер, *дрвеница* и беле боје, која ствапа одсејаје светлости. На лицима има одблесака светлости као да су намазана уљем.

Ако се изузму дела у горњој зони под куполом, већина фресака Милешеве, и поред великих размера, делује као интимно, осећајно, веома стишано и лирско сликарство. Лепота појединости надмашује по вредности лепоту целине. Загледани у детаље, сликари су били занесени савршенством обраде главе, бирајући са своје палете оне боје које ће највише допринети мекоти прелива и нежности материје. Због тога су запоставили конструкцију композиције (сем сликара у високим зонама под куполом) и рад на дотеривању драперија. При обради одеће поступили су као прави мозаичари: широке вертикалне траке, различите боје, дефинишу обим одеће доносећи у исто време, помоћу топлх и хладних колористичких контраста, вредности светлог и тамног. У већини композиција протагонист је истакнут величином фигуре, која надмаша остале, и њеним постављањем у средиште сцене, док су други учесници много мањи, збијени понекад у скупине као хорови и померени ка ивицама слике. Том истицању главне личности сметала би, очигледно, сликана архитектура или пејзаж у позадини. Зато се они јављају само изузетно, и то као смањене сликане кулисе, увек само по једна у сцени, да означе да се збивање дешава у неком одређеном земаљском простору. Па ипак, колико год бојажљиво изражени, ови знаци казују да су сликари Милешеве почели да воде бригу о богаћењу сцене фигурама и о њеној конкретизацији, што ће се као један од превасходних начина изражавања појавити тек од средине XIII века.

Ово сликарство било је надахнуто старим византијским мозаицима IV и VII века какви су они у солунским црквама Св. Димитрија и Св. Георгија, мада се чини да је у византијским градовима у XII веку постојао и неки посреднички споменик који није очуван. Један такав нешто старији посредник, солунске традиције, налази се у цркви Св. Стефана у Драчу: мозаици су то раног X века. Милешевско сликарство није имало дубљег одјека у српској средини, као што га неће имати ни други велики споменици сем Сопотана. Када су сликари напустили Србију, они су наставили да раде у нама непознатим крајевима. Тек у деветој деценији XIII века њихов начин сликања, ко зна чијим посредништвом, допреће до Св. Софије у Монемвасији на Пелопонезу, где се осећа и у обради драперије и у начину представљања сликане архитектуре. Они су, свакако, били Грци, јер су у Милешеву, поред неких светитеља у доњој зони, остале српске забелешке с именима светаца за исписиваче Србе који су имали да их изведу поред светитељских глава на свом матерњем језику.³⁵

Милешевско сликарство, пре него што је у целини публикувано, привукло је пажњу због множине портрета историјских личности. И, одмах су избиле несугласице у погледу његовог датовања. Cf. П. Поповић, *Фреске килијора у манастиру Милешеви*, ПКЈИФ, VII, 1927, 89—95; В. Петковић, *Из старе српске живописе*, Лик св. Саве у Милешеви, ПКЈИФ, VIII, 1928, 107; G. MILLET, *Rascie*, 168—169; N. L. OKUNEV, *Портреты*, 76, табл. II—III; С. Радолчић, *Портрети*, 18—22; id., *Тонзура св. Саве*, Годишњак Музеја Јужне Србије, I, 1937, 149—159; Ђ. Бошковић у ГСНД, XV—XVI, 1936, 393—394; Р. Грулић, *Када је ираћен манастир Милешева*, *ibid.*, 356; Ђ. Бошковић, *Натписи*, 4—8. Датовање милешевских фресака после 1235. године, засновано је на тврђењу српског писца Теодосија да је Милешева завршена после смрти св. Саве, а мишљење да је она настала, заједно са живописом, пре тога времена, на изгледу портретисаних личности. Изгледа да је други податак далеко поузданији. Одређивање настанка живописа у време пре 1228. године, тј. за владавине краља Стефана Првовенчаног, заснива се на чињеници да је овај владар представљен као жив, јер нема монашку ризу, у којој је, иначе, свуда у Србији насликан, пошто је пред смрт ступио у монаштво. Сем тога, у натпису око његове главе говори се о њему као о живом владару.

Када је N. L. OKUNEV објавио своју монографију *Милешево, споменик српског искуства XIII в.*, *Byzantinoslavica*, VII, Prague 1937—1938, 34—35, 41—96, била су постављена сва најважнија питања везана за даља изучавања Милешеве (време настанка, идентификација тема и неправилност њиховог распореда, утицај византијске и романичке уметности, питање имена сликара, итд.). G. MILLET, *Balkans*, 272—281, *passim* — нашао је низ иконографских сличности између италијанског и српског сликарства из XIII века, а поготово између иконографије Скидања с крста у Милешеви и у неким италијанским споменицима. О иконографији Успења cf. L. WRATISLAV-MITROVIC ET N. OKUNEV, 147.

Копирање и чишћење фресака у Милешеви, после другог светског рата, поново су покренули питање сликарских потписа, како су протумачене извесне забелешке поред драперија неких светитеља у цркви, од којих је једну запазио још Н. Л. Окуњев. Cf. Ђ. Вошковић, *Nouvelles*, 91—92, fig. 6;

С. Радолчић, *Мајстори*, 13—15; Д. М., *Сликари манастира Милешева*, Саопштења, I, 1956, 167; О. DEMUS, *Die Entstehung*, 45—46. О целом овом питању и о намени ових забележака као упутства за исписиваче натписа око светитељских глава, cf. V. J. Đurić, *La peinture*, 156—159.

Ни српска владарска иконографија није, после чишћења фресака, остала у проучавању запостављена. М. Ђоровић-Љубинковић, *Уз проблем*, 77, passim, објашњавала је заједничко сликање св. Симеона и Саве Српског посебним намерама краља Владислава, који је дошао на престо пристанком архиепископа Саве (што се, међутим, не може прозрети кроз иконографију нормалне „хоризонталне лозе“ породице Немањића, у којој су сви чланови на броју и на којој није — као што тврди писац — Владислав насликан испред оца и брата). Id., *Ограз*, 51—52, тачно идентификује лик св. Стефана, а његову висину, којом надмаша све остале фигуре у доњој зони цркве, и апостолску одећу у којој је приказан, објашњава његовим култом заштитника српске државе. О иконографији Немањића у Милешеву cf. и Д. Милошевић, *Срби свештеници*, 152, 162—163, 228—229; В. Ј. Ђурић, *Три дојашаја*, 82—83 (где је у вези с иконографијом портрета извршено датовање милешевског сликарства између 1222. и 1228. године).

Недавно је А. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ у студији *Αί τοιχογραφίαι τῶν Ἀγίων Θεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης*, *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς*, 1957, Atina 1960, 6—30, изнео мишљење да фреске те солунске цркве, које он датује око 1230. године, изванредно много личе на милешевско сликарство. Међутим, у питању су дела не само различита у боји и форми него вероватно и различитог времена настанка. Солунске фреске би могле бити и знатно старије.

Две нове студије С. Радолчића, *Милешева*, Београд 1963, и *Сликарство*, 39—43 — представљају најпотпуније радове о фрескама Милешева. Поред тога, о њима су још писали: V. LAZAREV, *Storia*, 297 (= В. Н. ЛАЗАРЕВ, *История византийской живописи*, I, 174—175); D. TALBOT RICE — S. RADOJČIĆ, 10, 20; В. ПЕТКОВИЋ, *Преилег*, 189—192; *Сјоменици културе*, 142—146; D. TALBOT RICE, *Arte*, 156; id., *The Beginnings*, 181—182; id., *Art*, 197—199; id., *Painting*, 40—41; id., *The Appreciation*, 149; А. AMMANN, 143—144; С. МАНДИЋ, *Милешева*, Београд 1961; А. GRABAR, *La peinture*, 143—151; id., *Byzance*, 164, 168; id., *Europe orientale*, 56—58; G. A. SOTIRIOU, *Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἐταιρείας*, пер. 4, τόμ. I, Athènes 1959, 21—22; *Всеобщая*, 113; Ж. СТОЛКОВИЋ, *Милешева*, Београд 1963; V. MOLÈ, 144—152; H. STERN, 146; V. Đurić, *Mileševa*, EJ, 6, 1965, 109; id., *Mileševa*, LE, 3, 1964, 467; М. ЂОРОВИЋ-ЉУБИЊКОВИЋ, *XIII век*, 15—17; *Србија*, 213—215; T. VELMANS, *Les valeurs*, 52—53; Л. С. АЛЕШИНА — Н. В. ЯВОРСКАЯ, 27—28; CH. DELVOYE, 333; S. RADOJČIĆ, *Geschichte*, 33—34; K. PAPADOANNOU, 73, 173; J. BECKWITH, *Art*, 136; CH. SCHUG-WILLE, 224; W. F. VOLBACH UND J. LAFONTAINE-DOSOGNE, 133, 260, 271.

Поред тога, репродукције фресака Милешева објавили су још: V. РЕТКОВИЋ, *La peinture*, I, pl. 8—12; II, 12—13, pl. VI—XXI; G. MILLET, *La peinture*, II, pl. 63—83, 93; R. HAMANN-MAC LEAN UND H. HALLENSLEBEN, 22—23, Taf. 82—91. Plan 12—13a (где су и цртежи распореда живописа).