

СВЕТОЗАР РАДОЈЧИЋ

МИЛЕШЕВА

БЕОГРАД

1963



ек после преправке, која је много изменила ранију романску концепцију фасада, почело је декорисање унутрашњости. Фреске су сликане у две етапе, прво наос, и, нешто касније, стара припрата. Унутрашње површине биле су одмах после зазиђивања већих отвора припремљене да приме подлогу за фреске. Зидари су грубо полирани малтер, док је још био мокар, мистријама ишпартали у квадрате да на ту урезану храпаву мрежу боље прионе горњи слој малтера на коме се сликало. У старој припрати, на горњем делу источног зида, с десне стране, сачувао се занимљиви цртеж сликара на белој површини ишпартаног малтера. Играјући се, сликар је оставио брзо скицирану сцену, неку стојећу личност, лако погнуту, како пружа руку према болеснику који седи на земљи.

Као и у свим црквама зиданим каменом, доњи груби слој и горњи финији релативно су танки. У милешевском наосу очуване су на неколико места занимљиве ознаке, белешке у абривијатурама, по којима се види да је главни сликар осталим мајсторима директно на зиду записивао црвеном бојом где ће ставити који лик; по језику бележака види се да је сликар протомајстор био Србин¹¹.

Распоред фресака у наосу и старом нартексу Милешеве прилично је неуобичајен. Као храм Вазнесења милешевска црква морала је имати у куполи фреску Вазнесења: у калоти Христа с анђелима, а у тамбуру Богородицу, два анђела и апостоле. У пандантифима одржали су се незнатни трагови ликова јеванђелиста; у југоисточном троуглу остао је обезглављени јеванђелист Јован, на другом слоју из XVII века. Страх од рушења смело конструисане куполе обузео је прве мајсторе Милешеве. Верујући у сигурну моћ чудотворних знакова који утврђују цркву, они стављају — испод пандантифа — осам диска. Сваки је од њих насликан као три концентрична круга који се okreћу у супротним правцима. Те чудне плоче, треперећи у свом кружном кретању, лебде као симболи Логоса, божанске речи, на којој почива све¹². Знак Логоса као печат сигурности на високим луцима и сводовима није нигде у српским црквама толико смишљено распоређен као у Милешеву. Архитектура која расте у наглom вертикалном ритму, завршава се у висинама лаком куполом која као да лебди на елисама Логоса.

У полукружним пољима кубичног постоља испод тамбура смештене су четири монументалне композиције: на источној страни Христос се појављује апостолима пре Вазнесења, на брду Галилејском¹³, на јужном пољу Скидање с крста, на западном Причешће апостола и на северном Преображење. Као што је већ 1938 године истакао Н. Л. Окуњев, распоред циклуса у Милешеву одвија се у супротном правцу од уобичајеног. Место да сцене теку слева надесно и одозго наниже, оне се ређају здесна налево и пењу се у висину. Иста тежња ритмичког пењања, која се испољила у архитектури, поновљена је и у систему сликане декорације. Том потпуном изменом правца ређања слика била је ефектно истакнута фреска Вазнесења у куполи као завршна илустрација целокупне историје Христовог

земаљског живота. Теолошка спекулација о значају Вазнесења, Христове апотеозе, била је, савршено, сликом показана у цркви која је посвећена празнику Вазнесења¹⁴.

Колико је ређање сцена у обрнутом смислу било у време живописања Милешеве неуобичајено, може се осетити по унутрашњој структури композиција. Сви картони милешевских мајстора подешени су за ређање сцена слева надесно, почевши од Благовести у којима арханђео-гласник долеће са леве стране прилазећи Богородици која је насликана на десном пиластру. Међутим, сцена Рођења, очекивана на јужном зиду, иза Благовести, стављена је иза арханђела на северни зид. И тако се редом настављају сцене: у једном правцу нижу се хронолошким редом догађаји, а у супротном правцу теку покрети на сценама. Тај чудни испрекидани ритам избија нарочито на најбоље очуваним фрескама у старој припрати, на илустрацијама Молитве у Гетсиманском врту и Издајства Јудиног. Иако композиције теку здесна налево, у сцени у врту Христос долази слева и у сцени издајства Јуда прилази слева.

Од фресака великих празника очуване су Благовести, Сретење, Цвети, Мироносице на гробу; у фрагментима Рођење, Преображење, Успење Богородице и Силазак у ад. Серији празника припадају и велике фигуре пророка који се сликају поред њих као старозаветни предсказивачи новозаветних догађаја. Уз Благовести су, као обично, Соломон¹⁵ и Давид¹⁶. Уз Рођење су била — на своду изнад њега — два пророка, од источног, Исаије, сачувао се само део ногу и доња половина натписа на свитку¹⁷. Уз фреску Силаска у ад стајала су исто два пророка. Од јако оштећеног, источног, остао је фрагмент са свитком на коме је исписан Ирмос гл. I, песма 9¹⁸. На западном делу истог свода сачувала се доња половина фигуре пророка са натписом¹⁹. На одговарајућим сводовима у западном травеју била су још четворица пророка. На источној половини свода изнад ктиторовог гроба, уз Крштење, био је насликан Гедеон²⁰; остали ликови стојећих пророка сасвим су уништени. Из циклуса мука Христових остало је неколико композиција: Гетсимански врт, Издајство Јудино, Скидање с крста и доњи део Томиног осезанија.

Сви празници сликани су у наосу, док су призори мука распоређени у наосу и старој припрати. Од сцена литургијне садржине остала је оштећена десна половина поворке светих отаца у апсиди, док је Причешће апостола сасвим необично подигнуто у највиши појас поткуполног простора. Свети литургичари у поворци Поклоњења Христу-јагњету могу се идентификовати по текстовима на свицима у њиховим рукама. Први је св. Јован Златоусти²¹, други је св. Атанасије Велики²², трећи је св. Никола²³, четврти св. Григорије из Нисе²⁴.

Изнад глава отаца литургичара лете јако погнути анђели, у сличном покрету као у Св. Софији охридској; изнад фриза анђела, у конхи апсиде, била је свакако насликана монументална Богородица-Оранта.

Као нарочито омиљене теме раног српског сликарства појављују се у сводовима певница, на јужној страни, Тројица Јевреја у пећи огњеној и на северној страни Четрдесет мученика севастијских на залеђеном језеру; обе су фреске по-



Милешева, Успење Богородице, леви део, детаљ: глава младог апостола — наос
Mileševa, the Death of the Virgin, detail: *Head of an Apostle*; the nave

кривене живописом из XVII века, али се по фрагментима у јужном своду види да нови живопис понавља доста тачно старе фреске из XIII века. Нарочито су бројни у сликаној декорацији милешевске цркве појединачни ликови, стојеће фигуре и медаљони. Они су редовно вешто груписани и класификовани према степену који заузимају у небеској хијерархији.

Већ стојеће фигуре у првом, најнижем, појасу показују строгу уређеност. У певничким просторима насликани су апостоли. Поворку апостола, на северном зиду, закључују три света ратника: св. Ђорђе и оба св. Теодора (Стратилат и Тирон). На јужном зиду иза апостола насликан је прво св. Димитрије а иза њега, у натприродној величини, архиђакон Стефан. На чеоним странама пиластара који одвајају поткуполни простор од западног травеја насликани су, северно св. Јован Крститељ, јужно млади мученик са истрвеним именом.

У распоређивању светаца, као и у размештају великих композиција, осећа се вешто спроведен систем симетричног постављања сличности и контраста. Јужне и северне зидне површине наоса декорисане су као пандани. На тај начин постигнута је и формална и идејна уравнотеженост целине: у северној певници насликано је шест апостола, у јужној шест. У своду јужне певнице показане су страхоте мучења ватром, у своду северне полагана смрт смрзавањем. И велике композиције истакнуте су као антитезе, на пример Рођење и Силазак у ад, или су необично подељене на две симетричне половине: део Сретења на јужном пиластру и део Сретења на северном пиластру. Трагови те стално вариране игре супротностима нарочито се осећају на фрагментима великих композиција Рођења и Силаска у ад: с једне стране идила с овцама, цвећем и интимном сценом дечијег купања — с друге стране драматични сукоб руменог анђела победника и окованог, помодрелог огромног ђавола. Та игра симетричних контраста и слагања изведена је нарочито педантно у распореду појединачних фигура. Изнад сводова певничких простора, на западним површинама северног и јужног зида, насликан је са сваке стране по један медаљон — на југу попрсје св. Флора, на северу попрсје његовог друга и самученика св. Лавра; испод њих опет пар светих ратника, на северном зиду св. Никита, на јужном св. Меркурије. На чеоним странама западног пара поткуполних пиластара понављају се исте поделе парова: на северној страни — у највишој зони — св. Срђ и сучелице према њему на јужној страни св. Вакх; испод њих двојица војника, на северној страни св. Артемије, на јужној св. Јевстатије — Војник. Слично су, на западној страни истих пиластара, поређани до св. Вакха св. Нестор Солунац, до св. Срђа неидентификовани мученик и, испод њих, до св. Артемија св. Арета, а до св. Јевстатија св. Андрија Стратилат. Једино на источној страни северозападног поткуполног пиластра насликана су два нераздвојена пара светаца, испод северне половине Сретења: руски мученици св. Борис и Гљеб²⁵ и испод њих оба св. Теодора. Уређене серије класификованих пророка и светаца нижу се у медаљонима поткуполног простора. Укупно је било насликано 97 медаљона. Као најлепши истичу се медаљони пророка изнад старе олтарске преграде.

Пажљиво су класификовани и свеци у западном травеју. Најугледнија места заузимају, на источном зиду, св. Никола и св. Ахилије из Ларисе. На северном зиду, испред св. Николе, стоје три мученика: св. Мина и његови сапјатници св. Хермоген и Евграф. На јужном зиду насликана је добро очувана донаторска композиција: Христос на престолу коме Богородица приводи младог краља Владислава. Иза ктитора, на западном зиду, насликани су св. Стефан Нови, заштитник сликара, са златним диптихом, и св. лекар Кузман, са хируршком ланцетом. На северној половини истог зида стоје: један непознати светац и св. Дамјан-лекар, са стакленом боцом.

У припрати, некада одвојеној вратима од наоса, окупљени су свеци монаси и владари. На оштећеном северном делу источног зида остали су св. Сава Српски и вертикално напола пресечени св. Симеон Немања; на јужном делу истог зида стоје св. Константин и св. Јелена. На северном зиду, окренути св. Сави и Немањи, ређају се Првовенчани, Радослав и Владислав, скромно стојећи иза старијег брата кога је свргао с престола. На јужном зиду до царице Јелене насликан је владар с круном у сакосу, са лоросом и акакијом у руци. До сада се обично претпостављало да је овај загонетни владар са истрвеним натписом или Јован Асен II, победник код Клокотнице, отац Белославе, или цар Алексије Комнин; таст Стефана Првовенчаног. После чишћења фреске показало се упадљиво младо лице неидентификованог — лице слично Владислављевом на донаторској фресци и у поворци Немањића, што би све говорило много у прилог претпоставци да је то сам Владислав, у свечаном орнату крунисаног краља. Остале површине прве зоне заузимају дванаесторица светих испосника. Четири монаха са избледелим именима стоје на јужном зиду. Шесторица пустињака стоје на западном зиду, почевши од југозападног угла: св. испосник са уништеним натписом, св. Онуфрије Велики, св. Макарије Велики, св. Јефимије Велики, св. Арсеније Велики и св. Павле Тивејски. Двојица стоје на северном зиду: св. Антоније Велики и св. Сава Јерусалимски.

Изнад ових стојећих величина источног монаштва, у горњој зони по-ређана су попрсја, опет испосника, као монументалне иконе. На источном зиду издвојени су: лево св. Теоктист, десно св. Јоаникије; на јужном зиду ређају се: св. Јован Каливит, св. Алексије Божији човек, св. Варсануфрије и св. Јосаф; на западном зиду, лево, св. Варлаам, десно, св. Јован Посник, и на северном зиду: св. Герасим, испосник, са истрвеним именом, св. Јован Трехин³⁶ и св. Иларион. У попречним сводовима, уз јужни и северни зид, била су насликана четири света столпника — стилита. Четири најжешћа представника аскезе штрчала су на својим високим стубовима од црвеног мрамора у највишим сферама тамноплавог неба старе милешевске припрате, свакако најчувенији стилити: Данило, Симеон, Алипије и Лука.

Хорови милешевских светаца груписани су према уобичајеној подели, али је ранг група и појединих светитеља у неким појединостима намерно изме-

њен. Истицање светих ратника, одмах иза апостола, доста је карактеристично; у црквама које се више држе грчких узора распоред је обрнат; у Нерезима у левничким просторијама стоје испосници, а свети ратници иза њих у западном травеју наоса. Колосални лик св. Стефана, испред ђаконикона који је њему посвећен, упућује на претпоставку да је Владислав крунисан у Милешеви. На Западу су — у средњем веку — краљеви често крунисани пред олтаром св. Стефана.²⁷ У Милешеви се неочекивано огромна фигура св. Стефана може једино протумачити жељом младог краља Владислава да свог »венцоименитог« заштитника и имењака нарочито прослави²⁸; било би сувише смело помишљати да је и живопис наоса био већ довршен приликом крунисања. Теодосије описујући пад Радослава и долазак Владислава брзо набраја и крунисање и женидбу и подизање Милешеве, као да се све то збило некако истовремено — али се Милешева јасно спомиње на последњем месту. Из причања Теодосијевог не може се јасно разабрати да ли се чињенице нижу хронолошким редом, или по њиховој важности: ни најпажљивијом анализом текста не могу се прецизирати детаљи, иако се доста јасно оцртава општа слика догађаја око 1234. Св. Стефан — див у милешевској цркви, висок преко 3,60 м — сигурно је насликан као нарочити заштитник младог краља и породице, по свој прилици ускоро после Владислављевог крунисања.

Избор појединачно насликаних светаца у наосу и старој припрати јако одаје средину у којој су се формирали мајстори. Посебне свеце славе сликари храма; њихова репрезентација небеских становника једнострано је пробрана, они сликају претежно свете ратнике у светлој дворјанској одећи; двојица од њих, свети Борис и Гљиб, обучени су у исте хаљине као и млади краљ донатор. Ти однеговани свети патрицији дочаравају нарочити рај — смело би се рећи оне просторије двора небеског у коме ће се кретати покојници виших земаљских чинов. Има у тој претенциозној искључивости и осећања мере. Млади краљ слика се — у наосу — у друштву племића и ратника, он се не меша са светим царевима и врховним свецима. Само сликари одгојени у лаичким дворским атељеима могли су да одреде тачно избором светаца и своме наручиоцу одговарајући ранг.

За истог владара и под истим кровом сликала је и друга екипа мајстора у старој припрати. Та друга група пројцира на зидове сасвим супротни свет: монахе, испоснике и пустињаке, фанатике, запуштеног изгледа у прњама; један од њих покрива голотињу асуром, а они највише занесени стоје наги. Необични свет који одбацује сваку хијерархију, све чинове — лаичке и свештене — изгледа још чудније у друштву владара који су, према наруџбини, заједно са њима насликани. Стару припрату живописали су мајстори монашке школе који су свесно и наметљиво истицали своје посебне концепције живота и уметности.

Два света, дворски и монашки, сукобила су се у старој милешевској цркви, два опречна схватања која су својим крајностима обухватала у пуној ширини проблематику једне искусне монументалне уметности. Милешева можда најбоље осветљава супротности између дворских и монашких схватања и у визан-

тијском и у српском сликарству у првој половини XIII века. Дворско сликарство — у српским приликама — представљало је тих година, око 1235/6, сложени организам у коме су се стапали разнородни елементи. Као доминантне тенденције у атељеима дворских мајстора истичу се монументалност и декоративност. Снага и лепота светих личности у милешевском наосу не показују се увек истим уметничким средствима. Тражећи узор своје изразу милешевски мајстори са истом радозналешћу студирају свечану непомићност касноантичких споменика и живу динамику оне необичне уметности која се у временима латинског царства на Истоку формирала укрштањем византијских и романских елемената.

Посматран у целини, дворски стил милешевских мајстора представља млад, свеж организам пун супротности и неуједначености. Без милешевских фресака не би се могао схватити ни процес формирања српског монументалног стила, нити његово порекло. Захваљујући спонтаној журби мајстора који у стваралачком жару импровизују свој стил — не лаком игром позајмљивања, већ заиста гигантском снагом гомилања онога што им је као уметницима највише импоновало — створена је у милешевском наосу богата ризница узора из којих се касније амалгамисао хомогени, јако уравнотежени класични стил Сопоћана.

Тражећи у прошлости себи одговарајућа уметничка решења, милешевски мајстори зауставили су се прво пред монументалним сликарством касне антике, тежећи повремено ка још старијим узорима они се инспиришу и делима касног хеленизма. Тим избором био је одлучно обележен пут каснијег српског зидног сликарства.

Ретроспективне тенденције у византијској, па и у српској уметности никако се не би смеле схватити као скамењено инсистирање на конзервативним решењима. У том смишљеном враћању у прошлост било је извесне логичне законитости и поступности. Бежећи од медијеваљних уметничких схватања и облика, византијско сликарство, на своје путу ка антици, у првим деценијама XIII века користи споменике касне антике и хеленизма, који својим полукласичним облицима преузимају важну улогу посредника. Та кретања, иако у строгом оквиру религиозне уметности, била су подстицана амбицијама уметничко-естетске природе; у дворској школи, која свакако није много инсистирала на теолошкој садржини, то тражење новог израза избило је у први план.

Сликарство милешевског наоса има изразито експериментални и прелазни карактер. Већ и по техничком поступку оно је необично. Позадина на фрескама милешевског наоса била је покривена златним листићима. Употреба злата у византијском фреско-сликарству сасвим је ретка. Скупочени метал стављан је на фреску на ограниченим површинама; нимбови, орнаменти и натписи израђивани су у злату, шире површине покриване су бојом. У сликарским приручницима мањи украси рађени златом сматрани су као споредни детаљи. Тако је примењивано злато у наосу Студенице. У Милешеви су, у наосу, широке површине позадине покривене златом. Као на мозаицима и минијатурама,

сва лица стоје и сви се догађаји збивају под златним небом. Милешевски мајстори заиста бирају »златну средину«; у жељи да створе што декоративнији и што богатији ефекат, они применом скупог злата на фресци желе да постигну раскош и интензивност боја још скупљег мозаика. Имитација музивног сликарства у Милешеви није ни најмање механички и наивно изведена једино сликањем златних коцкица као позадине. Већина милешевских мајстора у наосу слика фреско-техником фигуре и композиције у стилу мозаика. Недавно откривене фреске испод мозаика у млетачком Св. Марку показале су како је технички извођено подсликавање мозаика: испод слоја коцкица прво је рађена фреска, са свим појединостима. Већим делом милешевско сликарство на златној позадини могло би да послужи као доњи слој преко кога би се стављале коцке мозаика. Сме се претпоставити да су мајстори, нарочито горњих зона милешевског наоса, били сликари који су и практично знали да изводе музивну декорацију.

Неуједначени израз фресака у милешевском наосу потиче у првом реду од разноликости узора који су коришћени. У немирној унутрашњој архитектури, под истим златним небом, сукобила су се два света разног унутрашњег и спољашњег формата. По спољашности, ликови милешевског наоса подељени су на две расе: на дивове високе 2,10 м и људе просечног раста од 1,70 м. Према првобитној замисли оних мајстора који су највише осећали зидни карактер фреске, фигуре већих димензија биле су предвиђене за горње површине, а фигуре нормалне човечје висине само за приземни појас, изван олтара. Иза те реалистичке, логичне, поделе по којој се даљином смањене фигуре сликају веће, стајала је и теолошка спекулација: важније личности сликане су више и ближе небу, мање важне ниже и ближе земљи. Та разлика изражена је доста доследно и механички — поделом рада.

По појединостима које су се појавиле испод новије фреске Тајне вечере из XVII века (на јужном зиду поткуполног простора) може се тачно реконструисати ред сликања фресака и објаснити супротност између неуравнотежених монументалних и декоративних елемената у милешевском сликарству на златној основи. Највеће, горње фреске, са гигантским фигурама од 2,10 м, израдила је прва екипа мајстора која се није упуштала у декорацију ситнијих површина и доње зоне наоса. Довршивши широке површине горњих фресака, до висине певничких сводова, сликари прве екипе спустили су испод својих композиција као поруб, преко кога ће набацити нови слој следећа екипа, доста широку, зелено обојену, траку тањег углачаног малтера. Мајстори монументалних фигура само се у олтару спуштају и у најнижи, приземни појас. Недавно откривени и очишћени, иначе јако оштећени, свети оци у олтарској апсиди, високи око 2,20 м, и поред све уређености литургијског церемонијала, носе у себи снажну драматику неке дисциплиноване узнемирености; поворка огромних стараца укомпонована је у полетни ритам снажног цртежа; подигнутих руку и повијених леђа, оци прилазе Христу — жртви. Ефектно подвучени контраст, светла одећа и тамни инкарнат, сликарски

је исцрпен до краја; тамне партије чврсто су и споро моделисане, док је светла, провидна, скоро дематеријализована одећа духовито описана лаким, широким потезима линије.

Нова екипа којој је била поверена декорација остале доње зоне, пиластара и лукова, изударала је оштрим чекићем напуштени зелени »шав« сликара претходника и преко њега спојила своју подлогу за фреске. Сликарски рад друге екипе битно се разликује од претходне. Млађи мајстори теже се сналазе у техници зидне слике и због тога се њихове фреске више љуште; и по томе колико набацују мале површине свежег малтера примећује се да се не уздају нарочито у брзину свога посла. Све неправилне и мале површине у горњим зонама, све пиластре и доњи појас наоса сликају мајстори друге екипе. Инсистирајући на лепоти декоративног, они стрпљиво нижу медаљоне са живо црвеним или плавим позадинама. Сликајући фигуре просечног људског раста, они на пиластрима нижу чете елегантних светих ратника: Срђа и Вакха и остале испод њих, у свечаним ставовима византијског церемонијала. Немоћ тих мајстора да се у свом сликарству изразе монументалнијим облицима нарочито је упадљива у њиховој поворци апостола у певничким просторима. Једини очувани њихов апостол у јужној певници никако не припада ликовима великих апостола у горњим композицијама; то је елегантни ефеб пажљиво одевен у хаљину са ситним наборима који се ефектно припијају уз обрине његовог тела. У вишим зонама пиластара ти светитељи сувише људског изгледа и формата стоје чудно изоловани поред монументалних, за главу виших, атлетских фигура горњих композиција. Сувоњави св. Андрија Стратилат, на западној страни југозападног пиластра, испред тужних огромних апостола Успења Богородичиног, заиста изгледа као становник другог света, као зачуђени посматрач призора који се дешава у царству њему неприступачних региона.

Под златним небом милешевског наоса живе одвојено босоноги гиганти хришћанске антике и њихови отмени потомци, дворски лепотани малих руку и танких ногу у лаким, жутих, јако отвореним опанцима, белим вуненим чарапама и белим гаћама дугим до чланака, пажљиво одевени и дискретно искићени златним огрлицама и брошевима. Фина игра контраста и нијанса изведена је до крајњих суптилности: Христос и његови претходници и савременици издвојени су као дивови узор, они блистају у ведрој атмосфери античке лепоте. Светим ратницима, епископима и лекарима дат је изглед обичних људи XIII века у китњастој, помодној ношњи царског двора.

У милешевском наосу лепи антички човек појављује се, у свим могућим видовима, у строго одвојеним сценама Христовог земаљског живота. Њему се диве образовани потомци, али се са њим не изједначавају; као заиста директни наследници античке културе они одржавају дистанцију, не трпајући се наметљиво у друштво предака, задовољни лепотом и отменошћу свога времена. То византијско упоређење старе и нове лепоте изведено је у милешевском наосу духовито и са мером. Контрасти монументалног и живописног, снажног и елегантног, опорог

и благог, утопљени су у систематски изједначени рукопис цртежа и у боје исте палете, у колорит који је — у разним варијацијама — увек прилагођен истој златној позадини.

По начину како се форме стапају са златном позадином, или се од ње одвајају, могу јасно да се препознају трагови три варијанте сликања у милешевском наосу. Најближа је музивном стилу фреска Успења Богородичиног и њој сликарски сродна, јако оштећена композиција Причешћа апостола — сви потези на њима, крупни и подвучени, спремљени су да приме на себе камичке мозаика.

Знатно еластичније линије показује фреска Мирносица на гробу. То сликарство строго се држи принципа старинске композиције; у центру доминира протагониста сцене, величином и ставом, док су остале фигуре збијене у компактне масе јако типизованих статиста; ипак се овај начин сликања не покорава строгој логици оштро срезаних облика и широких површина; обли потез и мека моделација не стапају се нарочито са мрежом коцкица у позадини.

Фреске које се својом уметничком обрадом нагло приближавају новим тенденцијама XIII века и које су — у исти мах — највише сродне романо-византијском сликарству, потпуно се ослобађају од стега монументалне статичке декоративности. Милешевско Скидање с крста насликано је као чиста фреска са вешто искоришћеним свим могућностима њеног широког изражајног богатства.

Последњи фрескисти комнинске епохе довели су њихов виртуозни калиграфски потез до крајње границе замршености. Реакција на тај линеарнизам који се у Македонији држао до 1191, у Курбинову, снажно је избила у Србији почетком XIII века, 1209 године, у наосу Богородичине цркве у Студеници. Раније свемоћна, разиграна линија сведена је на строге мирне контуре крупних потеза. У Милешевци линија опет постаје живља, она прожима форме, али је увек ограничена на њену функционалну вредност.

У милешевском наосу линија држи структуру фреске. Линија описује форме и истиче светлосне и колористичке акценте; она тече веома сигурно и не губи се у појединостима — појачавајући утисак одмереног и строгог, она никако не залази у домен орнаменталног. Монументална декоративност фресака у милешевском наосу изражена је свечаним блиставим формама и раскошним колоритом; то је декоративност строгог дворског и војног церемонијала који намерно избегава шаренило орнамента. Свакако није случај што се нигде у милешевском наосу не појављује сликани орнамент као самостални мотив; ситна арабеска орнамента страна је рукопису мајстора милешевског наоса и они је избегавају. Лепота линије у милешевском златном живопису знатно је више категорије. Однеговани потез тече кроз црте снажно окарактерисаних физиономија и кроз широке мирне покрете фигура. Разне концепције лика изазивају разне примене линија. На архаичним фрескама музивног стила линија затвара форме и зауставља покрете. На фрескама млађег стила линија даје лицима израз и телима ритам. Усклађена динамика радње на фрескама сликара Скидања с крста подвучена је извесном

осећајношћу која избија из покрета и лица насликаних особа. Све личности овога мајстора утапају се у неку присну атмосферу помало замишљеног, сентименталног расположења. Погледи нарочито много говоре у овом — иначе тихом — сликарству. Место оштрих очију које фасцинирају, сликају се велике и благе очи са беоњачама које су оивичене светлоплавим колутом. Те очи нарочито подсећају на очи романских фресака. Ова сличност није случајна. Кад је 1936 године Габриел Мије сабрао своја богата искуства о сродним иконографским решењима на Балкану и у Италији у XIII веку, он се задржао нарочито на милешевском Скидању с крста²⁹. У реконструкцији развоја иконографије Скидања с крста Мије укључује милешевског сликара у круг млетачко-византијских уметника. Велики мајстор иконографске анализе ставља милешевску фреску иза композиције исте садржине у Оглеју (Аквилеји), претпостављајући да је неки картон, идентичан милешевском Скидању, послужио као основа сложенијој композицији Скидања на фасади млетачког Св. Марка. Не улазећи толико у проблем генезе овога иконографског мотива, Н. Л. Окуњев само је истакао заиста фрапантну сличност милешевског Скидања са иконом исте садржине на једном диптиху из Националне галерије у Перуђи. Те сличности показују се последњих година све јасније. Као пример наводим још једну незапажену паралелу из сијенског сликарства: света жена из Скидања с крста, из сијенске Пинакотеке (№12) као да је копирана директно са милешевске фреске Скидања с крста.

Гледане из перспективе српског XIII века везе између италијанског и српског сликарства доста су разумљиве. На тадашњој граници између европског Истока и Запада, Срби верски припадају Истоку, али се политички више ослањају на Запад, културно они су књижевношћу и уметношћу везани за Византију, али у војним коалицијама они су често савезници противника Византије. Захваљујући свом географском положају и својим културним, политичким и династичким везама, Срби у XIII веку примају византијску уметност и директно из Цариграда, преко двора и цркве и нарочито преко монаштва, и индиректно са јадранско-млетачког подручја које је у уметничком погледу под јаким утицајем Византије. Присуство извесних романских елемената у милешевском сликарству нормално је, као што су и сличности, претежно иконографске природе, између српских и италијанских фресака и икона сасвим очевидне.

Не може се, међутим, приликом истицања тих сличности previdети чињеница да је у српској уметности XIII века основа увек византијска. Чак и кад се упореди српско сликарство XIII века са млетачко-византијским, које је до сржи прожето грчким елементима, увек су српски мајстори ипак ближи Истоку; сви италијански сликари дућента, и кад су најсличнији милешевским мајсторима, увек делују као примитивци којима је суштина византијске уметности сувише сложена.

Висока култура милешевских мајстора златних фресака највише се истиче у њиховој способности одабирања. Њихове византијско-романске симбиозе никако

не улазе у категорију примитивне уметности. То није ни византијско сликарство изгубљено у романици, нити романика оплемењена елементима византијског стила. Све супериорне особине монументалног византијског сликарства остале су у Милешеви нетакнуте. Само местимично — са изванредном интелигенцијом и осећањем мере — унесене су неке појединости стилистичке и иконографске природе позајмљене из романике. Можда се најјасније тај однос византијског и романског огледа на композицији милешевског Анђела на гробу. Светли, монументални »Анђеол на камену« као да је слетео са касноантичких солунских мозаика IV века — уплашене жене, потиснуте у леви угао фреске, збијене и скучених гестова, много подсећају на сличне групе статиста у старијој византиској минијатури, док група војника, јако издвојена од горње сцене, експресивношћу линије, једноставним колоритом и нарочито одећом и оружјем, делује као свежа романска епизода која ипак не нарушава општи тон целине. Има, понекад, у том ограничавању романских детаља на споредности и извесног потцењивања романике; живи прости стил као да одговара и карактеру замршених, поспаних стражара.

Милешевски мајстори наоса највише користе експресивну снагу романског стила у тренуцима кад подвлаче необичан став и гест — али исто тако и када желе да личностима својих фресака додају извесни сентиментални, Византинцима страни, израз лица. Византијски узор инспиришу оне милешевске сликаре који сликају богато диференциране карактере, монументалне главе интелектуалаца који се ликом разликују, али који сви показују исту хладну оштру чврстину интензивног унутрашњег живота. Мајстор који је најближи Западу не тражи занимљиве физиономије, његове јако сличне главе одишу истом благом сентименталношћу која повезује и радњу и гестове меко компонованих призора.

Н. Л. Окуњев инсистирајући на својој идеји о јединству стила у милешевском наосу и припрати подвлачи како се — у обе просторије — и на златном и на плавом живопису понављају исте стилске романо-византијске комбинације³⁰. Новија испитивања, нарочито после чишћења милешевских фресака, показала су колико се плави живопис, у старој припрати, јасно одваја од фресака у наосу. Монашки карактер живописа у старој припрати наметљиво се испољава већ у избору насликаних личности. Разлике између дворског и монашког сликарства знатно су суптилније него што то у први мах изгледа. Крајњи супротни утисак доста је спољашње природе. Иза запуштених црта пустињака, њихових оштрих гестова и крутих набора њихове грубе одеће, избија префињена и искусна уметност која се служи сасвим сложеним средствима. Одбацујући лепе облике и декоративну монументалност, мајстори унутрашње припрате негују сликарство највиших естетских квалитета. Аскеза сликара плавог живописа испољава се у општем спољашњем утиску — иначе иза те завесе скромности сакрива се нешто пригушена, искусна уметност високо образованих људи који по својој заинтересованости за чисто сликарство ни најмање не заостају иза дворских мајстора. Негујући више унутрашње вредности свога сликарства, мајстори старе припрате стварају хомогенији стил. Колорит у коме доминира плаветнило позадине и окер инкарната богато



Милешева, Скидање с крста, детаљ: глава жене — наос
Mileševa, Descent from the Cross, detail: *Head of a Woman*; the nave



Сијена — Пинакотека, икона бр. 12: Скидање с крста, детаљ: *глава жене*
Siena, Pinacoteca, Descent from the Cross, detail: *Head of a Woman*

је нијансиран кратким интервалима кестењастог, жутог, зеленог, црвеног и белог, али је у целини уједначен.

Снажни строги цртеж подједнако се истиче у великим композицијама и на појединачним фигурама. Као и мајстори наоса, и сликари старе припрате користе старе узор. Велика попрсја у другој зони делују као монументалне иконе — мозаици. Свеже сликани сунцем опаљени младићи у сцени Издајства Јудиног директно су позајмљени са неких узора античког порекла. Велика фреска св. Саве, и поред свих детаља у опису, монументална и свежа, сва је у традицијама хеленистичког портрета. Први архиепископ српски бира за себе тип репрезентативне слике; он се појављује као »*homo spiritualis*« (πνευματικός) који жели да му се посматра лик. Не задржавајући се само на опису лица, милешевски аноним понавља старе вештине касноантичких физиономичара које више занима »унутрашњи лик« портретисаног; он сву пажњу концентрише на израз очију. Очи св. Саве, њихов облик и израз, заиста откривају немирни и интензивни унутрашњи живот човека који, физички, стоји непомичан у стереотипном ставу архиепископа. Од фајумских попрсја и икона египатских епископа одржавала се традиција портрета столећима сажиманог у формулу снажне импресивности; та формула била је само привидно укалупљена. Владари и свеци у милешевској старој припрати најбоље показују до које је мере и у XIII веку фино диференциран на први поглед уједначени поступак портретисања. Без већег напора може се уочити колико сликари милешевске старе припрате виртуозно издвајају и варирају необичне физиономије. Свака глава схваћена је као посебни портрет. Испијена лица лудака Христа ради, св. Јована Колибара (Кућника) и св. Алексија »човека божијег« — са залуталим погледима у страну — показују сву трагику типичних уличних чудака — оригинала медитеранских градова. Сасвим другом свету припадају источњачки анахорети, наги и подивљали, обрасли у косу и длаку, са неповерљивим очима човекомрзаца, или игумани чувених манастира, свечани старци строгог, заповедничког изгледа, или, млади безазлени, лепо однеговани принчеви Радослав и Владислав како стојећи иза очевих леђа предано посматрају свога стрица, прелата, који им је свима ставио круну на главу.

Једине две очуване сцене унутрашње припрате — Гетсимански врт и Издајство Јудино — показују у својој структури веома смишљен начин компоновања. Протагонисти радње истурени су у први план. Остали учесници у догађајима збијени су у компактну масу: њихов распоред битно се разликује од раније симетричне поделе у две једнаке групе, десно и лево од главних личности. Мајстори старе припрате размештају споредне личности у дубину. Изглед многоглаве масе постиже се доста једноставним средством, сликањем пресечених лица, или само темена која се губе у дубину: та маса нагомилана у позадини само наговештава своју присутност, али, истовремено, она и продубљује сцену; плава позадина губи карактер чврсте непробојне равни, она ствара илузију дубине која се губи у бесконачности.



Милешева, стара припрата: св. Јован Каливиј
Mileševa, *St. John Calybites*, the old narthex

Строга озбиљност, толико карактеристична за поједине фигуре, доминира и на композицијама. Ниједан сувишан покрет, ниједан ефектнији, или декоративнији, акценат не издваја се од општег утиска целине. Често суfino сликани детаљи највиших квалитета дискретно потиснути у позадину. Ненаметљиво сликарство милешевске старе припрате пуно је скривених лепота; то је свакако уметност која захтева прибраност и дуго посматрање.

Тешко се може и наслутити колико су ти призори и ти ликови некада говорили својој средини. Сама религиозна заинтересованост за теме сцена и судбине насликаних давала је старим посматрачима почетне импулсе које ми никаквим вештачким средствима нисмо у стању да обновимо. Можда једино средњовековни текстови, некако посредно, донекле дочаравају мисли и осећаје оних који су »са страхом и вером« улазили да се придруже њима добро познатом свету. Ево неколико реченица о Онуфрију пустињаку: »... и угледах издалека човека... ликом веома страшна, сва обрасла густим власима као звер, и бела као снег, јер беше сед од старости. А власи главе и браде његове беху дуге чак до земље и покриваху његово тело као одећа. А бедра му беху опасана лишћем пустињског биља...«³¹. Тачно такав Онуфрије насликан је на западном зиду милешевске старе припрате и свака наша данашња реч тешко би се могла присније приближити старој фресци. За сваки лик, сваку појединост могли би се навести одговарајући текстови, не као коментари, већ као уводи у ишчезла расположења.

Заједнички живот текстова и слика у нашој уметности средњег века скоро је неразделив — свако насилно издвајање књижевног, или сликовитог било би само сакаћење целине. Обузети данашњим потцењивањем литерарног у ликовној уметности, многи заборављају да је средњовековна византијска, па и српска, књижевност била прожета честим сензибилним варијацијама сликовитог, од тихе контемплације о лепоти свакодневног и безначајног до дубоког тражења унутрашње лепоте етичких вредности. У милешевској старој припрати идеали аскезе ни најмање не потискују у позадину сликарску обраду. Строга, смишљена садржина добила је адекватни, драгоцени, озбиљни уметнички израз.

Та, компликованим уметничким средствима изазвана илузија једноставности могла је настати само у круговима веома образованих монаха, вероватно цариградских, у средини помало уморној и засићеној, која је маштала о лепотама примитивног и скромног.

У тиху, аскезом осенчену унутрашњу припрату своје гробне цркве положио је краљ Владислав посмртне остатке свога стрица, првог архиепископа српског, св. Саве.

Милешевска црква са старом припратом била је довршена кад је св. Сава, враћајући се из Палестине преко Цариграда, изненада умро у Трнову 14 јануара 1235 године³². Са највећим почастима св. Сава је сахрањен у трновској цркви Четрдесет мученика. До пролећа 1237 његово тело лежало је у Бугарској. Тек тада је, изгледа после дужих преговора, краљ Владислав, уз велике свечаности,