

НАЈСТАРИЈИ ЖИВОПИС

Пећко сликарство је настајало између средине XIII и средине XVIII века за потребе највише црквене установе у Срба, њихове Архиепископије и, касније, Патријаршије. Оно открива њена схватања кроз векове, од оних почетних па, без већих празнина, све до оних која су претходила одлуци турске власти о укидању Патријаршије са седиштем у Пећи. Многи знаменити поглавари Српске цркве обележили су се живописом. Доносили су, преко њега, своје идеје, али још више идеологију установе на чијем челу су били. У Пећи је више него игде кроз уметност дошао до изражаја однос Српске цркве према духовном и политичком животу у својој земљи, али и у православном свету. Већина фресака, својим програмима и темама, везана је за православно поимање света и живота, али не мали је број слика којима је предмет одређени историјски догађај, личност, династија или скуп црквених поглавара — и оне су прави извор за познавање ставова Српске цркве према свету који ју је окруживао, одређивао јој путеве и судбину, или био поље њеног дејства. Разматрати пећко сликарство значи проницати у природу и живот установе која је у многome обележила историјско биће српскога народа.

Најстарији слој сликарства остао је у цркви Св. Апостола. Сачувала га се једва половина, јер је добар део, онај у западном делу храма, доживео каснија пресликавања или уништење. Оно што припада првобитном живопису налази се на зидним површинама у олтару, у проскомидији, у кубету и поткуполном простору.¹ И онолико колико је сачувано довољно говори о основној замисли некадашње целине, намењене да у своје окриље прими посмртне остатке српских архиепископа. Будући да су делови те целине у храмовним просторима у којима су се одвијале поједине литургијске радње, то је живопис на њиховим зидовима, својим програмом или темама, био усклађен с обредном наменом.

У главном олтарском простору постоји неколико великих композиција. У полукалоти апсиде Деисис огромних размера (сл. 9), с Христом на престолу у средини, који десницом благосиља, а у левој руци држи отворену књигу. Престо с Христом са сваке стране чува по један шестокрили серафим. С леве стране моли се Богородица а с десне Јован Претеча (сл. 10), обоје окренути према Христу и упућујући руке према њему. У доњем појасу апсиде стоје, са сваке стране, мало погнуту и окренути средини апсиде по четири велика црквена оца, одевени у беле литургијске одежде с крстовима. Сваки у руци држи развијен свитак са исписаним молитвама које се читају или изговарају за време литургије, док се врше неопходне радње око евхаристичких дарова. Десну скупину предводи Јован Златоусти, а следе га један чије име није сачувано, па Јован Милостиви и Атанасије Александријски (сл. 12). Левој је на челу Василије Велики (сл. 13), иза којег ступају Григорије Богослов и Кирил Александријски (сл. 14), док ред завршава Сава (Српски) (сл. 11). Како нема сликаних трагова у средини апсиде, нејасно је јесу ли архијереји служили око часне трпезе с малим Христом. Изнад тог оштећеног средишњег мотива налазе се два медаљона с попрсјима арханђела Рафаела и Урила у ђаконској одећи. У њиховој близини су биле на зиду насликане две иконе, свака с попрсјем једног архијереја, али су оне у горњим половинама уништене накнадним пробијањем прозора.

У олтарском травеју настављају се литургијске теме. У своду су две композиције које чине целину Причешћа апостола. На јужној, испод једног киворија, чија калота почива на танким стубићима, Христос дели шесторици апостола честице хлеба, служећи за часном трпезом (сл. 15). Апостоли, које предводи Петар, насликани су испред куполне цркве. На другој, северно,

такође шесторица апостола на челу с Павлом прилазе Христу који их поји вином из путира (сл. 16). Грађевине (црква, кивориј), као и на суседној слици, означавају да се догађај одиграо у хришћанском храму.

На јужном зиду доњег појаса истог олтарског травеја остало је још осам светитељских фигура, претежно архијереја (сл. 19). Они нису укључени у сцену Службе епископа у апсиди, већ су насликани засебно, чеоно представљени. До апсиде су четворица: један с недовољно читљивим именом, па Григорије Чудотворац, св. Иринеј и св. Климент (?). Док су они насликани како стоје, дотле су друга четворица уписани као попрсја у медаљоне. Медаљони су распоређени око улазних врата у ђаконикон, по два са сваке стране, један изнад другог. Лево су епископ Астиос и ђакон Исаврије (сл. 17 и 18), десно старозаветни цар Језекиљ и један непознати мученик.

У куполи је насликана веома свечана и раскошна композиција Христовог вазнесења (сл. 21). Христос седи на дуги и благосиља у средини округле светлосне мандорле, коју уносе на небо четворица анђела (сл. 22). У тамбуру према истоку, стоји Богородица раширених руку у молитви између арханђела Михаила и Гаврила (сл. 23 и 24). Уоколо су апостоли што разноликим покретима с узбуђењем прате одлазак учитеља. Петар је испред јужне скупине, у којој су Андреј, Марко, Јован, Вартоломеј, Тома и Јаков. Са северне стране је Павле испред Матеја, Луке, Филипа и осталих (сл. 25). Изнад прозора на куполи насликани су светлосни дискови који се обрћу; на много места, на плавој позадини око апостола, остали су исцртани кружићи — можда трагови некадашњих облачића. Ту је и осам гранатих стабала.

Испод куполе су, на пандантифима, ликови четворице јеванђелиста. Представљени су како седе и пишу своја дела. На источном пару су Јован (сл. 27) и Матеј (сл. 28), на западном — Марко (сл. 29) и Лука (сл. 26), а између су Христови „образи“, један на убрису, други на керамици. Место за јеванђелисте је уобичајено, јер су они својом поуком посредовали између небеског учитеља и хришћанских верника.

На зидовима испод куполе су композиције из циклуса посвећеног Земаљском животу Христовом. На тријумфалном луку нема ничега; ту су морале бити Благовести. На западном зиду Христос, стојећи између две скупине погнутих апостола, благосиља их и шаље да по свету проповедају (мисија апостола) (сл. 30). Сцена је повезана с Вазнесењем Христовим у куполи као догађај који непосредно претходи Христовом испраћају на небо. Још су четири сцене на суседним зидовима, и то све с важним збивањима из Христовог земаљског боравања или после његовог одласка. На јужном зиду су, једна изнад друге, Васкрсење Лазара и Неверовање Томино (сл. 31), а на северном Тајна вечера и Силазак св. Духа на апостоле (сл. 34).

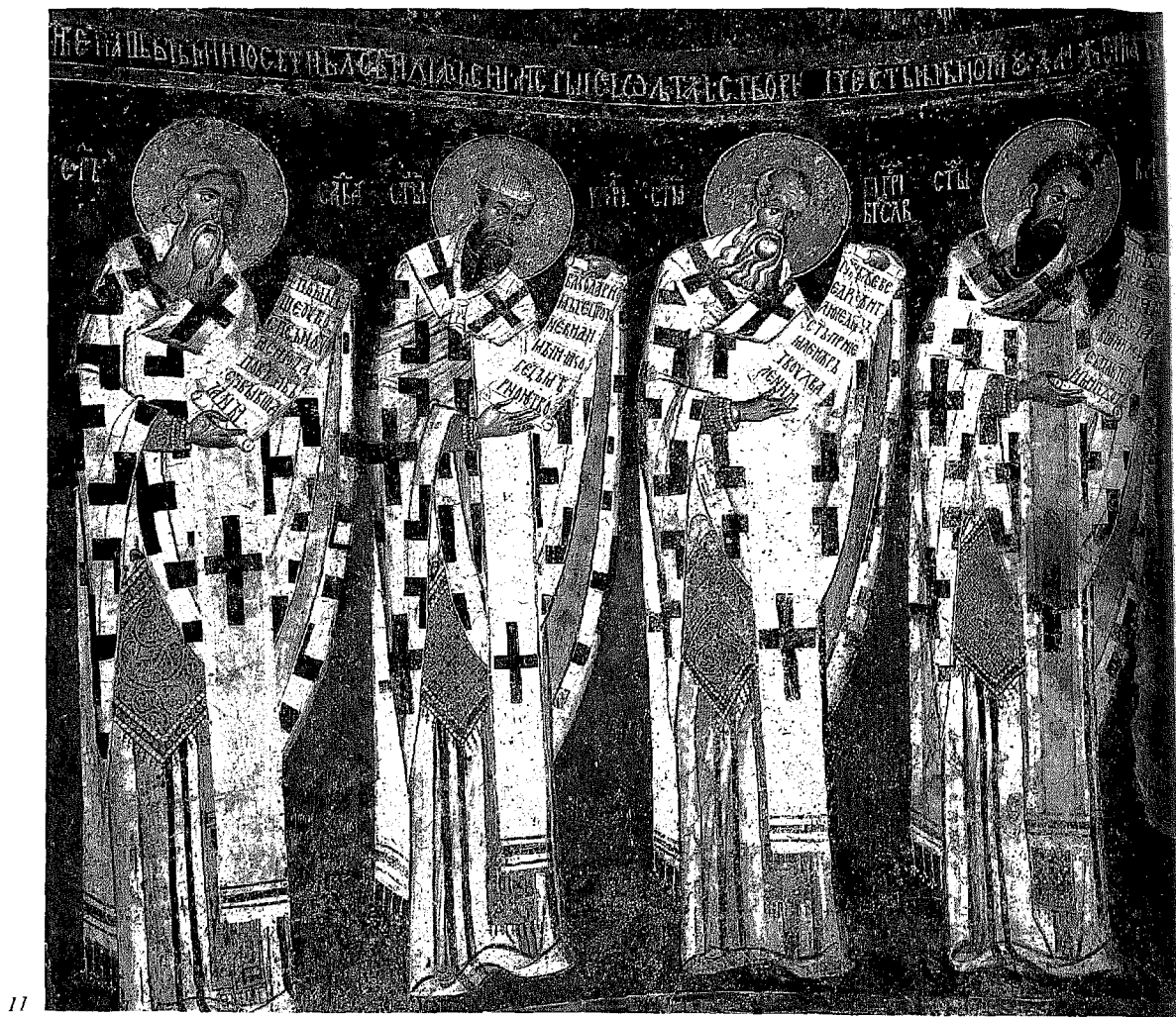
У Васкрсењу Лазара Христос стоји с леве стране, док Лазар устаје из каменог саркофага који се налази испред полукружног отвора гробнице. Сестре Лазареве се клањају Христу, а један млад човек одвија платно у које је Лазар био умотан.

Неверовање Томино готово да је симетрично компоновано: у средини је Христос, са стране су скоро једнаке скупине апостола њему окренуте (сл. 32 и 33). Слева прилази Тома и руком проверава постојање Христове ране под ребром. Врата и грађевине у позадини треба да открију да се догађај одиграо у једној јерусалимској кући (сл. 31—33).

У Силаску св. Духа апостоли седе у круг на клупи (сл. 34), а између њих је, доле, одвојена полукружном црвеном траком, персонификација Космоса у владарском руху. То је непосредни наставак збивања после Христовог вазнесења, којом приликом су апостоли стекли знање језика оних народа међу којима је требало да шире хришћанско учење.

Око полукружног, тзв. сигма-стола размештени су апостоли у Тајној вечери (сл. 34). Христос седи са десне стране, заваљен на јастуку, по римском обичају, и благосиља храну на столу: хлеб, рибу, вино. Јуда је, нагнут преко стола, десном руком посегнуо за храном. Млади Јован је узбуђен; он се

10. Јован
Претеча
Дејиса у
апсиди, ок
јудине; цр
Св. Ајос



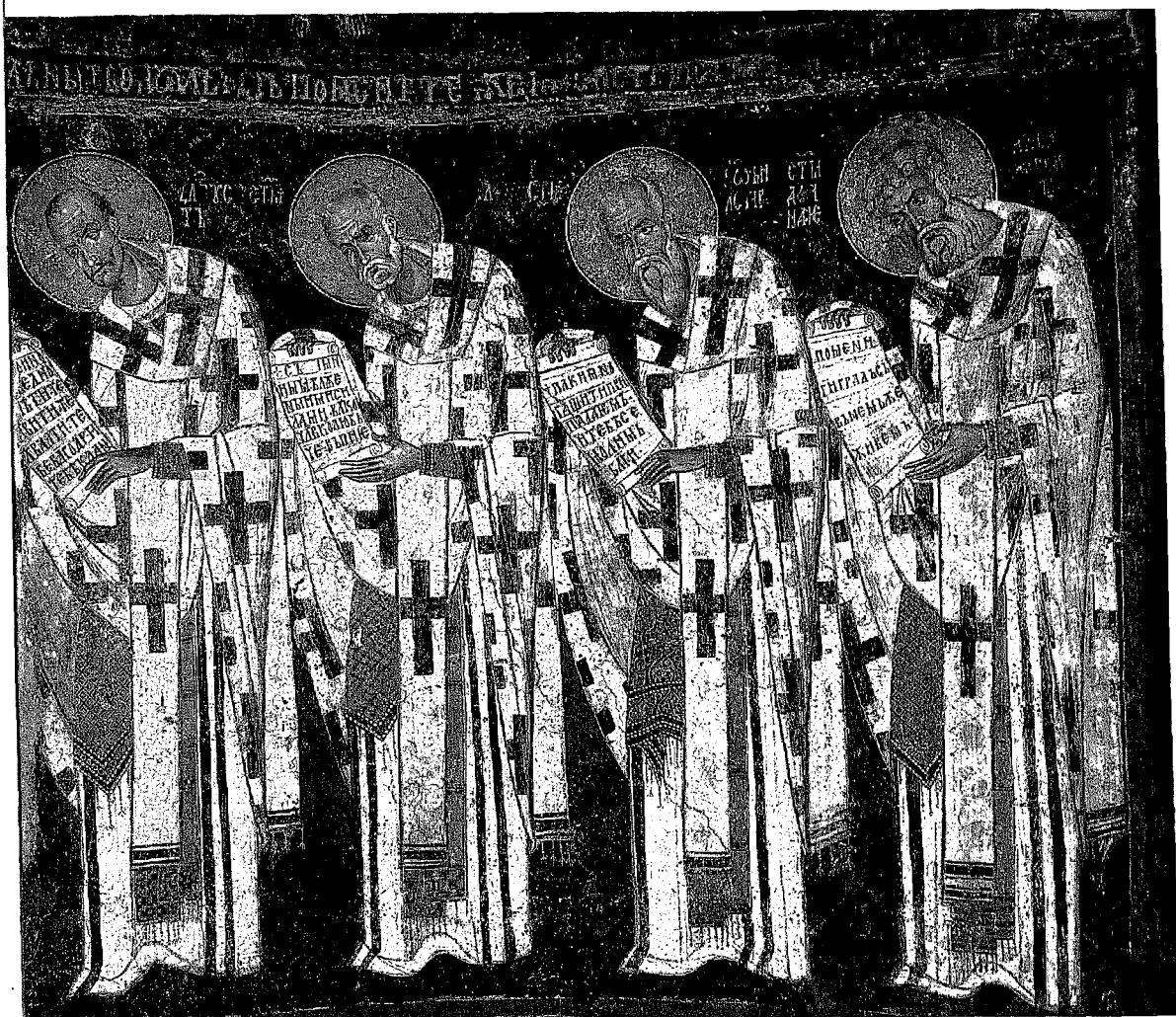
11

привија уз Христа, седећи до њега, док су други апостоли или мирни или руком упућују питање Христу.

Свака мало слободнија површина у поткуполном простору, на коју се није могла сместити каква сцена, искоришћена је за попрсја светитеља у медаљонима, у низу или појединачно. Две скупине светитеља ту су највише заступљене: пророци и мученици. Уобичајено место пророка у то време били су зидови тамбура кубета, где су они представљани у стојећем ставу. Како је то место у Св. Апостолима било заузето Вознесењем Христовим, они су се нашли на уским површинама: на потрбушјима поткуполних прислоњених лукава или на угловима испод неких композиција. Један пророк, чије име није читко, и св. Илија су у медаљонима испод Неверовања Томиног, а Исаија и један чије име није сачувано испод Одашиљања апостола. Једанаест их је на потрбушју прислоњеног лука изнад Тајне вечере. Могу се ишчитати имена Авдије, Јоне, Наума, Мојсија, Јеремије, Јоила и Језекиља. Дванаест светитеља-мученика су у медаљонима на потрбушју прислоњеног лука изнад Васкрсења Лазаревог (читају се само имена Келсија, Протасија, ГERVасија и Јакова Персијанина), а десет их је на потрбушју испод Одашиљања апостола (постоје имена Анастас(?), Полиевкта, Флора, Лавра, Фотија, Платона, Никите и Христофора (сл. 35). Попрсја су насликана наизменично на црвеним и зеленим позадинама (сл. 35—37).

Фреске у проскомидији, судећи по особинама стила, припадају истом времену којем и фреске у олтару, куполи и поткуполном простору, мада нису

11.
Служба
архијереја у
ајсиди, северна
страна, око
1260. године;
црква
Св. Апостола.
На крају свитке
Св. Сава. Изнад
низа је почетак
молитвеног
написа
архиепископа
Арсенија



12

12.
Служба
архијереја у
апсиди, јужна
страна, око
1260. године;
арква
Св. Апостола.
Изнад је
завршио так
напис с
именом
архиепископа
Арсенија

дело истих уметника. Све су направљене на основу текстова из Старог завета, изузев Службе Св. Саве (Српског) и архиепископа Арсенија, која је насликана у апсиди проскомидије. Погнута један према другом, стари архијереји су у литургијским одеждама с крстовима; они су некада вероватно имали у рукама свитке, књиге или какав литургијски предмет. Изнад њих су, у полукалоти апсидице, два анђела, између којих је мали Христос као евхаристичка жртва. Над апсидом, на источном зиду, насликан је Христос Старац Дана са седим власима (сл. 38, цртеж VI).

На јужном зиду, у два појаса, су четири старозаветне сцене. У горњем је Небеско царство, како га је видео у сну пророк Данило (сл. 39). Иза украшене оgrade раја, у мандорли славе види се Христос Старац дана, док су с његових страна строго поређани анђели (сл. 40). Доле лежи уснуо сам пророк Данило ка коме се излива огњена река полазећи испод Христових ногу.

У доњем реду је, источно од врата што из проскомидије воде у главни простор олтарa, пророк Данило између лавова у пећини (сл. 42), а западно од врата Давид се каје, павши на колена, пред пророком Натаном (сл. 41) и Опроштај Давиду, који седи на престолу, а чува га анђео.

На северној страни су биле још најмање две сцене, чији остаци нису довољни да би се могле с поузданошћу одгонетнути. Претпоставља се, изгледа с правом — с обзиром да једини очувани лик веома подсећа на пророка Данила — да је у питању Визија пророка Данила о будућим временима и, можда, Доношење хране пророку Данилу или Три младића у огњеној пећи.

Некада су се најстарије фреске налазиле свуда по цркви; њихови трагови су налажени на зидовима западног храма, испод живописа из XVII века. Нема га у певницама, где је био уништен услед влажења с кровова бочних цркава, па је обновљен највероватније средином XIV века. Поредак празника у своду јужне певнице (Рођење, Сретење, Крштење) показује да је поштован првобитни распоред.

Приликом конзерваторских радова на крововима цркава у Пећи пронађени су, спали са зидова старе јужне цркве коју је у XIV веку надоместио храм Богородице Одигитрије, боље очувани остаци фресака најстаријег слоја. Међу њима су две главе, једна безбрада, младолика, монохромна, ружичаста; друга снажно моделована, анђеоска, с траком у коси. Једино су сведочанство о томе да су и старе бочне цркве биле живописане кад и главни храм Св. Апостола.

13



13.
Св. Василије из
Службе
архијереја у
ајсиди, око 1260;
црква
Св. Ајосћола

Немогућно је сасвим поуздано одговорити када су биле израђене најстарије фреске у Пећи, јер су подаци изгубљени или уништени. Најзначајнији ослонац за датовање налази се у олтару. Ту уз лик архиепископа Саве стоји епитет „свети“, довољна назнака да је реч о покојном српском црквеном достојанственику.² Он се почео прослављати као светитељ после упокојења, односно после преноса његовог тела из Трнова у манастир у Милешеву, вероватно 1236. године. Овај податак, међутим, довољан је само за утврђивање ширег временског оквира за живописање пећког храма.

Два друга извора такође су са најстаријег живописа, а оба су у вези с другим српским архиепископом Арсенијем. Први се налази у дугачком натпису, изведеном у фреско-техници, на венцу што се пружа између полукалоте и зидова апсиде (сл. 11 и 12). То је молитва слободно састављена од две молитве: први њен део узет је из чина освећења храма, а други из тзв. молитве приношења, која се завршава речима: „Помените и мене грешнога Арсенија“.³ Из самог имена није лако утврдити ко би био овај Арсеније, јер није наведено његово занимање или титула. То би могао бити само неки високи црквени достојанственик, који је имао право да унесе своје име у олтар храма, мада уз скромни навод да је грешан. Најпре долази

у обзир наследник Саве Немањића на престолу Српске цркве, Арсеније. Као познавалац Савине ктиторске делатности, он је парафразирао Савин натпис испод венца куполе у Богородичиној цркви у Студеници, где стоји: „... и мене работавшаго поменете Саву грешнаго“. Арсеније би требало, слично Савиној улози у Студеници, да се старао о раду на живопису, а не би морао бити ктитор. Ктитора треба тражити или у личности неког од српских владара, пре свих краља Уроша I (1242—1276), или у Српској цркви као организацији.

Ако би се у имену Арсеније из Пећи садржао помен другог српског архиепископа — а то изгледа доста вероватно — онда би најстарији живопис био изведен у доба његове власти (око 1235—1263). На такав закључак наводи и други, истина недовољно поуздан податак. Он је остао на слици у проскомидији где су приказани Сава Српски и архиепископ Арсеније, како заједнички служе, окренути часној трпези (цртеж VI). Уз Савино име стоји да је „свети“, а уз Арсенијево нема тог епитета, сем ако није временом уништен (сл. 38). На месту где би требало да се налази нема од њега никаквог трага, а фреска није знатније оштећена. Уколико тај епитет није ни био исписан, испалало би да је живопис заиста изведен за Арсенијева живота, било да се налазио на црквеном престолу (до 1263), било док је лежао болестан, очекујући смрт и

напустивши црквено поглаварство (између 1263. и 1266). На слици Арсеније има лик старца у дубоким годинама, због чега и треба помишљати на уско раздобље око 1260. године, као време у којем се завршавало најстарије пећко сликарство.⁴

Мада се доба настанка живописа не може да утемељи на изричитим сведочанствима, ипак се оно са доста вероватноће да наслутити. Стилске особине овог сликарства на ступњу су зрелог пластичног и монументалног израза особеног за уметност у Србији после средине XIII века.

Програм првобитног живописа у Св. Апостолима и његов размештај у храму нису уобичајени у српском зидном сликарству XIII века. Нека решења



су ретка или чак јединствена. Деисис у полукалоти апсиде је, на пример, још једино у пећинској црквици Св. Петра Коришког код Призрена, која је била осликана негде у трећој деценији XIII столећа. Можда га је још гдегод било, јер су оштећене полукалоте у неким од важних цркава XIII века. Не може се рећи је ли у куполама већине српских цркава из истог столећа била тема Вазнесења као у Св. Апостолима, јер у многима нема више чак ни трагова живописа (Студеница, Придворица, Морача, Сопотани, Градац итд.). Сасвим је, међутим, извесно да је у Жичи (истина на поновљеном живопису из раног XIV в.) и у Милешеви (осликаној до 1228. године) било Вазнесење Христово, јер су очувани делови где се виде ноге узнемираних апостола. У Милешеви је, одмах испод кубета, остала и сцена Мисије апостола једнако као у Пећи.

14.
Св. Кирил
Александријски и
Сава Српски из
Службе
архијереја, око
1260; црква
Св. Апостола

Готово да је усамљен случај да се у поткуполном простору налазе окупљене сцене такве тематике каква је у Апостолима. У Србији у XIII веку ту су, обично, сцене највећих празника — Рођења и Васкрсења Христовог, па и других. Само је у Жичи, на живопису из раног XIV века, највећи број сцена исти као у Пећи. Верује се, изгледа с правом, да је обновљени живопис у Жичи поновио првобитни распоред фресака из око 1220. године.

Програм у проскомидији сасвим је изузетан: ни једна српска црква из XIII века нема сцене о пророку Данилу, а само Морача има сцене из Старог завета у бочној просторији уз олтар.

Очевидно, неке нарочите идеје руководиле су ктитора и његове саветнике да захтевају да се направи програм у коме ће посебно бити истакнуте теме као што су Деисис и Вазнесење, и да се изврши посебан избор празника у поткуполном простору, како би биле што видљивије суштинске идеје ктитора. Живопис је својом програмском замисли свуда, па и у Србији у средњем веку, подвлачио, између осталог, намену одређене цркве, односно њену улогу у средини којој припада. Из историјских извора се зна да су Св. Апостоли били храм српских архиепископа повезан са Жичом, тада седиштем српских црквених поглавара. Тешко се уз то, отети и утиску да је постојала намера да Пећ постане маузолеј српских архиепископа и да је и то имало одјека у избору тема. Већ је у прво време у Св. Апостолима био сахрањен архиепископ Арсеније, а одмах после њега и његов наследник Сава II. Ту је потом, средином XIV века, нашао покој и први српски патријарх Јоаникије. Многим каснијим црквеним поглаварима Србије положена су тела у Пећи, али не у цркви Св. Апостола већ уз њу прислоњеним црквама (Никодим, Данило II, Јефрем, Максим итд.). У сличном положају била је и Жича: намењена је била да буде српска катедрална црква и да постане маузолеј неких српских краљева. У томе би лежали разлози што су жички и пећки живопис слични по неким битним програмским обележјима.

Немали је број гробница у црквама из средњег века у виду аркосолија или саркофага, украшених представама Деисиса. Известан број научника мисли да Деисис има исто значење које има и приказ Страшног суда, пошто је он средишњи мотив сваке сцене Страшног суда. И кад је издвојен из слике Страшног суда, он изражава веровање у други долазак Христов, у васкрсење тела, али износи и уверење да ће се, посредством Богородице и Јована Претече — за које се узимало да заступају род људски пред Христом — добити, при последњем суђењу, царство небеско. Истина је да не постоје довољно речити и важни црквени текстови који у потпуности објашњавају слику Деисиса. Они који су нађени доста су споредни или пореклом из литургије неортодоксног хришћанства. Зато се заступништво Богородице и Претече тумачило њиховом природом (као јединих људи који су се убрајали у анђеле). Докази су налажени на фрескама на којима је Богородица бивала попраћена натписом „Заступница“, а редовно се, као и Јован, на слици у Деисису молитвено обраћала Христу.

Из VI и VII века су први трагови заједничког сликања Христа с Богородицом и Јованом Претечом. Тек с победом иконофила почиње ширење ове слике по православном, а затим и католичком свету. Најстарији примери су из IX/X века, из Кападокије. Веома су многобројне слике Деисиса у полукалотама апсида из времена између XI и XIII века: опет у Кападокији и у њој суседној Грузији, нарочито у храмовима Горње Сванетије, делимично у Јерменији, доста у црквицама на Криму, а нарочито на грчким острвима (Еубеја,

15. Причешиће апостола, олтарски свод, јужни страна, око 1260; црква Св. Апостола



16. Причешиће апостола, геџаљ, олтарски свод, око 1260; црква Св. Апостола

Наксос), и Пелопонезу; у пећинским храмовима Апулије и Луканије (посебно око градова Фасана, Матере, Масафре, Мотоле, Таранта). За многе од тих храмова може се утврдити да су подигнути с надгробном наменом, мада им то није била једина функција. Истина, немају све надгробне цркве Деисис у апсиди, нити Деисис има једино есхатолошко значење. Он је, пре свега, слика молитве и заступништва пред Христом.⁵

У Пећи есхатолошки смисао слике Деисиса означен је присуством серафима с обе стране Христовог трона. Преузети су из много сложенијег типа Деисиса — Визије, који је живео упоредо с једноставнијим његовим сликама. Најразвијенији облици ове Визије, иначе саздане на текстовима Апокалипсе и пророка Језекиља, Исаије и Данила, приказивали су Христа у слави окруженог мандорлом, апокалиптичким животињама, скупинама анђела, коме се молитвено обраћају Богородица и Јован Претеча. Овај тип Деисиса изгледа да је образован захваљујући предиконоборачким сликама Визија из апсида хришћанских цркава.

Пећки Деисис, изузетних размера, с натприродно великим фигурама, добро се видео, преко некада ниског иконостаса, из целе, иначе веома дугачке цркве. Опомињао је на надгробну намену цркве, на васкрсење људи и на последњи суд.

С њим је било у идејној вези Вазнесење Христово у кубету. Оно није проста илустрација догађаја према јеванђелистима Марку и Луки. Следећи почетак текста из *Дела апостолских*, уз извесна садржинска проширења, Вазнесење не говори само о одласку Христовом са земље, но и најављује његов други долазак. Богородица у средини међу апостолима не помиње се ни у једном тексту који говори о Вазнесењу. Њена представа, дакле, није „историјска“; она је ту као сведок његовог доласка (оваплоћења) и молитвено према њему подиже руке. Уз њу су два арханђела. То су она „два човека у белом“, о којима је реч у *Делима апостолским*. Они су се обратили апостолима: „Људи Галилејци! Шта стојите и гледате у небо? Овај Исус који се од вас узео и узлете на небо тако ће доћи...“ Остаци натписа на овој слици у Пећи (... ..**КАКО ВИДѢ СІЕ... Н... ША НА НЕБО**) односе се, изгледа, баш на догађај о коме пише у *Делима апостолским*.

Овакав тип Вазнесења често се налази у средњовековним илустрованим псалтирима. Иде, обично, уз псалм 23 (24), где се пева о доласку цара славе, крепког и силног, господара над војскама. Други долазак Христов или друга парусија једно је од битних значења које доноси Пећко Вазнесење. Тиме се на важном месту у цркви, у куполи, такође назначује надгробна природа пећких Апостола.

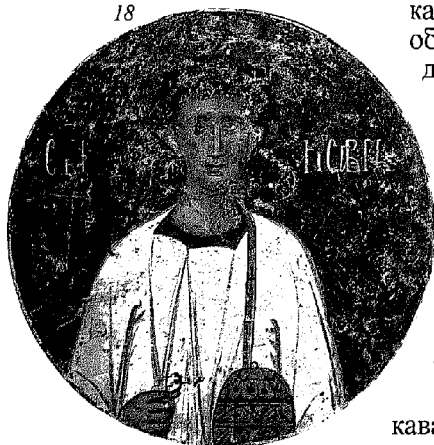
Сматра се да је Вазнесење у куполама византијских цркава остатак предиконокласичког програмског предања, јер су га имале неке велике цркве Царства, какве су биле Ротонда у Солуну или Св. Апостоли у Цариграду (са декорацијом из раног V, односно из VI века).

Могло би се, међутим, рећи да је тзв. средњовизантијско доба најбогатије сликама Вазнесења у кубету: у Кападокији (Килицлар килисе, око 900. г.), Солун (Св. Софија, IX в.; Панагија тон Халкеон, XI в.), Јерусалим (било у цркви Васкрсења још у XII в.), Грузија (Икви, XI в.; Сафара, XIII в.), Венеција (Св. Марко, око 1200), Русија (Ладоба, Аркажи, Нередица — све с краја XII в.) и др. Приметно је да су неке од ових цркава биле надгробне, а у једном броју Вазнесење је са сликаним назнакама другог Христовог доласка или, као у Св. Софији у Солуну, с натписом преузетим из *Дела апостолских*.⁶

С идејама из Деисиса и Вазнесења слаже се надгробна садржина у сценама Васкрсења Лазара и Неверовања Томиног из поткуполног простора. Оне су ту смештене једна изнад друге; иначе, нису у поретку с околним сценама нити носе исто значење. Васкрсење Лазара с Вазнесењем повезује место радње (Витанија по јеванђелистима Луки и Јовану), али још битније — унутрашњи



17



18

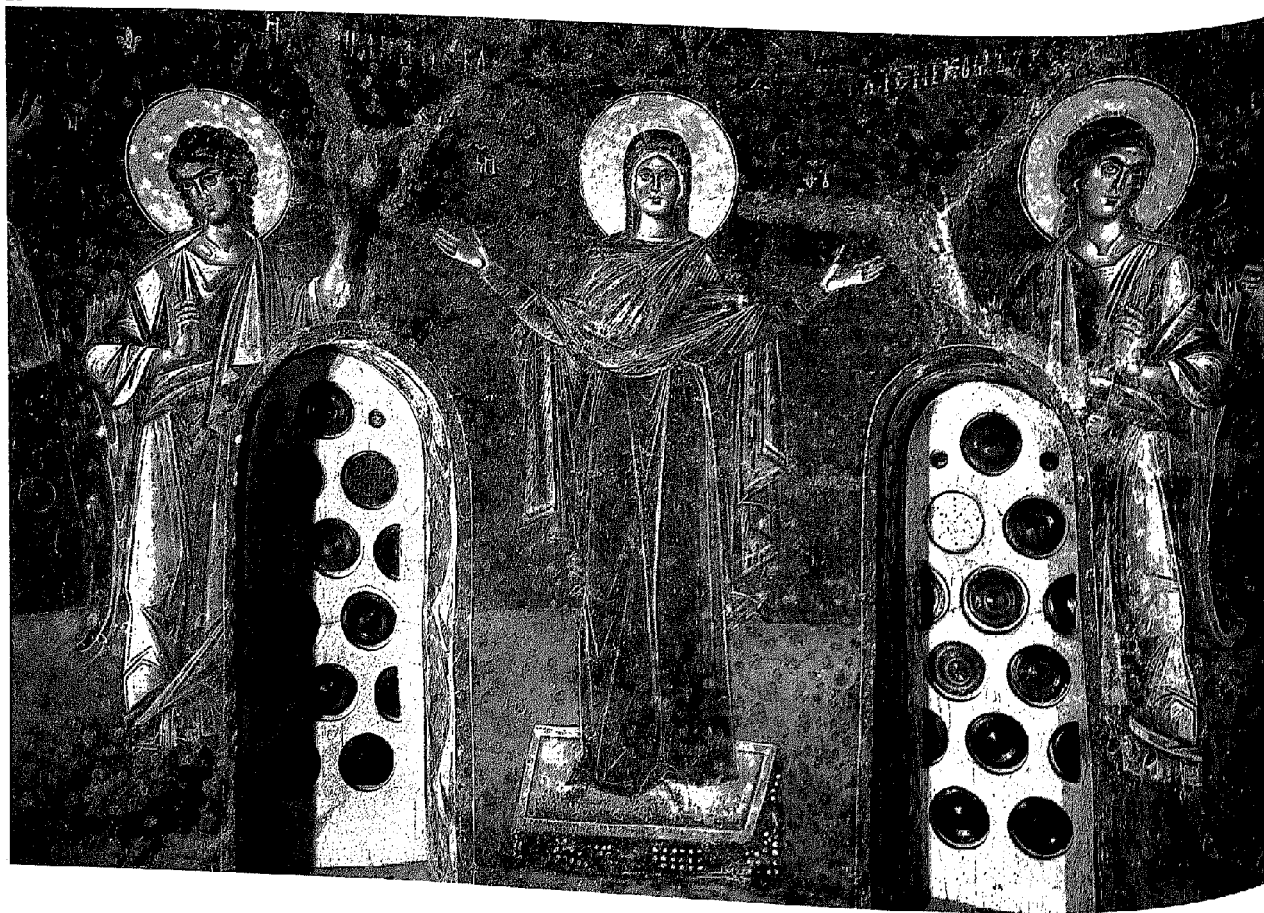
17. и 18.
Св. Астхије и
ђакон Исаврије,
олшарски
шравеј, око 1260;
црква
Св. Апостола

19.
Светишћели на
јужном зиду
олшарској
шравеја, око
1260; црква
Св. Апостола

смисао. Васкрсење Лазара није било, почев од раног хришћанства, само прост приказ једног знаменитог Христовог чуда, већ типична слика наде у васкрсење људи. Зато је та сцена у предиконкластичко време чест мотив на саркофазима, фрескама над гробницама и на делима примењене уметности намењеним надгробном култу. У средњовизантијском добу нашла је место у сликаним псалтирима с маргиналним минијатурама, и то уз псалм 29 (30), јер је у њему тврдња о васкрсењу: „Господе извео си из пакла душу моју и оживео си ме да не сиђем у гроб“, итд. У Пећи се Лазар подиже из саркофага, што је млађи иконографски тип који се раширио у XIV веку; то је један од најстаријих, ако не и најстарији његов пример.⁷

Неверовање Томино је једна од изразитих сцена из циклуса Христових јављања после васкрсења. Овде је стављена у везу с Васкрсењем Лазаревим,

23



23.
Вазнесење
Христово,
Богородица
између анђела на
источној страни
шамбура кубета,
око 1260; црква
Св. Апостола

јер и она сведочи о Христовој божанској моћи и уверава у могућност васкрсења људи. Прича је то о младом апостолу који није поверовао у Христово васкрсење, али има општији значај захваљујући тумачењима светих отаца и литургијској пракси.

Друга идеја која је проистицала из смештаја Вазнесења у кубе Св. Апостола условила је појаву читаве групе сцена у поткуполном простору без значаја: оно није било обавезно део програма надгробних цркава, као што ни свака црква с Вазнесењем у кубету није морала бити надгробна. Смисао Вазнесења био је разгранат. Једна од битних идеја, упоредо с надгробном, била је

24.
Вазнесење
Христово,
Богородица
између анђела на
источној страни
шамбура кубета,
око 1260; црква
Св. Апостола

повезана с делатношћу апостола на проповедању и ширењу вере после Христовог одласка. Припремајући их за ту мисију, Христос је апостолима, у више наврата пре вазнесења, скретао пажњу шта им ваља чинити. Тајна вечера и Одашиљање апостола два су догађаја — оба насликана у Пећи испод Вазнесења — кад је Христос оставио своје суштинске поруке: ону која се односила на хришћанску литургију и другу која се тичала покрштавања људи. И трећа сцена испод Вазнесења у Апостолима, Силазак св. Духа на апостоле, има исти смисао: с неба су апостоли добили моћ говора на разним језицима како би могли обавити свој задатак.

Избор баш ових слика за изношење идеје о надгробној и апостолској природи архиепископске цркве у Пећи свакако није био случајан. „Редакција“ ових схватања путем слика могла је да буде и нешто друкчија па да се не изгуби основна мисао. Зато изгледа да се уметнички саветодавац сликара руководио неким узором који је у хришћанству био нарочито цењен. На његов траг упућује, изгледа, тврдња архиепископа Никодима из Предговора *Јерусалимској титлици*. Говорећи о ктиторству архиепископа Саве I у Пећи, он је навео да је Сава на свом путу по Светој земљи, пошто је видео „... у светом граду Јерусалиму изглед цркве славнога Сиона и Светог Саве Јерусалимскога, на исти изглед створи ову велику цркву“. По облику пећка грађевина заиста не личи на два поменута палестинска светилишта. Архиепископ Никодим је очевидно мислио на неку другу врсту сличности, на неки печат у Св. Апостолима по коме се могла, међу ученијим људима у средњем веку, распознати веза између друге цркве по значењу која је припадала српском архиепископу и наведених јерусалимских храмова. Могућно да је реч о тој, рекло би се, посебној „редакцији“ празника под кубетом Пећи. Три догађаја, од пет колико их је, одиграла су се у Горњици или цркви на Сиону: Тајна вечера, Силазак Св. Духа и Неверовање Томино. О томе су писали делимично јеванђелисти, а претежно средњовековни ходочасници у Јерусалим, почев од IV столећа, који су саопштавали владајуће предање о Сиону. Српски писац из XIII века са Свете Горе. Доментијан, за којег се претпоставља да је пратио архиепископа Саву I у Свету земљу, знао је такође шта се све догодило у цркви на Сиону.

Сионска црква била је, све до XII века — док није преименована у Богородичину цркву, посвећена св. апостолима, као и храм у Пећи. Чувала је успомену на настанак Христове цркве. Дуго је била јерусалимска епископска црква, због чега је, током средњег века, сматрана за мајку свих хришћанских цркава. По њој су исти епитет стекле многе катедрале широм света, па и српске, као што су она у Жичи, Пећи, Приштини или Сремским Карловцима. Није био мањи ни њен утицај на посвећење бројних катедрала Светим апостолима.

Више ходочасника у Јерусалим оставило је податке и о сликаном украсу цркве на Сиону. Сведочанства се не слажу до сваке појединости. Међутим, несумњиво је да су се у разним временима не увек на истим местима налазиле представе Тајне вечере, Прања ногу, Силаска Св. Духа и Неверовања Томиног. Пошто је црква на Сиону имала спратну просторију — Горњицу, за коју су везани Тајна вечера и Силазак Св. Духа, ту, у куполи и у апсиди налазили су се њихови насликани прикази. У доњој цркви засведочено је постојање других двеју слика.⁸

Ако су се Срби приликом живописања Пећи заиста повели за сионским узором, то се није састојало у непосредном опонашању облика грађевине или распореда живописа, већ је Сионска црква, са предањем о догађајима за њу везаним и са њиховим илустрацијама на зидовима, била само повод за преузимање основне идеје и подстицај за налажење сопственог решења. Што се, пак, тиче Никодимовог помена о обликовању Св. Апостола према манастиру Св. Саве Освећеног код Јерусалима, о томе не постоји ни један други писани или археолошки податак.

Изгледа да су се идеје о Сионској цркви као матици и сведоку оснивања хришћанске црквене организације шириле током средњег века, само што оне нису довољно испитиване. У великим апостолијонима, као што је то била Јустинијанова црква Св. Апостола у Цариграду или као што је то Св. Марко у Венецији, неки трагови сионских замисли могли би се наћи (Вазнесење и Духови у главним куполама Св. Марка), а било их је и у Св. Софији у Цариграду. На јужној галерији био је некада посебан простор намењен за одржавање црквених заседања. На његовим сводовима постојали су мозаици Тајне вечере и Силаска св. Духа на апостоле. Били су урађени, тако се верује, под утицајем идеја патријарха Фотија.⁹ Заиста, није се могао створити идеалнији програм за саборске дворане у средњем веку: два скупа апостола представљали су истинске праслике потоњих сабирања хришћана на којима се зазивало присуство св. Духа.

Тако су две главне идеје пећких фресака — о надгробној намени и апостолској улози — биле предочене на главним местима у храму Св. Апостола. Програм је, према сведочењу архиепископа Никодима, замислио први српски архиепископ Сава, као што би он, по Никодиму, био и први ктитор, а спровео га је његов наследник Арсеније. Обојица су имали пред очима Жичу, где су коју деценију раније, цариградски сликари, уз савете тек именованог првог архиепископа Србије, остварили сличну замисао. Две цркве српске Архиепископије у XIII веку једнаке су биле по носећим схватањима свога живописа.

Олтарски програм сликане декорације у Пећи претежно је посвећен литургијским илустрацијама или њиховим старозаветним прасликама, као што је то било уобичајено у византијском свету. Кад су сликане фреске у Пећи, већ су се биле век-два раније у олтарима усталиле слике Причешћа апостола и Службе архијереја. Причешће апостола се, од XI века, сликало у апсиди или олтарском своду византијских цркава. Обично је приказивало дељење евхаристичких дарова апостолима, што је означавало почетак хришћанске литургије; заправо био је то литургијски приказ оног истог чина који се „историјски“ одиграо на Тајној вечери. У дворани Тајне вечере у Сионској цркви, где су поклоници виђали током средњег века слику Тајне вечере у куполи, можда је постојало Причешће апостола као њен литургијски „превод“.¹⁰

Далеко су занимљивије идеје Српске аутокефалне цркве саопштене кроз слике архијереја у доњем појасу олтарског простора. Служба архијереја у облику у којем је изнесена у Пећи представља коначни њен вид, добијен крајем XII века, после готово века постепеног образовања. Архијереји у рукама држе свитке с текстовима молитава које се током сваке литургије говоре, најчешће у вези с евхаристијом. Некада се у средини апсиде, што је у то време било незаобилазно, налазила представа лежећег детета — Христа на часној трпези, у значењу евхаристичке жртве.¹¹ Необичну новост у Пећи представља увођење у слику Светог Саве, првог српског архиепископа, на крај свите, иза св. Кирила Александријског. Тако је, први пут у српском сликарству, Св. Сави одато високо признање — свештенство и верници могли су га видети како саслужује с највећим литургичарима и оцима хришћанске цркве. Од тога времена он и неки по светости славни српски архијереји повремено су добијали на истим сликама једнако почасна места (Сопотани, Богородичина црква у Пећи, Ресава, касније Морача, итд.). Српска црква је преузела из Византије обичај представљања својих славних црквених поглавара у овој сцени. Још у време Јустинијана, на равенским мозаицима, на пример, архиепископи и епископи помесних цркава стекли су право да буду сликани у најсветијем месту у цркви, у олтару. Међутим, тек од XI века они су добили место међу славним литургичарима хришћанства, и то на крајевима скупине чеоно представљених црквених

25.
Вазнесење
Христово, анђео
и апостоли
предвођени
Павлом, северна
страна тамбура
кубета, око
1260; црква
Св. Апостола



26

26.
Еванђелиста
Лука,
северозападни
панганџиф, око
1260; црква
Св. Апостола



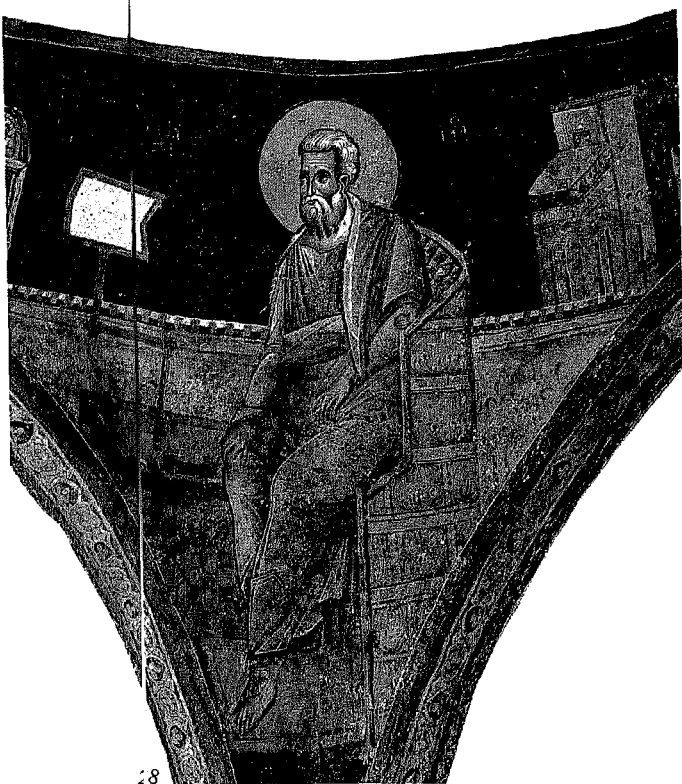
27

27.
Еванђелиста
Јован,
североисточни
панганџиф, око
1260; црква
Св. Апостола

достојанственика (на пример св. Кирил и Методије, словенски учитељи у Св. Софији у Охриду). Када је створена композиција Службе архијереја, раније стечено право остваривало се и даље. Аутокефалне цркве — Кипарска или Охридска — слично Српској, на тај начин су истичале оне своје поглаваре по којима су биле знамените и због којих су стекле свој високи углед. Њих су следиле чувене по својој историји митрополије какве су Драчка, Тебанска, Атинска, Лариска, Трапезунтска и Скопска, које су, истина не увек, поручивале у сцени Служења портрете својих архијереја под којима су добиле митрополијски положај.¹²

Приликом сликања домаћих архијереја пажено је и иза којег ће чувеног црквеног оца он служити, кога ће следити. Обично је ишао на крају входа иза онога који му је био узор у животу или с којим су га спајале какве врлине. На примеру Саве Српског то начело је пажљиво спровођено током средњег века. У пећким Апостолима Сава је иза св. Кирила Александријског, јер су оба напустили земаљску славу и богатство због духовних добара. На ту сличност обратио је пажњу већ први хагиограф Св. Саве, хиландарски јеромонах Доментијан, када је, вероватније 1253. него 1243. године написао његово *Житије*. Оно је, изгледа, непосредно претходило живописању пећких Апостола и условило однос на слици између Саве Српског и Кирила Александријског. Само десетак година касније, пошто је Доментијан довршио *Житије св. Симеона Немање*, где је Сава Српски упоређен са св. Игњатијем Богоносцем, у сопоћанској Служби архијереја Св. Сава је насликан иза св. Игњатија. Повезивало их је, по Доментијану, ношење Христа у срцу и то што су обојица добили божански дар да разрешавају људе од греха и да их крсте. Тако је однос Српске аутокефалне цркве према хришћанској васељени означен положајем Саве Српског међу великим хришћанским оцима.¹³

Има у олтару Св. Апостола трагова и односа Српске цркве према суседним црквеним организацијама, Охридској архиепископији и Драчкој



28



29

28.
Еванђелиста
Матјеј,
југоисточни
пантанџиф, око
1260; црква
Св. Апостола

митрополији. Обе су, пре добијања српске аутокефалности, до 1219. године, управљале духовним животом на појединим подручјима Српске државе: Охридска највећим делом у унутрашњости Балкана, Драчка превасходно на јадранском приморју. Преко њих у српску средину се усадило поштовање према светитељима чији култ су неговале њихове матичне цркве. Изгледа, наиме, да је на крају скупине од четворице чеоно представљених архијереја на јужном зиду пећког олтара Св. Апостола, дакле опет последњи у низу, насликан св. Климент Охридски. Рекло би се то на основу црта његовог лица, али и на основу остатака слова његовог имена. Свети Климент Охридски постао је славан захваљујући култу у Охриду, који је почео да се негује већ у XI веку. У време када су, крајем XIII века, Срби завладали једним делом Повардарја, култ Климента Охридског утицао је на слике у задужбинама српских владара и великаша, па и у Пећи на нешто познијем живопису.¹⁴

29.
Еванђелиста
Марко,
југозападни
пантанџиф, око
1260; црква
Св. Апостола

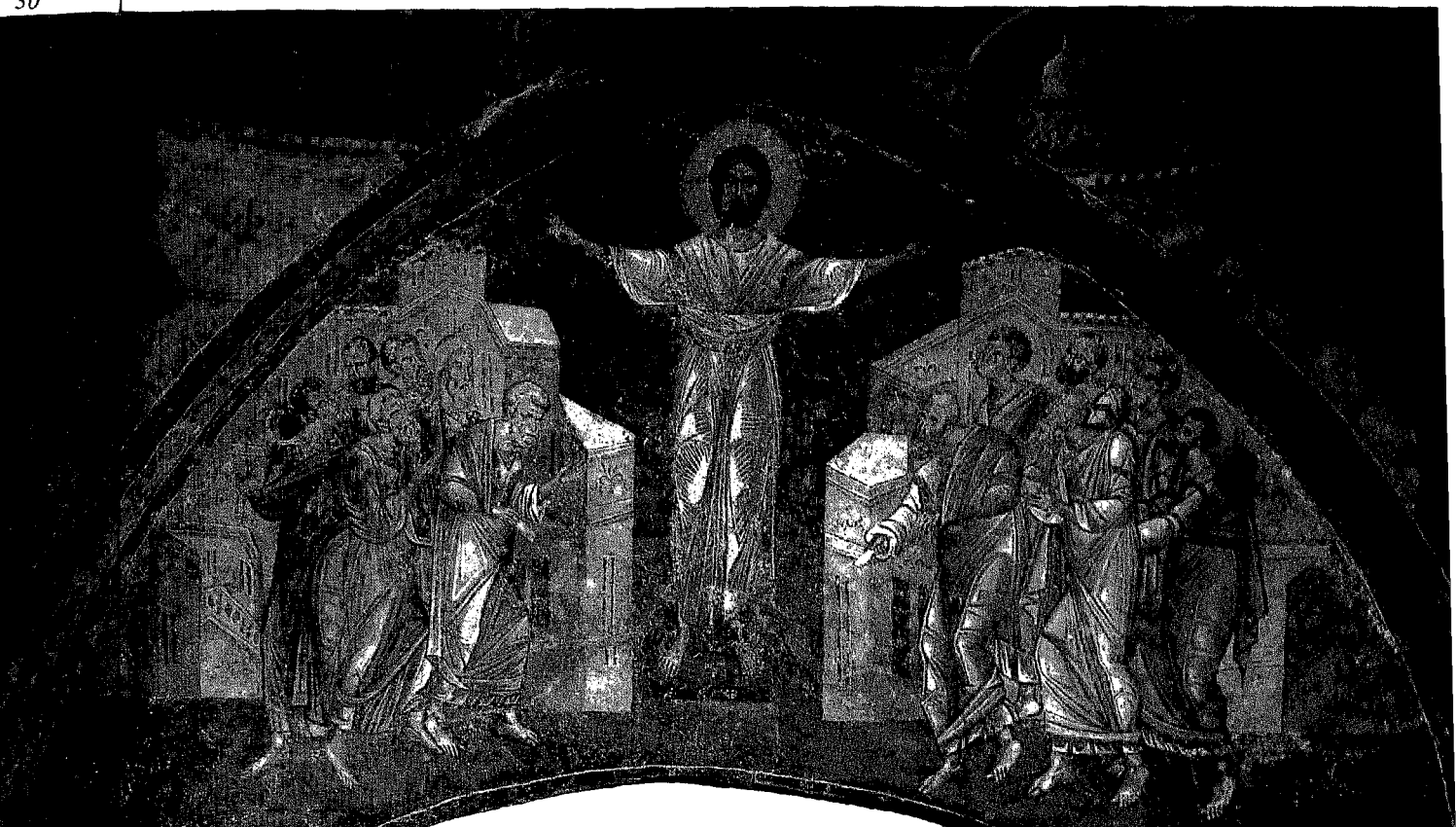
На том истом зиду на коме се налази лик претпостављеног Климента Охридског остало је, у медаљону испод портрета четворице архијереја, попрсје св. Астиоса. Овај светитељ је веома ретко сликан у средњем веку. Култ му се ширио из албанског Драча, где је он, према житију, био на дужности епископа под царем Трајаном и где је страдао. На фрескама у цркви села Рубика у Албанији, из 1272. године, насликан је, попут Саве Српског у Пећи, на крају Службе архијереја у олтару. Међу ликовима епископа у олтару охридске цркве Богородице Перивлепте, који су изведени 1294/95, може се наћи и он, истина не у композицији Служења архијереја, али у олтару.¹⁵ Драчка митрополија је, у то време, била у саставу Охридске цркве, па је његова појава у Охриду сасвим разумљива. Због тога ће остати питање: није ли Српска црква, у време краља Уроша I, сликом св. Астиоса показивала не само обичан однос поштовања према суседној Драчкој митрополији, већ истицала и неке претензије.

Идеологију Српске цркве саопштавају и фреске на источном зиду протезиса: ту два њена прва архиепископа служе заједно проскомидију. Изнад њих је Христос као дете које лежи, с обзиром да је представљен у тој сцени као евхаристичка жртва. Жртву прима Христос као Старац Дана (сл. 38), који је насликан изнад ове сцене у облику у којем су га видели пророк Данило и Јован јеванђелиста у Апокалипси. Архиепископ Арсеније могао је бити и жив када је ту био представљен, иако није било уобичајено да се портрети живих архијереја нађу у слици Службе архијереја. Само се још за архиепископа Саву II наслућује да је био жив када се појавио у сопоћанској Служби архијереја. Молитва која се на литургији чита за време појања Херувимске песме, на основу које је створена читава сцена, никако се не противи сликању живог епископа. Служећи свештеник, на литургији, изговара, између осталих, следеће речи упућене Христу: „... оспособи ме силом твога св. Духа, да обучен у благодат свештенства предстанем овом светом престолу твојем, и свештенодејствујем свето и пречисто твоје тело и пречисту крв... и молим ти се да не окренеш лице твоје од мене... него ме удостоји да ти ја грешни и недостојни слуга твој принесем ове дарове: јер ти си који приноси и који се приносиш, који прима и који се раздаје, Христе Боже наш...“¹⁶

Служење проскомидије више пута је било насликано у српском живопису у XIV в. (Љуботен, Матеич, Марков манастир). Увек су у њима били учесници двојица хришћанских архијереја; од њих најчешће Атанасије Александријски. Они приступају часној трпези с литургијским инструментима како би евхаристичку жртву припремили. Свакако су српске представе с овом темом преузете са старијих византијских узора. Колико је познато, у византијској оставштини до сада нису затечене овакве слике. У Србији је око Архиепископије створена композиција с домаћим служећим архиепископима. У Пећи је њихова најстарија представа. У Дечанима, из средине XIV века, налази се друга. И у њој су служећи Св. Сава и св. Арсеније. Само је српска црквена самосвест била у стању да створи композицију на којој су славни оци цркве били замењени првим српским црквеним достојанственицима. Срби су били уверени да су сви они равни по значају и једнаки по својој вери.

Превасходно есхатолошки смисао имају старозаветне сцене са јужног и северног зида протезиса. Царство Божје, насликано на јужном зиду, биће остварено, по тумачењима византијских богослова, тек после Страшног суда. Оно је, уз Старца дана на источном зиду, средишњи мотив идеје која је саопштена уз ослањање на текстове 7. и 8. главе пророка Данила. С Царством Божјим усклађена је и представа са северне стране — Данилова визија будућих времена и престанка гнева. Некада су је православни сликари стављали и у оквире Страшног суда. У обе фреске Данило је насликан као један од учесника. И у друге две сцене — Данило међу лавовима и, изгледа, Данила у пећини храни гавран — он је средишња личност. Једном као праслика Васкрсења, други пут као праузор евхаристије — ове две сцене биле су доста често уткане у византијске сликарске програме. Ако је још једна оштећена сцена, на северној страни, приказивала Тројицу јеврејских младића у ужареној пећи — као што по траговима огња изгледа — онда би и ту пророк Данило посредно био заступљен; тројица младих Јевреја били су му најближи другови.¹⁷

Композиције посвећене пророку Давиду није најлакше довести у везу с Даниловим Царством Божјим. Разлог за њихову појаву у том оквиру могао је бити у томе што је и Давид пророковао о царству Божјем, али и у томе што је био сматран за добар пример личности из Старог завета која се кајала за учињене грешке. У хришћанству је покајање један од путева стицања небеског царства.

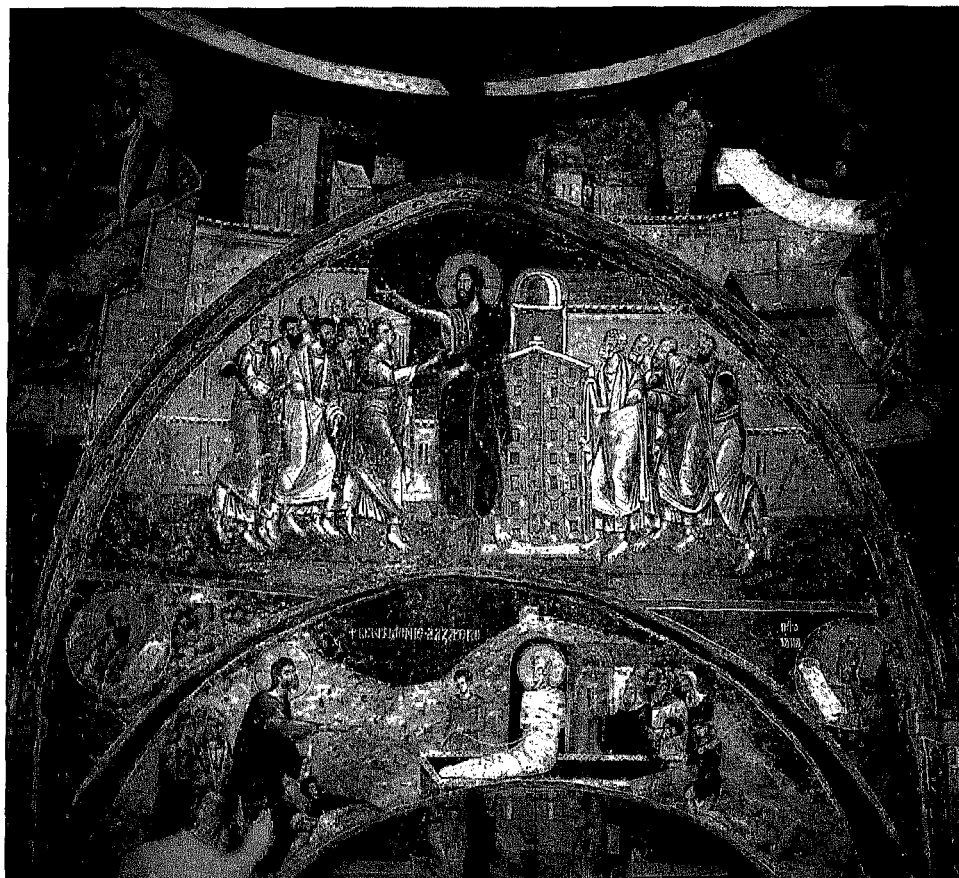


30.

*Мисија апостола, западни зид
пошкуйолној просцора, око 1260;
црква Св. Апостола*

У византијском зидном сликарству старозаветне сцене су се неретко налазиле у главном олтарском простору и тада су, готово без изузетка, носиле евхаристичку симболику. Када би се нашле у припрати — а ту су се подједнако појављивале — онда су најчешће показивале јеврејске примере истините вере, уколико нису прослављале Богородицу. Пећка целина је изузетак по месту и по свом, изгледа, есхатолошком склопу. Само још један, и то пећким Апостолима савремен српски споменик, има, у погледу смештаја старозаветних сцена у бочне просторије олтара, сличности с њима. То је храм у манастиру Морачи, чији је живопис из 1252. године. У ђаконикону, чији је програм сачуван, налази се циклус од десетину сцена посвећених животу пророка Илије. Његов смисао ту је, свакако, евхаристијски.¹⁸ Непознато је шта је било у морачком протезису, као што се не зна шта се некада налазило у пећком ђаконикону. Можда су у обе цркве у тим двома бочним просторијама уз олтар били циклуси са старозаветним темама. У истовременим Сопоћанима протезис је са сценама из Живота Богородице, а ђаконикон с циклусом посвећеним једном архиепископу. Сопоћански избор познат је од старина, а заступљен је и у уметности XIV века.¹⁹ Пећком и морачком још треба тражити праве разлоге за смештај и потпуније тумачење значења.

Уметничка вредност највећег броја дела у пећким Апостолима уздиже их међу најистакнутије представнике српске уметности у XIII веку.²⁰ Са живописом у Студеници, Жичи, Милешеву, Морачи и Сопоћанима она обеле-



31.
Апостоли из
Неверовања
Томиној, око
1260; црква
Св. Ајостола

32.
Неверовање
Томино и
Васкрсење
Лазарево, јужни
зид поткуполног
простора, око
1260; црква
Св. Ајостола

жавају врхове оног стваралаштва које се назива монументалним и пластичним стилем XIII века. На путу од Студенице, са почетка века, до Сопотана, из седме деценије, увећавао се број фигура у композицијама, као што су архитектонске кулисе у позадинама не само бивале бројније већ и сложеније, а облици фигура једрији и пунији. Временски најближе Морачи и Сопотанима, фреске у Св. Апостолима су с њима на завршној степеници развитка у обликовању фигура уз помоћ истакнутог супротстављања осветљених и осенчених површина, у представљању волумена фигура. Па ипак, су ова три српска споменика по многим својим особинама сасвим различита.

Ако се из разматрања изузме Вазнесење, капитално дело свеукупног зидног сликарства XIII века, онда у сценама и фигурама у Пећи преовладава статичност у композицијама и ставовима фигура, а крајња уздржаност у гестикулацији. На зидовима наоса и олтара Христос је, разумљиво, главна личност, али је он — као на два века старијим сликама у византијском свету — скоро увек за трећину или четвртину раста виши од осталих лица. Такав „хијерархијски“ однос обезбеђен му је и распоредом фигура: или је у средишту сцене, док су око њега образоване две готово подједнаке скупине присутних, или се налази на једној страни, као крајња фигура према којој су све остале окренуте. Ни за њега ни за његове саучеснике сликари нису потражили неки речит покрет руке или став; обично су у питању најнеопходније кретње како би се могла разумети радња, а и оне се често понављају у неком одређеном ритму или од слике до слике. Истина, ни површине зидова у поткуполном простору на којима су се сачувале слике нису пружале велике могућности за размах композиције, или су, као у олтару, већ по природи ствари морале бити насликане мирне, ритмичне сцене, чија су решења у тим временима била доста ограничена. Без тога је готово необјашњива

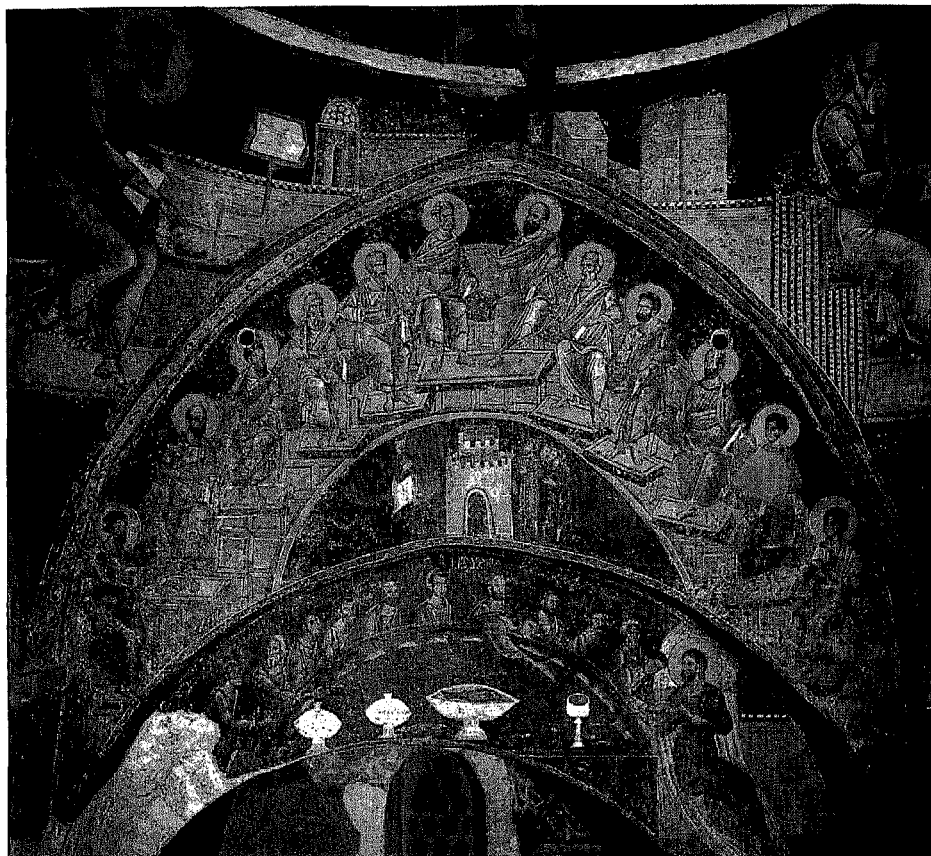


шкртост израза на поткуполним фрескама, „дрвенасто“ држање Христа у већини сцена, неспретна скривеност апостола иза стола у Тајној вечери и многе друге наивности; њихови сликари, међутим, по свим другим особинама припадају елити свога времена.

Могућно је да је одређена дисциплина, коју су могли захтевати ктитори или су је сликари сами себи наметнули, допринела да сцене у средишњим просторима пећких Апостола буду најједноставније компоноване и да су у њима фигуре тврде у покретима. На такав закључак као да упућује главна сцена у храму — Вазнесење Христово. Мирноћа Христа који се диже на небо, лет четворице анђела који носе његову мандорлу (по двојица су симетрично постављени као лик и његов одраз у огледалу), узбуђење апостола који их прате погледима, описани су с маштовито нађеним положајима тела, раскорацима ногу и замасима руку. При том су драперије тако уређене помоћу набора, извучених дугим линијама, да се затежу показујући облике тела у покрету. Динамика куполне сцене у Пећи наднесена је над статичношћу сцена испод ње; извесна неспутана осећајност и ослобођеност Вазнесења особине су којих се клоне сликари других сцена.

Живости сцена у олтару и поткуполном простору не доприносе ни где-где насликана здања на позадинама. Има их живописних — као што су куполне цркве у Причешћу апостола и киворији испред њих на танким стубићима. Један кивориј послужио је чак да се прикаже Христос у простору: он стоји тачно испод киворија, а својим телом заклања један стубић док руком пружа честицу хлеба апостолу Петру, који је испред другог стубића. Архитектура око јеванђелиста сасвим је мала и једва да означава место радње, док је, опет, у Неверовању Томином пренатрпана, тако да готово загушује позадину. Нигде се не примећују било какве намере да се она предста-

33.
Апостоли из
Неверовања
Томиног, око
1260; црква
Св. Апостола



34.
Силазак
Св. Духа на
апостоле и
Тајна вечера,
северни зид
пошкуйолној
простора, око
1260; црква
Св. Апостола

ви у скраћењу, што такође доприноси статичности на сликама у Св. Апостолима. Постоји само један, али важан изузетак. У Одашиљању апостола не-сразмерно мала архитектура „инверзно“ је представљена; њене стране приметно се сужавају према гледаоцу. Решење је то каквог није било раније у оквиру византијског сликарства; оно је постајало све заступљеније што се више примицао крај XIII века; доживело је своје врхунце у прве две деценије XIV столећа. У Пећи се налази само његова бојажљива назнака; с њим се сцена није битније покренула.

Пластичност фигура у Пећи је особина која одређује место њеног живописа у епохи, јер су за начин обликовања обима фигура били суштински заинтересовани сви угледнији сликари XIII века. Развијенији поступак при моделовању светло-тамним открива сликаре отворене према естетичким идеалима онога времена. Кад се разматра пећко сликарство неминовно се намеће питање раздвајања дела појединих мајстора, јер њихов однос при обради рељефности фигура није био подједнак. Они нису били на истом ступњу схватања, нити су били истог степена образовања; неуједначеност се може лако утврдити. Најученији и најдаровитији су најдаље отишли у уметничком исказу.

Најбољи сликар направио је највећи део Вазнесења Христовог и с њим се уврстио међу најугледније у свом времену у читавом православном свету. Пуноћу облика на лицима добио је веома подвученим супротстављањем осветљених и осенчених површина, с уским прелазним зонама и с белим мрљама или линијама на истакнутим деловима лица који су под највећим ударом светлости. Мали нос, сензуалне усне и велике очи истичу се на пуном лицу јер су обликовани подебљаним али вешто намештеним цртежом, а подвучени дубоким сенкама и наглашени белим одблесцима светла. Дугачким

35.
Мученици Лавр,
Флор,
Полиевкит,
пошрбујуће лука
између
пошкуйолној
простора и
средњеј шравеја,
око 1260; црква
Св. Апостола

36.
Пророк Данило,
свод средњеј
шравеја, око
1260; црква
Св. Апостола



37.
Непознати
мученик,
пошрбушје
пошкуйолноі
лука, око 1260;
црква
Св. Апостола

37

правим, или угластим и заобљеним, линијама испртавао је наборе на хаљинама и огртачима фигура, али их је увек пратио снажним, већином уским сенкама с једне стране, а површинама или цртицама белине с друге. Тако је добијао рељефни изглед светитеља, а не, као на лицима, пажљивим мада уским прелазима који су заобљавали облике. Отуд његове драперије, пуне контраста, испресецане и изломљене цртежом. Тела светитеља нису ни замишљена, као она у Сопоћанима, да буду с пренаглашеним, атлетским облицима, већ мршавија с изразитим главама.

Шест апостола с јужне стране тамбура — Андреју, Марка, Јована, Вартоломеја, Тому и Јакова — урадио је неки слаб помоћник великог мајстора. Он је, истина, следио поуке онога уз чије је дело своја постављао и покушавао је да светитеље, поступком у обради и бојом, што више приспобори суседнима. Али, схематична поједностављеност у моделовању, тврдина и изломљеност цртежа, плићи рељеф у целини — стварају разлике међу делима. Цртачки пипаво изведена, нелепа лица светитеља, са ситним очима извученим танким линијама и са обрвама блиско над њима наднесеним, с високим, по средини угнутим челом, готово су без рељефности, јер су, већином, једнообразно тонирана неоплемењеном бојом.

Тешко је закључити колико је сликара радило у поткуполном простору, јер је њихов рад уједначенији него двојице уметника у кубету. Преовладава поступак својствен великом сликару Вазнесења, због чега ваља помишљати да је он и ту радио. Ако је и имао каквог сарадника (посебно на јужном зиду, где цртеж преовладава над пластичним обликовањем), тај је толико успео да се прилагоди општем изгледу целине да се његово дело једва издваја.



38.
Источни зид
проскомидије:
Исус Христос
Старац, дѣна,
два анђела око
Христа —
жртве, Св. Сава
и Св. Арсеније,
око 1260; црква
Св. Апостола

Цртез VI
Арсеније, групи
архиепископ
српски; детаљ
из сцене Служба
Светој Саве
Српској и
Арсенија,
проскомидија,
око 1260; црква
Св. Апостола



АРСЕНИЈЕ



39.
Визија пророка
Данила, детаљ,
јужни зид
Проскомидије,
око 1260; црква
Св. Апостола

Сарадња бар тројице уметника уочљивија је у главном олтарском простору. Они су готово равноправно поделили задатке: двојица способнијих преузели су да осликају већи део олтара, један са северне, други с јужне стране; слаб помоћник направио је само неколико фигура. Сликара који је извео северну страну Службе архијереја и Причешћа апостола више је пратио текуће уметничке идеје, јер су му фигуре пластичније. Он се од другог разликовао и по изражајности на светитељским лицима, јер их је понегде мање (у Служби) а понегде више изобличио (у Причешћу). Други сликар, који је радио јужну страну Службе архијереја и Причешћа, а изгледа и Деисис, направио је високе и витке фигуре, великих глава (у Служби) са светлим и бледим лицима, с једва приметним сенкама. Њему као да су биле ближе поставке о обликовању с почетка него из средине XIII века.

Четири чеона представљена архијереја на јужном зиду у олтарском травеју, дакле на површини која се готово и није могла видети из цркве, урадио је један слаб помоћник. Сва четири архијереја на исти начин држе књиге и благосиљају; слабо нацртане главе неспретно су постављене на вратове, али су обрађене са снажним светло-тамним, мада схематичним, ефектима.

Неки посебан сликар — ако то није био мајстор који је радио с јужне стране апсиде, свакако му је сродан — живописао је протезис. Тешко је због оштећености сагледати све његове сликарске особине. Изгледа да је више зависио од старијих схватања о вредности пластичног исказа него што је пратио текуће.

У пећким Апостолима су, дакле, испредњачила двојица уметника у погледу обликовања обима фигура, што подразумева и њихову сувременост: онај који је осликао највише фресака у куполи и поткуполном простору и онај који је урадио фреске са северне стране у олтару. Њихови поступци, колико успешни при тумачењу волумена, били су и особени ако се упореде с поступ-



40.
 Анђели из
 Визије Пророка
 Данила из
 Проскомиције,
 око 1260; црква
 Св. Апостола

цима њихових савременика из манастира Мораче и Сопоћана. Морачки и сопоћански сликари су кроз широки гест, кроз замах моћних светитељских тела и кроз сливање великих маса у сложене склопове композиција, кроз светли и ведри колорит, остварили свечани звук празничног богослужења; тамна обојеност пећке целине, известна укоченост покрета, упадљива уздржаност у размештају фигура у сценама — елементи су супротни патетици. Ако у Пећи гледог и има патетике, онда је то само на светитељским лицима, где проговара кроз изразите очи, чулна али, понегде, и изобличена лица.

Тамна гама целокупног колорита у пећким Св. Апостолима својство је које и само по себи опредељује ликовну поетику, а поготову у поређењу с истовременим српским споменицима светле обојености какви су Морача или Сопоћани. На готово црној позадини крећу се фигуре одевене у сиву, тамноплаву или тамноцрвену одећу. На први поглед с њихових глава и драперија упечатљивије делују светло-тамни контрасти него лепота бојених односа. Ако се верник више примакне светитељском образу — поготову ако је у питању дело највећег уметника — може да уочи с колико је брижљивости и с колико даровитости сликар радио. Обриси и појединости глава били су, у првом тренутку, изведени тамноцрвеним цртежом преко којег је накнадно извучен кестењаст, али тако да црвени није потпуно прекривен, већ је остављен да дејствује по ивицама. Образи и врат су с једне стране с тамнозеленим сенкама, док контуру прате од косе до краја врата једна или две кармин-линије. Друга страна лица је са светлозеленим освенчењем. Зелено, тамноцрвено, кестењасто, окер и бело сусрећу се у густо нанесеној сликарској материји на лицу и челу, око очију, носа, уста, на бради. Сви остали сликари у Пећи равнали су се према свом великом учитељу, али ни један није успео да оствари колористичку једину на светитељским главама или драперијама као он. Опонашајући га, они су се подређивали његовој идеји о целини.

Унутрашња озареност његових ликова не захваљује своје постојање једино обојености, већ и класицистичкој лепоти. Појавила се она у време када се у Србији посезало за узорима који су преносили хеленистички дух кроз светитељски тип (Милешева, Морача, Сопоћани). Ипак, сваки од ових споменика је са засебним обележјима, иако им је источник уметност касне антике. Посредник између старог узора и новог тумачења није познат, мада се, обично, указује на византијску уметност из X века. Без обзира на порекло, класицизам на пећком живопису, изразитији код великог уметника, прихваћен као својство уметности једног времена, био је прерађен и подређен општој атмосфери пећке целине.

Као што у Пећи нису били занемарени лепота сликања и класицистичка леполикост и изражајност главе, тако нису запостављени ни неки кључ-



41.
Глава Нанана
из сцене
Покајања
Давидовог,
Проскомидија,
јужни зид, око
1260; црква
Св. Апостола

ни нагласци раскоши на живопису. Употреба златних и сребрних листића на позадинама слика, на ореолама или одећи светитеља, на декоративним натписима, честа је у српском сликарству XIII века. У пећком живопису она је изразита једино у Вазнесењу Христовом, где је здружена с декоративним учинцима друкчијег порекла. Тиме је несумњиво истакнуто Вазнесење над свим осталим сценама и указано на њега као на идејно средиште целокупног програма. Христос је на Вазнесењу у жутој хаљини са светложутим зракасто завршеним осветљеним површинама. Тај необичан начин просветљавања драперија преузет је с иконописа, где су такве површине покривене златним листићима. У Св. Апостолима је Христос на више места с истоветним

одсјајима на одећи (Деисис, Тајна вечера, Одашиљање апостола); има их још и на Богородици из Вазнесења, понеком апостолу у сценама, или на јеванђелисти Марку у пандантифу. Судећи по траговима, само би са Христове хаљине у Вазнесењу сјактало злато, а вероватно и са ореола. Ореоле анђела и апостола осветљавале су њихове главе сребрнатим сјајем, јер се одломци сребрних листића ту и тамо могу још видети у угнућима малтера. На плавој позадини су размештени око апостола многобројни бледосиви кружићи (можда својеврсна представа облака који се дигао кад се Христос вазнео). На њима су остаци сребрних листића, као да су некада били њима прекривени. На Вазнесењу веома украсно делује осам гранатих стабала, у чијим зеленим крошњама су разнобојни цветови и плодови. Црвени цветићи посуда су на зеленом тлу по коме ходе апостоли. Вазнесење је и у погледу рас-

42



42.
Пророк Данило
у лављој пећини,
геџаљ,
проскомидија,
јужни зид, око
1260; црква
Св. Апостола

коши главна фреска у цркви Св. Апостола у Пећи.

Сликари у Пећи били су веома пажљиви приликом извођења и размештаја натписа око светитеља и над сценама. Натписи су, истина, извучени кречом, али су слова нарочито украсна, висока, с додатним линијама и тачкама.

По општем утиску — по месту главних тема, по тамном али звучном складу боја, раскошним нагласцима само на најважнијим сликама, по свечаним натписима — пећки Св. Апостоли су следили трагове које је оставио први српски архиепископ као поручилац живописа и саветодавац сликара. Сава је руководио радовима на живопису у Богородичиној цркви у Сту-

деници, чије су фреске постављене за време његовог игумановања манастиром, и у манастиру Жичи, где су фреске биле завршене по добијању автокефалности Српске цркве. Пећ на Жичу личи по програмским идејама и у боји, а на Студеницу по колористичком звуку оствареном акцентима раскоши и украсним натписима. Ова три споменика јасно се одвајају од других дела српске уметности у XIII веку, са чијих је позадина бљештало злато и чије су фигуре биле светло обојене. Само још задужбине краља Драгутина у Ђурђевим Ступовима и Ариљу, с краја XIII века, као да желе да се прикључе скупини дела која су проистекла из поука св. Саве Српског. Али, у њих су се улила и дотадашња дворска схватања, тако да не говоре толико чистим језиком клерикалног опредељења колико Пећ и њени узор.

Српски споменици из XIII века јединствени су по одликама и вредности свог сликарства. Уз највеће напоре једва се пронађе нешто што би могло бити у сликарству православног света слично делима у Студеници, Милешеви, Сопоћанима. Слично је и са Св. Апостолима у Пећи. Осим ослањања сликара на домаће предање, сасвим је нејасно где су се могли образовати и одакле су донели светитељске типове каквих у Србији није било, као и да ли су још негде радили. Извесне сличности са овим делима наслућују се на фрескама из Епирске деспотовине. У надгробном храму једног броја епирских владара, у Богородици Влахернској, код њихове престонице Арте, тек је откривен живопис из друге половине XIII века. У наосу се понегде може у сценама пронаћи тип Христа или неког свеца с цртама лица које издалека подсећају на Пећ. Слично је и са светитељима на зиду олтара у храму Порта Панагија код Трикале, где је сродна и хармонија боја. И та црква је задужбина епирских деспота, али су фреске можда чак и две десетине година млађе од пећких.²¹ Та, не баш изразита сличност епирских и пећких фресака тешко да би могла разрешити питање утицаја византијске средине на српску; говорила би више о могућним међусобним везама или о једнакости извесних ликовних хтења. Као и други велики српски споменици из XIII века, и Св. Апостоли у Пећи стајаће и даље као усамљен пример духовног и уметничког подвига једног поколења које је живело и стварало у време ослобођења Цариграда од Латина, док овај град није поново преузео руковођење сликарском делатношћу и одвео је преображају.