

¹ О томе је, уз навођење старије литературе, последњи расправљао М. Марковић, *Прво ђуџовање светиоџ Саве у Палесћину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009, 169–186.

² В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка ђаџиријарија*, Београд 1990, 36 (В. Ј. Ђурић).

³ С. Радојчић, *Сћаро српско сликарство*, Београд 2010², 46; В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка ђаџиријарија*, 36, сл. 30 (В. Ј. Ђурић); Б. Тодић, *Најсћарије зидно сликарство у Св. аџосћолима у Пећи*, ЗЛУМС 18 (1982), 27; итд.

⁴ М. Марковић, *Прво ђуџовање*, 171–172.

⁵ *Исћо*, 175–176.

⁶ Сцену је најпре Владимир Петковић нетачно препознао као *Noli me tangere* (Јн. 20, 17). Затим је Војислав Ј. Ђурић на основу Петковићевих описа закључио да у питању може бити Одашиљање, односно Мисија апостола. Његово мишљење прихватили су други аутори, узимајући у обзир и Валтровићев цртеж те сцене. Уп. В. Р. Петковић, *Жича IV. А) Иконоџрафија*, *Старинар* IV/1 (1909), 56; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовоџ доба*, Сава Немањин – Свети Сава. Историја и предање, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1979, 252, н. 28; Б. Тодић, *Милешева и Жича – џемаџске и иконоџрафске џаралеле*, Милешева у историји српског народа, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 83; Б. Тодић, *Иконоџрафска исћираживања жичких фресака XIII века*, Саопштења XXII–XXIII (1990–1991), 26–30; Исти, *Тоџоџрафија жичких фресака*, Манастир Жича. Зборник радова, прир. Г. Суботић, Краљево 2000, 110, 114. За поменути акварел уп. *Валтровић и Милутиновић. Документи – џиеренска џраћа 1871–1884*, Београд 2006, 75.

Додајћно џроучавање и џоређење хронолошки слојевићких џроџрама сликарства кайћоликана Жиче и Пећке џаџиријарије, води закључку да су они у целини били знајћно сличнији но ићћо се џћо раније смајћрало. Осим у џоџикућолном џросћору, џроџрамске сличносћи уочавају се и у друћим деловима џоменућких храмова. То сћћвара основу за ућћврђивање садржаја унићићених сеџменаћћа њиховоџ живоџииса.

Одавно је уочено да програме живописа у куполи и поткуполном простору Спасове цркве у Жичи и Светих апостола у Пећи повезује исти број и сасвим сличан избор насликаних тема.¹ Заправо, суштинска разлика јавља се само у избору једне сцене. Док су у Жичи представљене Благовести Захарији, у Пећи је насликано Васкрсење Лазарево. Иначе, у кубетима оба храма нашло се Вазнесење, а на зидовима под куполом и у једној и у другој цркви срећу се Тајна вечера, Неверовање Томино и Силазак Светог Духа на апостоле. Не постоји озбиљан разлог за сумњу у то да су на источном зиду Светих апостола, као и у Спасовом дому, некада биле смештене Благовести.² Осим тога, рекло би се да је читав тематски круг у поткуполном простору оба споменика затворен на истоветан начин увођењем последње теме. Реч је о сцени која је препознавана као представа Одашиљања апостола надахнута Матејевим (28, 16), Марковим (16, 14–15) или Јовановим јеванђељем (Јн. 20, 19).³ Међутим, на основу темељне иконографске анализе недавно је утврђено да је у Пећи илустровано, у ствари, Благосиљање апостола у Витанији, према Лукином јеванђељу (Лк. 24, 50).⁴ Оштећеност одговарајуће представе у Жичи навела је на опрез при препознавању њеног текстуалног изворника. Допуштена је, наиме, могућност да је реч или о илустрацији одељка из Лукиног јеванђеља, као у Пећи, или о Јављању апостолима иза затворених врата – према Јовановом сведочанству (Јн. 20, 19).⁵

Чини се, ипак, да је могуће разрешити недоумицу о томе шта је тачно представљала сада потпуно уништена сцена у Жичи. Иконографија те представе била је до сада разматрана на основу несигурних описа Владимира Р. Петковића и сумарног акварела Михајла Валтровића (сл. 1).⁶ Но, ако се тим сведочанствима о изгледу остатака сцене придружи и једна фотографија из фототеке Народног музеја у Београду, настала 1907. године (инв. бр. А 489), може се створити знатно поузданија основа за закључивање (сл. 2). Поређење поменуте фотографије са Валтровићевим акварелом води ка веродостојној реконструкцији иконографске схеме уништене сцене. Спаситељ је био насликан како стоји на правоугаоном супедиону у средишту композиције, окружен ученицима. Његов нимб готово је дотицао



1. Блаґослов у Витјанији, остаци сцене на северном зиду пошћујошног просћора Жиче (Народни музеј, инв. бр. А 489, детаљ)

1. Blessing at Bethany, remains of a scene on the north wall of the space under the dome of Žiča (National Museum, item no. A 489, detail)

⁷ G. Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro*, album présenté par A. Frolov, Fasc. I, Paris 1954, Pl. 51; Б. Живковић, *Жича. Црпјежи фресака*, Београд 1985, 25.

⁸ О иконографији Христовог јављања иза затворених врата уп. М. Марковић, *Прво пошћување*, 169–170.

⁹ За идентификацију милешевске сцене уп. *истио*, 173, сл. 40.

горњу ивицу представе. Ако се такво решење упореди са суседним Неверовањем Томиним,⁷ може се лако закључити да се представљени догађај није одвијао у затвореном простору. Штавише, сасвим је сигурно да иза Христа нису била насликана врата. То је веома важно уочити, пошто врата чине обавезан иконографски елемент илустрације поменутог Јовановог описа јављања васкрслог Господа апостолима (Јн. 20, 19).⁸ Намеће се, отуда, закључак да је у Жичи, као и у Пећи, било насликано Благосиљање апостола у Витанији (Лк. 24, 56). У вези с тим ваља подсетити да је и у поткуполном простору Милешеве, под Вазнесењем у кубету, представљена иста сцена.⁹

Дакле, сасвим је прихватљиво одавно изнето запажање о великој сличности програма у поткуполном простору Жиче и Светих апостола у Пећи. Зачудо, међутим, та околност није подстакла испитивање сличности осталих делова тематских програма у католиконима два српска црквена средишта. Ово је утолико теже разумети што утврђене сличности предста-

2. *Блаџослов у Витћанији, остћаци сцене на северном зиду иотћкућолноћ йросћћора Жиче, акварел Михаила Валићровића, дећћал*
2. *Blessing at Bethany, remains of a scene on the north wall of the space under the dome of Žiča, water colour by Mihailo Valtrović, detail*



¹⁰ Б. Тодић, *Иконоџрафска исћћражћвања*, 33, 34.

¹¹ У Студеници, Милешеви, Светим апостолима у Пећи, Сопоћанима, Градцу и Светом Ахилију у Ариљу Евхаристија или Причешће сачувани су на првобитном слоју сликарства, док се у Морачи јавља на слоју из времена обнове у XVI веку. За литературу о овим споменицима уп. В. Ј. Ђурић, *Визанћћјске фреске у Јуџославији*, Београд 1974, 191–200.

¹² Милешева и Свети апостоли имају ниске апсиде, док су у Жичи високи син-тронон и горње место, као и низ фреско-икона с попрсјима светих архијереја одузели простор у олтарној конхи за сликање Причешћа апостола. О том низу фреско-икона као делу првобитног програма Жиче уп. М. Радујко, *Камено саћћресћћоље и фриз фреско-икона у олћћару жичке цркве Вазнесења Христћовоћ*, Зограф 29 (2002–2003), 93–115.

¹³ Уп. К. М. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, 20–21; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светћћоћ Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 57 (с упућивањем на изворе).

¹⁴ Уп. А. Василаки-Каракацани, *Οι τοιχογραφίες της 'Ομορφής Εκκλησίας στην Αθήνα*, Атина 1971, 11; D. Mouriki, *Les fresques de l'église de Saint-Nicolas à Platsa du Magne*, Athènes 1975, 26, 27, 37, fig. 4; Velmans, *La peinture murale byzantine La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris 1977, 160.6, 203.2, 217.2, 218.5, 251.1; К. М. Skawran, *The Development*, 21, 155 (no. 15), 159 (no. 21), 173 (no. 52); T.

вљају добро полазиште за повлачење даљих аналогија и утврђивање садржаја уништених делова програма у оба храма. До сада је изнета само претпоставка да се и у своду олтарског травеја Жиче некада налазило Причешће апостола.¹⁰ Ту претпоставку чини оправданом, најпре, околност да су Причешће или Евхаристија били редовно сликани у великим српским храмовима током XIII века.¹¹ У Милешеви и Пећи, где као и у Жичи није било места за представу Причешћа или Евхаристије у олтарској апсиди,¹² поменуте сцене су сликане на другим местима у храму. Наравно, најприродније место оне су налазиле у близини Часне трпезе. Између осталог, Часна трпеза симболише сто за којим су се окупили Христос и његови ученици на Тајној вечери.¹³ Стога је Причешће апостола, ако већ није било сликано у апсиди, обично налазило место на бочним зидовима олтарског травеја.¹⁴ Непосредна програмска веза Причешћа апостола с Часном трпезом сачувана је и у Пећи. Међутим, Причешће је подигнуто у свод олтарског травеја Светих апостола, што представља изразиту реткост. Такво решење било је могуће јер су теме које се обично сликају у своду олтарског травеја – Вазнесење Христово и Силазак Светог Духа на апостоле – померене у куполу и поткуполни простор пећке цркве. У Жичи су, како је поменуто, представе Вазнесења и Духова такође сликане у кубету и непосредно под њим. Зато се управо у своду олтарског травеја створио погодан простор за представљање Причешћа апостола. У сваком случају, за сликање поменуте сцене није преостало друго иоле одговарајуће место у унутрашњости „Прве архиепископије“. Чини се, стога, сасвим извесним да су програми Пећи и Жиче били колико подударни толико и изразито особени и по избору места за сликање Причешћа апостола. У Милешеви је недостатак простора за сликање Евхаристије у олтарској апсиди морао бити превладан на другачији начин. Пошто милешевска црква нема олтарски травеј,

Вирсаладзе, *Росписи Атенского Сиона*, Тбилиси 1984, 14, сл. 10.1; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице у доба Немањића*, Београд 1995, 133, 169; J. P. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athen 2000, 31, 48, Abb. 10.22–23, Taf. 16–17; Л. Фундић, *Зидно сликарство цркве Светиоџ Николе Родјаса код Арџе. Прилоџ проучавању његовоџ програма, иконографије и стила*, Зограф 34 (2010), 88–89, 90, сл. 12–13; итд.

¹⁵ Уп. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 35.

¹⁶ Б. Живковић, *Жича*, 23–26.

¹⁷ В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка пајтиријаршија*, 33–41, сл. 30–34 (В. Ј. Ђурић).

¹⁸ М. Марковић, *Прво путовање*, 184–185.

па ни олтарски свод, та сцена је насликана на западном зиду поткуполног простора.¹⁵ На тај начин она је остала бар у визуелној вези с олтаром и Часном трпезом.

Нема сумње у то да је на изостанак подробнијег испитивања сличности програма Жиче и Пећи утицало више разлога. С једне стране, такве истраживачке покушаје могле су обесхрабрити извесне разлике уочљиве већ у сликарству поткуполних делова два храма. Замењивање представе Благовести Захарији, која се јавља у Жичи, сценом Васкрсења Лазаревог у Пећи, указује на одступања и могућност даљих неподударности двају програма. Осим тога, иако је избор осталих тема готово истоветан, њихов просторни распоред у поменутих храмовима је упадљиво различит. У Жичи су Неверовање Томино и Благослов у Витанији насликани у следу, на северном зиду, Тајна вечера је на западном, док је Силазак Светог Духа смештен на јужни зид.¹⁶ Последња наведена сцена добила је место на северном зиду Светих апостола, док је Тајна вечера насликана на истом зиду само у зони ниже. Благослов у Витанији је на западном, Неверовање Томино и Васкрсење Лазарево испод њега, на јужном.¹⁷ Делимично, те неподударности у распореду сцена у поткуполном простору Жиче и Пећи могу се објаснити наглашеним разликама које је пружао архитектонски оквир двеју грађевина.¹⁸ Он је утицао и на

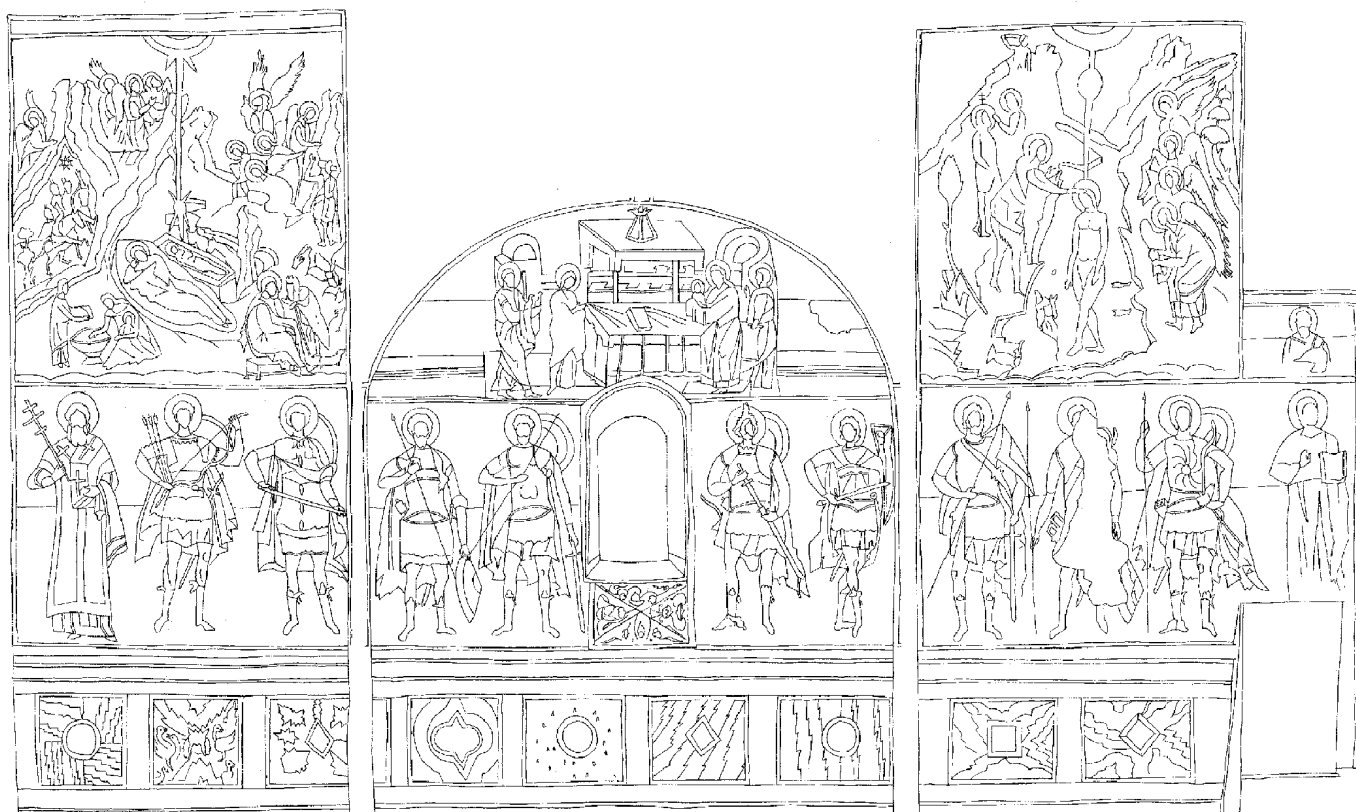


3. Програма живописа у северној џевници Светијих ајо-
сћола у Пећи, цртеж Д. Наџорни и Б. Ердџан

3. Programme of frescoes in the north choir of the Church
of the Holy Apostles at Peć, drawing by D. Nagorni and
B. Erdeljan

поремећај континуитета хронолошког тока циклуса сцена у једном од споменика (Жичи).

Тако је, на пример, сасвим узак и лучно извијен западни зид Спасове цркве у Жичи дозвољавао да се од одабраних сцена ту смести само Тајна вечера. На том зиду нису могли бити сликани ни Неверовање Томино, ни Благослов у Витанији, ни Духови. Због тога је дошло до пометње тока, који у Пећи ипак има извесну хронолошку логику, ако се низ прати одоздо нагоре и у смеру казаљке на сату. Васкрсењу Лазаревом, у доњој зони јужног зида, следила би Тајна вечера у истој зони наспрамне стране поткуполног простора. Циклус би затим прелазио у зону више. Сцену Неверовања Томиног на јужном зиду тамо прати Благослов у Витанији, насликан на западном зиду, иза којег долази Силазак Светог Духа на апостоле, постављен на северни зид. Међутим, између програма Жиче и Пећи уочавају се и разлике које нису последица неподударности архитектонских оквира. Ако се занемаре поремећаји проузроковани неодговарајућим обликом зидних површина, може се уочити да ток циклуса у Жичи има обрнут смер од смера казаљке на сату, односно од оног који има у Пећи. Неверовање Томино, као ранији догађај, насликано је у Жичи на северном зиду, десно од потоњег Благослова у Витанији. Исто тако, знатно каснији Силазак Светог Духа добио је место на



4. Програма живописа у јужној њевници Свејих
ајосііола у Пећи, цртіеж Д. Нагорни

4. Programme of frescoes in the south choir of the Church
of the Holy Apostles at Peć, drawing by D. Nagorni



5. Програма живописа у јужној певници Спасове цркве у Жичи, цртеж Б. Живковић и Д. Милисављевић

5. Programme of frescoes in the south choir of the Church of the Saviour at Žiča, drawing by B. Živković and D. Milisavljević

¹⁹ В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка палеохристијанска сликарска школа*, 220, 222 (В. Ј. Ђурић).

²⁰ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 33–34, са старијом литературом.

²¹ М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 106, 110 (П. Мијовић); Б. Живковић, *Жича*, 8; Б. Тодић, *Иконографска исцртавања*, 26.

²² Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 307.

²³ На зеленој траци тла под десним стопалом полеглог апостола Петра, са слоја из XIV века, уочљив је изгледа остатак апостолиног стопала са првог слоја, постављеног под истим углом. И сасвим мала сонда у том делу фреске вероватно би могла да пружи коначну потврду закључка о садржају старије фреске.

²⁴ В. Р. Петковић, *Жича IV*, 47–48; С. Радојчић, *Спасова српско сликарство*², 38; В.

јужном зиду, одакле циклуси у православним храмовима обично почињу свој ток. Поменута сцена нашла се, дакле, на супротној страни од оне у Пећи. Сасвим парадоксално, показало се да ово запажање о разлици смерова тока сцена у Спасовој цркви и у Светим апостолима има знатну важност за разумевање сличности њихових програма у нижим зонама.

Недовољна проученост међусобног односа програма Жиче и Пећи у нижим зонама узрокована је, такође, њиховом слабим очуваношћу и хронолошком раслојеношћу. Тако је, рецимо, утврђено да сликарство певница у Светим апостолима, иначе боље сачувано од оног у Жичи, потиче из сасвим зрелог XIV века. Поред стилских, оно носи и иконографске одлике доба свог настанка (сл. 3–4).¹⁹ Надаље, програм северне певнице у Пећи само је делимично познат, пошто је његов западни део готово потпуно пропао. С друге стране, сликарство зоне стојећих фигура у певничким просторима Спасове цркве у Жичи припада несумњиво времену светог Саве.²⁰ Оно се, међутим, програмски потпуно разликује од сликарства приземног појаса певничког трансепта у Пећи (сл. 5). И делови сликарства у другој зони певница Жиче и Светих апо-

Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 33–34; Г. Суботић, *Манастир Жича*, Београд 1978, 13–14; Б. Тодић, *Топографија жичких фреска*, 117.

²⁵ Б. Тодић, *Иконографска исцртавања*, 26; М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Жича*, Београд 1999, 37 (Б. Тодић); Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 307 (где се изгледа сумња у идентификацију сцене).

²⁶ Само поједини аутори недвосмислено су је сврстали у сликарство XIII века, али су своје датовање оставили без аргументације. Уп. М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, 107, 110 (П. Мијовић); Б. Живковић, *Жича*, 8; И. М. Ђорђевић, *Жича и Студеница*, Исти, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 261.

²⁷ Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве св. Ајоспола у Пећи*, Старице Косова и Метохије IV–V (1968–1971), 233–234, 237 (бележи погрешно да је Силазак у ад смештен на западни део свода северне певнице); В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка палеохришћанска*, 220 (В. Ј. Ђурић).

²⁸ М. А. Ильин, *Изображение Иерусалимского храма на иконе „Вход в Иерусалим“ Благовещенского собора*, Византийский временник 17 (1960), 105–113; А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 180–184.

²⁹ Само по изузетку схематизована представа Светог града јавља се, уместо једноставног зида, и на представама Распећа и Скидања с крста. Међутим, на тим представама знатно сведенији и мање карактеристични обриси града јављају се у нижем делу композиције но што је то случај у Пећи, где развијени приказ тврђаве с ротондом – у складу с уобичајеном иконографијом Уласка у Јерусалим – има место у самом десном горњем углу сцене. За литературу о иконографији Распећа у источнохришћанској уметности уп. М. Марковић, *Циклус Великих празника*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студује, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 111–112, н. 36.

³⁰ Б. Живковић, *Жича*, 28; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 308.

стола указивали су се донедавно као сасвим различити. Сцена на источној страни свода јужне жичке певнице била је, на основу свог доњег дела, погрешно идентификована као „Христово јављање Марији Магдалини“.²¹ Тек након конзерваторско-рестаураторских радова и уклањања накнадно саграђеног свода, указао се горњи део сцене (сл. 6). Тада је у оштећеној представи било могуће поуздано препознати Преображење.²² Јасно разазнатљиви остаци те сцене потичу из XIV века. Ипак, на основу скромних остатака старијег слоја испод њих, у доњем делу представе, може се с опрезом закључити да је иста тема ту била насликана и у XIII столећу.²³ До Преображења, на јужном зиду певнице, сачуван је доњи део Силаска у ад (сл. 5). Иако је та представа, по правилу, изостављана из различитих осврта на жичко сликарство XIII века,²⁴ или је сврставана у XIV век,²⁵ она сасвим извесно припада времену светог Саве.²⁶ На то не упућују само технолошке и једва сагледиве ликовне особености слике, као што су састав фреско-малтера, колорит или основни цртеж. Далеко јасније о томе сведочи чињеница да слој малтера доње зоне јужног зида певнице с ликовима апостола Петра и Луке, насликаних у XIII веку, прелази преко фреско-малтера на којем је насликан Силазак у ад. Место преклапања слојева малтера сасвим је јасно уочљиво из близине (сл. 7).

Постављање Преображења и Силаска у ад као суседних сцена у другу зону певничког простора крајње је необично и стога веома особено. Утолико је индикативније то што се две поменуте сцене јављају једна крај друге и у певничком трансепту у Пећи, у његовом северном краку. Преображење је тамо насликано на источној страни свода, а Силазак у ад је добио место на северном зиду (сл. 3).²⁷ Све је исто, само обрнуто у односу на Жичу. Дакле, појава обрнутог постављања сцена, као у огледалу, запажена приликом поређења програма у поткуполном простору двеју цркава, уочљива је и у њиховим нижим зонама. Оно што је у Жичи на југу, у Пећи је на северу и обрнуто. Иако су све остале сцене у певницама Жиче и једна у Пећи уништене, у поређењима се може ићи и нешто даље. Од сцене са западне стране свода северне певнице у Пећи сачувао се мали остатак при горњој бордури (сл. 8). Он показује обресе града с правоугаоним кулама, између којих стоји куполна грађевина с црвеним кровом. У тој грађевини несумњиво треба препознати ротонду Христовог гроба, карактеристичну за приказе Светог града, а сцену идентификовати као Улазак у Јерусалим.²⁸ На такав закључак не наводи само поменути иконографски детаљ²⁹ већ и смерови низања сцена Великих празника у Пећи и Жичи. Дакле, приказима Преображења и Силаска у ад била је у пећкој северној певници придружена представа Цвети.

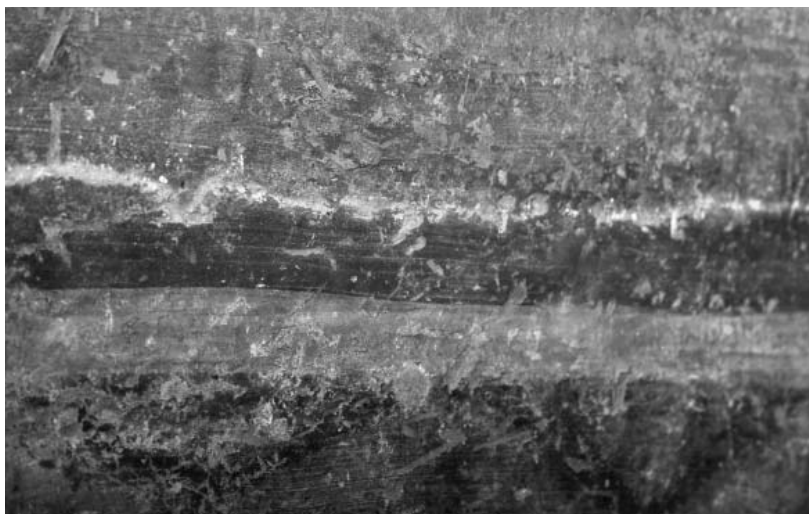
У Спасовој цркви у Жичи, међутим, Цвети нису насликане на аналогном месту, на западном зиду јужне певнице. Оне су постављене у продужетку низа, један корак ближе западу, на јужном зиду некадашњег западног травеја наоса.³⁰ То одступање је прилично лако објаснити. Као што је поменуто, у Пећи је сцена Васкрсења Лазаревог – која у хронолошком низу следи Преображењу – издвојена из тока циклуса Вели-

6. *Остаци представе Преображења на источној страни свода јужне певнице у Жичи, снимак П. Марјановић*
6. *Remains of a representation of the Transfiguration on the east side of the vault of the south choir at Žiža, photo P. Marjanović*



ких празника и придружена представама „сионских догађаја“ у поткуполном простору. Зато су се Цвети у Светим апостолима могле наћи нешто ближе Преображењу. Тачније речено, добиле су место наспрам Преображења, на западном зиду северне певнице. Пошто у Жичи представа Васкрсења Лазаревог није насликана у поткуполном простору, за њу је требало обезбедити место у трансепту. Та сцена је, по свему судећи, била представљена на западном зиду јужне певнице.

7. Месѿо ѿреласка слоја малѿера
доње зоне ѿреко фреске с осѿиацима
Силаска у ад, јужни зид јужне
пѿевнице у Жичи
7. Mortar from the lower zone overlying a
fresco with the remains of the scene of
the Harrowing of Hell, south wall of
the south choir at Žiĉa.



³¹ Потпуно је неприхватљиво домишљање Павла Мијовића, наслоњено на погрешно идентификовање сцене са источне стране свода јужне певнице, да су у нижим зонама жичког трансепта биле системски истакнуте композиције које говоре о смрти Христовој, а у вишим оне које величају његово васкрсење (М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, 110). Ни Владимир Петковић није био у праву када је претпоставио да су жички трансепт некада красиле првенствено сцене страдања Христових, а међу њима и Полагање у гроб (В. Р. Петковић, *Жича IV*, 47–48). С друге стране, сасвим је прихватљиво мишљење Бранислава Тодића да су „на сводовима западних травеја и на сводовима певница као и на вишим деловима зидова били вероватно остали Велики празници, они који нису били укључени“ у програм поткуполног простора (Б. Тодић, *Топографија жичких фресака*, 117).

³² Б. Живковић, *Жича*, 23.

³³ Д. Тасић, *Живопис*, 236–237; В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка ѿаѿријарѿија*, 220 (В. Ј. Ђурић).

Уочљиво је да у темену свода тог дела трансепта, између Преображења и наспрамне сцене, није била повучена бордура, а управо су сцене Великих празника током XIV stoleћа сликане каткад на странама сводова у краковима крста нераздвојене бордуrom. Постављено на западну страну јужне жичке певнице, Васкрсење Лазарево било је јасно повезано с наспрамним Преображењем. Истовремено, оно се везивало и за Улазак у Јерусалим у продужетку низа празничних сцена, на јужном зиду западног травеја. Другим речима, све упућује на то да су се нивози представа Великих празника у другој зони на јужној страни Жиче и северној страни Пећи поклапали у највећој могућој мери. До неизбежног одступања морало је доћи услед разлике у избору сцена у поткуполном простору.

Фреско-сликарство друге зоне северне жичке певнице потпуно је страдало. Ипак, на основу претходно стечених сазнања о начелу распоређивања сцена циклуса у два црквама, постаје јасно да су у тој жичкој певници морале бити насликане оне сцене Великих празника које су претходиле Преображењу из јужног дела трансепта.³¹ У питању могу бити само Рођење Христово, Сретење и Крштење, пошто су Благовести добиле место на источном зиду поткуполног простора.³² Таквом закључивању убедљиву потврду пружа програм добро очуване јужне певнице у Пећи. Тамо су у горњој зони насликане управо представе Рођења, Сретења и Крштења (сл. 4).³³ Подобност претходно размотрених низова сцена у поткуполном простору и у другој зони трансепта на јужној страни Жиче и северној страни Пећи отклања сваку разумну сумњу у то да су у северној певници Спасове цркве биле представљене оне исте сцене које се срећу у јужној певници Светих апостола. Захваљујући резултатима поређења сачуваних делова програма у два храма, могуће је, дакле, изводити закључке и о уништеним елементима. Боље сачувани живопис Пећи од знатније је користи при размишљањима о садржају веома страдалих фресака у певницама Жиче. С друге стране, чињеница да се мали, али карактеристични делови жичког Силаска у ад и Преображења могу поуздано датovati у XIII век пружа веродостојан основ за закључак да у Пећи сликари из XIV stoleћа нису изменили првобитни програм

8. *Остатак сцене Улазак у Јерусалим, западни зид северне певнице Светих апостола у Пећи*

8. *Remains of the scene of the Entry into Jerusalem, west wall of the north choir of the Church of the Holy Apostles at Peć*



³⁴ По правилу, уз сасвим ретке изузетке који потврђују то правило, Силазак у ад је истицан у источним деловима византијских храмова. Уп. Д. Војводић, *Из ариљског иконографског програма. Избор и распоред сцена христолошко-теолошког циклуса*, Свети Ахилије у Ариљу. Историја, уметност, ур. М. Омчикус, Београд 2002, 100–106.

певница у другој зони. Они су само стил и иконографију празничних сцена прилагодили схватањима свога доба.

Ако се узме у обзир да су поједине сцене из прве половине циклуса Великих празника, попут Благовести и Васкрсења Лазаревог, биле издвојене у поткуполном простору Жиче и Пећи, онда се ток циклуса у певницама ових цркава показује као хронолошки прилично доследан. Једино одступање у оба храма представља поменуто постављање Силаска у ад одмах иза Преображења. Чини се да је жеља да се слици „Празника над свим празницима“ нађе што достојније место у програму представљала један од важнијих разлога за примену таквог решења. Према хронолошком следу сцена, Силазак у ад требало је да у обе цркве буде представљен у западном делу храма и да остане помало издвојен. То би било мимо обичаја и сасвим неприкладно.³⁴ Зато је сцени Васкрсења Христовог у Жичи и Пећи подарено истакнутије место на бочном зиду једне од певница. Истицање представа „сионских догађаја“ у поткуполном простору храмова главних српских црквених седишта и потискивање сцена Великих празника у ниже зоне умножавало је проблеме и приморавало сликаре и њихове идејне покровитеље на различита довијања. То је доводило до одступања од уобичајених и логичних решења, односно до стварања програмских поремећаја. Ипак, увођење представе Силаска у ад у другу зону јужне певнице у Жичи могло се богословски оправдати. Наиме, повезивањем Преображења, Силаска у ад и Васкрсења Лазаревог биле су на једном месту окупљене представе Великих празника кроз које су се најјасније исказале слава Христова и његова божанска природа. Насупрот њима стајале су некада сцене из северне певнице, по свему судећи Рођење, Срећење и Крштење. Као програмски и идејни пандани претходним, те сцене су недвосмислено сведочиле о снисхођењу Спаситељевом и његовој човечанској природи. Осим тога, Силазак у ад – насликан на јужном зиду јужне певнице Жиче – налазио је хронолошку и идејну

9. *Οσπίαινακ ὑπερσῆαβε Ρασῆνα* из XVII века, северни зид некадашње ὑπὸ πραιτε Свείтих αἰοσίτοла у Пећи
9. *Remains of a representation of the Crucifixion from the seventeenth century, north wall of the former narthex of the Church of the Holy Apostles at Peć*



³⁵ Истицање и програмско повезивање тих сцена тумачено је као обележје гробног карактера жичке цркве, што се не чини одрживим. Уп. И. М. Ђорђевић, *Жича и Свуденица*, 261.

³⁶ У средњовековној Србији тај обичај није шире негован, сем у случају Крштења, програмски везиваног за агијазму, и представа опела над гробовима. С друге стране, у Византији, Русији или Грузији примери спуштања сцена Великих празника у најнижу зону су бројни, па их је тешко и побројати. Преко литературе овде упућујемо на сасвим скроман узорак: С. Пелеканидис, *Καλλιέργης ὁλης Θεσσαλίας ἀριστος ζωγράφος*, Атина 1973, 14, 63–69, πίν. 8–9; Е. Н. Цигаридас, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12^{ου} αιώνα*, Солун 1986, 25–31; Н. Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Атина 1995, 78 (IV, еп. 7, 11); М. Хатзидакис, И. Бита, *Ενρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος. Κυθήρα*, Атина 1997, 99 (Еп.1, 4, 9), 128 (Еп. 14, 26), 231 (Еп. 3, 5), 272 (I к. 1, 4, 15); Г. П. Фустерис, *Εικονογραφικά*

везу с Распећем, постављеним у прву зону источног зида трансепта (сл. 5).³⁵

Место Распећа Христовог у програму Жиче, као и Скидања с крста (источни зид северне певнице), представља такође знатну необичност. Спуштање сцена Великих празника и Страдања Христових у најнижу зону није непозната појава у монументалној уметности православних. До ње је долазило најчешће у малим храмовима. У таквим грађевинама није било простора за потпуно развијање циклуса у вишим зонама, нарочито током периода у којима су преовладала монументална сликарска схватања. Спуштане су тада поједине сцене, понекад и више њих, у зону стојећих фигура, где су биле приближене вернима.³⁶ Реч је, најчешће, о пробраним сценама везаним за посвету храма или неки нарочито поштован култ. Увођењем необичног програмског решења у поткупни простор Жиче заузеле су знатне зидне површине на којима су, по правилу, биле представљане епизоде уобичајених циклуса. Зато су сцене Великих празника и Страдања биле потиснуте ка нижим деловима храма. Међутим, не би се смело тврдити да је недостатак расположивог простора представљао пресудан разлог за спуштање слика Распећа и Скидања с крста у најнижу зону жичких певница.

προϋράκιата σε βυζαντινούς σταυρεπίστευους ναούς, Διδακτορική διατριβή, Солун 2006, по. 9, по. 14, по. 22, по. 24, по. 27. Е. Л. Привалова, *Російсь Тимотіесубани*, Тбилиси 1980, 51–87, рис. 6; Т. Вирсаладзе, *Росписи Атенского Сиона*, 14, сл. 11.1–2; В. Д. Сарабьянов, „Успрние Богоматери“ и „Рождесѣтво Христово“ в системе декорации собора Антониева монастыря и их иконографический протограф, *Искусство христианского мира* 5 (2001), 36–37.

³⁷ Успење Богородичино је добијало место у припрати само у црквама уситњеног и исцепканог зидног платна у наосу, попут Светог Петра у Расу, или у храмовима што, као Старо Нагоричино, нису имали пун зид између наоса и припрате, на којем је могла бити насликана та садржајна сцена. За поменуте примере уп. Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 292, 323.

³⁸ О уклањању тог зида уп. М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I*, Београд 1995, 28 (М. Чанак-Медић).

³⁹ О њима уп. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светиоџ Ахилија*, 128–129.

⁴⁰ За иконографију Успења Богородичиног крајем XII и почетком XIII века уп. Г. Бабић, *О композицији Успенја у Богородичиној цркви у Студеници*, *Старинар XIII* (1965), 261–265. За ширу литературу о иконографији Успења уп. А. Давидов-Темерински, *Циклус Успенја Богородице*, *Зидно сликарство манастира Дечана*, 181, п. 2.

⁴¹ Б. Тодић, *Милешева и Жича*, 82, 84–85, 88 (о месту испкупитељске Христове смрти у богословљу светог Саве); Исти, *Иконографска исцртавања*, 30.

⁴² Archim. I. C. Tassias, *Saint Dimitrios*, Thessaloniki 2007, 81.

⁴³ А. Страти, *Ζωγραφικές μαρτυρίες του 12ου αιώνα στην Ανατολική Μακεδονία*, ΔΧΑΕ пер. Δ, том. КΔ (2003), 196, еικ. 4.

⁴⁴ М. Michaëlidis, *Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Theologien à Veria*, Actes du XVe CIEB, II B, Athènes 1981, 473, fig. 2, 11; С. Пелеканидис, *Καλλιέργειες*, 14, 63–69, πίν. 8–9.

⁴⁵ Б. Тодић, *Иконографска исцртавања*, 26–30; Исти, *Топографија жичких фресака*, 115.

У вишим зонама некадашњег западног травеја наоса Жиче могло се сместити најмање пет-шест сцена. Једно место заузимао је, како је поменуто, Улазак у Јерусалим, насликан у другој зони јужног зида. Успење Богородичино, представљено сада на западном зиду некадашње припрате, није се могло првобитно налазити на том месту. Према широко и прилично строго поштованој пракси, њему је место било у наосу.³⁷ Не треба уопште сумњати у то да се Успење и у Жичи првобитно налазило на западном зиду главног дела цркве. Тек када је тај зид срушен и када су простори некадашњег наоса и припрате спојени,³⁸ настала је потреба, али и могућност да се представља кончина Богородичиног земаљског живота постави на садашње место. Притом је измењена његова првобитна иконографија, која сликарима обнове вероватно није ни била позната. Представа је потпуно прилагођена новим иконографским обрасцима.³⁹ У доба светог Саве устаљена иконографска схема Успења Богородичиног била је таква да оно сасвим сигурно није заузимао обе више зоне западног зида.⁴⁰ То ће рећи да је у другој и трећој зони западног травеја Жиче у време првог осликовања било простора за бар још четири сцене. Исто тако, не сме се сметнути с ума да је сликарима за распоређивање иконографских садржаја тада стајала на располагању и читава припрата.

У овој прилици нема простора за свеобухватно разматрање дубљих разлога појаве Распећа и Скидања с крста у најнижој зони жичког трансепта. Нужно је ипак подсетити на наглашено поштовање које је свети Сава исказивао према сценама страдања Господњих када је стварао тематске програме кључних црквених центара Србије. Представе Распећа и Скидања с крста добијају наглашено место у свим сликаним програмима које је осмислио велики српски прелат. Осим у наосу Жиче, бар једна од те две сцене била је нарочито истакнута у Студеници, Милешеву, параклису Светог Стефана у Жичи или у просторији на спрату Жичке куле.⁴¹ За постављање Распећа и Скидања с крста у најнижу зону сликарства први српски архиепископ могао је наћи подстицај у византијској уметности. У храмовима Ромејског царства – попут цркве светог Димитрија у Солуну,⁴² једне срушене византијске цркве крај ушћа Струме, недалеко од Амфиполиса,⁴³ или храма светог Јована Богослова и светог Спаса у Верији – те две сцене истицане су и пре и после Савиног времена у најнижој зони сликарства.⁴⁴ Но, ако се поменуто решење у Жичи сагледа као део светосавског предања, остаје нејасно зашто би се од њега одступило у Пећи.

Како је већ поменуто, програми сликарства у најнижој зони певница Жиче и Пећи међусобно се потпуно разликују. Ни трага од оне изразите сличности или подударности која је обележавала тематику виших зона два храма! У старијој цркви читаву приземну зону заузимају фигуре дванаесторице апостола (сл. 5). Оне су оправдано доведене у везу с идејом о апостолском прејемству и апостолским темељима хришћанске цркве, која је снажно надахнула програм у поткуполном простору „прве архиепископије“.⁴⁵ Пошто се у Пећи јавља иста тематика у поткуполном простору, јасно је да би и програму њених певница приличила појава апостолских портре-

⁴⁶ Уз певнички трансепт стоји сада само представа апостола Петра, наспрам које је некада вероватно био насликан лик апостола Павла. Уп. В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка палеографија*, 216 (В. Ј. Ђурић).

⁴⁷ В. Р. Петковић, *Жича IV*, 52–54; Б. Живковић, *Жича*, 8–10; Исти, *Милешева. Црпљежи фресака*, Београд 1992, 24–25; Исти, *Сојоћани. Црпљежи фресака*, Београд 1984, 18–19; С. Петковић, *Морача*, Манастир Морача 2002², 42, 45 (приликом обнове првобитно решење у Морачи пренето је у основи на слој сликарства из XVI века).

⁴⁸ Уп. В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Бољдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985), 31–36; Исти, *Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Protaton*, Хиландарски зборник 8 (1991), 46; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светиољ Ахилија*, 79–84.

⁴⁹ Д. Тасић, *Живопис певничких простора*, 248–253

⁵⁰ С. Радојичић, *Стило српско сликарство*², 212–213; В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка палеографија*, 218–219 (В. Ј. Ђурић); М. Марковић, *Прво њућовање*, 128–129.

⁵¹ Уп. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светиољ Ахилија*, 82, са старијом литературом.

⁵² Д. Војводић, *Прилози познавању иконографије и култе св. Стефана Првомученика у Византији и Србији*, Зидно сликарство манастира Дечана, 557–558.

⁵³ М. Марковић, *Прво њућовање*, 177–178, н. 335; Д. Војводић, *На питању изгубљених фресака Жиче(I)*, Зограф 34 (2010), 82–83.

⁵⁴ О том сликарству уп. В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка палеографија*, 121–130 (В. Ј. Ђурић).

та. Штавише, пећки храм је посвећен Христовим ученицима, па би се очекивало још наглашеније истицање њиховог култа у Жичи. Међутим, у целокупном програму најниже зоне пећке цркве, какав данас познајемо, култ апостола једва да је уопште присутан.⁴⁶ По одсуству апостолских представа у певницама, Пећ се не разликује само од Жиче. Од почетка треће деценије XIII века, па све до пред крај тог столећа, фигуре Христових ученика редовно су сликане у најнижој зони трансепта српских храмова развијеног рашког плана. Апостолске представе јавиле су се пре Пећи у певницама Жиче, Милешева и Мораче, а касније су сликане и у Сопоћанима.⁴⁷ Појава наспрамно постављених ликова светих ратника и светих монаха, заступљена у пећким певничким просторима (сл. 3–4), нимало не одговара обичајима негованим у српској монументалној уметности из деценија око средине XIII века.⁴⁸ Она је саображенија схватањима која су владала у зрелом XIV столећу, када је обнављан живопис у певницама Светих апостола.⁴⁹ Исто се може рећи и за постављање ликова светог Саве и светог Симеона на источни зид пећког трансепта. Уз представе неких других светих, оне се ту сасвим сигурно нису налазиле на првобитном слоју сликарства из XIII века.⁵⁰ Уочљиво је, тако, да лик светог Стефана Првомученика не чини програмску целину с представама светог Николе или светог Јована Крститеља, што би било у складу с обичајима поштованим у српском сликарству XIII столећа.⁵¹ Уместо тога, он је у Пећи истакнут крај двојице српских светих на источној страни трансепта, као у певницама неких моравских храмова.⁵² Ваља зато подсетити да су баш Распеће и Скидање с крста били насликани на аналогном месту, у најнижој зони источних зидова жичког трансепта.

Оправдано је због свега поменутог претпоставити да су сликари обнове, мењајући првобитни програм најниже зоне певница у Пећи, створили до тада непостојећу разлику у односу на решење из Жиче. Другачије речено, сматрамо могућим да су уз ликове апостола у најнижој зони пећких певница првобитно били насликани Распеће и Скидање с крста. Притом имамо на уму и начин на који су живописци с почетка XIV столећа приступили обнови Жиче. Они су, верује се, поновили програм сликарства у вишим зонама, али су знатно изменили тематику у најнижој зони западних травеја. Пренаглашен број ликова светих ратника или представљање Сабора арханђела и светих Гурије, Самоне и Авиве у најнижој зони сликарства сведочи о знатним променама које су сликари обнове унели у програм сликарства приземне зоне Жиче.⁵³ Шта је све могло утицати на обновитеље сликарства пећких певница да промене првобитни програм, није могуће у овој прилици размотрити. Треба ипак приметити да је након рушења зида који је раздвајао наос од некадашње припрате Светих апостола дошло до значајних промена. Између осталог, сликарство певница просторно је обједињено с припратом, у којој је претходно, почетком XIV века, био насликан циклус Страдања Христових.⁵⁴ Он је без икакве сумње садржао представе Распећа и Скидања с крста. Иако је део тог циклуса веома страдао баш у завршном делу, још увек се

⁵⁵ Дугујемо захвалност колеги Мио-драгу Марковићу, који нам је скренуо пажњу на овај фрагмент.

⁵⁶ Уклањањем поменутог зида, искључено је изгледа шест ликова светих из програма наоса и исто толико из програма припрате. Војислав Ђурић је сматрао да западни део Светих апостола у Пећи, заправо некадашња припрате, није био осликан пре почетка XIV века јер нису пронађени остаци старијег живописа (уп. В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка ѡаѡријаришија*, 121). Међутим, уверени смо у то да је подно попрсне представе светог Николе на западном зиду, испод остатака фреско-сокла изведеног на слоју из XVII века, видљив сокл насликан на слоју из XIII века. Да није реч о соклу с почетка XIV века, јасно говоре формално-стилска анализа и разлике у односу на скромне, али речите остатке сликарства с почетка XIV века под представама Богородице и замонашеног краља Уроша у југоисточном углу травеја. О срушеном зиду између наоса и некадашње припрате уп. М. Чанак-Медић, *Архијекѡура ѡрве ѡловине XIII века II*, Београд 1995, 32.

⁵⁷ В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 252–253, 258. По том питању В. Ј. Ђурић је остао веома опрезан и много касније (уп. В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, В. Кораћ, *Пећка ѡаѡријаришија*, 43). Иначе, на овом месту треба подсетити на то да је било и аутора који су сматрали да је живописање Светих апостола у Пећи започето „при крају Савиног архиепископовања“ и да је сликарство у куполи и поткуполном простору изведено под Савиним надзором, негде 1232–1233. Уп. Р. Љубинковић, *Црква Светиѡх аѡсѡѡла у Пећи*, Београд 1964, III–IV, V–VI; Исти, *Црква Светиѡх аѡсѡѡла у Пећи*, Београд 1973, VII, IX–X; М. Ђоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Београд 1965, 17–18.

разазнаје фрагмент сцене Распећа у другој зони на северном зиду, додуше, из времена обнове у XVII веку (сл. 9).⁵⁵ На том фрагменту, који свакако понавља старију слику, види се доњи део крста с ногама распетог. Пошто стоји на малој удаљености од западног зида, вероватно је реч о остатку представе разбојника покајника. Присуство Распећа и Скидања с крста у оквиру развијеног циклуса Страдања у западном делу проширеног наоса могло је оправдати њихово изостављање из програма певница приликом обнове. Појава ликова угледних светих ратника и монаха у трансепту пећке цркве била је свакако резултат њиховог премештања из западних делова храма. Реч је пре свега о изменама сликарства најниже зоне некадашње припрате и западног травеја, извршеним у неколико наврата од почетка XIII века, као и о уклањању више светачких фигура насликаних на обе стране зида који је некада одвајао ту припрату од наоса.⁵⁶

Тематика најниже зоне црквеног живописа носи, по правилу, најизразитији печат личности ктитора или творца идејног програма, па се у њој могу јавити знатнија одступања од изабраног програмског предлошка. Надаље, у приземној зони пећких певница није сачуван ни најмањи остатак првобитних фресака. Зато не постоји могућност за додатну проверу претпоставке о првобитном садржају тог дела сликарства Светих апостола, каква је била могућа у случају друге зоне живописа жичких певница. Разумљиво је стога да се мора задржати нешто већи опрез у односу на изнету претпоставку. Ипак, без обзира на то, чини се несумњивим да је сличност сликаних програма Спасове цркве у Жичи и Светих апостола у Пећи била знатно шири и доследнија у целини но што се до сада сматрало. Таква сличност програма нужно нас враћа на никада до краја разрешено питање о томе да ли је изворно решење настало у Жичи или Пећи. Недоумици коју су стварали исказ архиепископа Никодима у Предговору Јерусалимском типуку и темељна обнова живописа у поткуполном простору Жиче нарочиту пажњу посветио је Војислав Ј. Ђурић. Иако је био склон да се определи за примат Жиче, истицао је да се не може одбацити ни другачији став.⁵⁷ Претпоставио је могућност да је свети Сава након својих путовања по Светој земљи замислио програм који је најпре остварио његов ученик Арсеније приликом осликавања Светих апостола у Пећи. То пећко решење, освештано ауторитетом првог српског архиепископа, могло је касније бити пренето у Жичу, приликом њене обнове. Дакле, реч је о могућности заснованој на ауторитету светог Саве (а не Арсенија). Она је зато отворила дилему која не може бити отклоњена објашњењем да је логичније видети светог Саву као творца жичког решења, прихваћеног касније у Пећи, него сматрати Арсенија ствараоцем програма пренетог из Светих апостола у Жичу приликом њене обнове.

Недоумицу коју је најречитије изразио професор Ђурић може пак у пресудној мери да разреши сам споменички материјал. Пошто је представа Силаска у ад (вероватно уз сасвим мали део Преображења) насликана у Жичи на слоју с почетка XIII века, јасно је да је необичан програм из друге зоне пев-

⁵⁸ Н. Л. Окунев, *Милешево. Памятник серпского искусства XIII в.*, Byzantinoslavica 7 (1937–1938), 43–45; С. Радојчић, *Милешево*, Београд 1971, 16–17; Б. Тодић, *Милешево и Жича*, 82. За покушај да се необично низање сцена у Милешеву објасни тежњом за стварањем нарочитих идејних нагласака у програму уп. И. М. Ђорђевић, *Свјетли Сава и сликани програм Милешево*, 244–254. Исто, *Стилудије српске средњовековне уметности*, 244–254.

⁵⁹ На сву значајнију литературу о томе упућује И. М. Ђорђевић, *Свјетли Сава и сликани програм Милешево*, 244–254 (нарочито 244, п. 3). Тој литератури треба придодати и Исто, *Представе свјетлих Бориса и Гљеба у Милешеву и српско-руске везе прве половине XIII стилолећа*, исто, 101–113.

ница католикона два главна српска црквена средишта настао најпре у Жичи. То надаље сведочи да су већ у доба светог Саве представе Вликих празника у Спасовој цркви биле потиснуте у певнице. Необично место Силаска у ад или Преображења у Жичи могуће је објаснити само приматом који је и у првобитном програму дат некој необичној тематици. Без сумње, реч је о представама „сионских догађаја“ насликаних на широким и добро видљивим зидовима поткуполног простора. Томе у прилог говори и околност да се већ у Милешеву, која је осликана убрзо након „прве архиепископије“, срећу поједини елементи особеног програма познатог из Жиче и Пећи – Вазнесење у куполи и Благослов у Витанији испод њега. Најзад, тешко схватљив и необичан, а у основи хронолошки обрнут распоред сцена циклуса у Жичи има, такође, своју доказну снагу. Иста појава необичног низања сцена запажена је већ одавно у Милешеву.⁵⁸ Пошто је у више наврата убедљиво доказивано да је творац програма милешевског живописа био свети Сава,⁵⁹ онда и особеност развијања програма у Жичи треба објаснити као израз његовог учешћа у осмишљавању програма. Ток сцена одвија се у Пећи другачије и знатније се приклања уобичајеним начелима. То би говорило да је свети Арсеније прихватио у основи програмско решење свога учитеља из Жиче, потрудивши се да га, колико је било могуће, прилагоди уобичајеном систему ишчитавања.

Dragan Vojvodić

ŽIČA AND PEĆ

A Contribution to the Study of the Similarities between Two Programmes of Wall Paintings

It was noticed long ago that the programmes of the domes and of the surfaces below them in the Church of the Saviour at Žiča and the Church of the Holy Apostles at Peć consist of the same number of frescoes which depict a very similar choice of subjects. The iconographic analysis of the remains of a scene on the north wall in the space under the dome at Žiča corroborates further this analogy. It has been possible to establish, on the basis of an old photo, that a fresco at Žiča depicts, as does a painting at Peć, *Christ Blessing the Apostles at Bethany* (Luke 24:50). Also, the analysis of the programme indicates that the *Communion of the Apostles* was shown, both at Žiča and at Peć, on the vault of the altar bay. Since there was not enough room for that scene in the apse of either church, it was raised to the vault of the east bay. That was possible since the *Ascension* and the *Descent of the Holy Ghost on the Apostles*, which are usually shown in that place, were transferred to the dome and to the space below it in both churches. This arrangement makes the two programmes of Peć and Žiča strikingly similar with each other as well as strikingly distinct from the other programmes in Serbian

mediaeval art. There is only one important difference between the programmes of the higher zones of Žiča and Peć, and it consists in the choice of a single scene. At Žiča, the *Annunciation to Zechariah* is depicted, while the corresponding fresco at Peć shows the *Raising of Lazarus*.

However, although the subjects depicted in the upper zones of Žiča and Peć are almost identical, their spatial arrangement is remarkably different. This dissimilarity can be partly explained by the differences of the architectural settings of the frescoes. If we disregard the variations caused by the particular forms of wall surfaces, it is noticeable that the sequences of the cycles at Žiča run counter-clockwise, whereas those at Peć have a clockwise flow. This difference is of importance for a fuller understanding of the similarities of their programmes in the lower zones.

In the east part of the vault of the south choir at Žiča are some remains of a representation of the *Transfiguration* on a layer dating from the fourteenth century. Faint traces on the layer under it seem to indicate that the same scene was painted in that place in the thirteenth century as well. On the other hand, there can be no doubt that the lower portion of the *Harrowing of Hell* in the second zone of the south wall of the choir dates from the time of St Sava. Its lower border is covered with a layer of mortar with representations which have been reliably dated into the thirteenth century. The juxtaposition of the *Transfiguration* and the *Harrowing of Hell* in the second zone of the choir is very unusual. What makes it even more remarkable is that these two scenes are also juxtaposed in the north wing of the choir transept at Peć. The *Transfiguration* is painted there on the east side of the vault, and the *Harrowing of Hell* is depicted on the north wall. The sequence of the composition is identical, but they are shown in reverse order in relation to those at Žiča. That means that the reverse arrangement of scenes (as if seen in a mirror) in the space under the dome of the two churches was also followed in their lower zones. The minor dissimilarities in the arrangement of the frescoes in the lower zones at Peć and Žiča were merely consequences of the differences apparent in the higher zone. Opposite the *Transfiguration* on the west part of the vault of the north choir at Peć are the scant remains of a scene showing the *Entry into Jerusalem*. That scene was painted in the immediate vicinity of the *Transfiguration* because the *Raising of Lazarus* was depicted, as mentioned above, in the space under the dome of the church at Peć. Since the programme of the frescoes in the space below the dome at Žiča was different in that particular respect, the *Raising of Lazarus* had to be painted in the lower zones. It seems to have been represented on the west wall of the south choir, opposite to the *Transfiguration*, where there are no surviving paintings at present. Painted in that area, the *Raising of Lazarus* was clearly associated with the *Transfiguration*. It was also associated with the *Entry into Jerusalem* in the continuation of the sequence of the Feasts on the south wall of the west bay of Žiča. An understanding of the principles on the basis of which the scenes of the two almost identical programmes were arranged makes possible a tentative reconstruction of their parts which are no longer extant. It seems certain that the scenes of the *Nativity*, the *Presentation at the Temple* and

Baptism, which are depicted in the south choir at Peć, once decorated the second zone of the north choir at Žiča. Parts of the distinctive programme at Žiča have been preserved not only on the layer dating from the beginning of the fourteenth century, but also on the layer from the early decades of the thirteenth century. It is therefore certain that this programme was devised in the first seat of the Serbian Archbishopric, and that it was transferred to Peć at some later date.

The scenes of the *Crucifixion* and the *Deposition from the Cross*, as well as the figures of the twelve apostles in the lowest zone of the Žiča choirs were painted at the time of St Sava. At Peć, they are replaced by the figures of the most eminent holy warriors, monks, St Stefan the First Martyr and St Simeon and St Sava of Serbia, all belonging to the layer of frescoes dating from the latter half of the fourteenth century. It is concluded on the basis of a comparison with the programmes of the choirs in the Serbian churches decorated with frescoes during the first three quarters of the thirteenth century that the original programme of the lowest zone of the Peć transept must have been much more similar to that of Žiča. The later alteration of the programme of the Peć choirs was influenced by new customs and by the previously made changes in the lowest zone of the narthex and of the west bay of the Church of the Holy Apostles.