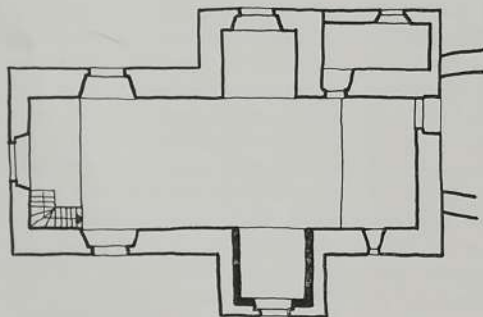


Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске

Војислав Ј. Бурин

1. Грађевина и ктитор

На бокешком полуострву Врмац, на неколико километара од Тивта, стоји на једном узвишењу у селу Богдашић средњовековна црква Св. Петра. О настанку њених најстаријих делова сведочи уклесани натпис у камену на западној фасади. На самом његовом почетку пише: „... Ја милошћу Божјом епископ зетски Неофит саздах овај храм у области Светога Михаила у дане богочастивог и богомдржавног и светородног господина краља Стефана Уроша, сина првовенчаног краља Стефана, унука светог Симеона Немање, лета 6777, индикта 12-ог“.¹ Црква је, дакле, била подигнута 1268—69. године.



Сл. 1. План цркве Св. Петра у Богдашићима, у јужној певници црном линијом назначена места где се налазе првобитне фреске (снимак проф. Ђ. Бошковића)

„Област Светога Михаила“ из натписа у ствари је властелинство или метохија манастира Св. Михаила на Превлаци који је од времена архиепископа Саве I био седиште зетских епископа. Подручје властелинства је, још у раном XV веку, обухватало полуострво Луштицу, потом Превлаку, тај језичак копна у Тиватском заливу на којем се манастир налазио, затим Жупу, приобалну равницу уз њега, као и села у тиватској залеђини: Пасиглав, Богдашић и Љешевић. Властелинство је, вероватно, имало исте границе и у доба српске власти, можда и у XIII веку. Тада, истина, још није било села с именом Богдашић, већ је земљиште на којем је подигнут храм Св. Петра било у атару села Пасиглава, а називало се Градац.² Отуда историјско име цркве гласи: Св. Пе-

тар на Градцу или Св. Петар Градачки.³ Из натписа на фасади се не види каква је била намена храма. С обзиром на то да је саграђен на самом властелинству, могао је бити парохијски, али и метох манастира Св. Михаила с улогом да у њему буде по који монах као надзорник и предузимљив посленик на манастирском имању.

О личности храмовног ктитора, епископа зетског Неофита, зна се још једна значајна појединост. Он је, на неколико година пре подизања цркве у Богдашићу, био носилац подухвата да се знаменита књига канона, поука и закона што их је архиепископ Сава Немањић увео у Србији, а која се зове Номоканон или Светосавска крмчија, препише, очевидно за потребе зетске епископије, али и шире. Тај рукопис носи у науци назив Иловицка крмчија. Године 1261—62. неки преписивач Богдан урадио га је због „велике љубави и жеље измлада богочастивог и преосвећеног епископа целе зетске области господина и оца кир Неофита, испуњавајући све недостатке светих списа у светој цркви арханђела Михаила на месту названом Иловица...“ У уводу историјског записа на крају књиге наведени су и други разлози за овај озбиљан подухват: пре но што је Номоканон преведен на словенски језик, нико га није разумео јер је био „помрачен... облаком мудрости јелинског језика“, а сад „благодаћу Божјом јасно сија“ и „све просветљава светлом разума и од греха избавља“. Сваки епископ или презвитер или ко други који поучава мора га познавати, јер, у супротном, ни сам неће знати ко је. Кад проникне у дубину књиге, „видеће и себе као у зрцалу, каква је и какав треба да је“, тако да ће моћи и друге упознати и научавати.⁴ Нема сумње да је црквено-правно образовање свештеника Српске цркве у Боки преписом Светосавске крмчије добило кључну подлогу заслугом епископа Неофита. Оно је посебно било нужно у тој области суочавања с канонима и правним прописима католичке цркве.

Иловицка крмчија је скромно украшена: има десетак нешто већих иницијала и знатно бројније мале, једноставне, тзв. киноварне иницијале. Већи иницијали имају све особине српског украса из XIII века — једни су направљени од преплетених трака, други од змијоликих тела животиња с разномобразним зверињим главама, тако да су мешавина зооморфних и тератолошких типова иницијала. Тај „раскошнији“ слој се ослања на старословенску књижну традицију, као и већина бугарских и српских рукописа из истог века.

³ I. Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima*, II, Zagreb 1964, 496—497.

⁴ Љ. Стојановић, о.с., I, бр. 19; V. Mošin, *Црковни рукописи Jugoslavenske akademije*, I, Zagreb 1955, 52—53, где се износи могућност да је први део историјског записа из 1252. године и да је преузет из рукописа будимљанског епископа Теофила, док је други из 1262. године. О Светосавској крмчији и њеном садржају и значају литература је веома обимна: cf. V. Mošin, о.с., 48—54 (са старијим студијама, књигама и чланцима). Уз то *Историја Црне Горе*, 2/I, Титоград 1970, 108—111 (Д. Богдановић).

¹ Потпуно издање текста: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1982, бр. 23; Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, бр. 21 (с мерама и цртежом натписа); М. Ивановић, *Ћирилички епиграфски споменици*, Београд 1984, 7—8.

² I. Stjepčević, *Prevlaka*, Zagreb 1930, passim; И. Војкић, *Село Богдашић у средњем веку*, *Историјски часопис VII* (Београд 1957), 83—85, passim (са старијом литературом).

† ВЪНМЕ ѿ СѦНСѦНСТГОДХАНСТЪ
 ДПЛЬ. ІАМІАТНЮБЖНѦВЪ. ІЕППЪ
 ХРАМЪСНІ. ВЪ ѿБЛАСТЬС ТГОМ
 НБГОМЪДРЪЖАВНАГО. НС ТОРО
 РОША СНАПРЪВОВЪНТАНАГОІКРА
 ЧМЕ ѿНАНЕМАНЕ. ВЪАТО. 2. У.

СБЦЕ. НСТЫХЪНВРЪХОВННХЪ
 ГСКНІ. ѿ ѿФНТЪ. СЪЗДАХЪ
 ХАНЛА. ВЪДННБГОУСТНВАГО
 ІАГО. ГНАІКРАІАСТЪ ФАНА
 ІАСТЪ ФАНА. ВНОУІАСТ. ѿ
 7. ННДНІСТН ѿНН. РІ. ✠

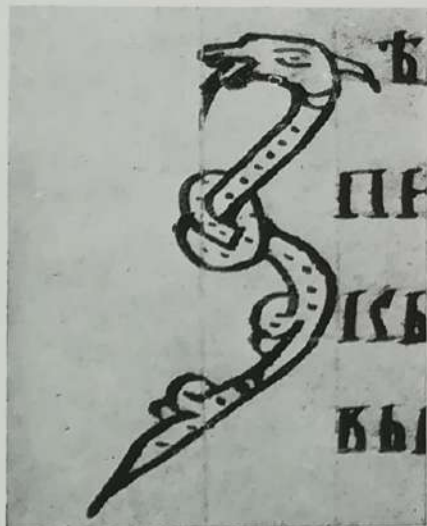
Сл. 2. Натпис епископа Неофита на цркви Св. Петра и Богдашићу (цртеж проф. Ђ. Бошковића)

Мали и танки киноварни иницијали представљају новину; преузети су из грчких рукописа и означавају почетак једног новог раздобља у украшавању српске књиге, које је обележено неовизантијским орнаментом у обликовању почетних слова.⁵ Тако је *Иловичка крмчија* и својом уметничком опремом представљала праву рашку књигу XIII века, с оним уметничким обележјима каква су негована од манастира Хиландара на Светој Гори до српских престоница у Расу или Призрену.

Епископ Неофит је својим захтевом као ктитор свакако допринео да и тип његове цркве у Богдашићу, у свом основном распореду и функцији појединих простора, буде онакав какав се у XIII веку подизао у Рашкој, иначе у науци познат по томе што у српском градитељству ствара једну посебну школу или стилску скупину. Реч је о једнобродној цркви с уздужним сводом, мало преломљеним у темену, и с ниским трансептима над којима су попречни сводови, од којих је јужни такође с преломом у темену. Источни део цркве равно је завршен, јер нема апсиду. Током времена грађевина је поправљана, а у XIX веку продужавана, можда и проширивана. До сада није на задовољавајући начин испитана ни археолошки ни архитектонски. Извесно је, једино, да су јужна певница и део јужног зида цркве првобитни, док су измене у западном и олтарском делу веома корените. Црква је, свакако, некада била краћа, можда и ужа, а морала је имати полукружну апсиду. Сасвим је, међутим, извесно да је у XIII веку Св. Петар био грађевина рашког типа, тј.

⁵ Н. А. Киселев, *Орнамент Иловачской кормчей 1262 г.*, Археографски прилози 2 (Београд 1980), 175—182; Ј. Максимовић *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 93, ил. 44, 46, 47.

Сл. 3. Иницијали из *Иловичке крмчије* (лист 206r, 259v, 265r)



једнобродна црква с правоугаоним певницама или ниским трансептима.⁶ У односу на истовремене велике споменике у Србији, сведена је на основне елементе који обележавају тип. Толико упрошћене грађевине и није било у унутрашњости Србије. Јединствена је за Приморје јер ниједна слична њој није више изграђена. Тек у каснија времена, посебно у XV веку, када је дошло до обнове рашког типа цркве, међу ктиторима из властеоских родова Балшића и Косача, Св. Петар је могао постати узор за оне грађевине које су подизане у Боки и Паштровићима, а носиле су слична градителска обележја.⁷

Неофит је, изгледа, убрзо по подизању цркве окончао своје епископство. Један которски извор помиње га, последњи пут, 1270. године. Наследио га је ученик Јевстатије, који је доцније, између 1279. и 1286. године, водио Српску цркву као архиепископ. Неофит је Јевстатија и закалуђерио, пошто је овај напустио родитеље дошавши у Зету из Будимље, где се родио. Будући веома дисциплинован, Јевстатије је био запажен и брзо је напредовао. Прво је из Боке пошао у Јерусалим на поклоњење Христовом пробу, а потом се дуже задржао у Хиландару, негде од 1262. до 1265. године заузимао је положај хиландарског игумана. Са Свете Горе је и дошао на престо зетских епископа и држао га, врло вероватно, између 1270. и 1279. године.⁸ Сва је прилика да је, управо, он

⁶ Ђ. Бошковић, *Две бокелске цркве, Црква св. Петра у Богдашићу*, Гласник Народног универзитета Боке Которске, год. VI и VII, бр. 1—4 (Нови Сад 1940), 34—37 (не упушта се у анализу хронологије грађења; доноси цртеж историјског натписа).

⁷ *Историја Црне Горе*, II/2, Титоград 1970, 430—433, 445—459 (В. Ј. Ђурић); В. Ј. Ђурић, *Милешева и дрински тип цркве*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), passim.

⁸ О архиепископу Јевстатију I, cf. Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 222—243 (о служењу на Превлаки, 224—227, 231—234); М. Пурковић, *Српски епископи и митрополити средњег века*, Скопље 1937, 18 (ту и подаци о Неофиту); В. А. Мошин—М. А. Пурковић, *Хилан-*



Сл. 4. Богдашићи, св. Теодор Стратилат

предузео живописање цркве у Богдашићу, јер се оно одиграло — као што ће се видети на основу програмских решења и стилских особина фресака — коју годину по подизању храма. Јевстатијева висока образованост, која га је довела на престо Српске цркве, и његова широка обавештеност о теолошким и уметничким приликама у православном свету као последица његовог живота и рада у најуздигнутијим хришћанским срединама на Истоку и у Византији, свакако су одиграли одлучујућу улогу у довођењу изузетног уметника да живопише једну малу бокелску богомољу каква је Св. Петар.

2. Теме фресака

Пре неколико година су у јужној певници откривене фреске. Оне сведоче како о старини овог дела храма тако и о уметничкој политици ктитора, епископа Неофита. Има их веома мало, али су изразите по својој стилској припадности и толико уметнички вредне да се могу убројити међу најистакнутија дела српске уметности XIII века. Већ су први истраживачи који су објавили јавности њихово постојање и њихове репродукције у боји нагласили да им настанак ваља везати за градњу цркве у XIII веку и да су сродне онима у Сопотанима.⁸ Остао је, међутим, неразјашњен читав низ веома занимљивих питања у вези с њиховим садржајем, иконографијом, програмом и стилем.

Пре свега, нису описана четири светитеља што су се делимично очувала у доњем појасу певнице, као ниједна сцена у своду, нити је — пошто нису остали натписи — учињен покушај њихове идентификације. На источном зиду је, од некадашње тројице светитеља, остао само један што стоји уз југоисточни угао. У питању је св. ратник с окерним попрсним оклопом, препасаним сивим појасом, и са тамнопрвеним плаштом на коме су плавичастосиви одсјаји. Он држи у левој руци

⁸ Дарски изумани средњега века, Скопље 1940, 12—13; М. Јанковић, Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку, Београд 1985, 134 (О Неофиту и Јевстатију — са старијом литературом).
⁹ *Tivat*, Beograd 1983, 161, репродукције у боји на стр. 38—39 (Д. Мошков и М. Злоковић).

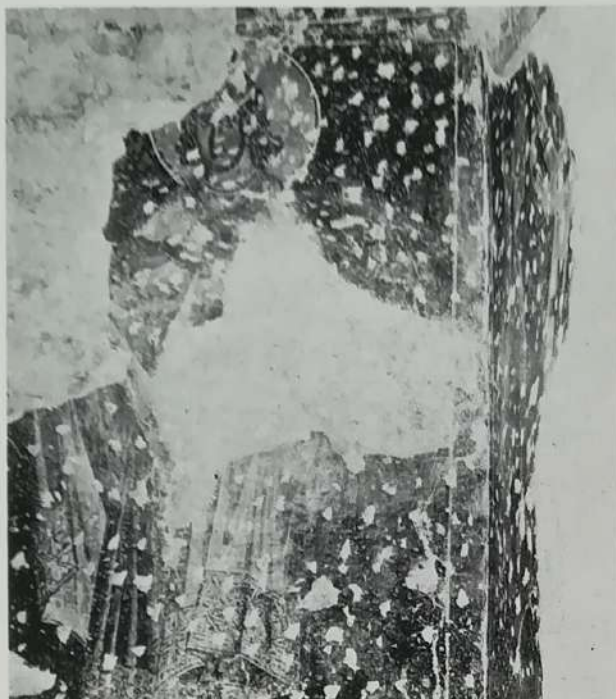
копље ослоњено на раме, а у десној усправљен мачу, у питању је један од светих Теодора, јер се каних ратника у средњем веку. Увек су слични тамнокоси људи с пуним брадама средње величине. Иако међусобно слични, Теодор Тирон и Теодор Стратилат имају неке особености, посебно до почетка XIV века, помоћу којих се може наслутити да је светитељ из Богдашића баш св. Теодор Стратилат. Његова коса је као нека капа прекривала главу изнад ушију и имала коврџе, док је она у Теодора Тирона била нешто дужа и равнио зачешљана. Брада Теодора Стратилата дели се по средини на два прамена или има, на врху, као у Богдашићу, два увојка управљена на две стране. Брада Теодора Тирона је скоро увек у збијеним праменовима, целовита.⁹ До св. Теодора Стратилата стајао је, свакако, св. Теодор Тирон, јер се они редовно сликају заједно. На том, источном зиду, поред њих двојице, било је места за још једну стојећу фигуру. Могао је ту бити, будући да је то место најпочасније у овом делу храма — јер је најближе средишту цркве — само један од двојице светих ратника који су се у Србији више поштовали од двојице Теодора, св. Георгије или св. Димитрије. Култ двојице св. Теодора ширио се у Србији у средњем веку и из њима посвећене угледне катедралне цркве — митрополије у македонском граду Серу.¹⁰

⁹ Л. Мавродинова, *Св. Теодор — Развитие и особености на иконографски му тип в средновековната живопис*, Известия на Института за изкуствоведение БАН, XIII (София 1969), 33—50, посебно 40—50 (с много примера и старијом литературом).

¹⁰ Cf. Н. П. Кондаков, *Македонија, Археологическое путешествие*, Санктпетербург 1909, 149—158; A. Orlandos, *Ἡ Μητρόπολις τῶν Σερρών, Ἀρχαῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, 5, (Atina 1939—40), 153—166.

Сл. 5. Богдашићи, св. Сергије (?)





На јужном зиду певнице, некада раздвојени прозором, насликани су двојица младих, безбрадих светитеља у властеоској одећи. Леви има зелену дугачку хаљину и тамноцрвен огртач, десни, пак, тамноцрвену хаљину и зелен огртач. Негде се назире и поставе огртача, беле или сивкасте. На обојници је одећа са широким окерним нашивима по доњим и горњим рубовима, украшеним мрким вијугавим лозицама. Обојници дугачке косе падају скоро до рамена. Вероватно су и један и други држали мали бели крст испред груди, који су уништени, али положај десне руке указује на то. То су мученици из аристократског рода, који се такође сликају заједно, окренути један према другоме. У обзир долазе, пре свих, св. Сергије и Вакх.¹¹ У прилог мишљењу да су у Богдашићу насликани св. Сергије и Вакх говори један веома битан податак са самих слика. На обојници светитеља се види широка округла огрлица: насликана је мрким окером а по њој су плави наживци. Пада на рамена и груди преко жутих нажива на одећи. У хагиографским описима о св. Сергију и Вакху она се помиње. Мученици су најпре били придворни аристократи у Риму уз цара Максимијана, иначе прогонитеља хришћана. Пошто је цар открио њихова хришћанска уверења, наредио је да им се скине скупочена одећа и нажит, да се обуку у женске хаљине и да им се око врата стави гвоздени обруч, па да тако буду вођени кроз Рим и извргнути руглу.¹² И много старије и знатно

млађе представе ове двојице светитеља скоро редовно су биле с овим обручем око врата, мада је, као и у Богдашићу, он представљан тако као да је у питању какав украсни предмет.¹³

Омиљеност светих Срђа и Вакха у средњовековној Србији, а посебно на њеним јадранским обалама, последица је њиховог веома развијеног култа, који се, пре свега, ширио из Скадра, где су им се налазиле мошти. У близини Скадра, на обали Бојане, била је славна црква посвећена Срђу и Вакху, а од XI века маузолеј неких зетских владара. Мошти светитеља су у њу биле положене пошто су пренесене вероватно с обале Еуфрата, где су у градовима Варвалису и Росафу (Сергиополису) као мученици страдали.¹⁴ Можда су претходно прошле и кроз Цариград, где је цар Јустинијан у њихову част подигао велику цркву у VI веку.¹⁵ Низ цркава у Боки Которској, Дубровнику и западно од Бојане био је, током средњег века, посвећен Срђу и Вакху, а сам Скадар је већ краљ Стефан Првовенчани споменуо под

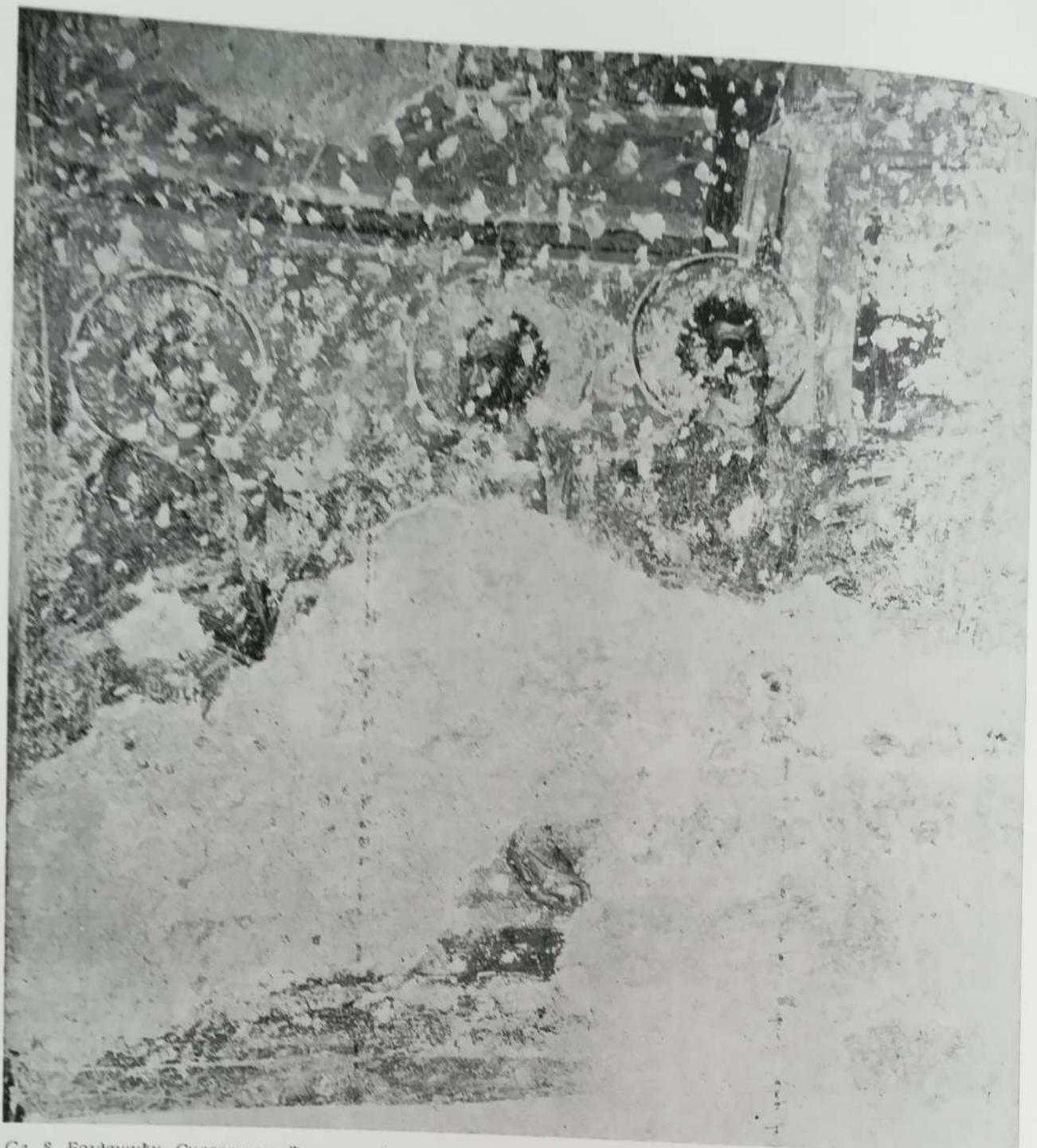
¹¹ Cf. на пример: G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I. *La peinture*, Paris 1927, figs. 40/1, 41/1 (св. Сергије и Вакх са фреска у Протатону на Светој Гори, из око 1300. године); id., *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, Album présenté par A. Frolow, II, Paris 1957, pl. 90/1, 2 (Флор и Лавр из 1296. године у Ариљу); ibid., III, Paris 1962, pl. 115/3 (Сергије и Вакх из 1316—18. у Старом Нагоричину, где су насликани као свети ратници с копљима у десници и с мачевима у левици); В. Петковић и Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, pl. CCV, где су само с крстовима, без оружја; S. Pelekanidis, *Καστοριά*, Solun 1953, сл. 25 (Флор и Лавр с крстовима испред груди, а с левицом на мачевима из цркве Св. врача у Костуру с краја XII века).

¹² Cf. J. Поповић, *Житија светих*, Октобар, Београд 1977, 151—160, посебно 152.

¹³ G. i M. Sotiriou, 'Η Βασιλική τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Atina 1952, сл. 65a (мозаик Св. Сергија из VII в.); K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catharine at Mount Sinai, The Icons*, I, Princeton, New Jersey 1976, 28—30, Pl. XII (енкаустичка икона св. Сергија и Вакха из VII в. где су већ с гвозденим огрлицама); J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, London 1961, fig. 69 (св. Сергије с огрлицом око врата и крстом, на сребрној посуди из VII века); E. Diez — O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge, Mass. 1931, figs. 68, 69 (обојница светитеља с обручем и оружјем на мозаицима у манастиру Дафни из око 1100. године); P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, I, 313; II, 516, 517 (обојница на фрескама и мозаицима из око 1320. године с крстом у руци и огрлицом око врата). На представама у Студеници из 1208—1209. или у Старом Нагоричину, па и на многим другим местима, имају оружје и обруч, а у Дечанима су с огрлицама, али држе само крст.

¹⁴ В. Коран, *Св. Сергије (Срђ) и Вакх на Бојани*, Старијар XII (Београд 1961), 35—43 (са старијом литературом); I. Ostojić, o.c., 522—526; *Историја Црне Горе*, I, Титоград 1967, 441 (Ј. Ковачевић).

¹⁵ R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, III, Les églises et les monastères, Paris 1953, 466—470 (с литературом).



Сл. 8. Богдашићи, Силазак св. Духа, западна страна

именом Росаф. Честице моштију, ако не и њихов велики део, чувале су се и у манастиру Милешеви, вероватно од времена подизања цркве па све до XVI века.¹⁶ Нису без њих били ни Которани; не зна се када су доспеле, али се налазе међу златарски украшеним моштима у ризници катедрале Св. Трипуна.¹⁷ Дубоко укорени у приморској средини, култови св. Сергија и Вакха су, извесно, битно утицали да се они појаве и међу општепоштованим мученицима-ратницима у цркви Св. Петра у Богдашићу.

На западном зиду певнице, уз југозападни угао, преостала је само десна половина стојеће фигуре једног светог епископа. Он је у тамноцр-

веном фелону и има бели омофор украшен крстовима око врата и на прсима. Благосиља уздигнутом десном руком. Јасно је, судећи по делимичном остатку браде, да је био стар човек: она је сада, средње дужине. Многи су епископи на такав начин сликани. Није, на жалост, остао ниједан део лица по којем би се, можда, могао распознавати. Само зато што је, с обзиром на опасности пловидбе морем, био посебно у Боки Которској поштован св. Никола, а и због тога што се у прекоморском Барију налазило, као и данас, основно култно место овога светитеља, може бити изнета претпоставка да је међу свецима насликаним у јужној певници богдашићке цркве био и св. Никола.

До св. епископа, на истом зиду, некада су стајала још двојица светитеља. По траговима њихове одеће, који су једино остали, као да су ту некада била насликана још двојица светих ратника. Њима је, с обзиром на површину на којој су сликани, дато почасније место од онога што га заузима св. епископ. Зато су то могли бити само они најпоштованији међу светим ратницима.

¹⁶ Р. Грујић, *Св. Сава и мошти св. Срђа и Вакха*, Гласник Скопског научног друштва XV (1935), 357—358; Србљак, I, превео Д. Богдановић, приредио Ђ. Трифуновић, Београд 1970, 67.

¹⁷ Cf. I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 41, под бр. XVIII (гора св. Сеприја).



Сл. 9. Богдашићи, Духови, детаљ

Кривину свода запремају фигуре из композиције Силаска св. Духа на апостоле. На источној и западној страни било је насликано по шест апостола како седе на окерним клупама с наслонима и подножницима, а испред прилично високих сивих и плавих грађевина с фасадама украшеним пиластрима, стубовима, отворима. Боље је очувана западна страна сцене, где је свих шест апостола, док су на источној само тројица. Они су обучени у хитоне и химатионе, изведене зеленеом и тамноцрвеном, плавом, окером и сивом бојом. Постављени су као да по двојица разговарају, јер су углавном окренути један према другоме. Не распознају се остаци светлих трака (пламених језика) над главама апостола као ознака да су од Духа светог добили моћ знања језика (Дела апостолска, 2). Из склопа богдашићких Духова нестали су „народи“, који, почев од XI века, чине саставни део готово свих сцена с овом темом.

Могли су бити насликани на горњој површини јужног зида, која се налази у истом појасу са седећим апостолима, а сада је оштећена пробијањем новијег прозора.

У случају сцене Духова почаснија је јужна страна јер су на њој размештени апостоли већег угледа од оних на северној страни. На јужној страни сцене, а на западној половини свода, насликани су као пар апостоли Петар и Павле. Њихове црте лица врло су особене, тако да се не поставља питање идентификације. Прекопута њих — опет судећи по типу лица — насликани су јеванђелисти Матеј и Марко. До њих су била, сва је прилика, још двојица јеванђелиста. Њихово бављење писањем откривају књиге што их држе на коленима или у рукама. Баш због тога што су „главни“ апостоли постављени према јужном зиду, на њему се, некада, налазило средиште сцене: „народи“ који су очекивали реч апостола, а можда и Богородица, која је често представљана с апостолима у Духовима, или, пак, сам св. Дух у виду голуба.¹⁸

То је све што је до сада откривено од живописа у Св. Петру у Богдашићу. Није извесно, пошто испитивања нису завршена, да ли ће се испод млађих слојева малтера и креча наћи још нека заостала сликана површина.

3. Програми фресака у рашким певницама

Избор и размештај фресака у јужној певници Св. Петра нису само значајни за њихово датовање већ и за праћење развитка програмских идеја важних за познавање општих уметничких схватања у Србији у XIII веку. Певница или ниски трансепт — та битна особеност рашког типа цркве — створена је у првим деценијама XIII века (Жича), да би тек после сто година изгубила своју улогу (Бањска као последњи споменик у том низу). Гледано са становишта настајања облика, она је била наследник вестибила из грађитељства у Србији у Немањино време (Бурђеве Ступови, Студеница), али и улазних тремових и различитих наткривених ходника из византијске архитектуре у XI и XII веку.¹⁹ С гледишта функције, а то ће рећи употребе при литургијским радњама, она је била везана за све већу улогу песама и хорова у православној служби. Примећено је да су светогорски монаси у XI веку, верује се у вези с богослужбеним прописима знаменитог Атанасија Атонског, ужурбаном прерађивали старије цркве како би у њих могли сместити хорова а да они не сметају входовима и литијама у поткуполном простору храма за време служби. Тако је у унутрашњост „мајке светогорских цркава“, Протатона у Кареји, у тробродни организам уграђен крстообразни средишњи простор да би у кракове могли стати хорови. Уз цркве развијеног уписаног крста — какве су до тада били католички манастири Велике Лавре или старог Ксенофонта — дограђене су полукружне певнице са северне и јужне стране поткуполног простора, тако да су цркве добиле изглед великих триконхосних пра-

¹⁸ А. Грабар, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, *Seminarium Kondakovianum*, II (Prague 1928), 223—238 (где се разматра утицај стилских схватања на развитак иконографског типа); *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von E. Kirschbaum, III, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1971, 415—423 (са старијом литературом).

¹⁹ Cf. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 167—172; id., *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris 1919, 54—56; М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 40—42. Cf. и Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1962, 275, нап. 27, и стр. 280, нап. 31; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и програм рашког храма*, Сава Немањин — Свети Сава, Историја и предање, Београд 1979, 234—236.

ћевина. То је пресудно утицало на окоро све најважније католике на Светој Гори.²⁰ Када је Сава Немањин почетком XIII века преносио у Србију многе светогорске обичаје, тј. пресађивао „образ Свете Горе“, он је одредио да се у Жичи сагради грађевина која би била узор за потоње цркве: нестобили Немањиних задужбина послужили су као подстицај да се у њих угради светогорска функција; одбачени су, наиме, ранији бочни улази, а њихов простор је одређен за смештај хора. Тако је исказана зависност од српског градитељског предања, а унесена је новина битна за обављање тек прихваћених литургијских радњи.

Зидно сликарство у рашким певницама још није било предмет свестраног испитивања. Нису чак разматране ни промене које је током једног века доживљавао програм украшавања, а још је прерано очекивати да ће се открити сви узроци тих промена. Најзад, однос програма фресака у певницама и функције простора биће, свакако, једно од поља испитивања које ће ускоро ући у видокруг истраживача. Још стоје тешкоће на путу да се оцртају програмске промене током времена јер је већи број рашких споменика изгубио првобитне фреске из певница или су оне, као и у случају Богданшића, само делимично сачуване; тешко је закључити како је изгледала неокрњена целина. И поред тога, за почетак испитивања важно је стећи макар и груб увид у теме које су преовладавале у певничком зидном сликарству у Рашкој у XIII веку.

Непознато је светогорско зидно сликарство што се у време појаве већих хорова налазило у певничким просторима. Најранији очувани примери су тек из око 1300. године. Може се само веровати да је св. Сава њихов првобитни програм пренео у Србију када је, по преносу очевих моштију из Хиландара, заједно с браћом пришао украшавању Студенице. Он тада није могао утицати на изглед студеничког здања јер је оно било довршено пре његовог повратка, али је, свакако, одиграо најважнију улогу при одабирању тематике за живопис који је довршен 1208—1209. године. Због тога су посебно драгоцени остаци првобитног сликарства у вестибилима.

Вестибили подигнути у Немањино време нису били само бочни пролази у средишњи део храма, већ су имали и неку посебну улогу јер се у Студеници, на њиховим источним зидовима, налазе полукружне нише, као да је у питању нека врста олтар у капелама. За сада није јасна њихова намена, мада фреске указују на то да се у студеничком северном вестибилу прослављао Христос а у јужном Богородица. Живопис из раног XIII века је добрим делом остао у јужном вестибилу, док у северном највећи део сликаних површина потиче из XVI века. У јужном вестибилу на источном зиду је Богородица с малим Христом у ниши (XVI в.), с једне њене стране је старији, ћелав светитељ који руком на њих указује (XIII в.), а с друге је познати византијски песник Андрија Критски (XVI в.). На западном зиду стоје, сви насликани у XIII веку, песници и писци византијског света који су, као и Андрија Критски, у својим делима прослављали посебно Богородицу: Јован Дамаскин, Јосиф Химнограф, Теофан Нацртани, Теодор (вероватно, Нацртани, Теофанов брат)

²⁰ P. M. Mylonas, *Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos, Cahiers archéologiques* 28 (Paris 1979), 146—152 (са старијом литературом); *Id.*, *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite*; *ibid.*, 32 (1984) 89—112, *passim*. Cf. *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 391 (В. Ј. Ђурић). О улози хорова у појави ниских транспата и бочних конхи први G. Millet, *L'ancien art serbe*, I.c.; M. Vasić, I.c.

и св. Нил (може бити Калабријски, али и Синајски). Од песника је у северном вестибилу остао само Козма Мајумски (насликан у XIII в.), док су сви други светитељи, ту окупљени око Христа, смештеног у ниши, измењени, тако да није извесно да чувају првобитну идеју целине.²¹

Чињеница да су у Студеници у вестибилима били насликани песници као да указује на могућност да су, иако степњени, ту могли у XIII веку бити смештени мали хорони. Они су, кроз појање тропара и канона, као и песници кроз своје стихове, прослављали на свакој литургији Христа и Богородицу. Могло се десити, чак и да хорони нису били у студеничким вестибилима, да је св. Сава у њих унео програм светогорских певница, које су се на сличним местима налазиле у цркви. Чини се да сликарство Нереза, из 1164. године, чува успомену на однос певница и слика песника на зидовима око појања. Наос нереске цркве изнутра је крестообразан, тако да су певнице свакако биле у бочним крацима поткуполне просторије. Ту су, у доњој зони, насликани св. монаси, а међу њима, цео северни зид, уз који је, пероватно, стајао хор, заузима пет фигура најзначајнијих византијских песника: Козме Мајумског, Јована Дамаскина, Теодора Студита, Јосифа Химнографа и Андрије Критског.²² У Студеници је, очевидно, пренесен раније успостављен однос појања у певницама и слика састављача текстова које су појци произносили. Већ је прошло више од два века како се пред појцима налазио рукописни Октоих с песмама оних чије су се слике налазиле на зиду око хора.

У Жичи је око 1220. године промењен целокупан програм декорације певница, што је дуго утицало на потоње споменике рашке школе. Уместо песника, сада су се у певницама нашле стојеће фигуре дванаесторице апостола.²³ Жичу је, у

²¹ Идентификација светитеља у јужном вестибилу може се извршити по једна читљивим остацима натписа уз њихове главе. У северном вестибилу, поред имена песника Козме, читају се, на познатијем живопису, имена следећих светитеља: Прокла цариградског патријарха, Евстатија архиепископа Антиохијског, Григорија Паламе архиепископа Солунског и (Лав?) Филозофа, византијског песника (?). Присуство Григорија Паламе, достојанственика солунске цркве из XIV в., највише указује на измену првобитног програма у вестибилу, приликом обнове живописа у XVI веку. И све сцене из Старог завета или она о Страдању четрдесеторице мученика — у сводовима и горњим зонама оба вестибила — из XVI су века.

Углавном, на првобитном слоју живописа насликани су славни византијски песници и књижевници који су живели између VII и X века и чије су творевине постепено ушле у православну литургијску праксу. Обимна је литература њима посвећена. Ми указујемо на два рада каталошке природе, у којима је старија библиографија: C. Emeriau, *Chymnographi byzantini*, *Echos d'Orient*, 21 (1922), 267—271 (Андрија Критски); *ibid.*, 22 (1923), 20—22 (Козма Мелод); *ibid.*, 23 (1924), 280—282 (Јосиф Химнограф); *ibid.*, 24 (1925), 164—166 (Нил Калабријски); *ibid.*, 25 (1926), 179—182 (браћа Теофан и Теодор „Нацртани“); R. Cantarella, *Poeti bizantini*, II, Milano 1948, 135 (Андрија Критски), 142—143 (Јован Дамаскин), 146 (Козма Мелод), 156 (Теофан Нацртани), 160 (Јосиф Химнограф), 170—171 (Лав Филозоф).

У погледу идентификације двојице књижевника на источном зиду постоје извесне дилеме. Св. Теодор нема посебан епитет, али зато што стоји уз Теофана претпостављам да је у питању његов брат. Да је у питању други славни св. Теодор књижевник, Теодор Студит, он би био одевен у ризу украшену пришивеним крстом на грудима, што овде није случај.

Св. Нил, крајња фигура с јужне стране, не мора бити св. Нил Калабријски, оснивач Гротаферате и књижевник, него св. Нил Синајски, светитељ ранохришћанских времена, који се, такође, бавио књижевношћу; они имају сродан иконографски изглед.

²² Њихов поредак је наведен од правца олтар према западу. И њихова имена се једва читају, тако да нису били идентификовани.

²³ Б. Живковић, *Жича, Цртежи фресака*, Београд 1985, 8—10.



Сл. 10. Богдашићи, св. Теодор Стратилат, детаљ

погледу представа апостола, изгледа следила Милешева, чије фреске потичу из треће деценије XIII века. У обе певнице остало је по неколико апостола.²⁴ Изгледа да је такав поредак трајао до Сопоћана,²⁵ а онда су наишле извесне промене. У Сопоћанима је у певницама, поред апостола, још понеки њихов следбеник, али и три стојеће и две попрсне фигуре светих лекара: Кузмана, Дамјана, Пантелејмона и две без натписа.²⁶ Те допуне биле су знак да наступају друкчији захтеви.

И заиста, два споменика из осме и последње деценије XIII века, Градац и Ариље, потврђују да су оне биле добоје и да су задуго одређивале распоред светитеља у доњем појасу поткуполног простора. Градац пружа увид само у остатке тематике у јужној певници. На већим и мањим осликаним површинама може се разабрати да се ту некада налазио строј стојећих светих ратника, а не неке друге фигуре.²⁷ Ариље пружа боља обавештења јер је сачувано више фресака. У северној пев-

ници су били свети ратници и првомученик Стефан (уз још понеког светитеља), а у јужној је остао потпуни програм: св. Ахилије, патрон храма, св. Јован Претеча као анђео, један непознат епископ (источни зид), Антоније Велики, Јефрем Сирски (у медаљону), апостоли Петар и Павле (јужни зид), Константин и Јелена, као и Јован Златоусти (западни зид).²⁸ У њега још улазе Богородица с малим Христом и арханђео Михаило, који су насликани на бочним странама јужног пара поткуполних пиластара, али су у истој зони са осталим стојећим светитељима у певници.

Када је, почетком XIV века, у српском грађитељству нестало ниских трансепата, јер је уведен нов тип цркве, у доњем појасу средишњег простора остао је низ фигура које су припадале различитим зборовима светитеља, с тим што су свети ратници заузели највише површина. А када су, поткрај XIV века, певнице поново укључене у црквени простор, ратници су се у њима сасвим усталили и, с малим изузецима (на пример, Св. Андрија на Трески, Нова Павлица), остали ту до краја средњег века.

И поред непотпуне документације извесно је да је програм живописа у рашким певницама прошао кроз три раздобља. После уводног периода, када је, изгледа, била успостављена дубља повезаност живописа и намене простора, уследило је четрдесетогодишње преовладавање програма с апостолима као главним садржајем, а затим је преимућство дато ономе у којем су св. ратници највише заступљени, али који подразумева и присуство представника других зборова светитеља: апостола, епископа, монаха, врача. Фреске у јужној певници цркве Св. Петра у Богдашићу припадају трећем раздобљу, које обухвата последњу четвртину XIII века. Као у Градцу и Ариљу, на њима су претежно заступљени свети ратници, а као у Ариљу, и свети мученици и епископи. То је, свакако, један од битних разлога што се настанак фресака у Богдашићу може довести у непосредну везу с подизањем грађевине. Обичај је био да се после зидања цркве оставе зидови на миру неколико година како би се слегли и осушили, па се тек онда приступало њиховом живописању. Зато би се могло сматрати да је осма деценија XIII века највероватније време када је Св. Петар био осликан.

4. Стварање програма

Због чега је долазило до промена у програму живописа у рашким певницама одговор лежи, по свој прилици, у појачаном утицају литургијске праксе на зидно сликарство, али је, за сада, немогуће дати потпуно задовољавајуће објашњење. Уочљиво је, ипак, да се у олтарском програму, поред ранијих тема, какве су биле старозаветне сцене, које су имале новозаветно, посебно ехаристичко значење, у XI и XII веку јављају и сцене што су илустровале ехаристичке радње, као што су то Причешће апостола или Служба архијереја

певници били све сами ратници, док се у северној није ништа очувало. У цркви Св. апостола у Пећи, чији је живопис био нешто старији од градачког, негде средином XIV века стављена је нова декорација. Том приликом су у јужној певници били насликани свети ратници и св. Сава српски, а у северној певници св. монаси и св. Симеон Немања. Међу св. монасима могли су бити насликани и византијски песници. Ако је у Пећи био поштован стари распоред, онда је могуће да су и у Градцу, у северној певници, били насликани св. монаси. За Св. апостоле у Пећи cf. Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св. апостола у Пећи*, Старице Косова и Метохије IV—V (Приштина 1968—1971), 233—267.

²⁸ Б. Живковић, *Ариље, Распоред фресака*, Београд 1970, 9 (цртеж 20 и 21), 10 (цртежи 22—24).

²⁴ С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971², 76 (цртеж под бр. 5), 77 (цртеж бр. 6).

²⁵ Млађи живопис у јужној певници Мораче, из друге половине XVI в., као да је сачувао предање: сви су они ту насликани као стојеће фигуре у доњем појасу. Cf. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 175.

²⁶ Б. Живковић, *Сопоћани, Цртежи фресака*, Београд 1984, 18, 19.

²⁷ Ђ. Бошковић — С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 8 (само помињу остатке светих ратника у јужном трансепту). Б. Живковић, који припрема издавање цртежа фресака из Градца, има довољно доказа да су у јужној

(Поклоњење жртви).²⁹ Због тога су неке раније теме, нарочито ако су у питању цркве средњих или мањих размера, померене у споредне просторије уз наос, као што су то певнице. Тако су у горњим појасевима студеничких нестбила насликане старозаветне сцене: Жртва Аврамова, Жртва Каина и Авеља, Три Јевреја у пећи, Уздизање св. Илије на небо, Покајање Давидово. Оне могу послужити само као посредни сведоци: настале у XVI веку, говоре, без сумње, о истим решењима из раног XIII века.³⁰ У Милешеву је остао траг Покајања Давидовог у јужној певници, у Сопоћанима су у своду исте певнице делови Св. Тројице у виду у којем се појављују у Гостољубљу Аврамовом.³¹ Знатан број овде набројаних старозаветних сцена био је већ у XI веку, као на пример у Св. Софији у Охриду, па и у неким другим, старијим споменицима, смештен у сводовима и на зидовима олтарског простора. С њима је у певнице пресељена и сцена Страдања четрдесеторице севастијских мученика на залеђеном језеру (Студеница, Милешева, Сопоћани), која се у XI или XII веку налазила у апсиди или на своду проскомидије, у шта нас уверавају живописи из Св. Софије у Охриду или из Водоче код Струмице.³² Истина, тамо где се предање чврсто одржавало, као што је то случај у живопису Св. апостола у Пећи, знатан број старозаветних сцена које су се у раније доба налазиле у главном олтарском простору добиле су место у проскомидији, а нису пребациване у бочне певнице.³³

Међу теме истиснуте из олтара треба убројати и стојеће свете апостоле. У многим црквама са сликарством византијског уметничког језика, насталим између X и XII века, били су у апсиди, окупљени око Богородице с Христом или око медаљона с крстом, мада се срећу и у неким другим видовима. Мозаици Венета (Св. Марко у Венецији, Торчело, Св. Јуст у Трсту), зидне слике у Задру (Св. Кршеван, Св. Петар Стари), сицилијански мозаици (Чефалу, Монреале), римски апсидални украс (Св. Павле изван зидина), грузијске фреске (међу многим оне у Атини, Хахули и Ошки), кијевски мозаици (Св. Михаило) и српски живопис који непосредно претходи Жичи, онај у цркви Св. Петра код Новог Пазара — садрже у олтарском програму, на истакнутом месту, поређане једне уз друге, фигуре апостола. Било их је, на истом месту, и у зидном сликарству Цариграда, јер се само његовим утицајем може објаснити тако широка распрострањеност једног посебног олтарског програма. Низ апостола је, негде током XII века, заменила сцена Причешћа апостола.³⁴



Сл. 11. Сопоћани, апостол из Причешћа, детаљ

Отприлике од времена краља Уроша I почело је у српским црквама и потискивање општехришћанских светитеља из доњих појасева западног дела храма. На тим местима разгранавала се владарска и светачка идеологија династије Немањића и Српске цркве. У Студеници су Немања и синови заузимали прилично скромну површину на јужном зиду западног травеја храма. У Милешеву су Стефан Првовенчани с Немањом, Савом и својим синовима, поред површине која је била и у Студеници одређена за ктитора, добили више од четвртине површина у припрати, које су раније биле одређене за стојеће светитеље-монахе. Да би монаси-свечи могли бити насликани у задовољавајућем броју, успостављен је изнад стојећих фигура низ великих попрсја. Зидови сопоћанске велике припрате омогућили су сликање обимног програма, тако да га није било потребно сводити. У Градцу и Ариљу морало је доћи до простројавања. У првом је цео доњи појас у западном травеју био одређен за српске теме, идеолошке и култне, а у другом, поред западног травеја, и доњи појас у припрати слави династију, њене чланове и Српску цркву с њеним архијерејима и епископима.³⁵ До тог времена су се у западним деловима српских цркава ширили зборови стојећих св. ратника и других мученика, па и монаха. Ваљало их је свести, у последњим деценијама XIII века, само на главне представнике појединих светачких зборови и преселити их у певнице, укидајући у њима места за пун број апостола. Тако су ту остала само двојица првоапостола, па су њима додати други свечи који су морали бити пресе-

²⁹ Cf. за Причешће апостола, од XI века у апсиди црква: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, herausgegeben von K. Wessel, Lief. 2, Stuttgart 1963, Sv. Apostelkommunion (са старијом литературом). За Поклоњење архијереја: Ch. Walter, *Art and ritual of the byzantine church*, London 1982, 200—203, 205—207 (с одабраном литературом); S. Djurić, *Some Variants of the officiating Bishop from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century*, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5, Wien 1982, 481—489.

³⁰ Cf. B. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 52—54; С. Петковић, о.с., 168.

³¹ За Милешеву: С. Радојчић, *Милешева*, 76. За Сопоћане: Б. Живковић, *Сопоћани, Цртежи фресака*, 19.

³² Cf. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 117—121 (са старијом литературом и са набројаним примерима из Кападокије, где су четрдесеторица мученика такође у олтару).

³³ J. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркаве Светих апостола у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1968), 25—61.

³⁴ Cf. V. J. Djurić, *L'influence de l'art vénitien sur la peinture murale en Dalmatie jusqu'à la fin du XV^e siècle*, La Venezia e il Levante fino al secolo XV, II, Firenze 1974, 141—144 (с примерима и старијом литературом).

³⁵ Cf. цртеже живописа у: С. Радојчић, *Милешева*; Б. Живковић — С. Ненадовић, *Градаци*; Б. Живковић, *Ариље*.

љени било из олтарa (епископи), било из западног дела цркве (ратници, врач, велики монаси, Константин и Јелена).

Развитак литургије и снажење њеног утицаја на религиозно сликарство, с једне стране, уздизање династије Немањића и успостављање њихових култова, као и снажење Српске цркве, с друге стране, нужно су довели до промена у распореду фресака у доњем појасу рашких цркава из XIII века. У томе је, вероватно, само део објашњења и за смене светитеља на зидовима рашких певница.

Иако су биле под притиском тематике из суседних просторија храма, певнице су, ипак, дуго одржавале програм затворених целина, у почетку с мелодима, а касније с апостолима. Тек пред крај XIII века светитељи су били доведени у, на изглед, случајан и, чини се, чудан однос. У Ариљу као да необразложено стоје Константин и Јелена поред апостола Петра и Павла, а ови, опет, уз монахе Јефрема и Антонија Великог. Није јаснији ни спој Јована Претече и св. Ахилија, мада у ариљским певницама постоје и друга несугласја у насликаном светитељском низу. Окупљање најистакнутијих „представника“ светитељских зборова у једну целину, на први поглед без неке одређеније идеје, није било својствено само рашким певницама пред крај XIII века. Један пример из XI—XII века из Св. Катарине на Синају веома је, у том погледу, с њима сродан. На икони Распећа, по ивицама око средишњег поља, насликани су медаљони с попрсјима: Јована Крститеља, двојице арханђела, двојице првоапостола, двојице

најистакнутијих литургичара (Златоустог и Василија), двојице знаменитих отаца цркве (Григорија и Николе), четворице најомиљенијих светих ратника, двојице светих столпника с именом Симеон, двеју мученица (Катарине и Христине). Објашњење најпознатијег испитивача синајских икона К. Вајцмана за необичан избор и склоп гласи: „Овај поредак одговара распореду интерцесионе молитве у литургији и типичан је пример за то како се у средњовизантијској уметности литургијски елемент утврдио као најјачи покретач и како је особито сликарству икона дао свој печат“.³⁶ *Intercessio* или ходатајствена молитва била је од давнина саставни део канона евхаристије на литургији. Свештеник се до данас у њој моли за целокупну цркву, помињући зборове праотаца, отаца, патријараха, пророка, апостола, мученика итд., поименце наводећи Богородицу, Јована Претечу, светитеља који се слави у дан када се литургија врши, а затим долазе на ред свештенички чин, владари, верници. Та молитва је веома снажно утицала на образовање молитава проскомидије, која већ од XI века има облик сличан данашњем. На проскомидији, приликом вађења просфоре за причешће, делови исеченог хлеба се, уз молитву, намењују појединим светитељима или читавим њиховим зборовима.³⁷

Довођење у везу поретка светитеља у ходатајственој молитви или у проскомидији с одређеним низовима светитеља на иконама или у доњим појасевима фресака један је од могућих приступа при објашњавању програма фресака у средњовековним црквама. Сликарство није никад било такан одраз поменутих литургијских молитава: у малим црквама оно има ужу тематику од помена у молитавама, а у већим ширу. Кад је реч о светитељима у певницама Градца, Богдашића или Ариља, њих је, свакако, мање него њихових помена у молитавама, али је ређање различитих светитељских ликова могло бити одређено идејама садржаним у молитавама проскомидије и канона евхаристије. Потискивања светитељских фигура из олтарa и из западних делова храма ка рашким певницама сужавало је избор на најистакнутије „представнике“ зборова, а њихово постављање једних уз друге условљавале су и оправдавале поменуте молитве, јер су их доводиле у литургијски поредак.

Избор светитеља за певничке целине у последњим деценијама XIII века није морао обавезно бити исти. То се већ види из поређења Градца, Ариља и Богдашића. Важно је било да су ту „представници“ зборова светих, али је њихов избор зависио од развијености одређених култова у некој средини. Посебно се то односило на свете епископе и мученике, чија се популарност мењала од подручја до подручја. У Богдашићу је, на пример, упадљиво присуство св. мученика Срђа и Вакха у певници, који су, иначе, у другим српским црквама из XIII века на мање почасним површинама, у средњим појасевима фресака.³⁸ Већ

³⁶ K. Weitzmann — M. Chadzidakis — K. Miatev — S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, Beograd—Sofija 1970, стр. XII и LXXV, сл. 21.

³⁷ Литература о овим молитавама је врло обимна. Cf. само Архимандрит Кипријан, *Евхаристия*, Париз 1947, 144—160, 286—298; H.-J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie*, Trier 1980, 70—76*, 113—118, 162—164, passim (са старијом литературом). О њиховој могућој улози у неким другим темама српског живописа у средњем веку размишљао је Ј. Радовановић, *Српски епископи у композицији Служебне св. литургије у манастиру Сопотани*, Зборник за ликовне уметности 19 (Нови Сад 1983), 60—62; id., *Монаштво и мучеништво у сликарству манастира Хиландара и Пехке патријаршије*, Actes du V^e Congrès international d'études sud-est européennes, Belgrade (у штампи).

³⁸ Cf. на пример Ариље као временски најближе Богдашићу: Б. Живковић, *Ариље*, 12, сл. 32 и 40.

Сл. 12. Богдашићи, св. Сергије (?), детаљ



и само спуштање светитеља са висине зидова ка вернику значило је повећано поштовање. Разлози за то су свакако лежали у изузетној омиљености која се у средњем веку ширила источном јадранском обалом.³⁹ Па и низање светих ратника у Богдашићу, међу којима је, свакако, био и славни Димитрије Солунски, с мученицима Сергијем и Вакхом, а ових, опет, с епископима, од којих је један морао бити св. Никола, говори о избору извршеном према укусу приморских верника. Већ у XI веку учињен је сличан подухват — неки Тивћанин Албелин ђакон, син Берголинов, посветио је своју цркву св. Срђу, св. Димитрију и св. Николи.⁴⁰ Нема сумње да је њихова популарност на превлачком властелинству у XIII веку учинила да се унесу у програмски „модел“ рашких певница, тада тек створен.

Потискивањем из олтарског простора или западног дела цркве доспела је у програм певница и сцена Силаска св. Духа, што се одразило у Богдашићу. Њено место у програму цркава из средњовизантијског доба најчешће се налазило у олтарским слепим калотама, на своду у неком од олтарских травеја или на тријумфалном луку.⁴¹ Ређе је бивала на сводовима у западном делу.⁴² Неки посебан грађевински или програмски разлог морао је постојати у Богдашићу за њено „исељење“. Он ће остати непознат. Али, за „усељење“ у певницу, поред тога што је свод погодна површина да прими склоп композиције Силаска св. Духа, могао је постојати и какав други разлог. Можда: успомена на претходни „боравак“ апостола у рашким певницама? У средњовековној цркви се држало да су Духови „колективни празник апостола“.⁴³ Он је, у исто време, обележавао рођење хришћанске цркве.

³⁹ Уп. напомене 14—17 и текст уз које иду.

⁴⁰ Ј. Ковачевић, *Средњовековни епиграфски споменици Боке Которске*, Споменик САН, CV (Београд 1956), 8—9; *Историја Црне Горе*, I, Титоград 1967, 328, 440, 441 (Ј. Ковачевић); Р. Мihaljević (Redaktion L. Steindorff), *Namentragende Steininschriften in Jugoslawien vom Ende des 7. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts* (Glossar zur frühmittelalterlichen Geschichte im östlichen Europa, Beiheft Nr 2) Wiesbaden 1982, стр. 90, Nr 138 (са старијом литературом).

⁴¹ Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 199—213, passim; O. Demus, *Probleme byzantinischer Kuppel-Darstellungen*, *Cahiers archéologiques*, XXV (Paris 1976), 101—108, passim. Cf. и E. Diez and O. Demus, o.c., план на стр. 119 и fig. 7 (Св. Лука у Фокиди, мозаици из XI в. у олтарској слепој калоти); T. Minisci, *Santa Maria di Grottaferrata*, *Grottaferrata* 1976, 44—47 (Гротаферата, византијски мозаик Духова на тријумфалном луку из око 1200. године); K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, *Pretoria* 1982, 34—35, passim (с примерима из живописа XI и XII в. у Грчкој и с литературом); A. Stylianou and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 55 (фреске на своду олтара у Какопетрији из XI в.). Силасак св. Духа на апостоле одиграо се, према хришћанској традицији, у „Горњици“ на брду Сиону у Јерусалиму. Још у XII веку у апсиди „Горњице“ налазио се мозаик са сценом Духова; cf. K. Weitzmann — W. C. Loerke — E. Kitzinger — H. Buchthal, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, 94 (с наведеним изворима).

⁴² E. Diez and O. Demus, o.c., план на стр. 123 (Неа Мони на Хиосу, мозаици XI в. — Духови у јужном травеју припрате); P. Toesca, *Mosaïques de Saint-Marc*, Paris 1959, 10 et. fig. pag. 7 (Св. Марко у Венецији, мозаици из око 1200. год. — Духови у западној куполи); K. M. Skawran, l.c.; S. Pelekanidis — M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 24, бр. 152 на плану (фреске у Св. врачима у Костуру с краја XII в. — Духови у врху западног зида у припрату), 68, бр. 33 (фреске из око 1260. у Мавриотиси у Костуру — Духови су, из посебних разлога, у горњим појасевима потпуног куполиног простора: cf. B. J. Ђурић, *Византијске фреске Литургијом*, Београд 1975, 37—38, 195—196 (са старијом литературом)).

⁴³ Cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris 1957, 593, 594.

Очевидно је да је у Богдашићу допро програм певничке декорације створен и раширен у Рашкој у последњој четвртини XIII века. Био је погодан нарочито за цркве средњих и мањих размера јер је преко сликаних појединачних „представника“ славио све хорове светитеља; омогућавао је, дакле, свеприсутност и пуноћу приказа земаљске цркве на невеликим зидним површинама; остављао је места за литургијске сцене у олтару, као и за могућно представљање српског двора или чланова Зетске епископије у западном делу храма.

5. Стил

Разматрање иконографије, садржаја и програма сликарства у Св. Петру у Богдашићу открило је време његовог настанка и његову саживљеност с идејама у уметности што се неговала у средштима српске духовности у XIII веку. Зетска епископија је била једно од њихових окриља, али је њена улога била и у томе да међу верницима одржава култ омиљених светитеља на свом подручју, какви су били св. Срђ и Вакх, а то је, у погледу црквеног сликарства, значило да им ликови што ближе принесу погледу и срцу молећих људи. Особине стила фресака у Св. Петру могу учврстити закључке о њиховој старини и припадности радионици уметника из унутрашњости Србије, јер се оне знатно разликују од истовремених дела на источној обали Јадрана. Поред тога, њихова висока уметничка вредност дозвољава да се упореде с најлепшим остварењима у Србији из XIII века.

Заиста, односи бојених површина и основне хармоније у Богдашићу највише одговарају сликарству у Сопоћанима и Градцу. Ту је преовлађујуће сучељавање зелене и тамноцрвене боје која нагиње љубичастој. Готово исто толико су заступљени складови окера и тамноплаве или тамноплаве и зелене, који постоје и у оба наведена споменика из околине рашке престонице. Само, пурпурна боја у Сопоћанима је чистија и звучнија но у Градцу и Богдашићу.⁴⁴ Већ они споменици у Србији што су настали нешто касније — Ђурђев Ступови и Ариље — или нешто раније, као Пећ, не негују хармоније које су заступљене у Сопоћанима, Градцу и Богдашићу. Палета у Пећи је у целини хладнија, а у Ђурђевим Ступовима и Ариљу знатно топлија.⁴⁵ Богдашић се, заједно са истовременим великим задужбинама у Србији, држи равномерно заступљености топлих и хладних боја на широким површинама светитељских драперија, што доприноси осећању класичне уравнотежености целине.

Позадина на фрескама у Богдашићу је тамноплава, готово црна, па се разликује не само од жуте или златне у Сопоћанима и Градцу већ и од позадина у читавом низу других споменика у Србији из XIII века, где је на већини зидних платна позадина жута. Само Жича, Пећ, Ђурђев Ступови и Ариље — да наведемо неколико најзначајнијих — развијају сцене и сликају фигуре на тамноплавој позадини.⁴⁶ Велике краљевске задужбине су чак и блеском злата са позадина очаравале вернике, сведочећи о богатству и раскоши својих ктитора. У већини храмова у којима су се налазила црквена средишта — Архиеписко-

⁴⁴ Cf. B. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 64—65 и слике; Градац се ретко репродукује у боји.

⁴⁵ За Пећ cf. B. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, т. у боји XXII—XXIV; Ђурђев Ступови и Ариље такође се ретко појављују у репродукцијама у боји.

⁴⁶ Cf. С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 32—73, passim; B. J. Ђурић, *Византијске фреске*, 31—44.



Сл. 13. Сопоћани, св. Јован

пија и епископије — тамноплавом позадином фресака вероватно се желела дочарати мистична атмосфера, која је више одговарала духу високих црквених кругова и монаштва. И у једнима и у другима радили су сликари истих естетичких и стилских особина. Двојења је тада било само у боји, у општем изгледу целине. Епископ зетоки Неофит следио је обичаје свога доба: поручио је дело код сликара који су били равни онима што су радили за њему савременог владара, али је тамном позадином фресака унутрашњост богомоље озвучио као и његове црквене старешине или истовремене владике.

Главе стојећих светитеља у Богданићу више су налик на оне у Сопоћанима него у Градцу.⁴⁷ Тамнозелене сенке нешто су уже од светлоокерних површина, на којима је тек гдекоји одсјај светлости нанесен белом мрљом или линијом. Супротстављање светлог и тамног је врло снажно, а њихово смењивање нагло, мада су прелази сличени. Код апостола у Духовима постоји извесна грубост; прелаза готово нема. Лица су, нарочито код млађих, стојећих светитеља овална, чак месната, с малим, пуним и чулним уснама, а с доста истакнутим носем. Врат је увек дугачак, снажан, обао. У Богданићу су приметно појачани, у односу на Сопоћане и Градац, нагласци светлости нанесени помоћу белих линија. То се нарочито види на добро очуваним главама св. Срђа и Вакха. Особене су две паралелне линије које теку грбином носа, што се среће и на неким светитељским главама у Ариљу (па и на портретима краљева Драгутина и Милутина). Нос светитеља у Сопоћанима и Градцу обично је био осветљен белом широком површином дуж најистакнутијег дела. У суштини, ан-

тичка лепота и снага младића, а мудрост старца су оно што у Богданићу као и у Сопоћанима даје основно обележје представама светитеља.

Драперије, међутим, и по нацрту и по улози, имају више сродности с онима у Градцу.⁴⁸ Нису затегнуте, набрекле и не увеличавају телесне облике као у Сопоћанима, већ присније приањају уз мање бујна тела. Стога њих не одликује „барокно“ претеривање и узвитланост, него ритмичко слагање набора и мелодичност, што више подсећа на градачко или ариљско сликарство. Планови на њима су уситњенији, јер су набори гушћи, а упадице светлости и сенке разбијају веће целине. Већ је стишан, кроз драперију и покрет који она прати, патетични звук шездесетих година XIII века у корист извесне класицистичке одмерености, чије је време било у наступању.

Кулиса сликане архитектуре иза фигура што седе у сцени Духова у сразмери је с њима како то одговара последњим деценијама XIII века. Оне су толико високе да се чини као да су светитељи смештени у знатно природнију средину но што је то случај с онима на фрескама насликаним пре Сопоћана. То је однос какав се појавио у сопоћанском Успењу.⁴⁹ Чланови или делови насликаних грађевина у позадини су готово исти као у Сопоћанима, иако здања својим општим изгледом не личе.

Битни саставни делови богданићких слика указују, управо, на седамдесете године XIII века као на време када су фреске најпре могле бити изведене, а начин њиховог исликавања најсроднији је ономе који су упражњавали сликари што су, за краља Уроша I и краљицу Јелену, украшавали њихове задужбине, Сопоћане и Градац. Говорили су они монументалним језиком слике какав се ван српских земаља ретко сретао у то време.

Ваља, најзад, кад је већ реч о стилу богданићког живописа, белешком пропратити и једно посебно решење што га је сликар оставио постављајући у свод певнице сцену Силаска св. Духа, јер оно указује на нека од наслеђених кључних знања овог истакнутог уметника. Уметници средњовизантијског доба трудили су се да неколико сцена из циклуса Великих празника на којима се приказују окупљени апостоли — као што су то, на пример, Вазнесење или Духови — тако сместе у црквени простор, у кубе, калоту или на супротне стране свода, да се добије што стварнији изглед датог догађаја. У кубету или калоти размештени у круг, а на своду у две наспрамне скупине, апостоли у Вазнесењу гледају Христа како се изнад њих уздиже на небо, а у Духовима како се на њих с висине спуштају пламени језици. Распоредом основних чланова композиције опонашан је реалан простор некадашњег догађаја. То мешање стварног и насликаног, на овај начин, одводило је византијског сликара од оних тражења перспективних и других просторних решења на слици ка којима су стремили западноевропски сликари у средњем веку.⁵⁰ На слици се није тражила илузија простора; слика је решавана у простору, постајала жива позорница збивања. Било је то својеврсно „сликарство призора“, какво остварују и неки данашњи српски уметници (Мића Поповић, на пример).

⁴⁸ Cf. Ђ. Бошковић — С. Ненадовић, о.с., т. XXX/1 (Јеванђелиста), а у Богданићима апостоли из Духова.

⁴⁹ Cf. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, т. XXVII.

⁵⁰ О овим проблемима размишљао је О. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspect of Monumental Art in Byzantium*, London 1953, посебно 81—84. Раније је и А. Грабар, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, 223—239, пратио утицај смештаја сцена и њиховог стила на иконографију Духова.

⁴⁷ Cf. на пример апостоле Тому и Јована из Сопоћана (В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, т. XLVII и XLVIII) и претпостављене светитеље Теодора Стратилата и св. Сергија из Богданића.



Сл. 14. Богдашићи, св. Вакх (?), детаљ

Средином XIV века, тачније 1346. године, упутио је папа Климент VII цару Душану писмо у којем се помиње низ цркава које су раније биле католичке, а које је Српска црква преотела заједно с имањима. На том списку налази се и Св. Петар на Градцу.⁵¹ Претпоставља се, мада без иједног другог извора, да је од XI века, када је подигнута, па све до почетка XIII века припадала бенедиктинцима.⁵² Ако би то било истина, онда би се испод садашњег здања морали наћи старији темељи, јер су најстарији делови данашње цркве свакако из зрелог доба рашког градитељства.

Ова и сличне просторне конструкције у византијском зидном сликарству стављале су у посебан положај човека у цркви. Нашавши се, на пример, у богдашићкој певници, верник није био хладан посматрач слике, већ је, будући у среди ни догађаја, окружен са три стране светитељима просветљеним св. Духом, постајао учесник у догађају, сведок збивања. Мењајући место у храму, пролазио је, укључен на сличан или нешто друмчији начин, кроз битне епизоде из историје своје цркве. Византијски сликари су се, због тога, дуго служили једном пронађеним решењима за сцене на црквеном зиду, иако су се смењивала стилска раздобља са својим посебним обележјима. Кроз Силазак св. Духа богдашићки мајстор је показао да припада старом уметничком стаблу дуговековног искуства.

⁵¹ Cf. I. Stjepčević, *Prevlaka*, 64; И. Божић, *Село Богдашићи*, 118; I. Ostojić, o.c., II, 496—497.

⁵² Cf. I. Ostojić, l.c. (са старијом литературом).

L'Eglise St-Pierre de Bogdašić et ses fresques

Vojislav J. Djurić

L'église s'élève sur une colline auprès de la ville de Tivat, dans la rade de Kotor. Dans la première partie de la présente étude intitulée: l'édifice et son fondateur, l'on parle d'abord de l'inscription gravée sur pierre en caractères cyrilliques datant de 1268/1269, sur la façade occidentale de l'église qui nous apprend la date de sa construction et le nom de son fondateur: l'évêque de Zeta, Néophyte. C'était pendant le règne d'Uroš 1^{er}. L'inscription nous dit aussi que l'église a été élevée sur le domaine du monastère St-Michel sur l'isthme (Prevla-ka) où se trouvait le siège de l'évêché. Neophyte nous est connu d'autre part parce qu'il fit copier en 1261/1262 le Nomocanon (Krmčija) de saint Sava de Serbie, un recueil de kanons, morales et règles ecclésiastiques. Cette copie est connue sous le nom de «Ilovička Krmčija» (Codex d'Ilovica). Son enluminure modeste (vignettes et initiales) est la même que celle des livres serbes de l'intérieur de la Serbie: les motifs tétralogiques et «néobyzantins» s'y mêlent.

L'église est petite, construite en pierre taillée et conforme aux particularités essentielles de l'école de Rascie: elle n'a qu'une nef et les transepts bas dont les ailes sont rectangulaires. Elle est unique à avoir cette forme sur le littoral serbe. Ce n'est qu'au début du XV^e siècle que la «renaissance» du plan de Rascie est venue dans ces contrées de même qu'en Herzégovine et alors, elle a pu servir de modèle.

La présente étude, dans sa seconde partie traitant des fresques, commence par leur identification étant donné qu'on n'a pas trouvé d'inscriptions. Les fresques ne sont conservées que dans l'aile méridionale du transept bas et l'on y voit quelques figures en pied dans la zone inférieure et une scène peinte sur la voûte. Sur le mur est avaient été peints trois saints guerriers, ce dont témoignent quelques vestiges, mais un seul de ces guerriers s'est conservé. Après l'avoir étudié du point de vue iconographique, l'on a pu constater qu'il s'agissait de Théodore le Stratilite. Sur le mur sud on distingue deux jeunes gens imberbes en costumes d'aristocrates tenant des croix à la main et le cou ceint de colliers. Prenant en considération leur aspect et les colliers qu'ils portent l'on a constaté qu'il s'agissait des saints Serge et Bacchus. Les éléments distinctifs manquent pour pouvoir identifier le saint évêque conservé fragmentairement sur le mur occidental, on suppose seulement que c'était saint Nicolas. Auprès de lui se tenaient encore deux figures de guerriers.

Le fait que dans l'aile méridionale du transept bas aient été représentés saint Serge et saint Bacchus, en plus des saints communs à toute la chrétienté, est dû à la popularité de leur culte en Serbie, et surtout sur le littoral serbe, au Moyen Âge. Ce culte s'était répandu de Skadar, où un monastère leur était consacré dans le voisinage de la ville. Les sources médiévales serbes appelaient Skadar aussi du nom de Rosafa, de la ville syrienne dans laquelle saint Serge avait subi son martyre. Des parcelles des reliques de ces deux saints étaient aussi conservées du XIII^e au XV^e siècle au monastère de Mileševa, tandis qu'une parcelle de la relique de saint Serge fut déposée dans le trésor de la proche ville de Kotor.

La scène sur la voûte de cet espace représente la Descente du Saint Esprit aux apôtres. Ils se trouvent face à face, six de chaque côté, et les apôtres plus importants sont du côté sud. On y reconnaît Pierre et Paul et deux des évangélistes. Il est évident que le centre de la scène, la Vierge, le Saint Esprit ou éventuellement «les peuples» se trouvaient sur la fresque aujourd'hui détruite, du mur sud.

La troisième partie de cette étude traitant du «programme des fresques dans les ailes des transepts bas des églises de l'école de Rascie» soulève un problème de la peinture serbe du XIII^e siècle qui n'a pas été traité jusqu'à présent. Il est assez difficile de faire la

lumière à ce sujet, étant donné que peu d'églises se soient conservées sans endommagement des fresques dans cet espace. Pourtant l'on peut se faire une image assez rudimentaire des changements intervenus au cours d'un seul siècle. Pendant la première époque alors que l'on pénétrait encore dans l'espace sous la coupole par les transepts bas, l'on y peignait d'habitude les hymnographes et mélodes byzantins qui avaient chanté la gloire de la Vierge et du Christ (à Studenica en 1208/1209). D'après ce que nous voyons à Nerezi (1164) cela avait été un héritage du XII^e siècle, car on y voit sur le mur latéral septentrional, où se trouvait probablement le pupitre avec les chœurs, les figures en pied des poètes et mélodes byzantins. Lorsque l'on supprima dans les églises de l'école de Rascie les entrées latérales et que les transepts bas furent clos et réservés aux chœurs (Ziča vers 1220) un changement étrange intervint; les poètes et mélodes furent remplacés par les figures en pied des apôtres (en plus de Ziča, aussi à Mileševa, troisième décennie du XIII^e siècle et Sopoćani, vers 1265). La troisième époque débute dans la septième décennie du siècle, lorsque la rangée d'apôtres commence à se compléter par d'autres saints martyrs (à Sopoćani ce sont les Anargyres). Pendant les trois dernières décennies du siècle, les apôtres sont remplacés, soit par les saints guerriers avec encore d'autres saints (à Gradac, avant 1275), soit par les représentants de groupements de saints: guerriers, martyrs, évêques, moines, etc. (Anilje, 1296). Pendant la première période il y avait un contact étroit entre l'espace du transept et le programme de sa décoration, dans les deux suivantes, ce contact s'était perdu. L'aile méridionale du transept bas de l'église de Bogdašić appartient par son programme à la troisième période.

La quatrième partie de la présente étude intitulée: «l'élaboration du programme» essaye de trouver les raisons pour lesquelles des changements aussi brusques sont intervenus dans les programmes de la peinture des ailes du transept bas des églises de l'école de Rascie. Il est évident qu'au XI^e et XII^e siècle le programme du sanctuaire a été enrichi par des scènes liturgiques, dont les principales sont la Communion des apôtres et les Évêques officiant, car on les trouve dans le répertoire des plus petites églises. On remarque déjà dans les églises de grandeur moyenne l'élimination des scènes de l'Ancien Testament qui préfiguraient celles du Nouveau. Dans les églises de Rascie on les retrouve dans les transepts bas (surtout à Studenica et moins à Mileševa et à Sopoćani). Parmi les sujets écartés du sanctuaire et transférés dans les transepts il faut compter les Quarante martyrs du Lac de Sébaste (Studenica, Mileševa et Sopoćani) et aussi la rangée d'apôtres (ce qui est caractéristique pour le programme de Rascie dans les transepts bas de la seconde période). La scène du martyre des Quarante Martyrs de Sébaste se trouvait en général dans la prothésis (St-Sophie d'Ohrid, milieu du XI^e siècle, Vodoča, début du XII^e). Les apôtres sont souvent peints dans les sanctuaires des églises byzantines à partir du X^e siècle et jusqu'au XIII^e (St-Marc de Venise, Torcello, Trieste, Zadar, Cephalù, Monréale, St-Paolo fuori le mura, les fresques géorgiennes d'Ateni, Hahuli, Ochki, etc., St-Michel de Kiev, St-Pierre près de Novi Pazar, etc.).

Vers le milieu du XIII^e siècle l'on commence, dans les églises serbes, de repousser les figures en pied des saints de la travée occidentale vers les ailes du transept, car à cet endroit aussi, comme dans la zone la plus basse du narthex, s'affirmait de plus en plus et s'exprimait par l'image l'idéologie de la cour royale et de l'Eglise autocéphale serbes (pendant qu'à Studenica une seule paroi de la travée occidentale est consacrée aux Nemanjić, à Mileševa ce sont trois: une dans la travée occidentale et deux dans le narthex; à Sopoćani il y en a deux dans le naos et aussi plusieurs surfaces isolées

dans le narthex; à Gradac toutes les parois de la travée occidentale sont occupées par des scènes glorifiant les Nemanjić, et Arilje glorifie dans la zone inférieure du narthex non seulement les Nemanjić mais aussi les premiers archevêques et évêques de Moravica). Ce déplacement vers les ailes du transept a provoqué «représentants» de divers groupes de saints, généralement peints par groupes de deux (comme à Arilje).

Il semble que l'établissement des relations mutuelles entre les divers groupes de saints qui figuraient dans les ailes des transepts bas découlait de la prière de l'intercession qui était une vieille partie intégrante du canon de l'Eucharistie, mais aussi de la prière de la proskomidie, où l'on évoque lors du partage du pain divers groupes de saints, et certains saints en particulier.

Le choix des «représentants» de ces groupes n'est pas forcément partout le même. Il dépendait de leur popularité dans la région. C'est ainsi qu'à Bogdašić l'accent était mis sur le culte des saints Serge et Bacchus.

L'apparition de la Pentecôte sur la voûte de l'aile sud du transept bas de Bogdašić doit aussi être considérée comme un déplacement du thème du sanctuaire, car il avait été peint le plus souvent sur les voûtes, l'arc triomphal ou les calottes du sanctuaire. En même temps la Pentecôte était considérée comme une fête collective des apôtres. Leur apparition dans l'aile du transept de Bogdašić rappelle la coutume, récemment abandonnée de représenter les apôtres dans cette espace des églises de Rascie.

Le cinquième chapitre du présent article est consacré à l'étude du style des fresques de Bogdašić. Le rapport des surfaces colorées et l'harmonie qui règne dans la peinture murale de Bogdašić sont les mêmes qu'à Sopoćani et Gradac. Ils se distinguent de ceux des monuments légèrement antérieurs ou postérieurs de Serbie. Dans les Saints-Apôtres de Peć, le coloris est foncé et froid, par contre dans l'église de St-Georges, près de Ras, il est sensiblement plus chaud qu'à Sopoćani, Gradac et Bogdašić (où les couleurs chaudes et froides alternent de manière régulière). Le fond des fresques de Bogdašić est bleu, comme à Ziča, aux Saints-Apôtres de Peć, à Saint-Georges et à Arilje, qui tous avaient été des sièges de dignitaires ecclésiastiques. Les grandes fondations royales du XIII^e siècle brillaient de la dorure de leur murs obtenus par l'application de minces feuilles en or. Dans toutes ces églises avaient travaillé des peintres qui respectaient les mêmes prin-

cipes esthétiques. La différence dans la couleur des fonds contribuait d'une part à souligner la somptuosité et d'autre part à créer une impression mystique. L'évêque Néophyte avait choisi les meilleurs artistes pour exécuter les fresques, mais en même temps il respectait l'avis de ses supérieurs au sujet de l'impression générale de l'ensemble.

Les visages des saints ressemblent à ceux de Sopoćani parce que leurs types se ressemblent, et les contrastes des couleurs et des nuances du clair-obscur sont également répartis (sauf sur les petites têtes de la Pentecôte de Bogdašić où les passages sont brusques). L'effet sensuel est aussi obtenu de la même manière, à l'aide de visages charnus, de lèvres épaisses et cous puissants et larges. Les draperies cependant ne sont pas aussi gonflées qu'à Sopoćani mais retombent rythmiquement comme à Gradac.

Dans la Descente du Saint Esprit de la voûte a été réalisée la formule byzantine savante et bien connue par laquelle on ne créait pas l'illusion d'un espace, mais une scène qui se déroule dans l'espace. Cette composition savante n'a pu être atteinte que par les artistes les plus érudits de Byzance.

Les particularités du style et celles du programme et de l'iconographie ont montré que les fresques de Bogdašić, appartenaient à la huitième décennie du XIII^e siècle, et leurs auteurs doivent être cherchés parmi les artistes qui exécutaient les commandes des plus hauts dignitaires de l'époque en Serbie.

Le dernier chapitre de la présente étude traite de l'histoire de l'église de Bogdašić au cours du XV^e siècle lorsque la rade de Kotor (Boka Kotorska) était tombée sous la domination vénitienne après que le gouvernement serbe a dû s'en retirer par suite de l'invasion des Turcs et la faiblesse de l'Etat. Des documents des archives de Venise et de Kotor rendent évident le fait qu'à cette époque l'on s'efforça par tous les moyens à faire renier la foi orthodoxe à la population et à lui faire embrasser la foi catholique et, en même temps l'on convertissait les églises orthodoxes en églises catholiques de l'évêché de Kotor. Après de nombreux troubles vers le milieu du siècle, l'évêché catholique de Kotor s'empara finalement aussi en 1460 de l'église de St-Pierre à Bogdašić, après beaucoup d'autres églises orthodoxes. C'est alors que l'on construisit un cloître auprès de l'église, et blanchit probablement à la chaux ses fresques d'aspect éminemment orthodoxe qui n'ont été découvertes que récemment, il y a une dizaine d'années.