

ЖИВОПИС СА НОВИМ ПРОГРАМОМ

СЛИКАРСТВО ОКО ГОДИНЕ 1300.

Преношење архиепископске столице из Жиче у Пећ наметнуло је српским владарима и црквеним поглаварима нове обавезе у односу на грађевинску целину пећког манастира и на украшавање просторија живописом. После првих прилагођавања главне црквене установе у Срба на ново место и његове могућности, прешле су на веће градитељске и сликарске захвате. Данашње пећке цркве и њихов зидни украс захваљују за свој изглед управо залагању првих српских архиепископа, који су столовали у Пећи у прве три деценије XIV века.

На почетку свог боравка у Пећи, колико се може видети по преосталим целинама зидног сликарства, архиепископи су обратили пажњу на цркву Св. Апостола, која је постала њихова катедрала. Био је поручен живопис за западни део цркве, где, изгледа, није постојао старији (нису пронађени његови трагови) (сл. 70). Од тога дела цркве направљен је, око средине XIV века, западни травеј, када су накнадно изидана два пиластра над којима је разапет ојачавајући лук за свод. Свод и горње површине западног зида добили су два појаса фресака које припадају јединственом циклусу Христовог страдања. Почев од јужне преко западне до северне стране, травеја теку сцене: Прање ногу, Издајство Јудино, Суђење Анино (сл. 71), Кајафин суд, Одрицање Петрово и Пилатов суд (у горњем појасу) (сл. 74), а Ругање Христово, Пут на Голготу (сл. 72), Симон носи Христу крст на Голготу, Разговор Христа с Богородицом и Јованом при успону на Голготу (у нижем појасу). Циклус је оштећен при крају, а две сцене из нижег појаса на јужној страни (Ругање и Пут на Голготу) поново су насликане у четвртој деценији XVII века.

Доња зона живописа тек је делимично сачувана. На јужном зиду је био низ портрета чланова породице Немањића, али су остала само два крајња, смештена до западног зида — краљеви Стефан Првовенчани и Урош I — приказани као монаси, обојица с именом Симеон (сл. 75). До њих, према истоку, насликано је још шест српских владара, али у XVII веку. Они су, очевидно, заменили најстарије поколење династије Немањића, које се ту некада налазило можда у заједници с Христом и ктиторима.

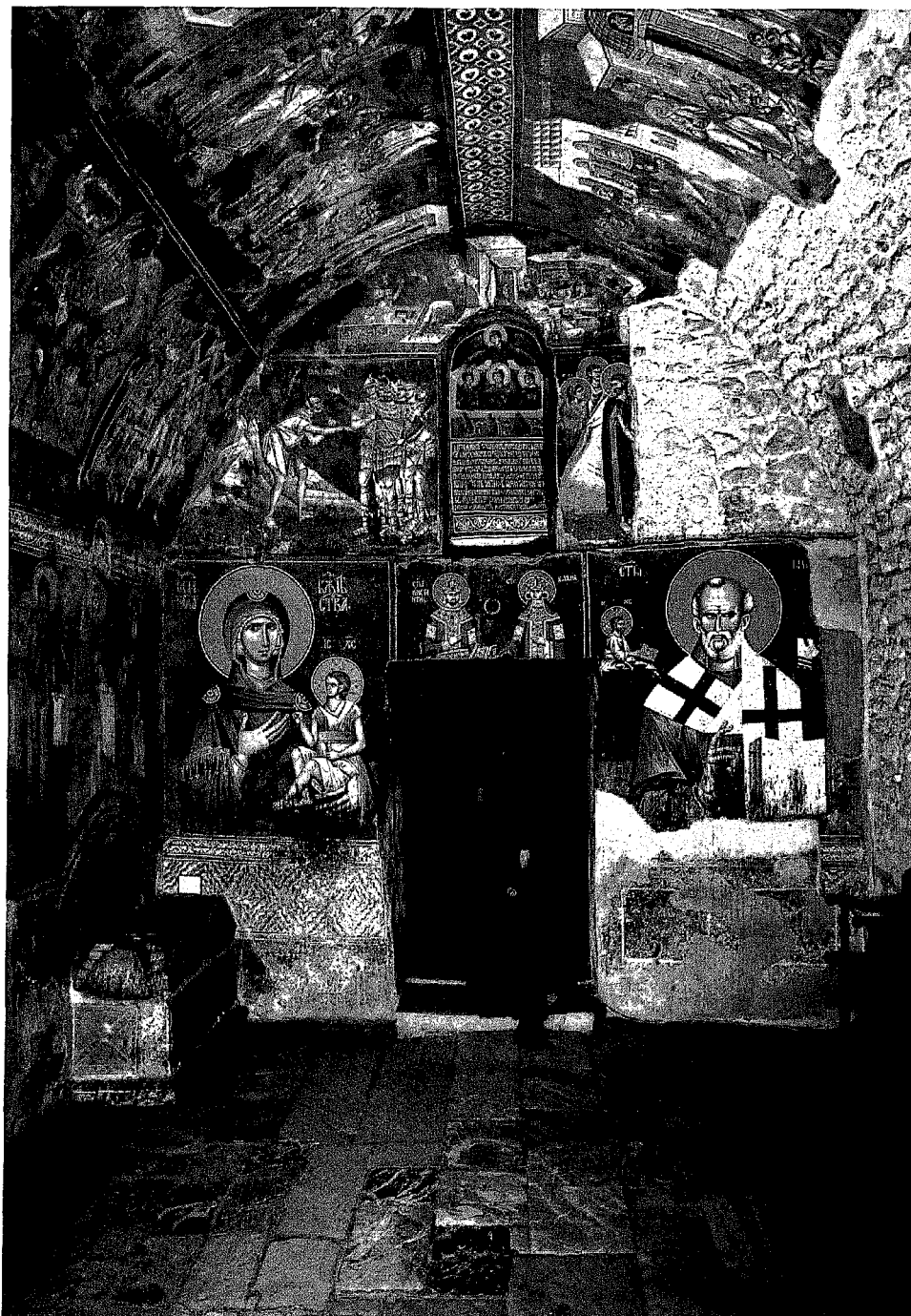
На западном зиду су попрсја цара Константина и царице Јелене над улазом, док су бочно од улаза дивовска попрсја Богородице Милостиве с Христом и Св. Николе у тренутку док му Христос пружа јеванђеље а Богородица омофор.¹

Првобитни живопис у цркви Св. Апостола био је с нарочитим програмом, тако да сцене из Христовог страдања вероватно нису у њему добиле неко значајније место. Иначе, у јеванђеоском циклусу слика, кроз које је приказан земаљски Христов живот, сцене страдања су биле веома заступљене већ од Јустинијановог времена, а у средњовизантијском добу почеле су да образују засебну целину, издвојен циклус.² XI и XII век представљају време када је он радо смештан у западне делове цркава или у припрате са свим својим сценама или са три — четири нарочито одабране. То се продужило у великим манастирима и у XIII веку, тако да су се Христова трпљења могла запазити чим се ступало у неку цркву. Припрате или западни делови цркава су у та времена

имали и неке друге програме — старозаветне и догматске — али су сви они истицали идеалне представнике истините вере или догађаје који се на њих одnose. Страдање Христово ради спасења људи свакако је било у том погледу најпоучније.³

Циклус слика посвећен Христовом страдању између Тајне вечере и његове сахране предмет је служби које се одвијају на бденију на Велики четвртак, које истовремено представља јутрење Великог петка, као и на царским часовима на Велики петак.⁴ Нема сумње да је драма Христових патњи изложена кроз ова богослужења битно утицала на састав циклуса какав је овај у Пећи; у та два дана Страсне седмице веза између текста у богослужењима и слика у црквама нарочито је присна.

70.
Фреске у
западном
шрљеју, око
1300. и 1634.
године; црква
Св. Апостола



70

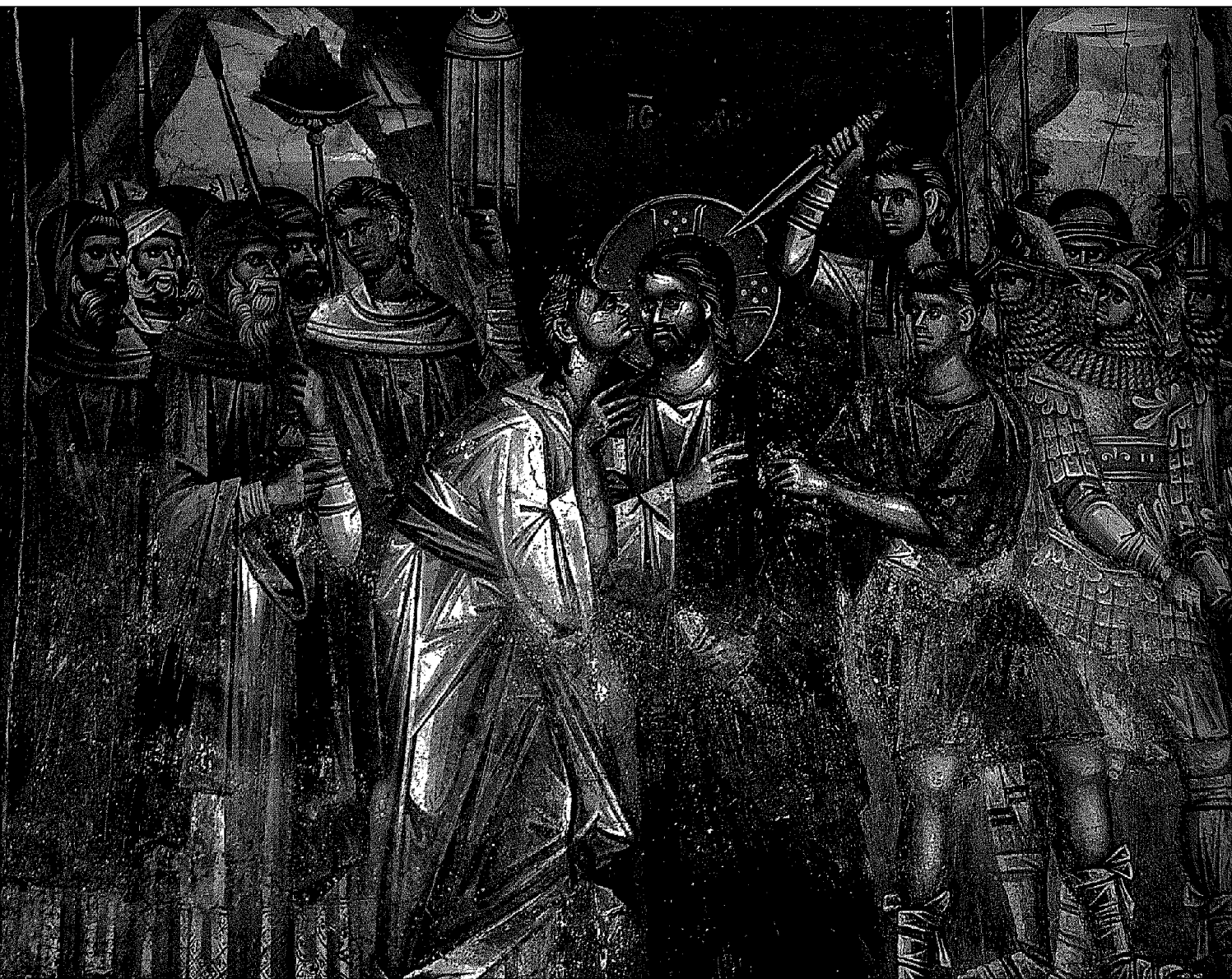
На Велики четвртак посебно се слави Тајна вечера, којом приликом је установљено језгро хришћанске литургије — евхаристија — али, уз њу, још и Прање ногу, јер је Христос чином прања ногу апостолима дао пример величине хришћанске смерности.⁵ Важно је истаћи да у Пећи циклус Христових страдања не почиње сценом Тајне вечере, нити је та сцена била некада у његовом саставу. Установљење тајне евхаристије већ се прослављало кроз слике првобитног живописа у поткуполном простору исте цркве Св. Апостола и није било потребно поново, у живопису западног дела храма, вернике на то подсећати. Изостављањем слике Тајне вечере из циклуса Страдања Христовог у Пећу добила је у значају његова почетна сцена Прања ногу. Њоме је, иначе, у Византији циклус само изузетно започињао. Та изнимност наводи на помисао да се у Пећи одржавао обичај — особен од старих времена за катедралне цркве у Јерусалиму или Цариграду, али и за неке велике манастире — да се, после заамвоне молитве на Велики четвртак, обави Чин омивања ногу. По неким типичима он се одигравао у припратама.⁶ *Јерусалимски тийик*, који је на српски превео у Пећи архиепископ Никодим 1319. године, садржи Чин омивања ногу.⁷ То не значи да је тај чин у српској катедрали тада и уведен. Јерусалимске литургијске традиције биле су у Србији старије од времена преводиоца *Јерусалимског тийика* и могле су утицати на избор сцена Христових страдања и на њихов размештај у цркви с обзиром на место одвијања извесних богослужбених радњи у Страсној седмици.

Пажљивом иконографском анализом несумњиво би се запазиле новосте које су поједине сцене у Пећи донеле у односу на старије представе из истог циклуса. Готово у свакој је знатно више учесника у догађајима него раније, а нека решења први пут су се овде појавила. У сцени Христа пред Аном насликана је читава судска канцеларија: испред једне екседре око стола, у чијем челу седи стари судија, окупљено је осам младих граматика (писара) у живом разговору, протканом речитим гестовима, док су испред њих растрворене две исписане књиге старих јеврејских закона (јасна слова на њима не припадају ни једном познатом писму) (сл. 71). Одрицање Петрово је тако вешто уклопљено у насликану архитектуру да је троструко његово одбијање признања да познаје Христа приказано у виду три догађаја која се у истој средини и истовремено збивају.⁸ (сл. 74).

Место цара Константина и његове мајке Јелене над улазом, а испод циклуса Страдања Христовог, чврсто је уклопљено с њим у целину по две основе. Већ по традицији из средњовизантијског доба, место ово двоје првих царава хришћана је на зиду у близини улаза, јер се на њих прво указивало као на узоре хришћанске вере. У Пећи им је дато средишње место свакако и стога што је крст на којем је Христос страдао, а који овенчан трновим венцем држе на слици између себе, пронађен управо заслугом царице Јелене и од њеног времена је нарочито слављен у читавом хришћанству.

Велика попрсја Богородице Милостиве и св. Николе, у доњој зони на западном зиду, необична су како својим изгледом, тако и смештајем уз улаз. Да неки свети ликови буду преувеличани у односу на друге на зидовима цркава — обичај је који се укоренио у византијском сликарству средњег периода. Најчешће су то светитељи којима је одавано из посебних разлога нарочито поштовање или су били у питању патрони храма. Кад су приказани као стојеће фигуре онда висином заузимају две зоне живописа (св. Ђорђе и Христос уз иконостас у Курбинову, св. Стефан у Милешеву, св. Никола у Бањи Прибојској итд.),⁹ а кад су насликани као попрсја, онда запремају висину зоне са стојећим фигурама (св. Никола у проскомидији Сопотана, св. Петар у Беренде у Бугарској, св. Никола у Псачи, итд.).¹⁰ Намера поручилаца у Пећи очевидно је била да се Богородица и св. Никола величином означе као посебно поштовани светитељи. Разлог је лежао у томе што су они, може бити, били патрони бочних цркава, односно бочних капела, које су до треће деценије XIV века постојале уз цркву Св. Апостола. Улази у њих били су некада баш у западном делу храма, у близини великих слика на западном зиду.¹¹

71.
*Издајство
Јудино и
Христос пред
судијом Аном,
западни тавреј,
јужна страна,
око 1300; црква
Св. Апостола*



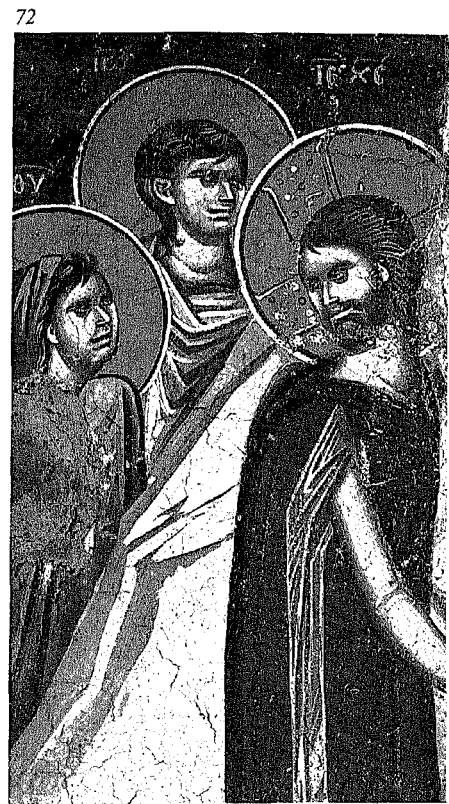


Истина, од треће деценије XIV века северно је била изграђена црква посвећена св. Димитрију, а јужно Богородици и св. Николи. Пре тога у Пећи није морао постојати храм Св. Димитрија, него само Богородице и Св. Николе, један с једне, други с друге стране главне цркве, како је то било уобичајено у српском градитељству у XIII веку.¹² Односом старијих пећких цркава и њиховим посветама могла би се, дакле, објаснити појава на необичним местима великих попрсја Богородице Милостиве и св. Николе.

Да су се на јужном зиду, у појасу стојећих фигура, поред очуване двојице Немањића монаха налазили још неки чланови династије упозорава чињеница да су низови Немањића били на истим местима насликани у нешто старијим њиховим задужбинама у Србији: у Сопотанима, Градцу, Ђурђевим Ступовима и Ариљу. Истина, њихов однос је у Пећи суштински другачији: они се, на старијим споменицима, држе за руке, идући млађи за старијима и, пред-

вођени родоначелником куће, св. Симеоном Немањом, прилазе, уз заступање Богородице или без ње, Христу Спаситељу. Овде су сачувани ликови Немањића одевени у монашке ризе, као и на сродним старијим композицијама, али су чеоно окренути верницима у цркви и не држе се за руке. По томе је оштећена композиција с портретима личила на млађа решења у приказивању српских владара, каква су она у унутрашњој припрати десетак година млађе Богородице Љевишке из Призрена или, пак, у још млађим Дечанима.¹³ Св. Симеон Немања заузима на сликама из XIV века важније место него на старијим приказима династије: за чланове куће, чеоно представљене, он се моли уздигнутих руку, такође окренут средини цркве, а не приклоњен Христу или заступан Богородицом. „Светородна династија“ с временом је добијала у угледу захваљујући Српској цркви, њеним архиепископима и писцима житија. На том путу главну улогу је морала играти баш Архиепископија, на чијем зиду је, можда први пут, представљена нова иконографија лозе владајуће куће, решење које се потом раширило у српској уметности у XIV веку.

Сликаство у западном травеју пећке цркве Св. Апостола припада једној широј групи зидних слика у православном свету с којима почиње развитак посебног сликарског језика, за који се у науци удумаћено назива ренесанса Палеолога. Реч је о десетак изузетно вредних остварења насталих у Солуну и Македонији, на Светој

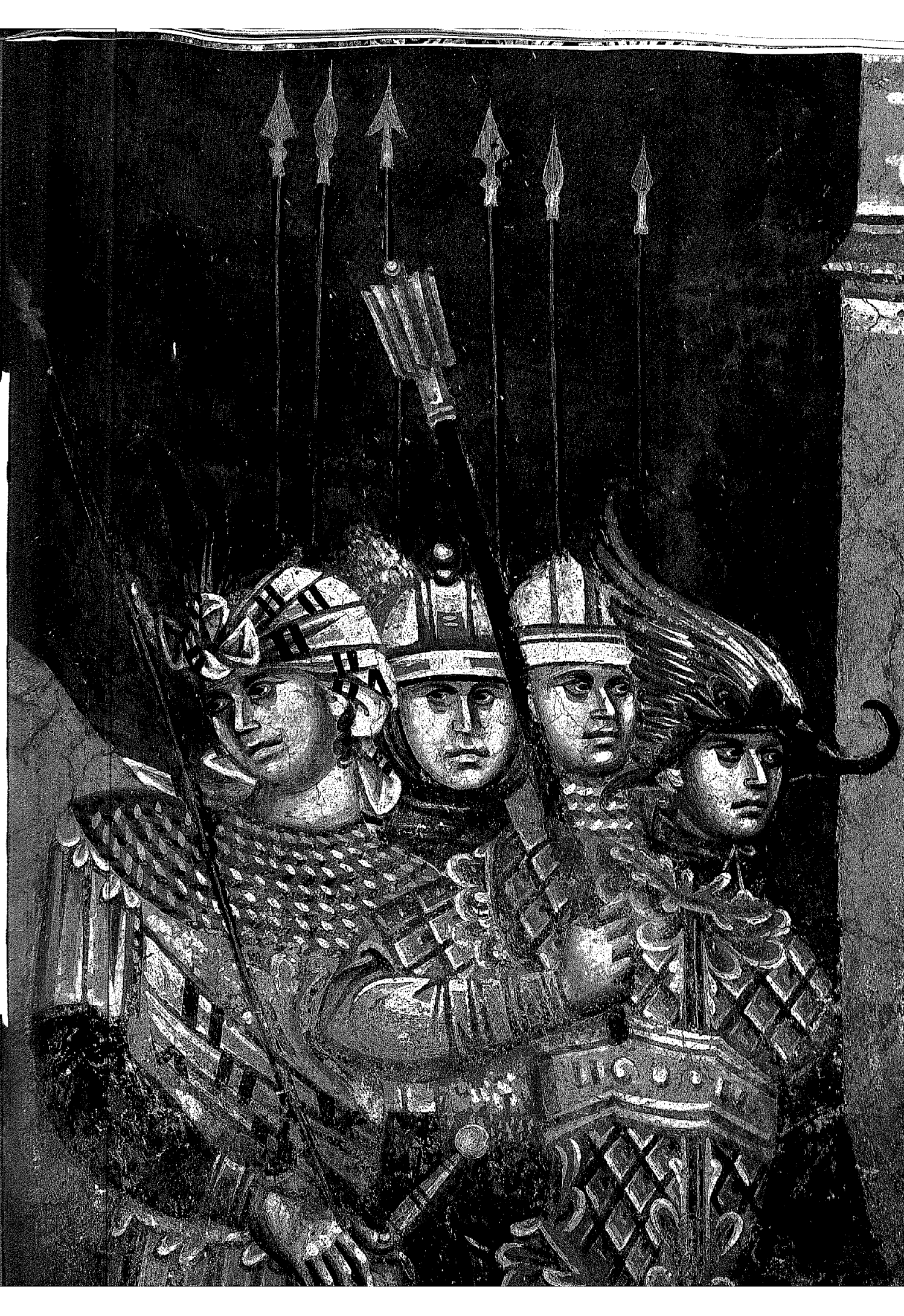


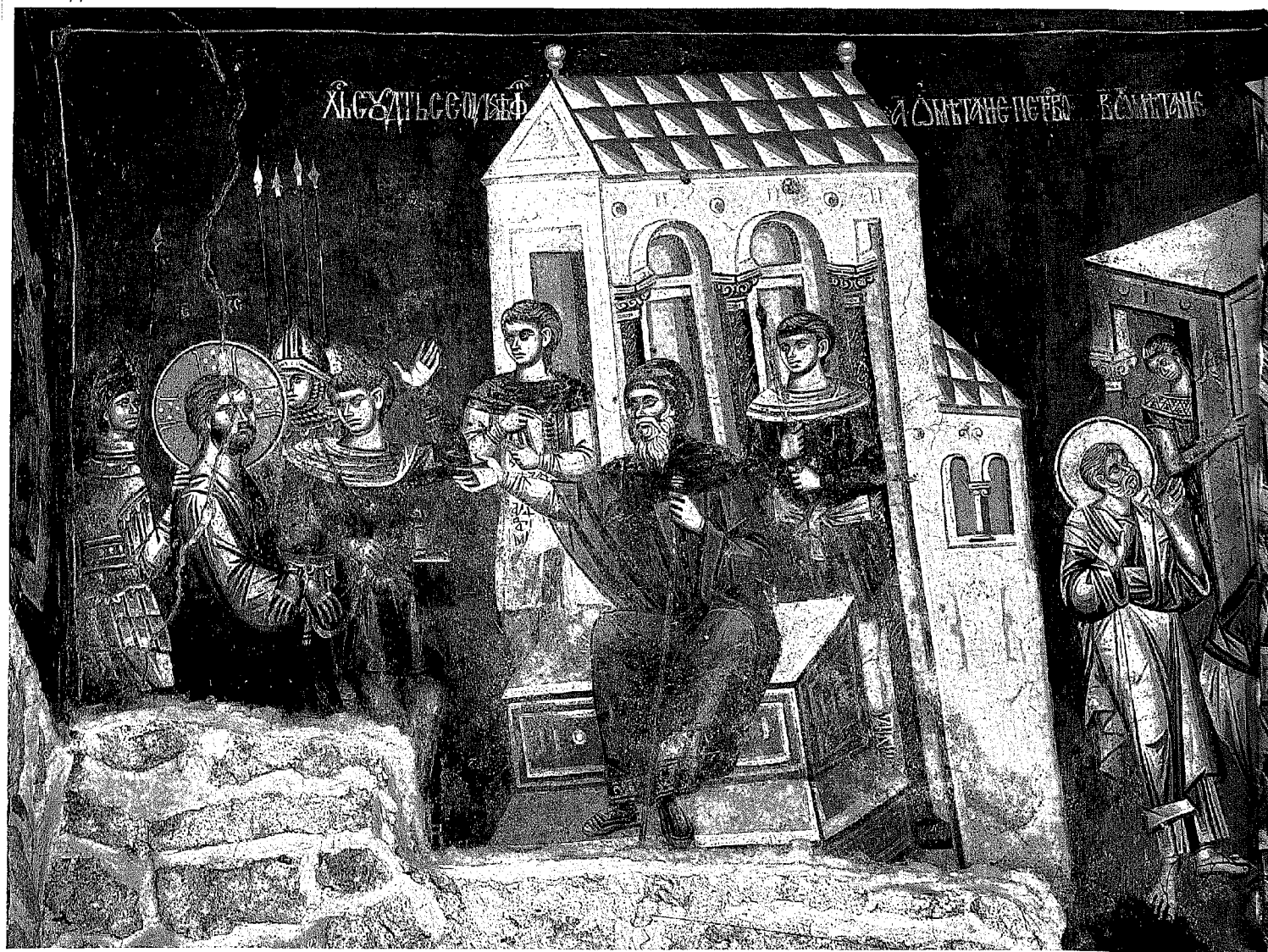
72.
Христа воде на
Голгошту,
западни травеј,
западни зид, око
1300; црква
Св. Апостола

Гори и у Србији, у времену између, отприлике, 1295. и 1310. године. Несумњиво средиште овакве сликарске делатности био је Солун. Не може се искључити ни улога Цариграда, али је она за прво раздобље овог покрета мање позната због недостатка споменика.

Свакако су, у овој групи, најстарије фреске у охридској цркви Богородице Паривлепте, задужбини византијског великог хетеријарха Прогона Згура, блиског рођака царске породице. Њено место на челу споменика новог стила није обезбеђено само годином настанка 1294/95 (јер су сви они који су сачували датуме сликања млађи), већ и стога што је у њој остало највише стилског предања ранијег времена. Задржани су, заправо, снажна пластичност моћних светитељских тела, ширина драперије, замах покрета и изразитост типова. Новину представљају: број учесника у сцени, умножен у односу на претходно доба; велике насликане архитектонске кулисе, много сложеније него што су икада биле, конструисане у фантастичне целине и скраћене по начелима „инверзне перспективе“; цртежом и светло-тамним разломљена на мање планове некада саливена волуминозност фигура и њихових лица; претежно топла хармонија боја. Жестина и замах покрета и израза из

73.
Западни травеј,
војници из
Христовој
суђења, око
1300; црква
Св. Апостола





Богородице Перивлепте, а узнемиреност облика на снажним људима ублажавају се и смирују у нешто млађем живопису у Протатону у Кареји, на Светој Гори, где је радио, тако каже легенда, солунски сликар Манојло Панселин. Тела су почела да се издужују, да бивају лакша, на лицима је нестајало грча, главе нису обликоване помоћу супротстављања тамних окерних сенки и скоро белих осветљења, већ нежнијим односима зелених сенки и светлих окера. Слично се догађало и на живопису католикона у светогорском манастиру Лаври, од којег је остала само једна глава као важан доказ о том сликарском тренутку.

Пећке фреске су ближе Протатону него Богородици Перивлепти по ублаженој пластичности, смирењим покретима и изразима лица, по издуженијим фигурама, по светлој боји. Пећ је, чак, откоракнула мало даље. Тела фигура су знатно виткија, на драперијама једва да има сенки; оне су више исцртаване но што су моделоване. У композицијама, у којима је, скоро увек, десет до петнаест учесника, тек понегде има драматичности налик на ону из Богородице Перивлепте, јер су изостаје јаросне кретње читавим телом, изузетне и у Протатону. Претежно статичне групе фигура исказују своја осећања више гестом или окретајем главе, но покретом тела. Унутрашњи живот

74.
Христос пред
Кајафом,
Трокрајно
одрицање
Петрово и
Христос пред
Пилатом,
северна страна
зайадној
шравеја, око
1300; црква
Св. Апостола



и осећајност само су понекад видљиви на лицима. Ако је сликарско савладавање новог стила око 1300. године текло постепено, онда би пећко сликарство морало бити коју годину млађе од онога у Богородици Перивлепти и у Протатону. Споменици који се могу датовати у прву деценију XIV века (фреске у капели Св. Јефимија у цркви Св. Димитрија у Солуну, у Богородици Олимпиотиси у Еласону, у Св. Пантелејмону у Солуну, као и оне у Жичи у Србији или у Ватопеду на Светој Гори из 1312. године) колико год су стремиле идеалима ренесансе Палеолога, новооваплоћеном класицизму њеног зрелог раздобља, имали су, у смислу стилске савршености остварене у другој деценији XIV века, још извесних неусклађености. Долазило је до преваге експресивности или једног сликарског елемента над другим. Међутим, фреске настале после Протатона у Пећи нису увек доносиле свежину и занос уметника који су били на трагу нових сазнања и открића, као што је то био случај с творцима трију живописа насталих пре и око 1300. године.

Живопис у охридској Богородици Перивлепти су потписали солунски сликари Михаило Астрапа и Евтихије. Судећи по још неколико иницијала на фрескама, имали су и сараднике. Ова двојица сликара су касније прешли у Србију и десетак година, у другој деценији XIV века, радили као дворски сликари

краља Милутина. Потписали су фреске у његовим задужбинама Св. Никити код Скопља и у Старом Нагоричину, а могу им се приписати, због једнакости решења, и фреске у Краљевој цркви у Студеници, а делимично и у Грачаници. Један протомајстор именом Астрапа руководио је радовима и на живописању Богородице Љевишке у Призрену; могао би то бити опет краљев уметник Михаило Астрапа. На свим тим фрескама краља Милутина из друге деценије XIV века преовладава стилски израз особен за ту деценију код свих великих уметника који су радили у најпознатијим средиштима византијске цивилизације — Цариграду, Солуну, на Светој Гори. Својства су му повезивање појединости у смишљене и, већином, симетричне целине, одмерени покрети и ставови усклађени с уравнотеженом осећајношћу, равномерна заступљеност светлих и тамних, хладних и топлих боја; све је то постављено у „простор“ добијен промишљено сазданом сликаном архитектуром.¹⁴

За свога двадесетпетогодишњег сликања — колико се по очуваним споменицима може пратити делатност сликара Михаила Астрапе и Евтихија — они су прешли пут од рашчишћавања с традицијама монументалног сликарства из XIII века до завршног израза једне епохе. Промене су биле корените и, да им нека дела нису потписана, тешко би им се могла, на основу сличности, једноставно приписати. Фреске у западном травеју цркве Св. Апостола у Пећи свакако су најближе, по општем схватању, боји и типовима светаца, онима у Богородици Перивлепти у Охриду и у Протатону у Кареји. Циклус Христових страдања у Охриду има сличан избор сцена и иконографска решења као и циклус у Пећи.¹⁵ Можда је Пећ била прва станица Михаила Астрапе и Евтихија на њиховом путу ка српском двору, али то је немогућно с позданошћу тврдити.

75.
*Краљеви Стефан
Првовенчани и
Урош I као
монаси, јужни
зид западне
травеје, око
1300; црква
Св. Апостола*