

УМЕТНИЧКА ДЕЛАТНОСТ МИХАИЛА И ЕВТИХИЈА

САДАШЊА ЗНАЊА, СПОРНА ПИТАЊА
И ПРАВЦИ БУДУЋИХ ИСТРАЖИВАЊА*

За Михаила и Евтихија, угледне византијске сликаре из епохе Палеолога, у науци се први пут чуло почетком XX века, када су Габријел Мије и Луј Бреје открили натписе с њиховим именима у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричину.¹ Имена те двојице сликара прочитана су нешто касније на једној фресци у Светом Никити код Скопља, а средином века више њихових потписа нађено је у охридској Богородици Перивлепти.² Скоро истовремено са открићем у Охриду, у ексонартексу Богородице Љевишке у Призрену пронађен је натпис на основу кога се могло закључити да и фреске призренске катедрале имају везе са сликарском радионицом Михаила и Евтихија.³ У опус двојице зографа недавно је укључен и најстарији слој живописа цркве

* Нешто краћа верзија овог текста прочитана је на симпозијуму *The Artistic Life of Medieval Pskov and Late Byzantine Culture*, одржаном у Москви од 23. до 25. септембра 2003.

1 Прво је Г. Мије 1906. године прочитао име Евтихија на туници светог Теодора Тирона, а Л. Бреје је 1928. открио Михаилово име на штиту једног светог ратника, вероватно светог Артемија, насликаног на северном зиду наоса, v. G. Millet, *La dernière évolution de l'art byzantin*, in: *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publ. A. Michel, t. III/2, Paris 1908, 952; idem, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 12, fig. 2; L. Bréhier, *Les vieilles églises serbes. Impressions de voyage d'un congressiste*, Nova Evropa XXIV/1 (1931), 12.

2 О проналаску потписа у Светом Никити v. G. Millet, *Sur le nom de deux peintres à St. Nikita*, Académie des Inscriptions & Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1934. Bulletin de d'avril-juillet, Paris 1934, 222-224. О открићу потписа у Богородици Перивлепти v. Dj. Bošković, *Nouvelles byzantines de Yougoslavie*, Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini (Palermo, 3-10. IV 1951), II, Roma 1953, 92-94, Fig. 7-9.

3 Реч је о натпису у коме се помиње „протомајстор Астрада“ (о њему v. нап. 7 infra). О открићу тог натписа v. Б. Живковић, *Конзервација фреска Богородице Љевишке у Призрену*, Зборник заштите споменика културе III/2 (1952), 257-260.

Светог Прохора Пчињског код Врања, где је 1995. откривен још један Михаилов потпис.⁴

Свако од наведених открића привукло је посебну пажњу историчара уметности. У том погледу највећи значај имали су проналасци потписа у Охриду. Након њиховог публикавања о делатности Михаила и Евтихија написани су бројни текстови различитог обима и карактера – чланци, монографије и дисертације. У њима су детаљно проучавана не само потписана дела двојице мајстора него и она што су им поуздано приписана атрибутивним методом (фреске Краљеве цркве у Студеници и Грачанице).⁵ И поред свега, многа важна питања остала су недовољно расветљена. Циљ овог рада јесте да се нека од таквих питања поново размотре и да се, истовремено, на једном месту сакупе сви расположиви подаци о Михаилу и Евтихију. Верујемо да то може послужити као подстицај за нова истраживања.

Биографски подаци, питање протомајстора

О животу Михаила и Евтихија нема никаквих података. Ивесно је ипак да су они били Грци, јер су се потписивали на грчком језику како у византијским (Богородица Перивлепта у Охриду) тако и у српским црквама (Свети Ђорђе у Нагоричину, Свети Прохор Пчињски, Свети Никита код Скопља).⁶ Михаилово порекло може се одредити још презицијне захваљујући томе што је у Богородици Перивлепти уз његово име на мачу светог Меркурија написано и породично име Астрапа – ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ (сл. 1 и 1а).⁷ Почетком XIV века такво презиме постојало је у Солуну. Извори помињу Јована и

4 О открићу потписа сликара у Светом Прохору Пчињском в. Г. Суботић – Д. Тодоровић, *Сликар Михаило у манастиру Светог Прохора Пчињског*, ЗРВИ 34 (1995), 126.

5 За литературу посвећену стваралаштву Михаила и Евтихија в. Суботић – Тодоровић, *op. cit.*, 117-122; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 284-286; B. Schellewald, *Michael u. Eutychios*, in: *Reallexikon zur byzantinische Kunst*, ed. K. Wessel, VI, Stuttgart 1999, 361-362; B. Todić, "Signatures" des peintres Michel Astrapas et Eutychios. *Fonction et signification*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσα, Θεσσαλονίκη* 2001, 643-644.

6 Као што је добро познато, ктитори охридске цркве били су високи византијски достојанственик Прогон Сгур и његова жена Евдокија Комнина, док су све остале цркве у којима су пронађени сликарски потписи са именима Михаила и Евтихија настале заслугом српског краља Милутина. О сачуваним потписима Михаила и Евтихија в. П. Миљковић-Пепек, *Пишуваните податоци за зографите Михаил Астрапа и Евтихиј и за некои нивни соработници*, Гласник на Институтот за национална историја IV/1-2 (Скопје 1960), 141-161; idem, *Делото на зографите Михаил и Евтихиј*, Скопје 1967, 18-23, сл. 1-3; Суботић-Тодоровић, *op. cit.*, 126; Todić, "Signatures", 646-648 (са старијом литературом).

7 Да је реч о презимену показао је још А. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 34-44. У Богородици Перивлепти то презиме исписано је уз Михаилово име и на плашту светог Димитрија, чија фигура краси источну страну југозападнoг ступца наоса. Додуше, натпис на том плашту још увек није поуздано разрешен. Најприхватљивијим се чини тумачење које је дао П. Миљковић-Пепек: ΑΣΤΡΑΠ(Α) ΜΙΧΑΗΛ (Χ) [ΕΙ]Ρ ΖΩΓΡΑΦ[ΟΥ], в. Миљковић-Пепек, *Пишуваните податоци* 143-147 (за остала мишљења в. Todić, *op. cit.*, 646). Важно је имати у виду

Макарија Астрапу. Јован је био преписивач и илустратор књига, а Макарије монах у манастиру Хортајиту.⁸

Према мишљењу појединих истраживача, на основу сачуваних потписа Михаила и Евтихија може се закључити и то да је од двојице сликара важнију улогу имао Михаило.⁹ Такво мишљење аргументовано је првенством његовог имена у тзв. заједничким потписима (у Богородици Перивлепти, Старом Нагоричину и Светом Никити), као и бројношћу његових издвојених сигнатура. У охридској цркви „заједнички“ потпис нађен је на панциру светог Александра. Ту су, у ствари, исписана слова „М“ и „Е“ која су протумачена као иницијали имена двојице сликара.¹⁰ У Старом Нагоричину и Светом Никити имена Михаила и Евтихија исписана су једно до другог на хитону, односно штиту светог Теодора Тирона (Нагоричино: <ΧΕΙΡ ΜΙ>ΧΑΝΑ ΕΥΤΥΧΙ8 ετ8ς ςωκε; Свети Никита: ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΝΑ ΕΥΤΥΧΙ8).¹¹ Када је реч о Михаиловим издвојеним потписима, у Богородици Перивлепти било их је најмање седам – ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΝΑ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ, ΑΣΤΡΑΠ(Α) ΜΙΧΑΝΑ <Χ>[ΕΙ]Ρ ΖωΓΡΑΦ[ΟΥ], Χ[ΕΙΡ] Μ[ΙΧΑΝΑ], Μ[ΙΧΑΝΑ] Χ[ΕΙΡ], ΜΙΧΑΝΑ, Μ[Ι]Χ[Α]ΝΑ, Μ[ΙΧΑΝΑ],¹² а у Нагоричину и Прохору Пчињском по један – ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΝΑ <ΖωΓΡΑΦΟΥ>; Χ[ΕΙΡ] ΜΙΧΑΝΑ.¹³ С друге стране, сачуван је само један такав Евтихијев потпис, на украсној траци плашта светог Прокопија у охридској цркви (сл. 2 и 2а).¹⁴ Уз то, и он је вероватно део заједничке сигнатуре двојице мајстора, јер се због непотпуне формулације (ΚΑ<Μ>ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ – и мене Евтихија или мене Евтихија, лично) не може сматрати засебном целином, а добија смисао ако се доведе у везу с једним од два оближња потписа Михаила Астрапе, на мачу светог Меркурија (сл. 1) и плашту светог Димитрија (сл. 3

и то да се у поменутом натпису у спољној припрати Богородице Љевишке помиње „протомајстор Астрапа“ (...αστραπ8ς протемајстор8; ...νικολιν8 и αστραπιν8 κο8ς <та> цр(љ)кв8 знадала и потпис(а)ла, в. Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1988², 23). За тог Астрапу обично се сматра да је руководио живописањем призренске цркве и да је идентична особа с Михаилом Астрапом који је осликао Богородицу Перивлепту, в. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 49; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 218; Суботић–Тодоровић, *op. cit.*, 126; Тодић, *Српско сликарство*, 230 сл., 312, 316–317.

8 О Јовану Астрапи и презимену Астрапа в. С. Кисас, *Солунска уметничка породица Астрапа*, Зограф 5 (1974), 35–37; *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit* (=PLP), red. E. Trapp, Fs. 1, Wien 1976, 149–150 (nr. 1593). За Макарија Астрапу в. PLP 1, 150 (nr. 1594). За још неке разлоге због којих се може веровати у солунско порекло Михаила и Евтихија в. нпр. Todić, “Signatures”, 653–661.

9 В. нпр. Миљковић–Пепек, *Пишуваните податоци*, 148, 151, 162; *idem*, *Делото*, 21, 23.

10 Миљковић–Пепек, *Пишуваните податоци*, 150, сл. 1/6; *idem*, *Делото*, 19, сл. 1/6.

11 За потпис из Нагоричина в. Millet, *L'école grecque*, 12, fig. 2; Миљковић–Пепек, *Делото*, сл. 3/2; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 26–27, 137, црт. 26. За потпис из Светог Никите в. Миљковић–Пепек, *op. cit.*, сл. 2; Todić, “Signatures”, 651, fig. 5.

12 Миљковић–Пепек, *op. cit.*, 19, сл. 1/1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/7, 1/10.

13 За најприхватљивије читање наведеног потписа из Нагоричина в. Тодић, *Старо Нагоричино*, 26, 30, црт. 4. За потпис из Прохора Пчињског в. Суботић–Тодоровић, *op. cit.*, 126, црт. 1.

14 Миљковић–Пепек, *op. cit.*, 19, сл. 1/8.

и 3а).¹⁵ У оба случаја Михаило би био поменут први: ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ |ΚΑ(Μ)ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ, или: ΑΣΤΡΑΠ(Α) ΜΙΧΑΗΛ (Χ)[ΕΙ]Ρ ΖΩΓΡΑΦ[ΟΥ] |ΚΑ(Μ)ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ.¹⁶ И поред тога, натпис на плашту светог Прокопија налаже да се питање протомајстора живописа Богородице Перивлепте још једном размотри. У њему се јавља реч „κάμοῦ“ (краса за „καί ἐμοῦ“), а та реч имала је врло одређено значење у сигнатурама старих грчких сликара – њоме је личност која је исписала сигнатуру истицала своју улогу у обављеном послу.¹⁷ Како су за нашу тему најзанимљивије цркве на чијем су живописању, као у охридском храму, радила бар двојица сликара, овде ће бити наведено неколико потписа из таквих цркава:

1) Ετ(ελε)ίόθι δε ηπο χιρός κάμοῦ Νηκολάου του ηστωριογράφου απο χόρας Ρετζητζα(ς) <μετα> του αυταδελφο(υ) κ(αι) μαθ(η)του μου Θεοδόρου (црква Светих врача у Кипули, Лаконија, из 1265);¹⁸

2) Διά χειρός κάμοῦ ἁ(μαρτ)ολοῦ καί ἀτέχνου Μανουήλ καί Ἰωάννου τῶν Φωκάδων (црква Светог Константина код Ираклиона на Криту из 1445/1446);¹⁹

3) Ἰστορίθη δέ καί διά χειρός κάμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ Νεοφύτου μοναχοῦ τοῦ Κριτός, ὁμοῦ δέ καί μετά τοῦ Κυριαζῆ τῷ ἱερῷ (црква Успења Богородице у Калабаки из 1573);²⁰

4) Ἰστορήθη δέ καί διά χειρός κάμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ Ἰωάννου ἱερέως μετά τῶν τέκνων αὐτοῦ (параклис Света три јерарха у Варлаамовом манастиру, Метеори, из 1637);²¹

15 Да би била потпуна, Евтихијева сигнатура морала би имати неку од уобичајених почетних фраза, попут „ετελειώθι δε υπό χειρός“, „διά χειρός“, „ιστορίθη δέ διά χειρός“ или „χείρ“ (cf. примере цитиране infra, а v. и литературу наведену у нап. 17). Не изгледа вероватно да је таква фраза „скривена“ на заклоњеном делу Прокопијевог плашта.

16 Миљковић-Пепек, *Пишуваните податоци*, 151; idem, *Делото*, 18, нап. 35. Распоред фресака упућује на претпоставку да је „заједнички“ потпис постављен на фигури светог Меркурија и светог Прокопија, јер су оне насликане на истој страни западног пара стубаца наоса (Меркурије на северозападном, а Прокопије на југозападном). Фигуре светог Димитрија и светог Прокопија налазе се на супротним странама југозападног ступца (Димитрије на источној, а Прокопије на западној), па заједнички потпис не би с једног места био уочљив. Мора се, међутим, признати да би Евтихијев потпис лако могао чинити целину и са потписом исписаним на фигури солунског великомученика уколико се у обзир узму исти облик слова у два потписа и чињеница да су оба потписа исписана на орнаменталној траци плашта.

17 Cf. D. Feissel – A. Philippides-Braat, *Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception de Mistra)*, Travaux et mémoires 9 (1985), 311, 312, 315, 338; Μ. Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, т. I, Аθѣна 1987, 154, 172, 238, 257, 263, 267, 268, 273, 282, 295, 306, 308, 320, 326; т. II (са Е. Дракоπούλου), Аθѣна 1997, 52, 130, 139, 192, 197, 211, 239, 241, 243, 255, 256, 272, 399, 443, 451-452, 460, 468; S. Kalopissi-Verti, *Dedictory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 64, 68, 72.

18 Feissel – Philippides-Braat, *op. cit.*, 312; Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, 68.

19 Χατζηδάκης, *op. cit.*, II, 451-452.

20 Χατζηδάκης, *op. cit.*, II, 130.

21 Χατζηδάκης, *op. cit.*, I, 326.

5) Διά χηρός καμοῦ τοῦ ταπηνοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Νηκολάου καί τόν υἱόν αὐτοῦ Θεοδοσίου ἱερέος (црква манастира Зиданиос у Сервији из 1756).²²

Имајући у виду да се у наведеним потписима и свим другим сигнатурама тог типа реч κάμοῦ односи на главног сликара, постоји реалан основ за следећи закључак: формулација ΚΑ(Μ)ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ, односно ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ | ΚΑ(Μ)ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ или ΑΣΤΡΑΠ(Α) ΜΙΧΑΗΛ (Χ)[ΕΙ]Ρ ΖωΓΡΑΦ[ΟΥ] | ΚΑ(Μ)ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ, указује на Евтихија као протомајстора фресака Богородице Перивлепте. Разуме се, када је реч о тој цркви потребан је опрез због поменутих аргумената који иду у прилог хипотези о Михаилу као главном живописцу задужбине Прогона Сгура. Чини се, међутим, да није без основа гледиште по коме велики број Михаилових сигнатура у Охриду указује на почетничку жељу за афирмацијом.²³ Чињеница је да се Михаило много ређе потписује на делима која су рађена после Богородице Перивлепте.²⁴ Што се тиче првенства Михаила над Евтихијем исказаног редоследом слова „М“ и „Е“ исписаних на панциру светог Александра, треба упозорити како уопште није извесно да су то иницијали Михаила и Евтихија. Ваља се присетити да су у нартексу охридске цркве, на врчу у композицији Премудрости, исписана слова „М“ и „Н“. Она су протумачена као иницијали Михаила Астрале и неког његовог анонимног сарадника.²⁵ По аналогiji, исто тумачење имала би и два слова „М“ написана на оковратнику хаљине светог Дамјана, такође у нартексу (сл. 4).²⁶ Следило би, дакле, да је приликом живописања Богородице Перивлепте Михаило Астрада имао бар три сарадника и да су се сви они потписивали тако што су стављали иницијал Михаиловог имена испред иницијала свог имена. Како за такве сликарске сигнатуре не постоје аналогije, сме се помишљати и на друге могућности тумачења слова на панциру светог Александра. Могуће је, на пример, да је то још један облик Михаиловог потписа – Μ[ιχαήλ] Ε[υραψε], а можда и Евтихијева инвокација у форми криптограма – Μ[ἐμνησων] Ε[υτυχίου] или Μ[νήστητη] Ε[υτυχίου].²⁷ Чак и ако је заиста реч о иницијалима

22 Χατζηδάκης, *op. cit.*, II, 466, 468.

23 Cf. К. Петров, *Нови форми на авторските сигнатури од XIII век во нашата земја*, II, Ликовна уметност 10-11 (1983/1984), 168.

24 Као што је већ речено, у Старом Нагоричину сачувана су два његова потписа, а у Прохору Пчињском и Светом Никити по један (v. supra). У Богородици Љевишкој, Краљевој цркви и Грачаници, чије се фреске с правом приписују радионици Михаила Астрале (v. infra), није сачуван ниједан сликарски потпис иако је, изузимајући призренску цркву, реч о веома добро сачуваним фреско-ансамблима.

25 Миљковић-Пепек, *Пишуваните податоци*, 150-155, сл. 1/9; idem, *Делото*, 18-19, 22, сл. 1/9 (с претпоставком да би анонимни сарадник могао бити протомајстор Никола који се помиње у Богородици Љевишкој).

26 Постојање тих слова није забележено у литератури посвећеној потписима Михаила и Евтихија. Занимљиво је да су на оковратнику хаљине светог Козме, насликаног поред светог Дамјана, исписана слова ω и Ν. Она би могла имати декоративну функцију (за сличне примере cf. Миљковић-Пепек, *Пишуваните податоци*, 143-144).

27 За сличне форме сликарских потписа cf. нпр. Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, 93; eadem, *Painters in Late Byzantine Society*, CA 42 (1994), 141, 142, 144; Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι*, II, 256, 460.

Михаила и Евтихија, њихов редослед не би имао снагу аргумента. Као што је већ показано, врло је вероватно да у охридској цркви постоји „заједнички потпис“ двојице зографа у коме се први помиње Михаило, иако је ту сигнатуру (или бар један њен део) исписао Евтихије истичући своју улогу на начин карактеристичан за главне мајсторе.

Михаило – Евтихијев син?

У вези с питањем протомајстора живописа Богородице Перивлепте важно је узети у обзир и „заједничке“ сликарске потписе из Старог Нагоричина (сл. 5 и 5а) и Светог Никите (сл. 6), јер је Михаило и ту поменут пре Евтихија (Нагоричино: <ΧΕΙΡ ΜΙ>ΧΑΝΑ ΕΥΤΥΧΙ8; Свети Никита: ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΝΑ ΕΥΤΥΧΙ8).²⁸ Међутим, у оба потписа је између имена двојице сликара изостављен везник „καί“, што налаже да се реч ΕΥΤΥΧΙ8 протумачи као Михаилов патроним, а не као име Михаиловог сарадника.²⁹ Петар Миљковић-Пепек је, истина, помишљао на асиндетон, али мало је вероватно да би та песничка фигура била употребљена у сликарском потпису, поготово у случају где би изостављањем везника дошло до промене значења сигнатуре.³⁰ Осим тога, чињеница је да се у сигнатурама грчких сликара сачуваним у црквама које су заједно осликала двојица зографа редовно јавља саставни везник („καί“ или, ређе, „μετά“) између имена главног мајстора и његовог сарадника.³¹ У оквиру кразе „κἀμοῦ“ везник „καί“ јавља се и између имена Михаила Астрапе и Евтихија у њиховом „заједничком“ потпису из Богородице Перивлепте: ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΝΑ ΤΟΥ ΑΣΤΡΑΠΑ | ΚΑΜΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ, односно ΑΣΤΡΑΠ(Α) ΜΙΧΑΝΑ <Χ>[ΕΙ]Ρ ΖΩΓΡΑΦ[ΟΥ] | ΚΑ(Μ)ΟΥ ΕΥΤΙΧ[ΙΟ]Υ.³²

Као противаргумент новом тумачењу сликарских потписа из Старог Нагоричина и Светог Никите могло би се навести то што се Михаило у Богородици Перивлепти потписивао или само именом или именом и презименом,³³ као и то да је употреба породичног имена у византијском друштву раширена још од XI века.³⁴ Међутим, мора се имати у виду да је све до краја XVIII столећа било грчких уметника

28 О тим потписима v. supra.

29 Реч је о патрониму формираном од очевог имена у генитиву, без члана. Такав тип патронима био је уобичајен у грчком језику још од античких времена. Јавља се, поред осталог, и у Светом Писму: Σίμων Ἰωνά (Јн 21, 15-17), Ἰούδας Σίμωνος (Јн 6, 71; 12, 4; 13, 2; 13, 26), Ἰάκωβος Αλφαίου (Дан 1, 13), итд. V. и нап. 38 infra.

30 Миљковић-Пепек, *Пишуваније податоци*, 151, 156, 158.

31 V. примере цитиране supra. Cf. и Α. Ορλάνδος, *Δύο Βυζαντινά μνημεῖα της Δυτικής Κρήτης*, Αρχαίον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 8 (1955/1956), 166, fig. 24; Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι*, I, 155, 157, 159, 163-165, 208, 217-218, 227, 299, 306, 318, 326, 328; t. II, 130, 132, 139, 170, 192, 197, 211, 220, 223, 238, 239, 241, 243, 272, 451, 468; Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, 81.

32 Реч је највероватније о својеврсној форми заједничког потписа двојице сликара, v. supra.

33 За потписе Михаила Астрапе у Богородици Перивлепти v. нап. 12 supra.

34 О византијском ономастичком систему, посебно о презименима, v. H. Moritz, *Die Zunamen bei den byzantinischen Historikern und Chronisten*, I-II, Landshut 1897-1898;

који су се потписивали именом и патронимом.³⁵ Поменућемо, примера ради, Теодора Даниловог, који је 1303. године осликао Спасову цркву у селу Мескла на Криту (Δυά χηρός Θεοδώρου Δανιήλ),³⁶ Јована Максимовог, који је 1673. године урадио икону Богородице на престолу из светогорског манастира Есфигмена (Ευράφη διά χειρός Ἰωάννου Μαξίμου), и Атанасија Јовановог Дудаса, зографа из средине XVIII века (Χεῖρ Ἀθανασίου Ἰωάννου τοῦ ἐξ Ἀθηνῶν).³⁷ Ти сликари, а и други уметници који су се потписивали на наведени начин, чинили су то, без сумње, из поштовања према својим очевима и учитељима.³⁸ И Михаило Астрапа је могао употребити патроним уместо породичног имена због истог разлога. Уз то, не сме се искључити ни могућност да је на Михаила утицала средина у којој је живео и радио. У Србији су све до XV века лично име и патроним били доминантне антропонимске категорије, а презимена се јављају знатно касније.³⁹

Гледиште да се у потписима из Старог Нагоричина и Светог Никите помиње „рука Михаила Евтихијевог“, а не „рука Михаила (и) Евтихија“, има потврду и у ономе што показују стилске анализе фресака двојице мајстора. О томе ће, међутим, бити речи нешто касније.

Хронолошка питања

Од свих познатих дела Михаила и Евтихија, потписаних или њима атрибуираних, најстарије су фреске Богородице Перивлепте. Натпис исписан на западном зиду нартекса, изнад улаза, упућује на закључак

А. П. Каждан, *Социальный состав господствующего класса Византии XI-XII вв.*, Москва 1974, 26, 124, 185-186, 222-225; E. Patlagean, *Les débuts d'une aristocratie byzantine et le témoignage de l'historiographie: système des noms et liens de parenté aux IX-Xe siècles*, in: *The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries*, ed. M. Angold, Oxford 1984, 25, 33; Z. Đoković, *Stanovništvo istočne Makedonije u prvoj polovini XIV veka*, ЗРВИ 40 (2003), 113, 131-133.

35 Cf. нпр. Орλάνδος, *op. cit.*, 166, fig. 24; Χατζηδάκης, *op. cit.*, II, 132, 169, 188, 251, 338; Φ. Ι. Πιομπίνος, *Ελληνες αὐτογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984², 42, 56, 68, 98, 147, 285. Cf. и нап. 38.

36 Орλάνδος, *op. cit.*, 166, fig. 24.

37 Χατζηδάκης, *op. cit.*, II, 169, 251. Занимљиво је да се зограф Атанасије понегде потписивао и патронимом и презименом: Χεῖρ δὲ ἐμοῦ Ἀθανασίου Ἰωάννου Ντοῦντα τοῦ ἐξ Ἀθηνῶν (Χατζηδάκης, *op. cit.*, II, 251).

38 Могуће је да је одређену улогу имала и античка традиција. Као што је познато, и стари грчки уметници често су се потписивали именом и патронимом. Овде наводимо два мање позната примера. На фрагменту једне статуе из I века н. е. нађене у селу Марвинци код Ђевђелије, скулптор се потписао као Адимос Евандров (ΑΔΥΜΟΣ ΕΥΑΝΔΡΟΥ ΒΕΡΟΙΑΙΣ ΕΠΟΙΕΙ) v. Б. Соколовска, *Античка скулптура во СР Македонија*, Скопје 1978, 168, Т.50/сл. 4. На сиријском мозаику из IV века са представом Диониса и Аријадне свој потпис оставио је Агрик(и)ос Памфилов (ΑΓΡΟΙΚΟΣ ΠΑΜΦΙΛΟΥ ΗΡΓΑΤΟ), v. P. Canivet – J.-P. Darmon, *Dionysos et Ariane. Deux nouveaux chefs-d'oeuvre inédits en mosaïque, dont un signé, au Proche-Orient ancien (IIIe-IVe siècle apr. J.-C.)*, Monuments et mémoires 70 (1989), 9-10, fig. 1-2.

39 P. Маројевић, *Словенски антропоними*, Оноματοлошки прилози 5 (1984), 186-187; Z. Kowalik-Kaletka, *Stabilizacija slovenskih prezimena kao samostalan proces istorijske semantičke evolucije*, Оноματοлошки прилози 8 (1987), 26-33.

да су оне завршене 1294. или 1295. године.⁴⁰ Како су радови трајали бар две сезоне, може се претпоставити да је живописање започето 1294. или коју годину раније.⁴¹

Знатно је теже прецизно одредити када су Михаило и Евтихије или, боље речено, Михаило Астрапа и његови сарадници ступили у службу код српског краља Милутина.⁴² Извесно је једино да се то догодило најмање четири године после рада у Охриду. Милутин је започео своју плодну ктиторску делатност тек након што је, априла 1299, успоставио родбинске односе с византијским царем Андроником II.⁴³

По свему судећи, управо је Андроник II, или неко из његовог окружења, препоручио српском краљу сликаре Богородице Перивлепте.⁴⁴ За такву претпоставку постоје два аргумента. Прво, обојица данас познатих послодаваца Михаила и Евтихија, велики хетеријарх Прогон Сгур и краљ Милутин, били су у сродству с Андроником II.⁴⁵

40 У поменутом натпису (Миљковић-Пепек, *Делото*, 44-45, сл. 10) не помиње се живописање цркве, али се, будући да је он исписан фреско-техником и да се налази на истом слоју малтера на коме је и живопис нартекса, може сматрати извесним да се његов датум односи на завршетак сликарских радова, cf. Миљковић-Пепек, *op. cit.*, 46-47.

41 О времену потребном за живописање Богородице Перивлепте може се говорити на основу одговарајућих података о трајању сликарских радова у црквама које су осликали исти мајстори. Црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину саграђена је 1312. или 1313, а радови на њеном живописању завршени су 1317. или 1318. Градитељски радови на Богородици Љевишкој у Призрену завршени су негде између 1307. и 1309, а црква је осликана пре 1314. године. Пошто су обе поменуте цркве, нарочито призренска катедрала, нешто веће од задужбине Прогона Сгура, корисно је имати у виду и податке о зидању лесновског наоса, који је по размерама близак охридском храму. Та црква је сазиђана 1340. или 1341. године, а за њено осликавање биле су потребне најмање две сезоне, cf. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 97, 121-122, 272; С. Габелић, *Манастир Лесново, историја и сликарство*, Београд 1998, 32-33; Б. Тодић, *Натпис уз Јована Оливера у наосу Леснова. Прилог хронологији лесновских фресака*, ЗРВИ 38 (1999-2000), 373-383. У вези с наведеним датумима важно је напоменути да се у средњем веку живописање новосаграђене цркве обично није започињало док не протекне бар једна година од завршетка зидарских радова, cf. на пример, Ю. Н. Дмитриев, *Заметки по технике русских стенных росписей X-XII вв. (живопись и мозаика)*, Ежегодник Института истории искусства 5 (Москва 1954), 244. О хронологији зидања и осликавања поменutih задужбина краља Милутина v. детаљније infra.

42 Пошто је лако могуће да је у сликарским потписима из Старог Нагоричина и Светог Никите Евтихије поменут само као Михаилов отац (v. supra), а имајући у виду чињеницу да се у српским црквама више нигде не јавља његово име, упутније је у вези са живописом Милутинових задужбина говорити о „Михаилу Астрапи и његовим сарадницима“, то јест о „сликарској дружини Михаила Астрапе“.

43 Cf. М. Марковић – В. Т. Хостетер, *Прилог хронологији градње и осликавања хиландарског католикона*, Хиландарски зборник 10 (1998), 209-210.

44 У науци постоје и другачија гледишта о питању личности која је заслужна за долазак Михаила и Евтихија у српску средину. Према мишљењу Војислава Ђурића (V. J. Djurić, *L'art des Paléologues et l'Etat serbe*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, I, Venise 1971, 183), краљ Милутин је упознао двојицу солунских сликара посредовањем охридског архиепископа Макарија који је венчао српског краља са византијском принцезом; он је поменут у натпису из Богородице Перивлепте. Бранислав Тодић (*Српско сликарство*, 230) претпоставља да су Михаило и Евтихије у Србију дошли заслугом призренског епископа Саве (бившег хиландарског игумана и потоњег архиепископа српског), у време живописања Богородице Љевишке.

45 Милутин је био ожењен Андрониковом кћерком Симонидом, а и Прогон Сгур је у натпису у охридској цркви поменут као царев зет (Προγώνου τοῦ Σγουρού

Мало је вероватно да је реч о пукој коинциденцији. Друго, Милутин је уз помоћ свог таста најлакше могао доћи у контакт с врхунским византијским мајсторима. Лако је могуће да су солунски зографи препоручени српском краљу у време када је он, непосредно после венчања са Симонидом, боравио са Андроником II у Солуну.⁴⁶ Треба имати на уму да су Милутину већ тада били потребни вешти архитекти и сликари. Одмах по повратку у отаџбину краљ је обновио славни храм Светог Георгија Горга у Скопљу (1299/1300), а вероватно је истовремено градио још неке цркве у својој новој престоници и њеној непосредној околини.⁴⁷ Осим тога, изгледа да је око 1300. године Милутин предузео ктиторске радове и у новом седишту српских архиепископа, цркви Светих апостола у Пећи. Фреске западног травеја те цркве многи истраживачи приписују управо Михаилу и Евтихију, сматрајући их првим њиховим делом урађеним у Србији.⁴⁸ То је ипак претпоставка за коју још увек недостају чврсти аргументи. Нема, међутим, никакве сумње да је краљ Милутин мајсторе из Солуна ангажовао како би живописао своју задужбину у Призрену – цркву Богородице Љевишке. У натпису из спољне припрате призренске катедрале протомајстор њеног живописа назван је Астрапом.⁴⁹ Та личност се с добрим разлозима најчешће идентификује с Михаилом Астрапом.⁵⁰ Нажалост, време израде фресака Богородице Љевишке могуће је утврдити само приближно. Осликавање цркве није могло

τοῦ μεγάλου ἑταίρειάρχου καὶ ... γαμβροῦ τοῦ κρατίστου καὶ ἁγίου ἡμῶν αὐτοκράτορος Βασιλέως), v. Миљковић-Пепек, *op. cit.*, 44. Прецизније одређење поменутог сродства није могуће пошто је γαμβρός могао бити муж било које царево сроднице (кћерке, сестре, тетке, унуке, нећаке итд.), v. L. Stiernon, *Notes de titulature et de prosopographie byzantines. Sébastien et gambros*, REB 23 (1965), 222-243; D. Nicol, *The prosopography of the Byzantine aristocracy*, in: *The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries*, ed. M. Angold, Oxford 1984, 84-85. Познато је једино то да је Сгурова супруга припадала роду Комнина „по мајци, оцу и деди“. То говори натпис на плаштаници коју су ктитори Богородице Перивленте поклонили свом манастиру, v. Миљковић-Пепек, *op. cit.*, 46; Ю. Бойчева, *Един паметник на византијската везба от Охрид, датировка и атрибуција*, Проблеми на изкуството 31/3 (София 1998), 8-15.

46 Након Милутиновог и Симонидиног венчања цар Андроник је у Солуну данима гостио и даривао српског краља, а затим се тамо задржао прилично дуго, вероватно до новембра 1300, v. A. Failler, *Chronologie et composition dans l'histoire de Georges Pachymères (Livres VII-XIII)*, REB 48 (1990), 37-41. Што се тиче Милутиновог боравка у поменутом граду, на основу сачуваних извора може се закључити једино то да је српски краљ био у отаџбини пре 31. августа 1300, а после 1. септембра 1299, cf. *Nicephori Gregorae Byzantina historia*, ed. L. Schopen, Bon 1829, 204; *Nikephoros Gregoras Rhomaische Geschichte. Historia Rhomaike*, ed. J. L. van Dieten, I, Stuttgart 1973, 169-170; Failler, *op. cit.*, 41. У вези с целим питањем треба имати у виду и то да је у Солуну од 1303. до 1316/1317. године живела византијска царица Ирина, Милутинова ташта, која је са зетом имала веома добре односе, v. *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, Београд 1986, 61-62, 173-179, 188-189, 609-610.

47 V. нпр. С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941 (репр. Београд 1969), 13-14; Марковић-Хостетер, *Прилог хронологији*, 209.

48 О најстаријим фрескама западног травеја пећких Светих апостола v. B. J. Ђурић – С. Ђирковић – В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 121-130; Тодић, *Српско сликарство*, 215-222, 302-303. Cf. и V. J. Djurić, *Thessalonique et la peinture serbe au Moyen-Age*, Cyrillomethodianum 15-16 (1991-1992), 34.

49 Панић-Бабић, *Богородица Љевишка*, 23.

50 Cf. нап. 7 supra.

бити започето пре 1308. године, а црква је свакако добила живопис пре 1314.⁵¹

Најстарије потписано и прецизно датовано дело које је дружина Михаила Астрапе урадила за краља Милутина јесу фреске цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину. Оне су завршене 1317. или 1318. године. Сликарски радови нису отпочети пре 1313, јер је те или 1312. године црква сазидаана.⁵²

Изгледа да је нешто пре Нагоричина Михаило Астрада са сарадницима живописао католикон оближњег манастира Светог Прохора Пчињског, који се, као и нагоричка црква, налази у долини реке Пчиње. При датовању фресака у Светом Прохору обично се полази од претпоставке да је та црква саграђена негде између 1307. и 1316. године, то јест у време када је Сава III био призренски епископ (1306/1307–1309) или српски архиепископ (1309–1316).⁵³

Током друге деценије XIV века живописане су још две задужбине краља Милутина – Краљева црква у Студеници и катедрални храм у манастиру Грачаници. Фреске обеју цркава, на основу стилских и иконографских анализа, поуздано су приписане Михаилу Астрапи и његовој сликарској дружини.⁵⁴ Живопис Краљеве цркве настао је можда већ 1314. године, мада има основа и за његово хронолошко постављање после фресака Старог Нагоричина, у 1318. или 1319. годину.⁵⁵ Фреске Грачанице рађене су нешто касније, али свакако пре смрти краља Милутина (29. октобра 1221). Најсигурније их је датовати око 1320.⁵⁶

И последње потписано дело сликарске дружине Михаила Астрапе, фреске Светог Никите код Скопља, обично се датују у време око 1320.⁵⁷

51 Било је то свакако пре 1314, будући да је те године краљ Милутин протерао свог сина Стефана у Цариград, а Стефан је у живопису Богородице Љевишке добио важно место, в. С. Мандић, *Један владарски лик у Богородици Љевишкој*, Зограф 1 (1966), 24–27; Ђурић, *Византијске фреске*, 201–202, нап. 49; Тодић, *Српско сликарство*, 311. Што се тиче градње цркве, натпис на доњем делу источне фасаде цркве сведочи да је црква „обновљена од основа“ 1306/1307. године, в. С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, Београд 1963, 25, Т. XXXIX, XLI–XLII. Пошто се, међутим, у другом натпису, у вишој зони источног зида (Ненадовић, *op. cit.*, 26, Т. XXXIX–XL), помиње епископ Сава, који се налазио на трону призренских епископа негде од краја 1306. или почетка 1307. до 1309. године [cf. С. Станојевић, *Српски архиепископи од Саве II до Данила II (1263–1326)*, Глас СКА 153, 1933, 69–71; В. А. Мошин – М. А. Пурковић, *Хиландарски игумани средњег века*, ред. М. Живојиновић, Београд 1999², 23–24], проистиче да је радова на грађевини било и за његовог епископата, што значи да је црква завршена негде између 1307. и 1309, в. Ђурић, *op. cit.*, 202, нап. 49.

52 О хронологији зидања и осликавања Старог Нагоричина в. Тодић, *Старо Нагоричино*, 26–27; idem, *Српско сликарство*, 320; Суботић–Тодоровић, *Сликар Михаило*, 136. Cf. и нап. 41 supra.

53 Cf. Суботић–Тодоровић, *op. cit.*, 123–124, 137 (аутори сматрају да је Михаило живописао цркву Светог Прохора 1316. или 1317. године); Тодић, *Српско сликарство*, 318–319 (с датовањем фресака Светог Прохора у време око 1315. године).

54 Cf. Бабић, *Краљева црква*, 215, 218–219; Тодић, *Грачаница*, 231–234; idem, *Српско сликарство*, 245, 248–251, 254–256, 327, 331.

55 Бабић, *op. cit.*, 22, 66; Тодић, *Српско сликарство*, 326–327.

56 Тодић, *Грачаница*, 72–73; idem, *Српско сликарство*, 330–331. За датум смрти краља Милутина в. *Византијски извори*, VI, 194, нап. 73 (С. Ђирковић).

57 Cf. нпр. В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1947, 238, 374; П. Миљковић-Пепек, *Денешните можности за одредување на авторите на фреските*

Врло је, међутим, вероватно да су оне настале нешто касније – после 1321. године.⁵⁸ За такав закључак постоје бар три разлога. У цркви Светог Никите није насликан ктитор обнове храма, краљ Милутин, а до изостављања краљеве представе најпре је могло доћи у време када он више није био жив, то јест после 29. октобра 1321. Сва је прилика да је за живописање Светог Никите заслужно братство манастира Хиландара, а утврђено је да је хиландарски игуман добио непосредну власт над Милутиновом задужбином на Скопској Црној гори тек при крају 1321. године.⁵⁹ Програм живописа Светог Никите настао је у знатној мери по угледу на програм фресака хиландарског католикона, а осликавање те цркве завршено је у септембру или октобру 1321.⁶⁰

За још прецизније датовање фресака Светог Никите нема довољно чврстих аргумената, али се сме претпоставити да су оне насликане у доба владавине Стефана Дечанског (1322–1331). У вези с том претпоставком најпре треба упозорити на одавно уочене сродности живописа Светог Никите и фресака наоса Богородичине цркве у селу Кучевишту, такође на Скопској Црној гори.⁶¹ Поменуте фреске у Кучевишту, које су свакако млађе од фресака Светог Никите, настале су око 1331. године, при крају живота Стефана Дечанског или током првих година власти краља Душана.⁶² Мора се, поред тога, узети у обзир изразита иконографска и стилска повезаност живописа Светог Никите са фреско-ансамблима које је сликарска дружина Михаила Астрепе остварила при крају друге деценије XIV века (Старо Нагоричино, Грачаница). Та повезаност упућује на закључак да је Милутинова задужбина на Скопској Црној гори осликана ускоро

во главната манастирска црква на Хиландар, Гласник ИНИ X/2-3 (1966), 212 сл; idem, *О познатим и анонимним сликарима који су стварали у првим деценијама XIV века на територији Косова и Метохије*, Косовско-Метохијски зборник 1 (1990), 58-59; Бабић, *Краљева црква*, 215, 219; Тодић, *Српско сликарство*, 20, 52, 342-343.

58 О питању датовања фресака Светог Никите опширније у нашем тексту *Хронолошки оквири стваралачке делатности Михаила и Евтихија*, који је прочитан на научном скупу *Култура и уметност Охрида и хришћанство*, одржаном у Охриду почетком октобра 2000. године. Саопштења с тог скупа још увек нису публикована.

59 О односу Хиландара и Светог Никите v. М. Живојиновић, *Хиландар и пирг у Хрусији*, Хиландарски зборник 6 (1986), 70-72; М. Марковић, *Прилози за историју Светог Никите код Скопља. Оснивање манастира – Милутинова обнова – хиландарски метох*, Хиландарски зборник 11 (2004), у штампи.

60 О времену настанка хиландарских фресака v. V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, Хиландарски зборник 7 (1989), 116-118; Марковић–Хостетер, *Прилог хронологији*, 207-209.

61 Cf. И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗАУМС 17 (1981), 88, 92, 97, 106; idem, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 75, 230, нап. 52 (са запажањем да је Богородичина црква у Кучевишту неко време могла бити метох манастира Светог Никите, који је, као што је познато, од оснивања поседовао половину села Кучевишта, cf. о томе Марковић, *Прилози за историју Светог Никите*, у штампи).

62 Фреске наоса Богородичине цркве у Кучевишту настале су, без сумње, непосредно пре живописања припрате те цркве, које се поуздано датује између јула 1332. и 31. августа 1337. године, cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 55-56; Ђорђевић, *op. cit.*, 51, 132, 135; Д. Војводић, *Укритена дијадима и „торакион“*. Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку, Трећа Југословенска конференција византолога (Крушевац, 10-13. мај 2000), Београд–Крушевац 2002, 263.

после смрти њеног ктитора. Вероватно су сликарски радови обављени већ 1322–1323. или годину-две касније.⁶³

Из наведених података о почетку живописања Богородице Перивлепте и завршетку сликарских радова у Светом Никити произлази да се стваралачка делатност Михаила Астрапе може пратити око тридесет година.⁶⁴ Реч је, без сумње, о већем делу Михаилове каријере, имајући у виду да радни век средњовековног живописца обично није трајао дуже од четрдесет година. Додуше, треба признати да су могућности за доношење сличних закључака ограничене. Не рачунајући ретке архивске податке о критским мајсторима XIV и XV века, мало се зна о томе како се развијала каријера византијских уметника, колико дуго су се они учили свом занату, када су постајали самостални и како су организовали сопствене дружине или радионице.⁶⁵ Ипак, одређени општи закључци могу се донети на основу расположивих извора о сликарима који су у епохи Палеолога или непосредно након ње живели и радили на Западу. Ти извори сведоче да су и најталентованији уметници прве веће послове добијали тек са навршених двадесет пет или више година, понекад чак и као тридесетогодишњаци. Тако је, на пример, Ђото (1267–1337), савременик Михаила и Евтихија, своје прве фреске извео у горњој цркви Светог Фрање у Асизију када је имао око двадесет пет година. При томе, осликавање цркве није било поверено само њему, већ је посао обавила већа група уметника.⁶⁶ Мазачо (1401–1428) се учланио у сликарски цех *Compagnia di San Luca* када је имао двадесет три године (1424). Годину дана касније он је помагао нешто старијем Мазолину при декорисању капеле Бранкачи у цркви Санта Марија дел Кармине у Фиренци, а од 1426. радио је полиптих у цркви исте посвете у Пизи. Први пут је самостално радио зидне слике са навршених двадесет шест или двадесет седам година у фирентинској цркви Санта Марија Новела.⁶⁷ Беноцо Гоцоли (1420–1497) најпре је учио код Гибертија, а као двадесетседмогодишњак постао је главни асистент Фра Анђелика. Први самосталан рад биле су му фреске у

63 За живописање Светог Никите биле су у уобичајеним околностима довољне једна или две сезоне, cf. nap. 41 supra.

64 Поменут је само Михаило Астрада, јер за Евтихија није извесно да је радио и за Прогона Сгура и за краља Милутина.

65 За архивске податке о критским сликарима v. M. Cattapan, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500*, in: Περπαγμένα Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (1966), III, Athens 1968, 29-46; idem, *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500*, Thesaurismata 9 (1972), 202-235. Cf. и Kalopissi-Verti, *Painters*, 149 sq.

66 Cf. нпр. C. Gnudi, *Giotto*, Milano 1958, 35-233; G. Vigorelli – E. Baccheschi, *L'opera completa di Giotto*, Milano 1966, 83-126; G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1974², 114-158, 290-378.

67 V. нпр. *Encyclopedia of world art*, vol. IX, New York, Toronto, London 1964, 509-520 (U. Baldini); P. Volponi – L. Berti, *L'opera completa di Masaccio*, Milano 1968, 83-102; F. Hartt, *History of Italian Renaissance Art. Painting – Sculpture – Architecture*, New York 1987, 182-204.

Монтефалку, започете 1450, када је Гоцоли већ био напунио тридесет година.⁶⁸ Сандро Ботичели (1445–1510) учио је код Филипа Липија до своје двадесет друге године, затим је неко време боравио код Верокија, а 1470. године, у својој двадесет петој, засновао је властиту радионицу. Те године настала је његова најранија данас позната зидна слика.⁶⁹ Леонардо да Винчи (1452–1519) је постао члан цеха Светог Луке 1472, као двадесетогодишњак, али је након тога још неко време, вероватно пуне четири године, боравио у радионици свог учитеља Верокија. Године 1478. радио је палу за капелу Сан Бернардо у фирентинској *Palazzo Signoria*, а прву већу поруцбину добио је у двадесет деветој години живота (1481) од монаха манастира Сан Донато а Скопето.⁷⁰

О старосном добу у коме је престајала стваралачка активност средњовековних уметника знатно је теже говорити уопштено због специфичности чинилаца који ограничавају радни век човека. Ипак, на основу западних извора проистиче да су у XIV и XV веку уметници који су се бавили фреско-сликарством после навршене шездесет пете године живота били изузетно ретки. С обзиром на тежину посла живописца, то је лако разумљиво.

Имајући у виду све што је речено у овом поглављу, могуће је приближно утврдити хронолошке оквире живота и рада Михаила Астрапе. Пре свега, могло би се с доста вероватноће претпоставити да је он рођен негде између 1255. и 1275. године. Горњу границу одређује његов рад на фрескама Светог Никите (после 1321). Чак и ако је те фреске Михаило Астрапа радио као стар човек, на крају каријере, највероватније је рођен после 1255. године.⁷¹ Доња граница је одређена податком о почетку живописања Богородице Перивлепте (око 1294). И ако тада још увек није био пратомајстор, Михаило Астрапа је свакако имао више од двадесет година. Велики број потписа указује на то да је он имао значајну улогу у осликавању Сгурове задужбине, а, с обзиром на углед и ранг ктитора, у том послу, без сумње, нису могли учествовати неискусни зографи.

На основу наведених података о Михаилу Астрапи може се оквирно одредити и хронологија Евтихијевог живота и рада, без обзира на то да ли је он био Михаилов отац или није. Уколико је то био, што се због формулације потписа из Старог Нагоричина и Светог Никите чини сасвим вероватним, смело би се закључити да је рођен негде између 1230. и 1250. године. Наиме, Евтихије је, по свој прилици, рођен пре

68 V. нпр. *Encyclopedia of world art*, vol. VI, 665-666 (C. Shell); Hartt, *History*, 298-299; S. Nessi, *Benozzo Gozzoli a Montefalco*, Montefalco-Assisi 1997.

69 V. нпр. *Encyclopedia of world art*, vol. II, 580-590 (R. Salvin); C. Bo – G. Mandel, *L'opera completa di Botticelli*, Milano 1967, 83-117; Hartt, *History*, 323-338.

70 V. нпр. *Encyclopedia of world art*, vol. IX, 206-238 (E. Garin); M. Pomilio – A. Ottino della Chiesa, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Milano 1967, 83-118; Hartt, *History*, 431-460.

71 У том случају његова прва значајнија дела требало би тражити у црквама које су осликане на почетку владавине Андроника II (1282-1328).

1250. године, чак и ако је његов син Михаило у време живописања Богородице Перивлепте још увек био млад сликар, без већег радног искуства. О 1230. години као приближној години Евтихијевог рођења може се говорити ако се претпостави да је тај зограф радио у задужбини Прогона Сгура као стар човек, при крају каријере. У том случају почетак његовог деловања требало би поставити негде између 1250. и 1255. године.

Уколико се пак прихвати старо тумачење сликарских потписа из Старог Нагоричина и Светог Никите, што подразумева да је Евтихије био сарадник Михаила Астрапе и у Охриду и поменутим Милутиновим задужбинама, следило би да приближну годину његовог рођења треба одредити на исти начин као и годину рођења Михаила Астрапе. Другим речима, процена би се заснивала на чињеници да је Евтихије био активан и око 1294. и после 1321. године, а то би даље значило да је рођен негде између 1255. и 1275.

Стилски развој

Оскудица биографских података о Михаилу и Евтихију надокнађује се великим бројем сачуваних дела. Само у оквиру потписаних и поуздано идентификованих фреско-ансамбала сачувано је на стотине сцена и фигура, па се о стваралаштву двојице мајстора може стећи сасвим јасна слика. У литератури су већ учињени значајни кораци у том правцу. Уочене су и објашњене многе програмске и иконографске особености фресака Михаила и Евтихија,⁷² а у више наврата је проучаван и развој њихових уметничких схватања.⁷³ Истраживачи се углавном слажу да су најстарија позната дела двојице зографа, фреске охридске Богородице Перивлепте, и поред низа самосвојних црта, нарочито у цртежу и колориту, рађена у духу монументалног сликарства XIII века, с тим што се примећује и утицај нове епохе, мада претежно у тематици и иконографским решењима.⁷⁴ Петнаестак година касније, у Богородици Љевишкој, „протомајстор Астрада“ и његови сарадници знатно мењају свој стил. Здепасте фигуре, сиров колорит и снажна експресивност нестају с њихових слика, а уместо њих јављају се сви битни елементи главног развојног тока уметности тзв. зреле ренесансе Палеолога, укључујући и тежњу ка класицистичком изразу.⁷⁵

72 V. нпр. Н. Hallensleben. *Die Malerschule des Königs Milutin*, Marburg/Lahn 1963, 43-98; Миљковић-Пепек, *Делото*, 48-51, 54-56, 58-119; Панић-Бабић, *Богородица Љевишка*, 49-80; Бабић, *Краљева црква*, 61-191; Тодић, *Грачица*, 79-190; idem, *Старо Нагоричино*, 71-126; idem, *Српско сликарство*, 77-201. За осталу литературу в. Ђурић, *Византијске фреске*, 186-187, 201 (нап. 49), 203-205.

73 V. нпр. Hallensleben, *op. cit.*, 110-163; Миљковић-Пепек, *Делото*, 120-200; Ђурић, *Византијске фреске*, 18-19, 49-52; Тодић, *Српско сликарство*, 228-262.

74 Cf. Hallensleben, *op. cit.*, 128-133; Миљковић-Пепек, *Делото*, 120-200, посебно 183-188; Ђурић, *Византијске фреске*, 18-19; Тодић, *Српско сликарство*, 204, 228-230. За осталу литературу в. Ц. Грозданов, *Студије за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 84-101.

75 Cf. Панић-Бабић, *Богородица Љевишка*, 70-93; Ђурић, *Византијске фреске*, 49-50; Тодић, *Српско сликарство*, 230-233.

Фреске Краљеве цркве у Студеници и Старог Нагоричина сведоче да је у другој деценији XIV stoleћа поменута тежња постала доминантно стилско обележје радионице Михаила Астрапе. То је најупадљивије у композицији сцена, пропорцијама, изгледу, ставовима и покретима фигура, а класицистичко опредељење мајстора показују и многобројне позајмице античких мотива.⁷⁶ Фрескама из Студенице и Нагоричина у много чему близак је и живопис Грачанице, који, међутим, својим хладнијим колоритом, академизованим цртежом и издуженошћу фигура већ наговештава стилске особености карактеристичне за фреске Светог Никите код Скопља, последње познато дело радионице Михаила Астрапе.⁷⁷

У тумачењу уметничког развоја Михаила и Евтихија највише недоумица изазивале су стилске разлике између фресака Богородице Перивлепте и живописа рађеног у црквама краља Милутина. Посебно су те разлике изразите када се упореде потписана дела, па је у науци с правом запажано како се о живопису охридске цркве, на једној страни, и фрескама Старог Нагоричина и Светог Никите, на другој, може говорити као о делима истих сликара само на основу сачуваних потписа Михаила и Евтихија. Ново тумачење тих потписа допушта, међутим, другачије виђење целог проблема. Ако је Евтихије био Михаилов отац, он је, као што је већ поменуто, по свој прилици рођен негде између 1230. и 1250. године, а то би значило да највероватније није могао учествовати у осликавању Старог Нагоричина и Светог Никите. Наиме, у време настанка нагоричких фресака (до 1317/1318) Евтихије би, уколико је уопште био жив, у сваком случају имао преко шездесет пет година, док би у доба живописања Милутинове задужбине на Скопској Црној гори (после 1321) увелико зашао у осму деценију живота.

Уз претпоставку да су Богородицу Перивлепту живописали Михаило и Евтихије, а да је о живописању Старог Нагоричина и Светог Никите бринуо само Михаило, оштре стилске разлике између фресака охридске и наведених Милутинових цркава биле би много лакше разумљиве. При томе питање протомајстора фресака Богородице Перивлепте не би имало пресудан значај. Ако је у њиховој изради главну улогу имао Евтихије, свако објашњење било би излишно. Уколико је пак за већи део живописа Сгурове задужбине заслужан Михаило смело би се претпоставити да се он у време рада у Охриду, још увек млад, налазио под снажним утицајем свог оца.⁷⁸

76 Cf. Бабић, *Краљева црква*, 193-219; Тодић, *Старо Нагоричино*, 127-138; idem, *Српско сликарство*, 233-250.

77 Cf. Миљковић-Пепек, *Делото*, 120-200, посебно 188-189; Тодић, *Грачаница*, 191-215, 229-234; idem, *Српско сликарство*, 250-260.

78 На то да је Михаило у време живописања Богородице Перивлепте морао бити релативно млад човек указује податак да је он био активан и после 1321. године, v. infra.

На сличан начин лако би се могле објаснити и стилске разлике између фресака Богородице Перивлепте и живописа још три фреско-ансамбла обично приписана Михаилу и Евтихију – у Краљевој цркви, Светом Прохору Пчињском и Грачаници. Уколико је Евтихије био Михайлов отац он највероватније није био активан ни у време живописања поменутих цркава (тј. између 1314. и 1321). У прилог таквом гледишту ишао би и сачувани потпис из цркве Светог Прохора, јер се у њему помиње само Михаило – Х[ΕΙΡ] ΜΙΧΑΗΛ (сл. 7).⁷⁹

Спорне би остале једино фреске Богородице Љевишке, које се такође знатно разликују од живописа задужбине Прогонa Сгура. Оне су насликане негде између 1308. и 1313. године, када је Евтихије, и ако је био Михайлов отац, још увек могао бити активан. Осим тога, под претпоставком о којој је реч, „протомајстор Астрапа“ поменут у ексонартексу Богородице Љевишке могао би се довести у везу и са Евтихијем, јер би и он припадао породици Астрапа. Међутим, ако се узме у обзир да су фреске Богородице Љевишке по својим стилским обележјима ближе живопису Старог Нагоричина и Светог Никите него фрескама Богородице Перивлепте,⁸⁰ оправданије је претпоставити да Евтихије није учествовао ни у живописању призренске катедрале. Коначно, ако би било тачно ново тумачење потписа из Старог Нагоричина и Светог Никите, не би више постојао ниједан чврст доказ да је тај зограф радио за српског краља.

Сродна дела и могућност нових атрибуција

Стваралачки развој Михаила и Евтихија свакако би био далеко јаснији ако би се са сигурношћу могла утврдити још нека њихова дела. То питање одавно је присутно у науци. С делатношћу двојице мајстора довођене су у везу фреске Спасове цркве у Жичи, Свете Катарине, Светог Николе Орфаноса и параклиса Светог Евтимија у Солуну, живопис западног травеја Светих апостола у Пећи, као и поједине зидне слике у католиконима светогорских манастира Протатона, Лавре, Ватопеда и Хиландара.⁸¹ Истој радионици приписиване су и

79 Ваља ипак имати у виду да је у Светом Прохору Пчињском уништен велики део живописа из XIV века, па је лако могуће да су са пропадањем фресака нестали и неки сликарски потписи.

80 В. литературу наведену у нап. 75.

81 В. нпр. С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1995, 19-35; Hallensleben, *Malerschule*, 148-163; Миљковић-Пепек, *Делото*, 203-234; Бурић, *Византијске фреске*, 48-52; D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece et the Beginning of the Fourteenth Century*, in: *Византијска уметност почетком XIV века* (Научни скуп у Грачаници, 1973), ред. С. Петковић, Београд 1978, 59-61; П. Миљковић-Пепек, *Прилог кон сознанијата за солунското потекло на сликарската фамилија Астрапа и за можното поистоветување на зографот Михаило Астрапа со Панселинос*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитот во Скопје 5/6 (31/32), Скопје 1979-1980, 209-217; idem, *Latelier artistique prééminent de la famille Thessalonicienne d'Astrapas de la fin du XIIIe et des premières décennies du XIVe siècle*, JÖB 32/5 (1982), 491-494; A. Tsitouridou, *La peinture monumentale à Salonique pendant la première moitié du XIVe siècle*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants*

неке охридске иконе.⁸² Утврђивање основаности атрибуције наведених сликарских дела Михаилу или Евтихију, или обојици мајстора, један је од најважнијих задатака будућих истраживања. Чини се, ипак, да се већ сада може закључити како примарни предмет истраживања морају бити фреске за које се с добрим разлозима претпоставља да су настале ктиторством краља Милутина. То су најстарије фреске у пећким Светим апостолима и католикону Жиче, као и живопис солунског Светог Николе Орфаноса.⁸³ Због солунског порекла Михаила и Евтихија посебну пажњу треба обратити и на остале поменуте споменике Солуна, параклис Светог Јевтимија и цркву Свете Катарине.⁸⁴ Не смеју се занемарити ни светогорски споменици, посебно фреске Протатона. Оне су, додуше, на основу традиције често приписиване Манојлу Панселину, али су многи аутори истицали и њихову блискост са фрескама Богородице Перивлепте у Охриду.⁸⁵ Још је Петар Миљковић-Пепек указао на то да се једна од карактеристичних особина сликарског поступка Михаила и Евтихија – низ паралелних цртица дуж гребена носа – јавља на више фигура насликаних у Протатону.⁸⁶ Протатон показује и друге сличности с делима сликарске друштине Михаила Астрапе, често и с онима из друге деценије XIV века.⁸⁷ Овде ћемо указати на занимљиву аналогију с фрескама Старог Нагоричина. Глава уснулог апостола из Молитве на Маслиној гори

spirituels au XIVe siècle, red. R. Samardžić, Belgrade 1987, 915; B. Todić, *Protaton et la peinture serbe des premières décennies du XIVe siècle*, in: *L'art de Thessalonique*, 22-31; Th. Gouma-Peterson, *The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style*, in: *The Twilight of Byzantium*, ed. S. Ćurčić – D. Mouriki, Princeton 1991, 121, 124 p. 15; V. J. Djurić, *Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300. Constantinople, Thessalonique, Serbie*, in: *Διεθνής συμπόσιο „Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ.“* (Θεσσαλονίκη, 29-31 Οκτωβρίου 1992), Θεσσαλονίκη 1995, 68-70.

82 Cf. П. Миљковић-Пепек, *Авторите на неколку охридски икони од XIII-XIV век, Еутимије или Михајло?*, Гласник на Музејско-конзерваторско друштво на Н.Р. Македонија 1/3 (1954), 23-49; Радојчић, *Мајстори*, 27-28; Hallensleben, *op. cit.*, 163-166; P. Miljković-Pepel, *L'évolution des maîtres Michel Astrapas et Euthymios comme peintres d'icônes* (article présenté au XIIIe Congrès international d'études byzantines à Oxford), *IOBG* 16 (1967), 297-303; idem, *Делото*, 217-222.

83 О наведеним фреско-ансамблима в. Пећка патријаршија, 121-130 (Ђурић); Г. Суботић, *Манастир Жича*, Београд 1984, 26-37; Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986; Тодић, *Српско сликарство*, 215-225, 266-270, 302-303, 306-310, 348-350.

84 За фреске у капели Светог Јевтимија в. Gouma-Peterson, *Frescoes*, 111-129. О фрескама Свете Катарине, в. Mouriki, *Stylistic Trends*, 60-61, Fig. 5-8; Tsiouridou, *La peinture*, 15; Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *Byzantine Thessaloniki*, Thessaloniki 1992, 128-130.

85 О Манојлу Панселину као сликару Протатона в. E. Tsigaridas, *Manuel Panselinos, the finest painter of the Palaiologan era*, in: *Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton*, Thessalonique 2003, 23-63 (са старијом литературом). За критички преглед расположивих извора о загонетном уметнику в. Μ. Βασιλάκη, *Υπήρξε Μανουήλ Πανσέληνος*, in: *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του*, ed. Α. Μαυρομμάτης, Athens 1999, 39-54.

86 Миљковић-Пепек, *Делото*, 209; idem, *Прилог кон сознанијата*, 213-217; idem, *Latelier artistique*, 491-494.

87 О сродностима између фресака Протатона и потписаних дела Михаила и Евтихија в. нпр. Радојчић, *Мајстори*, 23-25; Миљковић-Пепек, *Делото*, 204 сл.; idem, *Прилог кон сознанијата*, 213-217; idem, *Latelier artistique*, 491-494; Todić, *Protaton*, 24-31; Djurić, *Les étapes*, 68-70.

представљена је у Протатону на исти начин као глава једног мученика из нагоричког Менолога (сл. 8 и 9). Реч је о врло необичном скраћењу, које се, колико нам је познато, не јавља ни у једном другом делу епохе Палеолога.⁸⁸

Појединачни удео двојице мајстора и остала важнија питања

До сада је у више наврата проучавано и питање појединачног удела Михаила и Евтихија у живописању споменика који им се приписују.⁸⁹ При томе је често истицано како су двојица зографа, радећи заједно, успевали да сасвим приближе своје сликарске поступке и да због тога њихови фреско-ансамбли, нарочито Старо Нагоричино и Свети Никита, делују као складне целине.⁹⁰ Међутим, тај склад би се могао и другачије објаснити ако се прихвати претпоставка да је Евтихије био Михаилов отац. Као што је већ поменуто, тада би било скоро извесно да он није имао никаквог удела у осликавању Милутинових задужбина, што би даље значило да је фреске Краљеве цркве, Светог Прохора Пчињског, Старог Нагоричина, Грачанице, Светог Никите, а вероватно и Богородице Љевишке, урадио Михаило Астрада. У сваком од наведених споменика заиста се примећује доминација једне сликарске руке, али су за сасвим поуздане закључке неопходне нове, подробне анализе целокупне сачуване грађе, укључујући и фреске Богородице Перивлепте, у чијем је настанку Евтихијев удео изванредан. Тиме се, свакако, не завршава списак задатака који се постављају пред истраживаче делатности сликарске дружине Михаила Астрате. Вредело би, на пример, размотрити питање Астрапиних ученика и, евентуално, идентификовати нека њихова самостална дела.⁹¹ Није довољно проучен ни утицај стваралаштва Михаила Астрате на каснији развој српског и византијског сликарства. Многа програмска и иконографска решења Михаила и Евтихија која су у досадашњим истраживањима била занемарена такође су вредна пажње. Очигледно је, дакле, да су нове студије уметничке делатности двојице зографа неопходне.

88 Радојчић, *Мајстори*, 25, објашњава пример из Протатона западњачким утицајима и као аналогију наводи главу жонглера на насловној страни једног болоњског рукописа из XIV века.

89 За покушаје „раздвајања руку“ Михаила и Евтихија в. нпр. Миљковић-Пепек, *Делото*, 182-200; Ђурић, *Византијске фреске*, 50-52; Бабић, *Краљева црква*, 201-204, 214-215, 218; Тодић, *Српско сликарство*, 232, 250, 255, 260.

90 Сф. нпр. Радојчић, *Мајстори*, 29; Ђурић, *Византијске фреске*, 52; Тодић, *Старо Нагоричино*, 136, нап. 34.

91 О том питању сф. П. Миљковић-Пепек, *Проучавањата на неколку новооткриени икони кои значително ја збогатуваат македонската колекција*, Културно наследство 4 (1972), 8-9; idem, *Пишуваните податоци*, 163-169.

MICHAEL'S AND EUTYCHIOS'S ARTISTIC WORK
PRESENT KNOWLEDGE, DUBIOUS ISSUES AND DIRECTION OF FUTURE RESEARCH

Summary

This study primarily deals with several insufficiently resolved issues concerning Michael and Eutychios's artistic activity. These issues include, among others, the identity of the protomaster of the frescoes in the church of Virgin Peribleptos in Ohrid, the painters' signatures in the church of St. George in Staro Nagoričino and the church of St. Nikita near Skoplje, and the dating of frescos in the St. Nikita church.

It is commonly believed that Michael Astrapas played a more significant role than Eutychios in the painting of the church of Virgin Peribleptos. This opinion is supported by the fact that Michael's name is always depicted first in the two painters' joint signatures and by the fact that there are seven signatures where Michael's name appears alone. On the other hand, only one signature is preserved where Eutychios's name appears by itself (KA(M)OY EYTIX[IO]Y). However, this signature demands that the issue of the protomaster of the frescoes of the Ohrid church be discussed once more. The reason for this is the appearance of the word "κ μο" (crasis for κα μο). This word bore a very specific meaning in the signatures of medieval Greek painters. The persons who wrote signatures employing this word used it to emphasize their role in the work. As these persons were always the protomasters it seems that the assumption that Eutychios was the main fresco painter at the Virgin Peribleptos is reasonably founded, even if we keep in mind that Eutychios's aforementioned signature formed a part of a specific joint signature of the two painters: XEIP MIXAHA TOY ACTPAΠA ? KA(M)OY EYTIX[IO]Y.

As far as the question of protomaster of the workshop of Michael and Eutychios is concerned, it is important to take into consideration their "joint" signatures at Nagoričino and St. Nikita. Michael is also the first one mentioned in those two signatures (Nagoričino: (XEIP MI)XAHA EYTYXI8; St. Nikita: XEIP MIXAHA EYTYXI8). However, both signatures lack the conjunction "καί" between the names of the two painters. This would suggest that the word EYTYXI8 should be interpreted as Michael's patronym and not the name of Michel's collaborator. Actually, Petar Miljković-Pepok considered the possibility of the asyndeton, but it is unlikely that this poetic figure of speech would be used in a painter's signature, especially if the omission of the conjunction would cause a change in the meaning of the signature ("the hand of Michael, Eutychios's son" instead of "the hand of Michael and Eutychios"). Besides, it is a fact that Greek painters' signatures which are preserved in churches painted by two cooperating painters regularly contain a conjunction ("καί" or, less frequently, "μετά") between names of the protomaster and his collaborator. It is also important to keep in mind that until the end of the 18th century some Greek artists did sign their works with their name and a patronym. They did this out of respect for their fathers and teachers. Michael Astrapas might have used his patronym instead of a family name for the same reason. In addition, the influence of the milieu Michael lived and worked in at the time must not be excluded. A name and a patronym were dominant anthroponymic categories in Serbia by the 15th century, while family names were formed much later.

As far as dating the frescos in St. Nikita is concerned, this paper presents the opinion that they were painted after 1321. There are at least three arguments in favor of this conclusion. There is no portrait of king Milutin, the ktetor of the church's reconstruction, and it is most probable that the omission of the king's portrait could occur after his death, that is after the 29th of October 1321. Also, it is most likely that the brotherhood of the Hilandar monastery contributed the most to the painting of the church of St. Nikita and it is certain that the hegoumenos of Hilandar received direct authority over Milutin's foundation near Skoplje by the end of 1321. And finally, to a significant degree, the St. Nikita fresco program was based on the fresco program of the Hilandar catholicon which was finished in September or October 1321.

Miodrag Marković



Сл. 1 – СВ. МЕРКУРИЈЕ
Богородица Перивлепта у Охриду

Fig. 1 ST. MERCURIOS
Church of Virgin Peribleptos in Ohrid



Сл. 1а – Потпис зографа Михаила
Астрапе на мачу св. Меркурија

Fig. 1a – Signature of painter Michael
Astrapas on the St. Mercurios's sword



Сл. 2а – Потпис зографа Евтихија на
плашту св. Прокопија

Fig. 2a – Signature of painter Eutychios on
the St. Procopios's mantle

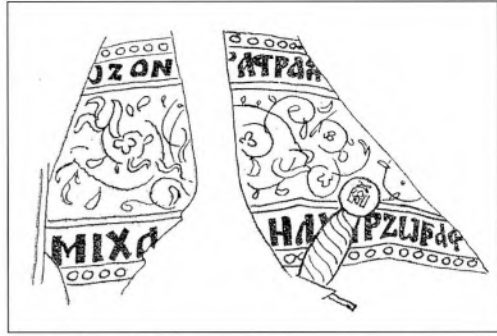


Сл. 2 – СВ. ПРОКОПИЈЕ.
Богородица Перивлепта у Охриду

Fig. 2 – ST. PROCOPIOS.
Church of Virgin Peribleptos in Ohrid



Сл. 3 – СВ. ДИМИТРИЈЕ
Богородица Перивлепта у Охриду
Fig. 3 – ST. DEMETRIOS
Church of Virgin Peribleptos in Ohrid



Сл. 3а – Потпис зографа Михаила Астрапе
на плашту св. Димитрија

Fig. 3a – Signature of painter Michael
Astrapas on the St. Demetrios's mantle



Сл. 4 – СВ. ДАМЈАН Богородица
Перивлепта у Охриду, нартекс

Fig. 4 – ST. DAMIAN Church of Virgin
Peribleptos in Ohrid, narthex



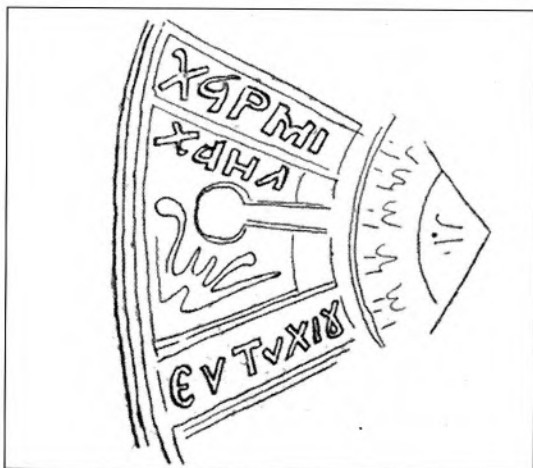
Сл. 5 – СВ. ТЕОДОР ТИРОН,
детал. Свети Ђорђе у Старом Нагоричину

Fig. 5 – ST. THEODORE TERON,
a detail. Church of St. George in Staro Nagoričino



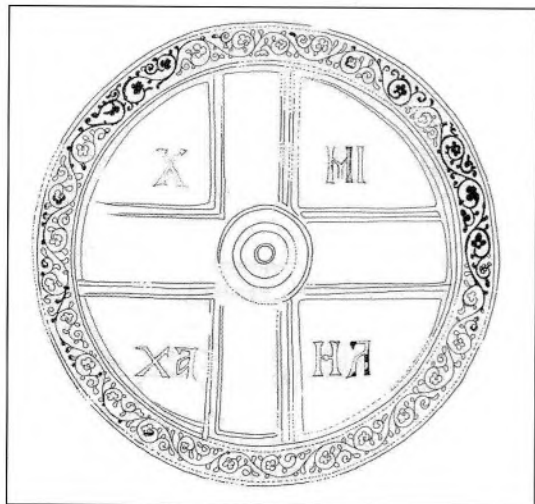
Сл. 5а – Потпис сликара на туници
св. Теодора Тирона. Свети Ђорђе у
Старом Нагоричину

Fig. 5a – Painter's signature on the St.
Theodore Teron's tunic. Church of St.
George in Staro Nagoričino



Сл. 6 – Потпис сликара на штиту
св. Теодора Тирона.
Свети Никита код Скопља

Fig. 6 – Painter's signature on the St.
Theodore Teron's shield.
Church of St. Nikita near Skoplje

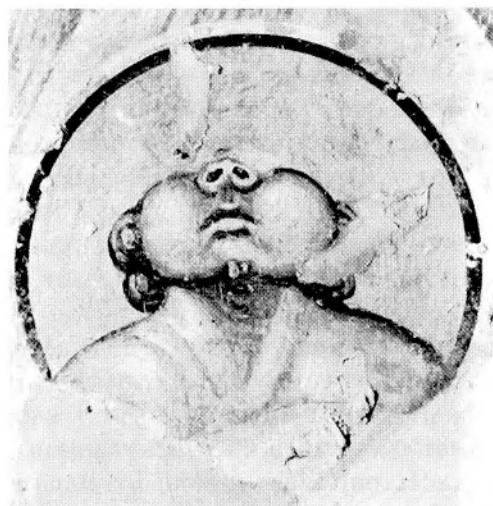


Сл. 7 – Потпис сликара Михаила
на штиту св. Димитрија
Свети Прохор Пчињски

Fig. 7 – Signature of painter Michael
on the St. Demetrios's shield
Church of St. Prohor Pčinjski



Сл. 8 – МОЛИТВА НА МАСЛИНОВОЈ ГОРИ, детаљ. Протатон
Fig. 8 – AGONY IN THE GARDEN, a detail. Protaton



Сл. 9 – МУЧЕЊЕ СВ. ХАРАЛАМПИЈА (МЕНОЛОГ, 16. II), детаљ.
Свети Ђорђе у Старом Нагоричину
Fig. 9 – MARTYRDOM OF ST. CHARALAMPES (MENOLOGION, 16. II), a detail
Church of St. George in Staro Nagoričino

Аутор свих фотографија: И. Ђорђевић / All photos by I. Djordjević

Аутор цртежа 1а, 2а, 3а и 6: П. Миљковић-Пепек / Drawings 1a, 2a, 3a and 6 by P. Miljković-Pepек

Аутор цртежа 5а: Б. Тадић / Drawing 5a by B. Tadić

Аутори цртежа 7: Г. Суботић – Д. Тодоровић / Drawing 7 by G. Subotić – D. Todorović