

спој традиционалног и новог, с наглашено издуженим облицима људске фигуре и сликане архитектуре (у Пећи), понекад с обазривим прихватањем новина (Жича) или неочекиваном мешавином старог и новог класицизма (Сушица), дочекала је српска средина сликаре Михаила и Евтихија, који ће преобразити њену уметност. Њихову појаву увелико су припремиле Жича и Пећ, док је Сушица, са сликаром заглављеним у другачије узоре, остала усамљена појава у српској уметности Милутиновог доба.

Остварења Михаила Астрипе и Евтихија

Захваљујући томе што су сликари Михаило, из познате солунске уметничке породице Астрада, и Евтихије доста често потписивали своја дела, у стању смо да са великом сигурношћу пратимо не само њихов стваралачки пут него и уметничка кретања у Солуну око 1300. године. Кад бисмо макар приближно познавали рад других солунских сликара и када се не бисмо суочавали с неким важним хронолошким непознаницама, могли бисмо уверљивије и тачније да следимо нит настанка, сазревања и појаву врхунских дела у Солуну или оних ствараних под његовим утицајем. Јер пред снажним и надареним Михаилом Астратом, Евтихијем, Георгијем Калиергисом и других њихових анонимних савременика, устукнуло је и изгубило се поколење уметника које је дало, на пример, фреске Ариља.²⁸

Своје најраније дело Михаило Астрада и Евтихије су оставили 1294/1295. у цркви Богородице Перивлепте у Охриду. Овде су се њих двојица више пута потписали, а своје потписе су, само иницијалима, забележили још и неки други сликари, што сведочи о томе да су они врло рано почели да раде заједно и да су, нарочито у великим црквама, имали сараднике. Већ у Богородици Перивлепти исказала се битна особина Михаила и Евтихија – да будно прате појаве у престоничкој уметности, цариградској и солунској, и да не заостају за њеним напредним токовима. Охридска црква је показала и то да су се ови уметници рано и у потпуности определили за сликарство, ново како програмом и иконографијом, тако и естети-



132
Призрен, Богородица Љевишка,
Причешће хлебом, детаљ, 1309–1313.



133

Призрен, Богородица Љевишка,
Тајна вечера, детаљ, 1309–1313.

ком. У последњој деценији XIII века они су, природно, још увек били снажно везани за начин рада претходног поколења уметника, али се на њиховим фрескама јасно осетила и тежња ка уношењу нових тема и другачије иконографије, а у новој уметничкој обради већ су била садржана и многа обележја тада водеће линије византијског сликарства. Тај спој старог и новог појавио се у неочекиваним сударима наслеђених облика и њиховог новог поимања, често на незграпан и сиров начин: композиција сцена и усамљених светитељских фигура задржала је монументалан оквир и величину, али су је – у сценама – населиле густо збијене

групе, тешке неразуђене архитектонске кулисе и широко изведени исечци пејзажа. Крупне фигуре биле су одевене у одећу силних угластих набора, с јаким светлосним сучељавањима, а сликом је у целини завладала топла бојена скала жуте, црвене, светлољубичасте и каткад светле плаве и зелене, нанетих жустро и без финијих прелаза. Изражена мускулатура, слободни потези и контрастно удружене површине и линије створиле су упечатљиве ликове, најчешће повишене осећајности. Такво сликарство, топлих и чистих боја, сирове моделације, тешких фигура, с повременим цртачким неспретностима, па можда и намерним деформацијама, остављало је утисак неукроћеног и непревредног ликовног израза. У суштини, оно је било само крајњи изданак једне шире појаве у византијској уметности пред освитом XIV века, појаве која је одбацила бескрвно и бојажљиво сликарство осамдесетих и деведесетих година и у силовитом замаху тежило новом, свежем, распричаном и сликовитом изразу.²⁹

После Богородице Перивленте прошло је преко десет година до појаве једног потписаног дела Михаила и Евтихија. Није познато где су у међувремену сликали, јер им се ни једно дело настало између 1295. и 1310. не може приписати са сигурношћу. Није сасвим извесно ни то с чијим су сликарством у међувремену они долазили у додир, шта је могло да им послужи као поука и узор за велике промене у начину сликања, и да ли су то била дела цариградских или солунских уметника. Њихова несумњива надареност, јасно исказана у охридској цркви, способност прилагођавања и прихватања напредних токова византијског сликарства, сигурно су их водиле том изразу. Тачно датоване фреске у солунском параклису Св. Јефтимја (1303) и оне настале вероватно у првој деценији XIV века у цркви Св. Пантелејмона у истом граду, показују да су се у сликарству Солуна дешавале важне промене, напуштањем схватања која су само неколико година раније уважавали Михаилу и Евтихију у Охриду и по имену непознати уметници у Протатону: атлетске фигуре су смањене, извођење је постало финије и уједначеније, лица мање изражајна и облици дотеранији, а боје хладније. Таква уметност – строжа, смиренја и допадљива –

сигурно је подстакла и Михаила и Евтихија да почну да пажљивије обрађују облике, надахњују их класицистичким осећањем и посвећују више пажње појединостима слике смањеног обима. А то је сигурно одговарало и српској средини: окренута Византији, одакле је упијала оно што је било најбоље, што се највише ценило и што је носило печат високе аристократске културе, посебно после 1299, она је почела оданде да позива уметнике, архитекте и сликаре, кадре да раде у новом духу. Српски краљ Милутин није дошао у додир с Михаилом и Евтихијем преко Охрида, јер је боравак ових сликара у том граду био изгледа краткотрајан, и вероватно су га напустили одмах после 1295, па би посреднике требало тражити на другој страни. Могли би то бити Хиландар и његов игуман Сава, који је изгледа 1307. или 1308. дошао за призренског епископа, да би убрзо (1309) био изабран за српског архиепископа, трећег по реду с тим именом. Долазећи у своју још неосликану саборну цркву у Призрену, Сава је можда довео са собом из Солуна или са Свете Горе сликаре чији је рад вероватно добро познавао.³⁰

Михаило и Евтихије се нису потписали на фрескама Богородице Љевишке, или се њихови потписи тамо нису сачували, али да су оне њихово дело – а првога сигурно – сведочи натпис у ексонартексу цркве, у којем је поред градитеља Николе поменут и протомајстор Астрапа, који је цркву пописао. Пошто се име Астрапа налази још у охридској Богородици Перивленти, као патроним сликара Михаила, а он се често потписивао као Μιχαήλ τοῦ 'Αστραπᾶ, Μιχαήλ 'Αστραπᾶ, 'Αστραπᾶ Μιχαήλ или само Μιχαήλ, несумњиво је реч о истој личности; пошто натпис у Љевишкој није лични потпис уметника, већ се ради о једној врсти документа, с обавезујућим карактером, протомајстор је назван само својим породичним именом, које је наручиоцу – из непознатих разлога – било важније. Из призренског натписа се може извући и драгоцен закључак да је Михаилу Астрапу био предводник веће скупине сликара с којом је радио заједно, јер је назван протомајстором. У његовој дружини је вероватно био и његов верни сарадник Евтихије, чији се потпис понекад налазио иза Михаиловог, а можда још и неки други сликари.³¹

Досадашња истраживања љевишких фреса-

ка, без обзира на повремене сумње да су овде стварно радили поменути сликари, поуздано су одредила њихов карактер и најважније особине.³² Неоспорно је да оне представљају дело већег броја уметника, али им је пресудан печат утиснуо пратомајстор Михаило Астрапа, како њиховим добрим распоредом у сложену простору цркве, тако и схватањем композиције и њених појединости. То је фрескама у Богородици Љевишкој дало неопходну уједначеност, што је у великим храмовима успевало само најбољим Астрапиним савременицима, у Протатону, на пример, али не и пратомајстору ватопедске саборне цркве. Два различита приступа слици, јасно уочљива у Љевишкој – у олтару, наосу и унутрашњој припрати, с једне, и у бочним бродовима и спољашњем нартексу, с друге стране – више су била одраз преломних времена у делу ових сликара око 1310. године. Крупне стамене фигуре у првој зони наоса, укоченог става и репрезентативне у изгледу, представљају обол високим узорима XIII столећа и најбољи су доказ којим се путем кретао стваралачки развој Михаила Астрате и Евтихија после охридске Перивлепте, а наимае, у смеру све строжег класицистичког смиривања робусних облика и тражења финијег бојеног склада. Крупне фигуре остале су само оквир за једну уравнотежену обраду пажљивим тонским и бојеним прелазима, меким савијањем набора на одећи и другачије изведеном декоративношћу: уместо неочекиваних светлосних блескова и широких осветљених површина, у Љевишкој су се појавили ублажени контрасти, отмени и свечани ставови, подробно обрађена и раскошна одећа с украсима, која је опонашала скупочене тканине. На тај начин, враћањем на класицистичке узорне XIII века, а преко њих и на много старије наслеђе, сликари у Љевишкој су стигли до класицистичких идеала свог времена, исказаних новом типологијом ликова, другачијим бојеним складом и свежим поступком сликања.

Ако су у наосу Михаило и Евтихије били више привидно везани за XIII век, сликарство олтарског простора још боље показује њихово порекло и начин на који се њихова уметност, позната из Перивлепте, претапала у нов стилски израз. И овде, у олтару, преовлађивале су крупне фигуре, често незграпних покрета, а на

старачким ликовима епископа у Служби свете литургије задржала се упадљива мускулатура и сегментасто дељење облика закривљеним и умноженим линијама око јагодица и на челу, велики меснати носеви оштрих угластих сенки и пажљиво извучени праменови косе и браде. На Христу и апостолима у Причешћу и на Тајној вечери још нису били напуштени крути ставови, контрастно сучељене боје – што је, истина, било ублажено њиховим расветљавањем – и изражајни некласични ликови; то је донекле подсећало на охридске фреске, а као обележје солунског сликарства појавило се и у другим споменицима око 1300. године, у Св. Јефтимљу и Св. Пантелејмону у Солуну, Св. апостолима у Пећи и у Жичи. Цртачке неспретности којима је био плаћен данак преласка на нову уметност, блиску престоничким решењима – издужене фигуре, танке ноге и широка стопала, некласичне црте лица и нагли окрети – ублажене су биле светлим уједначеним колоритом, с вишком хладних тонова, а то ће и надаље остати важна особина једног од двојице сликара, Михаила или Евтихија.

Спој свежих боја топлог сазвучја, изванредно усклађених са зеленом, и нове композиције, преовладао је у другим просторима призренске цркве, а највише у параклису св. Николе и у ексонартексу. На зидовима и сводовима, на малим, често непогодним површинама, смењивале су се сцене из живота св. Николе, Лоза Јесејева, Страшни суд, циклус Крштења и појединачне фигуре смањених димензија, разборито распоређене и пропраћене сликовитим пејзажем и маштовитом архитектуром. Такви смањени облици били су изведени без омашки, док је цртеж био у целини подређен боји, што је слици давало необичну топлину и прозрачност. Неке од слика у призренској цркви права су ремек-дела и припадају сигурно најбољим остварењима српске и византијске уметности раног XIV века: Рођење св. Николе, изванредно просторно решено и фино усклађених жутих, црвених и плавих боја; делови Страшног суда, с мукама грешника или животињама, као извађеним из неког византијског илустрованог природословног приручника, и анђелима, засићених у боји као на уљаним сликама; живописно приказани војници и народ којима Јован проповеда на Јордану, сигурно

сместени у топло обојен пејзаж; пророци у Лози и у песми „Пророци су те нагостили“, изведени као сјајне минијатуре, брзо, поуздано и допадљиво; персонификације Новог и Старог завета, топлих разливених боја, племенитих гестова и беспрекорног цртежа, или Богородица с Христом и анђелима над улазом, као једна од најлепших икона ових времена. Ова и оваква дела, с пробраним појединостима, преводила су поетски говор у чисте слике највиших ликовних квалитета и њима су Михаило Астрапа и његови помоћници закорачили у своје најзрелије – класицистичко – раздобље.

Њихова необична надареност и способност да се вину до самих врхова ликовног стваралаштва свога доба осећа се, иако у нешто мањој мери, и на другим местима у Богородици Љевишкој. Неки пророци у главној куполи, Вечера у Емаусу, светитељке у најнижој зони, представе анђела, Богородице и Христа (посебно оног с епитетом Чувар призренски), показују исто тако, одличним цртежом и усклађеним спрегом хладних тонова и румених мрља које се шире од јагодица, колико су призренски сликари били кадри да остваре изванредно упечатљиве слике беспрекорног цртежа, свежих боја и чисте у изразу. Поред тога, оне су биле допуњаване ненаметљивим позајмицама из богатог врела византијске, па чак и античке симболике. Говор слике у Љевишкој оплемењен је, наиме, појединостима које нису биле увек иконографски нужне, али су га чиниле разговетнијим и ликовно убедљивијим: такви су били анђели и персонификације Мудрости који су надахњивали пророке и јеванђелисте, богато извезена одећа светитеља, светитељки и Немањића, опонашање окачене драперије с двоглавим орловима, приказивање душе умрлог с крилима, персонификације Сола и Луне, Сени и Истине или Старог и Новог завета, које су говориле језиком већ заборављеним и поново васкрслим, у атмосфери обнове древних облика и знања.³³ Снага изрази, шикнула неукротиво у раним радовима Михаила и Евтихија, излила се у Љевишкој у дела строже структуре и профињених облика, али још увек неуједначених вредности. На оним најбољим сасвим је утихнула експресија, пропорције фигура и њихова обрада су упадљиво хуманизоване, а свечани мир је завладао употребом

геометријских начела у компоновању слике и у распореду лаке, живописне архитектуре.

Ове неуједначености, мање у стилској а више у вредносној равни, могу се разумети двојачко: променама у рукопису водећих мајстора, које су се дешавале током рада на зидовима велике призренске цркве, и учешћем њихових помоћника, којима су повераване мање прегледне површине. Уосталом, већ је уочено да је један сликар извео и нека од најлепших дела: појединачне фигуре Немањића, фреске у главној куполи, апостоле Петра и Павла, Христа Чуvara призренског и многе појединачне светитеље у наосу, затим Богородицу с Христом у лунети главног портала, а треба му приписати и неке од најбољих фресака у спољној припрати. На великим композицијама, на Успењу Богородице, на пример, или у олтару и спољној припрати, он се сустицао са другим добрим сликарем, оним који је неговао сликарство контрастније у облицима и боји, крупних и не увек пропорционалних фигура, неуједначених у обради, какви су неки архијереји у Служби свете литургије, Причешће апостола, Тајна вечера, фреске у северном броду, покоји лик у наосу и можда Крштење у припрати, па је зато оно мање углађено и повремено грубо у изразу. Неће се, чини се, погрешити ако се у овим сликарима препознају Михаило Астрапа и Евтихије. Они су сликарство Богородице Љевишке увели у развојну линију која ће се наставити у Нагоричину, и сасвим се приближили истовременим остварењима у солунском параклису Св. Јефтимиија или у тамошњој цркви Св. Пантелејмона – изгледом ликова, бојом, сличним схватањем фигуре, композиције, сликане архитектуре и пејзажа. Други уметници у Богородици Љевишкој, а била су бар још двојица, нису поседовали замах и знање Михаила Астрапе и Евтихија, мада им се не могу порећи надареност и способност прилагођавања начину рада пратомајстора и оној уметности која је око 1310. добијала своје завршне облике. Сликари који је извео фреске на спрату нартекса и у параклисима, у међувремену много пострадали, прихватио је смањене облике, обрађене по начелима новог поимања пластичности, али су му слике остале мање племените у боји и uproшћене у композицији. Сличне могућности, али и другачије тежње, поседовао је његов друг,

који је изгледа више радио у бочним простори-
ма наоса. Сачувани остаци Васељенских сабора
показују његов тврд цртеж, дубоке тамнозелене
сенке на лицу, мада би и на његовим фрескама
повремено синула чиста боја расветљених тоно-
ва и заискрио леп цртеж.³⁴

Фреске у Богородици Љевишкој, посматра-
не у целини, представљају најодлучнији продор
зрелог, класичног стила сликарства Палеолога
у српску уметност, и оне у себи носе чар
стваралачког, свежег и радозналост поступка
Михаила Астрапе и његових сарадника. Ус-
краћени у праћењу њиховог рада за дуги низ го-
дина, од 1294/1295. до приближно 1310, без сум-
ње испуњеног многим променама, обилато
смо награђени њиховим потоњим делима, која
можемо да пратимо скоро из године у годину.
То је, могло би се рећи, јединствен случај у сред-
њовековној српској и византијској уметности да
благодарећи потписаним сликама Михаила и
Евтихија или оним где потписа нема, али је
њихово ауторство несумњиво, лакше пратимо
схватања, промене и начин рада ондашњих
уметника. Једном дошавши у Србију, а сва је
вероватноћа да је њихова прва станица био
Призрен, Михаило и Евтихије су потпуно веза-
ли свој рад за њу, прилагодили се њеним ду-
ховним и уметничким приликама, уважавајући
њену традицију и идеологију, исказиване слика-
ма српских државних и црквених предводника и
омиљених светитеља, преко језика и писма, док
су својим знањем и даром ојачали њене теж-
ње да се изједначи с културно најистакнути-
јим срединама ондашњег медитеранског света.
Овако сагледана њихова улога у српској умет-
ности раног XIV века чини мање важним одго-
вор на питање да ли су Михаило и Евтихије
више били везани за Двор или Цркву, јер су обе
средине биле међусобно чврсто повезане, са-
гласне и подједнако заслужне за неговање цр-
квене уметности. Ако би се предност дала Дво-
ру, потврда за то би се могла наћи у чињеници да
су ови сликари углавном радили у црквама чији
је ктитор био краљ Милутин, и да се њихов рад
у Србији окончао некако око године краљеве
смрти. При том, међутим, ваља имати на уму да
је у то време краљ Милутин био највећи и скоро
једини ктитор, док се после његове смрти (1321)
у Србији у трећој деценији XIV века мало гради-
ло, и да је наступила краткотрајна осека у умет-

ничком стварању. С друге стране, брига о
подизању и украшавању храмова била је у над-
лежности црквених поглавара, а у Милутиново
време били су то архиепископи Јевстатије II,
Сава III и Никодим, светогорски васпитаници,
добро образовани, свакако znalци грчког језика
и културе; по томе су им вероватно били слич-
ни ондашњи епископи и игумани угледних ма-
настира, кадри да за подизање и живописање
својих храмова одаберу праве уметнике.

Може бити да су одмах после Богородице
Љевишке сликари Михаило и Евтихије отишли
у обновљену цркву над гробом св. Прохора
Пчињског да би извели зидне слике. Ако је
несумњиво да су они тамо стварно радили, бла-
годарећи недавно откривеном и објављеном
Михаиловом потпису на штиту св. Димитрија,
много је непознаница везаних за ктитора ове
обнове и време кад се десила. Једна опека на
северном зиду, слична оним у Богородици
Љевишкој, везује изградњу цркве за призрен-
ског епископа и затим архиепископа српског
Саву III, а фреске су могле бити изведене мало
после његовог ступања на архиепископски пре-
сто 1307. године. Мало преосталих зидних сли-
ка, осим имена њиховог аутора, својим особина-
ма не казује много којем би раздобљу његовог
стварања оне припадале. Крупне фигуре и сло-
бодно нанети дебели бојени слојеви на св. Дими-
трију, арханђелу, понегде на северном зиду и у
апсиди, иду у прилог њиховом датовању одмах
после Љевишке, јер су у радовима Михаила Ас-
трапе од 1316. почеле да преовлађују фигуре
смањених димензија, уједначен потез и танки
слојеви боје.³⁵

Премда је у последњих пет-шест година жи-
вота краља Милутина настало неколико пот-
писаних дела Михаила и Евтихија, није лако
утврдити њихов редослед и тачно их датовати.
Године су забележене једино у цркви Св. Ге-
оргија у Старом Нагоричину, где су сликарски
радови започели 1316/1317, а завршени 1317/
1318, понајпре у јесен 1317. године.³⁶ С друге
стране, промене у раду Михаила и Евтихија
биле су брзе и дубоке, и свака следећа црква
представљала је беоцуг у дугом ланцу проме-
на и посебан ступањ у развојној линији њихо-
вог стваралаштва. Баш одатле и проистичу
недоумице, у случајевима кад им треба припи-
сати непотписано дело, а још више у покушаји-

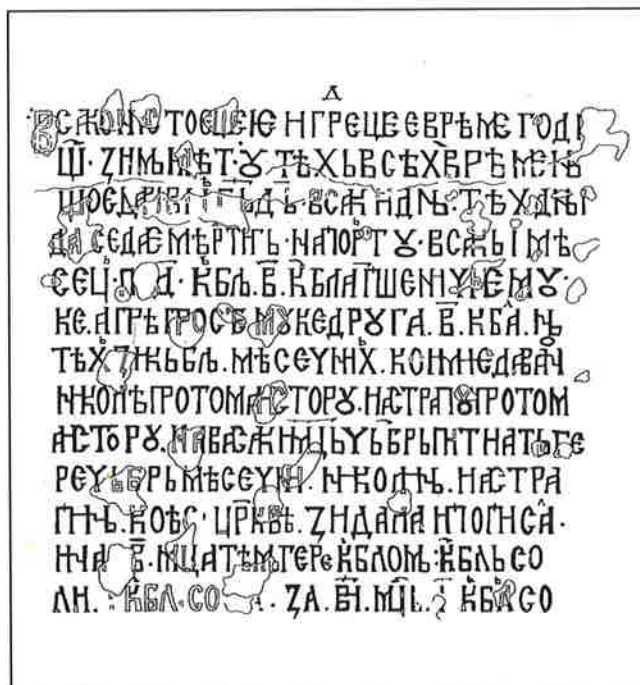
српски
1306
1307

1305
1306
1307

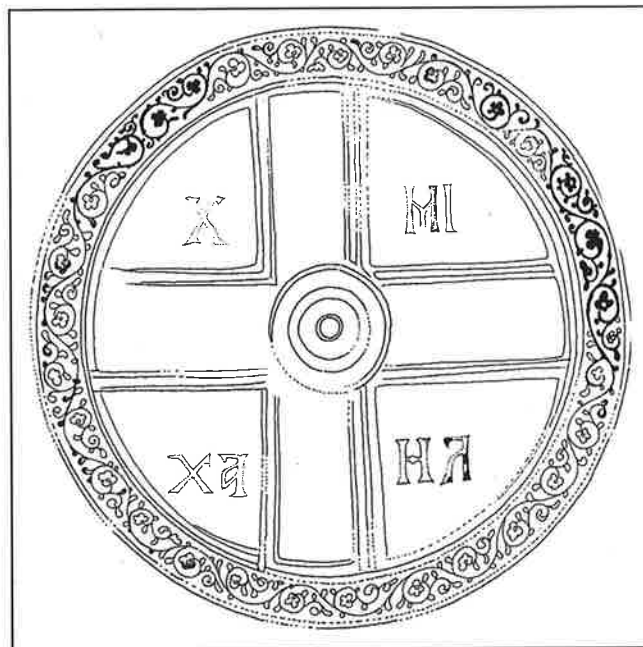
српски
1315
1316

7. новембар
1317
1318

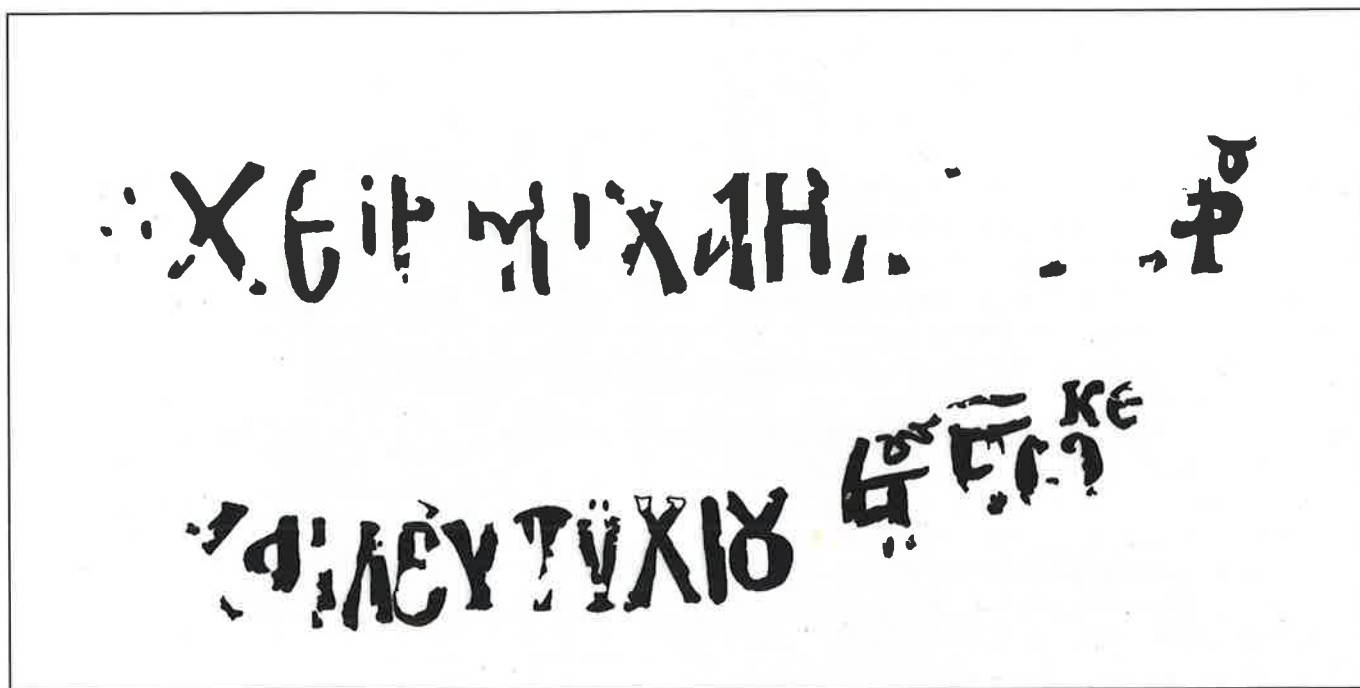
ма утврђивања настанка одређених целина. Једно је несумњиво: од цркве до цркве, из године у годину, они су се све више удаљавали од начина рада у Богородици Перивлепти (1294/1295), којим су силовито ушли у свет сликарства, да би на крају, после четврт века, о тој вези с најранијим делом једино сведочили потписи, и тек по које обележје, као случајно заостало у потпуно измењеном склопу слике. До наших дана су сачувана многа њихова остварења, више него од било којег сликара тог доба у Србији и у другим деловима византијске екумене. Она сведоче да су Михаило и Евтихије ишли у корак с најнапреднијим уметничким токовима свог времена, или су за њима каснили тек незнатно. У Охриду су сликали онако како су тада радили и други уметници пуни полета и жеље да преобразе исушен организам уморне уметности с краја XIII века, били су чак жешћи и мање обуздани од својих солунских и цариградских другова. Како се, међутим, у Солуну и око њега постепено смиривао почетни силовит израз, хладиле боје и смањивале димензије слика, сликарство Михаила Астрапе и скупине уметника око њега доживљавало је велике мене. О неким од њих само слутимо, јер се ни један споменик не може поуздано приписати овим сликарима после 1295, а пре 1310. године. Обревши се у Призрену тих година, Михаило Астрапа и његови помоћници су на најбољи начин искористили поуке великих промена које су се збиле у уметности њиховог града, Солуна, али и Цариграда, и удружили их са својим умећем и знањем, укротили цртеж и прочистили светле и звучне боје. То нису чинили сасвим доследно, али ни хаотично. Поред крупних фигура нелепих лица, сликали су и смањене композиције, густо насељене уситњеним љупким особама, све је ређи бивао груб и оштар потез, и замењиван финим прелазима од топлих ка хладним тоновима, линија је само повремено играла своју немирну игру на светитељским лицима, повлачећи се пред њиховим племенитим цртама, призренске фреске су населиле отмено обучене особе, у наизглед реалистички и ситничарски описаној средини, с честим присећањем давних хеленистичких узора. Није познато шта се десило с Михаилом Астрапом после завршавања фресака у Богородици Љевишкој. Да ли је, као у гробној



134
Призрен, Богородица Љевишка,
Највише с именом пророка Асѣраје, 1309–1313.



135
Св. Прохор Пчињски,
Највише с именом сликара Михаила, око 1315.



136

Старо Нагоричино, Пошис сликара Михаила на шийиу святоѣ райника и пошис сликара Михаила и Евтихија на хийону св. Теодора Тирона, 1315–1317.

цркви св. Прохора Пчињског, он наставио да испуњава поруџбине ктитора у Србији или су, пак, његови боравци у родном граду бивали чешћи и дужи? Несумњиво је, међутим, да су се у овом раздобљу он и његови сарадници су-срели с цариградском уметношћу, било у самој престоници, било преко дела која су оданде долазила, или посредством уметника који су у Солуну изводили своје слике, као што су били сликари мозаика у Св. апостолима 1312–1315. године. Од њих су можда преузимали нове облике украшавања храма, па и готова иконо-графска решења, класицистички изглед слике и њене боје. Пажљиво загледи у добра дела својих савременика, Михаилу и Евтихије нису ни једног тренутка били само подражаваоци, већ су своју уметност обогаћивали новим решењима, плодотворно је преображавали и стварали свој лични израз класицизма раног XIV века.

Велико претходно искуство, посебно оно стечено у Богородици Љевишкој, и нова сазнања, чије порекло не можемо поуздано да утврдимо, били су заслужни што су Михаилу и Евтихије створили још једно успело дело, оно у

Нагоричину. У грађевини сложене архитектуре сместили су стотине композиција и хиљаде ликова, при чему су се многобројне теме фино преливале једна у другу, у облицима који су били другачији у односу на њихове раније фреске у Призрену, како у изгледу људске фигуре и њеног окружења, колебања стила и вредности, тако и у смиривању пожара боја и њиховог уједначавања.³⁷ Иако су фреске у Нагоричину сасвим блиске неким истовременим византијским делима највишег реда, у њима би се још каткад појавило сећање на ране године ужурбаног и недотераног сликарства Михаила и Евтихија, са својим изражајним цртежом и сировим бојама. То се може запазити, после првог утиска смирености и реда, чим се ове зидне слике загледају изблиза и ставе у хронолошки след свега онога што су, и како су, ови уметници сликали од 1295. до 1317. и после те године. У којем се правцу кретало њихово сликарство показале су баш слике у Нагоричину, иако и иконографски и ликовно веома преиначене у односу на њихова ранија дела.

Оне откривају колико су ови сликари били везани за старије уметничко наслеђе, али и како

су га постепено напуштали и ликовно преображавали. По остацима Празника у Нагоричину види се да је овде дошло до занимљивог споја облика из њихове ране уметности с решењима која су до Михаила и Евтихија стизала из нове уметности. Нагоричински Улазак у Јерусалим, на пример, својом композицијом представља трећи ступањ ликовног развоја ове слике у уметности Палеолога, с јасним чвориштима у Богородици Перивлепти (1294–1295) и солунским Св. апостолима (1312–1315). Напетост слике са солунских мозаика била је утишана смиривањем линија, а присећање на Перивлепту обогатило ју је удаљеним разливеним пејзажем, док је мешање планова замењено једноставнијим решењима, с фигурама наглашеног покрета у првом плану. Уопште, на већини слика у Нагоричину, у Цветима, Успењу и другде, све се дешава у ходу, као спој случајних догађаја, што им је дало призив не-посредности, чак и извесну драж импровизације. Правила сваког класицизма у уметности – смањивање и пажљив распоред фигура у композицији, њен геометријски склоп и симетричност – само су делимично поштована у Нагоричину, као што је то било у Скидању с крста, Вечери у Емаусу или у Причешћу апостола; њихове уравнотежене схеме биле су, у Ругању, на пример, испуњаване великим бројем учесника или се, пак, усклађеним масама сликане архитектуре и пејзажа долазило до класицистичких решења.

Упоређене с фрескама у Богородици Љевишкој, ове у Нагоричину откривају да су се њихови сликари потпуно определили за витке фигуре смањених димензија и укључили их у средину с умноженим знацима простора. Одлике те нове уметности Михаила и Евтихија могу се исто тако уочити на лепо сликаном циклусу Посмртних јављања. Почев од Мироносица на Христовом гробу, теме коју су ови сликари пажљиво решавали и пре и после Нагоричина (у Св. Прохору Пчињском или у Грачаници), овде непрекидно траје повишено осећање, од тренутка кад мироносице саопштавају апостолима вест да је Христос васкрсао и ужурбаних апостола у ходу за Христом ка Емаусу, где ће, за празним столом, ритам постати смирен, а Христово ломљење хлеба попримити свечан литургијски карактер. Распричаност сликара раног



139

Старо Нагоричино, Треће Пејрово одрицање,
1315–1317.



140

Старо Нагоричино, Мучење св. Георгија каменом,
1315–1317.

XIV века, гомилање фигура, многих сликовитих појединости и увођење пролога и епилога који објашњавају догађај, нису мимоишли ни Михаила и Евтихија, што је у Нагоричину било најизразитије у појединостима везаних за Тиверијадско море. Дугогодишње искуство и загледаност у најбоља цариградска и солунска дела били су им сигуран путоказ, а њихова надареност и знање досегли су овде класицистичке облике. Слику веома смањеног формата испуњавали су другачијим ликовним садржајем, с пажљиво насликаним појединостима ентеријера, одеће и оружја, што је каткад будило осећање декоративног у неким сценама Мука и циклуса св. Георгија. Тај утисак су појачавале и архитектонске кулисе, увек сликане у другом плану, ишаране и украшене луковима, отворима, нишама, тремовима и стубовима, велумима и анексима нејасне структуре. Развијање циклуса без прекида пратила је, наиме, у Нагоричину употреба зида с хоризонталним тракама гезимса, конзолица и малих отвора, а истакнутим деловима одвајао се почетак новог догађаја или наглашавало идејно средиште слике. Због тога се сликана архитектура устремила увис, премашила људску фигуру и скоро затворила сцену. Такав однос према архитектонској позадини избегавали су тадашњи најбољи сликари, па и сами Михаил и Евтихије. Овде су они, као раније у Љевинској, присећајући се хеленистичких и ранохришћанских узора, оживљавали отворе завесама, а прочеља и лунете испуњавали фигуралним рељефима и маскама у гризају. Да су неке цариградске или солунске слике лебделе као високи узор пред очима Михаила и Евтихија док су изводили фреске у Нагоричину – не само кад су сликали здања с мермерним патосом, портике настањене фигурама и обележене украсима – показују и веома лепо насликани предели, који спадају у најуспелија дела такве врсте у касновизантијском сликарству. Валовити брегови, с дрвећем и бујном травом (таква је Гетсиманија у Успењу), зелено или љубичасто обојени и са затамњеним падинама, у Путу на Голготу и Пењању на крст, са светлуцавим стенама у позадини и кипарисима, што ови сликари почињу доследно да користе баш у Нагоричину, неговани су и у другим водећим споменицима доба Палеолога – лепе паралеле се могу наћи у цариградској Хо-

ри – а.то би такође наговештавало да су се они у својим позним делима веома приближили начину рада цариградских уметника.

У поређењу с Богородицом Љевишком, у Нагоричину је другачија и људска фигура, њена обрада је још више уједначена, цртеж је постао сигурнији, а искусије је и слагање ублажених тонова. Фреске у горњим деловима наоса највише наликују Љевишкој, рецимо Пантократор у главној куполи, обучен у светлољубичаст хитон и плав химатион, упечатљивог лица, на којем и даље влада румена боја, с постепеним прелазима у црвену на јагодицама и јаком светлошћу на челу и образима. И друге фигуре у горњим појасевима цркве крупнијег су формата и у њима се најчистије исказује дух прелазне фазе уметника из Богородице Љевишке: пророк Јоил у главној, а Аврам, Соломон или јеванђелиста Лука у угаоним куполама, сликани су рељефније и с израженим сенкама. У вишим циклусима у наосу још увек се може наћи на брзо, чак и грубо изведена лица, небрижљиво нацртана и некласична у изгледу – на пример, Лука и Клеопа причају апостолима о свом сусрету с Христом у Емаусу, Прање ногу, Тајна вечера, део циклуса св. Георгија на јужном зиду или поједини дани календара. Одступања од fine и углађене обраде најчешћа су у бочним просторима уз олтар, с представама незграпне архитектуре, крупних фигура, понекад с изразитим анатомским одступањима, дебелим контурама и широким неразрађеним површинама, па је могуће да је циклус св. Николе урадио неки помоћник Михаила и Евтихија. Фреске у протезису знатно су боље и повремено (Благослов три јереја или Захарија се моли пред штаповима просилаца) неодољиво подсећају на прва дела ове двојице сликара у охридској Перивлепти.

Много успелија и напреднија остварења извели су нагоричински сликари у најнижем појасу цркве: попрсјима архијереја у олтару удахнули су нешто од портретских слика, а на ликовима литургичара смирили су поступак обраде, уједначили и стопили потезе, па су тако, нарочито у односу на ранија дела у Перивлепти и Љевишкој, стишали експресију и ублажили нападну рељефност инкарната, а само су на најистакнутијим деловима лица задржавали танке закривљене потезе црвенкастог оке-

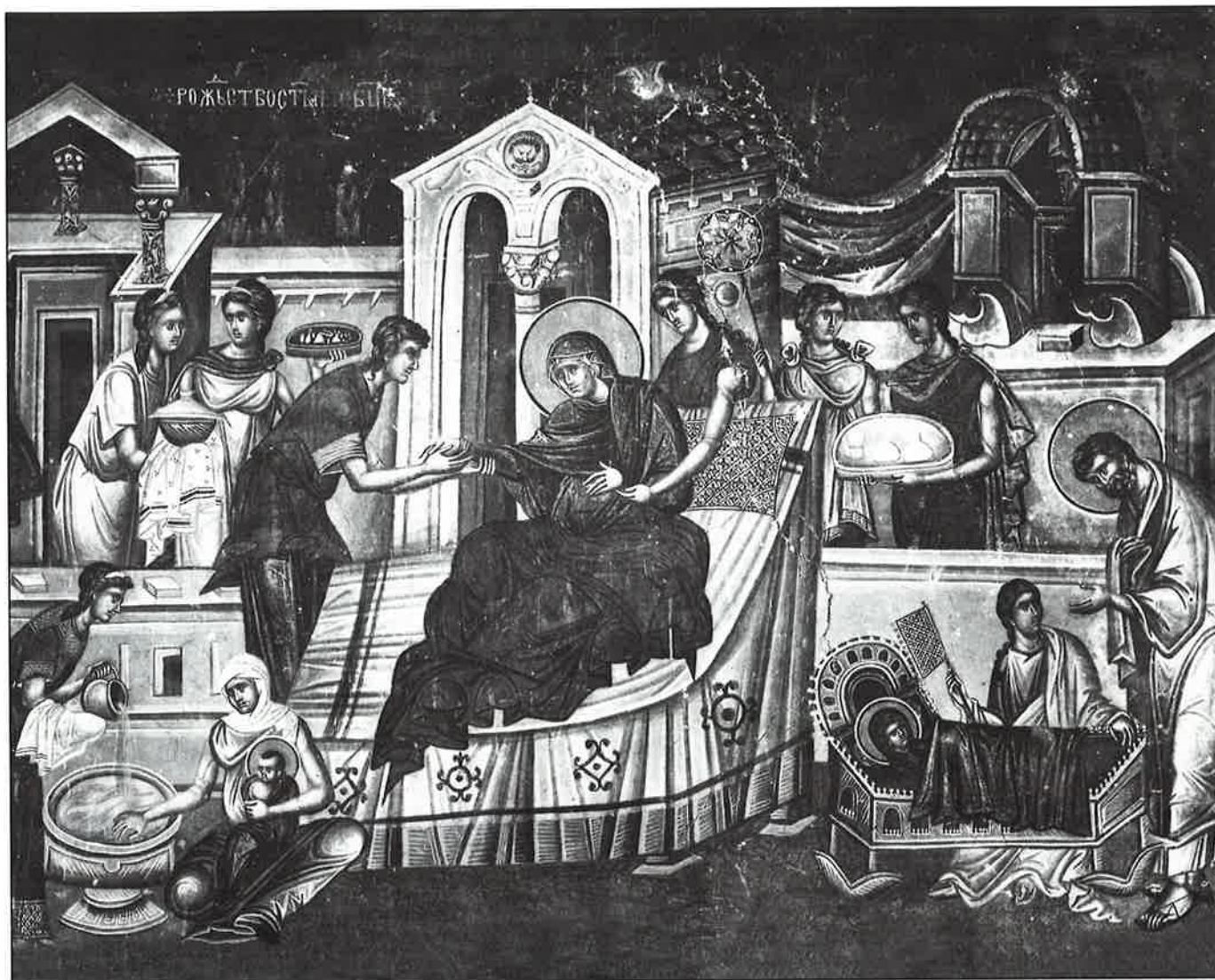




ра. У нагоричинском олтару Михаило и Евтихије су слободно наносили и широке намазе беле, плавичасте и мрке боје, којима су обликовали косу и браду, што су чинили још у Љевишкој, али су их овде уткали у слику знатно другачијег склопа. Сличне промене захватиле су и неке фреске у наосу. Строго и енергично лице праоца Јакова, на пример, још увек подсећа на Перивленту, али су боје на њему расхлађене и физичка снага преведена у духовљен израз усредсређен у погледу. Свети ратници у наосу још боље показују куда се запутила касна уметност Михаила и Евтихија – лепи младићи нежне грађе, танких ногу и витког

¹⁴⁵
Студеница, Краљева црква, *Сусрећ Јоакима и Ане*, 1318–1319.

¹⁴⁶
Студеница, Краљева црква, *Рођење Богородице*, 1318–1319.



струка, љупких покрета и намештених ставова, насликани с пажљиво исцртаним оружјем и одећом, могли би се укључити у пробран круг најбољих остварења класицизма раног XIV века. Лица младих светих ратника и мученика Димитрија, Прокопија и Ореста, Јакова Персијанца, Георгија Горга и Евграфа сликана су скоро као у иконопису, с великим површинама бледоружичасте и светлозелене. Слагањем боје на боју постизани су фини прелази, а светли паралелни потези на врату, рукама, испод очију и на челу још више су појачавали утисак пластичности. Михаило Астрапа и Евтихије, после много година рада и прилагођавања водећем

току византијске уметности, ушли су у своје најзрелије раздобље, које се поклопило с престоничким класицизмом сликарства раног XIV века.

Врхунац њиховог стваралаштва представљале су фреске у Краљевој цркви у Студеници, а урадили су их, по свему судећи, одмах после оних у Нагоричину.³⁸ Присећања на охридску Перивлепту и још јаки утицаји призренске Љевишке, запажени у Нагоричину, скоро су сасвим избледели у Студеници. Несумњиво, велико искуство Михаила и Евтихија овде је било преиначено и оплемењено, а у ликовној равни скоро изједначено с мозаицима и фрескама у



цариградској Хори (1315–1320). У малој студеничкој цркви, смањеног програма у односу на Нагоричино, Михаило и Евтихије су се посветили слици као чистом уметничком делу. Растеређујући је од сувишне приче, обликовали су је као икону, надахнули су ставове, покрете и изразе фигура класицизмом, и пажљиво утапали боје једну у другу, а све то зарад стварања мирне, свечане и у исти мах озбиљне атмосфере слике. Све у Студеници одише редом и спокојем, и ништа није сувишно, нападно или случајно. У Србији се поново после пола века с фрескама Краљева цркве појавило дело савршено у изразу, одмерено и неоптерећено коле-

149

Студеница, Краљева црква, Христос, св. Јоаким и св. Ана с Богородицом, 1318–1319.

бањем у стилу.³⁹ Најавили су га, спорадично, фреске Богородице Љевишке и у већој мери зидне слике у Нагоричину, посебно оне у нижим појасевима цркве. Ону уметност с којом су завршили Нагоричино, Михаило и Евтихије су пренели у Студеницу, распрострајили је на све зидове и коначно уобличио.

Искуство сликара овде се уочава у лакоћи с којом су распоредили ликове у композицији и обогатили је позајмицама из хеленистичког наслеђа. Додуше, пажљиво загледање фресака откриће и овде каткад цртачку неспретност уметника, у покојем грубом профилу, у некој анатомској појединости, али исто тако и сликовит покрет малога Христа у Рођењу, отменост којом девојке држе свеће у Ваведењу или природност покрета јеванђелисте Матеја, док замаче перо у мастионицу. У складу с обичајима свог доба, сликари су и овде увели велики број учесника у сцене и обогатили их пејзажним и архитектонским кулисама, као на ранијим сликама, посебно у Нагоричину. Најлепши пример њиховог крајње артистичког односа према композицији било је Рођење Богородице, слика у којој се, по слојевима, могу препознати античко наслеђе, обичаји преузети из дворског церемонијала и лично искуство сликара, све то сложено на нов начин у целину највиших уметничких вредности. Сликана архитектура у Краљевој цркви увек је приказивана у обрнутој перспективи, без јединствене стајне тачке и без масивних конструкција с ранијих слика Михаила и Евтихија. Наравно, по природи византијске слике, оне нису преносиле стваран изглед неке одређене грађевине, већ су само затварале сцену и наговештавале кретање својим пружањем – у Причешћу апостола и Ваведењу – или су повременим уздицањем наглашавале неки скуп или особу. Таква сликана архитектура у Студеници пробијана је отворима и надвишавана витким балконима с оградом, отвореним тремовима танких стубова и велумима, а ниским засецањем зидова увођени су различити планови и наговештавана трећа димензија, док су слику завршавали светлуцави врхови кипариса на тамноплавом небу, какве су Михаило и Евтихије почели да сликају нарочито од Нагоричина.

Као и тамо, сликари су и у Студеници све особје ставили у покрет, али је њихов ход овде по-

стао лаган, умерен и свечан, а покрети неусиљени и отмени. Тако је Ваведење приказано као празнична поворка девојака, која у одмереном ритму прилази храму и првосвештенику; девојке у Богородичиној пратњи у средини слике као да су за тренутак застале у племенитом разговору, општећи само погледима и благим наклоном главе, па њихово споро кретање и уздржани гестови изгледају као да су поновљени с неких грчких или римских рељефа. Уопште, одмереност и лепота сликарске обраде јесу највеће вредности студеничких фресака, а контрасти који су се још ту и тамо појављивали у Нагоричину овде су сасвим напуштени. Топли звучни тонови били су усклађени с дубоким и хладним, а прелази су остваривани белом или бојом која је у себи садржавала оба суседна тона. Симбол студеничке уметности су постале лепо сликане младе особе, па су девојке у Ваведењу својим округлим и пуначким лицима правилних црта наликовале анђелима, и биле још допадљивије него у Нагоричину.

Присан простор цркве као да је пренет у сличну обраду фресака јасне тематике и малог формата. Све је на њима било брижљиво и до краја изведено – и људска фигура, и пејзаж, и архитектура, делови ентеријера и намештаја, украси на одећи, па чак и орнамент. У томе се могу препознати не само узор Х–ХІ века, него и хеленистичко наслеђе; штавише око јеванђелиста на пандантифима, у Благовестима Ани или у Рођењу Богородице појављују се у гризају насликане лавље маске, представе Океана и људске фигуре, као рељефи на сликаној архитектури, а какви су некад красили римске зграде и њихове улазе.

Неке од најлепших слика у цркви налазе се у приземном појасу. Краљ Милутин је, на пример, представљен с великим моделом цркве у рукама, обучен у искићен дивитисион и с украшеном круном на глави, а у духу византијских схватања, прихваћених и у српској средини, његово лице је, као у Љевишкој и у Нагоричину, било насликано другачије од светитељских ликова, скоро искључиво ружичастом и окером. Веома верно су забележене краљеве особене црте: танак дуг нос, стиснута уста и, још више него у Нагоричину, спуштени крајеви очију и обрва, а брада, која је изгледа исте дужине као и тамо, овде је постала проседа. Тако је репрезентатив-

ним ставом и мноштвом тачно забележених појединости остварен у Студеници један од најлепших портрета краља Милутина.

Мада стилски и квалитетом фреске у Студеници делују уједначено, доста се лако могу раздвојити две њихове скупине, које би биле дела двојице сликара, што је помало чудно после толико година заједничког рада Михаила и Евтихија. Једном сликару припадали би Богородица на престолу у апсиди, Причешиће апостола, Служба свете литургије, две завршне сцене Богородичиног циклуса, Вазнесење и појединачне фигуре у олтару, а у наосу: неколико пророка у куполи (међу њима Исаија, Илија и Авакум), затим јеванђелисти Матеј и Јован на пандантифима, већина попрсја старозаветних праведника у прстену куполе, Сусрет Јоакима и Ане, Рођење Богородице, Ваведење и Успење, скоро сви ликови у прозорима и светитељи у приземном појасу. Други сликар је урадио Небеску литургију, јеванђелисте Луку и Марка, већи број попрсја и појединачних фигура на северном зиду, затим Крштење, Улазак у Јерусалим, Распеће, прве три сцене Богородичиног циклуса и у њему још Миловање Богородице и Благослов три јереја. А неке фреске – Рођење, Преображење или Силазак у ад – насликали су заједно, при чему је на већим и прегледним површинама више радио први и бољи сликар, вероватно протомајстор сликарске дружине. Његов се рукопис лако препознаје: за подсликавање је користио зелену, расветљавао је на истакнутим местима светлим окером, а слике завршавао наношењем кестењасте, црвене и беле танком четкицом. Понекад је, као у Успењу, крај носа додавао низ тачака и нервозну црвенкасту линију у обликовању појединости лица, што је било особено за све фреске Михаила и Евтихија. Други је сликар био нешто слабији од првог, јер није поседовао његову способност да вешто усклађује топле и хладне боје, радије је користио црвени окер за подлогу и супротстављао му доста широке маслинасте и контрастне сенке. На његовим фрескама су чешће биле жута, зелена и светлољубичаста, а у цртежу изразитије уплитање линије. Очигледно, он се спорије ослобађао навика из младости, мада се трудио да се начином рада и изгледом слика што више приближи главном мајстору.⁴⁰

Укратко, узлазна линија Михаила и Евтихија достигла је у Студеници зенит, из њиховог сликарства овде је било одстрањено све оно што му је давало прелазни карактер (крупна фигура, незграпни ликови, контрастне боје) и што се, упркос свим менама, одржавало до Нагоричина. У Студеници су из цртежа искључене раније неспретности, преовладала су нова, фино заобљена лица младих особа, боје су боље усклађене, с благом превагом хладних тонова, а композиција подређена правилима симетрије и равнотеже маса. Пошто су ових година врло слично радили цариградски уметници у Хори и Георгије Калиергис у Верији, Михаилу и Евтихије су се студеничким фрескама уврстили у ред неколико најбољих сликара друге деценије XIV века.

Ови сликари су изгледа одмах после Студенице започели обиман посао осликавања још једне цркве краља Милутина, Грачанице, у седишту Липљанске епископије. Поново су их, после Нагоричина, чекале хиљаде квадратних метара зидова цркве складне али сложене архитектуре, са пет купола, припратом, опходним бродовима и параклисима уз олтар, па су они у највећој мери поновили програм нагоричинског храма, што је још више истакло блискост две цркве. Због тога Краљева црква изгледа као кратак предак у стваралаштву Михаила Астрапе и Евтихија, својим малим, хармоничним и добро осветљеним простором, где су сликари могли да се усредсреде на слику, решавајући мање њен сложен садржај, а више заокупљени складном композицијом, прочишћеним бојама и допадљивим цртежом. Премда ни у Грачаници нису сачувани њихови потписи, нема сумње да је она њихово дело – иако је, такође, сигурно да су и овде имали сараднике – на шта указује мноштво примера коришћења образаца и особених појединости из њихове раније уметности. Већ запажена склоност Михаила и Евтихија да се мењају од споменика до споменика, при чему је сваки од њих био јасно издвојена тачка на њиховом развојном путу, довела је у Грачаници до појаве многих нових решења. Томе је у знатној мери допринела и промена сликарског поступка, са све ређим угребавањем цртежа у малтерну подлогу, у напуштању чисте фреско-технике и у употреби везива.⁴¹

Прави спој Грачанице с ранијим делима Милутиновог доба чине фреске у вишим деловима



150
Грачаница, Свѣѣи Јован Прѣѣча, 1319–1321.



151
Грачаница, Визија св. Пеѣѣра Александријскоѣ, 1319–1321.

цркве, јер су сликари, спуштајући се наниже, у приличној мери мењали свој начин рада. Веза с Краљевом црквом или Нагоричином уочава се, међутим, намах у вештини с којом су уметници савладали огроман и сложен простор цркве, као и у многобројним истоветним решењима, иконографске али и стилске природе. Поред сасвим нових, у њима се срећу и појединости преузете из старијих радова Михаила и Евтихија, чак из охридске Перивленте, при чему су се таква враћања обично задржавала само на спољним сличностима. Стална тежња ових сликара и њихових савременика да слику учине сложеном наставила се и у Грачаници, и то је у великој

мери изменило неке устаљене иконографске теме. Увођењем великог броја фигура, и њиховим другачијим распоредом, појавио се нови склоп и изглед Свадбе у Кани, Лазаревог васкрсења, Силаска у ад, Успења и низа других представа. Ове промене нису увек значајније задрале у утврђене облике, али су у оквиру другачијих схватања довеле до нових и занимљивих остварења. Симетрија, као важно средство обликовања класицистичке композиције, била је са много вештине примењена у сликарству Краљеве цркве; у Грачаници она је доживела осеку, и појављивала се обично на оним сликама које су вернику стално биле пред очима, као што су Премудрост сазида себи храм и Гостољубље Аврамово, с обе стране апсиде. Тако уређене слике, као што су ове две, с пажљиво распоређеним фигурама и складним односом архитектонских маса у позадини, могу се наћи и на другим местима у цркви, посебно у циклусу Христових учења, на Тајној вечери, у Преображењу и другде. Силазак у ад, Лазарево васкрсење или Успење Богородице показују да су сликари у Грачаници остваривали најупечатљивија дела у крупним сценама с много особа. Они су умели да нагомилане појединости повежу у доста чврсте целине, испомажући се просторно-композиционим вредностима архитектуре и пејзажа, степеновањем личности по значају и чисто сликарским средствима. У монументално замишљеној сцени Силаска у ад, на пример, поставили су Христа у само средиште слике и око њега симетрично распоредили друге појединости, па се слика зракасто рачва од свог идејног центра. На сличан начин било је решено и велико Успење, са скоро стотину ликова, премда у великој мери засновано на ранијем искуству ових сликара.

Међу многобројним фрескама у Грачаници могле би се издвојити и друге успеле композиције, решене по дијагонали, Лазарево васкрсење или Молитва у Гетсиманском врту, поделом планова (Петрово одрицање), кружним распоредом фигура око стола (Свадба у Кани), њиховим пирамидалним груписањем у парове и тријаде (Скидање с крста) или чврстом спрегом с архитектонским и пејзажним кулисама у Жртви Аврамовој, Мироносицама на Христовом гробу, у Ваведењу или у Суђењу Христу пред Аном. У Грачаници је при том, као у ста-

ријој уметности, свака сцена била засебна слика, уоквирена орнаменталном траком, црвеном бордуром или физичким архитектонским рамом, али је идејно и иконографски остајала везана за одређен циклус и укључивала се у неки шири круг тема.

Класицизам који је завладао у српском сликарству прожео је у подједнакој мери и друге фреске у Грачаници. Сливит кадар, понекад драматичан нагласак и патетика, завијорена одећа и слободни ставови, завладали су сликом. У Страшном суду су анатомски беспрекорно били описани мушки и женски актови, и натуралистички верно дочаран изглед животињског света; у Визији Петра Александријског ушло се чак у цртачке тананости приказивањем наог Христовог тела опасаног прозирном тканином; често су сликана лепа, дотерана и допадљива лица Богородице, анђела и младих светитеља. А на пророцима у куполи, јеванђелистима, старозаветним праведницима или на Јовану Претечи у апсиди северног параклиса задржао се, као одјек ранијих обичаја Михаила и Евтихија, поступак сегментастог дељења лица, да би се појачала пластичност и нагласила изражајност. Поред таквих, отмених, лепих и снажних ликова, у Грачаници су се, посебно у олтарском простору, појавиле и особе плебејског карактера, без академизоване или намерно тражене лепоте.

Постепено смиривање боја, њихово уједначавање и блага превага хладних тонова – што се прати од Љевишке, Нагоричина и Краљеве цркве – настављени су у Грачаници. Одећа светитеља је и даље била сликана чистим бојама и широким површинама светлости, али је инкарнат извођен у хладнијим преливима, а у Страшном суду су сасвим преовладале зелена и бела. Мада у Грачаници има фресака с којих је зрачила топлина, све су чешће бивале светле и прозрачне зелена, жута, плава и љубичаста. Светитељи у приземном појасу, пак, и попрсја изнад њих, били су изведени скоро као иконе, брижљиво обрађене и уједначене; нарочито су занимљиво сликана њихова лица, завршена ружичастом, с очигледном жељом да се понови природна обојеност људског лица. А јагодице, нос, очи, обрве и усне обликоване су на крају, помоћу црвенкастих и мрких танких линија. Слично су били насликани и портрети краља

Милутина и краљице Симониде, али скоро без зелене, па је на њима завладала благо осенчена бледоружичаста боја.

Овакве разлике не могу се увек приписивати појединим сликарима – мада је извесно да их је у Грачаници било више – јер чак и мала Краљева црква показује да они нису унапред делили простор у којем ће сликати, а најмање су то чинили поделом посла по појасевима. И мада су у великој мери уједначили начин рада, није тешко уочити њихове личне особине.⁴² Тако се један од најбољих сликара појављује на више места у цркви: сигурно је он насликао Пантократора и неколико пророка у куполи, јеванђелисте на пандантифима, пророке Језекиља, Софонију, Исаију, Јоиља, Арона и Мојсија високо на ступцима, неколико најлепших сцена Празника – сигурно Благовести, Преображење, Лазарево васкрсење, Силазак у ад и највећи део Успења – затим више представа Христових проповеди, а његове су и оне из Страсних и Васкрсних јеванђеља на јужном зиду. С његовим делима срећемо се опет у олтару (Богородица у апсиди, Ваведење, неколико композиција у Богородичином циклусу) и у јужном параклису, где му се могу приписати успелије фреске: Христова учења, Илија у пустињи, Утишавање буре, Неопалима купина и свети монаси у најнижем појасу. Све ове фреске издвајају се сложенијом композицијом и сигурним цртежом, богатством боја, финим прелазима и лепо усклађеним површинама топлих и хладних тонова, и на њима нема орнаменталног цртежа и снажних светло-тамних сукоба.

Други је сликар радио више у северном делу наоса и у параклису Св. Николе (али само Јована Претечу и неколико појединачних фигура), у олтару – његове су све старозаветне сцене – и у припрати, сигурно северни део Страшног суда и можда историјске портрете. У наосу је насликао свете жене, неке ратнике, св. Саву Српског и Константина и Јелену. Он се препознаје по хладнијим бојама, ликови му делују веома пластично и поседују дубину сликарске материје. На њима преовлађују широке хладне површине, услед снажног пробијања зелене из подлоге слике, коју нису могли да пригуше ни горњи топлији лазурни потези. На својим најбољим делима – а то би били св. Јован Претеча, Страшни суд, свете жене и ратници на северном зиду –

овај сликар исказује фино осећање за покрет, да би фигуру извео из непомичног става. Светим женама удахнуо је љупкост и отменост и дочарао богатство њихове одеће извезене златом. Међутим, смисао за декоративност он није злоупотребавао, па су свети ратници (Меркурије, пре свих) били приказани у парадним ставовима, накићени оружјем и са многим сликовитим појединостима, али лаким, заустављеним покрета и без грешака у анатомији.

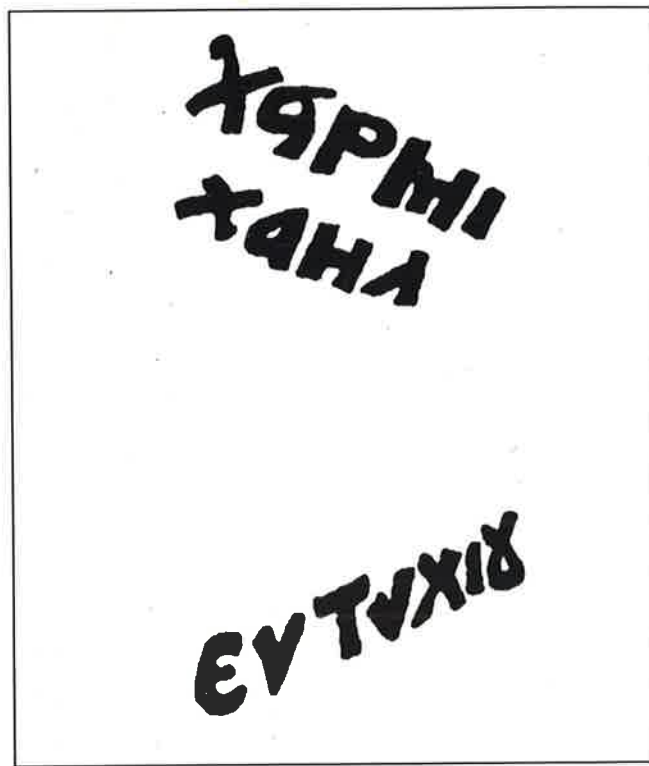
Трећа врста слика може се запазити такође ту и тамо у Грачаници, у Страшном суду, Успењу и представи Суђења Христу пред Аном, затим у Благовестима над апсидом јужног параклиса и на појединачним фигурама, посебно светим ратницима на јужном зиду наоса. Њихов је сликар неговао израженији цртеж и дубље сенке, контрастно сучељене с великим осветљеним површинама. Због тога су му лица светитеља била рељефнија, а одсуство финијих прелаза придавало им је оштре и скоро скулпторалне особине.

Све ове разлике на грачаничким фрескама произлазиле су из личних схватања и нипошто нису биле толике да би нарушавале јединство целине, вероватно захваљујући употреби проверених иконографских предлога, пресудној улози главног мајстора и намерном међусобном уједначавању начина рада. Оно што је остајало иза свесног подређивања личног стила целини био је израз појединачне надарености, техничког знања и поступка изградње слике. Мање способни уметници, и поред жеље да подражавају рад оних бољих, нису увек успевали да се прилагоде захтевима јединственог израза. Такав је био онај који је у јужном параклису насликао ликове св. Епимаха и Климента или слаб сликар циклуса св. Николе, без осећаја за финије бојене односе, па му је цртеж био помало наиван, композиција празна и сликана архитектура незграпна.

Двојица водећих уметника у Грачаници могли би се поистоветити с Михаилом Астрапом и Евтихијем, по ономе што о њима знамо на основу потписаних дела, или оних која им се с извесношћу приписују.⁴³ Њихове фреске су не само најбројније у Грачаници, већ поседују и најбоље квалитете. У сигурном и академизованом цртежу, великим и складним композицијама и уравнотеженим бојеним односима препознају се

знање и искуство, која су ових година у Србији поседовали, изгледа, само Михаило и Евтихије. Велика зависност Грачанице од Нагоричина у иконографији, а од ове цркве и Студенице у уметничком погледу, могла би се објаснити само узастопним радом истих сликара. Поред многих врло сличних решења у Нагоричину, Студеници и Грачаници, која се каткад изједначавају, а у типовима светитеља понављају, у овим црквама се појављују још неке појединости као ознаке личног стила Михаила и Евтихија. Такви су тачкаста сенка уз ивицу носа, густе чупаве обрве изведене у више потеза или сегментасто издељен инкарнат који – у њиховим последњим радовима – више није нарушавао тектонику лица. Све то, од система украса, поновљених иконографских решења и типова светитеља, до поступка сликања, дозвољава да се тврди да су ови сликари после Нагоричина (1316–1317) и Студенице (вероватно 1318) извели фреске у Грачаници, између 1319. и 1321. године.

Фреске у цркви Св. Никите код Скопља су, међутим, несумњиво дело истих мајстора, јер су на штиту св. Теодора Тирона забележили своја имена, а фреске су извели, по свему судећи, при крају свога стваралачког пута.⁴⁴ Оне показују највећи степен академизовања стила Михаила и Евтихија, што је почело да се запажа још у Грачаници.⁴⁵ На зидове цркве осредње величине они су беспрекорно распоредили обиман програм, с циклусима Празника и представама литургијских читања везаних за Христово учења, чуда, његова страдања и посмртна јављања, многе појединачне фигуре и неколико старозаветних сцена. Показало се да су Михаило и Евтихије били кадри да и даље иконографски обогаћују своје слике (Причешће апостола, Недремано око, Света тројица, Успење и друге) и да своја искуства уметничког обликовања слике претачу у другачије видове. На њима се може назрети дуг и сложен пут сликара, препун промена, али и намера да се иде у корак с оновременим кретањима у цариградској и солунској уметности. У Св. Никити није остало ни трага од атлетских фигура у широком замаху охридске Перивлепте и оних накићених и допадљивих ликова у Љевишкој, док су светитељи, простудираних ставова и покрета, приближени вернику својим димензијама још у Нагоричину,



Студеници и Грачаници, овде постали мањи, издуженији и лакши, а уз композиције смањеног формата, у Св. Никити је завладао скоро камерни дух. Постепено растеређивање композиције и њено свођење на уравнотежене класицистичке облике достигли су били свој зенит у Краљевој цркви и трајали су још у Грачаници и у Св. Никити. Истовремено, она је постала динамичнија, учесници су били приказани у покрету или у наговештају покрета, па је слика постепено губила репрезентативан изглед; такве су, у Св. Никити, представе Тајне вечере или Свадбе у Кани, с учесницима око стола, леђима окренутих посматрачу и заузетих својим разговором, сумњама и страхом, затим Истеривање трговаца из храма, Исцељење крвоточиве жене или Успење Богородице.

У новом схватању људске фигуре, и у њеном потпуном подређивању унутрашњем склопу и садржају слике, изменио се и простор око ње. Сликана архитектура се још више издигла, нависила човека и попримила тродимензионалне облике, највише захваљујући честим испадима у виду портика на танким стубовима (јеванђелис-



154

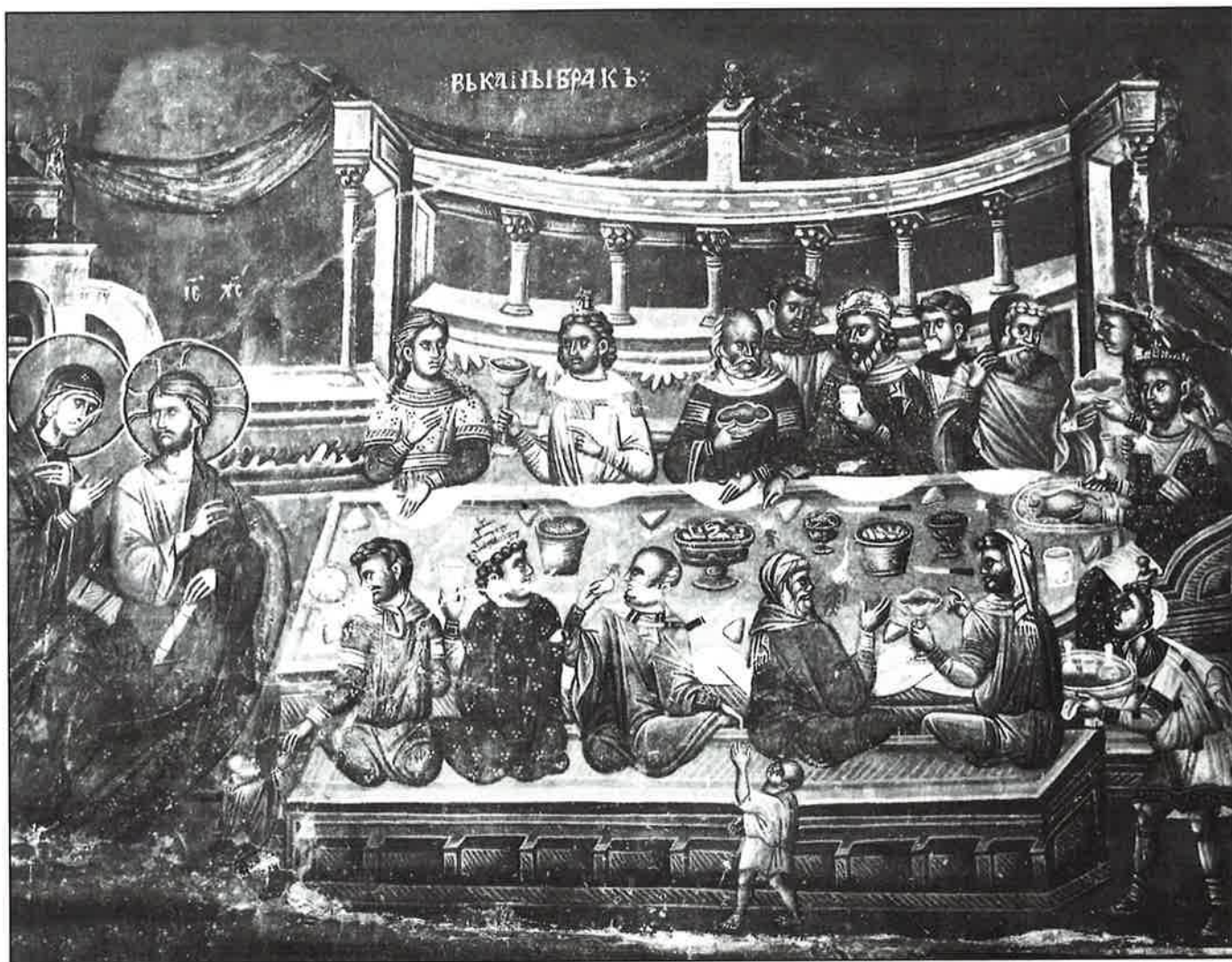
Чучер, Св. Никита, *Поѣѣис Михаила и Евѣихија на иѣиѣу св. Теодора Тирона*, око 1320.

155

Грачаница, *Менолоѣ*, детаљ: *Подизање Часноѣ крста*, 1319–1321.

ти, Сретење, Тајна вечера, Свадба у Кани, Прање ногу и низ других сцена) и постављањем архитектонских кулиса једне испред других, у Причешћу, Истеривању трговаца или Успењу. Разуме се, сликана архитектура ни овде није приказивана с реалистичким намерама; њена знаковна важност прерасла је у битан део слике, којем су уметници поклањали скоро подједнаку пажњу као и људској фигури, па као таква она није била подложна ни облицима, ни величином, ни перспективом јединственом схватању у приказивању, него је била маштовито и слободно обликована. На фрескама у Св. Никити достигла је најлепше облике необавезног задњег плана слике, са слободним мешањем врло реалистичких појединости и оних позајмљених из давне хеленистичке прошлости, истргнутих из целине и укључених у фантастичне спојеве. Поред мермерних подова, стубова и лиснатих капитела, базиликалних грађевина и верно описаних купола, овде су се појавили фронтони измишљених облика, капители у виду лављих глава, лукови и сводови, спратне фантастичне конструкције, велуми између њих и завесе с увијеним крајевима око стубова, а исто тако и нејасно дефинисани биљни украси на фасадама, што је тек било најављено у Грачаници. И све је то било насликано с много пажње, да би се створио привид просторно-временске одређености. Сликаство Св. Никите је последња и највиша тачка до које су Михаил и Евтихије, као прави представници византијског академизма око 1320, могли доћи у представљању једног света, у којем су измешане границе стварног и измишљеног, могућег и фантастичног, света који је имао своје властите димензије и своју логику постојања.

У том свету неусиљених облика и односа пролази човек сав предан радњи коју обавља, споразумева се с другима више погледом него гестом, или је упитно заглаван пред себе. На његовом лицу нема патоса, снажних преживљавања, величанственог мира, парадног или извештаченог израза као у Охриду, Призрену или Нагоричину. Чак ни у најдраматичнијим представама, какве су Истеривање трговаца, Молитва у Гетсиманском врту или Скидање с крста, осећања су стишана, исказана само крајичком подигнутих усана, покретом руке или дугим упитним погледом. Кошчата лица стара-



ца дугачких уских брада постала су уморна и испијена, а још нешто жара задржали су младићи, приказани – на пример, у Истеривању трговаца – често у профилу и окренути један другом.

Упоредимо ли Грачаницу, која би требало да претходи Св. Никити, са овим фрескама, уочићемо да су овде боје постале још хладније, посебно на сликама с јужног зида, а тонски преливи изразитији. Потез се утапао у широке површине светлих пастелних тонова, по лицу се раширила зелена сенка, коју би повремено надвладала само топлија око јагодица, изведена лазурним ружичастим слојевима, онако као у

нижим појасевима грачаничког наоса. Ликови из Студенице су већ у Грачаници доживели значајне промене: Христос – и не само он – имао је тамо правилно овално лице, али је постепено у нижим деловима цркве добијао издуженији облик и нос завршен под оштрим углом. Баш такав Христос биће редовно сликан у Св. Никити, а понављаће се и груби профили и дубоке сенке око очију, исти ликови и слични ставови. Све је то, међутим, постало још више утишано и упрошћено, дотераније и испразније. Фреске у Св. Никити најбоље доказују да је прошло време великих гестова и снажне чулности из Перивлепте, радости стварања из Љевишке, зрелости из Студенице и лакоће сликања из Грачанице; сликом су завладали рутина и знање, с ретким примерима узбуђења и свежине.

Наравно, Михаило и Евтихије су и овде сачували неке своје личне особине које смо уочили и у Грачаници, и у Студеници, па и још раније. Обојица су задржала исти однос према појединости и целини, уједначили су изглед фигура, сликана архитектура је постала свуда једнака, драперије исто тако. Изгледа да ће бити тачно да је један од њих, ипак, више радио у северном, а други у јужном делу цркве, посебно кад је реч о поткуполном простору. Онај што је сликао на северној страни цркве био је бољи уметник, јер је поседовао финије осећање за лепоту материје и топлину боје. Његова најуспелија дела јесу Истеривање трговаца, Христос код Марте и Марије, Исцељење човека од водене болести, Исцељење ослабљеног и средишњи делови Причешћа и Успења. И више фигура у приземном појасу поуздано се могу одредити као његов рад: апостол Петар, арханђео Михаило, Богородица, можда св. Никита, затим у олтару св. Макарије и Климент Римски, Андреја Критски, Григорије Богослов, Атанасије и Кирил Александријски. На њиховим лицима је преовлађивала она топла обојеност, с црвеним или ружичастим потезима на јагодицама, око очију и на ушним шкољкама, а бледомаслинасте сенке су постале неупадљиве и прелази постепени. Може бити да је ово био водећи сликар у скупини (Михаило?), надаренији, занимљивији и смелији у прихватању новина. Руку другог сликара најпре ћемо препознати на св. Теодору Тирону, Срђу и Вакху, већем броју светих монаха у западном де-

лу цркве и на сликама св. Василија Великог, Јована Златоуста, Игњатија Богоносца и још неких епископа у олтару. У горњим деловима наоса он је, изгледа, извео већину слика Празника, а ниже – фреске на јужном зиду и око иконостаса, затим апостоле у Причешћу и неке делове Успења. Овај други сликар је неговао пејзаж светлих боја, фигуре су му биле више деформисане у цртежу, посебно кад их је приказивао у профилу, потези боје шири и мање племенити, а на ликовима је владала дубока тамна сенка. Али жељу за необичним гестом и смелим покретом – на Тајној вечери или у Свадби у Кани – није увек пратио сигуран цртеж, па су његове фреске деловале помало извештачено и наивно. Од почетка, изгледа, склон тонском сликању, у Перивлепти и Љевишкој, овај је сликар (Евтихије?) даље развио такав поступак у Св. Никити, где је на његовим ликовима сасвим завладала зелена, а потез му је постао скоро неприметан.⁴⁶

У Св. Никити су, после више од једне деценије, окончани боравак и рад Михаила и Евтихија у Србији. Било је то уочи или убрзо после смрти краља Милутина. Краљевом смрћу нестао је богат дародавац, можда су и кратка, али крвава борба око престола (1321–1322) и убрзо смрт архиепископа Никодима (1324) учинили да утихне уметничка делатност. Да ли су нове околности утицале на Михаила и Евтихија да напусте Србију и своју уметност продуже у некој другој средини? У Св. Никити су они вероватно били већ у дубоким годинама, па су можда фреске у овој цркви биле уједно и њихово последње заједничко дело.

Сигурно је само да се боравак Михаила и Евтихија у српској средини поклопио с њиховим последњим и најзрелијим раздобљем. Отворених очију пред оним што се највише уважавао у уметности Солуна и Цариграда, надарени да примају ново, али тако да то никад не буде нагао прекид са сликарством какво су до тада неговали, сигурно подстицани од најкултурнијих Срба у Цркви и са Двора за које су радили, они су остварили изузетно дело, незаобилазно у ондашњој српској и византијској уметности. Ма колико да су се мењали током година из којих познајемо њихове фреске, посебно оне у Србији, ови сликари су постојано чували неке особене одлике свог рукописа, одлике које се могу

пратити – то се мора признати – пре свега захваљујући потписаним делима, кључним за разумевање њиховог развоја. Та обележја нису увек била израз највишег стила, нити одраз беспрекорног знања, али су утолико била личнија и лако препознатљива. Негде више негде мање, Михаило и Евтихије су их утапали у класицистичку, па и академизовану уметност, али су ове ознаке увек избијале као препознатљива црвена нит њиховог сликарства.

Појава сликара Михаила и Евтихија с таквим обележјима није била неочекивана у Србији, у средини у којој се преко једног столећа неговала уметност највишег реда, а њихов долазак су увелико били најавили добри сликари у Светим апостолима у Пећи и они у Жичи. Око петнаест година је уметност Михаила и Евтихија у српској средини била мерило сликарима и наручиоцима, она је без сумње уобличавала укус и постајала образац који није остао без одјека. Неке њихове анонимне сараднике већ смо издвојили у Љевишкој, Студеници, Грачаници, а неки од њих су можда наставили и да самостално живопису друге цркве по Србији.

Дела других сликара у Србији

Уметнички полет привукао је у државу краља Милутина вероватно и друге сликаре који су мање истрајно и краће од Михаила и Евтихија овде боравили, осликавали многобројне цркве и иконе у њима, а треба претпоставити да су се у ове замашне послове укључивали и домаћи мајстори. Њихова имена су можда стицајем околности остала непозната, а и дела су им сачувана у много скромнијем обиму. Све преостале фреске ових сликара настале су у последњим годинама владе краља Милутина, на измаку друге деценије XIV века.

У најстаријој сачуваној српској властелинској задужбини, цркви Богородице Одигитрије у Мушутушту, великог казнаца Јована Драгослава, остало је мало фресака, изведених између 1315, кад је црква саграђена, и 1320. године. Неколико попрсја архијереја у олтару и фигуре светих жена и ратника у северозападном углу цркве сведоче о истом укусу владара, највиших црквених кругова и властеле. Усамљено дело мушутушких сликара у српској сре-



159

Свети Петар и Павле на Лиму, Благовести, детаљ: Богородица, 1319–1320.



160

Мушутуште, Свети епископ, око 1320.