

ДЕКОРАТИВНИ СТИЛ (1370—1459)



НОВИ ЕЛИТНИ ВИСОКИ СТИЛ МОРАВСКЕ ШКОЛЕ израстао је на земљишту неоптерећеном уметничким традицијама. Као и сви срећно створени стилови — и моравски се појављује одједном, и то одмах зрео и консеквентно дефинисан. Тоталност уметничког хтења у моравској Србији око 1375. године била је свеобухватна: исти принципи прожимају и архитектуру и пластику и све врсте сликарства, и све облике примењене уметности, до последњег орнамента у рукопису или металу. Све велике мене у старијој српској средњовековној уметности долазиле су споља и постепено су освајале поједине гране уметности, неке спорије, неке брже. Моравски стил је први самостални стил старе српске уметности, изазван и створен унутрашњим импулсима домаће средине. И моравски стил је грана интернационалне византијске уметности и кроз њега струје токови општих тенденција, али се они у Србији кнеза Лазара, Лазаревића и Бранковића ипак кристалишу у сасвим посебне веома оригиналне облике.²⁷⁴

Егзотични стил српског Поморавља из последње четврти XIV века расцветео је у првој половини XV века под необичним условима грозничаве активности која је далеко превазилазила оквире и проблеме ликовне уметности. Српска средњовековна држава, притешњена турском агресијом, приближила се сасвим средњој Европи, са којом је ступила у тесне политичке и економске везе, остајући духовно сасвим у сфери Византије. Низ тешких супротности растрзао је српско деспотство: богатство и војна немоћ, раскош касног феудализма и тежња ка аскези; вечита несигурност и разарања и ужурбана градитељска делатност. У стихији бежања и вечитог сељакања Србија постаје због емиграната и калуђера луталица, који између два избеглиштва у импровизованим ћелијама и даље пишу и сликају. Савремени српски записи аутобиографског карактера из прве половине XV века пружају драгоцену, искрену сведочанства о херојској виталности тадашњих интелектуалаца. Биографија нашег непознатог писца светогорског монаха који је преписао српско Лењинградско јеван-

ђеље чита се као најузбудљивији роман. Угледни преписивач Светогорац долази у Србију на позив деспота Стефана и у околини Љубостиње преписује скоро целу библиотеку, као деспотовштићеник подиже у Подунављу манастир Даљшу, тамо наводи на православље мађарске гусаре, преживљује пометњу после деспотове смрти и опсаду оближњег Голупца, бежи у шуму, враћа се на рушевине свог спаљеног и опљачканог манастира — и после свега склања се у манастир Благовештење у Ждрелу — и ту наставља с преписивањем; не знајући да ли ће му сутрашњица донети смрт, он стрепи над преписаном књигом преклињући: »немојте је умрчити, ни свећом накапати, ни кандилским зејтином полити...« (Записи и натписи I, No.250). Ти који су и у пакленом хаосу турске инвазије морали да стварају, били су свакако опседнути демонском упорношћу. Заиста, само један посебни, издвојени свет одушевљених завереника уметности могао је — тешким временима упркос — да супротстави своју визију бољег и лепшег света, света интелектуалног савршенства, у коме су царевали принципи супротни немиру и очају реалног живота. Узвишена тишина српске уметности у Поморављу сва је почивала на жељама једне генерације измучене у хаосу неизвесности, у пакленој атмосфери пораза. Чудна посебност моравског стила открива једну од најзанимљивијих основних црта старог српског сликарства. Српска уметност од краја XII века до пада Смедерева има своје константе, своју унутрашњу повезаност, али истовремено она се увек, развијајући се у покрету, веома јасно везује за тло и људе одређене географске средине. Стара монументална уметност централне Рашке из XIII века преобразила се током XIV века у интернационалну, да би се крајем столећа, у моравској Србији, поново претопила у српску уметност. Није то никаква случајност што се у сликарству првог споменика моравске школе, у Раваници, појављује нови тип човека: леп, мршав, витак човек светле коже и племенитих црта. По изгледу, одећи и понашању то је она средина која је остала овековечена у народним песмама косовског циклуса. Цела уметност Поморавља — црквена и лаичка — присутна је у народној поезији: и незаборавни Раде Неимаре и проклета Јерина, градитељка безбројних градова и, изнад свега, прекрасни опис зидања Раванице. Та везаност уметности за народну поезију ни у ком случају не упућује на изразито народско порекло моравске школе. Као што је песништво косовског циклуса прожето идејним садржинама сложених теолошких спекулација, а само понашање и реаговање јунака те поезије одређено схватањима касног средњовековног ритерства, на исти начин је и монументално сликарство у црквама кнеза Лазара и његовог сина Стефана веома вешто саткано од елемената разног порекла — али истог карактера.

Пре свега, изглед однегованог, племенитог човека срачунат је у моравском сликарству до последње појединости и ефектно доведен до савршенства. Пропорције главе и тела геометријски су дефинисане: човечје лице — *зрак* (ῥ αὐτή) је мера тела. Сама глава је шестаром одмерена: дужина носа основна је мера, чело је високо колико и нос, а коса колико и чело; од врха носа до врха браде иста је мера, она се дели на три трећине, на размаку прве трећине, испод носа, уцртавају



XLII — Софија, Народни музеј, двострука икона из манастира Поганова код Пирота, налицје:
чудо у солунском манастиру »ту Латому«; детаљ: пророк Језекиљ, касни XIV век



XLIII — Скопје, Народна галерија, раније манастир Зrze Христос Спасител и Животодавац,
из године 1394



XLIV — Скопје, Народна галерија, раније манастир Зрзе, Богородица Пелагонитиса, из год. 1422



XLV — Хиландар, саборна црква, икона из Чина главног иконостаса, арханђео, крај XIV века

се уста; врат је висок за дужину носа; уши имају исту дужину као нос (сл. 19). Канон мера у светогорском сликарском приручнику (*Ἐπιγραφα τῶν μέτρων* — § 52) до појединости се слаже са ликовима моравских светитеља у упутствима како се конструише глава;²⁷⁵ али пропорције тела наведене у приручнику само се делимично поклапају са пропорцијама српских сликара касног XIV и раног XV века. Моравски мајстори сликају витке, високе горштаке, који према кратконогим јужњацима делују као дивови (сл. 20). Међусобно упоређени свети ратници из Андрејаша и Раванице откривају сасвим опречна схватања о лепоти људског лика; привидно слични, они у појединостима иконографске обраде показују јунаке у суштини супротних типова.²⁷⁶ Моравски свети ратници сликани су пре свега као људи племенитог изгледа, они истовремено личе и на отмене светитеље са византијских рељефа из X и XI века и на претерано елегантне, скоро болешљиве, свеще западњачке готике. То мешање византијског и западњачког ритерства није ни најмање необично за српску средину тог времена. Деспот Стефан је сам био оличење те егзотичне симбиозе најчистијих византијских културних традиција и западњачког витештва. Извесна *concordia discors* конфесионално и културно разједињене хришћанске Европе на прагу XV века назире се у сличностима идеала касног ритерства и на Истоку и на Западу. Дрвени лик св. Ђорђа у Минхенском Баварском народном музеју (око 1420) по општем изгледу, без обзира на раз-



Слика 19. — Пропорције главе према канону светогорског сликарског приручника

лике материјала и стила, показује човека коме је је каленићки св. Димитрије не само сродни свети ратник већ и витез из истог времена, у истој мери племенит, однегован и на изванредан начин ефеминизан.²⁷⁷ Ти племићи истог соја који на Истоку настају у борбама против Турака, а на Западу под притиском грађана, нису само представници сличних животних идеала већ су у исти мах и мецене сличних уметности.

Компоненте формалног израза у српском сликарству моравског стила биле су сложене и доста хетерогене. Језгро сликарства у моравској Србији ослањало се на уметност из прве половине XIV века. Оплемењивањем облика те старије уметности и продубљивањем њених естетских проблема задржан је континуитет, који је чак, привидно, личио на извесну еволуцију. У суштини, кретање те уметности било је знатно судбоносије.

Класицизам из првих деценија XIV века постепено је напуштан. Поједине одавна неговане класицистичке теме добиле су у овом сликарству своје крајње дотеране облике — али су остале изоловане и стране доминантним тенденцијама епохе.

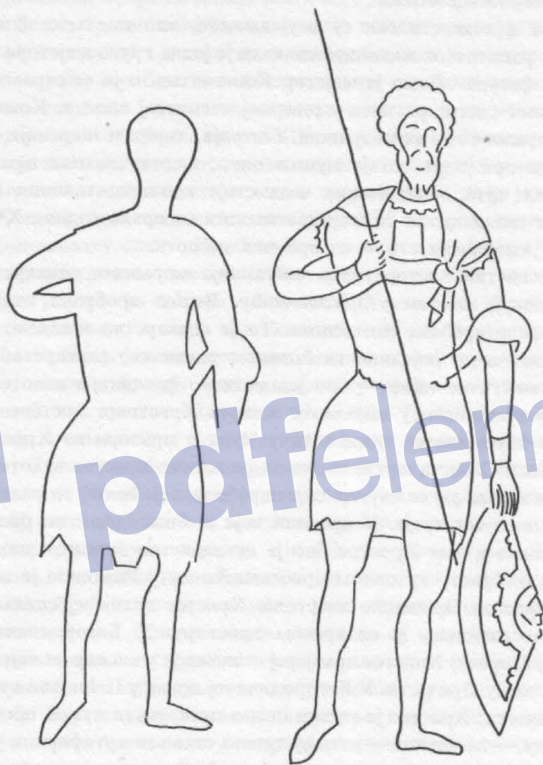
Нове стилизације облика, fine пропорције, цизелирани детаљи, инсистирање на декоративном, све оно што се на Западу истих година звало *Prunkstil*, везивано је у моравском сликарству за византијски X век: за пропорције скулптуре у слоновој кости, за емално чипкасту ситну орнаментику, за декоративне медальоне светаца у назупчаним круговима полиптиха. Стари егзотични, цариградски стил, који је већ у својим првобитним облицима имао оријенталних елемената, добио је нове источњачке акценте; присутност Турака у Србији већ се осећа и на ликовима светаца: они носе турско оружје, округле турске штитове и богате оријенталне тканине. Близина Запада не осећа се толико у спољашњем изгледу облика колико у новим концепцијама слике и у извесном овоземаљском, веома лирском изразу лица, у дворјанској мекоћи и у култивисаним покретима и начину опхођења.

Први споменик моравске школе, црква манастира Раванице, подигнут је око 1378, после измирења српске цркве са цариградском патријаршијом.²⁷⁸ Манастирски храм, посвећен празнику Вазнесења, био је опасан тврђавом са седам пиrhoва (кула). Један анонимни опис унутрашњости раваничке цркве с краја XIV века, иако кратак, живо дочарава раскош првобитне декорације: Лазар је, вели се у тексту, храм: живописаније њего матере и светыхъ њего и не изчътеныхъ чудесъ и страсти ниже пострада по насъ възнесетъ в прѣое достояније, златомъ и шаровы различниини...⁴⁶ Ктитор је поклонио цркви: „потире, владѣ, двѣрѣе сребръне позлащенне, свѣщницы тѣмъже овразом, иконы великыи и дробныи, окованы и позлащены и крѣсти чъстныи такожде окованы и позлащены и каменныи многочъстныи оукрашены, зѣмѣе различныи, отъ ебеса и злата истъкана и багра...“⁴⁶²⁷⁹

Од старе богате унутрашње декорације сачувано је једино доста оштећено зидно сликарство. Три велике теме доминирају на раваничким фрескама: празници, Чуда и Мукe.

Међу празницима нарочито се истиче велика композиција Христовог уласка у Јерусалим. У конхи јужне певнице, савршено прилагођене конкавној површини зида, развијена је, као у дубини простора, свечана поворка: апостоли са Христом силазе са брда, деца су истрчала да простиру хаљине — и у десном делу — Јевреји изашли из Јерусалима да дочекају Христа. Огроман број учесника, живе појединости, нарочито деца у средњој, окомитој осовини фреске, богато обрађени пејзаж иза Христа и компликована архитектура Јерусалима, са радозналим Јеврејима који са зидова посматрају свечани интроитус, све је компоновано сигурно у целину суптилних односа, у којој је формална хармонија доминантна. Привидна илустрација догађаја подигнута је на ниво искусне сликовитости. Као у некој касно античкој пантомими, учесници Цвети на раваничкој фресци међусобно условљених ставова и покрета, више причају о лепоти догађаја него о његовој важности. Иако знатних димензија, раваничка фреска Цвети не делује монументално; фигуре подређене простору, пејзажу и архитектури губе вредност индивидуа; класични ставови, пропорције, драперије утапају се у нову, у старом српском сликарству невиђену, симфо-

нију лирско-сентименталног карактера. Декоративност новог стила не показује се у претрпаном орнаменту; орнаментика је искључена из композиције и живи посебним животом. Велике композиције у Раваници декоративне су на свој начин, ефекти свечане, празничне дотераности исцизелирани су пажљиво самим облицима, пропорцијама, ставовима, а — нарочито — колоритом; он није ни нарочито жив,



Слика 20. — Пропорције фигура светих ратника у Андрејашу и Раваници

ни нарочито свеж, али је фино модулисан. Живља и примитивнија декоративност долази у Раваници до израза у првом, најнижем појасу фресака. Свети ратници, веома искићени, у шареним тканинама, у оклопима посејаним ситном орнаментиком веома подсећају на ону скоро разметљиву елеганцију витезова из народних песама; неће бити случајно да се баш јунаци из деспотских времена — у нашој епици —

- описују као претерано пажљиво одевени лепотани. Тај још несазрели панказизам раваничког стила, у коме се уздржљива декоративност композиције, мека и искусна,
- т. 93 јасно одваја од наметљиве официрске елеганције доњег строја светих ратника, тачно
- т. 94 фиксира контрасте почетних целина у моравском стилу; исте разлике између племените декоративности и примитивног шаренила избијају истих година и у архитекттури младог моравског стила.

Раваничке фреске стилски су неуједначене, али оне теже истом циљу. Све горње циклусе раваничког живописа сликала је једна група мајстора. Само најнижи појас стојећих фигура сликао је мајстор Константин, који се скромно потписао на рубу одеће једног светог ратника у северној певничкој апсиди. Константин је, упооређен са сликарима горњих површина, оштрији, тврђи и шаренији, он тежи новој елеганцији, али при томе остаје мушки опор; његови ликови пажљиво одевених светаца оштрих црта, намрштених чела стоје као представници посебне српске варијанте оног византијског сликарства из кога се првих година XV века коначно искристалисао »моравски стил« из времена деспота.

Још нерасцветана декоративна елеганција моравског сликарства у Раваници нарочито импонује својом уздржљивошћу. Вешто пробрана садржина није ни сложена, ни преоптерећена симболима. То је сликарство изведено за посматраче којима је садржина до појединости позната; раваничко сликарство нити поучава, нити открива мистичне тајне — оно једноставно фасцинира лепотом. Ранији драматични тон у приказивању земаљског живота Христовог постепено се ублажава, место циклуса Мука све се више истичу Чуда и призори из Христове учитељске делатности. Место Христа жртве све се више истиче Христос чудотворац и учитељ. Већ у Раваници појављује се илустрације параболо, које ће се у моравском сликарству понављати до његовог краја. У средини која је била педантно раслојена хијерархијским степенима и сам Христос био је истицао као врховно лице духовне хијерархије. Идеја о Христу врховном првосвештенику у Раваници је сасвим изузетно подвучена на фресци Причешће апостола. Христос архијереј сликан је и раније у монументалном живопису у олтарском простору. У Богородичином манастиру у Модришту (у Поречу) Христос архијереј стављен је у апсиду на најугледније место, али неvezан за сцену Причести. У Богородичиној цркви у Пећи јавља се почетна идеја раваничке Причести: Христос је насликан два пута, сваки пут за посебном трпезом, али је у средину — необично — између трпеза стављен артофорион у облику једнокуполне цркве коју чува шестокрыли серафим. У Раваници је место цркве насликан у средини Христос у архијерејској одећи — тако је сасвим неуобичајено Христос у раваничком Причешћу апостола насликан два пута, једном у обичном изгледу како причешћује вином, и у средини архијереј, док на левој страни анђео дели хлеб уместо Христа. Теолошка спекулација у сликаној декорацији главне раваничке апсиде доста је смишљено изведена. У вертикалној осовини апсиде поређана су три лика Христова: горе у шкољци Христос у крилу мајке, као инкарнација логоса, у средини, у сцени Причешћа, као велики архијереј и доле изнад прозора Христос

агнец на патени, као жртва. У средњем појасу, на линији хоризонталне осовине, стоје већ споменута два Христа из Причешћа.

Теолошка спекулација осећа се и у распореду фресака Христових чуда; чуда нису поређана хронолошким редом, већ према Пентикостару; ипак сва та учена позадина није наметљива и не утиче на уметничку обраду фресака. На први поглед скоро изненађује весела, пријатна визија света коју дочаравају мајстори раваничких фресака. Могло би се очекивати да ће макар сенка тешких времена, насиља, вечитих ратова, пасти на ово ведро сликарство — међутим, оно је остало као уметност нетакнуто; сме се рећи као блистави антипод свим тегобама животне реалности. Раваничке фреске као први израз елитног моравског стила не утапају се у просечности византијског сликарства из касног XIV века; оне су очевидно сазреле у некој доста изолованој, високо културној средини сасвим одређених уметничких идеала и традиција. Новости моравског стила веома су релативне, нова је само свемоћна тенденција ка улепшавању свега и свакога. Доста је, на пример, погледати само стереотипно компоновану сцену: Христос лечи слепог од рођења (јужна певничка апсида; по Пентикостару — *κυριακή τοῦ τυφλοῦ* — недеља слепог); распоред особа, гестови све је узето из старије уметности XIV века; али је истовремено све оплеменењено, све попуњено новим појединостама. У енциклопедијској уметности из средине XIV века бескрајни циклуси принуђавали су мајсторе да скраћују сцене, да са неколико главних фигура бележе суштину радње — у Раваници прича о слепом обрађена је као самостална слика (Јов. 9,1—7). На фресци се појављују све личности које се помињу у Јованову јеванђељу, дванаест апостола, Христос и слепи просјак. Према традиционалној схеми показана су оба главна момента из приче и тренутак кад Христос помазује калом очи слепоме и умивање слепаца у бањи Силоамској; сама обрада слике знатно се издваја од раније лапидарне илустрације, богато је варирана група апостола иза којих се диже стрмо, каменито брдо; слепац са слепачким штапом и торбом довољно је живо окарактерисан; сцена у бањи Силоамској обрађена је са неколико fino запажених детаља, сама бања приказана је као античка монументална фонтана са стубићима и мраморним базеном у облику четворолиста; средње поље фонтане украшено је рељефом, сасвим у античком духу, који показује духовити оштро резани профил неког младића (божанства извора?). Чврста укомпонованост призора у правоугаоно поље и досликаност свих појединости јасно показује порекло најлепших раваничких композиција — то су увеличане иконе са свим финесама цртежа, композиције и колорита иконописа. Ни у ком случају не би се све композиције раваничких фресака смеле везивати за сликарство икона. Извесне теме задржале су ширину зидног сликарства, нарочито сцене са многим учесницима, композиције које раванички мајстори обрађују са посебном заинтересованошћу. Од фресака те врсте карактеристичне су две: Умножавање хлебова (према текстовима све четворице јеванђелиста: Матеј 14, 14—20; Марко 6, 35—44; Лука 9, 12—17; Јован 6, 1—13) и Успење Богородице. Раваничко Успење се разликује од старијих фресака исте садржине. Пре свега, упадљива је

Т. 95

множина учесника; поред покојнице, Христа, апостола, светих епископа и анђела, раванички мајстори додају с леве стране легију светих војника, а са десне хор девица. Чудесна збивања на небу која су се дешавала пред Богородичину смрт и после њене смрти у Раваници су укратко испричана, показано је само необично путовање апостола на облацима, и то у скраћеној верзији; место дванаест облака насликана су само два, тако да сваки издужени облак носи по шест апостола. Призор на земљи много је изгубио од првобитне монументалности. Успење је претворено у свечано опело, раније особе потиснуте у позадину избиле су у Раваници у први план; на тај начин је драматични догађај апотеозе сведен на монотону уређеност свечаног овоземаљског обреда.

Та неспособност полетног, заједничког, директног комуницирања са небом која се испољава у раваничком сликарству, остаће карактеристична и за остали живопис моравске школе. У последњем српском великом монументалном стилу сликани су људи који гледају преда се, или лако погнутих глава, само по који одабрани егзалтирани пророк-боговидац у тамбуру кубета подиже смело своје лице према небу. У тој чудној резигнираној замишљености као да се осећа утицај онога монаштва које се скупљало око Раванице још оних година када је подизана. Дисциплинована побожност полу-Бугарина, полу-Грка пустињака Ромила, који је после дугих година лутања и испосништва завршио у Раваници, где се убрзо прочуо као светац, заиста се спонтано утапа у хијерархијску строго диференцирану побожност раваничких сликара. Житије светог Ромила и раваничке фреске прожете су сличним духом преданог, покорног служења, сличном вером у вредност понашања по типичу, у коме је све одређено, све складно. Лик идеалног монаха, према житију св. Ромила, јасно је дефинисан — и још више — он је реалистички описан и смештен у хаотичну атмосферу балканске историје у прелазним годинама између касног XIV и раног XV века. То су монаси навикнути на физички рад. Св. Ромил као млад монах сноси са планине дрва, грађу и камен за потребе зидања, он гаси креч и помаже пекарима;²⁸⁰ он је пасионирани риболовац, ноћу плете мреже а дању лови; у Житију се опширно прича о његовој нарочитој техници зимског риболова; скоро натуралистички се описује јарост старих несносних монаха, које нико није могао ни послужити, ни умирити. То су тачно они старци, неповерљиви и намрштени, који се сликају у најнижој зони моравских цркава. Опис пустињаштва открива сву тежину унутрашње борбе тадашњих монаха. Не постају они одмах способни и достојни да уживају у мистичној светлости Тавора; њих у младости ломи исконска борба са природом — унутрашњом и спољашњом; страх и искушење напада их као некада Антонија Великог и наше прве пустињаке, Гаврила Лесновског, Јоакима Осоговског, Прохора Пчињског и њихове другове; страшила Бошове фантазије плаше их највише ноћу; ђаволи су, прича се у Животу св. Ромила, најжешће на почетку мучили пустињака да га истерају из пустиње: чудно су светлили, као муње и громови, и правили »клопот велики« сличан љуљању брода; Ромила су нарочито прогониле акустичне халуцинације; и стрмине гора и врхови пуштали су гласове, чинило му се као да и

дрвеће шаље неке звуке... страшила су играла као деца (ed. cit. 19). Све те халуцинације уплашених преплавиле су изнова уметност моравске Србије. У пустињи, у полумраку писана слова поново су почела да ходају по рукописима, да шире руке, да прождиру људе;²⁸¹ на шареним рељефима богатих каменних фасада опет се појављују чудовишта, змајеви, аждаје, шумски становник кентаур Хирон, са гуслама, и ђаволи у виду звери које нападају беспомоћног човека (нарочито рељеф на северној бифори Каленићке цркве). Ти монаси који су у тајанственим звуцима бескрајних шума ослушкивали демонске гласове Хирона, учитеља Баховог, стварали су посебну уметност, која се — као и идеали њиховог монаштва — колебала између хаоса под свесног и строгог поретка дисциплине. Раније одвојени слојеви високе и популарне уметности крајем XIV века постају знатно ближи. Фантазија нижих слојева доминира у примењеној рукописној и архитектонској декорацији — прешавши на богато искићене камене фасаде, она је продрла и у монументалне облике високе уметности. Чудан ред влада и у сложеном пртежу моравских рељефа: главе, аждаје, чудовишта и звери потчињене су логици строго компонованих, одбројаних трака, чворова, преплета — та фантазија пригушена логиком веома подсећа на она места из Житија св. Ромила у којима се истиче како је сваки неред, хаос, свака бесмислица дело ђаволово, а да монах мора тежити реду, хармонији, углађености.

У опису земаљског живота Ромиловог нема неких одређенијих алузија на хесихазам.²⁸² Међутим, у Служби Ромилу, у којој се он слави као идеални монах, он се често украшава врлинама правог хесихаста. У неким ласкавим упоређењима веома јасно избијају идеје које тумаче лик идеалног пустињака и у исти мах објашњавају мистику боговидства, која је давала моравској уметности посебне импulsе. Свакако, није празна формула похвале кад св. Ромила његов ученик упоређује са храмом: идеални монах је слика цркве, он побеђује лажи и ђаволска привиђења и уздиже се до висина боговидства (ed. cit. 51). Унутрашња лепота и складност храма слика је унутрашње просветљености и хармоније савршених монаха; то је визија оних који гледају »изнутра«, духовним очима. Ти велики усамљеници не тумаче открића разума, њима се моле ученици²⁸³ »да им обасјају зенице њихове душе« (ed. cit. 53). Од старине се у источној цркви апеловало на посматраче да »духовним очима« гледају дела сликара; та идеја нарочито је оживела последњих година XIV века; слика се све више изједначавала са лепотом визије; та лепота истицана је као израз њене надземаљске светлости. Интензивно доживљавање унутрашњих вредности и унутрашње лепоте подстицано је — у хаотичној општој несигурности турске инвазије на Балкану »εἰς πομπήν τε καὶ πρὸς ἀποφυγὴν τοῦ ἐχθροῦ« — ἐν σκοτεινότητι τοῦ καὶ τῆς ἀποφυγῆς (ed. cit. 3) сталним сеобама монаха. И пустињак Ромил живео је лутајући: рођен у Видину, он одлази у Трново, у манастир Богородице Одигитрије и из њега се сели у новосазидани манастир Григорија Синаита у Парорију у Тракији,²⁸⁴ касније се повлачи у оближњу пустињу, затим бежи од Турака на Св. гору, у околину манастира Лавре, на брдо Мелану (Црну); после панике изазване поразом на Марици (1371) он се склања у Валону у Албанији, али

ни тамо не остаје дуго, из Албаније се сели у Раваницу, у њој подиже колибу поред градилишта; после краћег времена умире; његово тело уноси се у нову раваничку цркву и на његовом гробу почињу да се дешавају чуда; он, од кога се молило »да обасја зенице душе« (ed. cit. 53), постаје исцелитељ слепих и хромих (ed. cit. 50).

Нови монашки живот у северним српским областима створен је уз учешће страних монаха емиграната. Ромил долази у државу кнеза Лазара негде око 1375. Нешто касније, пре 1398, долази у Србију »духовник Сисоје«, игуман манастира Преображења, који је касније назван Сисојевац (12 км. од Раванице). Аутор Ромиловог Житија Григорије Млађи Синаит населио се са својом братијом већ негде 1379. у Горњаку. Ромил и Григорије Млађи били су ученици чувеног хесихасте »великог оца кир-Григорија Синаита« (+ 27. нов. 1346).²⁸⁵ Према каснијој монашкој традицији, у време кнеза Лазара и сина му Стефана нарочито су били у моравској Србији угледни испосници »синаити« — они су већ били представници заједничке балканске интернационалне хришћанске културе. По преводилачкој делатности Срба монаха у средини синаита види се да су они у тој заједници брзо стицали књижевно образовање. Србин преводилац Житија св. Ромила, вероватно раванички монах, савршено влада грчким језиком; он је и српски толико писмен да му понекад испод пера промакне десетерац. Описујући како се млади Ромил журио у пустињу, он је, вели, хтео: »Крила взети и воздух прелетити« (ed. cit. 7). У грчком је цело место дуже и прозачичије.²⁸⁶ Из књижевне културе анонимног преводиоца Житија Ромиловог осећа се да он није обични преписивач; он ствара према грчком нове речи за најсложеније појмове; за заједљиву грчку именицу *παιδριότης*²⁸⁷ он даје еквивалент: *отрокостар'и*; *φιλερτικός* преводи као *љубопустињски*, израз из кога се можда створило име Љубостиња.²⁸⁸ Од краја XIV века појављују се словенски преводи угледних савремених византијских писаца: Јована из Китроса, Никифора Калиста Ксантопула, Григорија Паламе, Григорија Синаита²⁸⁹ и цариградских патријарха: Јована XIV, Калиста I и Филотеја.²⁹⁰ Српски превод Добротољубља Григорија Синаита од Јована Граматика, сада у дечанској библиотеци, један је од најлепших српских рукописа из првих година XV века.²⁹¹

Више је него вероватно да је у истом друштву »Господа ради скитајуштих се«²⁹² било и сликара, нарочито минијатуриста и иконописаца. Теже је, међутим, претпоставити да је било међу њима и угледнијих фрескиста.

Веома општењено сликарство у Сисојевцу пружа занимљиве податке о том питању. Раваница и Сисојевац у непосредној близини, колоније из истог таласа калуђера емиграната немају фреске исте вредности, иако се слабији сисојевачки сликар намерно трудио да достигне раваничког мајстора. По остацима живописа у Сисојевцу очевидно је да је млађи сликар хтео да копира раваничке фреске и да их у новој цркви распореди на иста места; иконографија и стил су исти, само је квалитет у Сисојевцу слабији. Чудна зидна декорација на два слоја малтера показује да се већ приликом подизања сисојевачког храма Вазнесења предвиђало да ће се дуже чекати на долазак мајстора фрескиста; то се не би чинило да је у манастирском



11. РАВАНИЦА, ХРИСТОС ИСЦЕЉУЈЕ СЛЕПОГ, ПОСЛЕДЊА ЧЕТВРТ XIV ВЕКА

братству било сликара. Једино је испод отпалог слоја на коме је рађена касније фреска сачуван у Сисојевцу доњи, бели, углачани слој са кромном необичном линеарном декорацијом, само у црвеним контурама, без фигуралних мотива: велики цртежи у црвеном, волуте палмете, кругови, привремена нефигурална зидна декорација подсећа издалека на наивну линеарну орнаментику монашких пећинских цркава у Малој Азији и на оне линеарне орнаменте с белом основом на сасвим споредним површинама у иначе богато декорисаним црквама, на површинама дебљине зидова у отворима врата, прозора и ниша.

Праве фреске, израђене на горњем слоју, делимично су копиране са раваничких картона. Брже сликане, више се ослањајући на цртеж и шире површине боје, сисојевачке фреске личе, по општем утиску контура и колорита, на раваничке. Гледане изблиза, оне одају неспретност помоћничког рада, нарочито у олтарском простору.

Још скромније амбиције и културу има мајстор Теодор, аутор фресака у Руденици, племићкој задужбини из прве деценије XV века.²⁹³ Провинцијски сликар пореклом из Приморја, Теодор негује старинско сликарство из XIV века: његове масивне фигуре, округла лица, тврди набори хаљина тешко се укључују уfino сликарство моравске школе. Теодор слика старинску тематику. Циклус мука Христових доминира. Развијене сцене Прања ногу, Издајства Јудиног иконографски — чак и по детаљима гестова — подсећају на италијанска решења, али је сликарски све прстилизовано у чисте византијске облике. Иако настале око 1410, руденичке фреске, у композицији, задржавају оштрину покрета, реску буку гужве, распричаност која не тежи елеганцији.²⁹⁴ Доста оштећене фреске минијатурне Латинске цркве у Прокупљу с краја XIV века још су најближе руденичком циклусу Страдања; и у Прокупљу се прецизно нижу (на јужном зиду): Тајна вечера, Прање ногу, Гетсимански врт, Јудино издајство, Ана и Кајафа; затим (на западном зиду) Одрицање Петрово, Јуда враћа сребрнике, Пилат; даље (на северном зиду) Via crucis, Распињање, Скидање с крста, Оплакивање и Сахрана. Стилски су ипак прокупачке фреске знатно архаичније. У приземном појасу руденички мајстор Теодор већ потпада под утицај моравског стила: стојеће фигуре рађене су као увеличане иконе слабијих иконописаца из касног XIV века и раног XV века; набори одеће, иако тврди, типични су за рани XV век; за нову концепцију сликања нарочито је карактеристичан начин осветљавања: ефектно распоређени нервозни бели рефлекси на лицима, коси и рукама набацују на још компактну, скоро статуарно схваћену волуминозност тела трепераву светлост, која као да симетрично зрачи из облика; та светлост, позната са икона из XV века, уноси у руденичке фреске доста чврст графизам, који ће касније постати типичан нарочито за мање мајсторе из XV века. Руденички мајстор Теодор потписао се у олтарском простору (као и андрејашки сликари). Он је вероватно идентичан са Теодором Савиним из Котора, који је између 1377—85. учио сликарски занат у Дубровнику код мајстора Ђорђа Грка. Изгледа да је исти мајстор Теодор радио и минијатуре за један хиландарски рукопис (No 400) који поред богате орнаменталне декорације има и минијатурни портрет св. Јована Златоустог.

Раскошна уводна заставица у хиландарском Златоустом веома се угледа на сличну цариградску орнаментику, а скоро је идентична са једном заставом у познатом бугарском псалтиру Томића с краја XIV века.²⁹⁵

Интимна повезаност Цариграда, Бугарске, Хиландара и српских крајева, која се јасно показује нарочито у фино сликаној орнаментичи Теодоровог рукописа, опртава и у области уметности исти правац циркулације који нам је познат из описа живота тадашњих монаха. Миграциони пут калуђера од бугарског Подунавља преко Тракије, Атона, Солуна, Македоније, Албаније до српског Приморја и Подунавља затварао се као круг у коме је струјао ток балканске књижевне и уметничке културе. Моравска Србија била је на том путу скоро пола века крајња станица. Привучени богатством и релативном сигурношћу Србије, емигранти са већ окупиране територије Балкана доносе у збег у моравску Србију све могуће варијанте својих књижевних и уметничких стилова.

Т. XLVIII

Стари уметнички центри постепено су се гасили. У општем повлачењу према северу, дела нове уметности настајала су само у изузетним приликама изван моравске Србије. У годинама измирења са цариградском црквом врше се оправке у Пећи. Негде око 1375—80. сликан је трећи живопис Св. апостола. После недавног, још недовршеног чишћења показале су се веома драгоцене фреске из касног XIV века у средњем делу цркве и споља лево до портала. У певничким просторима нарочито се истичу очишћене композиције: Рођење, Срећење и Крштење. У првом појасу добро су очувани свети ратници; знатно су оштећени ликови на зиду десно и лево од олтарске преграде; међу њима нарочито се истиче портрет св. Саве у свечаном, репрезентативном ставу у патријаршијском сакосу; у натпису он је назван ктитором цркве Апостола. Вероватно истој сликарској целини припада и свечани, оштећени, портрет св. Саве у Даниловој припрати, лево од улаза у цркву Апостола; репрезентативна фреска на којој је св. Сава насликан и сигниран као први патријарх. Натпис се доста јасно чита: *сѣѣ Сава прѣѣ патрѣѣ архѣѣ српскѣѣ* — св. Сава први и једини пут има златом извезену патријаршијску калиптру са попрсјем Богородице (у сегменту) којој се клањају анђели; необична капа св. Саве у Пећи спада у сасвим нови део патријаршијског одјејанија који је ушао у моду у Цариграду у XIV веку и о коме Кантакузин говори с негодовањем.²⁹⁶ Омофор, типичан за касни XIV век, украшен је криптограмима:

Т. 98

ic		ф		4p
xc	ка	ф	п	л
ни		х		п

Други, већ у употреби од средине XIV в. у српском сликарству (*φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν*) појављује се на фрескама и иконама, док је трећи (*Ἀρχὴ πίστεως μωστηρίου* *σταυρός*) сасвим редак.²⁹⁷ Исти криптограми исписани су и на споменутом ктиторском портрету св. Саве десно од олтарске преграде.

То наметљиво истицање лика св. Саве као првог српског патријарха у патријаршијској цркви у Пећи, на улазу и код олтара, очевидно је пропагандног карактера и изведено је, свакако, после поновног признавања српске патријаршије 1375. године.

Стил тог сликарства изразито прелазног карактера веома је везан за узоре из раног XIV века, нарочито по композицији. Иконографске схеме Милутинових мајстора остале су скоро неизмењене, ипак две упадливе новости наговештавају моравски стил: живи колорит и јако издужени ликови. Свети ратници у јужној певници, својим високим појавама, лице на издужене фигуре мајстора Јована у суседној цркви Св. Димитрија; али се чак једном ретком појединошћу везују за цариградско сликарство из раног XIV века: као и свети војници у параклису Кахри-џамије, и арханђео у пећком Св. Димитрију и неки ратници у јужној певници Св. апостола крећу у бој једном обуvenusом и једном босом ногом.²⁹⁸ Више искићени него елегантни, пећки ратници из Св. апостола стоје на раскрсници између сликарства у Македонији и моравског стила у његовој почетној фази; у Пећи се још осећа близина Македоније, архаични елементи: раздробљени оштри цртеж, чврста моделација глава и јака осенченост, али кроз њих већ зрачи нови колорит раскошне палете, богато варираног црвеног, плавог, окера, зеленог, жутог и кестењастог.

Однос пећких фресака из Св. апостола према раваничким стилски је јасан. Фреске у патријаршији више се везују за традиције, хронолошки међутим, оне се не могу тачно одредити; по свој прилици настале су негде око 1375—80, у време кад су се и кнез Лазар и Ђурђе, »који тада начелствоваху«,²⁹⁹ веома трудили да среде прилике у цркви. Та доста скромна оправка монументалног сликарства у Св. апостолима у Пећи изведена је, свакако, после неког оштећења; трећи живопис овог угледног храма представљао је последњу средњовековну варијанту сликарства српске високе црквене хијерархије.

Најјачи центар, књижевни и уметнички, у моравској Србији био је двор Стефана Лазаревића. Захваљујући испитивањима старијих филолога и историчара књижевности, ресавска књижевна школа добро је позната, њено порекло, њен језик, њен правопис, њени књижевници и преписивачи. Ликовна уметност у деспотовини довољно је јасно везана за личност Стефанову, али она никако не представља неку хомогену целину.

Најлакше се везују за дворски круг илуминатори дворских рукописа, међу њима је један једини и по имену познати сликар Радослав, аутор минијатура у Лењинградском српском јеванђељу. Сам деспот, држећи чврсто власт у рукама, контролише и подизање цркава, он потврђује манастирске даровне повеље племића и себи задржава посредника између свете личности којој се подиже црква и ктитора дародавца. У племићким задужбинама, Каленићу, Руденици и Копорину, редовно се појављује деспотов портрет. У Руденици, манастиру властелина Вукашина и жене му Вукосаве, насликан је деспот Стефан са моделом задужбине, а не прави ктитор.

Генеа »високог стила« у монументалном сликарству деспотових времена може се пратити доста поступно. Постоји одређена општа сродност између фресака глав-

Т. XXIX—
XXXI

них споменика: Раванице, Каленића и Манасије; ипак не би се никакo смело ни покушати доказивање да та три сликарства директно произилазе из истих атељеа. Раваничко сликарство, и поред све елегантности пропорција и покрета, задржало је у себи мушку строгост и у формалном погледу декоративност и дотераност сликарског поступка — не прелази у маниризам. Каленичке фреске издвајају се од свих споменика моравске школе својом лиричношћу. Исто тако посебно место има и живопис у Манасији; мајстори монументалних, свечаних фресака последњег великог очуваног српског средњовековног споменика повратили су моравском стилу, на крају његовог развоја сву лепоту класичне зидне слике.

Сликарство Велућа, Рамаће, Руденице и Копорина пружа податке о много скромнијим, спореднијим токовима српског сликарства из последњих година XIV века и прве три деценије XV века. Док се у Руденици — у композицијама — осећају извесни одјец приморских и италијанских утицаја, Копорин се више везује за традиције бугарског сликарства из друге половине XIV века, оног стила који се обично назива »трновским«. Недавно откривени живопис у Рамаћи (из 1395. год.?) показује сасвим ране, још бојажљиве тенденције ка новом моравском стилу. Примитивно сликарство Велућа, наговештава како је могао да изгледа наивни колорит првобитне полихромije оних босанских стећака који имају фигуралне релјефе са призорима из ритерског живота.

Као главни представник »високог стила« у моравском сликарству у прелазним годинама XIV и XV века стоји Каленић.³⁰⁰

У Каленићу је спроведена педантна систематичност у избору и распореду живописа. Средином XIV века наративна тенденција тријумфује у зидном сликарству; многобројни циклуси утравани су на зидове прилично механички. Крајем столећа мајстори одједном постају уздржљивији, теме се пажљиво бирају и смишљено компонују у унутрашњу архитектуру. У Каленићу су односи фреске према простору и површини зида увек пажљиво простудирани; пропорције фигура и сцена савршено су прилагођене димензијама унутрашње архитектуре. У калоти кубета био је велики медаљон са попрсјем Пантократора; око њега кружи свечана поворка небеске литургије; испод ње — у кругу тамбура између прозора — стоји осморица великих пророка; испод њих круг дванаест пророка. У пандантифима седе јеванђелисти. Између јеванђелиста насликани су: на истоку Убрус, на западу Керамион, а на северу и југу Рука божја.³⁰¹ Пропорције фигура у овом простору вешто су диференциране: најмањи су јеванђелисти, нешто су већи пророци испод прозора, знатно већи пророци између прозора, а свакако је био највећи Христос у калоти. Фигуре расту пењући се увис. Двострука градација изведена је истовремено; према скали идејних вредности, важније личности веће су од мање важних; али и из практичних разлога сви облици даљи оку насликани су већи, да би се боље видели; и орнаменти и натписи у горњим зонама су крупнији. У највишој зони сводова храма били су насликани велики празници, од њих је сачувано само неколико: Благовести, мали део Рођења, Сретење, део Вазнесења, Силазак у ад и део Успења Богородице. У касновизантијској

теологији омиљена идеја да је олтар символ гроба Христовог у Каленићу је нарочито истакнута. Поред фреске Поклоњење Христу-јагњету и Причешће апостола, које су обавезни део декорације олтарског простора, опширно се сликају и призори после Васкрса: Јован и Петар над празним гробом (Јов. 20, 1—9), Пут у Емаус, Вечера у Емаусу и повратак Луке и Клеопе апостолима (Лука 24, 13—36). У ниши ђаконикона насликана је Богородица Оранта, а у проскомидији позната фреска: Христос у гробу, можда најлепша *Imago Pietatis* у византијском сликарству. У средњем појасу, изнад стојећих светаца и медаљона, нижу се призори чуда Христових. Циклус почиње на источном делу јужне конхе са Чудом у Кани Галилејској (Јов. 2, 1—11), до њега је Исцељење кћери Хананејкине (Мат. 15, 21—28) и Умножавање хлебова (Мат. 14, 15—22). У северној конхи завршавају се фреске Чуда — од запада ка истоку: Исцељење болесника од водене болести (Лука 14, 2—5), Исцељење губавога (Марко 1, 40—45) и Исцељење двојице слепих (Матеј 9, 27—30). У првом појасу у јужној апсиди стоје: св. Димитрије, св. Прокопије, св. Никита; у северној апсиди: св. Јевстатије, св. Никифор и оба св. Теодора. На лицима оба пара пиластара стоје арханђели, на северном Гаврило, на јужном Михаило. У западном травеју, у најнижем појасу, насликани су св. Симеон Српски (Немања), св. Кирик и св. Јулита, св. Јован Милостиви, св. Никола, св. Константин и св. Јелена, св. врач Кузман и Дамјан, св. Сава Српски и св. Сава Стратилат.

Т. 105

Изостављени апостоли у првој зони фресака упућују на претпоставку да је у Каленићу постојао двоспратни иконостас, у фризу Деисиса са иконама апостола у горњем реду.

Фреске у нартексу идеално су прилагођене прилично компликованим површинама унутрашње архитектуре.³⁰² Изнад стојећих фигура нижу се, у четири појаса, сцене из детињства и младости Богородичине и илустрације из циклуса рођења Христовог (сл. 21). У највишем појасу, испод слепог кубета, у коме је живопис пропао, називу се четири приказа из апокрифа о Јоакиму и Ани; илустрације пре рођења Богородице: Подношење дарова, Враћање одбијених, Јоаким међу пастирима и Анђео јавља Ани да ће родити. У другом појасу, на источном зиду, насликано је Рођење Богородице; на западном зиду је Богородица код три Јевреја, на северном Седам првих корака Богородичиних. У трећем појасу, почевши од истока, теку сцене: Ваведење, Молитва Захарије пред палицама, Захарије предаје Богородицу Јосифу, Благовести на бунару, Јосиф чини прекоре вереници и Сусрет Марије и Јелисавете; са том сценом прекида се Богородичин циклус и почиње циклус рођења Христовог. Преко реда, на северном зиду, у трећем појасу насликано је Рођење Христово. У четвртном појасу, на источном зиду, настављају се илустрације догађаја пре рођења: Анђео објашњава Јосифу трудноћу Богородичину (Матеј 1, 19—24) — и иза те сцене: Пут у Витлејем. На јужном зиду у истој зони насликан је редак приказ: Упис Јосифа и Марије (Лука 2, 1—5). Прескочивши сцену Рођења, коју је ставио у трећу зону северног зида, сликар наставља са илустрацијама догађаја после Рођења и слика: Поклоњење мудраца, њихов повратак, Сан Јосифов (у коме добија

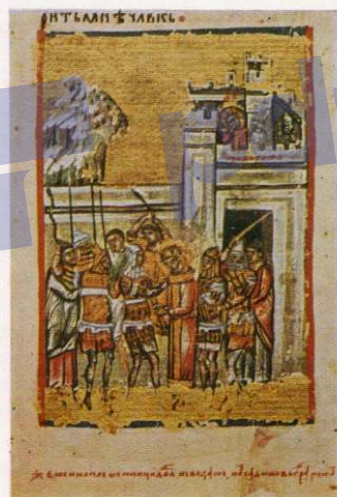
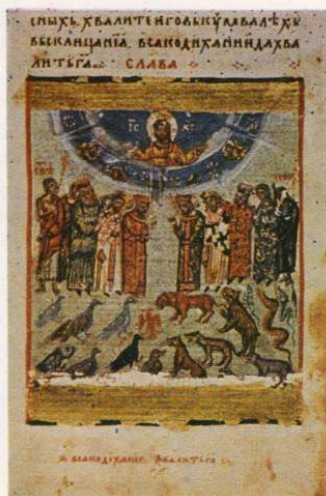
заповест да бежи) и на северном зиду — Бекство у Египат. У циклусу Рођења сцене су очевидно намерно поремећене. Пребацивањем композиције Рођења Христовог у трећу зону северног зида добила се посебна целина поређана по вертикали: горе, око окулуса, Рођење Христа, испод њега, Бекство у Египат и у најнижем појасу ктитори са деспотом Стефаном.

У доњој зони стојећих фигура личности су јасно груписане. На источном зиду је Деисис: у линети портала попрсје Христа; на северном делу зида Богородица са апостолом Петром, на јужном делу зида св. Јован Претеча са апостолом Павлом. Остале површине у најнижој зони припрате заузимају свети испосници: Антоније Велики, Арсеније, Јефтимije, Атанасије Атонски, Теодосије Киновијарх и Јефрем Сирски. Нова декоративност и нова елеганција у пропорцијама човечјег лика и у његовим ставовима већ се појављују у живопису првих фресака моравског стила, у Раваници. Недавни покушаји да се тај нови стил у целини веже за уметност Солуна тешко ће се моћи бранити; тачно уочена сличност између фресака Манасије и фресака у нартексу солунске Неа Мони (тзв. Илије) никако не искључује могућност да су и солунске фреске дело мајстора који су школовани у Цариграду.

У јасном систему декорација који се види у Раваници као добро дефинисана целина нарочито пада у очи једна тема која се понавља у већини моравских цркава: фриз медаљона повезан малим круговима; у српском средњовековном сликарству само се у моравском стилу понавља тај мотив, широка назупчана трака исплетена у ритму осмица, које образују низ међусобно повезаних великих и малих кругова. Тај у Византији често сликани оквир попрсја нарочито се понавља на релефима од слонове кости. Српски мајстори моравског стила тачно се држе тих предлога из пластике. Ако се, само као пример, упореде медаљони познатог ватиканског триптиха са медаљонима моравских мајстора, постаје јасно да се такво враћање на узоре из X века могло остварити једино у Цариграду. Ова упадљива појединост, доста спољашњег карактера, није усамљена и типови глава, рафиноване пропорције и ставови фигура на византијским релефима из X века често подсећају на елегантне светитеље из моравских цркава.

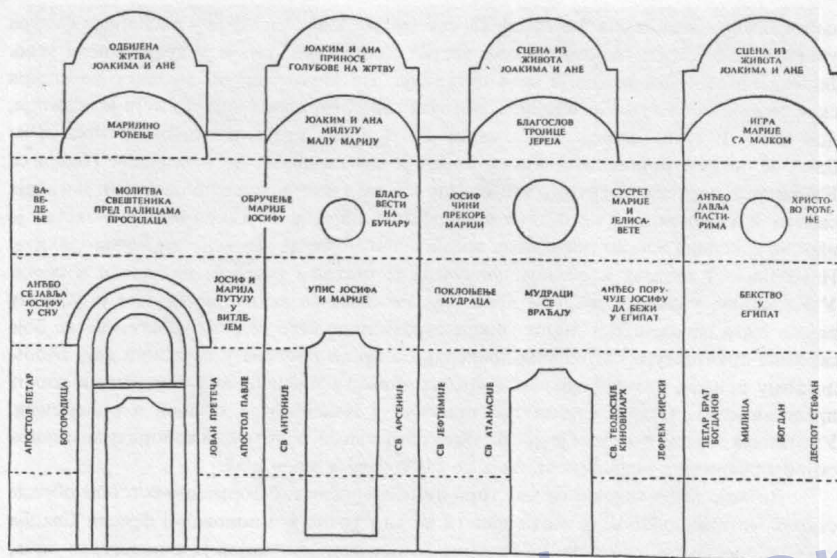
Из групе моравске школе Каленић се одваја посебним стилем свога сликарства. Фреске Каленића везују се јасно за цариградску уметност раног XIV века, нарочито за мозаике Кахри-цамије. Иконографске сличности између фресака у Каленићу и мозаика у Кахри-цамији одавна су уочене. Доста је ако се подсетимо на ретки мотив Уписа у Витлејему; обе композиције у Цариграду и Каленићу рађене су по истом картону. Ипак, и поред изненађујућих сличности, појављују се на најближим паралелама битне стилске разлике.

Све оне уметности које немају амбицију да искажу нешто ново носе у себи чудну моћ да са малим изменама из основе преображавају своје узоре. Почев од последњих година XIV века српска уметност је тежила непроменљивости. Велико маштање о лепотама давно прошлих времена исплело је раскошну уметност моравске Србије. Блиска прошлост је дискредитована. Слика неба и небеских становника



12. МИНХЕН, ДРЖАВНА БИБЛИОТЕКА, СРПСКИ ПСАЛТИР, КРАЈ XIV ВЕКА

ДЕКОРАТИВНИ СТИЛ



Слика 21. — Каленић, припрета: распоред фресака

није могла да личи на дворове и војску пропалог царства. Душан је у годинама турске најезде жигосан као грешни цар који је својом охолошћу изазвао гнев неба; земаљске војске хришћана биле су немоћне; после косовске катастрофе 1389. монахиња Јефимија, оплакујући смрт кнеза Лазара, позива свете ратнике да ступе у борбу. Позивајући их поименично у тренуцима очаја, она моли погинулог кнеза: »...сабери збор својих сабеседника светих мученика и са свима се помоли Богу који те је прославио, јави Георгију, покрени Димитрија, убеди Теодоре, поведи Меркурија и Проконија...«. То мобилисање ратоборне цркве није много покренуло свете ратнике у Каленићу. У свим осталим манастирима у Поморављу они потржу мачеве, немирно се осврћу тражећи непријатеља »наоружани оружјем десницама и левицама«, као што сликовито примећује Константин Филозоф. У Каленићу војници небеске војске стоје већином мирно, показујући више своју унутрашњу прибраност, очекујући без усплахирености, отмени и тихи, одлучну битку. То јасно инсистирање на унутрашњим вредностима човека даје каленићком живопису његову основну црту: дискретну уздржљивост израза. Доста је ако се упореде на први поглед потпуно сличне композиције из Каленића и Кахри-дамије, већ споменута илустрација Уписа (Лука 2, 1—5): распоред фигура скоро је идентичан; у Кахри-дамији седи лево легат Quirinus, у Каленићу сигниран као цар Август, иза њега стоји гардиста са копљем, штитом и мачем; пред легатом, у средини композиције, стоје писар и војник, пред

њима Богородица, а иза ње Јосиф са синовима. У Каленићу је у распореду фигура учињена само једна измена: војник испред писара стављен је у крајњи леви угао. Једним потезом измењена је цела ситуација. На цариградском мозаику доминира сила земаљске власти. Богородица, погнуте главе, одговара војнику који је испитује, док писар ћутећи бележи. У Каленићу Богородица стоји право, писар пред њом благо је погнут. Војник испитивач стављен је иза гардисте. Богородица не говори са Квирином, царским легатом, већ са Августом. Општа концепција истог догађаја сасвим је различита, а исто тако и уметничка обрада. У Кахри-цамији показан је на плиткој сцени живим покретима драматични моменат збуњености Богородичине. Наметљивост гестова и облика подвучена је оштрим сукобом светлости и сенке. У Каленићу, у знатно дубљем простору, понавља се исти приказ, али је у њему радња једва нагавештена. Више говоре изрази лица него гестови. Благе, светле боје скромне архитектуре са тешким драперијама преко кровова у позадини дају целом догађају присан, интимни оквир. Акценат збивања преноси се у унутрашњи живот представљених. Стари, гласни тон причања у Каленићу је утишан и оплемењен. Уметничка обрада изведена је дискретним средствима. У цртежу и колориту доминира скоро прикривена усклађеност, која се не уочава у први мах.

До које мере каленићки мајстори теже савршенству формално-естетске обраде старих мотива, најбоље се може видети на виртуозно компонованој фресци Свадба у Кани. Место раније сцене са многим званицама, због којих је и повестало вина, као што је у српском сликарству из раног XIV века сликано (у Св. Никити и Грачаници), у Каленићу се слика одабрано друштво: Христос и Богородица, млади брачни пар, кум, још један старији човек и три младића који послужују. Девет личности смишљено је распоређено око стола и великих судова. За столом седе три групе. Лево су издвојени Богородица и Христос; мајка се обраћа сину: »немају вина«, а Христос јој оштро — једини пут у јеванђељу — одговара: »што је мени до тебе жено? Још није дошао мој час«. Оба старија мушкарца на супротној страни стола, *in cognu sinistro*, кушају ново чудотворно вино, али и кум, подигавши стаклену чашу, и његов беседник пажљиво слушају Христа. Једино младенци у дну стола, нежно приклоњених глава и заузети собом, обављају своју церемонију неописану у Светом писму: млади женик врхом свога шиљастог ножа убада невесту у прст. Игра гестова простудирана је до ситница; невестина рука елегантно је опуштена на богато извезен столњак, њој се примиче пажљиво напрегнута рука женикова која држи нож као медицински инструмент; у старијој српској уметности увек исте тврде руке нису биле способне да изразе тако речите покрете.

Обред младенаца јасно је илустрован. По прастаром нехришћанском обичају женик и невеста пију из исте чаше, коју држи младић између њих, крв помешану с вином. Типично српско мешање паганских обичаја са хришћанским, идејно толико неударљиво, уравнотежено је снагом уметности. Две приче о крви додају се ново-заветном опису чуда у Кани. Привидно лакој, сватовској анегдоти о понесталом вину додана је рано трагична симболика: вино у Кани тумачено је као крв Христова.



XLVI — Хиландар саборна црква, икона из Чина главног иконостаса, св. Јован Претеча,
крај XIV века



XLVII — Хиландар, саборна црква, икона из Чина главног иконостаса, св. Лука, крај XIV века

У једној црквеној песми која се пева на велики петак описује се сусрет Богородице и Христа на путу за Голготу; сломљена мати упућује сину речи: »чъсо ради рано течении конъчавашии, ида друугъи бракъ бысть въ Канѣ, да тамо подвизаишися«. ³⁰³ У тренуцима кад се ближи »час« наговештен за трпезом у Кани, Богородица пита сина да не креће у друге сватове у Кани. И на истој слици у средини показан је обред примитивног мита о крви, који је до скоро сачуван у црногорским обичајима брати-мљења и посестримљења. Још тридесетих година нашег века у Кучима се брати-мило на овај начин: будући побратими убоду се у палац, сваки накапа у чашу ракије девет капи крви и помешану ракију и крв пију наизменце, сркнувши сваки по три пута. ³⁰⁴ Хришћанска символика и народна сујевеица стопљени су у приказ средњовековног племићког банкета. Каленићка свадба неодољиво подсећа на оно место у Константиновом Животу Стефана Лазаревића у коме се описује угла-ђеност манира на двору деспотовом: »А сви са страхом беху као анђели... а сви један према другом (понашали су се) са добрим редом и добрим стидом, а још више они унутрашњи (чинови) који су били оним (деспотовим) оком надгледани, одре-ђени и осијавани. Вика, или лупање ногама, или смех, или неспретна одећа није се смела ни споменути, а сви беху одевени у светле одеће које је раздавао сам он...« ³⁰⁵ Иста савршена однегованост манира и складност геста и одеће показује се на каленићкој фресци Чудо у Кани.

Свежа сликовитост почиње да се јавља у стилу каленићких мајстора. Иако је људска фигура као пластични облик јасно дефинисана, она губи своју ранију ста-туарну скученост и тежину обојених кипова. У композицији фреске у Каленићу човек је светла или тамна мрља живих контура. Стара наглашена антропоцентри-чност толико је сузбијена, да неке од фресака делују скоро западњачки; комплико-вана висока архитектура у Поклоњењу мудраца или велики пејзаж са архитектуром у Бекству у Египат заиста подсећају на Италију. Те композиције не показују просечна решења каленићких мајстора, али довољно јасно наговештавају њихову заинтере-сованост за теме које су у осталој византијској уметности тих времена много тврђе и стереотипније обрађене. Нов смисао за тоталност израза и утиска тријумфује на каленићким фрескама; иако су детаљи фино обрађени, све је подређено доминан-тама. Разнолике физиономије и разнолики карактери, толико омиљени у српском живопису из XIV века, губе се у Каленићу; типови младића, ратника, стараца, жена постају све уједначенији. На лицима се не тражи занимљивост изгледа, мајсторима се скоро сама намеће друга концепција: интензивни израз унутрашњег осећања.

Т. 106

Три упадљиво нове црте појављују се у структури каленићког стила: лаки светли колорит, пригушена пластичност људског лика и веома подвучена линија. Лаки, прозрачни колорит Каленића јасно се издваја својом усамљеношћу међу српским споменицима раног XV века. Светлокестењаста, светлоцрвена, јака жута, светлозелена — све те омиљене боје каленићких мајстора биле су веома ретке у осталом старом српском сликарству. Раније доминантна пуна фигура човека, иза које се као играчке сликају смањени облици архитектуре или пејзажа, у Каленићу

— у најлепшим фрескама — постаје одједном пролазна, скоро незнатна. Мудраци са Истока журно прелазе преко сцене, скоро као сенке, испред импозантне, стабилне архитектуре у позадини; почиње нови процес у коме мртве ствари и природа постају на слици већи и чвршћи, а човеков лик описан немирном арабеском линије, све мањи.

Лирика и извесна одвојеност од просечног реализма дају сценама каленићких сликара дискретну егзотику бајке која се дешава негде на Истоку. Свежа, пробуђена заинтересованост за природу и природнији однос човека према околини меша се са пажљиво уоченим и репродукованим појединостима оријенталне раскоши. Усамљена уметност Каленића очевидно је сликарство усамљеног друштва које је припремљено очекивало свој крај. У немоћној лепоти каленићких фресака била је ухваћена као у огледалу сва трагика идеала касног српског ритерства: елеганција, дискретна декоративност, суптилни смисао за одмерени став и гест — лирика једног затвореног, културног друштва, богатог и беспомоћног, које је покушавало да се у пуној лепоти своје презреле културе, са свим реквизитима своје удобне егзистенције, пресели са несигурне земље на сигурно небо.

Све у последњим тренуцима политичке слободе српско деспотство добија и зреле облике феудализма, и грађански staleж, и развијено рударство и живу трговину. Нагла богаћења појединих феудалаца омогућују им подизање раскошних манастира. Раслојеност српског друштва у првој половини XV века веома је утицала на уметност.

Моравско сликарство, гледано у оквиру друштвене хијерархије, нарочито из времена деспота Стефана, довољно се јасно издваја у три групе: велику владарску, дворску, уметност репрезентују: Раваница, Љубостиња и Манасија; дворску уметност »виших чинова« из деспотове околине показује — у пуном сјају — Каленић; све остале живописне цркве моравске Србије не импонују неким вишим квалитетима, нити хомогеношћу уметничког израза. Нарочито каснија судбина подељене моравске уметности показује њену чврсту везаност за одређени друштвени слој. Најмање моравска, уметност са доњег регистра друштвених лествица показала је највећу виталност; традиционална, веома везана за рани XIV век, она се лако претопила у поселачено сликарство из турског периода. Црпећи снагу из скромних, аутохтоних, македонских и приморских радионица, та се трећеразредна уметност ипак разликовала по квалитету. Копорински живопис, изразито популарног карактера, не импонује својим сликарским вредностима.³⁰⁶ У Копорину стара класична тематика из XIV века укалупљено се понавља: горе циклус празника, испод њега циклус Мука и доле стојеће фигуре. Алкаво и брзо сликане, копоринске фреске нису много одмакле од колорисаног цртежа; јаких, изломљених контура, оне задржавају драматiku бугарске уметности из средине XIV века. Провинцијски карактер овог сликарства избија нарочито у неуједначеностима, стилским и иконографским. Архаизам се највише осећа у коришћењу прастарих картона: Јудин пољубац враћа се у композицији скоро дословно на узор из XIII века, нарочито из охридске Пери-

влепте и Ариља. Старе композиције испрчане новим цртежом и новим светлијим и живљим колоритом имају у себи извесне дражи; гомилањем неконсеквентности копорински мајстори стварају типични примитивистички хаос, у коме често заблистају изненађења; недорасли ширим концепцијама зидног сликарства, копорински живописци су нешто бољи у појединостима. Најнеспособнији из групе копоринских фрескиста раде мала попрсја фронтално окренутих светаца — то су очевидно недела помоћника, који су се бавили серијском изработом икона за сеоске купце; тај најслабији део копоринског живописа већ пада на ниво слабијег иконописа из турског периода.

Провинцијском сликарству, али потпуно другог карактера, припада и живопис у црквици Св. Николе у селу Рамаћи код Страгара.³⁰⁷ Фреске ове племићке задужбине нису очишћене до краја, али се већ по откривеним деловима може наслутити општи распоред сликане декорације. У сводовима и горњим деловима биле су, вероватно, фреске великих празника, а испод њих насликан је циклус живота св. Николе. Испод сцена из живота св. Николе тече фриз великих медаљона, а испод њих стоје фигуре првог, најнижег појаса. По већ откривеним фрагментима види се да је у првој зони доминирала поворка св. ратника; међу њима су портретисани и живи: на јужном зиду поткуполног простора ктитори, један свештеник и један племић, на северном делу западног зида два племића »вишег чина«. Мајстори из Рамаће су прецизни техничари и сигурни цртачи: они имају солидну уметничку културу. Њихова чврста моделација још подсећа на средину XIV века, али је изглед њихових ликова већ осенчен лириком, толико типичном за почетак XV века; нове тенденције осећају се и у богатијој орнаментици, која тежи ка декоративности моравског живописа. Провинцијски тон осећа се на фрескама у Рамаћи највише у композицији, у њеној скученој, одбројаној уређености и несигурним пропорцијама. Портрети оба донатора са дечаком можда најизразитије показују суштину тог малог, рутинерског сликарства, у коме је дисциплиновани, сигурни начин причања и описивања текао укалупљено али јасно. Братска сложеност ктитора, сличних физиономија и истих покрета, тешко би се могла једноставније и ефектније показати у слици; на њој нема мекоће и елеганције каленићких фигура, па ипак извесна наивна искреност, нарочито у строгој симетрији руку постављених око модела цркве, даје тој геометризованој тачности ритма скоро неку мистичну важност коначно уређеног, непроменљивог. Највећа особина рамаћких сликара је свакако њихова преданост послу, њихова, можда ситна, побожност, која им не допушта да се неуредно, лакоумислено и расејано упуштају у сликање светих личности и светих догађаја. Рамаћке фреске насликане су, вероватно, око 1395. године; за то време тешко би било очекивати од мајстора запослених на племићким поседима да буду носиоци нових идеја. Декоративност и лиризам сликарства у Рамаћи наговештавају оне тенденције које су дошле до пуног израза у Каленићу; ипак, то помало неспретно сликарство нема ближих веза са суптилним стилем каленићких мајстора.

Сликарство Рамаће, и поред све скучености, има у историји српског сликарства одређено место, оно се уклапа у ону споредну линију нашег живописа која се

Т. 100, 101

може пратити преко Муштуишта, Беле Цркве Каранске, Добруна, Речана, Нове Павлице, Палежа и Руденице — хронолошки постављена негде иза Нове Павлице, а стилски ближе Руденици.

У том доста монотоном ланцу споменика сличних по димензијама и квалитету тешко се назире одједи њима савремене велике уметности; узор су често несхваћени и прилагођени скромнијим укусима; ипак се то сликарство одваја од оног популарног, лаичког стила скромних занатлија који су живописали Велуће и Копорин.

Последња велика српска средњовековна црква, храм Св. Тројице у Манасији, највећа је грађевина моравске архитектуре.³⁰⁸ Петокуполна црква са припратом, која је имала своју куполу, дуга је 34,50 м, главно кубе високо је око 25 м; по величини Манасију надмашују једино Дечани. Душанови Арханђели крај Призрена били су мањи. Огромна камена зграда има основу и унутрашњи простор моравских цркава; иначе спољашњост се веома разликује од осталих фасада моравског стила. Сива, камена површина са »богенфризом« испод кровова и танким, високим стубовима на апсидама даје спољашњости Манасије строги изглед; касније пронађени фрагменти моравске пластике, које је било вероватно око прозора, нису многобројни. Дискретно примењена камена орнаментика на фасадама Манасије није ни у ком случају могла да утиче на основни утисак хладне монументалности, која има у себи нечег неvizантијског. Опасана огромним блоковима сиве, камене тврђаве са једанаест високих кула, и сама црква личи на њен саставни део. Јединство цркве и тврђаве истакнуто је већ у самом имену манастира. Име Манасија сасвим је у духу тадашњег западњачког називања тврђава. И у Француској постоји Манасија: Tour de Manassès de Garlande.³⁰⁹ Алузија на име старозаветног Манасије, сина Јосифовог, очевидно се везује за она места у књизи Исуса Навина у којима се говори о зидању великог олтара на граници Ханаана на обали Јордана.³¹⁰ Константин Филозоф, деспотов биограф, описује са много речи али доста неодређено подизање Манасије-Ресаве. Истичући богатство Стефаново, кога назива Кнезом, Константин прича како је деспот сам одабрао место и положио камен темељац у име »Св. Тројице« (1407). Говорећи по свом обичају заобилазно, он у опису зидања Ресаве прећуткује име манастира; није много јаснији ни када прича о мајсторима: »и свуда дакле, са сваком журбом и најлепшим стварима и многочасним највештијим радницима, најискуснијим живописцима, ако их је где било, и многим златним и цветним шарама украси је (мисли цркву). Јер шиљаше чак на острва и свуда. И тако многим и неисказаним трошком сврши се и украси се дом (црква) и град окол, изванредни станови за општежиће«. ³¹¹ Као и Немањићи раније, и деспот прилаже Ресави села и винограде — у самој цркви припрема себи гробницу — »а даде (Ресави) и драгоцене иконе украшене бисером и златом, снабдевши је сваким књигама за служење, приложи служабне одежде и црквене сасуде довољно са великим бисерјем и златом украшене... много...« ³¹² Манастир је имао велика звона, која су Турци пронашли 1476. и однели.³¹³ После спомена смрти кнегиње Милице (монахиње Евгеније), Константин додаје још неколико речи о деспотовој београдској цркви Успења





13. СКОПЈЕ, НАРОДНА ГАЛЕРИЈА, ИКОНА БОГОРОДИЦЕ ПЕЛАГОНСКЕ ИЗ МАНАСТИРА ЗРЗЕ,
РАД ЗОГРАФА МАКАРИЈА ИЗ 1422. ГОДИНЕ

Богородице и о Ресави, »њих«, вели, »у све дане свога живота никада не престаде да приутиврђује... зато нису биле подигнуте за мало времена, за све повести ових ратова, да се слажу с њом, но (су подизане) на много година.«³¹⁴ Учено име Ресаве, Манасија, и подаци о њој као књижевном центру довољно јасно показују да је деспот Стефан свој маузолеј подигао као кулу православља на самој његовој граници. Ако је већ цело српско деспотство било неке врсте збег балканске хришћанске емиграције, тада је Ресави, свакако, у интелектуалном животу представљала жариште интернационалне балканске културе, која се нашла очајно притешњена између католичког Запада и турске инвазије. Најжешћи пропагатори католицизма, који су се прославили као ликвидатори чешких Хусита, долазе у Београд 1456. проповедајући крсташки рат против Турака; међу њима се нарочито истицао Јован Капистран, који је умро исте године у Илоку. И поред свих ратова и све веће опасности од Турака, у Манасији се формира школа »пѣководникъ ресавскихъ«.³¹⁵ Ти педанти, учени познаваоци српског и грчког језика дају последњу средњовековну редакцију српских књига, редакцију која ће се пажљиво преписивати у столећима турског ропства. Враћање грчким изворима у области књижевности није значило само учвршћивање ортодоксије; није преписивана и редигована само стара, стандардна, литургијска књига већ су преводјена и још непреведена дела, највише морално-поучне и историјске садржине.

У последњим тренуцима слободе »са сваком журбом«, као што би рекао Константин, изведена је грандиозна рекапитулација и обнова старе српске књижевности. Сличан посао обављен је и у монументалном сликарству. Фреске у Манасији представљају суму моравског сликарског стила.

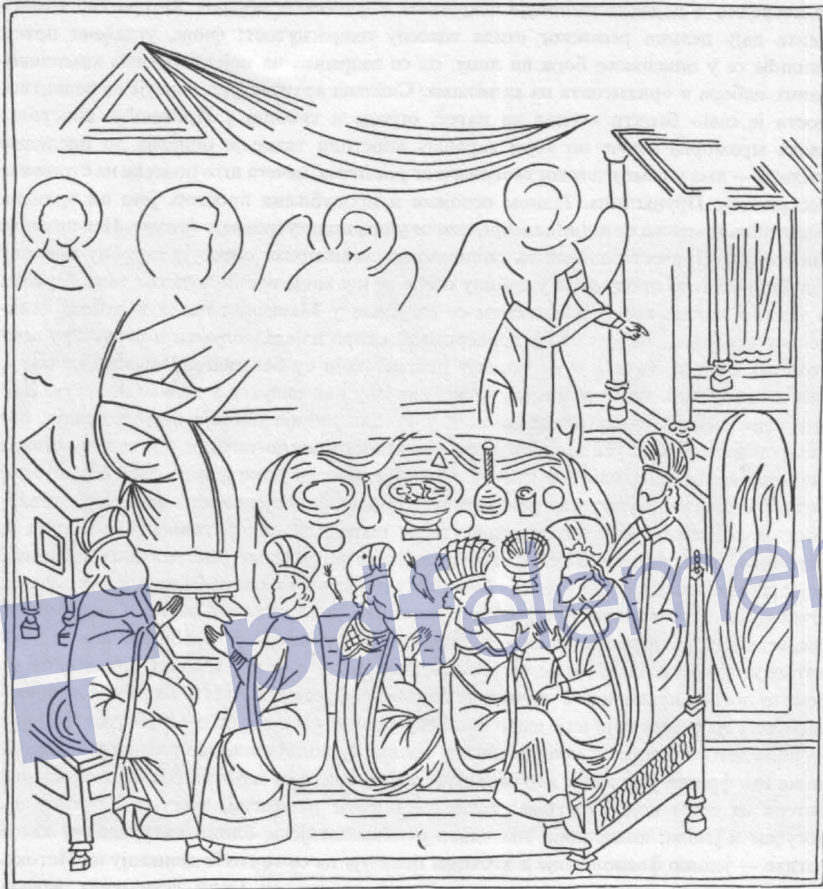
Манасија је имала на својим зидовима најбогатију галерију српског сликарства из раног XV века. Шири и виши од осталих, манастирска црква старе Ресаве имала је већ и по репертоару веома проширену тематику. Из општећене целине, која нам је сачувана у скромним фрагментима, види се да су се циклуси спуштали овим редом: у сводовима празници, испод њих муке Христове и чуда, а испод њих параболе. Циклусе композиција од најнижих стојећих фигура одвајао је фриз кружних медаљона са попрсјима. Ресавске фреске изведене су негде између 1410. и 1418, кад је црква на Духове освећена и кад су се у њу уселили монаси.³¹⁶ Иако сликана скоро читаву деценију, Ресави пружа заиста хомогену стилску целину; према очуваним фрескама види се да је деспот Стефан добио групу мајстора веома уравнотежених уметничких схватања и скоро подједнаке способности; у Ресави се ретко осећа рука помоћника, што је био чест случај у Дечанима. Преостале фреске дају извесне реперне тачке по којима се може одредити како су текли циклуси.

Најбоље су очуване монументалне фигуре пророка у тамбуру главног кубета; т. 107 распоређени у два реда, између прозора, они репрезентују, скоро нетакнути, сву првобитну лепоту ресавских фресака. Споро сликани пророци богато су варирани, неки стоје мирно, скоро непомично, фронтално окренути, други у широком замаху,

залепшаних хаљина, испољавају сву ону динамику која је захватила византијско сликарство средином XIV века.

По утврђеном плану, у пандантифима седе јеванђелисти, исто тако по традиционалном распореду нижу се фреске на западном зиду: велико Успење Богородице (сачувано у фрагментима) и испод њега скоро сасвим пропало Благосиљање хлебова (Мат. 14, 15—22). У плитком своду изнад западног отвора врата Недремано око (као у Протату), у темену свода Рука господња, а испод ње, лево, Соломон, који речима исписаним на свитку тумачи Руку (Премудр. Сол. 3,1), десно Давид, који тумачи Недремано око (Псал. 43, 24). Десно од врата насликан је свечани ктиторски портрет, богомпостављени деспот Стефан, који подноси св. Тројици модел храма. Деспот је насликан сам, без породице и предака, окружен пустињацима и схимницима »који говоре са шумом лишаја и птицама и водом«;³¹⁷ то чудно место деспотово у друштву пустињака веома подсећа на речи Константине како деспот »жељаше да говори са пустињацима и несито се настањиваше са овима«;³¹⁸

На јужном зиду може се нешто тачније разабрати некадањи распоред зона. Од два највиша појаса није остало ништа; појас изнад медаљона доста је очуван у простору певничке апсиде; нижу се призори према триоду, од почетка поста, прво сцена Дванаестогодишњи Христос учи у храму (Лука 2, 41—52), за њом: Митар и фарисеј (Лука 18,10) и прича о блудном сину (Лука 15,11). У истом појасу, на северном зиду (опет у апсиди), теку од запада ка истоку: прича о цару који је приредио свадбу (Матеј 22,1—14), (сл. 22), прича о богатом и убогом Лазару (Лука 16, 19—31) и прича о Самарјанину (Лука 10, 30—37). Испод појаса са причама теку медаљони; један од најлепших налази се на северном зиду: попрсје св. Трифуна са расцветаним крином. Велике фигуре светих ратника, нарочито оне у северној певничкој апсиди (оба св. Теодора, св. Никита, св. Нестор и св. Арета), спадају међу најлепша дела византијског сликарства из раног XV века. Фреске у олтарској апсиди сачуване су као највећа целина живописа у Ресави. Остала су три појаса: Причешће апостола, фриз медаљона и Поклоњење агнецу; изнад Причешћа назиру се остаци горњег појаса, од севера ка југу: Три Јевреја у пећи огњеној, Пилат пере руке (?), Христос на мору Тиверијадском (Јован 21, 1—13) и Жртва Аврамова; ови призори тачно одговарају симболици олтарског простора, према утврђеној схеми из касног XIII века. Истој иконографској целини и истој групи мајстора припада и Визија Петра Александријског (на јужној страни североисточног стуба). Веома је занимљив избор светих епископа у медаљонима олтарског простора; насликани су: св. Епифаније Кипарски, св. Власије из Севасте, св. Јасон из Тарса (погрешно сигниран као Иконијски), св. Тимотеј Ефески, св. Лукије Лаодикејски, св. Поликарп из Смирне, св. Стахије епископ византијски, Симеон Брат Господњи Јерусалимски и Мартин, папа римски. Од девет очуваних сигнираних светих епископа петорица су из Мале Азије, један са Кипра, један из старог Византа, један из Јерусалима и један из Рима; у ствари, седморица су из истог подручја, са Малом Азијом као центром. Ова околност



Слика 22. — Манасија, наос: Прича о цару који је приредио свадбу

говори знатно у прилог претпоставци да је податак Константина Филозофа о »мајсторима с острва« тачан.

У развојној линији моравског стила ресавске фреске заузимају посебно место. Оне представљају последњи покушај враћања ка свечаној монументалности. Велики формати и раскошна декоративност делују донекле монументално, али ипак само спољашњим средствима. Ресавско сликарство, без снаге и без темперамента, сувише

је посредно и највише импонује искуством и финесама обраде. Хетерогене компоненте дају целини ресавског стила извесну напетност; фини, углађени цртеж заплиће се у описивање бора на лицу, он се задржава на појединостима компликованих набора и орнамената на хаљинама. Сликана архитектура описује се педантно; доста је само башити поглед на патос, ограде и кивориј у Причешћу апостола: свака мраморна плоча по којој корачају апостоли тачно је описана до последње жилице — има у томе извесног северњачког реализма, нечега што подсећа на стрпљиве дескрипције Прунктила. Једном освојени и продубљени простор, још од времена Каленића, понавља се и у Манасији, али се у празнине утрпавају фигуре. Иза поворке апостола у Причести анђели са рипидама и свећњацима образују посебну поворку у дубини. Нагло продирање у дубину осећа се и у моделирању људског тела. Пуноћа и тежина човека као појаве сасвим се изгубила у Манасији; нагла и дубока осеченост празнина, нарочито на драперијама, скоро изједа волумен и структуру анатомских облика, руке и ноге описују покрете који су без снаге. Ресавски сликари, као и каленићки, често приказују човечју појаву као силуету у живом покрету. Као и у свим декоративним стилевима, и у Ресави линија постаје све сложенија, све наметљивија. Честа уситњеност и изломљеност светло-тамних контраста ствара немирне дематеријализоване целине. Све појединости дескрипције, ма колико биле педантне, не стварају утисак реалистичке концепције, појединости не описују стварност свакодневног, оне потенцирају утисак шаренила, декоративности, раскоши и, нарочито, необичности. Утисак егзотичног појачан је скоро апстрактним акордима боје; ресавски мајстори не узимају боје из стварности, они слажу бело, плаво и златно, стварајући тако колористичке ефекте изразито декоративног звука. Смишљеност ресавске декоративности строго је спроведена: орнамент је пребогат, али је увек потиснут у други план, он не нагриза људски лик, он се не увлачи у покрете, он не ремети логику драперије. У очуваним деловима фресака банкета, на композицијама параболо «о човеку који није имао свадбену хаљину» и о «богату и убогом Лазару» — нова декоративност и нови реализам толико су подвучени, да призори и не делују више као фреске, још мање као византијске фреске; то су илустрације банкета касних ритера са свим појединостима: тачно се описује намештај, текстил и трпеза са посуђем и јелом; концепција тих слика је неовизантијска, ближа натурализму касне готике — једино физиономије и костими показују да се те гозбе дешавају на Истоку.

Преостале фреске ресавског живописа сувише су мали фрагмент некада грандиозне целине која је обухватала стотине квадратних метара сликане површине. Не могу се никада више реконструисати све варијанте и све богате супротности на којима је изграђивана раскошна целина сликане декорације у Ресави. Ипак, из сивила озлеђених зидова избијају местимично блиставе површине које показују богату многостраност ресавског стила.

Топографска расподела садржине живописа, у складу са симболиком унутрашњег црквеног простора, била је смишљено спровођена столећима у српском монументалном сликарству; природно је да се по тој подели и уметничка структура



XLVIII — Хиландар, ризница, иконица «Петозарних мученика» (Евстратија, Авксентија, Евгенија Мардарија и Ореста), крај XIV века



XLIX а и б — Куенка, катедрала, Диптих деспота Томе Прељубовића. Лево крило, у средини Богородица с Христом и донаторком; поспрја горе: св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат, св. Ана и св. Прокосије; лево: св. Артемије, св. Еустратије и св. Варвара; десно: св. Никола Нови, св. Гурије Хомологет, св. Самона; доле: св. Пелагија, св. Кузман, св. Дамјан и св. Пантелејмон. Десно крило, у средини Христос са донатором; поспрја горе: св. Андрија,



св. Лука, св. Тома и св. Вартоломеј; лево: св. Јован Милостиви, св. Спиридон, св. Елевтерије; десно: св. Власије, св. Антипа, св. Павле Хомологет; доле: св. Лаврентије, св. Стефан Првомученик, св. Стефан Нови и св. Теодор Сикеотски. крај XIV века



1 — Београд, Народни музеј, иконица св. Саве и св. Симеона (из Хиландара?), почетак XV века

фресака — у извесним одељцима — и сликарски прилагођавала општем карактеру садржине. Већ је у Грачаници ритам покрета насликаних личности био усклађен са карактером простора: свети ратници у средњем делу цркве немирно звецкају оружјем, потржу мачеве, право гледају испред себе као да прете посматрачима, док у олтарском простору свети епископи, строго поређани у потиљак, ћутећи, погружени у себе, у реду и тишини, приступају Христу јагњету жртви. Та нијансирања карактера, иначе формално и квалитативно ујединаченог стила, нарочито су суптилна у Ресави. Градације и спуштања интензивности боје, геста, декоративности, монументалности, све је према месту, што значи и према садржини, прилагођено основном тону.

Пророци и старозаветни патријарси у тамбуру кубета схваћени су као дивови из прадавне прошлости, атлете духа и тела, скромни и свечани. Њихова монументалност није само у формату фигуре, она се испољава и у унутрашњој структури слике, у тежини сликане материје, у интензивности боје, у читкости покрета, у снази и концентрисаности израза.

У »приземним зонама« сликан је други сој људи: овоземаљски становници, веома дотерани, врло немирни, вероватно веома слични савременицима. Те разлике, т. 111 ма колико биле уочљиве у психолошком смислу, највише се испољавају у уметничком изразу. Јасне тенденције ка реализму задржавају мајсторе на појединостима оружја, ношње и накита; у уметничкој концепцији те тежње се показују и у јаче наглашеном пластичном облику и у дубини сцене, која се доста конкретно описује. т. 108

Увек је посебну атмосферу, тиху и тајанствену, стварао олтарски живопис. То сликарство молитава и прибраности имало је у XIII и у раном XIV веку снагу и драматику уздржане узбуђености искреног убеђења. У Ресави фреске из олтарског простора дочаравају атмосферу искусно режиране црквене церемоније; велика парада, формално дотерана до последње појединости, изгубила је унутрашњу снагу; поставши сувише сцена, она је изгубила убедљивост идеје коју тумачи. Текстови светих литургијара сведоче да мајстори и даље желе да задрже сву ортодоксну строгост идеје о Христу-жртви. Увек исте молитве од Студенице и Милешеве до Манасије испisuју се на свицима светих литургијара: речи молитве »предложенија«, првих шест антифона — до молитве која се чита после причешћа. Носиоци текстова молитава, св. Василије, св. Јован Златоусти и остали за њима, сликани су као дивови у Милешеву, Сопоћанима и у Богородици Љевишкој. У Манасији они су пажљиво одевени прелати — у плаветнилу, белини и злату — они делују скоро као дефиле фантома који помало и сами уживају у нестварности свога изгледа. т. 110

Разлике у ресавском сликарству нису потекле од нехомогености екипа запослених на изради сликане декорације. Сада се модерна »одвајања руку« (нарочито код историчара средњовековне уметности) могу пратити у делима изразито занатлијског карактера, као што је случај у Дечанима, или у великим целинама које су настајале у временима наглих промена уметничких тенденција, као што је био случај у Сопоћанима. У Ресави постоји изразита тоталитарност

уметничког израза, све је потчињено једној концепцији која допушта множину варијаната.

Живопис у Ресави само је привидно традиционалан и само привидно византијски. Сувише приближено Западу, сликарство ресавских мајстора, као и архитектура ресавског храма, већ се стапа с тенденцијама западно-европске уметности око 1400. године. Уметност пренесена са јегејских острва на Дунав била је на Митилени и у српској деспотовини подједнако изложена утицајима западног сликарства. Већ 1300. сусрети византијске уметности са западноевропском нису били случајни. И поред свих разлика између Цариграда и Италије, почетком XIV века обе половине раздвојене европске уметности биле су прожете истим склоностима ка наративном. Сто година касније европска касна готика ствара егзотичну мешавину декоративности и натурализма, чудни спој супротности, који се — у оквиру источне уметничке културе — понавља у веома сличним облицима. Све јаче продирање западноевропског феудализма у Византију осетило се и у уметности. Живот српског високог племства у XV веку постајао је све сличнији животу касносредњовековног ритејства у западној Европи. Судбоносно је било за српску уметничку културу тога доба што се »висока уметност« везивала за онај слој друштва који је био осуђен да под пристиком Турака први нестане.

Фреске банкета у Манасији, са педантним описима свих појединости скупоцене одеће, са показаним деликатесима племићке трпезе, тачно су источна варијанта сличних — истовремених — призора банкета на Западу. Календарска слика гозбе херцега ди Берија на минијатури у *Très riches Heures* — у Музеју Condé у Шантијију (око 1416) и слике гозбе у Манасији не показују само спољашњу сличност подједнако аранжираних банкета већ и знатно значајнију сличност у сликарској обради. У лирици каленићких фресака још је живела оплемењена класика ренесансе Палеолога; у Манасији она је потпуно ишчезла. Јединство стила у Манасији спроведено је спољашњим, веома ефектним елементима: уједначеним оштрим цртежом, уједначеном бујном орнаментиком, консеквентно спроведеном хроматиком, педантно изведеним, скоро златарским цизелирањем пластичних облика. Ипак то сликарство нема чврсту логику конструкције, нити финесе просторне композиције; облици као у слапу навиру у први план, не пружајући нигде оку одмор празнинама. Све је свечано, претрпано и поред све привидне уређености у суштини хаотично; зрна натурализма губе се у нестварности целине. Византијско монументално сликарство столећима је инсистирало на својим античким традицијама, оне су сачињавале срж зидне слике у Византији и средњовековној Србији. Раскошно сликарство Манасије коначно је напустило строгу античку основу, оно се расточило у блиставу завесу, у тканину оптерећену скупоченим украсима. Та скоро непријатно свечана раскош расцветала се на зидовима Манасије као заиста грандиозни финале једне елитне уметности која одлази у смрт. Тежећи ка ефектима драгоцености, то је сликарство губило вредност зидног живописа и показивало се у својој пуној лепоти у скупом материјалу, нарочито у златном везу. Хиландарска катапетазма монахиње Јефимије (из год.

т. 112

1399) и два виртуозно везена епитрахила из Тројице Пљеваљске³¹⁹ показују, можда, крајње домете тога скупогеног сликарства, које се најадекватније могло да изрази у злату, свили и бисеру.

Сликарство Манасије стоји као последњи споменик српског моравског стила из прве половине XV века. Оштећене и премазане фреске у гробљанској цркви у Смедереву безначајне су. Од деспотове велике цркве Успења није остало ни трага. Можда ће се после чишћења фресака у Лазаревој припрати у Хиландару и у манастирима Костамониту (1443) и св. Павлу (1447), пронаћи, за сада доста загонетни, српски светогорски живопис »моравског« стила; како је отприлике изгледао српски светогорски живопис XV века, може се наслутити по сљуштеној минијатури породице Бранковића на Есфигменској повељи и београдској икони хиландарских ктитора.

Падом Смедерева 1459. године завршава се прво велико поглавље историје старог српског сликарства. Друго поглавље, које траје од краја XV до краја XVII века, има свој посебни карактер и не може се ни упоредити са првим периодом цветања.

Београд, 1. јануара 1962.

