

Гордана Бабић • Војислав Кораћ • Сима Ћирковић

СТУДЕНИЦА

Бранислав Стругар, фотограф



Југословенска ревија
Београд, 1986.

Градитељство и скулптура

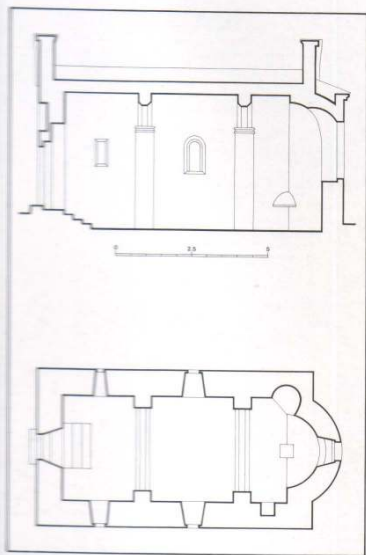
КРАЉЕВА ЦРКВА је добро очувана. У оквиру конзерваторских радова који су извођени пре неколико година уклоњени су накнадно додани делови: зид на тамбуру куполе, којим је био измењен њен облик, унутрашњи оквир портала и камени сокл. Захваљујући овим радовима Краљева црква данас опет има изворни облик, онакав какав је представљен на верно сликаном моделу што га држи ктитор, у ктиторској композицији на јужном зиду (сл. 81).

Једна од споредних цркава у манастиру, скромнијих размера, Краљева црква је по значају превазилазила остале студеничке параклисе. Њоме је у градитељску и уметничку целину Студенице ушло дело које на прави начин представља угледног ктитора и једну велику епоху старе српске архитектуре и уметности.

Основа цркве има приближно облик квадрата, коме је на источној страни додан олтарски простор (План VII). Апсида је изнутра нешто дубља од полукруга, а споља је њен простор образован у виду правоугаоне масе, са издвојеним тространим завршетком. У источном зиду цркве, северно и јужно од апсиде, на местима предвиђеним за проскомидију и ђаконикон, изграђене су мале полукружне нише. Две нише су и споља обележене, и то као тростране масе, чије се унутрашње стране губе у северном и јужном зиду апсиде. На квадратној основи цркве саграђена је купола на пандантифима, које носе удвојени прислоњени лукови. Спољни лукови, прислоњени уз зидове, постављени су на угаоне пиластре, док унутрашњи стоје на конзолама.

Споља, у облицима, исказана је целокупна унутрашња структура грађевине: основна маса наоса, лукови који носе куполу, завршетак поткуполне конструкције — у виду само наговештеног коцкастог постоља — и купола са осмостраним тамбуром. На источној страни грађевине облици су образовани како је то било уобичајено за цркве са потпуним троделним олтарским простором. На тамбуру куполе, у правилном ритму, једноставне колонете носе плитке слепе лукове, којима се завршава тамбур. Испод њих су полукружни прозори, по један са сваке стране. На фасадама су успостављене две зоне. Доња, равна зона, завршава се венцем, постављеним на висини са које полазе поткуполни лукови. Два слепа лука изнад венца, који оцртавају унутрашњу конструкцију, образују оквир око средње мало увучене површине. У њеној осовини је бифора, која такође лежи у венцу. На исти начин су обрађене горње зоне на све три равне фасаде — западној, северној и јужној. Доња зона у целини делује као постоље горњег дела грађевине. На бочним странама цркве овде су изграђена по два симетрично постављена једноставна прозора, а на западној страни је сразмерно велики портал (сл. 82). И на апсиди су успостављене две зоне, које такође дели венац на коме лежи бифора. Све три бифоре су једноставно обрађене; стубићи имају облик меноа, а капител облик импоста. При врху чеоних страна меноа, као и на источном и западном капителу, у плитком рељефу су урађени крстови, а на северном капителу стилизовани листови. Углови источног меноа су





обрађени као штапови или ужад, који се на средини меноа превезују чворове. Слични облици и украсни мотиви познати су и на цркви Св. Ђорђа у Старом Нагоричину, као и на спољној припрати и деловима каменог намештаја из истог времена у Св. Софији у Охриду. Пошто је реч о делима која су грађена истих година, могуће је да клесари потичу из исте радионице. Елегантан облик бифори даје спољни, издужени лук, разбијен у два степена. Фасаде су биле омалтерисане и обојене, и то доњи део бело, а тамбур куполе црвено. На белим фасадама цркве урезани су у малтеру хоризонтално сложени редови правоугаоника, који подражавају камене тесанике. По начину на који су обрађене фасаде може се закључити да је градитеља водила жеља да се црква својим изгледом прилагоди главној манастирској цркви. При томе су битним својствима прилагођавања или сличности сматрани начин зидања и боја куполе.

Од плана до појединости црква Св. Јоакима и Ане грађена је у складу са схватањима која су преовлађивала у архитектури тадашње Србије. Дело је искусних градитеља краља Милутина. Пре Краљеве цркве били су остварени велики градитељски подухвати, од Хиландара преко Никите у Скопској Црној Гори, до призренске катедрале и Старог Нагоричина, а и на Грачаници су 1314. године радови морали бити већ увелико у току. Ова дела, уз друга, која се нису очувала, била су довољна по размерама и општим вредностима да се и skupина градитеља који пројектују и изводе радове, као и ктиторово окружење до краја упуте у токове и природу оновремене византијске архитектуре. То речито потврђује слобода којом се компоњују сва сложенија дела, као што су Богородица Љевишка, Старо Нагоричино и Грачаница. Сав репертоар старе архитектуре, обновљен уметничким покретом крајем XIII века, ушао је у главни ток српске архитектуре. Вероватно задуго нећемо открити све компоненте ове архитектуре, посебно односе између стварне и симболичне намене простора у свим варијантама. Јасно је, међутим, да за њене ствараоце није било тајни. Главни мотив те архитектуре била је грађевина централног плана са куполом, и још уже — купола као средиште простора структуре, спајања или раздвајања волумена. Краљева црква би требало као сажета варијанта куполне грађевине, да има своје изворе и своје паралеле у споменицима свог времена. У деценијама око 1300. године, и касније, и у Византији и у нас нису ретке куполне цркве без слободних средњих ослонаца, код којих се организам куполе ослања на зидове. Најчешће су, готово по правилу, уз куполни део грађени и олтарски простор и припрата. Изузетна су решења у којима је сажимање куполне грађевине централног плана изведено по геометријској симетрији, једнаким укидањем делова простора по обема главним осовинама грађевине, свођењем архитектонске концепције на куполу и простор испод ње (сл. 84). Да византијски градитељи то постижу без тешкоћа показују примери њихових малих димензија, по намени — капеле ограничене употребе. Ова градња се јавља од XI до XIV века. Ретки су примери код којих је структурално сажимање крстообразне куполне цркве спроведено ради изградње веће самосталне грађевине. У приликама када је то рађено, поткуполна струк-

План VII. Краљева црква — основа и попречни пресек

тура, по природи крстообразна, истицана је у формама унутра или споља. За пример помињемо две грађевине нешто млађе од Краљеве цркве — Спасовицу код Ђустендила и Будисавце код Пећи. У студеничкој задужбини краља Милутина учињен је корак даље. Неизбежна поткуполна структура изведена је унутра у сведеној варијанти, да би споља била урађена као цртеж за композицију фасаде. Исход је: споља хармоничан кубус окруњен куполом, унутра јединствен, целовит, хармоничан простор, лако доступан и раскошно осветљен.

Новине које је у архитектуру унела византијска уметничка ренесанса крајем XIII века уздржано су наговештене на фасадама Краљеве цркве. Била би то подела на зоне, као и различито компоновање горње и доње зоне. У томе поступку је ипак претежно поштовано традиционално византијско схватање ритма и симетрије: фасаде су као целине задржале хармоничну равнотежу, а њихов главни мотив, степенована слепа аркада, стварно открива унутрашњу структуру, али само у горњој половини. Облик поткуполног кубуса и венац на средини фасаде наговештавају могућност непосредне везе између пројеката Краљеве цркве и Грачанице.

У градитељским делима краља Милутина коришћен је исти материјал као и у византијској архитектури тога времена. Његова природна својства су различито истицана на фасадама, а најчешће уздржано. Живописни ефекти су обично подређивани архитектонским облицима. На фасадама Краљеве цркве материјал је изгубио вредност. Прилагођавање омалтерисаних површина изгледу Немањиног маузолеја пренело је градитељску замисао у област виших, симболичних категорија, чији смисао не докучујемо. Унутрашњи простор је добио висока својства византијског монументалног ентеријера. Његова права обележја остала су по традицији сликане зидне површине и скупочени детаљи. Исходи новијих истраживања омогућују да се понешто наслути о детаљима. Тако су доста поуздано идентификовани фрагменти првобитне олтарске преграде. Реч је о делима парпетних плоча које су припадале олтарској прегради. Плоче су биле украшене удубљеним релефом, који је потом попуњаван пастом. По мотивима и начину рада овај украс је сличан каменим релефима у црквама краља Милутина у Хиландару и Бањској, па је могуће да се на сва три споменика протегао, у току двадесетак година, рад клесара из једне радионице.

Краљева црква би могла да буде купола са коцкастим постољем скинута са једног од зрелих дела краља Милутина и јако увећана. У очима савременика она је морала да буде слика идеалне цркве, и то византијске куполне цркве, у којој су детаљи само функција целине. Она је, по свој прилици, плод старог схватања обновљеног крајем XIII или почетком XIV века, по коме је куполна црква симболична слика универзума. Купола—сфера покрива чврсто организован простор. Облици прате његову структуру, а геометрија облика меког је цртежа вођеног слободном руком. У односима апсолутне вредности мере имају другостепени значај, па ни укупна величина грађевине није њено најважније обележје.



82



83

Краљева црква је антологијски споменик једног нарочитог низа. У њега би ушло по једно дело из сваке велике епохе европске архитектуре. У мерилима за улазак у антологију изоставиле би се димензије споменика и материјал од кога је он саграђен.

КОНАЦИ КРАЉА МИЛУТИНА. Као што се мало зна о првобитним конацима студеничког манастира, тако су крајње оскудни и подаци о каснијој изградњи конака. Јасно је да је у тако великој целини морало бити промена, дограђивања и новоградњи. Треба очекивати да ће прилично велика неистражена површина манастира, нарочито на његовој северној страни, пружити нова обавештења и о првим конацима и о потоњем грађењу. Извесна археолошка сазнања стечена су ископавањем дуж бедема између источне капије и конака из XIX века који се приписују кнезу Милошу. Овде су откривени, у малој висини, остаци зида који иде упоредо са бедемом. Његов правац пружања и његово одстојање од бедема указују на конструкцију карактеристичну за манастирски конак, који је грађен у две етапе. Темељи зидова између овога зида и бедема настали су у некој познијој фази, када је тај конак преправљан. Између поменутог зида и бедема била је у неком систему изграђена међуспратна конструкција, те је тако образован познати систем просторија, које су у приземљу биле намењене економским потребама манастира, а на спратовима становању. Не може се рећи које је висине био овај конак. На прилично добро грађеном зиду видљив је ћелијаст систем слагања материјала. Камени квадери су постављени у водоравним редовима и уоквирени су опеком. О времену грађења конака нема података. Начин његовог зидања присутан је у српској архитектури од првих дела краља Милутина, из чега проистиче могућност да је ктитор конака управо краљ Милутин (сл. 83). Његово широко и свуда штедро заузимање око изградњи цркава и манастира, није мимоишло ни Студеницу. У најугледнијем манастиру, прадедовској задужбини и маузолеју, сасвим је вероватно да није као своје дело оставио само малу цркву Св. Јоакима и Ане. Уз то, конак поуздано потиче из времена које је осетно млађе од изградње манастира, јер покрива источну капију, тада очигледно затворену.

ЦРКВА СВ. ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ. Међу данас видљивим остацима средњовековног манастира најмлађа ће бити црква Св. Јована Претече. Откривени у једној од послератних истраживачких кампања, остаци цркве се налазе на земљишту између Краљеве цркве и Св. Николе (сл. 82). Грађевина је идентификована према студеничком бакрорезу из 1733. године. Био је то један од самосталних студеничких параклиса, у коме су у потпуности поновљени и замисао простора и горња конструкција Св. Николе. И у мерама је Св. Јован сасвим приближан своме узору. Судећи по представи на бакрорезу, поред прозора на апсиди, на бочним странама су била још по два прозора. Сем патрона, о цркви се ништа не зна; ни име ктитора, ни време грађења. Готска бифора, нађена овде приликом археолошких истраживања вероватно потиче са Св. Јована, па би се, по њој, време грађења параклиса могло оквирно ставити у другу половину XIV века.

83. Остаци конака краља Милутина у источном делу манастирског комплекса

84. Купола Краљеве цркве, поглед с пода. Види се систем конструкције и програм сликарства



Живопис

КРАЉЕВА ЦРКВА. Добро сачуван

натпис уклесан у мермерне плоче, које леже под кровним венцем апсиде, сведочи да је задужбина краља Милутина грађена 1313/1314. године. Живописана је, без сумње, одмах по завршетку зидања, па како је црква мала (4,20 × 4,40 m у основи под куполом високом 11,70 m), верује се да су фреске завршене већ 1314. године. Од XVIII века, ако не и од раније, студенички монаси, ходочасници и путници називају ову студеничку капелу Краљевом црквом. Током друге половине XIX века учени посетиоци и први истраживачи уметничких споменика запазили су и често хвалили њено »лепо сразмерје« и изванредни живопис, а те оцене ни данас нису измењене. Краљева црква очигледно нуди облике који су људима XIX, али и из XX века били блиски, разумљиви и вредни. То сликарство из почетка XIV века носи извесне одлике вишег реда и потпуне хармоније која је годила образованим савременицима и далеким потомцима. У сагласју слика и зидова који их носе, у смишљеном распореду циклуса који теку у истом правцу у свим зонама, од истока преко југа и запада до севера, у сажетом излагању традиционалне садржине — осећали су људи свих времена вечити склад неког другог, идеалног света.

Од античког доба мир и немир су повремено и наизменично владали облицима ликовног изражавања у медитеранском свету. Крајем XIII и почетком XIV века цариградски сликари су налазили нову снагу на изворима своје класичне традиције, верујући у моћ давнашњих канона лепоте људског тела и људског ума. Око 1261—1300. у најнапреднијем сликарству византијског света негован је људски лик обдарен телесном и духовном лепотом. Цењен је његов непомућени мир, још неугрожен претераном осећајношћу. Класицистички дух студеничког сликарства из раног XIV века изражаван је ликовним језиком који су разумевае генерације људи образованих на примерима античких схватања. Химна уређеном поретку на небу и на земљи, у човеку и у васиони, одзвања са зидова ове мале цркве студеничког манастира и плени својом хармонијом пажњу и данашњег посетиоца.

Програм је јасно изложен, међутим, једноставност тема само је привид. Са зидова Краљеве цркве упућенима се намећу размишљања о хришћанској догми, о поретку у васељени, о месту ктитора у том идеалном свету, о судбини свих који су живели и којима се учењем о Христу нуди нада у васкрсење. Јер чим ступи у Краљеву цркву, човек се нађе у простору који личи на коцку покривену сводом. Тај простор подсећа на стара хришћанска схватања о земљи и небу као о слојевима васионе којом влада небески цар. Али кад су замишљали идеалну метафору у уметности, црквеној згради су давали облик коцке, ослоњене на четири пиластра, носача лукова који симболизују четири стране света покривеног куполом као небом. Такав кубус под куполом опевао је у VII веку творац сиријске химне посвећене Св. Софији у Едеси. Краљ Милутин је почетком XIV века изабрао сличан облик за своју капелу коју је подарио студеничком манастиру. У таквом простору свака слика је добијала слојевитије значење, а ктиторов лик се јасније оцртавао у замишљеној васељени. Над



ТАКОГЛѢ
ГВѢБСТ
ВОРЕНН
БОНЗЕ
МЛЮ.



86

хришћанским космосом бди Христос Пантократор, приказан у попрсју, како се често приказује од IX века и у Цариграду и на Балкану. У Краљевој цркви је попрсје Христа творца и владара света добило сложеније значење. Окружују га четири апокалиптичне животиње, серафими и ватрена кола, па слика у медаљону добија изглед апокалиптичне визије о Другом доласку Христа. Сведржитељ и космократор појавио се у Краљевој цркви и као судија који ће поново доћи. Четири симболичне животиње, као четири стара знака, подсећају на четири писца јеванђеља, број четири симболизује стабилност и ред; учени византијски теолози су сликовитим метафорама објашњавали четворојеванђеље као јављање Христа људима. По речима цариградског патријарха Германа I (715—730), писца чувеног дела *Historia ecclesiastica*, Нови завет нуди најузвишенији начин откривања Христа. Апстрактне мисли богослова византијски сликари су претапали у језик ликовних симбола. Попрсје Христа Пантократора окружено анђелима, херувимима и тетраморфима који славе Господа као у литургијским стиховима, било је насликано још у IX веку у своду над јужном галеријом Св. Софије у Цариграду. У снажном полету уметности по изласку из иконоборске кризе, после 843, цариградски сликари су новим ликовним решењима изражавали своја стара веровања. Али тако сложене ликовне метафоре нису одмах и свуда бивале прихваћене. У куполама цркава X до XIV века на Балкану су биле ретке такве апокалиптичне визије. Ако се изузме куполна фреска из села Коропи на Атици (из година пред крај X или с почетка XI века), представе Другог Христовог доласка сачувале су се углавном на другим местима и у друшћјем контексту у црквеном декору. Изузетна слика из Краљеве цркве сведочи о изванредном образовању наручилаца фресака и сликара који је сложене идеје смишљеног програма изразио веома старом византијском ликовном формулом, новом за српску уметност. У куполним програмима XIII и XIV века, сачуваним у црквама средњовековне Србије или византијског Солуна, таква слика није нађена, па појава сложеног иконографског језика којим се послужио мајстор краља Милутина указује на претпоставку да је он добро познавао цариградску уметност, посебно сликарство.

У куполном програму Краљеве цркве нашла је место још једна композиција, до тих година непозната у српском монументалном сликарству — Небеска литургија (сл. 86). Анђели—ђакони крећу се од једне часне трпезе насликане на западном делу калоте према другој на истоку. Две наспрамне поворке, северна и јужна, прилазе арханђелима који чувају часну трпезу на источном делу кружне слике. Одећа ђакона, свећњаци, кадионице, покривени дарови које један од њих носи на глави као у Великом входу у земаљској литургији — све подсећа на виђени обред. У замишљању Небеске литургије сликари нису могли да превазиђу ни своје искуство. Иако су стари византијски писци, још од времена Теодора из Мопсуестије (V в.), писали да је земаљска литургија само «фигура» небеске, само «слика» свог архетипа, у остварењима сликара поступак је био зависан од обрнутог процеса. Ритуал видљивог обреда преношен је у невидљиви свет небеских предела. Изгледа под утицајем појачаног инте-

86. Краљева црква, калота куполе.
Небеска литургија, часна трпеза,
1313/1314.

ресовања за литургијске коментаре, о којима сведочи и спис *Protheoria*, Николе из Андиде (XI в.), цариградски теолози и сликари XI века размишљали су о приказивању Небеске литургије. Сачувани литургијски свитак из Јерусалима, израђен у Цариграду у XI веку, сведочи како су уз уобичајене јеванђељске теме сликари уносили и сличице анђела—ђакона који служе носећи кадионице или свете дарове над главом. Било је то време када је црква тумачена не само као одраз васељене него и као одраз небеских збивања, а Христос је слављен не само као цар неба и земље него и као свештеник који служи на небу окружен анђелима. Осећао се све јачи углед цркве и црквених великодостојника. Почетком XIV века такве идеје постају веома присутне и на Балкану. Јасно су се испојиле и у сликарству задужбина краља Милутина. У Св. Никити је Христос насликан као свештеник у сакосу у Причешћу апостола, а на исти начин је приказан и пред крај друге деценије XIV века у Св. Николи Орфаносу у Солуну. Биле су то алузије на цитат из дела апостола Павла (Посланица Јеврејима, V, 6; VII, 17, 21), који је парафразирао псалом 109/110, стих 4, о Христу као поглавару свештеничком по реду Мелхиседековом. Већ је у цркви Богородице Олимпиотисе у Еласону у Грчкој, чије се фреске датирају око 1296, Небеска литургија смештена у прстен око Пантократора у куполи, што значи да су византијски и српски теолози крајем XIII и почетком XIV века посвећивали посебну пажњу тумачењу односа земаљске и небеске литургије. Небеска литургија из Еласона је још под утицајем старијих, апстрактнијих решења, јер анђели—ђакони служе пред Хетимасијом са справама које подсећају на Христову смрт. Та слика тек симболом указује на жртву, док је у Краљевој цркви насликана часна трпеза као део литургијског обреда који мистично обнавља Христову жртву сваким понављањем. Да би се остварила убедљивија композиција, позајмљени су призори из стварних литургијских обреда. Сликари из Еласона и из Студенице, независно једни од других, могли су наћи неке узорне и подстреке за своја остварења у сликарству Цариграда. Сачувани пергаментни свитак из Јерусалима (XI в.) указује на престолу царства као на извор где су се могли развијати покушаји обликовања нових тема. Тако и Небеска литургија из Краљеве цркве у Студеници посредно открива врсно образовање сликара који су радили за српског краља.

Замисао програма из Краљеве цркве до танчина је разрађена. Вероватно су краљ Милутин и учени теолози из његове околине, можда архиепископ Сава III (1309—1316) и студенички игуман Јован, сарађивали размишљајући како треба да изгледа живопис краљеве задужбине. У низу пророка у тамбуру су изабрани старозаветни визионари, који су, по веровању хришћана, предвидели Христово васкрсење. Ученом посматрачу се пророци са свицима откривају као тумачи догађаја о којем говоре сва читања старозаветних текстова и стихови литургије за Велику суботу. Обред и слика се чврсто прожимају у тамбуру. Језекија (XXXVII, 1) (сл. 87) и Исаија (Пост. I, 1) (сл. 85) су на истоку као пар чији свици подсећају на прва вечера и јутарња богослужења којима се верни уводе у празник Велике суботе, дан који тумачи Христову жртву и васкрсење. За



87

87. Краљева црква, тамбур куполе.
Пророк Језекиљ, 1313/1314.







њима следе Илија (IV цар. II, 6) и Јелисеј (IV цар. II, 4 или II, 30), па Јона (II, 3) и Авакум (III, 2), Јеремија (XXXVIII, 31) и Софонија (III, 14). Све реченице исписане на пророчким свицима у ствари су цитати из празничких лекција за дан који претходи Ускрсу. Авакум је једини пророк чије дело никада није било унето ни у јерусалимска, ни у цариградска литургијска читања, али по оцени старих хришћанских писаца, посебно Григорија из Назианза (IV в.), и он је прорекао спас предвиђајући Христово васкрсење. Захваљујући стиховима Јована Дамаскина (VIII в.), који парафразирају Другу ускршњу беседу Григорија из Назианза, пророк Авакум је прихваћен и слављен у ликовној традицији постиконоборског времена као весник васкрсења и победе Христа над смрћу. У програму живописа из Краљеве цркве Други Христов долазак и тема васкрсења означили су смисао људског живота, откривајући веровање средњовековног човека у бесмртност оноземаљског света идеја. Тако танано смишљене слике пророка изузетно су ретке у средњовековним српским и византијским црквама. У Студеници су сликари, надахнути ученошћу средине у којој су радили, остварили необично решење.

89

Низ је својом посебном структуром омогућавао ученим теолозима и сликарима постизање веома тананог изражавања. Избором и распоредом у ређању људских фигура или само попрсја сликар је изражавао одређене идеје. Мењањем само једног дела фигура у низу остваривао је нова значења, не мењајући при томе основни изглед композиције. Учени и вешти, сликари Краљеве цркве су у подножју тамбура насликали низ од 34 попрсја, која приказују Христове претке, од Еве и Адама до Манасије (сл. 88). Ослањајући се на текст јеванђеља по Матеју (Мат. I, 1—16), у низу су сједињени прародитељи, праведни Аврам, старозаветни патријарси (Исак, Јаков, Јуда), па праведници (од Фареса до Овида и од Салатила до Елиуда) и цареви (десеторица од Ровоама до Манасије). Здруживањем старозаветних патријарха и праведника на јужној и на западној страни кружног низа, а царева на северној, сликари су јасно истакли алузију на улоге које је Христос наследио. Доследно је провучена нит о Христу цару и свештенику, о чијој двострукој природи сведоче његови историјски преци, као и визија о Другом доласку. Као некада у цркви Стилијана Зауцаса у Цариграду (IX в.), тако и почетком XIV века у Студеници, низ »свештеника и царева« тече под низом пророка. Тема је била веома цењена крајем XIII и почетком XIV века, али избор ликова није у свим сачуваним споменицима исти, нити је место односно контекст исти, а ни значења свих таквих композиција нису истоветна иако су свуда приказани Христови преци. У грчком рукопису који се чува у Тбилисију, у Грузији (Q — 902), из година око 1300, избор предака је учињен по тексту Матеја, па је исти као у Студеници; међутим, у Протату у Светој Гори (крај XIII в.), у Богородици Перивлепти у Охриду (1295), у Грачаници (до 1321), у Хори у Цариграду (око 1315—1321) и у другим старијим споменицима (Витлејем, Монреале, XII в.) различити текстови, библијски или литургијски, послужили су сликарима као основ за састављање низа Христових предака, да би таквом сликом потврдили веровање у оваплоћење Слова, као у Охриду, или да би протумачили неке друге мисли

88. Краљева црква, подножје куполе, источна страна. Христови преци. Св. Убрус. Апостоли у медаљонима. 1313/1314.

89. Северо-западни пандантиф. Јеванђелист Лука, 1313/1314.

90. Причешће апостола, св. Петар, детаљ, 1313/1314.







богослова. Образовани сликари краља Милутина знали су, изгледа старо цариградско решење низа и унели га у студенички програм, истичући мисао о двострукој природи и двострукој улози Христа, цара и свештеника. Своја знања су они често заснивали на поукама из старијег византијског сликарства, постиконоборског или комнинског доба. Када су сликали јеванђелисте, Матеја, Јована с Прохором, Марка и Луку (сл. 89), све у пандантифима, приказивали су их по античком, одавно усвојеном обичају у византијској традицији, као писце у својим радним собама. Чак и Јован диктира Прохору ослушкујући глас с висина, седећи за столом у ентеријеру, а не у пећини на Патмосу, како је још од X века било уобичајено да га сликају. На ретким комнинским минијатурама, међутим, као што је она на fol. 43 г. из грчког рукописа бр. 234, који се чува у манастиру Христа Пантократора у Светој Гори (XII в.), Јован и Прохор су приказани такође у ентеријеру. Одступајући од већином понављаног решења, сликари Краљеве цркве су се определили за приказивање ентеријера као Јованове околине, а тако га је насликао и творац минијатуре из чувеног цариградског Четворојеванђеља које се чува у Лењинграду, бр. 101, fol. 116 г. из касног XIII века. И том сликом су мајстори краља Милутина посведочили своју обавештеност о савременим схватањима цариградских сликара.

Распоређујући Убрус (сл. 88) и Керамиду с ликовима Христа на истоку и на западу, а анђеле у медаљонима на северу и на југу између пандантифа, сликари Краљеве цркве су следили већ утврђена правила. На уским површинама лукова у поткуполном простору, међутим, израдили су низове попрсја светитеља у медаљонима, или ређе целе фигуре, па тај упечатљиви број насликаних ликова, симетрично распоређених на сваком луку, сведочи о жељи наручилаца и сликара да оживе целокупну историју источнохришћанског света. Десет епископа из најстаријих времена, представници најстаријих црквених седишта, појавили су се у највишем низу на источном луку. Уздигнути изнад свих других светитеља, они сведоче о све већој важности придаваној црквеним оцима. Међу њима је и св. Антипа, о којему нема помена у историјским изворима, али је познат по тексту Апокалипсе (II, 13) и по традицији је слављен као мученик и први епископ Пергамона из I века. Његов култ је био веома цењен на Синају, где му је била посвећена посебна капела у манастиру Св. Катарине, а пред крај XIII века израђена је и његова икона за исто светилиште. У низовима светитеља у Краљевој цркви препознају се апостоли, мученици, извесни старозаветни свештеници и цареви, Давид и Соломон (на истоку као весници оваплоћења). Међу њима су и столпници, спретно смештени над колонетама бифора, као на »стлповима« на којима су се подвизали. У мноштву ликова хришћанске историје као да одјекују речи цариградског патријарха Германа I (715—730) о цркви коју су »предсказали пророци и старозаветни патријарси, основали апостоли, украсили епископи, а учврстили мученици«. Једино је распоред измењен у корист епископа изнад апостола, што је веома занимљив знак све већег угледа црквених великодостојника у српском друштву. Њима су дата и места у два низа над Причешћем апостола у олтару, где су

91. Краљева црква, апсида. Причешће апостола, јужни део, 1313/1314.

насликани Јевстатије Солунски (крај XII в.), Герман I Цариградски (715—730), Андреја Критски (око 700—740), Методије I патријарх цариградски (IX в.), папа Климент Римски (I в.) и други. Оснивачи старих црквених организација, борци за поштовање икона и књижевници, добили су посебна места у програму живописа Краљеве цркве. У апсиди служе пред Агнецом они исти архијереји који су насликани и у олтару католикона посвећеног Богородици, чије су фреске израђене у време св. Саве. То су: Јован Златоусти (сл. 97) наспрам Василија Великог, Григорије Богослов наспрам Атанасија Великог, Кирило Александријски (сл. 95) наспрам Николе из Мира у Ликији. И остали архијереји са ђаконама служе или само присуствују чину, распоређени по зидовима и у прозорима олтарског простора. Међу њима је и св. Климент Охридски (840—916) (сл. 94), ученик Ђирила и Методија, један од утемељивача хришћанства међу Јужним Словенима. Његов култ, раније негован на подручју грчке Охридске архиепископије, све чешће се слави у српским црквама, што сведочи о ширим политичким погледима краља Милутина и старешина Српске цркве, који су настојали да обједине све византијске и месне култове поштоване на тлу српске државе.

Све светитеље и ктиторе благосиља мали Христос, насликан у конхи на крилу Богородице на трону између два арханђела. Програм је у наосу употпуњен циклусима Великих празника и Богородичиног живота, као и низом стојећих фигура, међу којима су ктитор, краљ Милутин с моделом цркве (сл. 77) и краљица Симонида, које Богородичини родитељи приводе Христу. На наспрамном, северном зиду приказан је пар српских светитеља, краљевих предака, који и у молитви за спас краља Милутина пред Богородицом с Христом у наручју. Идеја о прецима провлачи се од тамбура до тла. Ктиторови преци упоређени су с Христовим прецима. Истакнута је важност светородне лозе Немањића, чији култ се посебно слави у Студеници, гробном месту св. Симеона Немање. Немањићи—светитељи и њихов потомак, који и у натпису на апсиди истиче своје претке, сведоче о континуитету власти и династије дугом већ стотину година. Краљ Милутин, слављен као »нови Константин«, насликан је близу св. Константина и св. Јелене. Сви су део идеалног света и вечности у којој је нашао своје место и ктитор Краљеве цркве.

У циклусу десет Великих празника (изостављене су слике Лазаревог васкрсења и Силаска св. Духа на апостоле) предност је дата једноставним, савршено уравнотеженим композицијама и сажетим видовима јеванђељских догађаја. Одричући се сваке наративности, сликари су тежили сасвим стабилном распореду фигура и скоро симетричном облику схема у које су смештали протагонисте и обавезне епизоде, постижући на тај начин утисак реда и свечане узвишености. На три зида смештено је по две слике у једној зони, а на тријумфалном луку оне су једна испод друге. Та геометријска тачност у подели расположивих зидних површина доприноси утиску симетрије и реда како на луковима, тако и у зони композиција. Свуда влада законитост цикличног тока излагања. Кружећи погледом по зонама, верници су откривали приказане ликове и догађаје

92. Краљева црква, апсида. Причешће апостола, северни део, 1313/1314.

93. Краљева црква, олтарски простор. Служба архијереја, св. Григорије из Нисе, 1313/1314.

94. Св. Климент Охридски, у јужном прозору, 1313/1314.

95. Служба архијереја, св. Кирило Александријски, у олтару, 1313/1314.

96. Св. Силвестар, римски папа, у јужном прозору, 1313/1314.

97. Служба архијереја, св. Јован Златоусти, у олтару, 1313/1314.

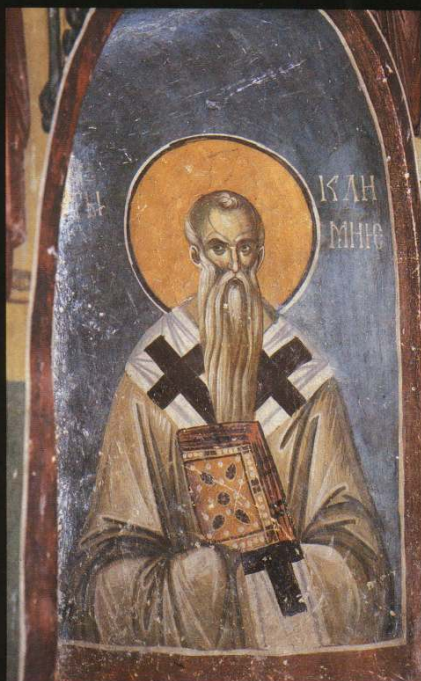
98. Св. Лав, папа римски, на источном луку, 1313/1314.







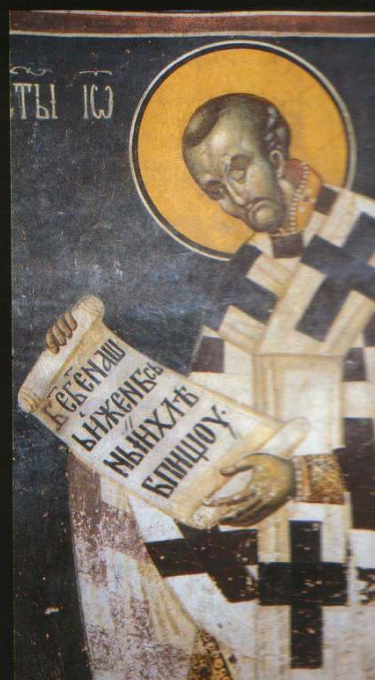
93



94



95



96 97



98

из хришћанске историје, налазећи у Празницима и доказе о оваплоћењу Слова. У већини композиција преовлађује жеља сликара да пронађу веродостојан изглед догађаја. Изненађена посетиоцем у Благовестима Богородица се придиже са седишта а Симеон Богопримац сам стоји дочекујући Богородицу с Христом, Јосифа и пророчицу Ану пред храмом. Пошто у јеванђељу није изричито наведено да ли се догађај одвија пред храмом или у храму, сликари Краљеве цркве су се определили за сусрет пред храмом, прихватајући као најверодостојније најстарије решење (Санта Марија Мађоре, у Риму, V век, Санта Марија Антика, VII век, капела папе Јована VII, поч. VIII века, Псалтир из Бристола, X — почетак XI века, итд.). У Христовом рођењу сликари краља Милутина су приказали Богородицу која брине о судбини сина, нежно га држи и прислања свој образ уз главу детета, предвиђајући његов крај. Сцена није реалистички приказ позајмљен из стварности; напротив, надахнута је стихирама које се певају 28. децембра (по српским и грчким минејима). Стихови тумаче Христово рођење као услов жртве, његову скромност и маленкост младеначког вида као супротност његовој улози цара у васељени, његово свесно примање Адамовог облика као вид жртве која доноси спас. Богородица тугује гледајући сина и, љубећи га, размишља о његовој тренутној маленкости и бескрајној величини. Изванредни стихови су могли подстаћи неког цариградског сликара да пренесе риме у сцену Христовог рођења, а затим су необичну слику могли опонашати како латински мајстори чија су дела очувана у Риму и у једном градуалу у Задру (из почетка XIV века), тако и грчки и словенски у Протату (крај XIII века), у Краљевој цркви, у Томићевом псалтиру (середина XIV века) у Полошком (1343—1345) и у каснијим споменицима. Христово рођење из Краљеве цркве није дословно понављање исте слике из Протата, већ истиче алузије на царство којем припадају Христос и Богородица. По томе би се рекло да је сликар краља Милутина познавао неку старију слику Христовог рођења с нежном Богородицом, вероватно цариградску, која је могла одушевити и западне мајсторе.

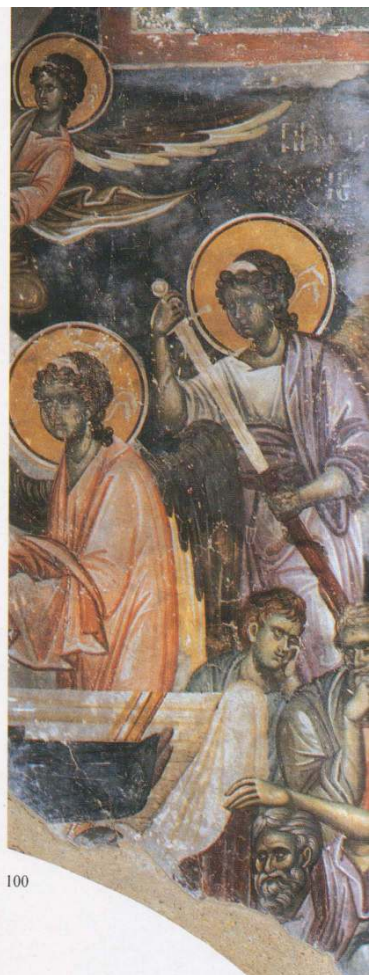
У Крштењу Христовом (сл. 102), Преображењу, Уласку Христа у Јерусалим, у Распећу, сликари Краљеве цркве су створили мирне, статичне композиције с малим бројем фигура. Нису насликали апостоле који падају од изненађења угледавши светлост Тавора, како су их приказали сликари из Солуна у Ариљу (1296), Георгије Калиергис у Верији (1315), мозаичари у Св. апостолима у Солуну (1312—1315) и често многи после њих. Нису насликали ни апостоле како путују с Христом према Јерусалиму, нити већи број деце пред градом. У свим сликама су тражили најједноставнија, добро уравнотежена решења, градећи своје симетричне сцене на искуству цариградских, комнинских мајстора. Став апостола у Преображењу је као на икони XII в. са једног темплона из Св. Катарине на Синају; а распоред и гестови фигура у Распећу подсећају на исти празник с минијатуре из Четворојеванђеља из Парме (Parm. Palat. gr. 5, XII в.).

99. Краљева црква, апсида. Причешће апостола, св. Јован апостол, детаљ, 1313/1314.

Уметници из радионице краља Милутина остварили су распоредом и ставовима фигура затворене композиционе целине у већини слика Вели-



ких празника. Идејно средиште композиције по правилу је смештено у средину, односно у средњу вертикалу слике. Лако се назире геометријска структура, мада је увек избегнута потпуна правилност. Тако су у Христовом рођењу (сл. 103) protagonisti насликани у пећини, у средини слике, која је скоро кружног отвора, у Крштењу Христос је у средишњој усправној оси (сл. 102), у Преображењу и у Распећу такође, па и у Уласку у Јерусалим градска тврђава вертикалом своје бочне куле одваја десну половину слике од леве. Кад више учесника догађаја мора да буде присутно, а то се ретко догађа на сликама празника у овој цркви, увек су распоређени једни наспрам других, а сви су окренути средишту и главним личностима, тако да у јасном композиционом склопу садржина постаје лако схватљива. Одбачена је свака опширност да би се истакла суштина, занемарене су епизоде да би упечатљивији био основни тренутак збивања. Сајетовишћу излагања уобичајене садржине у сценама Великих празника мајстори из Краљеве цркве су заступали иста схватања као и њихови савременици, цариградски сликари из Богородице Панакаристос и мозаичари из Св. апостола у Солуну, или чувени Георгије Калиергис који је радио фреске у Верији. Ипак су сви они знатно смањили формат својих слика, уводећи више циклуса у програме. Велики празници у цариградским очуваним сликама одолевају потреби да се већим бројем приказа ликова исприча више појединости. У Краљевој цркви у Студеници овај циклус такође носи многа обележја старинских иконографских решења, иако се у Христовом рођењу (сл. 103), у Силаску у ад и у Успењу Богородице (сл. 101 и 100) већ мењају уобичајени односи текста и слике, под утицајем сложеније богословске учености. Сликари краља Милутина се у тим композицијама откривају као људи обузети лириком литургијске поезије и ученим метафорама.



100

Радосни празник победе светла над тамом, Христа над Хадом, и поред симетричне композиције преноси драму најужбудљивијег тренутка литургијске године. Литице стена су сучељене и линијама скоро настављају покрете protagonista, па израстају по дијагоналама до горњих углова слике. Снажна осећања изабављених изражена су наглим покретима, контрастима светла и таме. Од потпуног адског мрака у нижој половини слике светлост расте преко Христове фигуре до одсјаја на високом литишама. Поломљене су браве, савладан је владар подземља. Осећања се описују покретом, светлом, линијама, ретко и изразима лица. Спаситељу се плашт још виори у ваздуху, као да је слетео у бездан. Традиционалној слици дати су нови нагласци. Симетрични распоред је морао бити већ запажен на некој славној цариградској композицији са овом темом, јер је извесни непознати латински сликар вероватно неку тамошњу слику преносио на пергаментни лист свог приручника. Листови се датују око 1230—1240. и чувају се у Волфенбителу у Немачкој. Понављајући много пута исту тему, средњовековни сликари су у малим променама тражили савршенство. Чак и кад су задржавали исти наспрамни положај Адама (сл. 105) и Еве у гробовима, савременици Милутинових сликара никада нису стварали истоветне композиције. Мењајући ритам линија и боја на својим сликама Силаска у ад, мозаичари из Св. апостола у

100. Краљева црква, наос, западни зид.
Успење Богородице, северни део,
1313/1314.







101. Краљева црква, наос, западни зид.
Успење Богородице, јужни део, 1313/1314.

Солуну, Георгије Калнергис из Верије, аноним из Св. Николе Орфанос такође у Солуну дочарали су различита расположења, дајући најчешће предност миру и свечаном тону. Аноним из Св. Николе Орфаноса је најслабији тумач осећања, забављен првенствено збивањем. Али најближа студеничкој фресци је икона Силаска у ад из Охрида. Исто снажно осећање драме, смисао за цртање покрета који се развија по једној дијагонали, сличне физиономије, исти начин моделовања облика — све указује на тачност већ изнетих запажања о припадности обе слике једној радници или чак и једном мајстору. Весело разигране доње ивице Христове хаљине са иконе подсећају на ивице одеће фигура из композиција које тумаче радосне догађаје у Краљевој цркви (Христово рођење (сл. 104) и Богородичино рођење (сл. 107)). Расположење насликаних личности није тумачено на њиховим лицима, већ на њиховим драперијама, како је било уобичајено у класицистичком духу византијског сликарства с почетка XIV века.

У Краљевој цркви је делимично сачувана изузетна слика Богородичиног Успења (сл. 101 и 100). За разлику од традиционалних слика које приказују овај догађај на основу описа из апокрифа, на студеничкој слици се сви апостоли крећу преносећи одар с телом Богородице до гроба у Гетсиманији. Смелост компоновања и ритам кретања су проузроковани жељом да се што јасније укаже на метафору коју у својим проповедима песник Јован Дамаскин (сл. 113) још почетком VIII века истиче славећи Богородицу, поредећи је са старозаветном скинијом. Преносење старозаветне скиније насликано је на једној очуваној минијатури X века (Vatic. gr. Reg. I, fol. 85 v.). Приказани су јеврејски свештеници како на раменима носе ковчег, крећући се слева надесно, док првосвештеник Арон носи кационицу и кутију с тамјаном. По рубу минијатуре тече текст епиграма Лава Сакеларија, наручиоца ове скупocene књиге, у коме се напомиње да су у ковчегу чуване таблице Старог завета, као што је у телу Богородице боравио Христос чија је природа божанска и људска. Поређење догађаја из Старог и из Новог завета занимало је учене теологе раног XIV века, што није необично што је позната метафора о Богородици скинији подстакла и сликаре. За разлику од свих слика Успења сачуваних у Цариграду, Верији и у Солуну из ових година (Хора, Верија, Св. Никола Орфанос у Солуну), студеничко је слојевитије по мислима које тумачи и сложеније по облицима утканим у једну слику. Мајстори краља Милутина су и после студеничког Успења разрађивали композицију, истражујући све сложеније односе нагомиланих књижевних метафора и ликовних облика у Старом Нагоричину, Св. Никити и, нарочито, у Грачаници, где је у слику уведено толико учесника колико није виђено у једној композицији од античких времена. И сви се крећу, ходају, тискају, узбуђени догађајем. Не поводећи се за сликарима из Солуна, Верије, сликари краља Милутина су учинили смелије кораке и од оних из Хоре, превазилазећи границу уобичајене хијератичне слике овог празника. Међутим, под теретом нагомиланих описа и учених метафора у Старом Нагоричину (1316—1318) и у Грачаници (до 1321) занемарена су основна стилска начела византијског класицизма. Тим путем даље се више није могло,



102

зато у доцније насликаним композицијама Успења у српским црквама сликари нису опонашали дела сликара из радионице краља Милутина, међу којима су били најугледнији Михаило и Евтихије.

У другом циклусу, који је одабран да украси зидове Краљеве цркве славе се патрони, Богородичини родитељи, Јоаким и Ана (сл. 106). Богородичино житије је вековима преписивано с најстаријег грчког текста, тзв. Протојеванђеља Јаковљевог из VI века, а у српској књижевности је очуван један рукопис с преводом из XV века. Фреске, међутим, сведоче да је циклус већ у XIII веку био сликан у протезису у Сопоћанима, у припрати у Грацу, и често касније. Ликовна традиција је обезбедила скоро независан живот циклусу који је у многим епизодама донео знатне разлике приликом тумачења догађаја из Богородичиног детињства. Негде скраћујући књижевна излагања, негде мењајући ток догађаја, негде чак уносећи нове епизоде, стари византијски сликари су преузимали из текста Протојеванђеља основну причу, увек тачно процењујући који су важни тренуци за истицање теолошке поруке. Међутим, врло рано су у циклус унели сцене купања новорођенчета, миловање детета, иако такве епизоде не помиње текст Јаковљевог протојеванђеља. Одавно је примећено да антички биографски циклуси о Дионису, Ахилу, Александру Великом, или обичном смртнику чији се први дани приказују рељефима, мозаицима или на текстилу, обично почињу описом рођења и купања новорођенчета, па је вероватна претпоставка да су из таквих античких циклуса позајмљиване слике — знакови за приказивање одређених ситуација. Богородичин живот почиње, међутим, и тече уз одређено дејство натприродних сила. Јеврејски првосвештеник је одбио принете дарове Јоакима и Ане јер нису имали порођа, али милост им је указана после усрдних молитви, па се анђеоло јавио Јоакиму у пустињи, а Ани у њеном врту, преносећи Божију поруку. Натприродна и овоземаљска бића насликана су заједно јер су анђели сматрани гласницима који су могли долетати из небеског света. Почетком XIV века анђели су ипак смањених сразмера, али су, као и увек, младолики. Радосни родитељи похрлили су једно другом и сусрет је обележен загрљајем, после којег следи Рођење Богородице (сл. 107). То је велики литургијски празник, као и Ваведење (сл. 110) и Успење, па је у Краљевој цркви највише простора дато овим свечаним сликама. Још од најстаријих познатих слика Богородичиног рођења из IX или X века (црква у селу Кизил Чукур у Кападокији, цариградска минијатура у Менологу цара Василија II, сада у Ватикану), вековима су се сликари трудили да остваре композицију која ће теологе задовољити својом садржином, али и њих саме ликовним вредностима. Понављајући сваки пут основни опис догађаја, сликари су повремено уносили по неку нову епизоду или предлагали успелији распоред фигура, тежећи потпуном складу речи и облика, мисли и осећања. Отмене гошће доносе дарове мајци, а сликају их од времена кад је цариградски мајстор унео ову епизоду у минијатуру Василијевог Менолога. Подсећају на отмене даме византијског двора, које су осмог дана по рођењу престолонаследника доносиле поклоне царици мајци. Присуство оца крај колевке мале Марије коју чува дадиља осведочено је, међутим, на Балкану тек од краја

102. Краљева црква, наос, јужни зид.
Христово крштење, 1313/1314.

103. Христово рођење на јужном зиду у
наосу, 1313/1314.



XIII века. Сликаро Рођења је добро познавао ликовну традицију. Насликао је све личности и епизоде поштујући уобичајену иконографију, али је својим сликарским духом преобразио стари узор и остварио изузетно уметничко дело свог времена. У средишту је тамна Анина одећа, као најважније поље слике, око којег се слажу линије и боје. Тамна одећа девојке или покривач мале Богородице служе да уравнотеже колористичке односе у првом плану на светлој подлози, коју чине тло и архитектонске ниске кулисе што одвајају споредне личности смештене у други план. Полазећи од задатих, уобичајених пурпурних и тамноплавих тонова Адине хаљине, изграђена је смена тамних и светлих планова све до тамноплаве позадине, створена је колористичка слојевитост слике одређене дубине, у којој се фигуре, јасне тродимензионалности, слободно крећу. Већина их је окренута Ани, средишту, али никад све. Смишљена правила свесно се крше. Ставови и покрети су простудирани, нарочито крајњих фигура које луковима својих тела затварају композицију и обезбеђују склад, а дадиља крај колевке је окренута у супротном правцу, чиме је обезбеђена живост. По вековном византијском обичају, све те фигуре су насликане у унутрашњости Аниног дома. На унутрашњи простор је укључено зградама чије фасаде гледају према средишту сцене; иако се приказ одвија у ентеријеру, зграде се виде као у екстеријеру. То нејединство простора никада није сметало византијским уметницима навиклим да своје замисли о збивањима светитеља смештају увек у нестварне просторе. Појединости истргнуте из живота, као велуме, који су некада покривали атријуме римских кућа, уграђивали су у целине које нису опонашале стварност. Традицијом утврђени начин сликања сценског простора усавршили су мајстори доба Палеолога до потпуне уверљивости, иако никада ни у природи ни у стварности нису тражили поуку. Сликајући житеље оног другог света у околностима које подсећају на стварне прилике, мајстори су свесно уносили нестварну светлост, необичну перспективу, одвајајући своје слике од овоземаљског света. Подижући и спуштајући хоризонте у једној слици вешти уметници су избегавали утисак земаљске стварности, али и геометријске једноставности. Уносећи разне перспективне системе у једну композицију изазивали су утисак дубине простора, али неког посебног, неземаљског света. Зрачи праве перспективе преплићу се у већим сликама из Краљеве цркве с онима који се пружају испред зграда и секу негде у средишту или крај средишта слике, испред архитектонских облика. Чудне терасе, фронтони, кровови намећу линије чије се продужене и замишљене нити протежу до протагониста. Мењајући стајну тачку или извор светла од поља до поља слике, уметници су налазили слободу грађења облика које су потчињавали својој визији приказа. У тој својеврсној вештини издигли су се до врха палеологовских времена. Знања о облицима људске фигуре, којој су потчињени сви други делови слике, показују ученост сликара Краљеве цркве. Они су били доследни тумачи класицистичких схватања, изражавајући на лицима једино забринутост мајке или понекад усредсређеност пажње, као на лицима Богородице у Христовом рођењу (сл. 103), или Ане у Рођењу Богородице (сл. 107). Благосајни осећања на лицима мајки, ретки код других личности, још су веома уздржљиви наговештаји и не ремете

опште особине стила. Била је то уметност ведре сталожености и вере у надземаљски поредак, у којој су даровити сликари тражили савршенство у смишљеном реду компоновања. Ни уобичајена слика Благослова три јереја, ни свечано Ваведење нису умањили свежину испричаних догађаја. Родитељи још корачају разговарајући, мало забринуте због могућности да се мала Марија окрене у страху, док младе јеврејске девојке једва прате збивање пред свештеником који прима дете у храм. Грациозне и витке, наклоњених глава као хеленистичке богиње, ослоњене на једну ногу по античком обичају, оне су и пропорцијама тела и правилним ликовима потчињене античким канонима (сл. 110 и 111).

У тој традиционалној слици чије се иконографско решење усталило од XI века, наметнувши изокефалију, сликар Краљеве цркве је ритмом боја у првом плану разбио монотонију, а насликаном архитектуром обезбедио је три уравнотежена нагласка у позадини. Фронтално приказаној кружној згради у средишту супротставио је портик иза родитеља и светилиште на другом крају слике. Окренувши две бочне архитектонске конструкције према средишту сцене, обележио је важност средишње осе, али је главну личност, малу Богородицу, померио изван геометријског центра.

Завршне сцене Удаје Богородице и Испитивање водом изобличења мање су и по значају и по површини коју заузимају на зиду. Живот Богородице је испричан кроз једанаест слика нанизаних у фризу, без одвајања, а њихова препознатљивост је остварена поштовањем одавно утврђених иконографских решења. Иако за неке епизоде, као што је Миловање мале Богородице, или приказ купања мале Богородице, или доношења дарова Ани, основ није постојао у апокрифном тексту, узорци су налажени у старој античкој уметности, у дворском церемонијалу, или у прастарим обичајима. Уметници из великог Цариграда могли су знатније утицати на промене у циклусу, који је постепено обликован. У византијском ликовном језику поштовано је правило препознатљивости, па су велику важност увек имали знаци, схеме, којима се објашњавала одређена ситуација. Мајстори из Краљеве цркве су, међутим, традиционалним сликама—знацима удахнутих живост и осећања, остваривши изванредно мајсторство стила. Они су, у ствари, познавали старије цариградске споменике у којима су класицистичке одлике увек биле неговане. Ниске преграде којима продубљују сцену преузели су из цариградске традиције. У византијским рукописима израђеним у Цариграду у XI и у XII веку споредне личности су обично насликане иза ниских преграда, али циљ сликара није био да на минијатурама постижу утисак дубине. У сценама рођења разних личности, из библијских или хагиографских циклуса, фигуре се често запајају иза ниских преграда. Тако, на пример, у Четворојеванђељу из Марџијане у Венецији (Marc. gr. 540, fol. 141 v., XI v.), у Менологу из палестинског манастира Св. Саве Јерусалимског, који се сада чува у Грчкој патријаршији у Јерусалиму (Ms. No 63 и 208, XI v.), у Четворојеванђељу из Ватикана (Vatic. Urbin. gr. II, fol. 167 v.), у Октаевху из Истанбула (Bibl. Saraja, fol. 156 r., XII v.), или и на иконама као

што је она окована сребром из Зарзме у Грузији, из XI века, типично византијске иконографије, или на темплону из XII века украшеном сликама који се чува на Синају, а који такође одаје цариградску иконографију, итд. Сви ти примери сведоче о постојаном понављању извесних композиционих решења која су сликари доба Палеолога усавршили наставши у њима могућност да прикажу иза преграде дубљи простор, затворен још једним вишим низом архитектонских конструкција. Ниске и високе архитектонске кулисе између којих се крећу фигуре типичне су за слике раног XIV века. Главни мајстор краља Милутина је применио такву сцену у Рођењу Богородице, много дубљег простора од оне коју је насликао у истој композицији сликар Граца око 1276. у Рашкој, или сликар из Митрополије у Мистри (крај XIII в.). Савршенија је и дубљег је простора студеничка композиција и од оне у Рођењу Богородице у Перивлепти у Охриду, задужбини византијског великог хетеријарха, Прогона Згура (1295). Сликана архитектура је много маштовитија и разноврснија у Краљевој цркви него на фрескама Георгија Калиергиса у Верији (1315). Познавајући најбоља цариградска дела у којима је приказивање простора уз помоћ косо постављених степеница (као у Срећењу), високих тераса (као у Успењу) портика са витким стубићима (као у Ваведењу, у Удаји Богородице, или у ентеријеру где пише јеванђелист Лука), сликари Краљеве цркве су своје дело израдили у духу напредних савремених покушаја престоничког круга. Даљи развој у том духу осведочен је на мозаицима из Хоре, задужбине великог логотета Теодора Метохита, око 1320.

Мајстори краља Милутина су често украшавали своје насликане грађевине рељефима у гризају, као што су радили и цариградски сликари. На згради иза јеванђелиста Луке и Марка виде се занимљиве појединости — попрсја на метопама, венац астрагала, медаљони и други украси. Сви они подсећају на неке узорне виђене у цариградским рукописима, који су још од X и XI века украшавани минијатурама са зградама слично исцртањем (Paris. gr. 139, X в.; Canon. Gr. 110, X в.; Vatic. gr. 1613, крај X почетак XI в.; Vatic. Palat. gr. 189, XI в.; јеванђелистар из Библијског друштва у Паризу, XII в.; Paris. gr. 543, XII в., итд.). У Старом Нагоричину је очувана представа коњаника у лунети над улазом у тврђаву града којем је свети Ђорђе био заштитник. На другим зградама су честа рељефна попрсја, као украси лунета над улазима, или маске на прочељима зграда, а виђају се и плоче с профилима мушких глава на фасадама. Такве сличице у гризају су веома честе на сликаној архитектури у споменицима у којима су Михаило и Евтихије оставили своје потписе, али нису ретке ни у другим споменицима сликарства раног XIV века чији су сликари били образовани класицисти. Облици насликане архитектуре најмање су зависили од богословских захтева, па се може веровати да су сликари на тим деловима композиције слободније изражавали своје схватање стила. Појава сараценског лука у делима сликара из радионице чувених мајстора Михаила и Евтихија открива велику блискост студеничких фресака из 1314. године са каснијим радовима ових истакнутих уметника. Они су се потписали у Старом Нагоричину и у Св. Никити, на живопису где су

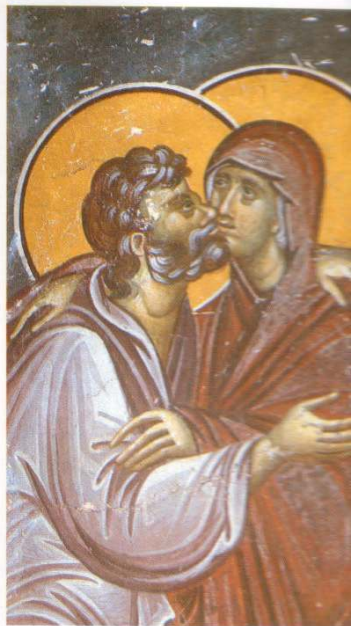


запажени сараценски лукови. Судница у којој је Понтије Пилат изрекао смртну казну Христу има прочеље украшено сараценским луком на фресци у Старом Нагоричину; архитектура иза јеванђелиста Луке у Св. Никити такође је украшена сараценским луком. У Грачаници, где потписи Михаила и Евтихија нису сачувани, на фресци која приказује одлуку Матеја да пође за Христом, насликана архитектура је такође украшена линијама сараценског лука. Те заобљене контуре на прочељима насликаних фасада веома су се допадале и уметницима Цариграда у другој деценији XIV века. Славни мозаичари који су по налогу великог логотета, Теодора Метохита украсили зидове Хоре, у композицији Богородичиног рођења сарацинским луком су завршили фронтон грађевине из које излази Јоаким. Наклоност градитеља ка овом украсном мотиву запажена је и на цариградским црквама раног XIV века, тако, на пример, на фасади јужне капеле подигнуте крај католикона Хоре, на фасади јужне капеле коју је крај цркве Богородице Памакаристос подигао војсковођа Михаило Глава Тарханиот као свој маузолеј пре 1305, или на Бул-дамији, чија је хришћанска посвета одавно заборављена. Вероватно преузет још у временима сусрета византијских уметника с културом Арабљана, сараценски лук се почетком XIV века чешће уноси као украс на престоничке споменике. У делима оновремених солунских уметника овај мотив није, изгледа, био уобичајен, стога би се могло веровати да су даровити сликари, Михаило и Евтихије, упознали стилске особености на цариградским споменицима раног XIV века пре него што су почели да раде за краља Милутина у Србији.

Као живо културно средиште у којем су прожимања сачуваног античког наслеђа и ликовног језика византијске традиције још једном подстакла стварање новог стила доба Палеолога, византијска престоница је после 1261. поново привлачила уметнике из хришћанског света. Око 1300. године већ је радила млађа генерација уметника који су остварили цариградску обнову. Само неки украшени рукописи расути по свету и три веће сачуване целине цариградског мозаичког и фреско-сликарства данас сведоче о њиховим схватањима људске фигуре и нестварног простора у којем се оне крећу. Под утицајем цариградских сликара Михаило и Евтихије су усавршили моделовање тродимензионалних фигура виткијих пропорција и ослободили се извесних грубости и сировости боја у свом сликарском поступку понетом из Солуна пре 1295. Одлично разумевши одсјаје античког света пратомајстор краља Милутина, Михаило Астрапа, оплеменио је физиономије својих насликаних ликова, стишао је палету и постигао склад светлих љубичастих и окерних са тамним плавим, пурпурним и црвеним тоновима. Као и водећи класицисти раног XIV века, пуно пажње је посветио веродостојном тумачењу призора и тачном цртању фигура у покрету. И рељефи у гризају на насликаној архитектури требало је да сведоче о стварном изгледу свечаних улаза, тврђава и цркава пред којима су се догађаји одвијали у давној прошлости, а чворови на скутовима људи у античкој одећи верно су описивали прастаре обичаје Хелена. Познаваоци античког сликарства бележили су на фрескама у српским споменицима од Сопоћана до Дечана

навику античких становника Медитерана да крај свог огртача вежу у чвор.

Поуке сакупљане из античког наслеђа примане су, међутим, само онолико колико је одговарало основном схватању хришћанске слике. Дочаравајући визије о другом свету и призоре у којима се крећу вечно живи јунаци хришћанске историје, сликари раног XIV века су фигурама и простору давали само оне особине које су биле неопходне да би се обезбедила препознатљивост ликова и догађаја, и да би се задовољила јаче изражена осећајност у понашању насликаних и у потребама верних. Дозвољавајући себи више уверљивости када су сликали људску фигуру, уметници су се доследно бранили од дубљих промена које би могле слику да приближе стварности. Илузија дубине простора није смела ни у пејзажу ни у ентеријеру да потпуно измени традиционални ликовни језик. Али кад је текст налагао да илустровани догађај буде приказан у пејзажу, сликари раног XIV века су чинили занимљиве покушаје, уносећи утисак стварности у појединачне облике, а задржавајући при том нестварни вид целине. Стена, дрво, биљка насликани су веома уверљиво у пределу, али такви делови простора служе ипак само тумачењу апстрактне догме, односно догађаја који су били сведочанства о извршењу натприродне промисли. Хумке у Христовом рођењу, као и пећина у коју се склонила Богородица с Христом у Краљевој цркви (сл. 103) стварају светлије или тамније позадине фигурама и у геометризованом ритму, у квадрату, наглашавајући пет изабраних тренутака јеванђељске приче распоређених око језгра с протагонистима. Брдо иза сцене купања новорођенчета потпуно је изгубило природне одлике и волумен, претворивши се у плоху чија је сликарска намена у композицији много важнија од основног значења. И дрво на слици често носи вредност знака. У Христовом Крштењу (сл. 102), не само у Краљевој цркви него често још од XII века, дрво подсећа на стихове из јеванђеља по Матеју (VII, 19) и по Луки (III, 9): »Јер већ и сјекира стоји дрвету код коријена; и свако дрво које добра рода не рађа сијече се и у огањ се баца.« И река има вредност знака. Обале Јордана се сужавају иза Христа, готово се сустижу правећи му скоро троугаони оквир. Неки цариградски сликари, као мозаичар, творац иконе из Фиренце, траже равнотежу композиције, занемарујући стварни ток реке. Ни вода на сликама Крштења нема своја природна својства ни у Крштењу у Краљевој цркви, ни у истој сцени у календару из Старог Нагоричина, која је веома сродна првој. Иако су се од XI века византијски сликари колебали повлачећи некад линије ситних таласа иза Христа, а некад и преко његовог тела, њихово схватање прозрачности воде никада није зависило од посматрања природе. Персонификација Јордана и Христос у Краљевој цркви се ослањају на плаветнило воде као на чврсту твар. Густе, кратки потези плавом бојом извучени у Краљевој цркви објашњавају реку као место радње, одвајајући друкчију површину испод линије хоризонта над којом се шири једнолична плава позадина као бескрај. Сликари византијске традиције никада се нису трудили да боје виђене у природи пренесу тачно на своје слике. У српском средњовековном сликарству поштовано је исто



106

106. Краљева црква, наос, јужни зид.
Богородичино житије. Сусрет Јоакима и
Ане, 1313/1314.

107. Краљева црква, наос, јужни зид.
Богородичино житије. Рођење Богородице,
1313/1314.







108

108. Краљева црква, наос, северо-западни пиластар. Св. Теодор Студит, насликан крај Успења као писац беседе посвећене празнику, 1313/1314.

109. Богородичино житије. Млада девојка посматра родитеље који милују малу Марију, 1313/1314.

схватање. У Краљевој цркви пророци (сл. 85 и 87) стоје на зеленом тлу испред плаве позадине у потпуно апстрактном простору; трака тла је зелена и у ентеријеру под ногама јеванђелиста, а такође и пред тврђавом Јерусалима у Цветима кад обележава предео. Слика доноси знак тла, никако опис. Чак ни на пејзажима који се уверљивошћу приближавају виђеним али упрошћеним изгледима брда, или стена, сликари из Краљеве цркве не понављају доследно боје. Некад су им брда ружичаста, некад маслинаста или окерна, зависно од општег сазвучја тонова на слици, али су увек светлија од позадине и од одеће на фигурама у предњем плану, којима смишљено истичу облике. И кад сенке покривају падине планина, као у Преображењу, жеља уметника није била да подсети на осојне стране, него да створи утисак дубљег простора иза сваког апостола. Три брда с одсеченим заравнима скоро паралелних косина продубљују простор продирући укосе према плавој позадини, стварајући блештаве заравни као подножја Христу и пророцима. Свака пукотина у стенама, свака ивица литице учествује у приказивању масе која ствара илузију дубоке сцене. Образовани сликари краља Милутина знали су да се служе цртежом, бојом и светлом на начин цариградских мајстора истих година, какви су били они у капели Тарханиота, или они у Св. апостолима у Солуну, али их никада нису подражавали. У Крштењу (сл. 102) у Краљевој цркви Христос није наг. Смелији сликар из капеле крај Богородице Панакарistos насликао га је без перизома у истој сцени, а Георгије Калиергис, у Верији, опасао га је прозачном тканином испитујући обресе тела. Приказујући природне покрете фигура, сликари раног XIV века су проучавали необична скраћења када се људска тела посматрају с леђа или у ходу. Протомајстор из Краљеве цркве бољи је цртач од сарадника, али је умеренији у избору ставова за своје фигуре. Смелији истраживач сложених покрета је други сликар који је насликао већину апостола у северној групи из Причешћа (сл. 92), Крштење, Улазак у Јерусалим, Сусрет Јоакима и Ане (сл. 106), неке пророке, дозвољавајући својим фигурама да се заодену у пренаглашене или извитоперене облике. Дечак пред Јерусалимом се види с леђа, али с главом и ногама у профилу.

И цариградски уметници истих година су често сликали необичне ставове људског тела, гледане из посебних углова, тако да ретка, неуспела остварења студеничког сликарства не треба схватити као провинцијске невештине. Било је то време покушаја и промена, у којима су се одлични сликари краља Милутина огледали једновременно са својим колегама из престонице.

Сликач чувене двокрилне иконе, израђене мајушним мозаичним коцкицама, са дванаест Великих празника — данас у Фиренци — није био беспрекорни цртач, али се трудио да младића који одмотава повој с васкрслог Лазара прикаже леђима окренутог гледаоцу; доњи део младићевог тела тачно одражава његов став, док су му рука, раме и профил сасвим нелогично накатлањени. Тек су у Хори, пред крај друге деценије XIV века, сликари успешније приказали тзв. »изгубљени профил«, смелије покрете људског тела или коња у јаком скраћењу кад се пропиње.

Византијски сликари касног XIII и раног XIV века налазили су подстицаје за таква смела истраживања у делима својих претходника X—XII века, као и оних из V и VI века. Творац делимично очуваног темплона са Синаја израдио је последњих година XII века необично Христово рођење с малим фигурама у дубоком пејзажу, пуном биља; ту млади пастир, још леђима окренут анђелу, нагло okreће главу до потпуног профила и неприродног става. И анђелу из чувених Благовести с копненим и воденим пејзажом, такође из Синајске збирке икона, док хода доњи део тела је усмерен у једном правцу, а торзо сасвим неприродно у другом. И други примери сведоче да су већ класицистички образовани цариградски сликари каснокомнинског стилског израза истраживали покрете људског тела. Међутим, њихова се искуства нису дуго таложила. Живот је у престоници Византијског Царства пресечен нередом, падом под власт Латина и дугим латинским владањем (1204—1261). Читав век касније образовани уметници доба Палеолога су наставили да откривају природно кретање људског тела посматраног под разним угловима и у скраћењима. Сликари краља Милутина су оставили у Жичи, у Старом Нагоричину, у Грачаници и у Св. Никити изузетно занимљиве доказе о свом напретку на том путу, који није водио сликању стварности него само већем степену уверљивости призора.

Једна од посебних одлика краљевог протомајстора у Студеници је његов смисао за изражавање осећања на сликама. Христос, као биће натприродних моћи, не исказује никакве људске патње ни кад подноси жртву на крсту, ни кад узима душу мајке, нити показује радост кад ослобађа људе из таме ада. Апостоли, међутим, у Успењу Богородице по древном обичају слободније изражавају бол и гримасом и гестом (сл. 100). Протомајстор из Краљеве цркве и Ани на постељи набира чело у стрепњи и чуђењу (сл. 107) и уноси бол у изгубљени поглед Богородице док држи сина у повоју (сл. 103). Па и остале фигуре, дадиље или јеврејске девојке, показују благу знатижељу или одсутност и кад су у близини главних збивања. Тај даровити сликар игром драперија јасније открива расположења. У Силаску у ад он развија и снажно лепрша Христов огртач кад слика победу владара васељене над владарем подземља. Његово сликарско осећање за лирско пријатност озарило је лаким поигравањем ивица драперија сцене Рођења Христа и Рођења Богородице. Он је тачније од његовог сарадника цртао људску фигуру. Ономе другом се може замислити што број стопала не одговара броју апостолских фигура у северном делу Причешћа, које су заједно радили, затим што профил апостола Петра позајмљује и Јоакиму кад слика Сусрет с Аном на вратима града, или што грешки кад покушава да овековечи неки журни покрет фигуре. Понавља се лик ситних очију, као Јованов из Крштења, Андрејин из Причешћа (сл. 92), као и понека ружна физиономија снажних карактерних црта (Јона, Језекиљ (сл. 87), Петар (сл. 90)), па се у сликарству Краљеве цркве осећа, иако ублажена, разлика у темпераменту два сликара, каква је већ изражена у Богородици Перивлепти у Охриду, где су се потписали Михаило и Евтхије. С разлогом се верује да је протомајстор Астрапа израдио портрет краља Милутина у Богородици Љевишкој (око













112

110. Краљева црква, наос, северни зид.
Богородичино житије, Ваведње,
1313/1314.

111. Богородичино житије. Ваведње.
Хебрејске девојке, детаљ, 1313/1314.

112. Краљева црква, наос, северни зид.
Богородица с Христом, 1313/1314.

113. Св. Јован Дамаскин насликан крај
Успења као творац песама посвећених
Богородици, 1313/1314.

1307—1313). Исти начин цртања добро познатог краљевог лика, опуштених црта, косих очију, исти израз човека у годинама који влада већ три деценије могао је у Краљевој цркви у Студеници постићи само искусан уметник какав је био Астрада. Он је израдио и архијереје из најниже зоне у олтару, истоветне у Студеници и у Старом Нагоричину, а нешто издужених сразмера у Св. Никити. Њему се морају приписати и главе девојака из Ваведња (сл. 111) у Краљевој цркви и анђела из Успења у Старом Нагоричину, као и многи иконографски портрети у обема црквама. Разлике у сликању Михаила Астрате и Евтихија показале су се у Студеници на суседним сликама, које су радили истовремено, као и на фигурама Јоакима и Ане кад их Михаило слика у Ваведњу (сл. 110), а Евтихије у Благовештењу свештеника. У Силаску у ад Михаило слика леву половину с Адамом (сл. 105), сјајно обрађене драперије, а Евтихије Еву са старозаветним царевима и Јованом, ситнијих глава и мирнијег покрета, или у Причешћу, или на јужном зиду, кад Михаило ради Христово рођење, а Евтихије Крштење, итд. У низовима фигура договарали су се о ритму боја и хармонији; на одећи пророка смењују се боје одређеним редом, од Софоније следе љубичаста, окерна, маслинаста па ружичаста, затим опет љубичаста, окерна, маслинаста па ружичаста. Такво решење одаје смишљени склад.

После 1314. придаје се све већа важност догми, што ремети равнотежу духа и материје остварену у Краљевој цркви. Издуживање фигура које губе волумен, све чешће оптерећење слика алузијама на учене богословске текстове или увођење мноштва фигура у сцену — изменили су сликарски језик мајстора краља Милутина после 1314. У том тренутку они су још радили као прави класицисти, надахнути схватањем о којем сведоче и фигуре апостола из чувеног цариградског рукописа који се чува у Ватикану (Vatic. gr. 1208), а који је израђен пре 1300. године. Међу сликарима који су у Србији развијали цариградске идеје, у Грацу (око 1276) и у Краљевој цркви се осећају мајстори који су најнепосредније познавали дела слична престоничким. Фигура св. Јоакима, или Богородица с Христом (сл. 112), или ликови светих отаца у олтару Краљеве цркве сведоче о изузетној даровитости сликара краља Милутина, а понека драперија на фигурама у композицијама указује да је протوماјстор већ претварао поједина поља у самосталне сликарске студије, заборављајући да им је циљ био да открију обрине тела, као што се дешавало и мозаичару из Тарханиотове капеле (око 1310) и касније уметницима из Хоре. Протوماјстор краља Милутина је, радећи са својим блиским сарадником, оставио ремек-дела српске и византијске уметности која сведоче о тренутку доследног тумачења византијског класицизма у другој деценији XIV века. Касније је, већ на фигурама светих ратника из Хоре, преовладала потреба да се елегантним фигурама извију покрети до маниризма и да се композицијама смањи формат до сразмера које су угрозиле зидну слику. Фреске Краљеве цркве сведоче о путу даровитих сликара на Балкану који су изворе своје уметности налазили у Цариграду, али су византијски језик богатали сопственим искуствима. Средина и наручиоци у Србији неговали су почетком XIV века највредније таленте тог доба.

