

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Милош П. Живковић

**НАЈСТАРИЈЕ ЗИДНО СЛИКАРСТВО
БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ У СТУДЕНИЦИ И
ЊЕГОВА ОБНОВА У XVI ВЕКУ**

докторска дисертација

БЕОГРАД, 2019

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Miloš P. Živković

**THE OLDEST WALL PAINTINGS OF THE
CHURCH OF THE MOTHER OF GOD IN THE
STUDENICA MONASTERY AND THEIR
RENOVATION IN 16TH CENTURY**

Doctoral Dissertation

BELGRADE, 2019

Ментор:

др Миодраг Марковић, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

др Бранислав Тодић, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Драган Војводић, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Драгана Павловић, доцент
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Бојан Миљковић, научни сарадник
Византолошки институт САНУ, Београд

Датум одбране:

Милош П. Живковић

НАЈСТАРИЈЕ ЗИДНО СЛИКАРСТВО БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ У СТУДЕНИЦИ И ЊЕГОВА ОБНОВА У XVI ВЕКУ

Сажетак

Рад представља монографску студију зидног сликарства најстаријег дела Богородичине цркве у Студеници. Реч је о два слоја фресака. Први је изведен 1208/1209, у оквиру ктиторског подухвата великог жупана Стефана Првовенчаног, под надзором његовог брата, студеничког архимандрита Саве. Млађе фреске настале су 1568. године, у оквиру велике обнове црквених споменика на подручју обновљене Пећке патријаршије. Израду фресака финансирао је студенички игуман Симеон са братијом.

У складу са конвенционалном структуром монографских студија, у раду се најпре доноси преглед истраживања зидног сликарства Богородичине цркве. Потом су размотрене историјске околности и хронологија оснивања манастира, односно његовог осликавања.

Пажња је, затим, усмерена на главни проблем рада: истраживање програмских, иконографских и стилских одлика живописа Богородичине цркве. Иако су у питању два слоја фресака, хронолошки међусобно удаљена више три и по века, могуће их је у великој мери разматрати обједињено. Такав приступ заснован је на околности да је оригинални иконографски програм у XVI веку углавном поштован. Тематски репертоар сликарства Богородичине цркве представљен је систематски, у складу са хијерархијом у оквиру сакралне топографије храма (купола и пандантифи, олтар, наос, вестибили, припрата). При томе је подједнака пажња посвећена његовим типским обележјима, сагледаним у контексту развоја сликаних програма, као и особеностима произашлим на основу нарочитих захтева ктитора и манастирског управитеља (особености у погледу избора и распореда појединих светитеља; ктиторска композиција итд). У поглављу о иконографији најстаријих студеничких фресака размотрене су поједине особености јеванђељских сцена (*Благовести*, *Распеће*), односно бројних појединачних фигура. Посебно значајан аспект најстаријих студеничких фресака представљају њихове стилске одлике. Имајући у виду време њиховог настанка (епоха после Четвртог крсташког рата), односно њихов висок

квалитет, ликовне особености оригиналних зидних слика Богородичине цркве имају велики значај за проучавање новог стилског израза византијског сликарства XIII века, сажетог у синтагми „монументални стил“. Са свешћу о таквој важности студеничких фресака, њихове стилске одлике сагледане су, у мери у којој је то било могуће, у широкој перспективи византијског сликарства с краја XII и првих деценија XIII века. Најзад, посебан напор уложен је у разматрање односа сликара из 1568, односно њихових саветодаваца, према оригиналном иконографском програму. У посебном поглављу сагледане су измене оригиналног тематског репертоара. Реч је, најпре, о представама светитеља који нису могли бити приказани на најстаријим студеничким фрескама, као и о променама иконографског устројства првобитних сцена (Велики празници, Страдања Христова, Страшни суд).

Кључне речи: манастир Студеница, XIII век, зидно сликарство, српска средњовековна уметност, византијска уметност, тематски репертоар, иконографија, стил

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Српска средњовековна уметност

УДК:

Miloš P. Živković

THE OLDEST WALL PAINTINGS OF THE CHURCH OF THE MOTHER OF GOD IN THE STUDENICA MONASTERY AND THEIR RENOVATION IN 16TH CENTURY

Abstract:

The dissertation presents a monographic study of the wall paintings of the oldest part of the Church of the Mother of God in Studenica monastery. Murals in question are preserved on two different layers of frescoes. The first was executed 1208/1209, under the patronage of the Grand Župan Stefan, and under the supervision of his brother, the archimandrite of Studenica, Sava. Second layer of frescoes was created in 1568, within the large renovation of the church monuments in the area of the renewed Patriarchate of Peć. The production of these frescoes was financed by heigoumenos of Studenica, Simeon.

In accordance with the conventional structure of monographic studies, the dissertation begins with a resume of the previous research of the wall paintings of the Church of the Mother of God. Next chapter is devoted to the historical circumstances and chronology of the establishment of the monastery and its wall paintings.

Attention is, then, focused on the main topic of our work: research of thematic program and iconographic and stylistic features of the wall paintings of the Church of the Mother of God. Although two layers of frescoes are chronologically separated for more than three and a half centuries, they can be largely considered unified. Such an approach is based on the fact that the original iconographic programme was largely respected in the 16th century. The iconographic repertoire of the Church of the Virgin Mary was presented systematically, in accordance with the hierarchy within the sacral topography of the temple (dome and pendentives, altar, naos, vestibules, narthex). Equal attention is paid to its typical features, seen in the context of the development of the painted programs of Byzantine churches, as well as to some of its special features, arising from the specific requests of the ktetor and archimandrite Sava (selection and arrangement of individual saints, the ktetorial composition, etc.). In the chapter devoted to the iconography of the oldest frescoes Studenica, specific features of the Gospel scenes (Annunciation, Crucifixion) and numerous individual figures are considered.

A particularly significant aspect of the oldest frescoes of Studenica are their stylistic features. Bearing in mind the time of their creation (that is, the time after the Fourth Crusade), as well as their high quality, the artistic features of the original wall paintings of the Church of the Virgin have a great significance for studying the new stylistic expression of Byzantine painting of the 13th century, summarized in the term "monumental style". With the awareness of such importance of frescoes, their stylistic features were examined in the broad perspective of Byzantine painting from the end of the 12th and the first decades of the 13th century. In the end, a special effort was made to consider the relationship of the painters from 1568, and their advisers, with the original iconographic program. In a separate chapter, changes made within the original thematic repertoire were considered. The attention is focused on the figure of saints who could not be shown on the oldest frescoes, as well as on the changes in the iconography of the original scenes (Great Feasts, Passion Cycle, Last Judgement etc).

Key words: Studenica monastery, 13th century, wall paintings, Serbian medieval art, Byzantine art, thematic repertoire, iconography, style

Scientific field: History of art

Scientific subfield: Serbian mediaeval art

UDC number:

САДРЖАЈ

ДОСАДАШЊА ПРОУЧАВАЊА.....	1-31
ЗАСНИВАЊЕ СТУДЕНИЦЕ, ИЗГРАДЊА КАТОЛИКОНА, ЊЕГОВО ОСЛИКАВАЊЕ И КТИТОРИ.....	33-54
ПОПИС ФРЕСАКА СА НАТПИСИМА (1208/1209. и 1568).....	56-76
ТЕМАТСКИ ПРОГРАМ (1208/1209. и 1568)	
Купола и пандантифи.....	78
Програм олтара.....	94
Христолошки циклус у наосу.....	139
Појединачне фигуре у поткуполном простору и западном травеју.....	150
Програм вестибила.....	261
Програм припрате.....	289
ИКОНОГРАФИЈА НАЈСТАРИЈИХ ФРЕСАКА БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ	
Представе у олтару.....	306
Сцене у наосу.....	345
Појединачне представе.....	372
СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ НАЈСТАРИЈИХ ФРЕСАКА БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ.....	396
ОБНОВА СЛИКАРСТВА У XVI ВЕКУ	
Олтар.....	434
Наос.....	455
Вестибили.....	508
Припрата.....	526
ЗАВРШНИ ОСВРТ.....	567
СКРАЋЕНИЦЕ	575-643

ДОСАДАШЊА ПРОУЧАВАЊА

Занимање за прошлост манастира Студенице појавило се међу ученим Србима већ пред крај треће деценије XIX века.¹ Ипак, као и у случају других важних споменика *златног доба* националне прошлости, проучавање Студенице задуго није било свеобухватно нити научно засновано. Свест о изузетном значају манастира за српску историју, с временом све снажнија, најмање је била обликована спознајама о оним његовим споменичким квалитетима који занимају савремене истраживаче. Славна „царска лавра“ у првом реду је доживљавана као својеврсна вековна скривница верско-националних реликвија првога реда – гроба оснивача најзначајније средњовековне династије и кивота њеног првог крунисаног припадника. Стога не треба да чуди то што је већина писаца најранијих текстова у Студеници посебан труд улагала да опише баш те две студеничке светиње. Истина, с временом архитектура и скулптура Богородичине цркве све више заокупљују пажњу посетилаца Студенице, али је сликарство католикона најдуже остало непроучено, испрва чак и непримећено.²

Први написи о манастиру Студеници своде се на кратке белешке о његовом значају за српску историју, те податке о његовом оснивању, односно моштима српских владара-светитеља које је чувао у свом окриљу. Тако је Вук Стефановић Караџић у другом броју „Данице“ поменуо Студеницу, задужбину „краља Стефана I. Немање“, као први у групи најзначајнијих српских манастира. Осим што је изразио свест о њеној изузетној важности и донео податак о ктитору, Вук је записао још само то да се Студеница, заједно са Дечанима, може „испоредити с првим ришћанским намастирима у Европи“.³ Годину касније, прве описе студеничких светиња и старина доноси „славено-сербски списатељ“

¹ Рад на овом поглављу у великој је мери олакшало постојање обимне и темељно састављене библиографије радова о манастиру Студеници, односно о зидном сликарству Богородичине цркве, написаних пре 1986. године, сф. Б. Мелцер, *Библиографија*, in: *Благо манастира Студенице*, 325-371. Сф. и краћи библиографски прилог, публикован исте године: С. М. Милинковић, *Оглед библиографије о Студеници*, in: *Осам векова Студенице*, 347-353.

² За кратак преглед написа о Студеници у XIX веку сф. Ђ. С. Костић, Љ. П. Ристић, *Духовна средишта светосавског наслеђа у путописним белешкама XIX века (Жича, Студеница и Милешева)*, in: *Манастир Жича*, 448-465.

³ В. Стефановић Караџић, *Географическо-статистическо описаније Србије*, Даница. Забавник за годину 1827, Беч 1827, 110.

Јоаким Вујић. У његовом *Путешествију*, објављеном у Будиму 1828, описан је најпре кивот Стефана Првовенчаног што се, као и неке друге студеничке драгоцености, привремено чувао у манастиру Каленићу.⁴ Говорећи о судбини моштију светог краља, Вујић из једног каленићког требника преписује белешку о разарању Студенице 1790. године, односно о страдању манастира током Првог српског устанка и преносу краљевих моштију у Враћевшницу, на чијем је крају наведено да је манастир Студеница саздан 1172. године.⁵ Вујић, најзад, доноси преписе даровних повеља манастиру Студеници руског цара Алексеја Михаиловича и влашких владара, као и покровитељско писмо принца Еугена Савојског.⁶

Од 1833. године, када су манастир и област у којој се налази ушли у састав вазалне Кнежевине Србије,⁷ наступила је нова етапа у повести Студенице, па тако и у историјату њених истраживања. После неколико година припрема, у лето 1839. године извођени су обимни радови на обнови манастирске цркве и започета је изградња новог конака. Кулминација тог подухвата десила се средином августа исте године, када су у манастир из Каленића, у оквиру нарочите црквено-државне манифестације, враћене мошти светог Стефана Првовенчаног.⁸

Први осврт на манастир Студеницу по његовом повратку у границе Србије био је посвећен новијој историји, односно страдању током Првог српског устанка. Шабачки епископ Герасим Георгијевић (1831-1839), некадашњи студенички монах, саставио је стихован опис турске паљевине манастира 26. марта 1806. године.⁹

Најстарији, пак, опис архитектуре и ентеријера манастирског католикона саставио је један странац, дипломата Ендрју Арчибалд Пејтон (1811-1874). Тај британски путописац

⁴ Јоакима Вуича *Славено-Сербскога Списателя Путешествіе по Сербіи: во кратцеѣ собственномъ рукоумъ његовомъ списано у Крагоевцу у Сербіи*, Будим 1828, 109-113.

⁵ *Ibid.*, 112. Cf. ССЗН, бр. 4926, 9815.

⁶ *Ibid.*, 113-128. За превод Вујићевог путописа на савремени српски језик cf. Ј. Вујић, *Путешествије по Сербіји, I-II*, Београд 1901-1902.

⁷ Cf. Р. Љушић, *Кнежевина Србија (1830-1839)*, Београд 1986, 33, п. 77, 36.

⁸ Дурковић-Јакшић, *Обнављање Студенице*, са свом старијом литературом; А. Д. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији (1830-1882)*, докторска дисертација, Универзитет у Београду 2016, 100-101, 107-108, 243. Cf. и С. Милеуснић, *Прилог прошлости манастира Студенице током XIX века*, in: *Осам векова Студенице*, 307-316.

⁹ *Знаменити догађаји новіе србске исторіе на кратко у везаномъ и простомъ слогу списани Герасимомъ Георгіевићемъ епископомъ шабачкимъ*, Београд 1838, 1-24 et passim. У напомени на крају одломка о страдању манастира наведено је да је написан 1813. године у Враћевшници. Cf. А. Василић, *Ризница манастира Студенице*, Саопштења 2 (1957) 25-26; Шакота, *Студеничка ризница*, 232; Дурковић-Јакшић, *Обнављање Студенице*, 279-280.

приликом своје посете Студеници 1844. године није, међутим, сматрао да је неопходно поменути зидно сликарство главне цркве.¹⁰ Његова путописна белешка представља у првом реду сведочанство о перцепцији архитектонског склопа Богородичине цркве у очима једног западноевропског посматрача из времена пионирских интересовања за византијску градитељску баштину.¹¹ Иако је укратко описао и унутрашњост саборног храма, помињући детаље скулптуралне декорације портала, те гроб основача манастира и кивот Стефана Првовенчаног, фреске Богородичине цркве нису завределе ауторову пажњу. Он помиње још само нов иконостас студеничког католикона, осврћући се на његову дрворезбарију.¹²

Убрзо је, ипак, дошло до веома важног помака у проучавању сликарства Богородичине цркве у Студеници. Архитекта Франц Мертенс је на основу теренског испитивања споменика у Србији 1844. три године касније објавио доста садржајан и проницљив чланак.¹³ Заинтересован пре свега за проблем прожимања византијске и западноевропске уметности, он се од српских средњовековних цркава посебно заинтересовао за Жичу, Студеницу и Дечане, које је, с правом, сврстао у групу споменика насталих под утицајем западњачке архитектуре. Стога Мертенс и на студеничког Богородичиној цркви с нарочитом пажњом посматра спољашње мермерно обличје и детаље скулптуралне декорације, којима проналази изворе у „италијанској и немачкој

¹⁰ Paton, *Servia*, 188-193. Cf. Љ. П. Ристић, *Архитектонско наслеђе у Србији XIX века (британски путописи о објектима споменичког значаја)*, in: *Простори памћења I. Архитектура*, edd. А. Кадијевић, М. Попадић, Београд 2013, 96 et passim, где су, уз Пејтонов, размотрени и неки познији осврти на архитектуру Студенице из пера британских посетилаца манастира.

¹¹ Аутор се диви спољашњости студеничког католикона, уверен у то да је реч о изванредном остварењу „чисто византијске архитектуре“: “Splendid specimen of pure Byzantine architecture, if I dare apply such an adjective to that fantastic middle manner, which succeeded to the style of the fourth century, and was subsequently re-cast by Christians and Moslems into what are called the Gothic and Saracenic.” (cf. Paton, *Servia*, 189). Уз то, Пејтон сматра да је Студеница “a most interesting and beautiful monument of the ancient kingdom of Serbia”, cf. *ibid.*, 191.

¹² *Ibid.*, 192: „carved wood of the screen, which had been most minutely carved by the Tsinsars, (as the Macedonian Latins are called to this day).“ Пејтоново сведочанство о иконостасу није узето у обзир у његовим досадашњим истраживањима. Чињеница да путописац не помиње иконе може се тумачити двојако. Могуће је, с једне стране, да оне у то време нису биле израђене, што би значило да их треба датовати после 1844, а не 1843, како се обично сматра (cf. p. 25 *infra*). Не може се, ипак, искључити ни могућност да Пејтон, једноставно, није нашао за потребно да помене иконе Живка Павловића, као што се није осврнуо ни на фреске Богородичине цркве. У Студеници је, иначе, дрвени иконостас постојао и раније. Израђен је био у време архимандрита Константина, а иконе на њему, од којих је до данас сачувана само престона икона Богородице, сликао је, по свему судећи, банатски „молер“ Георгије Ђаконовић, пре маја 1766. године, cf. Б. Тодић, *О иконостасу из XVIII века у манастиру Студеници*, in: *idem, Радови о српској уметности и уметницима. По архивским и другим подацима*, Нови Сад 2010, 195-209.

¹³ Mertens, *Etwas über Serbien*. О Мертенсовом боравку и раду у Србији cf. Богдановић (С.), *Франц Мертенс*.

школи“.¹⁴ Поред тога, аутор се трудио да изградњу најважнијих српских споменика датује на основу постојећих писаних сведочанстава. Као што је прочитао одломак тзв. *Прве жичке повеље* на северном зиду портика куле, са именом краља Стефана Првовенчаног,¹⁵ на основу чега је изградњу те архиепископске катедрале датовао у почетак XIII века, Мертенс је запазио и натпис о осликавању студеничког католикона у прстену тамбура куполе. Он је успео да прочита име кнеза Вукана и годину 6717, то јест 1209.¹⁶ Из контекста је јасно да је аутор помислио на то да је реч о датуму изградње цркве, а не њеног осликавања. Осим сачуваног фрагмента ктиторског натписа, радознали пруски истраживач први је поменуо и то да су на зидовима Богородичиног храма видљиви остаци старих фресака са златним натписима.¹⁷

Сасвим сажети, али прецизни, поуздани и прилично подстицајни резултати Мертенсових истраживања у Студеници нису узети у обзир у списима потоњих српских изучавалаца. Иако је његов обилазак Србије нотиран у штампи, поменути чланак из берлинског календара остао је потпуно непознат домаћој јавности, све до истраживања из шездесетих година прошлог века.¹⁸ Томе насупротив, он је наишао на пажње вредан одјек у немачкој науци. На основу Мертенсовог текста, Франц Куглер у свом утицајном прегледу историје архитектуре, у другом тому, посвећеном романичком градитељству, доноси податак о наводној изградњи студеничке Богородичине цркве 1209. године, преузимајући из Мертенсовог чланка и остала запажања о општим одликама и особеностима српске средњовековне уметности.¹⁹

Сличну судбину имао је и један други опис у коме су објављени исти подаци. Две године после Мертенса у Студеници је боравио Јанко Шафарик, о чему је оставио сведочанство у извештају о истраживачком путовању по Србији који је поднео

¹⁴ Mertens, *Etwas über Serbien*, 177-178.

¹⁵ На основу редова које, уз сажимања и парафразе, Мертенс доноси у преводу [“Stephan, von Gottes Gnaden der Erste gefrönte König aller Serbischen länder, von Dioclea, in Trebigne, Dalmatia, Zachlunia u.s.w., hat diese Kirche erbaut“ (Ibid., 177)], јасно је да је реч о поменутој повељи („...ја Стефан, по Божјој милости венчани први краљ све српске земље, Диоклитије и Травуније и Далмације и Захумља“), cf. *Стефан Првовенчани*, 111. За библиографију о тој даровници cf. Суботић, *Трећа жичка повеља*, 53, 54, п. 13, 14 (без помена Мертенсовог читања).

¹⁶ Mertens, *Etwas über Serbien*, 177: “des fürsten Wulkan im Jahre 6717.’ Dies Jahr entspricht bem ufrigen 1209.”

¹⁷ „In dieser Kirche, welche noch gut erhalten ist, sieht man übrigens noch Reste von Malereien mit goldenen Inschriften.“ (ibid., loc. cit.).

¹⁸ Богдановић, *Франц Мертенс*, 207, 224.

¹⁹ F. Kugler, *Geschichte der Baukunst*. II, Stuttgart 1859, 544. Cf. Богдановић (С.), *Франц Мертенс*, 224-225.

Попечитељству просвеишенија 1846. године.²⁰ Аутор, који је у манастиру боравио 3. августа, најпре хвали напоре предузете у правцу његове обнове, да би се потом, држећи, зачудо, да је Студеница „довољно описана и позната“, само укратко задржао на материјалу који му је нудила споменичка целина. У ствари, од студеничког сликарства Шафарик описује само „за историју српску преважна изображенија, која би без губитка времена копирати, и изрезати дати, и потом свету у руке предати ваљало.“ Јасно је да он мисли пре свега на ктиторске композиције у Богородичиној и Краљевој цркви, будући да једино њих детаљније описује.²¹ Посебна важност Шафариковог извештаја огледа се у његовом труду да пронађе писана сведочанства о времену заснивања и најранијој историји студеничких храмова. Заслужни истраживач преписао је ктиторски натпис уз портрет краља Милутина у цркви Светих Јоакима и Ане,²² а запазио је и покушао да растумачи и, за нашу тему много значајнији, натпис у прстену тамбура куполе Богородичине цркве. Он доноси завршне редове тог натписа, онако како је успео да их прочита: „ѣлиси кнеџа влъкана въ лѣто ̅̅̅̅“, Шафарик је закључио да наведене речи „показују да је љета от созданија мира 6717 или после Христа 1209. ова црква од кнеза Влкана, брата Стефана Првовенчаног, који је онда престол узурпирао, свршена или ваљда поновљена.“²³

Како је Шафариково „Извјестије“ остало у рукопису све до последње деценије прошлог века,²⁴ податак о постојању натписа у прстену куполе није искоришћен у потоњим истраживањима Богородичине цркве у Студеници. Штавише, то вредно епиграфско сведочанство је исте године прекривено новим натписом о осликавању храма, у време архимандрита Гаврила Миљковића. Аутор новог живописа, пожаревачки сликар Живко Павловић, исписао га је на истом месту на коме се налазио оригинални натпис, у прстену тамбура куполе.²⁵ Иако тај „молер“ и његови саветодавци нису сматрали да је

²⁰ Шафарик, *Извјестије*, 32-34.

²¹ *Ibid.*, 32-33.

²² *Ibid.*, 33.

²³ *Ibid.* Реч „елисија“ је, по свој прилици, само погрешно прочитан први део титуле великог кнеза Вукана („велиега“). О тој Вукановој титули cf. *infra*, стр. 46-47.

²⁴ Само две стране извештаја штампане су у листу „Шумадинка“ за 4. август 1850. године, али је то гласило убрзо забрањено, cf. Д. Медаковић, *Прва испитивања старина у Србији*, in: *idem*, *Истраживачи српских старина*, 156.

²⁵ Петковић (В.), *Старине*, 21; ССЗН, бр. 10485. Насупрот поменутом, на северном зиду храма је истовремено исписан и други натпис, у коме је забележено да је живопис рађен у време кнеза Александра Карађорђевића, митрополита Петра Јовановића и ужичког епископа Никифора Максимовића, cf. Павловић (Л.), *Сликарство и натписи Живка Павловића*, 127. О живопису Живка Павловића у Студеници, као и о иконама на високом дуборезном иконостасу које је исти мајстор урадио вероватно после 1843, cf. П. Васић,

потребно очувати првобитни ктиторски натпис – као што уопште нису, формулишући иконографски програм нових зидних слика, уважавали затечени тематски реперотоар – они су о његовом постојању ипак оставили писани траг. На јужном зиду исписан је том приликом натпис у картушу у коме су наведени подаци о учешћу кнеза Вукана у наводној обнови фресака Богородичине цркве. Осим што су, очито, погрешно веровали да је храм био осликан већ у време Стефана Немање, па су закључили да је у време његовог старијег сина дошло до поновног осликавања, Живко Павловић и(или) његови саветодавци нису, за разлику од Мертенса и Шафарика, тачно прочитали годину, па су у нови натпис унели податак да се живописање о коме је реч збило 1205.²⁶

* * *

У другој половини пете и током шесте деценије XIX столећа о манастиру Студеници није писано иоле подробније и свеобухватније.²⁷ Научно засновано проучавање зидног сликарства Богородичине цркве добија поузданије темеље и замах тек појавом Феликса Каница, то јест његове књиге о „византијским споменицима у Србији“, објављене у Бечу 1862. године.²⁸ У тој пионирској студији српске средњовековне

Сликар Живко Павловић молер пожаревачки и његово доба, Пожаревац 1969, 30; М. Шаkota, Р. Станић, *Иконе и иконостаси*, in: *Благо манастира Студенице*, 235-238; Шаkota, *Студеничка ризница*, 90; Павловић (Ј.), *Сликарство и натписи Живка Павловића*, 116-118; В. Недељковић, *Стари иконостас Живка Павловића из манастира Студенице*, in: *Зографски кругови*, ed. Н. Макуљевић, Београд 2018, 153-179. Очито је, на основу чињенице да је Јанко Шафарик прочитао првобитни ктиторски натпис, да је рад на осликавању Богородичине цркве морао да започне после његовог боравка у манастиру, то јест 3. августа. Такво датовање било би у извесном нескладу са данашњим знањима о току сликарске сезоне, која је почињала у пролеће а завршавала се у јесен, али је прихватљивије ако се зна да је 1846. завршен само први део посла на живописању студеничког католикона (вероватно само купола и гоње зоне поткуполног простора). Наиме, на основу друга два натписа поуздано се зна да је осликавање настављено и током јуна и јула следеће године, cf. Павловић (Ј.), *Сликарство и натписи Живка Павловића*, 127, 129.

²⁶ „У горе подписатом' реду, од' созданиа | обитель сїа. могли смо видити у подписѣ ста[р]одревном' да е по дрѣги пут' обновїо молераем' | вел[и]ки жѣпан' Волканѣ син' с(ве)тог' симеона неманића | хѣѣ лета“, cf. Петковић (В.), *Старине*, 20; ССЗН, бр. 10486; Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, сл. 1; Суботић et al., *Натписи*, 43, п. 46.

²⁷ Из назначеног раздобља постоји, колико нам је познато, само стихован опис Студенице из пера јеромонаха Пећке патријаршије Антима Радојковића, који је, величајући Студеницу као „прекрасну Лавру, још од првог цара ограђену“, само поменуо зидне слике и мермену спољашњост саборног храма: „И прекрасно еси украшена, живописомъ и белимъ каменомъ“, cf. *Пѣсна на похвалѣ србскимъ светителѣма и манастирима: Стѣденици, Патрїаршии Пећској и Високимъ Дечанима, саставио Антимъ Радојковићъ, Еромонахъ из Патрїаршије*, Београд 1853, 3. За још један сасвим кратак спомен Студенице cf. А. Voué, *Recueil d'itinéraires dans la Turquie d'Europe, II*, Vienne 1854, 301, 302.

²⁸ Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*. Српски превод Каницове књиге објављен је исте године, cf. *Византијски споменици у Србији*, прев. А. Сандић, Беч 1862. О Каницовом истраживачком раду у Србији cf. Д. Медаковић, *Феликс Каниц и Срби*, in: idem, *Истраживачи српских старина*, 216-225; Ђ. С. Костић, *Слике са Балкана Феликса Каница*, Београд 2011.

уметничке баштине Студеници је припало значајно место. Најпре су, у оквиру општих разматрања о старој српској архитектури, размотрене поједине архитектонске особености Богородичине цркве и њена романичка скулптурална декорација.²⁹ Када је о зидном сликарству реч, Каниц је сматрао да се у њему може препознати, као и на многим другим српским средњовековним фрескама, изразит утицај „светогорске школе“, засноване, како је веровао, још у XI веку.³⁰ У другом делу књиге, уобличеном као топографско-историјски преглед, Богородичина црква у Студеници детаљно је описана.³¹ Дају се подаци о томе да ју је изградио „први српски краљ Стефан I. Немања“ чије је мошти пренео његов син Сава 1203. године, са браћом Вуканом и „Стефаном II“.³² Каниц потом пише о оштећеним фрескама и њиховој недавној обнови.³³ Највећи значај Каницове студије огледа се у чињеници да је у оквиру ње први пут учињен покушај систематског ишчитавања иконографског програма Богородичине цркве. Тај попис фресака, који је обухватио све постојеће слојеве живописа, пропраћен је одговарајућим схемама, сачињеном, како се изричито наводи, уз помоћ „духовника Доситија Поповића“.³⁴

Резултати истраживања Феликса Каница одјекнули су у написима иностраних проучавалаца српских старина већ две године касније. У немачком, допуњеном издању епистоларног путописа англиканског свештеника Вилијама Дантона,³⁵ које је приредио један други свештеник, Д. фон Келн, Студеница је приказана на основу Каницове књиге. Међутим, једино што прерађивач из ње није унео у Дантоново дело били су управо редови посвећени живопису Богородичине цркве. Отуда је читалац могао да се информише само о архитектури, скулптури и светињама Немањине задужбине.³⁶

²⁹ Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 12, 13, 14, 15.

³⁰ Ibid., 16-17.

³¹ Ibid., 24-27.

³² Ibid., 24.

³³ Ibid., 25.

³⁴ Ibid., 26-27. Доситеј Поповић се помиње као „ашчија“, то јест манастирски кувар, у натпису на прстену куполе из 1846, cf. n. 25 supra. Све што је о Студеници написао у „Византијским споменицима у Србији“, Каниц је поновио у својој знаменитој историјско-етнографској студији о Србији, cf. idem, *Serbien*, 179-186. Сасвим сличан текст објављен је потом и у другом тому „Краљевине Србије“, cf. idem, *Das Königreich Serbien* II, 17-29. Cf. и idem, *Beiträge zur serbischen Alterhumskunde*, Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 10 (1865) 10-11.

³⁵ W. Danton, *Servia and the Servians*, London 1862.

³⁶ Idem, *Serbien und die Serben. Nach anderen Quellen und eigenen Erfahrungen frei bearbeitet von D. v. Cölln*, Berlin 1864, 233-237. Одељак о Студеници не постоји у оригиналном издању књиге, што значи да је његов аутор фон Келн, а не Дантон, како је сматрао Д. Медаковић, *Вилијам Дентон – један заборављени сведок о Србији у XIX веку*, in: idem, *Истраживачи српских старина*, 212-213.

И чланак једног српског аутора био је у великој мери заснован на Каницовим оценама и запажањима о Студеници. Године 1865. Владан Ђорђевић (1844-1930), тада тек бечки студент медицине, а много касније председник владе Краљевине Србије (1897-1900), објавио је о Студеници литерарно-историчарску путописну белешку у четири наставка у београдском недељнику *Вила*.³⁷ Ђорђевић описује архитектуру и скулптуру католикона, ослањајући се на Каница и дајући пар сопствених занимљивих опаски, у ентеријеру бележи предмете који су чувани у јужном параклису Радослављеве припрате („десној остави“), а у наосу посвећује пажњу скромном дрвеном мобилијару и моштима светих Немањића. Ђорђевић надахнутије и с већом пажњом од његових српских претходника пише и о фрескама Богородичиног храма. Он читаоца најпре упознаје са степеном њихове пострадалости,³⁸ да би, затим, на основу преосталог живописа, изразио на Каницовом суду засновано уверење да је реч о остварењу „Карејске школе“.³⁹

Милан Ђ. Милићевић у свом прегледу манастира у Србији пише да је Студеница „најлепши а и најстарији српски манастир“ и да ју је подигао „Стефан Немања I. од 1190-1197. године“.⁴⁰ Иако се ослања на Каница, успут га и критикујући – због, како је с правом запазио, неадекватног наслова књиге о споменицима у Србији, те због погрешног податка да су у кивоту пред иконостасом похрањене Немањине, а не мошти Стефана Првовенчаног⁴¹ – његове податке о зидном сликарству Студенице Милићевић није нашао

³⁷ Ђорђевић, *Студеница*. Студенички путопис Владана Ђорђевића објављен је исте године и као поглавље у књизи: *Путничке црте Владана Ђорђевића. I. Мирамаре, Студеница, Два дана кроз чешко-саску Швајцарску*, Београд 1865, 75.

³⁸ Ђорђевић, *Студеница*, 31: „јер красне слике светитељске нагрдио је Турчин избадајући им очи ханцарима, док се још на њима пушила српска крв или танад'ма из својих кубура, где му рука није допрети могла, па се данас вештак диви степену до кога наша култура беше дошла кад је Јевропа полудивља била, само на жалосним развалинама тих лепих слика.“

³⁹ *Ibid.*, loc. cit. Неколико година касније, Каницова и Ђорђевићева запажања о студеничком сликарству препричао је А. Николић, *Споменици старог српског сликарства. I*, Застава, год. 9, бр. 133, Нови Сад, 10. (22.) XI 1874, 2-3.

⁴⁰ Милићевић, *Манастири у Србији*, 71. Cf. и *idem*, *Кнежевина Србија*, Београд 1876, 652-654. Милићевић доноси сведочанство о томе да се у Студеници веровало да је манастир подигнут 1172, очито на трагу податка који је, како је раније речено, објавио Јоаким Вујић, cf. *ibid.*, 643: „До западних врата урезао је пок. владика Јанићије годину 1172, као доба почетка грађења, али је сумњати о тачности тога тврђења.“ Исту годину навео је, иначе, и Феликс Каниц у другом тому „Краљевине Србије“, cf. Kanitz, *Das Königreich Serbien* II, 17.

⁴¹ Милићевић, *Манастири у Србији*, 71. Cf. Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 25. Каницов погрешан податак преузео је млади Никодим Павлович Кондаков у приказу његове књиге, cf. Н. П. Кондаков, *Православное искусство в Сербии. По сочинениям Канитца* 1866, in: *Сборник на 1866 год, изданный Обществом древне-русского искусства при Московском публичном музее*, Москва 1866, 52. Та забуна, највероватније управо под утицајем Каницовог дела, дуго се провлачила у текстовима објављиваним на немачком говорном подручју. Да је реч о кивоту Светог Симеона погрешно наводе чак и туристички

за сходно да искористи. Он се у свом тексту ограничава на бележење извора о историји манастира, опис његовог имања, не пропуштајући да се осврне и на студеничке реликвије – већ од раније увелико познате и у колективној националној свести прослављане – гроб ктитора и кивот светог краља.⁴²

С друге стране, зидно сликарство Богородичине цркве убрзо је привукло пажњу Милоша С. Милојевића, нашавши место у његовом опису манастира Студенице, колико обимном и детаљном, толико препуном неутемељених запажања и тумачења.⁴³ Тај агилан љубитељ старина, али патетичном и на крупним заблудама утемељеном националном романтизму склон аутор, набраја композиције и појединачне фигуре које је успео да идентификује у припрати, дајући и читања појединих натписа. Суочен са стањем живописа у наосу, Милојевић не покушава да разреши стратиграфске проблеме, иако их је, како сам саопштава, био у потпуности свестан. Он само оштро дисквалификује стилске одлике најновијег сликарства и изражава сумњу у податак о Вукановој улози у живописању храма.⁴⁴ У беми олтарског простора Милојевић препознаје остатке „старијег живописа“, међу којима идентификује Христа и Богородицу, да би у истој реченици закључио да је реч о фрескама „тек од трећег преживописања“.⁴⁵ У ђаконикону он запажа остатке „од по 3. слике царске, у српском немањићском, црвено-рујном, оделу“, али у недостатку одговарајућих натписа не успева да одгонетне њихов идентитет.⁴⁶

водичи с краја XIX и почетка XX века, где се дају и неки други погрешни подаци о манастиру, cf. Д. Поповић, *Српско средњовековно наслеђе у раним немачким путовођама*, in: *Са бедекером по Југоисточној Европи*, ed. Ђ. С. Костић, Београд 2005, 122-124.

⁴² Милићевић, *Манастири у Србији*, 71-78. Један познији, исцрпнији опис такође не обухвата зидно сликарство храма, већ само манастирско „покретно благо“, cf. Епископ Никанор, *Белешка о Српско-хришћанским светињама и знаменитим светим и стародревним стварима, које се налазе у светој Лаври – Студеници*, *Старинар* 7 (1890) 1-21.

⁴³ Милојевић, *Путопис*, 75-98.

⁴⁴ „Испод овог огромног здепастиг, неодговарајућег целини здања, кубета, стои нови живостас, тако урађен и по новом турско, цинцарско, грчко македонском начину; да незаслужује никаква спомена. Све што је ту, и ако му је назначено да представља српске свеце, као и у новом нашем србљаку, представља неке Татаре са именима српских светаца. Око перваза кубетног пише кад је ово живописано, а напомиње се кое где и у причама: да је овај манастир први пут Вукан, по свом покајану, преживописао и т. д.“, cf. Милојевић, *Путопис*, 95.

⁴⁵ *Ibid.*, 95-96.

⁴⁶ Реч је, у ствари, о фигурама старозаветних царева, cf. *infra*, стр. 112-113. Уверење да је реч о српским одежама Милојевић изражава и при опису архијерејских представа у цркви „св. Јоакима и Јање“, cf. *ibid.*, 80. Један други значајан и утицајан опис Србије још је мање релевантан за историју истраживања сликарства Богородичине цркве. Владимир Карић тај живопис уопште и не помиње при опису Студенице, задржавајући се, као и многи претходници, на архитектонским одликама храма, те опису гроба светог Симеона и кивота првог немањићког краља, cf. В. Карић, *Србија, опис земље народа и државе*, Београд 1887, 718-719.

Најзначајнији истраживач српских средњовековних споменика током последњих деценија XIX века, Михаило Валтровић, архитекта, професор Велике школе (од 1875) и управник Народног музеја (од 1881), у неколико наврата писао је о Студеници. Па ипак, већ по природи свог примарног професионалног позива, он је Богородичину цркву сагледавао превасходно као прворазредан споменик српског средњовековног градитељства.⁴⁷ Живопис храма Валтровић је разматрао само успутно, али је и у тако сведеном обиму дао значајан допринос његовом проучавању. Када је 1. маја 1877. отварао „Четврти излог снимака архитектоних, живописних и скулптурних“, Валтровић је навео тек то да није било довољно времена да 1875. године, када је, заједно са својим најближим сарадником Драгутином Милутиновићем, боравио у Студеници, истражи фреске Богородичине цркве.⁴⁸ Неколико година касније су се, ипак, двојица истраживача мало више заинтересовали за зидне слике у католикону. У заоставштини Михаила Валтровића пронађени су, датирани годином 1880, један цртеж источног зида припрате, прекривеног фрескама из 1568, и један „кадар“ североисточног дела поткуполног простора храма, са фрескама из 1846-1847,⁴⁹ док је Драгутин Милутиновић за собом оставио пар изванредних акварела сликаних орнаменталних украса и куфских слова у католикону.⁵⁰ Нова прилика да се посвете живопису Студенице указала се Валтровићу и Милутиновићу 1885. године, када су, између 26. јула и 11. августа, обишли неколико српских средњовековних споменика, као водичи професору археологије на Пештанском универзитету Бели Цобору. Преносећи, три године касније, у „Старинару“ своје утиске, Валтровић се само укратко осврнуо на зидно сликарство саборног студеничког храма. Искусни истраживач је, ипак, у тих неколико опаски успео да, као нико пре њега, установи да су у цркви очувана „два старија живописа“. Фреске у припрати довео је у везу са зидним сликарством Жиче, за које је веровао да је настало у XVI веку. Увежбаном оку Михаила Валтровића није,

⁴⁷ О Валтровићевим погледима на архитектонски склоп храма cf., пре свега, М. Валтровић, *Студеница*, Српске илустроване новине, год. 1, бр. 8, Нови Сад, 6. новембра 1881, 119-122; год. 1, бр. 9, Нови Сад, 22. новембра 1881, 133-135 (= *Валтровић и Милутиновић. Документи II*, 69-83). За најновији осврт на Валтровићево схватање српске средњовековне архитектуре, са свом старијом литературом, cf. И. Стевовић, *Од теренске скице до скице целине: Михаило Валтровић и српска средњовековна архитектура*, ЗНМ 22/2 (2016) 9-45

⁴⁸ Валтровић и Милутиновић, *Документи II*, 137: „Студенички стари живопис нисмо због кратког бављења тамо испитали.“

⁴⁹ Валтровић и Милутиновић, *Документи I*, 110 (с нетачним податком издавача да је реч о попречној пресеку „кроз Радослављевоу припрату“, 111.

⁵⁰ Валтровић и Милутиновић, *Документи II*.

надаље, промакло да је студенички живопис у поређењу са жичким „лошији од њега и цртежом и бојом“. У олтару Богомајчиног храма заслужни истраживач препознао је партије још старијих зидних слика („неколике светитељске главе“). Он није хтео да се упушта у њихово прецизније датовање, али је проницљиво запазио, дајући први стручан коментар стилских одлика најстаријег студеничког сликарства, да се оно одликује „особитим изразом и крепошћу у потезима и веома одређеним схваћајем представљених лица“. На крају свог осврта Валтровић је изразио жаљење што раније, радећи са Милутиновићем, није посветио више пажње зидном сликарству студеничког саборног храма, „коју по својим особинама у необичној мери заслужује“, да би потом указао на податак о Вукановој улози у „обнови“ фресака 1205, питајући се да ли су се у храму можда очувале и фреске из Немањиног времена. Препуштајући одговор на то важно стратиграфско питање будућим истраживачима, Михаило Валтровић је, на крају, дао још једну, за време у којем је настала, прилично разбориту примедбу, запажајући да је на фрескама Богородичине цркве у Студеници „задржата замисао у духу источног иконописа“ али је „извођење слободније, са више живота, но што се обично замишља у уметности византијској и њеним гранама“.⁵¹

Својеврсну прекретницу у проучавању зидног сликарства студеничке Богородичине цркве, па и када је реч о раздвајању његових хронолошких слојева, чему је темеље ударио Валтровић, представља рад једног руског истраживача. Архитекта Петар Петровић Покришкин (1870-1922) манастир је посетио у оквиру кампање техничког снимања споменика у Краљевини Србији током летњих месеци 1902. године, а резултате својих истраживања објавио је четири године касније у књизи посвећеној православној црквеној архитектури у средњовековној Србији.⁵² Заинтересован у првом реду за архитектонски склоп цркве, аутор доноси њен план и попречни пресек,⁵³ а, импресиониран мермерним фасадама храма, он их дуго посматра и детаљно описује.⁵⁴ Одговарајућу пажњу Покришкин је посветио и живопису Немањине гробне задужбине. У

⁵¹ М. Валтровић, *Белешке с пута*, Старинар 5/3 (1888) 91-92 (=Валтровић и Милутиновић, *Документи* II, 61). Cf. С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић, као истраживачи српских старина*, in: *Излози српског ученог друштва*, ed. Љ. Мишковић-Прелевић, Београд 1978, 61.

⁵² Покришкин, *Православная церковная архитектура*, 11-31.

⁵³ Ibid., 11-24, черт. 1-2, таб. I-X.

⁵⁴ Пишући о екстеријеру студеничког католикона, Покришкин запажа да „Онъ принадлежитъ к числу тѣхъ произведеній архитектуры, которыя нравятся тѣмъ болѣе, чѣмъ долѣе смотришь на нихъ“ (ibid., 15-16)

најстарије фреске, које је датовао у раздобље непосредно по изградњи храма („око 1190 године“), с правом је убројао композицију *Распећа* и фреску са ликом светог Јована Претече, о чијим се стилским квалитетима изразио похвално. Па ипак, Покришкин је неосновано закључио да најстаријем сликарству припада и фреска на своду јужног вестибила са представом *Четрдесеторице севастијских мученика*. Остало сликарство, изузев оног из XIX века,⁵⁵ аутор „смешта“ у XVI и XVII столеће. У ту хронолошку групу убројани су портрет Немањине супруге Ане-Анастасије, монументална композиција *Страшног суда*, сцене из циклуса *Христових Страдања*, неколико појединачних светитељских фигура, представа *Мироносица на гробу Христовом*, као и ктиторска композиција. Ипак, стилске одлике најстаријег зидног сликарства аутор није био у стању да препозна на фрескама у олтару, па је и њих убројао у млађе сликарство.⁵⁶ Одељак о студеничком живопису у оквиру Покришкинове књиге опремљен је неколиким илустрацијама. На тај начин су научној јавности фреске Богородичине цркве по први пут представљене и у виду репродукција.⁵⁷

Током прве три деценије XX столећа живопис студеничког католикона привукао је у више наврата пажњу једног од у то време најзначајних истраживача средњовековне српске уметности.⁵⁸ Владимир Р. Петковић је своја истраживања живописа Немањине задужбине започео у оквиру пионирског прегледа иконографских програма цркава у Србији, објављеног исте године кад и Покришкинови *Споменици*.⁵⁹ У том тексту први је пут скренута пажња на особену иконографију *Причешића апостола* у Богородичиној цркви, а поменуте су сцена *Христовог Уласка у Јерусалим* и ктиторска композиција, без напомене о познијем датуму њиховог настанка. Поменути аутор први истиче и особену програмску диспозицију представа *Успења* и *Распећа*, које детаљније описује, запажајући и занимљиве иконографске детаље на потоњој (персонификације Цркве и Синагоге).

⁵⁵ Без одговарајућег образложења, најновији живопис неосновано је датовао у 1820. годину, cf. *ibid.*, таб. X.

⁵⁶ Истина, у легенди репродукције северне половине *Причешића апостола*, аутор изражава уверење да је реч о најстаријем, накнадно ретушираном живопису: „Картина конца XII столетия, переписана въ неизвестное время“, cf. *Ibid.*, таб. XXII.

⁵⁷ *Ibid.*, 24-30, таб. X-XXIII.

⁵⁸ У књизи о српским задужбинама Косте Страјнића, објављеној у Београду 1919, фреске Богородичине цркве у Студеници укратко су размотрене као пример старог српског живописа који је настао „posve pod uticajem hrišćanskog Istoka“, односно уметности која „naglašuje više tradicionalni sadržaj i njegovu dekorativnu primenu nego umetnikovu ličnost“. Аутор је међу њима посебно издвојио сцену *Распећа* и фигуру светог Јована Крститеља, cf. К. Страјнић, *Srpske zadužbine*, Београд 1919, 20-21.

⁵⁹ Петковић (В.), *Иконографија манастирских цркава*.

Петковић се затим осврће на куфске орнаменте у олтару, описује *Тајну вечеру* и *Страшни суд* и идентификује једну сцену из живота светог Илије. Коначно, ауторов допринос огледа се и у томе што је први запазио појаву представе *Четрдесеторице севастијских мученика* у српским храмовима XIII века – у Студеници („на таваници јужног рукавца“), Жичи и Градцу.⁶⁰ У тексту о портретима српских средњовековних ктитора, такође пионирског карактера, Петковић је одговарајући простор посветио и портрету Симеона Немање у Богородичиној цркви у Студеници. У контексту проблема портретске веродостојности ктиторских представа, он је сматрао да Немањин портрет, иако „не може бити млађи од XVI века“, верно преноси првобитну верзију, то јест да је ктитор задужбине био приказан баш онако како га помињу писани извори – као изразито високог и корпулентног човека. Осим те оцене, Петковић је скренуо пажњу на иконографски проблем с којим ће се суочавати и многи потоњи истраживачи Немањиног студеничког портрета – композитан карактер костима, то јест необичан спој владарске круне и монашке одеће.⁶¹

Из пера истог аутора потекла је прва монографска студија манастира Студенице.⁶² У оквиру те књиге, објављене 1924. године у едицији *Српски споменици* Народног музеја, чији је управник био управо Петковић, најзначајнији простор посвећен је, разуме се, цркви Богородице Добротворке. Архитектура и скулптура храма описане су доста детаљно,⁶³ а богато илустровано поглавље посвећено сликарству, из кога су у потпуности искључене зидне слике из XIX века, замишљено је као свеобухватан преглед иконографског програма.⁶⁴ Петковић је поменуо, односно описао готово све сцене и велику већину појединачних фигура, при томе се трудећи да да и читање натписа који их прате.⁶⁵ Када је реч о датовању најстаријег студеничког живописа, Петковић је био склон

⁶⁰ Ibid., 304, 341, 342, 343-345.

⁶¹ Петковић (В.), *Ликови ктитора*, 302. У прегледном чланку штампаном у ранијем броју Нове искре за исту годину, Петковић од студеничких фресака помиње „само врло мало од живописа из првих дана XIII века“, cf. idem, *Уметност у Срба IX-XVIII века*, Нова искра, год. 10 (1911) 178.

⁶² Петковић (В.), *Студеница*.

⁶³ Ibid., 17-31.

⁶⁴ Ibid., 33-59. На посебном месту обрађени су и орнаменти у оквиру живописа студеничког католикона, cf. ibid., 80-81.

⁶⁵ На извесне нетачности и непрецизности при опису појединих сцена скренуо је пажњу епископ бачки Иринеј (Ћирић) у свом приказу књиге, cf. Ћирић, *Иконографске примедбе*. На Петковићеву студију осврнуо се укратко и Александар Дероко, cf. А. Дероко, *Публикације Народног музеја у Београду о нашој средњовековној уметности*, ЈИЧ 1/1-2 (1935) 144. За преглед краћих белешки о првој монографији о Студеници у иностраним научним публикацијама, као и о фонду Михаила Пупина, чијим средствима је

да поверује раније поменутом натпису из 1846, па је сматрао да је „тек Вукан живописом снабдео саборну цркву Студеничку.“⁶⁶ У тај стратум фресака убројао је сцену *Распећа*, фигуре Богородице Студеничке, Јована Крститеља, Саве Освећеног и Јована Дамаскина, као и представе *Причешћа апостола* и *Службе архијереја* у олтару. На основу представе светог Георгија Новог Кратовца, заслужни аутор је закључио да „рестаурација“ најстаријих зидних слика „није могла бити пре његова канонизирања у XVI веку“.⁶⁷

Владимир Р. Петковић је и после монографије о Студеници писао о фрескама Богородичине цркве.⁶⁸ Њих неколико репродуковано је у првом тому његове књиге о српском средњовековном сликарству, објављеном на француском језику, у Београду 1930.⁶⁹ Уз сажет преглед иконографског програма и пар напомена о стилу, већи број репродукција појавио се у другом тому, публикованом четири године касније.⁷⁰ Тематски репртоар зидног сликарства Богородичине цркве у Студеници Владимир Р. Петковић изложио је, коначно, и у оквиру свог капиталног *Прегледа црквених споменика кроз повесницу српског народа*, објављеног у Београду 1950. године.⁷¹

Дотакнута раније поменути чланком Владимира Р. Петковића о ктиторским композицијама, проблематика везана за студенички портрет Симеона Немање постепено је продирала у фокус истраживачке пажње. Тај портрет разматрао је најпре Николај Љвович Окуњев је у својој студији посвећеној портретима ктитора у српском црквеном живопису. Следећи Покришкина, аутор је сматрао да је реч о слоју фресака који је обновљен у XVII веку. Ипак, угледни руски истраживач претпоставља да је иконографија ктиторског портрета остала у основним цртама неизмењена. Посебно је важно то што он први скреће пажњу на композицију *Мироносица на гробу Христовом* изнад Немањиног

финансиран највећи број издања у поменутој едицији Народног музеја cf. Д. М. Прерадовић, *Едиција „Српски споменици“ Народног музеја у Београду и фонд Михаила Пупина: Преписка Михаила Пупина и Владимира Р. Петковића*, ЗНМ 23/2 (2018) 263-268, 272, п. 40-43.

⁶⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 2.

⁶⁷ Ibid., 78-80. С друге стране, Петковић је неосновано помишљао да је до обнове најстаријег студеничког живописа дошло и раније, у време краља Милутина. У то раздобље је датовао персонификације Цркве и Синагоге на *Распећу*, односно фигуру једне жене у оквиру исте сцене, зато што му се учинило да је она рад „истог сликара, који живописом украси Краљеву цркву у Студеници“, cf. *ibid.*, 79.

⁶⁸ Сем тога, овде вреди поменути да је поменути истраживач објавио бројне студеничке натписе, са подацима релевантним за познију историју манастира, cf. *idem*, *Старине*, 20-22 [оштар критички приказ ове књиге објавио је Љубомир Стојановић, cf. ЈФ 3 (1922-1923) 139-141]; В. Петковић, *Зписи и натписи у старим црквама српским*, *Старинар* 10-11 (1935-1936) 37-38. Cf. и кратак осврт на мермерну оплату манастирског католикона: *idem*, *Студеница и Дечани*, *Мисао* 14 (1924) 378-380.

⁶⁹ Petković (V.), *La peinture serbe* I, pl. I-IV.

⁷⁰ *idem*, *La peinture serbe* II, 5-6, 7-9, fig. 1, pl. I-V.

⁷¹ *idem*, *Преглед*, 315-318.

портрета, повезујући две композиције у јединствену фунерарно-есхатолошку иконографску замисао.⁷²

Немањину донаторску слику из Студенице уврстио је Светозар Радојчић у своју капиталну књигу о портретима српских владара у средњем веку, иако је знао да је реч о пресликаном портрету. Ктиторска композиција је у тој студији ваљано описана, а скренута је пажња и на фигуре Срба светитеља који су насликани приликом обнове живописа – лик светог Саве и портрет Стефана Дечанског. Подстакнут запажањима Окуњева, једног од својих учитеља, Радојчић ктиторски портрет из Богородичине цркве тумачи у склопу шире замисли иконографског програма околног сликарства. Он запажа да је изнад портрета смештена „фреска Васкрсења Христова“, тумачећи ту околност потребом да се примарна иконографска замисао портрета лик ктитора који приноси модел задужбине Христу, употпуни надом у ктиторово васкрсење. Такво тумачење убедљиво је поткрепљено одговарајућим компаративним примерима из византијске уметности. Сматрајући да се стилске одлике не подударају с првобитним, то јест да не треба „веровати да је овај Немањин лик сачувао црте портрета“, Радојчић претпоставља да је композиционо-иконаграфски реч о поновљеном решењу са првобитног слоја. Најзад, на основу податка из *Житија Светог Симеона* од Стефана Првовенчаног о његовој молитви пред очевим ликом из кога је текло миро, уочи напада мађарског краља Андрије II, Радојчић датује првобитни портрет у време пре тог сукоба из 1214. године.⁷³

* * *

Послератна истраживања знатно су унапредила знања о живопису Богородичине цркве у Студеници. Већ 1947-1950. године извођени су радови на превентивном обезбеђењу и конзервацији фресака.⁷⁴ Најзначајнији подухват отпочео је 1951. године, када су скинуте све зидне слике Живка Павловића, изузев једног попрсја мученика у највишој зони јужног зида поткуполног простора. Испод њих су се указале фреске из XIII

⁷² Окунев, *Портреты*, 75-76.

⁷³ Радојчић, *Портрети*, 13-14.

⁷⁴ В. Дамјановић, *Рестаурација и конзервација у манастиру Студеници*, Музеји 2 (1949) 74-81; *Чувари баштине. 50 година рада Републичког завода за заштиту споменика културе*, Београд 1998, 96-97, где су набројани сви конзерваторско-рестаураторски захвати на архитектури и живопису Богородичине цркве у Студеници, од којих је овде важно посебно поменути чишћење фресака из 1965-1968.

и XVI stoleћа, темељно искуцане алатком поменутог пожаревачког сликара, приликом припреме новог слоја малтера. У пандантифима су откривене представе јеванђелиста, на површинама између њих нерукотворени Христови образи и медаљон са ликом анђела, а у вишим зонама поткуполног простора, између осталих фресака, фигуре старозаветних првосвештеника, медаљони мученика и архијереја на поткуполним луковима, односно сцене из циклуса Великих празника. У првој зони су, најзад, испод живописа из XIX века пронађене стојеће фигуре светих Стефана и Николе, те поворке светих ратника и монаха.⁷⁵ Једном речи, од тог тренутка је отпочела нова етапа у проучавању зидног сликарства Богородичине цркве у Студеници. Корпус најстаријег студеничког сликарства, односно фресака из времена обнове у XVI веку, у тренутку је постао неупоредиво богатији. Осим тога, откривена су и писана сведочанства о ктиторима оригиналног и обновљеног сликаног програма студеничког католикона. Опширан ктиторски натпис у прстену куполе, са годином 1208/1209, било је могуће прочитати готово у целости. Испоставило се да је у њему, осим кнеза Вукана, био поменут и оснивач манастира, монах Симеон, а да је на крају траг о својој улози оставио и „грешни Сава“; тадашњи манастирски архимандрит. Претпостављено је, с разлогом, да је у натпису био поменут и врховни владар Србије – велики жупан Стефан.⁷⁶ Сем тог натписа, публикована је и кратка молитвена белешка сликара на грчком језику. Коначно, откривено је и поуздано писано сведочанство о обнови живописа у XVI веку. На основу педантно сачињеног калка натписа испод композиције *Успења* на северном зиду поткуполног простора постало је јасно да су млађе фреске изведене 1568. године, залагањем манастирског настојатеља Симеона са братијом.⁷⁷

Открића из 1951. године врло брзо су одјекнула у науци.⁷⁸ Истраживачи су се најпре заинтересовали за сликарев потпис. Исте, 1955. године, учинили су то Светозар Радојчић, који доноси препис белешке и њен превод на српски језик,⁷⁹ и Лазар Мирковић,

⁷⁵ Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, 39-41.

⁷⁶ Ibid., сл. 2. Cf. и Архимандрит Тихон (Ракићевић), *Ко је пронашао натпис Светога Саве?*, Црква, календар Српске православне Патријаршије за преступну 2016. годину, Београд децембар 2015, 102–107 (<http://www.manastirstudenica.rs/ko-je-pronasao-natpis-svetoga-save/>). Калк је потом публикован у неколико наврата. За најновије издање натписа, са опширним коментарима, cf. Суботић et al., *Натписи*, 35-44.

⁷⁷ Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, сл. 3.

⁷⁸ Већ у јуну исте године Светислав Мандић је објавио откриће ктиторског натписа, али је, помало брзоплето, закључио да се помен „Саве грешног“ односи на сликара фресака, cf. С. Мандић, *На недавно откривеним фрескама у Студеници пронађено је име сликара Саве из XIII века*, Политика, 21. Јун 1951.

⁷⁹ Радојчић, *Мајстори*, 7, сл. 3-4.

који је покушао да прочита уметничково име.⁸⁰ Белешка са именом „Саве грешног“ подробније је размотрена тек петнаестак година касније, када је Ђорђе Трифуновић објаснио да је глаголом „работати“ изражена духовна служба Савина храму који је подигао његов отац, а не, како би се на прво читање могло помислити, конкретан посао у подизању или живописању храма.⁸¹

Испрва, међутим, није било на задовољавајући начин решено питање ктиторства. На основу Вукановог помена у новооткривеном натпису у прстену куполе, тај велики кнез је у радовима појединих аутора и даље, као што је, како је већ речено, био случај и у ранијим временима, сматран за главног ктитора студеничког сликарства. Светозар Радојчић је, у ствари, сматрао да је на Вуканову његову самосталну иницијативу довршено осликавање Немањине задужбине. До таквог закључка дошао је због тога што је неосновано помислио да фреске на жутој позадини, сачуване у олтару и највишим зонама поткуполног простора, потичу из времена Стефана Немање. Остале партије живописа, насликане на плавом фону приписао је наводној Вукановој обнови.⁸² Ипак, Светислав Мандић уопште није сумњао у то да су у осликавању Богородичине цркве учествовала оба брата,⁸³ а Радојчићево гледиште је касније у потпуности одбацио Војислав Ј. Ђурић. У својим *Византијским фрескама у Југославији* поменути аутор је изнова скренуо пажњу на оштећења у натпису, на месту где је морало бити поменуто име великог жупана Стефана, Вукановог млађег брата, као врховног владара Србије. Одлучно је, надаље, оспорио мишљење о наводној стилској разлици између фресака на жутој и плавој позадини, односно о различитом времену њиховог настанка.⁸⁴

Откривање ктиторског натписа и раније непознатих фресака у студеничком католикону временски се готово подударило са објављивањем репрезентивног албума српског средњовековних фресака Габријела Мијеа. У тој књизи, издатој 1954. године у Паризу, публиковане су, много квалитетније него у раније поменути публикацијама Владимира Р. Петковића, одабране зидне слике из студеничке Богородичине цркве (премда не и оне које су откривене 1951), што је веома допринело њиховој међународној

⁸⁰ Mirković, *Die Ikonen*, 305.

⁸¹ Трифуновић, *Глагол работати*. Cf. и Мандић, *Сетите се Саве грешног*, 86.

⁸² Радојчић, *Мајстори*, 8; idem, *Старо српско сликарство*, 30-36. Cf. и Ђоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 13-14.

⁸³ Мандић, *Студеница*, V.

⁸⁴ Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 31-32, 191-192, п. 29. Cf. и idem, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, 155, п. 42.

афирмацији.⁸⁵ Посебне заслуге у сабирању грађе о сликарству главног манастирског храма припадају, затим, Хорсту Халенслебену и Раихарду Хаману-Мак Лину. У њиховој књизи о монументалном сликарству у „Србији и Македонији“ између XI и XIV столећа, објављеној 1963, фреске Богородичине цркве представљене су у виду прегледних схема. При томе, додуше, аутори нису увек успевали да тачно препознају сцене и појединачне светитељске представе, чак и оне које су раније биле већ успешно идентификоване.⁸⁶ Тематски репертоар фресака Богородичине цркве у Студеници, садржанији и прецизнији од оног у првој поменутој књизи Халенслебена и Хамана-Мак Лина, саставио је убрзо Душан Тасић. Најпре је то учинио у кратком монографском тексту о манастиру Студеници у оквиру књиге о Краљеву и његовој околини,⁸⁷ а потом и у поглављу о сликарству Богородичине цркве у оквиру нове монографије о манастиру, објављене у Београду 1968. године.⁸⁸

Тек што је та најновија монографија публикована, показало се, већ следеће године, да и даље предстоји рад на сачињавању потпуног прегледа тематског репертоара најстаријег студеничког живописа. Тада је Војислав Ј. Ђурић објавио остатке портрета великог жупана Стефана Првовенчаног и великог кнеза Вукана који су били насликани у првој зони зидова улазне манастирске куле.⁸⁹ Исте године је Ђурићеве налазе вредним прилогом употпунила Мирјана Шакота, објавивши натпис уз Вуканов лик.⁹⁰

Неколико година касније, из пера Гордане Бабић, потекао је текст који на изврстан начин представља суму дотадашњих спознаја о најстаријем студеничком живопису. На Петнаестом међународном византолошком конгресу, одржаном у Атини 1976, поменута угледна ауторка је у релативно кратком, али веома систематично написаном чланку,

⁸⁵ Millet, Frolow, *La peinture I*, pl. 21/3-42, 45/3.

⁸⁶ Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9-11. Неколико таквих пропуста запазила је Сизи Дифрен у приказу књиге, cf. ССМ 30/8 (1965) 210, 211. Cf. и примедбе које је у погледу идентификација светитеља у Нерезима, у оквиру исте књиге, изложио Сирил Манго у свом критичком осврту, cf. АВулл 48/3-4 (1966) 439. Тринаест година касније, исти ауторски тандем објавио је допуне и исправке иконографског програма из своје прве књиге, cf. Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Register*, s. v. Studenica. Рихард Хаман-Мак Лин се на најстарије фреске Богородичине цркве у Студеници осврнуо и у својој књизи о средњовековном сликарству у „Србији и Македонији“, конципираној као „темељ“ за његово синтетичко тумачење, cf. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung*, 94, 99, 134, 153, 166, 309-314 etc.

⁸⁷ Тасић, *Студеница*, 125-133.

⁸⁸ Idem, *Сликарство*, 71-86, 96-97, 102.

⁸⁹ Ђурић, *Портрети на капији Студенице*.

⁹⁰ Шакота, *Новооткривени натпис*.

богатом ученим запажањима и закључцима, светској научној јавности представила најстарије студеничке фреске.⁹¹

* * *

Године 1986. прослављена је осамстогодишњица оснивања манастира Студенице. Била је то прилика да се велики јубилеј обележи и одговарајућом научном продукцијом, то јест да се на изванредан начин заокруже сва дотадашња истраживања манастира. Тај својеврстан пресек знања о Студеници свакако се најадекватније могао изразити у виду нове монографије о манастиру. Јубиларне године објављене су чак две такве књиге. Прва, коауторско дело Гордане Бабић, Војислава Кораћа и Симе Ћирковића, замишљена је као свеобухватна студија. Луксузно опремљена и богато илустрована, она је посвећена целокупном манастирском комплексу, посматраном у широкој историјској перспективи, од његовог заснивања па све до XIX века.⁹² Поглавље о живопису Богородичине цркве написала је Гордана Бабић. Писан без научног апарата, тај прегледан текст читаоцу на језгровит начин саопштава резултате истраживања најстаријих студеничких фресака. Најстарије сликарство обрађено је засебно, а оно из 1568. године у оквиру поглавља о обнови манастира у XVI веку.⁹³ На сличан начин, али уз додатак научног апарата, уобличена је и друга монографија објављена јубиларне године.⁹⁴ Поглавље о фрескама Богородичине цркве у тој књизи написао је Бранислав Тодић.⁹⁵ У питању је, у целини посматрано, најсвеобухватнија и најтемељнија студија фресака Богородичине цркве у Студеници, упркос ограниченом обиму што га је наметао карактер публикације, унеколико популаризаторски. Иконографски програм фресака Богородичине цркве интегрално је и педантно представљен, тако да су по први пут набројане и идентификоване све сцене и већина појединачних фигура, са оба хронолошка слоја. Такав приступ био је заснован на уверењу да је приликом обнове живописа 1568. затечени тематски репертоар поштован у највећој мери.⁹⁶

⁹¹ Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*.

⁹² Бабић, Кораћ, Ћирковић, *Студеница*.

⁹³ Бабић, *Живопис*, 62-81, 154-170.

⁹⁴ Кашанин et al., *Манастир Студеница*.

⁹⁵ Тодић, *Фреске*. На страницама исте књиге (стр. 17-21), о фрескама Богородичине цркве писао је и у свом уводном есеју Милан Кашанин.

⁹⁶ Тодић, *Фреске*. Уз две поменуте монографије, исте године објављена је и научно-популарна књига о манастиру Студеници, из пера Мирјане Шакоће. Посебну вредност поглавља о фрескама

Хронолошки и тематски широко постављен, али дисциплинарно и методолошки помало дисперзивно уобличен, зборник *Осам векова Студенице* појавио се, у издању Светог архијерејског синода Српске православне цркве, исте године кад и поменуте две монографије.⁹⁷ Ни том приликом, разуме се, није могло бити изостављено разматрање живописа манастирског католикона. Важан прилог употпуњавању документације о најстаријем студеничком сликарству дао је Иван М. Ђорђевић, пажљиво ишчитавши натписе на светитељским свицима и књигама и утврдивши њихове литургијске изворнике.⁹⁸ Исте, 1986. године одржан је велики међународни научни скуп посвећен манастиру Студеници, у организацији Одељења историјских наука Српске академије наука и уметности. Замишљен и структуриран веома амбициозно, тако да осветли што је могуће више бројних аспеката укупне студеничке проблематике – у распону од историјског и идеолошког контекста заснивања Немањине гробне цркве, преко тумачења уметничких особености Студенице у широкој перспективи средњовековне уметности византијског Истока и латинског Запада, па све до новије манастирске историје – поменути симпозијум је подједнако успешно реализован. Отуда су у монументалном зборнику штампаном, под уредништво Војислава Кораћа, две године касније нашли своје место бројни вредни и подстицајни радови.⁹⁹ Када је реч о новој ликовној грађи, онда посебно треба поменути текст Гордане Бабић, која је идентификовала и описала фигуре светих мелода у јужном вестибилу, прилажући и цртеже натписа уз њихове ликовне.¹⁰⁰

Напоредо са групним монографским делима и зборницима радова посвећеним Студеници, у време обележавања великог манастирског јубилеја публиковани су и поједини индивидуални прилози. Радомир Николић је у радовима објављеним 1986. и

Богородичине цркве у оквиру те пригодне публикације представљају цртежи са распоредом живописа, cf. Шакота, *Манастир Студеница*, 17-32. Осим наведене, објављено је још неколико научно-поуларних монографија о манастиру, односно Богоодичиној цркви, cf. Монах Доментијан Здравковић, *Царска лавра Св. Студеница*, Краљево 1935; Василић, *Студеница*; Мандић, *Студеница*; Магловски, *Студеница*. Најрепрезентативнија публикација те врста објављена је сасвим недавно, cf. Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Студеница*.

⁹⁷ *Осам векова Студенице*.

⁹⁸ Ђорђевић, *Натписи*. У крилу Српске цркве студенички јубилеј обележен је штампањем још једне публикације. Реч је о зборнику радова са симпозијума који је поводом осамстогодишњице манастира организован на Богословском факултету у Београду, cf. *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Београд 1987.

⁹⁹ *Студеница и византијска уметност око 1200*.

¹⁰⁰ Бабић, *Les moines poètes*. Од осталих прилога у зборнику на овом месту требало би издвојити и текст Војислава Ј. Ђурића, у коме су рекапитулирана дотадашња истраживања најстаријих фресака Студенице, cf. V. J. Đurić, *La plus ancienne peinture de Studenica à la lumière de l'historiographie*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 171-183.

1987. године сачинио преглед иконографског програма живописа Богородичине цркве. Све сачуване сцене и већина појединачних фигура су побројане, а неке и детаљније описане, приложени су неретко и пратећи натписи, а грађа је представљена и у виду схема са распоредом живописа. Хвале вредан ауторов труд на сачињавању што потпуније документације о студеничком сликарству из 1208/1209. и 1568. умногоме, међутим, релативизују многе нетачне идентификације, неутемељени иконографски коментари и закључци о значењу појединих сегмената живописа, односно недовољно аналитична и аргументована тумачења, каткад и сасвим произвољна, посебно када је посреди разумевање улоге идејног творца програма, архимандрита Саве.¹⁰¹

Коначно, међу публикацијама објављеним у оквиру прославе јубилеја манастира треба поменути и изложбу „Благо манастира Студенице“, одржану 1988. године у Галерији Српске академије наука и уметности. Обиман студијски каталог те значајне изложбе приредио је Војислав Ј. Ђурић. Фрагменте студеничког живописа обрадио је за ту прилику Срђан Ђурић.¹⁰²

* * *

Како се види из свега што је речено, у четири послератне деценије знатно су проширена знања о зидном сликарству Богородичине цркве у Студеници. Рад на откривању најстаријих студеничких фресака, њиховом прецизнијем датовању и састављању прегледа иконографског програма био је веома плодотворан, а настављен је и последњих година.¹⁰³ Стечен је тако поузданији фактографски основ за озбиљнија промишљања о студеничком живопису из Савиног времена, односно његово продубљење „читање“, у складу са високим стандардима савремених иконографских, иконолошких и програмских истраживања.

Са становишта истраживања тематског програма, највише пажње било је посвећено појединачним фигурама светитеља. Интересовање за тај сегмент зидног сликарства храма

¹⁰¹ Николић, *Конзерваторски запис I*; idem, *Конзерваторски запис II*.

¹⁰² Ђурић (С.), *Уломци студеничког живописа*. Када је о галеријској презентацији најстаријег студеничког сликарства реч, на овом месту вреди скренути пажњу и на изложбе копија фресака, приређене у два наврата (1965. и 2010) у Галерији фресака Народног музеја у Београду, сф. Ћоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 33-34 (бр. 1-6); Поповић (Б.), *Студеница*.

¹⁰³ О портретима великог жупана Стефана и великог кнеза Вукана, односно осталим представама на капији значајан рад објавио је Миљковић, *Сликарство западног улаза*. За последњи прилог посвећен употпуњавању грађе о најстаријим фрескама Богородичине цркве у Студеници сф. Живковић (М.), *Прилог проучавању архијерејских представа*.

с временом се све више интензивирало, бивајући све продубљеније и изнова богаћено смислом за разумевање његових раније неуочених семантичких нијанси. У радовима Мирјане Ђоровић-Љубинковић, Војислава Ј. Ђурића, Гордане Бабић, Ивана М. Ђорђевића и Драгана Војводића разматране су, тако, фигуре најистакнутијих светитеља у наосу – светих Стефана и Николе крај олтарске преграде, односно Саве Јерусалимског и Јована Крститеља на чеоним странама западних поткуполних стубаца.¹⁰⁴ Војислав Ј. Ђурић, Иван М. Ђорђевић и, сасвим недавно, Милан Радујко, писали су о фигурама светих Варлаама и Јоасафа у поткуполном простору студеничког католикона.¹⁰⁵ Иван М. Ђорђевић је и ктиторски портрет Симеона Немање размотрио у оквиру „новојоасафске“ иконографије и типологије.¹⁰⁶ Бранислав Тодић је, с друге стране, пажњу усмерио на измене што их је композиција о којој је реч претрпела приликом обнове,¹⁰⁷ на шта се сасвим недавно фокусирао и Драган Војводић, исправљајући извесне закључке претходника и дајући ново тумачење необичног иконографског устројства портрета оснивача манастира.¹⁰⁸ О надгробном портрету монахиње Анастасије, Немањине замонашене супруге, писали су, између осталих, Светислав Мандић, Даница Поповић, Титос Папамасторакис и Урсула Вајсброд.¹⁰⁹ Нису, надаље, изостали ни напори да се пажљивије проуче остале појединачне представе у Богородичиној цркви у Студеници. У постхумно објављеној књизи Светлане Томековић, посвећеној ликовима светих монаха у византијском зидном сликарству, нашле су своје место и одговарајуће представе из Богородичине цркве у Студеници,¹¹⁰ фигуре светих ратника (сачуване на оба слоја живописа) уврстио је Миодраг Марковић у своју исцрпну студију о источнохришћанским представама светитеља из те категорије,¹¹¹ Драган Војводић се осврнуо на представе старозаветних првосвештеника,¹¹² а Иван М. Ђорђевић на ликове светих столпника.¹¹³ Када је о другим

¹⁰⁴ Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана*, 49-50; Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 247-248; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21-22; Ђорђевић, *Представа Саве Јерусалимског*; Војводић, *Иконографија и култ светог Стефана*, 543, 544.

¹⁰⁵ Djurić, *Le nouveau Joasaph*; Ђорђевић, *Свети Симеон Немања*; Радујко, *Трагови престола*.

¹⁰⁶ Ђорђевић, *Свети Симеон Немања*.

¹⁰⁷ Тодић, *Ктиторска композиција*. Cf. и Т. М. Trajdos, *Wizerunki Stefana Nemanji w malarstwie sciennym sredniowiecznej Serbii*, *Balkanica Posnaniensia IV* (1989) 154-164 (мени недоступно).

¹⁰⁸ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

¹⁰⁹ Мандић, *Моленје рабе Божије Анастасије*; Поповић, *Српски владарски гроб*, 41-42; Παλαμαστόρακης, *Επίτομβιες παραστάσεις*, 288-290; Weißbrod, *«Hier liegt der Knecht Gottes*, 90 sqq.

¹¹⁰ Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 270 et passim.

¹¹¹ М. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 602, п. 277.

¹¹² Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 123, 131.

засебним светитељским ликовима реч, вреди посебно поменути радове о ликовима Ахилија Лариског,¹¹⁴ светог Андреје Критског (пресликано 1568),¹¹⁵ светог Амвросија Миланског,¹¹⁶ светог Кирила Александријског,¹¹⁷ или светог Христофора.¹¹⁸ Треба, такође, поменути и то да је одговарајућа пажња посвећена и представама Мајке Божије у студеничком католикону.¹¹⁹ Најзад, у студији Данице Поповић о српским владарским гробовима у средњем веку указано је на особен избор и распоред појединих светитељских представа изнад Немањиног гроба и његовог ктиторског портрета (посматраног као интегрални део гробнице), уз осврт и на текстове на свитцима које неки од њих држе у рукама.¹²⁰

Када је реч о избору и распореду сцена у вишим зонама наоса, истраживачи су нарочиту пажњу посветили особеној програмској диспозицији сцена *Успења* и *Рођења* у поткуполном простору, односно *Распења* на западном зиду. Посебно је, у том смислу, важно поменути радове Хенрија Мегвајера, Олге Етингоф и Драгане Павловић.¹²¹ И у већ поменутој књизи Данице Поповић разматране су сцене из циклуса Великих празника. Оне су, осим у светлости општијег догматског значења, тумачене и кроз призму њихове есхатолошко-сотириолошке димензије, односно у вези са портретом ктитора (посебно *Распеће* и *Мироносице на гробу Христовом* изнад ктиторовог гроба).¹²² Истраживања тог сегмента живописа западног травеја допунио је Драган Војводић, идентификујући раније непрепознате сцене и доводећи неке од њих у везу са ктиторском композицијом.¹²³ Вредне допуне проучавању сцена у бочним вестибилина наоса објавила је, најпре, Зага Гавриловић,¹²⁴ а потом су то учиниле и Драгана Павловић, која је разматрала представу

¹¹³ Ђорђевић, *Свети столпници*, 42, 45, 47-48.

¹¹⁴ Ц. Грозданов, *Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живописот*, Зборник. Средновековна уметност, нова серија, 3 (2001) 18-19 (=idem, *Курбиново и други студии*, 284-285, сл. на стр. 284). Cf. такође Војводић, *Свети Ахилије у Ариљу*, 162.

¹¹⁵ Павловић, *Култ и иконографија двојице светих Андреја са Крита*, 221-222.

¹¹⁶ Вранешевић, *Свети Амвросије*, 317-318, сл. 10; Džurova, Trifonova, *Raffigurazioni di sant'Ambrogio*, 130; Καζατσια-Τσερνου, *Αμφρόσιος*, 80.

¹¹⁷ Живковић (М), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 229-234.

¹¹⁸ Габелић, *Свети Христофор*.

¹¹⁹ Ђоровић-Љубинковић, *Икона Богородице Студеничке*; Татић-Ђурић, *Студеничка Богородица Кириотиса*; Tatić Đurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*; Миљковић, *Житија светог Саве*, 131.

¹²⁰ Поповић, *Српски владарски гроб*, 32-41. Cf. и eadem, *Гроб Светог Симеона*.

¹²¹ Maguire, *Art and Eloquence*, 59-68; Этингоф, *Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери»*; Павловић, *О једном особеном моделу*.

¹²² Поповић, *Српски владарски гроб*, 34-42, 181-187 passim.

¹²³ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

¹²⁴ Гавриловић, *Живопис вестибила*.

Четрдесеторице севастијских мученика у јужном вестибилу,¹²⁵ и Катарина Димитријевић, која је у северном вестибилу идентификовала представу *Светих седам ефеских дечака*.¹²⁶ Најзад, Иван М. Ђорђевић је у неколико наврата писао о важности сликаног програма Богородичине цркве у Студеници као целине за уобличавање тематских репертоара млађих српских споменика.¹²⁷

До вредних резултата дошло се и вишедеценијским иконографским разматрањима најстаријих фресака Богородичине цркве у Студеници. Када је реч о представама у олтару, највише пажње привукло је необично иконографско устројство *Причешћа апостола*, будући да на тој „сцени“ Христос није приказан у тренутку док пружа апостолима хлеб и вино.¹²⁸ Запажено је, такође, и да је *Служба архијереја* прилично особена, пошто у њеном средишту није представљена часна трпеза са Христом Агнецом.¹²⁹ Од јеванђељских сцена у поткуполном простору истраживачима су најзанимљивије биле *Благовести*, односно мотив „ограђеног врта“ у оквиру те сцене, о коме је први писао Светозар Радојчић, износећи тумачење које је прихватила велика већина потоњих аутора.¹³⁰ На знаменитом студеничком *Распећу* посебну пажњу привукле су персонификације *Цркве* и *Синагоге*. На њих се осврнуо још Владимир Р. Петковић, а потом су разматране у радовима Љубице Поповић, Гордане Бабић и других аутора.¹³¹ Најзад, и поједине фигуре светитеља, осим са становишта избора и програмског места, анализирале су и иконографски. Вреди поменути

¹²⁵ Павловић, *Култ и иконографија четрдесеторице севастијских мученика*, 299-300.

¹²⁶ Димитријевић, *Светих седам ефеских младића*.

¹²⁷ Ђорђевић, *Програм*; idem, *Милешева и Студеница*; idem, *О сликаним програмима српских цркава XIII столећа*.

¹²⁸ Ђурић, *Византијске фреске*, 192, н. 29; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 32-33; Тодић, *Фреске*, 149; Бабић, *Живопис*, 65; Ђорђевић, *Студеница и Милешева*, 84; Тодић, *Ново тумачење*, 59.

¹²⁹ Тасић, *Студеница*, 127; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 33-34; Тодић, *Фреске*, 149-150.

¹³⁰ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 36, н. 48; Тасић, *Сликарство*, 77-78; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 102; *Византијске фреске*, 192, н. 29; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 36; Dujčev, *A propos de reflets du Cantique des Cantiques*, 5; Maguire, *Art and Eloquence*, 48, н. 148; Тодић, *Фреске*, 145; Бабић, *Живопис*, 73; Papastavrou, *L'Annonciation*, 256.

¹³¹ Петковић (В.), *Иконографија манастирских цркава*, 343; idem, *Студеница*, 44; Popovich, *Personifications*, 193-194; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 34; Тасић, *Студеница*, 129-130; idem, *Сликарство*, 82-83; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 36; idem, *Живопис*, 73, сл. 64, 67; Тодић, *Фреске*, 151.

осврте на иконографски тип „Богородице Студеничке“, ¹³² фигуру светог Стефана, приказаног у одежди апостола, ¹³³ или представу младоликог светог Христофора. ¹³⁴

Требало је, с друге стране, да протекне доста времена да би се дошло до поузданијих спознаја и утемељенијих оцена о стилским одликама најстаријег студеничког живописа. Тешко премостиву препреку у погледу тог важног истраживачког проблема представљало је, с једне стране, стање у коме су се фреске налазиле пре Другог светског рата. Чини се да је, поред тога, и преовлађујући методолошки приступ, заснован пре свега на иконографском методу, умногоме ограничавао тадашње проучаваоце најстаријих студеничких фресака да се на одговарајући начин посвете проучавању њиховог стила.

Први истраживачи су се, тако, само укратко осврнули на ликовне особености најстаријег студеничког живописа. У та рана времена само су поједини аутори били у стању да уоче колико су, у ствари, фреске о којима је реч релевантне за проучавање општих развојних токова (позно)византијског уметничког израза. Тако је Никодим Павлович Кондаков у њима препознао „чисто византијски карактер“, и усудио се, много пре открића из 1951, да устврди да је реч о остварењима грчких мајстора. ¹³⁵ Аутор прве монографије о манастиру, Владимир Петковић, о ликовним особеностима најстаријег студеничког сликарства написао је свега неколико опаски, али су оне, колико год уопштене, биле прилично тачне. Петковић је приметио да се те фреске „распознају својим озбиљним и мирним ликовима; отменим и достојанственим изразом лица, које и у најснажнијим емоцијама остаје мирно и не развлачи се у гримасе; мајестатичном позом; а за тим и својим фреско бојама; позлаћеним писменима, која обележавају имена фигура и представе појединих сцена; златним нимбом опточеним плавом оптоком унутра, а белом споља“. ¹³⁶

За историјат стилских истраживања зидног сликарства Богородичине цркве у Студеници посебно је занимљив њихов третман у прегледима византијске уметности. Први је о њима писао Габријел Мије у трећем тому *Историје уметности* у редакцији

¹³² Татић-Ђурић, *Студеничка Богородица Кириотиса*, 195; Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, 199; Бабић, *Живопис*, 72; Радујко, *Трагови престола*, 58; Erdeljan, *Studenica. All Things Constantinopolitan*, 98.

¹³³ Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана*, 49; Војводић, *Иконографија и култ светог Стефана*, 453.

¹³⁴ Габелић, *Свети Христофор*.

¹³⁵ Н. П. Кондаков, *Македонија - Археологическое путешествие*, Санкт-Петербург 1909, 65.

¹³⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 78.

Андреа Мишела, објављеној у Паризу 1908. Велики француски истраживач истакао је посебност њиховог стила, истичући квалитет у обради колорита и мирноћу ставова фигура, на основу чега их је довео у извесну везу са мозаицима манастира Дафни.¹³⁷ Мијеове опаске пренео је две године касније Шарл Дил у свом прегледу византијског ликовног стваралаштва,¹³⁸ а најстарије студеничке фреске узео је убрзо у обзир и Ормонд М. Далтон, посветивши им једну реченицу у свом на преко 700 страница штампаном прегледу византијске уметности и археологије, осврћући се на сцену *Распећа* у наосу и *Страшни суд* у припрати (погрешно верујући да је реч о представи са најстаријег слоја фресака).¹³⁹ И оцене оних писаца историје византијског сликарства који су о Богородичиној цркви у Студеници дали нешто опширније осврте биле су, очито, умногоме условљене стањем фресака пре конзерваторско-рестаураторских радова из 1951, односно квалитетом репродукција у доступним публикацијама. Само се на тај начин може објаснити то да је у првом, руском издању *Историје византијског сликарства*, Виктор Никитич Лазарев записао да се фреске Богородичине цркве у Студеници „још увек у потпуности примичу традицијама XII столећа“.¹⁴⁰ Тек касније, почев од шездесетих

¹³⁷ G. Millet, *La dernière évolution de l'art byzantin*, in: *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. III/2, ed. A. Michel, Paris 1908, 951.

¹³⁸ Ch. Diehl, *Manuel d'art Byzantin II*, Paris 1910, 758.

¹³⁹ O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, 296. У свом прегледу византијске уметности Оскар Вулф се само осврнуо на типологију архитектонског склопа студеничког католикона, cf. O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst. II. Die byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zu ihrem Ausgang*, Berlin 1914, 496. У библиографским допунама и коментарима објављеним двадесет пет година касније, исти аутор само помиње фреске Студенице, заједно са још неким споменицима српског сликарства, cf. idem, *Altchristliche und byzantinische Kunst. II. Bibliographisch-kritischer Nachtrag*, Berlin-1939, 82. У луксузно опремљеној, популарно написаној синтези византијског сликарства из пера Андреја Грабара, фреске Богородичине цркве у Студеници нису ни поменуте, за разлику од живописа Милешеве, cf. A. Grabar, *Byzantine Painting. Historical and Critical Study*, Geneva 1953, 143 sq. (исто и на француском језику). Велики истраживач о најстаријим студеничким фрескама није писао ни у својој књизи о византијској уметности, где је, опет, међу значајним споменицима XIII века на подручју Србије поменуо само Милешеву (cf. A. Grabar, *Vizantija. Vizantijska umetnost srednjega veka (od VIII do XV veka)*, Novi Sad 1969, 164), али се на њих осврнуо у студији о средњовековној уметности источне Европе, објављеној у истој едицији: A. Grabar, *L'art du Moyen-âge en Europe orientale*, Paris 1968, 55-56 (=idem, *Srednjevekovna umetnost Istočne Evrope*, Novi Sad 1969, 55-56).

¹⁴⁰ В. Н. Лазарев, *История византийской живописи I*, Москва 1947, 174. У том духу је о најстаријем студеничком живопису писала и А. Банк, *Искусство южных славян*, in: *Всеобщая история искусств II. Искусство Средних веков I*, edd. Б. В. Веймарн, Ю. Д. Колпинский, Москва 1960, 113. Када је, међутим, двадесетак година касније писао одељак о студеничким фрескама у проширеном издање своје капиталне синтезе, објављеном на италијанском језику, Лазарев је пажљивије размотрио стилске особености студеничких фресака. Иако је и сâм навео да их је 1208/1209. израдила сликарска дружина коју је предводио Грк, поменути аутор је у „реализму“ фресака Студенице и другим њиховим квалитетима препознао изванредан отклон од тековина византијског сликарства, односно зачетак особене српске школе зидног сликарства, cf. idem, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 295-296. За сличну оцену cf. и последње издање књиге: Лазарев, *Историја*, 134.

година XX stoleћа, зидном сликарству студеничког католикона припало је значајно место у прегледима византијске уметности, односно сликарства. Оно је некада само укратко поменуто, некада нешто детаљније разматрано, али је готово увек у њему препознаван један нов квалитет византијског сликарског израза. Превасходно на примеру фигуре мртвог Христа у *Распећу*, писци синтеза о којима је реч запажали су на зидовима Немањине задужбине аутентичан византијски класицистички израз, односно особен емоционални домент, као истински отклон од пређашњег, каснокомнинског уметничког „идиома“. Кратко речено, најстарије зидне слике Богородичине цркве у Студеници посматране су све више као један од кључних споменика новог, монументалног стилског израза, односно велики почетак касновизантијског сликарства. Таква оцена задржана је и у последњим прегледима византијског сликарства.¹⁴¹

У ствари, свест о значају најстаријег студеничког живописа за историју византијског сликарства XIII stoleћа формулисана је, сасвим разумљиво, у српској научној средини. Први је Светозар Радојчић уочио да се студеничке фреске „сасвим одвајају од комнинског стила зидног сликарства из XII века“, односно да „снажне фигуре једноставних покрета, чврстог корака већ наговештавају ликове из Сопоћана“.¹⁴² Исти аутор је, међутим, погрешно био уверен у то да се на фрескама на плавој позадини, за које је, како је раније поменуто, неосновано сматрао да су настале касније од оних сликаних на жутом фону, очитују извесни италијански утицаји, па је допуштао могућност да су у питању остварења грчких зографа са Апенинског полуострва.¹⁴³ Тек је Војислав Ј. Ђурић

¹⁴¹ Talbot-Rice, *Art of the Byzantine Era*, 195-197; M. Chatzidakis, A. Grabar, *La pittura bizantina e dell' Alto Medioevo*, Milano 1965, 27; Ch. Delvoye, *L'Art byzantin*, Paris 1967, 332; I. Hutter, *Frühchristliche Kunst, Byzantinische Kunst*, Stuttgart 1968, 153; Volbach, Lafontaine-Dosogne, *Byzanz*, 135, 165, 259-260, 267-268; Talbot-Rice, *Byzantine Painting*, 46-47, 56, 76; Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, 284; T. Velmans, *La Peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, Paris 1977, 170-171; H. Stern, *L'art byzantin*, Paris 1982², 145; Jolivet-Lévy, *Byzance*, 339, 346-347; J. Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1997, 180-181; Velmans, *Fresques et les mosaïques*, 183, 380-381; Βαφεϊάδης, *Υστερη βυζαντινή ζωγραφική*, 95-97. На стилске одлике најстаријег студеничког сликарства, на примеру сцене *Распећа*, осврнуо се и Ото Демус у својој обимној студији о рађању стилска сликарства епохе Палеолога, cf. Demus, *Die Entstehung*, 26.

¹⁴² Радојчић, *Старо српско сликарство*, 31.

¹⁴³ *Ibid.*, 34, 36. Cf. и idem, *Мајстори*, 7-8; idem, *La pittura in Serbia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fino alla metà del secolo XV*, CCARB 10 (1963) 300, 304; idem, *Geschichte der serbischen Kunst. Von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin 1969, 23, 32 (=idem, *Srpska umetnost u srednjem veku*, Beograd-Zagreb-Mostar 1982, 41-42). И касније је, истина у другачијем контексту, било мишљења о стилским везама најстаријег студеничког живописа и сликарских остварења на италијанском тлу. Тако је Валентино Паће скренуо пажњу на једно *Распеће* из Музеја Дијецезе у тосканском граду Волтери, као и крст Ђунте Пизана из цркве Светог Доминика у Болоњи: V. Pace, *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, MKIF 44/1 (2000) 24, 39, fig. 7, 28.

убедљиво показао у којој су мери најстарије студеничке фреске неодвојиве од стилских кретања у оквирима монументалног живописа на ширим подручјима византијског културног круга, односно колико су важне за проучавање његових најпрогресивнијих тенденција. Ђурић је о том аспекту живописа Богородичине цркве у Студеници писао у неколико наврата, при чему можда посебно треба издвојити одломак из његовог пленарног реферата на Петнаестом међународном византолошком конгресу (Атина 1976), посвећеног византијском зидном сликарству XII и XIII столећа.¹⁴⁴

Када је реч о анализи стила најстаријих студеничких фресака, онда се нипошто не сме занемарити допринос Душана Тасића,¹⁴⁵ као и аутора који су проучавали особености „конструкције“ архитектонских кулиса на позадинама фресака, те поступак геометријског компоновања сцена.¹⁴⁶ Тек су, међутим, у одговарајућим одломцима монографских студија које су написали Гордана Бабић и Бранислав Тодић стилске одлике зидног сликарства Богородичине цркве у Студеници на адекватан начин предочене и протумачене.¹⁴⁷ У оба текста су ликовне особености зидних слика Богородичине цркве систематски размотрене, пажљиво су анализирана њихова заједничка стилска својства, указано је и на извесне разлике у сликарским поступцима, а пронађен им је, нарочито у тексту Бранислава Тодића, и приличан број аналогича на ширем подручју „византијског комонвелта“

Најзад, ваља да се осврнемо и на засебна проучавања студеничких фресака из XVI века. Највеће заслуге за њихово издвајање од најстаријег слоја сликарства припадају Сретену Петковићу, који је у оквиру своје синтезе српског сликарства на подручју Пећке патријаршије између 1557-1614, пописао готово све фреске насликане 1568. године.¹⁴⁸ Исте године отпочела су истраживања млађих фресака са становишта иконографије, односно њихове зависности у односу на представе из 1208/1209. Тада је значајну студију о представи *Уснења Богородичиног* објавила Гордана Бабић, показавши да је композиција о којој је реч насликана као својеврсна „копија“ првобитне, будући да у иконографском

¹⁴⁴ Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 9-11; idem, *Византијске фреске*, 33; Djurić, *La peinture murale byzantine*, 45-48.

¹⁴⁵ Тасић, *Сликарство*, 84-86.

¹⁴⁶ Tomić de Muro, *Композиција Распећа*; Стојаковић, *Архитектонски простор*, 107, 201; eadem, *Les représentations d'édifices reals*, 224, 229; Мако, *Утицај пропорција и унутрашње архитектуре*, 59-61, 117-119.

¹⁴⁷ Бабић, *Живопис*, 73-81; Тодић, *Фреске*, 156-162.

¹⁴⁸ Петковић, *Зидно сликарство*, 167-168.

погледу одговара обрасцу примењиваном у средњовизантијској уметности.¹⁴⁹ У деценијама које су уследиле показано је, с друге стране, да немали број појединачних представа из XVI века није био заснован на оригиналним „предлошцима“, већ да их треба тумачити у контексту епохе у којој су настали. До таквих закључака дошли су истраживачи који су проучавали ликове светог Георгија Новог Кратовца у припрати, српских и осталих словенских архиепископа у олтару, односно локалних балканских анахорета, као и неких ређе сликаних светитеља, чија се појава може тумачити као последица коришћења црквеног календара приликом обнове живописа.¹⁵⁰ Вреди, коначно, скренути пажњу на сасвим недавно одбраћену докторску дисертацију Весне Милановић, посвећену сликаним програмима у припратама српских цркава XIII века. У њој је пажња посвећена и живопису нартекса Богородичине цркве у Студеници, при чему је изражено уверење да је већина представа са млађег слоја заснована на понављању оригиналног иконографског репертоара.¹⁵¹

* * *

На основу кратког прегледа истраживања најстаријег зидног сликарства у Богородичиној цркви у Студеници, односно фресака којима су њени зидови прекривени 1568. године, јасно је да су оба слоја живописа истражена у приличној мери.¹⁵² О томе упечатљиво говори већ податак да су, као мало ком споменику српске средњовековне баштине, Студеници, односно фрескама манастирског католикона, уз бројне појединачне студије и расправе, посвећене чак четири научне (1924, 1968, две из 1986), односно неколико научно-популарних монографија, те један обиман зборник радова са међународног научног скупа највишег ранга.

¹⁴⁹ Бабић, *О композицији Успења*.

¹⁵⁰ Суботић, *Најстарије представе*, 176, 181-182; Тодић, *Српски и балкански светитељи*; Марковић, *Одблесци култа*; Живковић (М.), *Из иконографског програма*; *idem*, *Представе светих монаха*.

¹⁵¹ Милановић, *Програм зидног сликарства у припратама*, 196-205.

¹⁵² Упутно је на овом месту указати и на податке о зидном сликарству Богородичине цркве у Студеници садржане у енциклопедијама, приручницима и другим сличним публикацијама. Cf., рецимо, *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, ed. С. Станојевић, Загреб 1929, 491 (В. Петковић); *Споменици културе*, ed. М. Панић-Суреп, Београд 1951, 170-173; *Enciklopedija likovnih umjetnosti*. IV, ed. S. Vatušić et al., Zagreb 1966, 339 [V. Ђу(рић)]; *Мала енциклопедија Просвета. Општа енциклопедија*. II, Београд 1969², 658; *Enciklopedija Jugoslavije*. VIII, ed. М. Krleža, Zagreb 1971, 202 (G. Babić); ODB III, 1969 [N. P. Š(evčenko), G. B(abić)]; *Споменичко наслеђе Србије. Непокретна културна добра од изузетног и великог значаја*, ed. С. Пејић, Београд 1998, 398 (бр. 572); *Lexikon des Mittelalters*. VIII, München 1999, 252 (V. Djurić); *Енциклопедија православља*, Д. М. Калезић, Београд 2002, 1872 [К. Ј. П(ејовић)]; С. Петковић, *Културна баштина Србије*, Нови Сад 2003, 292-293.

То, међутим, не значи да и даље не постоји простор да се досадашња истраживања употпуне и унапреде. Најпре ваља приметити да, и поред вишедеценијског труда, још увек није сачињен потпун попис фресака студеничког католикона, на оба слоја живописа. У погледу прикупљања грађе досада су биле занемарене целе партије зидних слика (нпр. поткуполни лукови наоса), а недостају и поуздане идентификације немалог броја појединачних светитељских фигура на другим местима у храму. Сагледавање и тумачење тематског програма Богородичине цркве дало је веома вредне резултате, пре свега када је реч о избору и распореду монументалних јеванђељских сцена у наосу. Убедљива су и ваљано аргументована и ранија тумачења програмске диспозиције појединих истакнутих светитеља, нарочито у поткуполном простору. Досада, међутим, ипак није било прилике да се програм живописа Богородичине цркве у Студеници сагледа као целина. Остало је стога недовољно размотрено програмско место и персонални састав појединих значајних светитељских скупина (нпр. старозаветни првосвештеници, свети ратници, свети монаси). Ни иконографска анализа најстаријих студеничких фресака није извршена систематски. Истина, с тог аспекта већ су сагледаване поједине композиције у олтару и поткуполном простору, као и одабрани ликови светитеља, али иконографске особености целог низа појединачних фигура, па ни оригиналних сегмената појединих сцена, нису привукле пажњу истраживача. Најбоље су, могло би се рећи, проучене ликовне особености најстаријих фресака Богородичине цркве у Студеници. У том се погледу досадашња истраживања могу допунити пре свега на плану упоредне стилске анализе, тако што би се компаративна перспектива у којој су раније сагледаване у извесној мери модификовала, преиспитивањем раније уочених стилских веза, односно указивањем на неке нове аналогije. Као најобимнији, истовремено и најделикатнији истраживачки задатак када је реч о живопису Немањиног „мазуолеја“ данас се испоставља преиспитивање односа између два сликана програма – оног из 1208/1209. и 1568. Када су у питању сцене, методолошки приступ треба засновати на поступку који је применила Гордана Бабић разматрајући монументалну композицију *Успења Богородице*, сагледавајући је у два хронолошка, односно иконографска контекста, средњо- и поствизантијском. Неопходно је, другим речима, систематски приступити иконографској анализи сцена насликаних у XVI веку (*Велики празници* и њима придружене сцене у наосу, *Страшни суд* и *Страдања у припрати*, представе у вестибилима) како би се, у мери у којој је то могуће, стекла што

позданија слика о њиховој везаности за оригиналну иконографију, односно о евентуалним одступањима од првобитних решења, сагласно иконографским обрасцима XVI века. У погледу избора појединачних светитељских фигура на слоју фресака из 1568. године данашњи истраживач се у приличној мери може ослонити на вредне резултате претходника, који су показали да је приличан број ликова у студеничком католикону насликан тек приликом обнове, то јест да они нису могли бити уврштени у оригинални иконографски програм – некада, просто, стога што су живели у каснијим деценијама, па и вековима, а каткад стога што им култ 1208/1209. није био довољно развијен да би се одразио у уметности. Из тог методолошког угла ваља сагледати и остале појединачне фигуре на обновљеном слоју фресака.

Ова студија представља покушај да се свеобухватно проуче фреске Богородичине цркве у Студеници – да се као целина сагледа њихов првобитни тематски репертоар (укључујући и његове у XVI веку веродостојно обновљене сегменте), да се првобитне зидне слике иконографски анализирају, да се сагледају и валоризују њихове ликовне особености, те да се што је поузданије могуће установе измене иконографског репертоара приликом пресликавања 1568. године. Ваља на овом месту нагласити, премда је то и из досадашњег излагања јасно, да наш рад обухвата само зидно сликарство најстарије архитектонске целине студеничког католикона – једнобродног, мрамором оплаћеног храма који је изграђен залагањем великог жупана Стефана Немање, као његово гробно место. У дисертацији, другим речима, неће бити – као споменик једног другог времена – разматран живопис монументалног нартекса, саграђеног највероватније у време краља Радослава (1227-1234), од кога су најбоље очуване фреске у јужном параклису, посвећеном светом Симеону Немањи, оснивачу Студенице.

Са великим задовољством можемо, на крају, констатовати да се рад докторској дисертацији о најстаријим фрескама Богородичине цркве у Студеници и њиховој обнови у XVI веку временски подударио са обимним конзерваторско-рестаураторским радовима који се последњих година одвијају у храму, под окриљем Републичког завода за заштиту споменика културе.

ЗАСНИВАЊЕ СТУДЕНИЦЕ, ИЗГРАДЊА КАТОЛИКОНА, ЊЕГОВО ОСЛИКАВАЊЕ И КТИТОРИ

О подизању студеничке монашке обитељи, току изградње саборног Богородичиног храма и осталих манастирских објеката, као и о завршетку тих замашних радова, не постоје поуздани и прецизни писани подаци. У цркви Богородице Добротворке није сачуван, уколико је уопште постојао, ктиторски натпис из Немањиног времена, попут онога у његовој претходној задужбини, цркви Светог Ђорђа у Расу, чија се изградња поуздано датује у 1170/1171. на основу текста уклесаног у лунети главног портала.¹⁵³ У недостатку поуздане писане потврде, време подизања католикона Студенице може се само оквирно одредити, уз помоћ посредних изворних сведочанстава. Ни последњу задужбину великог жупана у Србији није, дакле, могуће сместити у сасвим прецизан временски оквир, као што се и хронологија његових првих ктиторских подухвата – подизања манастира Светог Николе и Богородице у Топлици – данас не може сасвим тачно утврдити, па се само претпоставља да су поменути храмови изграђени између 1155, то јест састанка Стефана Немање са византијским царом Манојлом I Комнином (1143-1180), који му је доделио област Дубочице на управу, и 1166, када се Немања сукобио са браћом и преузео врховну власт у Србији.¹⁵⁴

У ствари, изворни подаци о оснивању Студенице и њеној најранијој историји свде се на сведочанства у хагиографским делима посвећеним Симеону Немањи.¹⁵⁵

У кратком ктиторском житију преподобног Симеона – заправо уводном поглављу *Студеничког типика* – његов син и тадашњи манастирски архимандрит сасвим укратко излаже историјат манастира. Он је то учинио поетски успешно и богословски учено, али

¹⁵³ Нешковић, *Ђурђеви Ступови*, 12, црт. 2.

¹⁵⁴ О хронологији изградње поменутих храмова cf. Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба I*, 15, 27, 39; М. Марковић, *На трагу самосвојних решења – српска уметност у XII столећу*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 167-169. Cf. и Пириватрић, *Манојло I Комнин*; И. Стевовић, *Историјски извор и историјскоуметничко тумачење: Богородичина црква у Топлици*, *Зограф* 35 (2011) 73-92; Коматина, *Црква и држава*, 161-162.

¹⁵⁵ Како је на одговарајућем месту већ речено (cf. п. 4 supra), сачуван је један запис с почетка XIX века у коме је наведено да је манастир Студеница основан 1172. године. Имајући у виду време његовог настанка, он у историографији није никада третиран као поуздано изворно сведочанство, cf. Марковић, *Православно монаштво*, 61; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Студеница*, 11.

није осетио потребу да очев подухват смести у изванвременски оквир. Сава Симеону најпре приписује избор места на коме ће подићи задужбину. Приликом једног свог лова – јер је пре подизања манастира ту било „пусто место“, односно „ловиште зверова“¹⁵⁶ – Немања одлучује да сагради манастир: „и допаде се њему да у пустом овом овде месту подигне манастир овај, на покој и на умножење монашког чина.“¹⁵⁷ Први Савин осврт на оснивање Студенице, сведен је, дакле, на објашњење ктиторових побожних и племенитих побуда. Ипак, архимандрит нешто касније даје изванвременски оквир Немањиног ктиторског чина. Он о Студеници говори као о последњој Симеоновој задужбини у отачаству, саграђеној на крају његове успешне владавине. Сава најпре набраја области што их је Немања припојио својој држави, затим говори о „миру и тишини“ који су завладали након 37 година његове владавине,¹⁵⁸ а на крају именује манастире које је велики жупан подигао: Светог Николе и Богородице у Топлици и Ђурђевој Ступовој у Расу.¹⁵⁹ На крају је, нешто детаљније, описано заснивање манастира Богородице „Благодетельнице“. Писац сведочи о томе да је ктитор „сказао од малог па до великог“, да је задужбини доделио села, да је цркви даровао иконе, богослужбене сасуде, одежде и украсе, да је о свему томе саставио „златопечатну повељу“, те да је о томе „и у цркви написано на зиду“.¹⁶⁰ Савин исказ, како се види, не садржи иоле прецизније хронолошке одреднице. Из њега је јасно само то да је манастир Студеница последња задужбина Стефана Немање у Србији.

Други прворазредан извор је опширнији, садржајнији и детаљнији. Стефан Првовенчани у *Житију светог Симеона* – првој хагиографији светог родоначелника династије Немањића, написаној пре 1216. године¹⁶¹ – подробније приповеда о владавини и задужбинарским подухватима свога оца. Подизање манастира Студенице је у том делу смештено у другу фазу његове владавине. Претходно је описано Немањино уздизање у

¹⁵⁶ *Свети Сава*, 149/150.

¹⁵⁷ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁵⁸ *Свети Сава*, 148-151. О владавини Стефана Немање, cf. нпр. ИСН I, 251-262 (Ј. Калић); С. Пириватрић, *Прилог хронологији почетка Немањине власти*, ЗРВИ 29-30 (1991) 123-135; *idem*, *Манојло I Комнин*; Коматина, *Црква и држава*, 157-191; Бубало, *Српска земља и поморска*, 57-76.

¹⁵⁹ *Свети Сава*, 150/151.

¹⁶⁰ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁶¹ О времену настанка тог житија cf. Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 153; *Стефан Првовенчани*, XXV (Ј. Јухас-Георгијевска); Коматина, *Историјска подлога чудâ Св. Симеона*, 112, п. 2 (са широм литературом). За датовање у пролеће 1215. cf. Миљковић, *Житија светог Саве*, 129, п. 416, 130, п. 421. За датовање „после 1216“ cf. Шпадијер, *Светогорска баштина*, 34.

ранг удеоног владара у држави, затим ктиторска активност у Топлици – изградња црква Пресвете Богородице и Светог Николе – па тамновање и подизање Ђурђевих Ступова, те битка код Пантина, у којој је Немања поразио војску састављену од Ромеја и одреда његове браће. Тај део житија завршава се описом Немањиног „повратка“ на престо и владавине под заштитом Богородице, светог Николе и светог Ђорђа, чему непосредно следи прича о прогону јеретика.¹⁶² Друга фаза владавине, која ће се завршити подизањем Студенице, абдикацијом и монашењем великог жупана, започиње описом Немањиног рата против Ромеја. По објашњењу Стефана Првовенчаног, до тог сукоба дошло је због тога што је у Цариграду на власт дошао „други цар, љут и крвопролитник“¹⁶³ који је нарушио мир са Немањом. Српски велики жупан је због тога склопио савез са угарским краљем. Заједно су опустошили „Средац“, а затим је Немања наставио самостално војевање на југу и освојио градове Перник, Стоб, Земен, Велбужд, Житомитски, Скопље, Лешки у Доњем Пологу, Градац, Призрен, “град славни Ниш”, Сврљиг и Равни. Потом је велики жупан, по казивању Првовенчаног, својој држави приложио и „област нишавску до краја, Липљан, и Мораву, и звано Врање, призренску област и оба Полога до краја, са својим међама.“¹⁶⁴

У наведеним подацима из Стефановог *Житија светог Сименона* одавно су, поређењем са прилично поузданим византијским изворима, препознате појединости из ромејско-српских сукоба у току девете деценије XII столећа, када су, после смрти цара Манојла, престале Немањине вазалне обавезе према том моћном василевсу. Данас је, тако, сасвим јасно да у негативно окарактерисаном византијском цару, кога хагиограф не жели чак ни да именује, треба препознати Андроника Комнина, који је 1182, после повратка из егзила у Цариград, преузео власт и усрптио малолетног Алексија II, Манојловог наследника и свога брата од стрица.¹⁶⁵ Сукоб о коме пише Првовенчани отпочео је 1183. године, када се српски велики жупан придружио угарском краљу Бели III (1172-1196), који је у то време већ био повратио део Хрватске, Далмацију и Срем и освојио византијске градове Београд и Браничево. Поменуте године угарско-српска војна коалиција продрла је у нишку област и даље, све до Сердикe.¹⁶⁶ Хронологија Немањиних самосталних ратова са

¹⁶² *Стефан Првовенчани*, 21-37.

¹⁶³ *Ibid.*, 36/37.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 38/39.

¹⁶⁵ Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 370-375; ODB I, 94.

¹⁶⁶ О току Немањиних освајања на југу и истоку cf. ИСН 1, 251-252; 255, 258 (Ј. Калић); Ферјанчић, *Стефан Немања у византијској политици*, 37, 38; Зарковић, *О јужним границама Србије у време владавине*

Ромејима у верзији Стефана Првовенчаног није сасвим поуздана. Извесно је, међутим да су освајања великог жупана окончана битком на Морави (јесен 1190, 1191. или 1192),¹⁶⁷ када га је нови цар Исак II Анђео (1185-1195) поразио, па је Немања задржао само мањи део претходно заузетих области.¹⁶⁸

Описујући очеве походе, Стефан Првовенчани је излагање организовао по географском принципу. Најпре је поменуо војевања на истоку и југу, да би тек потом прешао на походе на Диоклитију и Далмацију, иако су та подручја ушла у састав Немањине државе вероватно и пре од неких која је претходно поменуо. Тако је градове које Првовенчани помиње на првом месту Немања вероватно задобио тек при продору крсташке армије Фридриха Барбаросе кроз та подручја 1189. године.¹⁶⁹ Градови које Стефан потом помиње, освојени су, по свој прилици, нешто раније. Скопље је у састав Немањине државе ушло пре 1186, да би у српским рукама остало до 1191/1192, а Ниш највероватније пре децембра 1188, а сигурно пре 27. јула 1189, када се у том граду Стефан Немања састао са царом Фридрихом Барбаросом.¹⁷⁰

Када је реч о југозападним крајевима, Стефан Првовенчани говори о томе да је Немања одлучио да из византијских руку „поврати Диоклитију и Далмацију, отачаство и рођење своје, истиниту своју дедовину“,¹⁷¹ да би потом набројао приморске градове које је освојио.¹⁷² Нажалост, и о току тих војних операција недовољно се зна јер је изворна подлога о њима, осим кратког извештаја Стефана Првовенчаног, сасвим скромна. У оскудици писаних извора, драгоцено је једно писмо барског епискупа Гргура сплитском

Стефана Немање, Баштина 23 (2007) 209-223; Коматина, *Црква и држава*, 179-180; Ђ. Бубало, *У временима самосталне средњовековне државе*, in: *Уметничко наслеђе српског народа на Косову и Метохији. Историја, идентитет, угроженост, заштита*, edd. Д. Војводић, М. Марковић, Београд 2017, 19-20; Бубало, *Српска земља и поморска*, 64-73.

¹⁶⁷ За датовање битке на Морави, с прегледом ранијих мишљења, cf. Марковић, *Прилози за историју Светог Никите*, 94-95, п. 172.

¹⁶⁸ Српски велики жупан био је у обавези да врати све заузете области, изузев Липљана, cf. Коматина, *Црква и држава*, 181-182, Cf. и М. Благојевић, *Студеница – манастир заштитиника српске државе*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 58-59; С. Мишић, *Историјска географија Србије у житијима св. Симеона и св. Саве*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 93-105.

¹⁶⁹ ИСН I, 258 (Ј. Калић).

¹⁷⁰ О Немањиној власти у Скопљу, Марковић, *Прилози за историју Светог Никите*, 94-97; idem, *Свети Никита*, 43-44. О освајању Ниша cf. Ј. Калић, *Ниш у средњем веку*, ИЧ 31 (1984) 22-25; И. Коматина, *Срби на путу крсташа*, ИЧ 64 (2015) 75-76.

¹⁷¹ *Стефан Првовенчани*, 38/39.

¹⁷² Ibid., 38/39, 40/41: „Дањ град, Сардоники град, Дривост, Росаф звани Скадар, град Свач, град Улцињ, град славни Бар. А Котор остави, утврди га и пренесе свој двор у њега, који је и до сада.“

канонику Гвалтерију, у коме се говори о Немањином опседању Бара и пустошењу околине града. Сасвим недавно, пажљивијим разматрањем тог одавно познатог документа показано је да је Стефан Немања нападао Бар 1183. године.¹⁷³ Извесно је још само то је да је освајање Зете са градовима окончано пре почетка 1186. године, пошто се у једној которској исправи из јануара те године Немања помиње као врховни владар.¹⁷⁴

Према Стефановом Житију светог Симеона, по припајању Диоклитије и Далмације, Немања се посветио духовним стварима. Он одлучује да се замонаши и заветује се Господу да ће да сагради храм у славу Богородице Добротворке.¹⁷⁵ Одмах потом, он „поче зидати храм Пресвете у Ибру, на реци по имену Студеница“.¹⁷⁶ У току изградње храма, велики жупан је и на друге начине изражавао бригу о спасењу своје душе, тако што је слао дарове светињама широм хришћанске екумене и непрестано се молио Исусу Христу и Богородици.¹⁷⁷ Врхунац тог последњег раздобља Немањине владавине код Првовенчаног је представљен сугестивном сликом у којој велики жупан посматра изградњу Студенице. Писац житија је тај тренутак уобличио као својеврсну екстатичну визију ктитора, који је као „небопарни орао“ узлетео ка небу „да дође до оног бесмртног и светог источника и да види хлад божанственог града Вишњег Јерусалима, чији, уистину, достојан грађанин постаде.“¹⁷⁸

На основу свега што је речено, чини се веома вероватним да је, барем судећи према казивању Стефана Првовенчаног, почетак изградње манастира Студенице уследио пошто је Немања својој држави припојио „Диоклитију и Далмацију“. Тај временски тренутак (1186) представља, дакле, прилично поуздан *terminus post quem* почетка изградње

¹⁷³ За издање документа cf. Smičiklas, *Diplomatički zbornik* II, 170 (no. 16). За његово датовање и историјску анализу cf. И. Коматина, *Писмо барског епископа Гргура сплитском канонику Гвалтерију. Прилог датирању Немањиног напада на градове у Дукљи*, ССА 10 (2011) 183-190.

¹⁷⁴ Smičiklas, *Diplomatički zbornik* II, 198-199 (no. 194); Д. Синдик, *Комунално уређење Котора од друге половине XII до почетка XV столећа*, Београд 1950, 34, 77; К. Лиречек, *Историја Срба I*, Београд 1981, 152-153; ИСН I, 252-253 (Ј. Калић); Д. Синдик, *Стефан Немања и Котор*, in: *Стефан Немања*, 115-119; М. М. Гогољ, *Политичко и друштвено уређење Котора у другој половини XII и XIII вијеку*, докторска дисертација, Универзитет у Београду 2018, 444-445. С јесени исте године окончан је и Немањин безуспешан покушај да, са браћом Мирославом и Страцимиром, освоји Дубровник, који се у то време налазио под влашћу Нормана са Сицилије. Ту ратну епизоду не описује Стефан Првовенчани, али се о њој зна на основу чињенице да су зараћене стране склопиле мир 27. септембра 1186. године, cf. Порчић, *Документи*, 21-23, 129-131 (бр. 1).

¹⁷⁵ *Стефан Првовенчани*, 42/43.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, 42-45.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 44/45.

манастира Студенице. Стога је Немањино освајање дедовине у науци већ одавно третирано као доња временска граница оснивања његовог гробног манастира.¹⁷⁹

По страни од свега наведеног, сасвим недавно је образлагано мишљење да је Студеница заснована коју годину касније. При томе је у први план истакнут податак да је манастирски католикон посвећен Богородици Евергетиди, што, како је одавно запажено, недвосмислено указује на угледање на истоимени цариградски манастир.¹⁸⁰ Веома је, стога, привлачна помисао да је изградња манастира отпочета у време најинтензивнијих односа његовог ктитора са цариградским двором. Претпостављено је да се то могло десити после поменуте битке на Морави, то јест 1191. или 1192, када је датовано склапања брака Немањиног средњег сина Стефана и Евдокије, синовике цара Исака, на основу договора који је могао бити постигнут још 1186.¹⁸¹ Уз напомену да о склапању брака о коме је реч Сава у ктиторском житију свога оца говори тек после описа оснивања

¹⁷⁹ Василије Марковић (*Православно монаштво и манастири*, 61), датовао је почетак изградње манастира после 1183, „после разорења Скопља, Средца итд.“, а завршетак пре 1191, односно женидбе Стефана и Евдокије (о том догађају cf. infra). И аутор прве монографије о Студеници, Владимир Р. Петковић, сматрао је да је изградња манастира отпочела после 1183 (Петковић (В.), *Студеница*, 1), зато што је, јасно је из контекста, у исти временски оквир са припајањем Дукље сместио Немањине борбе на југу и истоку. Cf. idem, *Преглед*, 312. Милан Кашанин је такође доњу хронолошку границу идентификовао са 1183. годином [cf. Кашанин et al., *Студеница* (1968) 7; idem et al., *Манастир Студеница*, 15], а тако су сматрали и Сима Ћирковић [Бабић, Кораћ, Ћирковић, *Студеница*, 10 (С. Ћирковић)], који наводи да се Немања изградњи Студенице „посветио када су већ за њим остали значајни политички подухвати: ослобођење од византијске власти и успешно ратовање (1183), територијално проширење и васпостављање државе својих предака (1183-1185),“ и Војислав Ј. Ђурић [cf. Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку I*, 60 (В. Ј. Ђурић) [„после 1183. године“]. Светислав Мандић наводи да је манастир грађен „осамдесетих година XII века“ (cf. Мандић, *Студеница*, II), а М. Чанак-Медић његово заснивање одређује после припајања Зете Рашкој, односно „између 1183-1186“ (cf. М. Чанак-Медић, *Архитектура*, in: Кашанин et al., *Манастир Студеница*, 45). Да је Студеница саграђена после 1186. сматрају Бошковић, Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба I*, 79; Поповић, *Српски владарски гроб*, 24, што је наведено и у најновијим публикацијама, cf. Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 11 („после 1186. кад је Рашкој припојена Зета“); Живковић (М.), *Студеница*, 193. Cf. и Поповић (Б.), *Студеница*, 7, где се износи уверење да је Немања Студеницу подигао „око 1190“.

¹⁸⁰ О посвети Студенице и цариградском манастиру Богородице Евергетиде cf. Радојичић, *Зашто је Студеница посвећена Богородици Благодетелници (=Евергетиди)*; П. Христу, *Манастир Пресвете Богородице Евергетиде у Цариграду*, in: *Осам векова Студенице*, 61-73; R. M. Jordan, *The monastery of the Theotokos Evergetis, its children and grandchildren*, in: *The Theotokos Evergetis and Eleventh Century Monasticism*, ed. M. Mullett, A. Kirby, Belfast 1994, 243-244; Миљковић, *Житија светог Саве*, 118-124; Erdeljan, *Studenica. All Things Constantinopolitan*. 97.

¹⁸¹ Пириватрић, *Хронологија и историјски контекст*, нарочито 54: „Византијски аспекти Студенице, у целини гледано, појављују се као део ширег процеса византијског културног распрострањања, а у значајној мери и као последица преноса врхунског културног модела из престонице у провинцију. Другим речима, они се у Србији појављују и као својеврстан мираз Евдокије Ангелине Комнине“. За преглед мишљења о времену склапања брака Евдокије и Стефана cf. Б. Ферјанчић, *Када се Евдокија удала за Стефана Немањића*, ЗФФ 8/1 (1964) 217-224; Максимовић, *Владарска идеологија*, 115, п. 16. Иначе, на овом месту ваља напоменути да је и раније било мишљења да је велики жупан почео да гради Студеницу тек после битке на Морави, cf. Радојичић, *Зашто је Студеница посвећена Богородици Благодетелници (=Евергетиди)*, 300.

Студенице,¹⁸² вреди укратко размотрити и неке друге разлоге који се озбиљно противе наведеној претпоставци. Разуме се, нема никакве сумње у то да посвета манастира Студенице сведочи о непосредном преузимању цариградског модела. Чини се, међутим, да нема довољно ваљаних разлога да се тај, тако директан престонички утицај тумачи само у вези са приликама које су наступиле после веридбе Немањиног средњег сина за младу ромејску принцезу, колико год то, у погледу „византинизације“ српске владарске породице, био вишеструко значајан догађај. Не може се, наиме, никако оспорити могућност да је и сам велики жупан могао да успостави извесне везе са цариградским манастиром о коме је реч. Одавно је, подсетимо, запажено да је са том славном обитељи велики жупан могао да буде у контакту још 1172, када је у Цариграду боравио после пораза од цара Манојла I Комнина.¹⁸³

Поред тога, веома је важно нагласити да је „цариградски модел“, о коме сведочи посвета католикона, ипак био само један, колико год симболички изузетно значајан, аспект заснивања, односно уобличавања манастира Студенице. Не сме се, с друге стране, нипошто изгубити из вида чињеница да је спољашњост Богородичиног храма, иако је он просторно обликован у традицијама византијског црквеног градитељства, изведена у духу романичке уметности.¹⁸⁴ Другим речима, тешко је замисливо да се, у случају да је изградња Студенице била непосредно надахнута моделима из Цариграда, и то на иницијативу византијске стране (!), то не би непосредније одразило и на плану њене морфологије.¹⁸⁵ Мермерне романичке фасаде Богородичине цркве пре упућују на помисао

¹⁸² *Свети Сава*, 152/153.

¹⁸³ Још је Ђорђе Сп. Радојичић сматрао да је сам Стефан Немања одабрао посвету своје задужбине, евоцирајући на тај начин успомену на свој боравак 1172. у Цариграду, односно, како је аутор сматрао, у манастиру Богородице Евергетиде, cf. Радојичић, *Зашто је Студеница посвећена Богородици Благодетелници (=Евергетиди)*, 299-300. Да је Немања ступио у контакт са манастиром Богородице Евергетиде још 1172. сматрају Кашанин et al., *Студеница*, 9 (М. Кашанин); Тодић, *Фреске*, 137; Миљковић, *Житија светог Саве*, 121. За последњи осврт на Немањин боравак у Цариграду 1172, са старијом литературом, cf. М. М. Вучетић, *Ритуал потчињавања Стефана Немање цару Манојлу Комнину (1172)*, ЗРВИ 50/1 (2013) 493-503.

С друге стране, В. Ј. Ђурић износи мање вероватну могућност, по којој је Сава одабрао посвету манастирског католикона, cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 32: „Црква у Студеници посвећена је Богородици Евергетиди можда баш заслугом Саве Немањића, који је у цариградском манастиру истог имена, још у доба Царства, био радо виђен гост и где је превео њихов типик, прилагодивши га за Хиландар и Студеницу“.

¹⁸⁴ Cf. infra. Како је језгровито запазио Максимовић, *Владарска идеологија*, 117, у Студеници „оно што се може сматрати јасним у погледу небеског патрона, постаје далеко мање јасно у архитектури и пластици“.

¹⁸⁵ Такав је био случај управо са првом Немањиним задужбином, црквом Светог Николе у Топлици, подигнутом у време његове блиске сарадње са византијском страном. По свој прилици, тај храм су градили цариградски мајстори, при чему се у плану грађевине јасно очитује непосредна зависност од решења

да ктитор у тренутку изградње своје задужбине, управо супротно, није био у добрим односима са ромејским василевсом, па је мајсторе потражио у приморским областима своје државе. Уосталом, западњачко спољашње обличје студеничког католикона, сасвим је у складу са хронологијом која произлази из *Житија светог Симеона*, то јест поменути податком Стефана Првовенчаног да је изградња манастира отпочела непосредно по освајању Дукље. Није, разуме се, немогуће да је Немања дошао у контакт са неком градитељском радионицом са латинског запада и пре припајања поморских земаља својој држави. О томе би сведочио податак да су још Ђурђево Ступове градили западњачки мајстори, највероватније из Ломбардије.¹⁸⁶ Па, ипак, резултати новијих истраживања омогућују да се порекло градитеља студеничког католикона, барем посредно, чвршће веже са Поморје. Наиме, најближе аналогije за скулпторални украс пронађене су управо у Котору,¹⁸⁷ што у великој мери оснажује претпоставку да је управо у том граду Немања пронашао мајсторе који су украсили екстеријер храма Богородице Евергетиде.

Што се, пак, тиче горње хронолошке границе Немањиног ктиторског подухвата у Студеници, то јест времена завршетка радова на изградњи манастира, односно његовог католикона, ни о томе се не може говорити са сигурношћу. Пошто се у тексту Стефана Првовенчаног, после поменуте Немањине визије, говори о Савином одласку на Свету Гору, није искључена могућност да је манастир до тог времена био завршен.¹⁸⁸ Ипак, најсигурније је, мада је мање прецизно, окончање градитељских послова и почетак манастирског живота у Студеници везати за Немањину абдикацију, устоличење Стефана Првовенчаног на великожупански престо, односно Немањино монашење и боравак у својој задужбини. После оснивања Студенице, Немања се замонашио у цркви Светог Петра у Расу, примивши „анђеоски образ“ под именом Симеон, на Благовести, 25. марта

примењеног при изградњи централне цркве у престоничком манастиру Христа Пантократора, главној задужбини Комнина, cf. М. Шупут, *Цариградски извори архитектуре цркве Св. Николе у Куриумлији*, in: *Стефан Немања*, 171-180. Постоји, додуше, гледиште да су мермерне фасаде Богородичине цркве изведене по узору на екстеријере репрезентативних цариградских храмова, попут Свете Софије и Богородице Фарске, о чијој мермерној оплати сведоче поједини писани извори, cf. Erdeljan, *Studenica. All Things Constantinopolitan*, 99-100; eadem, *Studenica. An Identity in Marble*, Зограф 35 (2012) 93-98.

¹⁸⁶ Нешковић, *Ђурђеви Ступови*, 188; Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба I*, 68; Марковић, *Једна ломбардијска црта у архитектури Ђурђевих ступова*, in: *Владар, монах и светитељ. Стефан Немања – преподобни Симеон Мироточици и српска историја и култура (1113–1216)*, ed. М. Радујко, у штампи.

¹⁸⁷ Cf. *infra*.

¹⁸⁸ Cf. Марковић, *Прилози за историју Светог Никите*, 97, n. 185.

1196.¹⁸⁹ После монашења, велики жупан је абдицирао у корист средњег сина.¹⁹⁰ Томе је уследио његов монашки живот у Студеници,¹⁹¹ а после око годину и по одлазак на Свету Гору, 8. октобра 1197, где је са најмлађим сином, монахом Савом, убрзо основао српски манастир Хиландар.¹⁹² Немања у тој својој задужбини умире, 13. фебруара 1199.¹⁹³

Богородичина црква у Студеници је за живота Стефана Немање била замишљена као његово гробно место.¹⁹⁴ Иако у хагиографским изворима у којима се приповеда о изградњи Студенице о томе нема речи, изворна, „мазулејска“ функција католикона је несумњива.¹⁹⁵ Осам година након Симеонове смрти и сахране у Хиландару (13. фебруар 1199), Сава је организовао пренос његових моштију у Студеницу, окончан највероватније 9. фебруара 1207. године.¹⁹⁶ У ктиторској Симеоновој биографији, после описа преноса моштију и њиховог дочека у Хвосну, Сава наводи да су очево „пречасно тело“ у Студеницу донели Стефан и Вукан, да би потом закључио: „и положише га са великом почашћу у овој светој цркви у одређени му гроб, који беше блажени сâм раније начинио.“¹⁹⁷ Податке из житија потврђују резултати археолошких истраживања у западном травеју наоса, где се налази гробно обележје ктитора. Реч је о мермерном саркофагу чији се изворни изглед може доста поуздано установити, упркос познијим преправкама. Поуздано је утврђено да је његова израда савремена изградњи цркве.¹⁹⁸

¹⁸⁹ *Свети Сава*, 164-167; М. Живојиновић, *Стефан Немања као монах Симеон*, in: *Стефан Немања*, 103-107.

¹⁹⁰ М. Радујко, *Благослов и венчање великог жупана Стефана Немањића: структура, извори, симболичк и идеолошко-политичка стратегија обреда*, in: *Византијски свет на Балкану, II*, 253-296.

¹⁹¹ *Свети Сава*, 168/169, 170/171.

¹⁹² Наведени датум доноси Сава у Симеоновом ктиторском житију, где се каже и да је он стигао на Атон 2. новембра, *Свети Сава*, 168-171. Cf. Живојиновић, *Историја Хиландара*, 57 sq.

¹⁹³ Ф. Баришић, *Хронолошки проблеми око године Немањине смрти*, ХЗ 2 (1971) 31-56.

¹⁹⁴ Марковић, *Православно монаштво и манастири*, 62.

¹⁹⁵ Такву изворну намену Богородичине цркве, пре свега услед постојања неискоришћене гробнице у цркви Светог Николе у Топлици, доводе у питање Шупут, *Цариградски извори*, 177-178; Erdeljan, *Studenica. All Things Constantinopolitan*, 93 et passim. У наведеним радовима изнета је неодржива претпоставка да је „мазулејска“ намена Студенице осмишљена тек по преносу његових моштију у отачаство. Cf. infra.

¹⁹⁶ Љ. Максимовић, *О години преноса Немањиних моштију у Србију*, ЗРВИ 24-25 (1986) 437-442; Д. Поповић, *Српска владарска translatio као тријумфални adventus*, in: eadem, *Под окриљем светости*, 236-238.

¹⁹⁷ *Свети Сава, Сабрана дела*, 188/189. Тај податак поновљен је у хагиографијама које су написали Доментијан и Теодосије, cf. Миљковић, *Житија светог Саве*, 125, 127. И неки познији извори сведоче о томе да је Студеница саграђена као гробно место српског великог жупана, cf. Стојановић, *Стари српски родослови*, 18, 19; Петковић (В.), *Студеница*, 1.

¹⁹⁸ Поповић, *Српски владарски гроб*, 25-31; Поповић (М.), *Манастир Студеница. Археолошка открића*, 65-68.

Стефан Немања је, према изричитом Савином наводу, манастиру Студеници издао „златопечатну повељу“.¹⁹⁹ Оригинал тог документа није, нажалост, сачуван, али се претпоставља да су његови остаци сачувани у једном фалсификованом документу из XVIII века.²⁰⁰ У Студеничком типичу се, одмах после помена повеље, говори о томе да је о манастирским правима, односно Немањиним даровима, остављено и сведочанство на зиду цркве („а још је и у цркви написано на зиду“).²⁰¹ У науци је широко распрострањено мишљење да је реч о недвосмисленом сведочанству о томе да је Немањина даровница била исписана на зиду, у ентеријеру студеничког католикона. Таква претпоставка заснована је, осим на разумевању поменутог одломка из типика, и на пракси која је у византијском свету била добро позната, а примењивана је и у српској средини, о чему је за назначени студенички проблем нарочито драгоцен пример жичких повеља, исписаних на зиду улазног портика.²⁰² Када је реч о месту на којем се Немањина студеничка повеља могла налазити, најразложнијом се чини претпоставка да је у питању био северни зид припрате.²⁰³ Нажалост, живопис је на том месту у потпуности уништен, па се наведено гледиште не може ни на који начин потврдити. Имајући у виду сложеност назначеног проблема, најоправданије је, чини се, подробнију расправу о њему одложити за неку другу прилику.²⁰⁴ Можемо, засад, само навестити могућност другачијег тумачења одломка о коме је реч, односно изразити резерву према увреженом мишљењу о постојању Немањине даровнице у оквиру најстаријег студеничког живописа.

¹⁹⁹ *Свети Сава*, 150/151.

²⁰⁰ Ћирковић, *Студеничка повеља; Зборник средњовековних ћириличких повеља*, 61-62 (бр. 6).

²⁰¹ *Свети Сава*, 150/151.

²⁰² За мишљење да је студеничка повеља Стефана Немање била изведена и у фреско-техници, то јест да је била исписана на зиду католикона cf. нпр. В. Ј. Ђурић, *Портрети на повељама византијских и српских владара*, ЗФФ 7/1 (1963) 262-263; Д. Синдик, *Једна или две жичке повеље?*, ИЧ 14-15 (1963-1965) 315, п. 24; Г. А. Шкриванић, *Студеничко властелинство (1183-1190)*, Богословље 11 (26) 1-2 (1967) 10; Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 24-25; Ћирковић, *Студеничка повеља*, 312; Бабић, Ћирковић, *Кораћ, Студеница*, 10 (С. Ћирковић); S. Kalopissi-Verti, *Church Inscriptions as Documents. Chrysobulls – Ecclesiastical Acts – Inventories – Donations – Wills*, ДХАЕ 24 (2003) 81; Суботић, *Трећа жичка повеља*, 51-53; Миљковић, *Житија светог Саве*, 129; S. Marjanović-Dušanić, *La charte et l'espace sacré. Les actes royaux transcrits dans les peintures murales serbes (XIIIe – XIVe siècles) et leur contexte symbolique*, Bibliothèque de l'École des chartes 167 (2009) 397-398; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 11 (Б. Тодић); Суботић et al., *Натписи*, 44; Пириватрић, *Хронологија и историјски контекст*, 54.

²⁰³ Суботић et al., *Натписи*, 44 (Б. Миљковић), где је указано на то да је на истом месту била исписана повеља цара Андроника III Палолога у цркви Успења у Каламбаки из 1336. године.

²⁰⁴ О наведеном одломку Студеничког типика, односно његовом значењу и односу према евергетидском предлошку, припремамо посебну студију.

* * *

На сву срећу, о времену и околностима осликовања Богородичине цркве сачувани су много поузданији подаци него о њеној изградњи. Хронологија настанка најстаријих студеничких фресака може се поуздано, иако не и сасвим прецизно, установити, а прилично је јасно и под чијим је покровитељством дошло до њиховог сликања. Подаци о којима је реч сачувани су у опширном ктиторском натпису у прстену тамбура куполе (сл. 1-3). Тај садржајан, премда данас доста оштећен текст, у преводу на савремени српски језик гласи:

† *Овај пресвети храм пречисте Владичице наше Богородице сазидео је велеславни ... велики жупан и сват цара грчког кир Алексе Стефан Немања примивши анђeosки образ као Симеон монах. Заврши ... велеславни господин ... му велики кнез Вукан године 6717, индикта 12. И мене који служи помените, Саву грешног.*²⁰⁵

Година наведена у натпису одговара раздобљу између 1. септембра 1208. и 31. августа 1209, према модерном рачунању времена. Имајући у виду позицију натписа, у подножју куполе, која је, у складу са вековном праксом, прво осликована, јасно је да су сликарски радови у студеничком католикону започети наведене године. Пошто је у средњем веку сликарска сезона обично почињала на пролеће, изгледа вероватније да је посао осликовања Немањине задужбине отпочео 1209. године.²⁰⁶ Нема, сматрамо, довољно разлога да се искључи могућност да су сликарски радови започели већ у септембру, или, чак, октобру 1208, па да су следеће године настављени.²⁰⁷ Нема сасвим поузданог начина да се утврди колико је тачно могло трајати осликовање Богородичине цркве у Студеници. Имајући, ипак, у виду околност да је тај подухват предводио само

²⁰⁵ Превод на савремени српски језик доносимо према Суботић et al., *Натписи*, 37. У наведеном раду, у коме је последњи пут објављен и оригинални, српскословенски текст натписа, наведена је комплетна библиографија о њему. Овде скрећемо пажњу само на податак да је цртеж натписа први пут објављен у Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, сл. 2, као и на један ранији препис: Тодић, *Ктиторска композиција*, 35, п. 3.

²⁰⁶ За такво, одређеније датовање одлучили су се, нпр., Радојчић, *Мајстори*, 7; Василић, *Студеница*, 14; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 33; Тасић, *Сликарство*, 72; Николић, *Конзерваторски запис II*, 66; Поповић (Б.), *Студеница*, 9; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 67 (Б. Тодић).

²⁰⁷ Обе године, и 1208. и 1209, узимају у обзир Мандић, *Студеница*, V; Ђурић, *Византијске фреске*, 31; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 31; Бабић, *Живопис*, 62; Тодић, *Фреске*, 137; Миљковић, *Житија светог Саве*, 128 etc.

један главни мајстор,²⁰⁸ односно димензије храма, те податке о осликовању неких других српских задужбина,²⁰⁹ онда је, бар се нама тако чини, мало вероватно, мада није до краја искључено, да је Богородичина црква у Студеници могла бити осликана у току једне сликарске сезоне. Другим речима, живописање студеничког католикона могло је бити започето у септембру 1208, па настављено у пролеће следеће године. Уколико се, пак, са извођењем сликарских радова започело тек 1209, треба озбиљно размислити о могућности да су они настављени и следеће сликарске сезоне, то јест 1210.

Претпоставља се да је текст студеничког ктиторског натписа саставио лично манастирски архимандрит Сава. Натпис је усклађен са нормама рашког правописа, али се на основу извесних ортографских и палеографских особености сматра да је натпис исписао Грк, вероватно главни сликар.²¹⁰

Што се тиче историјске релевантности садржине натписа, најпре се ваља осврнути на његов почетак, то јест помен оснивача манастира. Чињеница да уз монашко име Стефана Немање („Симеон монах“) није наведена и ознака његове светости, послужила је као један од важних аргумената у проучавању раног историјата светитељског култа оснивача династије Немањића. Наведени податак, уз подједнако речиту околност да ознака светости, нити друге алузије на њу, не постоје ни у ктиторском житију у оквиру Студеничког типика, сведочи о томе да у време осликовања Богородичине цркве у Студеници Симеон Немања није сматран светитељем.²¹¹

Посебну занимљивост натписа представља, надаље, помен византијског цара Алексија III Анђела. Чињеница да је ктитор манастира означен као његов „сват“ сама је по себи, бар на први поглед, лако разумљива. Добро је, наиме, познато какав је и колико био

²⁰⁸ О томе ће бити речи у поглављу о стилским одликама најстаријег студеничког живописа.

²⁰⁹ О трајању осликовања старих српских споменика највише података прикупио је Војводић, *Свети Ахилије*, 32, п. 96.

²¹⁰ И. Шпадијер, *Писар ктиторског натписа светог Саве у Студеници*, ЗРВИ 43 (2006) 517-518. У наведеном раду уочене су извесне сличности у начину писања појединих слова са натписима на свицима светитеља у кипарском храму Богородице Аракиотисе у Лагудери (први слој, пре 1192) и цркви Светог Николе у Манастиру (1270/1271 cf. *ibid.*, 520, сл. 9-10. У прилог неком будућем детаљнијем компаративном разматрању палеографије студеничког ктиторског натписа, односно осталих натписа на најстаријим фрескама Богородичине цркве у Студеници, овде указујемо на још један, хронолошки близак пример. Реч је о натпису из 1198. године, уклесаном у камену, у коме се говори о изградњи католикона Богородичиног манастира у Лидорикију (Фокида), залагањем „грешног монаха Мирона“, а за владавине цара Алексија III Анђела, cf. О. Delouis, D. Rousset, *La dédicace d'Aghia Moni Kokkinou (Hellade) de 1198*, REB 70 (2012) 224, fig. 2a-b: О језичким особеностима студеничког ктиторског натписа cf. и Шпадијер, *Светогорска баштина*, 31-32; Суботић et al., *Натписи*, 36-37 (И. Шпадијер).

²¹¹ Војводић, *Хиландарски гроб светог Симеона*, 38; *idem*, *Први гроб светог Симеона Српског*, 27-28; Живковић (М.), *Студеница*, 197, 199, 202.

значај тог „грчког цара“ за уздизање рашког владарског дома у хијерархијској структури „византијског комонвелта“. Символички и стварно, то уздизање је најпре остварено тако што је Алексијева кћер, још док је Ромејским царством владао његов брат Исак (1185-1195), удата за Немањиног средњег сина Стефана. Када је завладао самостално, тако што је свргнуо брата са трона византијских царева, Алексије је свом зету доделио и достојанство *севастократора*.²¹² Исти василевс је, коначно, имао одлучујућу административну улогу у раној историји манастира Хиландара, тако што је издао две повеље (јун 1198, јун 1199) о његовом оснивању и ктиторским правима Симеона и Саве.²¹³ Једна околност, ипак, налаже да се у тумачењу одлуке да се у оквиру ктиторског натписа експлицитно назначе рођачке везе „преподобног Симеона“ и Алексија III Ађела узму у обзир и неки други разлози, историјско-политички актуелнији. Наиме, у тренутку исписивања натписа, поменути василевс најмање пет година није био на царском престолу, пошто је у јулу 1203. побегао из Константинопоља, после првог успешног крсташког продора. У време док је Сава састављао текст ктиторског натписа, Алексије се налазио или у Монферату, где га је прогнао солунски краљ Бонифације, или у Иконијуму, код селџучког султара Кај-Хусрева, где је пристигао 1209. или 1210.²¹⁴ Осим тога, ни велики жупан Стефан Првовенчани није у време првог осликовања Студенице више био његов зет, пошто је своју супругу Евдокију отерао већ 1201 или 1202. године.²¹⁵ Два наведена податка наводе на помисао да се увођење Алексијевог имена у ктиторски натпис не може разумети тек као пуки историјско-меморијалном моменат – то јест, истицање историјске чињенице да је ктитор манастира *био* сват *бившег* византијског цара, чије су заслуге за Србе биле знатне. Већ је указано на могућност да је екс-василевс поменут и стога што је за српску владарску породицу, пре свега за аутора натписа Саву, и даље

²¹² Ферјанчић, *Севастократори*, 168-170; ИСН I, 263-264 (С. Ћирковић); Максимовић, *Владарска идеологија*, 119-120. О времену склапања брака између Стефана и Евдокије cf. n. 181 supra.

²¹³ Ф. Баришић, *Преводи грчких повеља о оснивању српског Хиландара*, Књижевност 8-9 (1986) 1217-1223; *Actes de Chilandar. I. Des origines à 1319*, edd. M. Živojinović, V. Kravari, Ch. Giros, Paris 1998, 104-110 (no 4), 110-117 (no 5); Живојиновић, *Историја Хиландара*, 57-72; eadem, *Оснивање Хиландара*, in: *Манастир Хиландар*, 30-32; Б. Тодић, *Повеље цара Алексија III Хиландару и стари српски писци*, ПКЈИФ 81 (2015) 3-17.

²¹⁴ Пириватрић, *Грчки цар Алексије*, 165-166, са изворима и литературом.

²¹⁵ ИСН I, 268 (С. Ћирковић). У време осликовања студеничког католикона велики жупан Стефан је вероватно био у браку са супругом непознатог имена. Када је тај брак, на чије је постојање тек сасвим недавно указано, склопљен и колико је потрајао није познато, али се зна да се српски владар по трећи пут оженио у првој половини 1217, Венецијанком Аном Дандоло, cf. И. Коматина, *Ана Дандоло – прва српска краљица*, ЗМСИ 89 (2014) 7-22.

представљао легитимног ромејског василевса, иако се Теодор Ласкарис у Никеји већ био прогласио за цара, што је озваничено његовим крунисањем у марту 1208.²¹⁶

Трећа историјска личност чије је име очувано у оквиру ктиторског натписа јесте најстарији син Стефана Немање, Вукан. Натпис показује да је њему у време осликовања студеничког католикона припадало достојанство *великог кнеза*. Према тврдњи писца ктиторског житија Симеона Немање, Вукан је титулу о којој је реч, као и део државе на управу, добио на сабору у Расу, по абдикацији и монашењу свог оца, односно устоличењу свог млађег брата за врховног владара Србије.²¹⁷ Нема озбиљнијих разлога да се сумња у наведено Савино сведочанство о додељивању достојанства Вукану.²¹⁸ Ипак, исто тако је несумњиво да је Немањин најстарији син у Дукљи, настављајући тамошњу државну традицију из времена Војислављевића, носио титулу краља, и пре и после поменутог сабора у Расу. О томе сведоче познати ктиторски натпис из цркве Светог Луке у Котору (1195), у којем је Вукан, као „краљ Диоклије, Далмације, Травуније, Топлице и Хвосна“ поменут после свог оца, великог жупана Немање,²¹⁹ као што је његова краљевска титула наведена и у појединим которским актима и кореспонденцији са Светом столицом, у којима врховни владар Србије Стефан није ни поменут.²²⁰ После узурпације власти, Вукану је,

²¹⁶ Суботић et al., *Натписи*, 41-42 (Б. Миљковић); Пириватрић, *Грчки цар Алексије*, посебно 168-170. Сф. и Максимовић, *Владарска идеологија*, 126. Има, додајмо још и то, мишљења да је Алексије Анђео био и насликан на првобитном слоју фресака Богородичине цркве у Студеници, сф. Љ. Максимовић, Г. Суботић, *Свети Сава и подизање Милешеве*, in: *Византијски свет на Балкану I*, 99, 104.

²¹⁷ *Свети Сава*, 158/159: „И другог свог благородног и љубљеног сина, кнеза Вукана, благослови и постави за кнеза великог, и одели му земље довољно, и даде и њему заповести дате овоме.“ Сф. Р. Михаљчић, *Владарске титуле обласних господара*, Београд 2001, 89-90; Благојевић, *Велики кнез и земаљски кнез*, 304-305. Обреду устоличења великог жупана Стефана опширну студију посветио је М. Радујко, *Благослов и венчање великог жупана Стефана Немањића: структура, извори, симболичка и идеолошко-политичка стратегија обреда*, in: *Византијски свет на Балкану II*, 253-283.

²¹⁸ У њега је посумњао Сима Ћирковић (сф. ИЦГ II/1, 4, п. 3), пошто је на основу Немањине повеље Сплићанима (после 1190) јасно да је Вукан у то време већ управљао Зетом, сф. *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама*, 64 (бр. 7). Заслужни истраживач је с правом резервисан када је реч о могућности да је Вукан тек после 1196. добио део земље на управу. Чини се, међутим, да је од тог проблема одвојено питање његовог добијања титуле великог кнеза, како је приметио Благојевић, *Велики кнез и земаљски кнез*, 304. Вукан је, другим речима, могао да започне своју власт у Дукљи у достојанству кнеза, па да постане велики кнез 1196. Сф. и idem, *Немањићи и државност Дукље*, 15; СЕ III, 862 (idem) За мишљење да је Вукан титулу великог кнеза добио „највероватније до краја 1189. године“, уместо дотадашњег дукљанског великог кнеза Михаила, сф. Суботић et al., *Натписи*, 43, п. 40 (Б. Миљковић). Како је, међутим, упозорио Ђорђе Бубало, Михаило је титулу великог кнеза добио несумњиво као византијски вазал, из чега следи да „нити се Михаилова титула великог кнеза може везати за владарску идеологију Дукље, нити се она у Вукановом власништву може тумачити на тај начин“, сф. Бубало, *Титуле Вукана Немањића*, 87.

²¹⁹ Г. Томовић, *Натпис на цркви Светог Луке у Котору из 1195. године*, in: *Црква Светог Луке кроз векове*, 23-32.

²²⁰ ИЦГ II/1, 4-6 (С. Ћирковић); Д. Синдик, *О политичким и друштвеним приликама у Котору крајем XII века*, in: *Црква Светог Луке кроз векове*, 14-15; Благојевић, *Немањићи и државност Дукље*, 15-

као угарском вазалу, припадала титула великог жупана. Након пораза од млађег брата, Вукан је, по свему судећи, и даље боравио у Диоклитији, али се већ јула 1208. године као дукљански краљ помиње његов син Ђорђе.²²¹ Због тога је у науци изнето мишљење да се у времену осликавања Богородичине цркве у Студеници Вукан био повукао „из световне управе“.²²²

Други, за нашу тему, разуме се, много значајнији аспект Вукановог помена у ктиторском натпису тиче се његових могућих заслуга за осликавање храма. Нажалост, испред имена великог кнеза постоји велика лакуна у натпису, па се може само нагађати како је гласила тачна формулација, то јест да ли је на уништеном делу натписа било наведено да је Вукан учествовао у осликавању очеве задужбине. У недостатку потврде те врсте, о његовом ктиторству се не може говорити са сигурношћу.²²³ Таква могућност се, додуше, не сме ни искључити, али је подједнако могуће да је Вукан био поменут само као брат самодршца Србије, односно управитељ једне области у држави.²²⁴ На назначено питање вратићемо се нешто касније. Засад је довољно указати на друге околности које би говориле у прилог претпоставци о Вукановим *извесним* ктиторским заслугама за манастир Студеницу. Помисао да је он, за време своје краткотрајне самосталне владавине, био заслужан за завршетак градитељских радова на католикону може се узети у обзир само као недоказива претпоставка.²²⁵ С друге стране, много је, у контексту проблема Вукановог

16; Бубало, *Титуле Вукана Немањића*, 80-81; И. Коматина, *Велико краљевство од прва: Крунисање Стефана Немањића и „традиција Дукљанског краљевства“*, ИЧ 65 (2016) 28-31.

²²¹ А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926, 15-16 (по. 13); Ђ. Бубало, *Да ли су краљ Стефан Првовенчани и његов син Радослав били савладари*, ЗРВИ 46 (2009) 213; Бубало, *Титуле Вукана Немањића*, 83.

²²² Суботић et al., *Натписи*, 43 (Б. Миљковић).

²²³ Дуго се веровало, на основу посредног сведочанства у виду натписа из 1846, да је Вукан самостално био ктигор живописа Богородичине цркве у Студеници, то јест да је он био заслужан за наводно друго осликавање цркве. Cf. supra, стр. 6, 11, 14. Изузме ли се усамљено гледиште Светозара Радојчића, који је такво мишљење заговарао и после открића ктиторског натписа 1951. године (cf. supra, стр. 17), велика већина истраживача сматрала је да је Богородичина црква у Студеници осликана заједничким ктиторским чином Стефана и Вукана, cf. Мандић, *Студеница*, V; Тасић, *Сликаство*, 72; Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 5; idem, *Византијске фреске*, 31, 191-192; Тодић, *Фреске*, 137-138; idem, *Ктиторска композиција*, 39; Ђорђевић, *Програм*, 211; Суботић et al., *Натписи*, 43-44 (Б. Миљковић). Светислав Мандић је у реконструкцији натписа узео у обзир и могућност да је у њему само Вукан био поменут као ктигор, али је ипак разложнијим сматрао претпоставку да је реч о заједничком подухвату браће, cf. Мандић, *Сетите се Саве грешног*, 82.

²²⁴ Иако сматра да је натпис „сасвим јасан својим помињањем Стефана Немање, Вукана и Саве као ктитора зидања и украшавања Богородичине цркве“, Душан Тасић запажа да Вуканово име у натпису „треба тумачити само као симболичан израз братске слоге после Савине интервенције“, cf. Тасић, *Сликаство*, 72.

²²⁵ За наведену претпоставку cf. Бошковић, Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба I*, 80. Сасвим недавно изнета је и претпоставка да је Вукан био ктигор Студенице Хвостанске, за шта нема

киторства, речитији податак да је он сахрањен у манастиру.²²⁶ Према Троношком родослову (средина XVIII века), чији је аутор, по свему судећи, боравио у Студеници, Вукан је почивао уз свога оца: „погребеса в лаврѣ стѣденици при самом гробѣ отца своего снѣсона“.²²⁷ Претпоставља се да је реч о гробници испред саркофага светог Симеона.²²⁸ У поменутом родослову помиње се и студенички гроб једног његовог сина.²²⁹ Тај податак потврђује натпис уз јужни зид припрате, са именом монаха Теодосија, који се пре монашења звао Растко, а био је син великог кнеза Вукана. У гробници испод натписа пронађен је скелет мушкараца старог око педесет година.²³⁰

Нема сумње да су се испред Вуканове титуле и имена, на сада уништеном делу натписа налазио помен његовог брата и врховног владара Србије Стефана. У тренутку настанка натписа Стефан је већ најмање три године био на власти, пошто је, најкасније 1205, повратио престо са кога га је Вукан уз помоћ угарских трупа збацио 1201. или 1202. године.²³¹ Стефан је у студеничком киторском натпису несумњиво био титулисан као велики жупан. Светислав Мандић је, ипак, претпоставио да је Стефановој српској

ниједног ваљаног аргумента, cf. И. Стевовић, *Прве српске епископске цркве. Запажања о историји и архитектури*, ЗЛУМС 44 (2016) 48-50.

²²⁶ О праву китора на сахрану у задужбини cf. С. Троицки, *Киторско право у Византији и у Немањинској Србији*, Глас СКА 167, други разред, 86 (1935) 122; *Китор*, in: ЛССВ, 339 (М. Шуица).

²²⁷ Тодић, *Ко је писац Троношког родослова?*, 177. У цитираој студији (cf. *ibid.*, 173-196), у којој је наведена сва старија литература о Троношком родослову, показано је да је писац тог занимљивог списка највероватније боравио у већини црквених споменика о којима је дао извесне податке. Претпостављено је, уз веома убедљиве аргументе, да је реч о новопазарском протопрезвитеру Стефану Марковићу († пре 1763)

²²⁸ Ж. Микић, Д. Тодоровић, *Антрополошки садржај Богородичине цркве у Студеници и реконструкција лика Ане-Анастасије*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 250; Поповић, *Средњовековни надгробни споменици*, 494-495; eadem., *Српски владарски гроб*, 44-45, сл. 7. Према најновијим истраживањима, у питању је гроб у коме је првобитно почивало тело Симеона Немање. После светитељског објављивања, његове мошти премештене су у саркофаг уз јужни зид. У празну гробницу испред саркофага највероватније је, потом, похрањено тело Стефана Првовенчаног, пре него што је, убрзо, пренето у Жичу. Најзад, у истом гробном месту су (трајно), по свој прилици, похрањени земни остаци великог кнеза Вукана, cf. Поповић (М.), *Манастир Студеница. Археолошка открића*, 71-73, сл. 27; М. Поповић, Д. Поповић, *Мироточиви гроб светог Симеона – нови поглед*, ЗРВИ 52 (2015) 237-256. Уколико је наведена претпоставка о сахрањивању прихватљива, то би онда значило да је Вукан надживео свог млађег брата Стефана, који је највероватније преминуо 24. септембра 1227. О датуму смрти Стефана Првовенчаног cf. Марковић, *Прво путовање*, 14-15

²²⁹ Тодић, *Ко је писац Троношког родослова?*, 177.

²³⁰ С. Мандић, *Слика смрти једног монаха*, in: *idem*, *Древник*, 23-25; Поповић, *Средњовековни надгробни споменици*, 495; Поповић, *Српски владарски гроб*, 45; Поповић (М.), *Манастир Студеница. Археолошка открића*, 68-69, сл. 26.

²³¹ О сукобу Вукана и Стефана cf. Станојевић, *Хронологија борбе између Стевана и Вукана*, Глас СКА 153 (1933) 91-101; ИСН II/1, 5-8 (С. Ћирковић); ИСН I 266-270 (*idem*); Бубало, *Титуле Вукана Немањина*, 82-83; *idem*, *Српска земља и поморска*, 84-86. Cf. и Марјановић-Душанић, *Запис старца Симеона*; Ђ. Трифуновић, *Запис старца Симеона у Вукановом јеванђељу*, ПКЛИФ 67 (2001) 63-85 (= *idem*, *Са светогорских извора*, Београд 2004, 65-87).

владачкој титули било придодато и византијско дворско достојанство севастократора.²³² Томе је сасвим недавно супротстављено гледиште да је после развода од Евдокије, цар Алексије свог бившег зета лишио титуле коју му је раније доделио.²³³ Како је реч о проблему о коме се не може расправљати на иоле поузданијој изворној подлози, овде немамо намеру да о њему износимо коначан суд. Ваља, међутим скренути пажњу на податак да је као севастократор Стефан поменут у његовој Хиландарској повељи.²³⁴ Уколико се прихвати најновије датовање те даровнице, у време после преноса моштију Симеона Немање из Хиландара у Студеницу и његовог светитељског објављивања, то јест, по једном мишљењу, у 1207/1208,²³⁵ односно после 13. фебруара 1210, по другом,²³⁶ то би значило да је Стефан задржао почасно звање севастократора и после бурног разлаза са ћерком Алексија III. Стога се мора допустити могућност да је поменута титула уз име великог жупана могла бити исписана и у прстену куполе студеничког католикона.²³⁷

И трећи брат је, судећи према завршним редовима ктиторског натписа, имао одређену улогу у живописању Богородичине цркве у Студеници. Како је у науци одавно показано, под „работом“ Саве грешног треба подразумевати духовну службу у манастиру.²³⁸ Такво одређење његове улоге сасвим је разумљиво ако се зна да је да је после повратка са Свете Горе у отачаство, то јест у Студеницу, где је из Хиландара пренео очево тело, Сава постао манастирски архимандрит, у чију су надлежност, по свој прилици,

²³² Мандић, *Студеница*, V; idem, *Сетите се Саве грешног*, 81-82, црт. на стр. 83. Каткад је реконструисани део натписа са Стефановом титулом севастократора неопрезно узиман у обзир као да је реч о очуваном делу текста, cf. Ферјанчић, *Стефан Немања у византијској политици*, 42; Марјановић-Душанић, *Запис старца Симеона*, 209, 210; Поповић (Б.), *Студеница*, 8; Бубало, *Титуле Вукана Немањића*, 83.

²³³ Суботић et al., *Натписи*, 38-39, п. 18. (Б. Миљковић). С друге стране, има мишљења да је Стефанова „отворена увреда, готово ругање царској немоћи“ остала „некажњена“, cf. Бубало, *Српска земља и поморска*, 84.

²³⁴ *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама*, 82 (бр. 12).

²³⁵ Ђ. Бубало, *Када је велики жупан Стефан Немањић издао повељу Хиландару*, ССА 9 (2010) 233-241. Наведено датовање повеље прихватила је Шпадијер, *Светогорска баштина*, 38-40.

²³⁶ Пириватрић, *Грчки цар Алексије*, 171, п. 26.

²³⁷ Ипак, како је упозорио Срђан Пириватрић, не може се до краја искључити ни могућност да је севастократорско достојанство у поменутој Стефановој даровници преписано из хиландарске повеље Стефана Немање (cf. *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама*, 69). То је утолико привлачнија претпоставка што се Стефан на крају свог документа потписао само као велики жупан, cf. Пириватрић, *Грчки цар Алексије*, 171, п. 26. Cf. и Максимовић, *Владарска идеологија*, 121.

²³⁸ Трифуновић, *Глагол работати*. Не супротстављајући се сасвим тумачењу Ђорђа Трифуновића, Светислав Мандић је веровао да се белешка са поменом „Саве грешног“ односила на његов „саветодавни и организаторски“ рад у подухвату осликавања Немањине задужбине, cf. Мандић, *Сетите се Саве грешног*, 86.

спадали и остали манастири у Србији.²³⁹ Осим што је био непосредно заслужан за регулисање начина живота у манастиру, као творац Студеничког типика,²⁴⁰ „работавши грешни Сава“ је као управитељ Студенице у неколико битних аспеката био заслужан за осликавање очеве задужбине. Истраживачи су, најпре, неподељени у мишљењу да су управо Савином заслугом у Студеницу доведени врхунски грчки зографи.²⁴¹ Њему се, сем тога, приписује и улога својеврсног идејног творца иконографског програма живописа Богородичине цркве. Како је одавно запажено, а како ће у овом раду на одговарајућим местима бити показано, поједине програмске особености, пре свега када је реч о избору и распореду фигура посебно истакнутих светитеља, могу се са великом сигурношћу тумачити у светлости Савине замисли.²⁴² Коначно, нема сумње да су управо на Савин захтев на фрескама Богородичине цркве исписивани искључиво српски натписи.²⁴³

Осим у текстуалном виду, испод куполе, о ктиторима Студенице остављена су и ликовна сведочанства. Ктиторска композиција, данас у верзији из XVI века, на којој је Симеон Немања приказан са моделом саборног студеничког храма у рукама, насликана је изнад његовог саркофага уз јужни зид западног травеја цркве (сл. 78, 237).²⁴⁴ Судаћи према Теодосијевом сведочанству да је приликом светитељског објављивања Симеона Немање, осим гроба и надгробне слике, мироточио и његов портрет у трпезарији,²⁴⁵ може се опрезно претпоставити да је оснивач манастира био представљен у поменутој просторији већ у време осликавања Богородичине цркве. Нажалост, грађа о живопису студеничке трпезарије данас се своди само на пар фрагмената са орнаментима.²⁴⁶

²³⁹ Миљковић, *Житија светог Саве*, 113-114, са изворима и прегледом мишљења о времену Савиног добијања архимандритског достојанства.

²⁴⁰ За најновије фототипско издање типика, са преводом на савремени српски језик, cf. *Студенички типик*.

²⁴¹ О Савином залагању да пронађе најбоље сликаре за задужбину свог оца cf., рецимо, Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 246; idem, *Византијске фреске*, 31; Тодић, *Фреске*, 137, 156; Бабић, *Живопис*, 64.

²⁴² На литературу о том проблему биће указано на одговарајућим местима у даљем тексту.

²⁴³ О Савиној улози у одлуци да се на студеничком живопису појаве српски натписи cf. нарочито Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 246; idem, *Византијске фреске*, 32. У наведеним радовима Војислава Ј. Ђурића је исписивање српских натписа на фрескама Студенице схваћено као израз посебне Савине смелости, односно као својеврсна индикација припрема за осамостаљивање Српске цркве. За аргументе који се противе таквом тумачењу cf. Миљковић, *Житија светог Саве*, 128-129, п. 411; Живковић (М.), *Студеница*, 206-209.

²⁴⁴ О ктиторској композицији cf. *infra*, стр. 258 sq, 497 sq.

²⁴⁵ Cf. п. 260 *infra*.

²⁴⁶ О тим остацима живописа cf. С. Ненадовић, *Студенички проблеми*, Саопштења 3 (1957) 67, сл. 95. О оригиналној студеничкој трпезарији и позијим етапама њене историје cf. Поповић (С.), *Крст у кругу*,

По свему судећи, посетилац Студенице се и приликом самог уласка у манастир могао суочити са сликама његових ктиторâ. О томе данас сведоче остаци ликова великог жупана Стефана и великог кнеза Вукана у манастирској ризници, који су се првобитно налазили са северне стране улаза у манастир, где су до данас опстали делови њихових фигура.²⁴⁷ У време сликања портрета, главни улаз у манастир био је утврђен са две куле полукружне основе, једнаке висине као остали зидови студеничког „манастирског града“. Претпоставља се да је, управо ради ради заштите поменутих портрета, изнад улаза био изграђен дрвени трем (сл. 4).²⁴⁸

На зачељу северне поворке била је насликана фигура великог кнеза Вукана, полупрофилно постављена. До данас су од тог портрета, у оквиру фрагмента фреске оивичене бордуром са горње и леве стране, сачувани само горња половина главе и фрагмент одеће – доње хаљине црвене боје преко које је огрнут плави плашт (сл. 5-6).²⁴⁹ Уз Вуканов лик исписан је и кратак натпис. Он је, у време када је био боље видљив него данас, реконструисан као „Моленије Вукана, великог кнеза, сина великог жупана Немање“.²⁵⁰ Поједини аутори сматрали су да садржина натписа недвосмислено указује на ктиторске заслуге великог кнеза Вукана. Такво мишљење засновано је на неколико примера коришћења израза „моленије“ у ктиторским натписима.²⁵¹ Оправданије је, међутим, схватање, у науци такође већ изражено, да се натпис уз Вуканов лик не може тумачити као сигуран знак његовог ктиторства, односно заслуга за осликавање очеве задужбине,²⁵² утолико пре што је израз „моленије“ исписан и уз лик замонашене Немањине супруге Ане-Анастасије у нартексу, пажљиво обновљен 1568.²⁵³ Разложније је, другим речима, гледиште да је Вукан насликан уз свога брата, великог жупана Србије и

242-250; Поповић (М.), *Манастир Студеница. Археолошка открића*, 93-106; *idem*, *Студеничка здања краља Милутина*, 198-205.

²⁴⁷ Радојчић, *Портрети на капији Студенице*; Шаkota, *Новооткривени натпис*; Ђурић (С.), *Уломци студеничког живописа*, 130-132 (бр. 11-13); Тодић, *Фреске*, 176, сл. 3-4; Бабић, *Живопис*, 62; Миљковић, *Сликаство западног улаза*; 89, Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 89, сл. 75 (Б. Тодић).

²⁴⁸ О првобитном западном улазу у манастир cf. Поповић (С.), *Крст у кругу*, 138-141; Поповић (М.), *Манастир Студеница. Археолошка открића*, 48, 52-53; сл. 16-17; *idem*, *Студеничка здања краља Милутина*, 204-208.

²⁴⁹ Миљковић, *Сликаство западног улаза*, 184, сл. 5-6.

²⁵⁰ Шаkota, *Новооткривени натпис*, 88, сл. 1; Миљковић, *Сликаство западног улаза*, 183, п. 1.

²⁵¹ Шаkota, *Новооткривени натпис*, 89-90.

²⁵² Cf. Тодић, *Ктиторска композиција*, 39, где је указано на то да „нема никаквих података да је Вукан уза Стефана био ктитор Студенице, јер он није тако обележен ни у натпису ни на слици с улаза“, те да „њихове заједничке слике и помен у ктиторском натпису вероватно су одраз Савиног настојања да свуда где је то било могуће истакне њихову братску слогу“.

²⁵³ Cf. n. 2948 infra.

ктитора фресака у Богородичиној цркви, као члан владајуће породице, чије је јединство, али и јасну хијерархију унутар ње, успостављену по окончању борби међу братом у Стефанову корист, ваљало истаћи и језиком слике. Ваља се, у прилог наведеном тумачењу, подсетити тога колико је Сави било стало до слоге међу браћом. У ктиторском житију Симеона Немање он је сматрао за потребно да нагласи да су му се Стефан и Вукан обратили у заједничком писму, молећи га да пренесе очеве мошти у Србију. Штавише, према Савиним речима, двојица браће су то тражили, осим због метежа који је после пада Цариграда 1204. стигао и до Свете Горе, и како би се Немањин благослов јавио испуњен на њима. Коначно, браћа су заједно дочекали мошти у Хвосну, да би их потом, опет удружено, положили у унапред припремљени студенички гроб.²⁵⁴

У складу са поменутом хијерархијом власти у држави, испред Вукана је на главној студеничкој капији био насликан његов брат, велики жупан Стефан. Фигура врховног владара Србије, полупрофилно постављена, очуванија је од Вуканове (сл. 6-7). Стефан је приказан са дугом брадом и косом која се спушта до испод ушију, а на глави носи отворен венац са препендулијама.²⁵⁵ На једном фрагменту очувана је и Стефанова рука, са отвореним дланом и подигнута у гесту молитве. Велики жупан је одевен у плаву хаљину, преко које носи црвену хламиду на средини прикопчану фибулом, а обрубљену златном траком посутом бисерима.²⁵⁶ Уз лик великог жупана Стефана није се сачувао ни један траг пратећег натписа, али се сме претпоставити он у тој уништеној легенди био означен као ктитор.

На супротној страни главне манастирске куле сачувани су трагови још две фигуре. На основу остатака торза и ногу, утврђено је да је на последњем месту на јужној страни, наспрам портрета великог кнеза Вукана, налазила фигура неког светог ратника²⁵⁷ Од следеће фигуре данас на зиду стоје само незнатни трагови, али су у шуту пронађени

²⁵⁴ *Свети Сава*, 184-189. У опису истог догађаја у *Житију светог Симеона* од Стефана Првовенчаног Вуканово име уопште није поменуто, као што хагиограф раније није пропустио да устврди, пре него што ће препричати писмо које је послао Сави у Хиландар, да је за сукоб био одговоран управо његов старији брат, cf. *Стефан Првовенчани*, 72-77.

²⁵⁵ У науци је запажено да тај венац по облику подсећа на *стематогирион* који су носили византијски севастократори, али је указано и на важан податак да њима нису припадале препендулије, које су приказане на студеничком Стефановом портрету, cf. Марјановић-Душанић, *Запис старца Симеона*, 209-210; idem, *Владарске инсигније*, 45-46, Миљковић, *Сликаство западног улаза*, 184-185. О стематогириону cf. n. 2181 infra.

²⁵⁶ Б. Поповић, *О ношњи ктиторских портрета у Милешеву. Сије-препендулије*, МЗ 3 (1998) 45-46; Миљковић, *Сликаство западног улаза*, 184, сл. 1-2, 5.

²⁵⁷ Миљковић, *Сликаство западног улаза*, 185, сл. 6-7.

остаци на основу којих се лик тог фронтално приказаног светитеља може поуздано идентификовати. Пошто је реч о младоликом, голобрадом мушкарцу, одевеном у светлоплави хитон са црвеним клавусом и химатион исте боје, извесно је да је у питању фигура светог првомученика Стефана, приказаног у обличју апостола (сл. 8).²⁵⁸ Испред архиђакона се налазила, судећи према расположивом простору, још једна фигура, вероватно светитељска, али од ње није сачуван ни најмањи траг.

Претпоставља се да је на северној страни, испред Вукана и Стефана, био насликан и њихов отац Симеон Немања, оснивач манастира. Тешко је, међутим, прихватити мишљење да је он био приказан као „већ тада угледан светац“.²⁵⁹ Као што о његовом светитељству нема говора у ктиторском натпису у католикону, тако је и у натпису крај Вукановог лика он означен као велики жупан, а не као свети Симеон. Уколико је, као што се с разлогом претпоставља, Симеон Немања био приказан на улазној кули, он је ту могао бити приказан само као ктитор манастира, а никако у својству новопросијаног светитеља.²⁶⁰

О сликаном украсу источног зида улазне просторије не може се говорити иоле поуздано. Најразложнијом се чини претпоставка да је изнад самог улаза у манастир, у полукружној ниши, био приказан попрсни лик Богородице, као патронке манастира.²⁶¹

²⁵⁸ Војводић, *Иконографија и култ светог Стефана*, 553; Миљковић, *Сликарство западног улаза*, 185, сл. 9-10.

²⁵⁹ Ђурић, *Портрети на капији Студенице*, 109.

²⁶⁰ Може се само претпостављати у којој је пози он био представљен. Cf. Миљковић, *Сликарство западног улаза*, 186, где се, по аналогији са милешевском „хоризонталном генеалошком лозом“ Немањића, претпоставља да је могао бити приказан фронтално, „док му се Стефан и Вукан обраћају положајем својих тела и гестовима руку“. По нашем мишљењу је, међутим, изгледнија могућност да је и Симеон Немање био приказан полупрофилно, односно у пози молитеља, пошто у време осликавања улаза није могао бити приказан као светитељ, као у Милешеви. Светитељско објављивање Симеона Немање представља, иначе, поуздан *terminus ante quem* настанка галерије портрета на улазној кули. Тај тренутак треба везати за истицање мира из његовог гроба и надгробног потрета у студеничком католикону, о коме говоре Стефан Првовенчани у *Житију светог Симеона* (истицање мира из гроба) и Теодосије (истицање мира из гроба и Симеонових портрета у цркви и трпезарији). Пошто се мироточење не помиње у Студеничком типичу, који је завршен после осликавања цркве, оно се могло одиграти најраније 13. фебруара 1210, године, на годишњицу смрти светог Симеона, чему би одговарао и Теодосијев податак да су мироточили и Симеонови портрети, cf. *Стефан Првовенчани*, 76/77; Миљковић, *Житија светог Саве*, 127, 129-130. Иначе, сви аутори сматрају да фреске на улазној кули, као дело предводника радионице која је осликала Богородичину цркву, потичу из 1208/1209. Cf. n. 247 supra.

Испрва је, додајмо још и то, претпостављено да је иза Симеона Немања, а испред Стефана и Вукана, био приказан студенички архимандрит Сава (cf. Ђурић, *Портрети на капији*, 109), али је таква помисао тешко прихватљива, због околности да је на назначеном месту било простора за само једну фигуру, cf. Миљковић, *Сликарство западног улаза*, 186.

²⁶¹ *Ibid.*, 186, n. 16.

* * *

На крају овог поглавља вреди да се укратко осврнемо и на архитектонски склоп студеничке Богородичине цркве, у мери у којој су подаци о њему релевантни за лакше сагледавање просторног распореда иконографског репертоара зидног сликарства. Реч је о једнобродном храму са дванестостраном куполом изнад централног травеја наоса. У ентеријеру храма, дуж унутрашње стране зидова, изграђен је високи мермерни сокл. Троделни олтарски простор, са три полукружне апсиде, одвојен је од брода цркве двама ступцима повезаним луковима, од којих је централни највиши. На западној страни се налази уска припрата правоугаоне основе, одвојена зидом од наоса. Осим кроз западни портал, у храм се улази и кроз ниске, полуобичасто засведене вестибиле издужене правоугаоне основе, изграђене са бочне стране поткуполног простора. Истовремено са изградњом цркве, уз јужни зид западног травеја постављен је репрезентативни мермерни саркофаг. Фасаде Богородичине цркве оплаћене су мермером, а изведене су у духу романичке уметности, уз поједине елементе особене за византијског градитељство, какви су полукружни лук на бочним странама тамбура куполе и диспозиција прозора на њему, односно црвена боја спољашњости тамбура куполе. Најрепрезентативнију пластику поседују западни улаз, олтарска трифора и јужни портал.²⁶² Изузетни стилски квалитети студеничке пластике отежавали су проналажење одговарајућих компаративних примера, али је углавном помишљано на јужноиталијанске мајсторе или оне из радионица у српским градовима у Поморју. Скорашњим открићем фрагмената бифора са првобитне западне фасаде катедрале Светог Трипуна у Котору, односно њиховим поређењем са одговарајућим деловима студеничког олтарског троделног прозора ојачана је претпоставка о которском пореклу скулптуре, па можда и градитеља Немањине гробне задужбине.²⁶³

²⁶² О архитектури Богородичине цркве у Студеници најпотпуније cf. Бошковић, Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба I*, 85-146, са обимном библиографијом.

²⁶³ З. Чубровић, *Бифоре са pročеља Катедрале у Котору*, Саопштења 35 (2003) 67-72; М. Чанак-Медић, *Которска катедрала Светог Трипуна као инспирација неимара и скулптора рашких храмова*, ЗРВИ 45 (2007) 246-247; М. Čanak-Medić, Z. Čubrović, *Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru*, Kotor 2010, 167-170, sl. 134-138.

ОЛТАР

АПСИДА И ГЛАВНИ ДЕО СВЕТИЛИШТА

11. *Богородица са Христом и арханђелима*²⁷⁸

12. *Причешће апостола*²⁷⁹ (пресликавано 1568), натпис на кордонском венцу (1568):
прнметке њд[нтѣ] ... / ... пнтѣ от нен вьси си естъ кървь мѡѡа новаго завета . за вы нзднвѡем и за
многн²⁸⁰ (Мт 26, 26-28; Мк 14, 22-24).

*Служба архијереја*²⁸¹

13. *арханђел Гаврило* – арханг(ε)л|ъ²⁸²

14. *арханђел Михаило* – мнханъ (sic!)²⁸³

15. *свети Јован Златоуст* – с(вє)ты | нѡанъ / зла|тоѡс|ты, текст на свитку: † б(о)жє б(о)жє
| нашъ | нже нє|в(є)сны | хлѣбъ (молитва предложенија)²⁸⁴

16. *свети Григорије Богослов* – · с(вє)ты / гри|горн|є, текст на свитку: † б(о)жє светы|хъ
поу|нваєм|ы нже | трьс|ветыцъ гласѡмъ] (почетак молитве Трисвете песме).²⁸⁵

17. *свети Кирил Александријски* – с(вє)ты / кнрн|ль, текст на свитку: † бл(аго)с(ло)вн
бл(аго)словещєн тє г(оспод)н н ѡ (заамвона молитва)²⁸⁶

18. *свети Василије Василије Велики* – с(вє)ты / василнн, текст на свитку: † ннкт|ѡ же
дос|тонне (sic!) | свеца|въшн(х) | се | съ (молитва која се чита уз појање Херувимске
песме)²⁸⁷

19. *свети Атанасије* – с(вє)ты / аѡа|нас|нє, текст на свитку: † сы в|л(а)д|ы|ко г(оспод)н | б(о)жє
ѡ(ть)ує | всєдр|ъжнт|єлю · (молитва приношенија)²⁸⁸

²⁷⁸ Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 27.

²⁷⁹ Ibid., loc. cit.

²⁸⁰ Николић, *Конзерваторски запис* II, 54 (други део натписа).

²⁸¹ Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 27.

²⁸² Ibid., 55.

²⁸³ Ibid., 56 (непрецизно читање).

²⁸⁴ Петковић (В.), *Студеница*, 54, 55. Cf. Ђорђевић, *Натписи*, таб. VIII/19.

²⁸⁵ Петковић (В.), *Студеница*, 54, 55. Cf. Ђорђевић, *Натписи*, таб. VIII/20.

²⁸⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 54, 55. Cf. Ђорђевић, *Натписи*, таб. VIII/21.

²⁸⁷ Андреев, *Addenda et corrigenda*, 37.

20. *свети Јован Милостиви* – с(вє)ты | нѡа|нѣ м(н)л(о)с|тн|вѣ²⁸⁹

21. *свећњак*

22. *свећњак*

23. *Вазнесење Христово* (фрагмент)²⁹⁰, остатак сцене из 1568.²⁹¹

24. *свети Партеније* – с(вє)|ты / па|рф|єн|н[є]²⁹²

25. *свети Ахилије Лариски*²⁹³ – с(вє)|ты / ах|ил|ннє²⁹⁴

26. *свети Харалампије* – с(вє)|ты / ⟨х⟩а|ра|ла|мь|пн|[є]²⁹⁵

27. *неидентификовани свети архијереј* – с(вє)|ты / ... ъ²⁹⁶

ПРОСКОМИДИЈА

28. *Христос Младенац* (пресликавано 1568)²⁹⁷

29. *свети Евпло* – с(вє)ты / єв|плѣ²⁹⁸

30. *свети Роман* – с(вє)ты / ро|мань²⁹⁹

31. старозаветни цар – ц(а)рь

32. старозаветни праведник

33. старозаветни праведник

34. старозаветни праведник

35. Праведни Ноје

36. старозаветни праведник

37. старозаветни цар

38. *свети Нифонт Кипарски*³⁰⁰ – с(вєт)|ы / ннф(он)ь

39. *свети Лав Римски* – остатак првобитног легенде на левој страни: с. натпис из 1568:

с(вєт)|ы. С друге стране лика првобитни натпис: лє(онь) | рн|мь|с(скын)

²⁸⁸ Петковић (В.), *Студеница*, 54, 55. Cf. Ђорђевић, *Натписи*, таб. VII/18.

²⁸⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 54.

²⁹⁰ Николић, *Конзерваторски запис II*, 50, 74, сх. 1 (бр. 10), 76, сх. 2 (бр. 10).

²⁹¹ Петковић (В.), *Студеница*, 57.

²⁹² Ibid., 56.

²⁹³ Ibid., loc. cit.

²⁹⁴ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 217.

²⁹⁵ Ibid., 222.

²⁹⁶ Ibid., 221.

²⁹⁷ Тодић, *Фреске*, 139.

²⁹⁸ Петковић (В.), *Студеница*, 54.

²⁹⁹ Ibid., loc. cit.

³⁰⁰ Николић, *Конзерваторски запис II*, 77, 63, сх. 3 (бр. 5).

40. *свети Вавила Антиохијски* – с(вєт)|ы / вл|вн|ла³⁰¹
41. *свећњак*
42. *неидентификовани свети архијереј*
43. *неидентификовани свети архијереј*
44. *свети Мокије (?)*
45. *свети Григорије Чудотворац* – грн|гор|н(є) / үѣ|до|тв|ора|ць³⁰²
46. *свети Григорије Ниски*³⁰³ – с(вє)ты | грнгорнє / н(н)с|ь|кын³⁰⁴
47. *неидентификовани архијереј* [свети Григорије Акрагантски (?); свети Григорије Јерменски (?)]
48. *свећњак*
49. *свети Амвросије*³⁰⁵ – с(вє)ты / ам(в)ро(с)н(є)³⁰⁶
50. *свети Автономије*³⁰⁷ – с(вє)|ты / ав|тоно|мос³⁰⁸

ЂАКОНИКОН

51. Исус Христос Анђео Великог савета – їс / хс | вѣлікаго свѣта / ѿѿа агг(є)ль,³⁰⁹ натпис на свитку: вндн|тє вн|днт|є³¹⁰
52. *свети Елевтерије* – с(вє)|ты / єлє|в-єрн|є³¹¹
53. *неидентификовани свети ђакон* (лице пресликано 1568).
54. старозаветни цар
55. старозаветни цар
56. старозаветни цар
57. старозаветни цар
58. старозаветни цар (фрагмент)
59. старозаветни цар (фрагмент)

³⁰¹ Петковић (В.), *Студеница*, 59.

³⁰² Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 227.

³⁰³ Петковић (В.), *Студеница*, 54.

³⁰⁴ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 227.

³⁰⁵ Тасић, *Сликаство*, 77.

³⁰⁶ Николић, *Конзерваторски запис II*, 63.

³⁰⁷ Тасић, *Сликаство*, 77.

³⁰⁸ Николић, *Конзерваторски запис II*, 64.

³⁰⁹ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 29.

³¹⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 57 (прва реч натписа).

³¹¹ Ibid., 54.

60. старозаветни цар (фрагмент)
61. цар Манасија – манасна
62. *свети Герман* – с(вє)|ты / гє|рм|ань³¹²
63. *свети Тарасије* – с(вє)|ты / та|ра|сн[є]³¹³
64. *свети Никифор* – с(вє)|ты / нн|кн|фор|ь³¹⁴
65. свети Арсеније Српски – с(вє)тын ар'сеніє архієп(н)ск(о)пь / пек(ск)ьн.³¹⁵
66. натпис: † оутврьждєніє на тє надіє|ющнм'сїє оут'врьды г(ос'под)н црковь с'вою. єю же стєжал чєстною сн крвьню :³¹⁶ (ирмос треће песме канона Козме Мајумског на Сретење Господње)³¹⁷
67. свети Јефрем Српски · с(вє)тын / єф'рѣмь | архієп(н)ск(о)пь / пек(ск)ьн.³¹⁸
68. свети Марко Ефески с(вє)тын / марко єфє|скн³¹⁹
69. свети Киријак Цариградски – с(вє)тын кѳрїакь / констан'тнна град(а)³²⁰
70. свети Иларион Мегленски – . с(вє)тын / іларіон маглен'скн³²¹
71. свети Маркијан, епископ Сиракузе – . с(вє)тын / мар'кїань | сирак'сїнскн³²²
72. свети Власије – с(вє)|ты / вл|ас|нє³²³
73. свети Климент Анкирски – с(вє)|ты / кл|нмє|нтъ ань|кирьс|кн³²⁴

НАОС

ЈУЖНИ ТИМПАНОН ПОТКУПОЛНОГ ПРОСТОРА

74. *Неидентификовани архијереј*

³¹² Ibid., 58.

³¹³ Ibid., loc. cit.

³¹⁴ Ibid., loc. cit.

³¹⁵ Ibid., 59.

³¹⁶ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 29.

³¹⁷ Сф. Мнниа. Мѣсць февруарїн, Москва 1996, 34.

³¹⁸ Петковић (В.), *Студеница*, 55.

³¹⁹ Ibid., loc. cit.

³²⁰ Ibid., 54.

³²¹ Ibid., loc. cit.

³²² Ibid., loc. cit.

³²³ Ibid., 57.

³²⁴ Ibid., loc. cit.

75. *Првосвештеник Захарија*³²⁵ – <пр(о)>|рокъ / z<а>х|арн|ѣ

76. *Пророк (?)*

77. *Првосвештеник Самуило*³²⁶ – п<р(о)>|рокъ) / сам|он|лъ

78. *Пророк (?)*

79. *Неидентификовани архијереј*

СЕВЕРНИ ТИМПАНОН ПОТКУПОЛНОГ ПРОСТОРА

80. *Неидентификовани архијереј*

81. *Првосвештеник Јоил* – н<о>|нлъ

82. *Првосвештеник Арон* – <про>|р<о>къ

83. *Пророк (?)*

84. *Неидентификовани архијереј*

ПОТРУБУШЈЕ ИСТОЧНОГ ПОТКУПОЛНОГ ЛУКА

85. *Неидентификовани архијереј*

86. *Свети Агав (?)* – с(вє)|тъ / ага|во(с) (?)

87. *Неидентификовани архијереј*

88. *Неидентификовани архијереј*

89. *Неидентификовани архијереј*

90. *Свети Климент из Сарда* – с(вє)т(ы) к|лимент|ъ³²⁷

ПОТРУБУШЈЕ ЈУЖНОГ ПОТКУПОЛНОГ ЛУКА

91. Неидентификовани мученик

92. Неидентификовани мученик

93. *Неидентификовани мученик*

94. *Свети Орест*

95. *Свети Мардарије*

96. *Свети Евгеније*

97. *Свети Авксентије*

³²⁵ Поповић (Б.), *Студеница*, 13.

³²⁶ Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 131.

³²⁷ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 234.

98. *Свети Јевстатије* – є|вѣ|страт|(нє)

99. *Соларни диск*

100. *Неидентификовани мученик*

101. *Неидентификовани мученик*

102. *Неидентификовани мученик*

103. *Неидентификовани мученик*

104. *Неидентификовани мученик*

105. *Неидентификовани мученик*

ПОТРБУШЈЕ ЗАПАДНОГ ПОТКУПОЛНОГ ЛУКА

106. Неидентификовани мученик

107. *Неидентификовани мученик*

108. *Неидентификовани мученик*

109. *Неидентификовани мученик*

110. *Неидентификовани мученик*

ПОТРБУШЈЕ СЕВЕРНОГ ПОТКУПОЛНОГ ЛУКА

111. *Неидентификовани мученик*

112. *Неидентификовани мученик*

113. *Свети Исмаил* – с(вє)|т(ь) / н(сѣ)|а|нѣ

114. *Свети Савел* – са|вєл|ь

115. *Свети Мануил* – <манв>н|ѣ

116. *Свети Викентије* – <внк(ь)єн>ьтн|є

117. *Свети Виктор* – вн|к(ь)тѡ|<рѣ>

118. *Свети Мина* – мн|на

119. *Соларни диск*

СЦЕНЕ У ВИШИМ ЗОНАМА ПОТКУПОЛНОГ ПРОСТОРА

120. *Благовести* (десна половина сцене пресликавана 1568)³²⁸

³²⁸ Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, 40.

160. Свети Павле Тивејски³⁷⁰ – с(вє)тын / пав'ль | тивенскы ·, текст на свитку: хоташи|м'се
 братіє | нап'рѣд(ь) вжс же| ...ьн..нацъ | под
161. Свети Јефрем Сирин³⁷¹ – с(вє)тын / єфрѣмъ | сѳрнань, текст на свитку: плаунимъ | братіє
 зде | мало іако | да не плауним'се там(ь) вѣч'но (поука светог Јефрема Сирина)
162. *Свети Харитон* – с(вє)ты / х|ар|н(тонь), остатак легенде из 1568: арї], натпис на
 свитку (1568): іако же | во... | ... жаєм | не съ | єть плода | :-~
163. *Свети Иларион* – на|арн|о(нь)³⁷², текст на свитку: † | <в>ъ|<з>люб|ншн г(оспод)а | в(ог)а
 своє|го всѣмъ|ь ср(ь)дцє|мъ сво|нмъ и в|с(є)ю д(оу)ш|єю сво|ен и кр(ѣпост)ън|ю (sic!) своє|<ю> † (сф.
 I Мој 6, 5; Мт 22, 37; Мк 12, 30; Лк 10, 27)³⁷³
164. *Свети Стефан Нови*³⁷⁴ – с(вє)|ты / <стє>|ф<а>|н(ь) | н(ок)|н³⁷⁵, остатак легенде из
 1568: ... ь
165. *Свети Јован Претеча*– с(вє)|ты | н(о)л|нъ / про|др(о)мъ,³⁷⁶ текст на свитку: † поканте се
 приближи бо се ц(а)рство неб(є)сноє · юже бо сѣкнра при корѣнѣ дрѣва лежитъ не творещте плода
 посекаеть ·:~³⁷⁷

Јужни ѕид

166. Свети Јевстатије Плакида³⁷⁸ – с(вє)тын / євстатіє | пла/кїда
167. Свети Теодор Тирон³⁷⁹ – с(вє)тын / фєодоръ | фнр(о)нъ
168. Свети Теодор Стратилат³⁸⁰ – с(вє)тын / фєодоръ | стратилат
169. *Свети Прокопије* (?) – с(вє)|ты
170. *Свети Христофор* – с(вє)|<т>ы / (хрнс)то(ф)ор(ь)³⁸¹ (улаз у јужни вестибил)
171. *Свети Антоније* – с(вє)|ты / ан|то|<н>н,³⁸² текст на свитку: † азъ | в(ог)а не в|юю се
 з<а>|не лю(блю) | лю(бовь) | его с'т<ра>|хъ н<зъ>|гон<н>|тѣ³⁸³

³⁷⁰ Николић, *Конзерваторски запис* II, 76, сх. 2 (бр. 26).

³⁷¹ Ibid., 76, сх. 2 (бр. 27).

³⁷² Петковић (В.), *Студеница*, 50.

³⁷³ Текст је готово у целости прочитао и на његове библијске изворнике указао Ђорђевић, *Натписи*, таб. I/2. Натпис је ретуширан 1568.

³⁷⁴ Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II 80).

³⁷⁵ Николић, *Конзерваторски запис* I, 60.

³⁷⁶ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 25.

³⁷⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 47. Сф. Ђорђевић, *Натписи*, таб. I/1.

³⁷⁸ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603, п. 277.

³⁷⁹ Петковић, *Џидно сликарство*, 168.

³⁸⁰ Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, Pl. 9 (II 17).

³⁸¹ Тодић, *Фреске*, 140, 221, п. 16.

³⁸² Ibid., 221, п. 10.

172. *Свети Јевтимије* – св|ѡн|мн|н,³⁸⁴ текст на свитку: † ѡкож|е слѣпъ|и не види|тъ камо | нти · так|о и непо|слашан|въ не | испра|внтъ | се :-³⁸⁵
173. *Свети Арсеније* – с(вє)|ты / ‹ар›с(є)ни(є),³⁸⁶ текст на свитку: † ар(сє)ниє |...³⁸⁷
174. *Свети Варлаам* – вар|ла|ам|ъ, текст на свитку: † уєдо | нѡаса|фє · ѡс|тави тл|ѣн'ное | ц(а)р(ь)ствѣ|о · н при|емъ к|р(ь)ствъ | посл|ѣдѣн | х(рн)с(т)ъ : | †³⁸⁸
175. *Свети Јоасаф* – с(вє)|ты / нѡ|ас)|аф|ъ, текст на свитку: † се | в'са ѡс|тави|хъ · н въ|слѣдъ|ствоу|ю вл(а)д(ы)|цѣ х(рн)с(т)ъ | да оу|л'х'хъ ж|елає|маго | :-³⁸⁹
176. *Богородица Студеничка* – с(вє)|та|ѡ | б(огородн)ца / стъ|дє|ни|уь|ска|ѣ .³⁹⁰
177. *Свети Сава Освећени* – с(вє)|ты / са|ва, текст на свитку: † в'нст|нихъ соу|та всау|ъскаѡ · ж|нтне бо се | сѣнъ и сон|ъ ннѹтоже | бо мететъ | се всакъ з|емлѣны и | егда и всъ | миръ при|ѡбр(ѣщен)ъ | тогда и въ | гробъ в'се|анимъ се :-³⁹¹

ЖИВОПИС ЗАПАДНОГ ТРАВЕЈА

СЦЕНЕ У ВИШИМ ЗОНАМА

178. Преображење³⁹²
179. Силазак у Ад (фрагмент)³⁹³
180. Крштење Христово³⁹⁴
181. Улазак у Јерусалим³⁹⁵

³⁸³ Први четири реда текста прочитао је Ђорђевић, *Натписи*, таб. 8, где је утврђено да је реч о једној од изрека светог Антонија, cf. PG 65, col. 56; *Старечник*, 56. Оригинална слова натписа, исписана окером, у XVI веку су ретуширана црном бојом. Осим тога, шести ред је том приликом изнова исписан.

³⁸⁴ Тодић, *Фреске*, 140, 221, п. 9 (у неколико другачије читање).

³⁸⁵ Ђорђевић, *Натписи*, таб. III/7. Оригинална слова натписа, исписана окером, у XVI веку су ретуширана црном бојом.

³⁸⁶ Тодић, *Фреске*, 140, 221, п. 11.

³⁸⁷ Поједина слова прочитао је Ђорђевић, *Натписи*, таб. III/6. Судаћи према почетку натписа, у питању је највероватније један од Божијих порука које су му, према Апофтегмама отаца, упућене: „Арсеније, бежи од људи и бићеш спасен“; „Арсеније, одлази, ћути, тихуј, јер то су корени безгрешности“. Могуће је да је у питању и његово објашњење сопствене одлуке да се посвети пустињачком подвигу: „Арсеније, зашто си напустио свет? Много пута сам се покајао зато што сам говорио, али никада зато што сам ћутао“, cf. *Старечник*, 58, 74.

³⁸⁸ Петковић, *Студеница*, 49. Cf. Ђорђевић, *Натписи*, таб. II/5. Оригинална слова натписа, исписана окером, у XVI веку су ретуширана црном бојом.

³⁸⁹ Петковић, *Студеница*, 49. Cf. Ђорђевић, *Натписи*, таб. II/4. Оригинална слова натписа, исписана окером, у XVI веку су ретуширана црном бојом.

³⁹⁰ Петковић, *Студеница*, 49. Cf. Николић, *Конзерваторски запис I*, 39.

³⁹¹ Петковић (В.), *Студеница*, 46. Cf. Ђорђевић, *Натписи*, таб. I/3. Већина слова ретуширана 1568.

³⁹² Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (V 109).

³⁹³ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

³⁹⁴ Петковић (В.), *Студеница*, 45.

ЗАПАДНА СТРАНА ЗАПАДНИХ ПИЛАСТАРА

Југозападни пиластар

197. Свети Јефросин Повар⁴⁰⁹ – с(вє)тын / єфросим(ь) повар(ь).⁴¹⁰
198. Свети Теоктист – с(вє)ты / фєок(ь)тисть⁴¹¹

Северозападни пиластар

199. Неидентификовани монах
200. Свети Алексије Божији Човек⁴¹²

ЈУЖНИ ЗИД

201. Свети Јевтимије Нови – с(вє)тын євтиміє / новн⁴¹³
202. Свети Јоаким Сарандапорски⁴¹⁴ – сара(нда)|пор(ь)с(кн)⁴¹⁵ (у прозору)
203. Свети Јован Рилски⁴¹⁶ – с(вє)ты | ю(ань) / рил(скн)⁴¹⁷ (у прозору)

ЗАПАДНИ ЗИД:

204. Христос Анђео Великог савета⁴¹⁸

ПРЕДСТАВЕ У ПРВОЈ ЗОНИ ЖИВОПИСА

Јужни зид

205. Свети Атанасије Атонски – с(вє)тын афанасіє. | афон/скн⁴¹⁹
206. Свети Симеон Столпник – с(вє)тын / сѣмєонь | стл(ь)пъ/ннкъ⁴²⁰
207. Стефан Дечански – с(вє)тын, стєф(а)нь <к>р(а)ль | дєѡан'/скы⁴²¹

⁴⁰⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 49.

⁴¹⁰ Ђурић, *Иконографска похвала*, 268.

⁴¹¹ Петковић (В.), *Студеница*, 49.

⁴¹² Павловић, *Представе*, 77, п. 266.

⁴¹³ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 69, сл. 7.

⁴¹⁴ Петковић, *Зидно сликарство*, 167.

⁴¹⁵ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 78.

⁴¹⁶ Петковић, *Зидно сликарство*, 167.

⁴¹⁷ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 78.

⁴¹⁸ Николић, *Конзерваторски запис II*, 75, сх. 2 (бр. 73).

⁴¹⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 47.

⁴²⁰ *Ibid.*, 46.

⁴²¹ Петковић (В.), *Студеница*, 46; Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*. Краљево име је делимично оштећено, а његова титула је у потпуности уништена. Реконструкција натписа наведена је према

208. Ктиторска композиција⁴²², Исус Христос Праведни судија – ꙗꙗ ꙗꙗ | правѣднын / соудѣа:, натпис на књизи: прѣндѣ|тѣ бл(аго)с(ло)|вен'ны | ѿца мо(е)го, на|следѣ|нтѣ оу҃го|тованое (Мт 25, 34), Богородица – ѿѿР / ѿѿ⁴²³, Свети Симеон Немања – с(вѣ)тын / сѿмѣон(ь), неманиа | н х'тѣторь с(вѣ)т(а)го | мѣста сего :-⁴²⁴
209. Свети Сава – с(вѣ)тын сава. | срѣв'скы⁴²⁵
210. Свети Алимпије Столпник – с(вѣ)тын / алѣм'пѣ | стлѣп'/ныкь⁴²⁶

Западни зид

211. Свети Јован Каливит – с(вѣ)тын / ѿвань | калѣ/внтъ⁴²⁷
212. Свети Јован Лествичник⁴²⁸ – с(вѣ)тын / ѿвань. | лѣствн/уныкь, текст на свитку: нѣен по|кон тѣ|лсны. | н славѣ ѿт(ь) | ѱ(ѣ)л(о)векь. сла|вн го(с'под)нѣ не ѱзрнт(ь) :⁴²⁹
213. Свети Климент Римски (ретуширано у XIX веку) – с(вѣ)т(ы) к/лимент|ь⁴³⁰
214. Свети Петар с(вѣ)тын / пет(а)рь | ап(о)с(то)ль⁴³¹
215. Свети Павле с(вѣ)тын / пав'ль | ап(о)с(то)ль⁴³²
216. Свети Јаков, брат Божији⁴³³
217. Неидентификовани свети монах, натпис на свитку: ѱлов(ѣ)цн ѱ|то въ соѱе|метем'се | поѱт кратк | ѱс нметъ | чѣль

Северни зид

218. Свети Јермолај – (ѣр'мо)ла.⁴³⁴
219. Свети Кир – с(вѣ)тын кѱрь.⁴³⁵
220. Свети Андроник – с(вѣ)тын анд'ронникь.⁴³⁶
221. Свети Дамјан – с(вѣ)т(ы)н дам'ань.⁴³⁷

фотографијама Владимира Р. Петковића, односно читању које на основу њих доноси Драган Војводић у цитираном раду.

⁴²² Шафарик, *Извѣстије*, 32.

⁴²³ Петковић (В.), *Студеница*, 45.

⁴²⁴ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 28.

⁴²⁵ Петковић (В.), *Студеница*, 45.

⁴²⁶ Ibid., 46.

⁴²⁷ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 82, сл. 23.

⁴²⁸ Петковић (В.), *Студеница*, 47.

⁴²⁹ Ђурић, *Иконографска похвала*, 268.

⁴³⁰ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 234.

⁴³¹ Петковић (В.), *Студеница*, 48.

⁴³² Ibid., loc. cit.

⁴³³ Ibid., Loc. cit.

⁴³⁴ Cf. Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

⁴³⁵ Петковић (В.), *Студеница*, 47.

⁴³⁶ Ibid., loc. cit.

222. Свети Пантелејмон⁴³⁸ – с(вє)тын / ... нм...⁴³⁹

ВЕСТИБИЛИ

ЈУЖНИ ВЕСТИБИЛ

СЦЕНЕ

223. Четрдесет севастијских мученика,⁴⁴⁰ – с(вє)тыѣхъ ... , Исус Христос – ꙗ̄ / ꙗ̄с̄

224. Покајање Давидово⁴⁴¹ – ... давн ... , текст на свитку пророка Натана: н г(оспод)ь
ωт|ьпуста)еть сыгре|шенїа твоа

ПОЈЕДИНАЧНЕ ПРЕДСТАВЕ У ПРВОЈ ЗОНИ

Источни зид

225. **Свети Теодор Студит**⁴⁴² – <тє>ω|<д>о|р<ъ>

226. Богородица са Христом – ꙗ̄н̄р / ѿ̄⁴⁴³

227. Свети Андреја Критски⁴⁴⁴ – с(вє)тын ан'дрѣа крї/таскы⁴⁴⁵, текст на свитку: несъ...рнє

Јужни зид

228. Света Јелена⁴⁴⁶ – с(вє)та / елена

229. Свети Константин⁴⁴⁷

Западни зид

230. **Свети Нил** – нн|ло<с>⁴⁴⁸

231. **Свети Теодор Грант** – тєωдоръ⁴⁴⁹

232. **Свети Теофан Грант** – с(вє)т|ы / ѱ(є)|ωф|ань,⁴⁵⁰

⁴³⁷ Ibid., loc. cit.

⁴³⁸ Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 63).

⁴³⁹ Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

⁴⁴⁰ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 26.

⁴⁴¹ Петковић (В.), *Студеница*, 52.

⁴⁴² Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 31, п. 69

⁴⁴³ Петковић (В.), *Студеница*, 51.

⁴⁴⁴ Ibid., loc. cit.

⁴⁴⁵ Павловић, *Култ и иконографија својице светих Андреја са Крита*, 222.

⁴⁴⁶ Годић, *Фреске*, 140.

⁴⁴⁷ Ibid., loc. cit.

⁴⁴⁸ Vabić, *Les moines-roètes*, 214, fig. 17 (другачије читање).

⁴⁴⁹ Ibid., 213, fig. 16.

⁴⁵⁰ Ibid., 212, fig. 12.

233. *Свети Јосиф Химнограф* – с(вє)т|ы / нѡ|снѣ, ⁴⁵¹ текст на свитку: ... сь. | ти гаврн|ль
вѣрнн | радостно ... ⁴⁵²

234. *Свети Јован Дамаскин* – с(вє)т|ы | ѡ|ань / да|мас|ки|нь ⁴⁵³, текст на свитку: † | нз
нєв|ѣсты пр|ѣхнст|ныє · прѣ|вогатє | рождѣст|во · видѣ|ти сподо|ви се ѡ|бразь · м|ладь дѣ|тишь
б|о нз горы | людємь | прнде н|а обнѡвлє|ннє словоу (Тропар 3. песме и ирмос 4 песме Другог
канона на Рођење Христово) ⁴⁵⁴

ПОПРСЈА У ТЕМЕНУ УЛАЗНОГ ЛУКА

235. *Неидентификовани монах*

236. *Неидентификовани монах*

СЕВЕРНИ ВЕСТИБИЛ

СЦЕНЕ

237. Вазнесење Илијино – възнесєнїє ілїє пророка / на ... колѣсницѣ, пророк Јелисеј – пророкь
їєлїсєн ⁴⁵⁵

238. Жртва Авраамова ⁴⁵⁶ – ... авраама

239. Три младића у огњеној пећи ⁴⁵⁷ – въ пеш(тє)хн

240. Светих седам спавача из Ефеса – свєтын љ ѡтро(к) ⁴⁵⁸, свети Антонин – ан...

ПОЈЕДИНАЧНЕ ПРЕДСТАВЕ У ПРВОЈ ЗОНИ

Источни зид

241. Неидентификовани архијереј

242. Исус Христос, ⁴⁵⁹ текст на свитку: снє запо|вѣдаю вам | да любнтє | дрѣгь | дрѣга
но|огодапоз (Јн 15, 17) ⁴⁶⁰

243. Свети Прокло Цариградски – с(вє)т|ын прок'ль пат'рїарх(ь) кон'ста/н'тнна град(а) ⁴⁶¹

⁴⁵¹ Ibid., 210, fig. 11.

⁴⁵² Ђорђевић, *Написи*, таб. IV/9.

⁴⁵³ Петковић (В.), *Студеница*, 52.

⁴⁵⁴ Ђорђевић, *Написи*, таб. IV/10.

⁴⁵⁵ За идентификацију сцене и натписе на њој cf. Петковић (В.), *Студеница*, 54.

⁴⁵⁶ Ibid., 53.

⁴⁵⁷ Петковић, *Зидно сликарство*, 168.

⁴⁵⁸ Димитријевић, *Светих седам ефеских младића*, 44.

⁴⁵⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 53.

⁴⁶⁰ Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 413.

Северни зид

244. Свети Јевстатије Антиохијски⁴⁶² – ευστατίε αρχι(ε)πισκοπος αντιοχειακ(ε)ς⁴⁶³

245. Свети Григорије Палама (?)⁴⁶⁴ – с(вє)тын григоріє па/л(а)ма.⁴⁶⁵

Западни зид

246. Свети Козма Мајумски⁴⁶⁶ – с(вє)тын коз'ма | твор'ць, текст на свитку: д(ѣ)вы н
ω|т'рокови|цѣ, с млар'іамъ пророци|цѣю пѣс(ѣ)нъ | исходнѣю (тропар прве песме другог
канона на празник Успења Богородице).⁴⁶⁷

247. Свети Кирил Филозоф – философ(ъ),⁴⁶⁸ текст на свитку: сего рад(н) рѣх(ъ) | г(ос)подь(е)вы
н помолнх' се емх' | даждь мї твою | окрѣжною прѣ|мудрость (одломак из Житија светог
Кирила; Приче 9, 4)⁴⁶⁹

248. Неидентификовани монах

249. Неидентификовани монах (фрагмент)

250. Неидентификовани монах (фрагмент)

ПОТРБУШЈЕ УЛАЗНОГ ЛУКА

251. Свети Аврамије – с(вє)тын / ав'рамїє .⁴⁷⁰

ПРИПРАТА

СЦЕНЕ

252. СТРАШНИ СУД

Источни зид

⁴⁶¹ Петковић (В.), *Студеница*, 53.

⁴⁶² Бурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 32, п. 21.

⁴⁶³ Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 412.

⁴⁶⁴ Бурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 32, п. 1.

⁴⁶⁵ Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 412.

⁴⁶⁶ Николић, *Конзерваторски запис II*, 78, сх. 6, северни вестибил, бр. 11 (доња зона).

⁴⁶⁷ Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 413.

⁴⁶⁸ Николић, *Конзерваторски запис I*, 32.

⁴⁶⁹ Гавриловић, *Живопис вестибила*, 186.

⁴⁷⁰ Ibid., loc. cit.

Исус Христос – ꙗ̑ / ꙗ̑̑

Хетимасија – оуготованїе / прѣстола⁴⁷¹

Арханђел Гаврило – гаврїл(ь)⁴⁷²

Арханђел Михаило – мнхан(ль)⁴⁷³

Адам⁴⁷⁴ – адам(ь)

Ева⁴⁷⁵

Мука вечна – мѣка вѣчна⁴⁷⁶

Западни зид

Свете жене⁴⁷⁷ – лнкь | с(вє)т(ы)хь | жєнь.⁴⁷⁸

Свети монаси⁴⁷⁹ – лнкь | прѣпод(о)бных(ь)⁴⁸⁰

Свети архијереји – лнкь | архїєрен⁴⁸¹

Анђели развијају небески свод – агг(є)лы / вїют(ь) н(є)б(є)са.⁴⁸²

ХРИСТОВА СТРАДАЊА

Западни зид

253. Тајна вечера⁴⁸³ – танна вєчєра.⁴⁸⁴

254. Прање ногу⁴⁸⁵ – ... ногы ѡчїстїт(ь)⁴⁸⁶

255. Христос пред Пилатом⁴⁸⁷ – прїводѣтъ х(рист)а къ пїлатоу⁴⁸⁸

256. Ругање Христу⁴⁸⁸ – порѣганїе⁴⁸⁹

Јужни зид

⁴⁷¹ Петковић (В.), *Студеница*, 37.

⁴⁷² Ibid., loc. cit.

⁴⁷³ Ibid., loc. cit.

⁴⁷⁴ Ibid., loc. cit.

⁴⁷⁵ Ibid., loc. cit.

⁴⁷⁶ Ibid. loc. cit.

⁴⁷⁷ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 27.

⁴⁷⁸ Петковић (В.), *Студеница*, 36.

⁴⁷⁹ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 27.

⁴⁸⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 36.

⁴⁸¹ Ibid., loc. cit.

⁴⁸² Ibid., loc. cit.

⁴⁸³ Петковић (В.), *Иконографија манастирских цркава*, 344.

⁴⁸⁴ Idem, *Студеница*, 38.

⁴⁸⁵ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 27.

⁴⁸⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 37.

⁴⁸⁷ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 27.

⁴⁸⁸ Петковић (В.), *Студеница*, 38.

257. Молитва на Маслиновој гори⁴⁸⁹
 258. Издајство Јудино⁴⁹⁰
 259. Христос пред Кајафом⁴⁹¹
 260. Одрицање Петрово⁴⁹² – ... петрово

ЛУНЕТА ИЗНАД ЗАПАДНОГ ПОРТАЛА

261. Дванаестогодишњи Христос у храму – $\bar{\iota}\bar{\varsigma} \bar{\chi}\bar{\varsigma}$; х(рнсто)с(ь) оу(ч)нть / ѿдеи н фарїсеи .⁴⁹³
 262. Натпис изнад улаза: † в(о)ж(е)ствв(е)ным' т(во)н(мь) промысл(омь) | боудн н
 д(оу)шамь сп(а)ситель,| въ оубраженїе · пьлтїю бо описоуе є в(о)ж(е)(с)твомь.
 м(н)л(о)срдїа радн краннааго еже къ ѹлов(е)комь ·

ПРЕДСТАВЕ У ПРВОЈ ЗОНИ ЖИВОПИСА

Источни зид

263. Богородица са Христом⁴⁹⁴, $\bar{\iota}\bar{\varsigma}$ / $\bar{\chi}\bar{\varsigma}$ (лунета источног портала)
 264. Натпис на надвратнику: † в(з)любнх · красотѣ домѣ твоего · ходата|нцѣ те прѣд(ъ)лагае(мь)
 в(огородн)це дв(ѣ)ри небесна · оти|врьзи нам · дв(ѣ)ри милости свое-ен влад(н)н)це⁴⁹⁵
 265. Арханђел Гаврило – архангел(ь) / гаврїиль .⁴⁹⁶

Јужни зид

266. Свети Данило Столпник – светы / данил(ь) | стьл/пникъ⁴⁹⁷
 267. Надгробни портрет монахиње Анастасије у проскинези пред Богородицом са
 Христом, молитвени натпис: ✱ прѣс(вѣ)таа д(е)во н в(о)га | нашег м(а)ти. прїнмн м(о)ленїе |
 рабѣ своен монахїе анастасїе :-⁴⁹⁸, Богородица са Христом на престолу – $\bar{\mu}\bar{\nu}\bar{\rho}$ / $\bar{\Theta}\bar{\Upsilon}$; $\bar{\iota}\bar{\varsigma}$ | $\bar{\chi}\bar{\varsigma}$,
 Арханђел Рафаило – арханг(е)ль / рафанл(ь)⁴⁹⁹

⁴⁸⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 38.

⁴⁹⁰ Ibid., loc. cit.

⁴⁹¹ Ibid., loc. cit.

⁴⁹² Ibid., loc. cit.

⁴⁹³ Ibid., 40.

⁴⁹⁴ Ibid., 41.

⁴⁹⁵ Милојевић, *Путопис*, 95.

⁴⁹⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 41.

⁴⁹⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 42.

⁴⁹⁸ Милојевић, *Путопис*, 94.

⁴⁹⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 42.

268. Свети Марко Трачки⁵⁰⁰ – с(вє)тын марко | фра҃уьскы .⁵⁰¹
269. Свети Онуфрије⁵⁰² – с(вє)тын / онѣфриѣ⁵⁰³
270. Свети Петар Атонски⁵⁰⁴ – с(вє)тын / петрь | а-ѡн|скы .⁵⁰⁵
271. Свети Алексије Божији Човек – с(вє)тын / алѣѣѣ | б(о)жїн / ѡл(оѡе)кь .⁵⁰⁶
272. Свети Георгије Нови Кратовац – с(вє)ты / геωргїѣ | новн.⁵⁰⁷
273. Свети Јован Каливит – с(вє)ты / ѡ(ань) | калѣ/внт(ь)⁵⁰⁸
274. Неидентификовани свети монах (прозор)
275. Неидентификовани свети монах (прозор)

⁵⁰⁰ Милојевић, *Путонис*, 94.

⁵⁰¹ Петковић (В.), *Студеница*, 41.

⁵⁰² Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 26.

⁵⁰³ Петковић (В.), *Студеница*, 41.

⁵⁰⁴ Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 26.

⁵⁰⁵ Петковић, *Студеница*, 41.

⁵⁰⁶ Ibid., loc. cit.

⁵⁰⁷ Ibid., loc. cit.

⁵⁰⁸ Ibid., loc. cit.

ТЕМАТСКИ ПРОГРАМ (1208/1209. и 1568)

КУПОЛА И ПАНДАНТИФИ

О уништеном живопису калоте и тамбура

Осим орнамената на површинама испод прозорских отвора, углавном фрагментарно очуваних, од сликарства у калоти куполе Богородичине цркве у Студеници до данас се није сачувао ни најмањи траг (сл. 9).⁵⁰⁹ Упркос ненадокнадивом губитку, иконографска садржина тог веома значајног сегмента провобитног сликаног програма може се прилично поуздано „реконструисати“. По свему судећи, у калоти студеничког католикона налазио се монументални лик Христа Пантократора. Такво гледиште заснива се пре свега на податку да је друга најраспрострањенија иконографска тема куполних програма византијских храмова – *Вазнесење Христово* – насликана на своду беме.⁵¹⁰ Наведену претпоставку, уз речено, оснажује и податак да је Пантократоров лик некада украшавао и кубе Благовештењског храма у Градцу, споменика чији је сликани програм у многим аспектима био непосредно надахнут студеничким узором.⁵¹¹ Коначно, изнето мишљење могло би се поткрепити, мада само непосредно и у извесној мери, и подацима о иконографској садржини украса куполе из времена последње обнове живописа, оне у XIX веку. Феликс Каниц наводи да је на том месту приказана управо представа Христа

⁵⁰⁹ У конзерваторском извештају из 1951. наведено је да је реч о орнаментима са оба слоја фресака, cf. *Извештај о раду на конзервацији*, 1-2. Cf. и Мандић, *Моленје рабе Божије Анастасије*, 49. На орнаменте у куполи студеничког католикона осврнуо се и Dj. Воšković, *Studenica. Reflections sur sa genese st ses racines*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 129, n. 15. Подаци које доноси поменути аутор не могу се тумачити онако како је то учинила Erdeljan, *Studenica. All Things Constantinopolitan*, 99, помишљајући да је реч о остацима фресака старијих од 1208/1209.

⁵¹⁰ Таква претпоставка образложена је тек сасвим недавно, cf. Павловић, *О једном особеном моделу*, 446; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 194 (Д. Војводић), са прегледом ранијих мишљења. Cf. и Живковић (М.), *Студеница*, 204; Павловић, *Тематски програми*. 249. О представи *Вазнесења* у олтару cf. *infra*, стр. 105-108. Иначе, први је Павловић (Ј.), *Сликарство и натписи Живка Павловића*, 123, претпоставио да је на назначеном месту био насликан лик Христа Сведржитеља, али се ослонио на превише уопштену аргументацију („Свакако да су Немањини синови дали да се у калоти кубета наслика Пантократор, по угледу на древни византијски живопис“).

⁵¹¹ Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 89. Ни у том храму представа Христа у куполи није сачувана до данас, али се о њеном постојању закључује на основу фигура пророка у тамбуру, cf. *ibid.*, 90, сх. 1, бр. 1-4.

Пантократора,⁵¹² али се према архивским фотографијама, начињеним пре скидања тог слоја фресака закључује да идентификација великог истраживача није била сасвим прецизна. Према снимку Леонтија Павловића (сл. 10), који је још 1935-1937. фотографисао студеничке фреске пожаревачког сликара Живка Павловића, у калоти куполе налазила се представа „Саваота кога носе крилати анђели“,⁵¹³ то јест лик Бога-Оца (са троугаоним нимбом), а испод велики број фигура пророка. Оне су биле приказане у два реда – између прозора у тамбуру, као и у калоти куполе, испод медаљона са представом *Саваота* и анђела.⁵¹⁴

Појава лика Христа Пантократора у куполи Богородичине цркве у Студеници ослоњена је на вишевековну праксу, односно на тумачење највише тачке у сакралној топографији простора храма као „неба над небесима“.⁵¹⁵ Судећи према поузданим писаним изворима, назначено програмско решење, иако није било непознато у рановизантијској уметности,⁵¹⁶ стандардизовано је тек у репрезентативним постиконоборачким споменицима Цариграда.⁵¹⁷ Из престонице се оно брзо проширило и на остала подручја Царства, па су настарији до данас сачувани средњовизантијски ликови

⁵¹² Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 27; idem, *Serbien*, 183; idem, *Das Königreich Serbien II*, 22.

⁵¹³ Павловић (Л.), *Сликарство и натписи Живка Павловића*, 123, сл. 6.

⁵¹⁴ Ibid., 124. За очуване фрагменте фигура пророка cf. *Благо манастира Студенице*, 130 (бр. 9-10).

⁵¹⁵ О представама Пантократора у куполи византијских храмова cf. нпр. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des cupoles*, ... Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 17-22; Лазарев, *Система живописной декорации*, 97, 99; S. Tomeković, *Le décor peint de l'église de Blacherna à Mezapos (le Magne)*, ЗЛУМС 19 (1983) 4, n. 12; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 55-63; Connor, *Saints and Spectacle*, passim.

⁵¹⁶ Δρανδάκης, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες*, 53-56, σχ. 6 (no. 1), πίν. I.

⁵¹⁷ Најстарији познат пример, онај у куполи цркве Богородице Фарске, није опстао до данас, али је сачуван његов кратак опис у беседи патријарха Фотија, изговореној приликом освећења тог обновљеног придворног храма (864), cf. *The Homilies of Photius*, 187-188; Jenkins, Mango, *Tenth Homily of Photius*, 132-133; 186; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 32; Lidov, *A Byzantine Jerusalem*, 74. Ваља напоменути да на основи патријарховог говора није јасно да ли је у питању била допојасни лик Пантократора, или, можда, његова представа на трону. Из хомилија цара Лава VI (886-912) сазнаје се да је Пантократоров лик украшавао и куполе католикона манастира који је обновио патријарх Антоније II Каулеас (893-901) и храма чију је изградњу финансирао магистар Стилијан Зауцис (†899), василевсов таст, cf. *Leonis VI homiliae*, 425, 472-473; Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 202-203; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 34-35. Из екфрасиса који је крајем XII века написао Никола Месарит, закључује се да је исти иконографски тип Христове представе украшавао и куполе престоничке цркве Светих Апостола, у потпуности уништене после турског освајања града 1453, cf. *Description of the Church of the Holy Apostles*, 869-870, 901-902. И у опису мозаика у цркви Светих Апостола који је у X веку саставио Константин Родоски помиње се представа Христа у куполи, али није сасвим јасно да ли је реч о представи Пантократора, cf. *Constantine of Rhodes*, 60-61, 68-69, 206, 209; *The Holy Apostles. Visualizing a Lost Monument*, 28, fig. 12. Коначно, и у куполи цркве Свете Софије је у другој половини IX века, вероватно после земљотреса из 869, уместо монументалне представе крста израђен мозаик са ликом Христа Пантократора, cf. C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St Sophia in Istanbul*, Washington 1962, 87-91; idem, *Tenth Homily of Photius*, 133, n. 55; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 32-33.

Пантократора у куполи сачувани у споменицима чији се живопис датује у крај X века – цркви Богородице Прототронос у Халкију (Наксос)⁵¹⁸ и храму Преображења у близини села Коропи (Атика).⁵¹⁹ Исти обичај широко је примењиван и у следећем столећу, о чему сведоче споменици Кападокије (Елмали килисе, Чарикли килисе, Каралник килисе),⁵²⁰ Грчке (Неа Мони, Хосиос Лукас, Дафни)⁵²¹, Крита (Панагија Мириокефала),⁵²² Наксоса (Свети Георгије Дијасоритис),⁵²³ Македоније (Вељуса),⁵²⁴ древне Русије (Света Софија у Кијеву)⁵²⁵ и норманске Сицилије (Палатинска капела, Марторана).⁵²⁶ Током XII века, лик Христа Пантократора украсио је куполе цркве Свете Софије у Новгороду,⁵²⁷ храмова у Македонији (Нерези),⁵²⁸ на Кипру [Перахорио, Лагудера, Трикомо, Като Лефкара (уништено)]⁵²⁹ и Манију (Свети Стратиг, Епископи),⁵³⁰ као и споменика у неким другим крајевима континенталне Грчке (Свети Јеротеј у Мегари, Евангелистрија у Геракију, Богородица Живоносни источник у Самарини итд.).⁵³¹

Јасно је, на основу приличног броја и ширине географске распрострањености побројаних византијских споменика, да је почетком XIII века, односно у време првог осликавања Немањине гробне цркве, појава лика Христа Пантократора у калоти куполе била сасвим уобичајена. И поред тога што поменуте храмове треба имати у виду при

⁵¹⁸ Panayotidi, Konstantellou, *Panaghia Protothronos*, 260, 264, fig. 5.

⁵¹⁹ Skawran, *The Development*, 154, fig. 45; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 37, εικ. 10.

⁵²⁰ Restle, *Kleinasien*, II, Abb, 161, 195, 220; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 123, 129, 131; eadem, *La Cappadoce médiévale*, 162-163.

⁵²¹ Mouriki, Nea Moni, 112-113; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 38, 39-40, 42, εικ. 14-15, 18-19; Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22 (no. 38); R. Cormack, *Rediscovering the Christ Pantocrator at Daphni*, JWCJ 71 (2008) 55-74. Пантократоров лик у Неа Мони уништен је у земљотресу 1883. године, па је познат само на основу ранијих описа, а католикону манастира Светог Луке сачуван је на фрескама XVII века, али нема сумње да се ту и првобитно налазио. Cf. и Connor, *Saints and Spectacle*, 21, 31.

⁵²² Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 38, εικ. 12; Spatharakis, *Rethymnon*, 144, 146, fig. 178. У питању је представа Христа на престолу.

⁵²³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωρίτης*, 71-72, πίν. 48-49.

⁵²⁴ Миљковић-Пепек, *Велјуса*, 177, сх. II, таб. VIII; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 41, εικ. 17.

⁵²⁵ Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 32-24, Ил. 13-14.

⁵²⁶ Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 39, pl. 13; Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 124-128, 269, pl. I, figs. 3-7. И у Марторани је Христос представљен на трону, а не у попрсју.

⁵²⁷ Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 43-44; *История русского искусства*. I, 497, илл. 465.

⁵²⁸ У Нерезима је Пантократоров лик пресликан у поствизантијском раздобљу, при чему је, несумњиво, поштован првобитни иконографски садржај, cf. Sinkevič, *Nerezi*, 43-44.

⁵²⁹ Megaw, Hawkins, *Perachorio*, 287, 290-292, fig. 3-4; Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, 37-40, fig. 35-36; Stylianou, *Painted Churches of Cyprus*, 448; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 44, 46-47, 49, εικ. 22, 26-27, 34.

⁵³⁰ Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 156, 175, 395, εικ. 13-14, 20, 30-31, 42 (no.), 43, πίν. 32; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 49, εικ. 35.

⁵³¹ Skawran, *The Development*, 166, 173; Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 93, 97, εικ. 136 (no. 1β), 168, 170, 172; Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 47, 49, 51, εικ. 28-30. И у поменутом храму у Мегари Христос је представљен на престолу.

разматрању одлуке идејног творца студеничког сликаног програма да куполу украси монументалним Пантократоровим попрсјем, још већу пажњу у том смислу заслужује један српски споменик. Реч је о живопису Ђурђевић ступова у Расу. Фреске у калоти куполе тог храма до наших дана нису сачуване, али се на основу фигура пророка у тамбуру може поуздано закључити да је на том месту био насликан лик Сведржитеља.⁵³² Чини се, другим речима, да је у програмском решењу из те старије задужбине великог жупана студенички архимандрит Сава могао да пронађе и непосредније надахнуће за сликани украс калоте куполе Богородичине цркве у Студеници.⁵³³

Разуме се, уколико је претпоставка о постојању Пантократоровог лика у калоти куполе Богородичине цркве у Студеници прихватљива, онда у тамбуру треба замислити стојеће фигуре пророка, сагласно њиховом уобичајеном месту испод представе Сведржитеља.⁵³⁴ Имајући у виду расположиве површине између прозора куполе, најразложнија је помисао да их је било дванаест.

Јеванђелисти

На пандантифима Богородичине цркве у Студеници насликане су представе четворице јеванђелиста. На југоисточном се налази оштећен лик светог Јована, на североисточном фигура светог Матеја, најбоље очувана, на југозападном се разазнаје доста пострадала и у XVI веку пресликавана представа светог Луке, а на северозападном се данас налазе само трагови фигуре јеванђелисте Марка (сл. 11-14).⁵³⁵

Описано програмско решење било је сасвим типично за време првог осликавања Богородичине цркве у Студеници, пошто се ослањало на више од два века дугу традицију. Прве сачуване представе четворице јеванђелиста на пандантифима потичу из кападокијских споменика X века, а у следећем столећу су се појављивале и у

⁵³² Ђурђевић, *Живопис XII века*, 313.

⁵³³ Та је могућност утолико вероватнија што се тематски програми у два српска споменика поклапају и када је реч о другим сегментима куполног програма, cf. *infra*.

⁵³⁴ О сликању пророка у куполи, v. Lj. D. Popovich, *Compositional and theological concepts in four prophet cycles in churches selected from the period of King Milutin 1282-1321*, *Cyrrillomethodianum* 8-9 (1984-1985) 283-317; eadem, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећу*, in: *Архиепископ Данило II*, 443-469; Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 166-248.

⁵³⁵ Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10, Abb. 60; Николић, *Конзерваторски запис II*, 37-38, 75 (бр. 40-41), 76 (бр. 40-41), сл. 1, 3; Тодић, *Фреске*, сл. 105, 142; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 56.

репрезентативним споменицима „цариградског програма“, попут мозаицима украшених црква Успења у Никеји, Неа Мони на Хиосу или Свете Софије у Кијеву. Такав аранжман постао је, потом, опште место „идеално“ устројених сликаних програма источнохришћанских куполних храмова.⁵³⁶ Назначена позиција „ауторских портрета“ јеванђелиста осмишљења је, несумњиво, у тежњи да се они што је могуће више приближе лику Христа Пантократора. У том смислу посматране, представе четворице писаца новозаветних текстова су на изванредан начин комплементарне ликовима пророка у куполи, ако се њен вертикални програмски дискурс схвати и у мистичко-историјској димензији. Као што су пророци нагостили Оваплоћење Логоса, јеванђелисти су у својим књигама описали његово рођење, делатност на земљи, страдање, смрт и васкрсење. Разуме се, диспозиција и облик пандантифа су у великој мери допринели успостављању тако чврсте и јасно читљиве идејне везе између ликова светих Јована, Матеја, Марка и Луке и сликаног програма тамбура и калоте куполе. Како је језгровито запажено, у постављању представа јеванђелиста на четири поткуполна пандантифа су „пресудну улогу одиграли број, статички значај и уочљивост тих грађевинских елемената.“⁵³⁷

Осим програмског места, сасвим је уобичајен и распоред ликова јеванђелиста у Немањиној гробној задужбини. Обичај представљања двојице старијих, Јована и Матеја, на источном пару пандантифа, а Марка и Луке на западној страни поткуполног простора примењиван је, уз ретке изузетке, у многим старијим и млађим источнохришћанским храмовима.⁵³⁸ Тако је, посебно је важно поменути, било и у цркви Светог Ђорђа у Расу, судећи по ликовима Луке и Марка на западном пару пандантифа.⁵³⁹

Мандилион и Керамион

⁵³⁶ О програмском месту ликова јеванђелиста у византијским храмовима cf. нпр. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 26-27; Лазарев, *Система живописной декорации*, 99-100; Γκιолές, *Ο βυζαντινός τρόπος*, 192-199; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 53-54.

⁵³⁷ Војводић, *Свети Ахилије*, 53.

⁵³⁸ Ibid., 53, са примерима и литературом.

⁵³⁹ Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 25; Ђорђевић, *Живопис XII века*, 313-314. Представе јеванђелиста у Ђурђевим ступовима су и у иконографском погледу важне за проучавање студеничких, cf. infra, стр. 379.

У средишту источне и западне површине између пандантифа насликане су представе нерукотворених образа Христових, Мандилиона и Керамиона.⁵⁴⁰ Највећи део *Светог Убруса* је очуван, премда је искуцан кесером приликом пресликавања фресака у XIX веку, али су од нерукотвореног лика Господњег на супротној страни сачувани само скромни трагови – горњи леви угао, оивичен бордурама украшеним са два низа бисера (сл. 15-16).

Мандилион је, по предању, била тканина коју је Исус Христос наслонио на своје лице и тако отиснуо свој лик на њој, а затим је послао владару Едесе Авгару. Та светиња је, заједно са светом Керамидом, на којој је, управо у додиру са Мандилионом, био овековечен образ Господњи, чувана у храму Богородице Фарске у оквиру Велике палате византијских царева. Свети убрус је у Цариград донет 944. године, пред сам крај владавине цара Романа Лакапина (920-944), а Керамион (Керамидион), о чијем су чудотворном настанку Ромејима биле познате две различите легенде, неколико деценија касније. Две нерукотворене реликвије су у поменутој придворној цркви чуване све до крсташког освајања града 1204. године.⁵⁴¹ Извесно време по преносу Светог убруса у Цариград његово поштовање добило је одраз и у зидном сликарству.⁵⁴² Схваћен као истински показатељ Господњег отеловљења, односно реалности евхаристијске жртве, Мандилион је у први мах, почев од средине XI столећа, могао бити насликан у олтару, о чему сведоче три представе сачуване на тлу Кападокије, у Горемеу (Каранлик килисе, капела бр. 21, Шакли килисе).⁵⁴³ У тој раној фази појаве Светог убруса у монументалној

⁵⁴⁰ Тасић, *Сликарство*, 77; Тодић, *Фреске*, 139; Николић, *Конзерваторски запис II*, 38, 75, сх. 1 (бр. 42-43), сл. 2.

⁵⁴¹ О историји нерукотворених Христових образа из Едесе постоји бројна литература. Cf. A. Cameron, *The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story*, in: OKEANOS, 80–94; E. Patlagean, *L'entrée de la Sainte Face d'Edesse à Constantinople en 944*, in: *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*, ed. A. Vauchez, Rome 1995, 21–35; S. Gudrun Engberg, *Romanos Lekapenos and the Mandilion of Edessa*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, 123-142; *Intorno al Sacro Volto*; Guscini, *The Image of Edessa*; Nicolotti, *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin*; *Das Christus-bild*, passim.

⁵⁴² Најстарија византијска представа Мандилиона, насликана највероватније за самосталне владавине Константина VII Порфирогенита (945-95), сачувана је на познатој синајском диптиху са представом цара Авгара, cf. K. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos*, CA 11 (1960) 163-184 (= idem, *Studies*, 224-246); idem, *Icons*, no. B58. За ране представе Мандилиона сачуване у Египту и Грузији, cf. I. Karaulashvili, *Abgar Legend: Text and Iconography*, Kadmos 6 (Tbilisi 2014) 164-184, са бројном старијом литературом. За представе у илустрованим рукописима cf. eadem, *The Abgar Legend Illustrated: Interrelation of the Narrative Cycles and Iconography in Byzantine, Georgian and Latin Traditions*, in: *Interactions: Artistic Interchange between the Western and Eastern Worlds in the Medieval Periods*, ed. C. Hourihane. Princeton 2007, 220-243.

⁵⁴³ N. Thierry, *Deux notes à propos du Mandylion*, Зорграф 11 (1980) 16-19; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 85, 86, 127, 134, eadem, *La Cappadoce médiévale*, 144-145; eadem, *Note sur la*

византијској уметности (XI-XII век) познати су и примери његовог „смештања“ у наос или нартекс. У тим просторима постављен је најчешће изнад порталâ, што, по свој прилици, представља одјек примарне, апотропејске функције нерукотвореног Христовог образа, из времена када је та реликвија била палладијум Едесе.⁵⁴⁴

Програмско решење примењено у Богородичиној цркви у Студеници, са представама Мандилиона и Керамиона у виду пандана на уским површинама између пандантифа, појавило се, изгледа, тек у XII столећу и с временом је постало најраспрострањеније. Не треба сумњати у то да је таква диспозиција нерукотворених Христових образа осмишљена у Цариграду, иако су њени најстарији примери сачувани далеко на северу византијског културног простора. Први потиче из Богородичине цркве Јелецког манастира у Чернигову, чије се фреске, само фрагментарно очуване, датују у трећу или четврту деценију XII века.⁵⁴⁵ У Русији је решење о којем је реч постало широко прихваћено, о чему сведоче фреске Мирожског манастира у Пскову (око 1140) и цркве Светог Спаса у Нередици (1199).⁵⁴⁶ Када је студенички католикон први пут осликаван, представе Мандилиона и Керамиона подно куполе су и на српском тлу биле познате. У

représentation du Mandylion dans les églises byzantines de Cappadoce, in: *Intorno al Sacro Volto*, 137-144. Представе Мандилиона у олтару у Кападокији се појављују и знатно касније, као у Карши килисе, осликаној 1212, cf. eadem, *Karşı kilise*, 168, fig. 1. За неке друге, млађе примере сликања Мандилиона у олтарима или на „тријумфалном луку“ наоса иастрохришћанских храмова cf. Ш. Герстел, *Чудотворный Мандилион. Образ Спаса нерукотвореного в византийских иконографических программах*, in: *Чудотворная икона*, 86-87; eadem, *Beholding the Sacred Mysteries*, 68-77; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 193-194; Χ. Κωνσταντινίδη, *Το Άγιο Μανδύλιον μεταξύ των ιεραρχών: ένα ακόμα σύμβολο της Θείας Ευχαριστίας*, in: *ΛΑΜΠΝΑΩΝ* II, 483-498; Војводић, *Свети Ахилије*, 58-59; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 62; Uyar, *L'église de l'Archangélos à Cemil*, 121-122, fig. 3.

⁵⁴⁴ Cf. нпр. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 268; *Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 83, fig. 78; Gaprindashvili, *Vardzia*, figs. 76, 109; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 35-37, 133; Stylianou, *Painted Churches of Cyprus*, 447, fig. 267; Лидов, *Мандилион и Керамион*, 261-262. Cf. и idem, *The Mandylion over the Gate. A mental pilgrimage to the Holy City of Edessa*, in: *Routes of Faith in the Medieval Mediterranean. History, Monuments, People, Pilgrimage Perspectives*, ed. Е. Hadjityphonos, Thessalonike 2008, 179-192. Једна таква представа Мандилиона сачувана је и у манастиру Студеници. У капели светог Симеона у Радослављевој припрати, тај Христов нерукотворени лик насликан је у лунети улаза, са унутрашње стране, Тодић, *Фреске*, 168, сл. 125; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 89. У католикону Градца је Мандилион насликан изнад врата што воде из наоса у припрату, cf. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 90, сх. 1 (бр. 37), 95.

⁵⁴⁵ Остаци тог живописа нису ваљано публиковани. За податке о представама Мандилиона и Керамиона cf. *История русского искусства* III/1, 212-213 (В. Д. Сарабьянов).

⁵⁴⁶ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 49-53, ил. 51, 57-58; Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 46, 103-104 (nos. 32-33), ил. 30, 188. Представа Мандилиона у катедрали Монреала, обновљена у XVI веку, налази се у темену предолтарског лука, окренута према лику Христа Пантократора у апсиди. Реч је, очито, о адаптацији програмског модела из поткуполних програма византијских храмова, па и тај пример треба сагледати у контексту поменутих, cf. Kitzinger, *The Mandylion at Monreale*.

Ђорђевићем Ступовима у Расу је, наиме, између западног пара пандантифа очувана представа Керамиона, па нема сумње да се на наспрамној страни некада налазио и Свети убрус.⁵⁴⁷

У светлости података из легенди о настанку Мандилиона и Керамиона разумљиво је што су та два нерукотворена образа постављени као пандани. На тај начин је просторно интерпретиран њихов непосредан „генетички“ однос. Међутим, чињеница да је Христов лик на керамици настао у додиру са његовим „прототипом“ на Убрису ипак није довољна и да би се објаснила позиција двају нерукотворених образа у највишим зонама поткуполног простора. Најубедљивијим се чини тумачење по којем је таква позиција ових *ахиропита* заснована на веровањима у њихово профилактичко дејство, односно у „у њихову чврсту мистичку повезаност“, то јест у жељи за осигурањем статички осетљивог дела грађевине.⁵⁴⁸ У појединим, за проучавање програмске диспозиције Мандилиона и Керамиона већ запаженим византијским изворима, заиста постоје метафоричке алузије на такву њихову функцију.⁵⁴⁹ Постоји могућност да је веровање у профилактичко значење Мандилиона и Керамиона утицало и на „презентацију“ тих двеју реликвија у храму Богородице Фарске. Судећи по опису који је саставио Роберт од Кларија, учесник Четвртог крсташког рата, кивоти у којима су се налазили нерукотворени образи „висили су у средини цркве на двама дебелим златним ланцима“.⁵⁵⁰ Поједини истраживачи зато верују да је позиција реликвија у поменутом цариградском храму непосредно условила њихово место у поткуполним просторима источнохришћанских храмова.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 22, 23/2; Ђорђевић, *Живопис XII века*, 314. У млађим споменицима српског средњовековног живописа програмско решење о коме је реч често је примењивано. За списак примера cf. J. Prolović, *Das „wahre Bild“ Christi in der slavischen Überlieferung*, in: *Das Christus-bild*, 297.

⁵⁴⁸ Војводић, *Свети Ахилује*, 58; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 232 (Д. Војводић). Cf et H. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, 83.

⁵⁴⁹ Cf. Војводић, *Свети Ахилује*, 58, п. 298; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 232 (Д. Војводић), где је скренута пажња на верзију легенде о Авгару из пера Константина Стилбеса, написану 1194-1200. При крају тог списка, аутор прославља Мандилион и Керамион називајући их „несаломљивим подупирачима Цркве“, односно њеним „непомерљивим каменовима и темељима“ („ἀρραγῆ τῆς ἐκκλησίας ἐρείσματα, ὅσα καὶ ἀτίνακτοι λίθοι καὶ θεμέθλοι“). Cf. B. Flusin, *Didascalie de Constantin Stilbès sur le mandylion et la sainte tuile (BHG 796m)*, REB 55 (1997) 78/79.

⁵⁵⁰ *Робер де Клари. Завоевание Константинополя*, Москва 1986, 59-60.

⁵⁵¹ Лидов, *Мандилион и Керамион*, 255-256. Наведено тумачење прихватио је А. Nicolotti, *Una reliquia costantinopolitana dei panni sepolcrali di Gesù secondo la Cronaca del crociato Robert de Clari*, MG 11 (2011) 171; idem, *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin*, 111-112. Иначе су, мада то није наведено у научном апарату у тексту А. М. Лидова, и ранији истраживачи скренули пажњу на наведене податке из списка Роберта де Кларија. Сизи Дифрен је прва претпоставила да је распоред Мандилиона и Керамиона у вишим зонама византијских храмова одговарао начину на који су реликвије биле изложене у Цариграду. Та угледна ауторка је, међутим, погрешно веровала да су оне „висиле са плафона једне сале у

Шта год да је надахнуло творце сликаних програма византијских храмова да испод куполе представљају два нерукотворена Христова образа, они су се на том месту врло добро уклапали у програмски контекст, постајући директно идејно повезани са представама јеванђелиста. Слободније речено, Мандилион и Керамион су, уз четири новозаветна текста, представљали најстарије сведочанство о земаљском животу Богочовека. „Сведочанство о Ваплоћењу Бога и његовом боравку на земљи зарад спасења човечанства које су јеванђелисти донели својим текстовима нерукотворени образи пружали су у знатно видљивијем и опипљивијем виду.“⁵⁵²

Ликови арханђела

На средини северне и јужне стране уских површина што повезују пандантифе приказана су попрсја арханђела у медаљонима. До данас је сачувана само клипеус на јужној страни, са ликом арханађела Гаврила (сл 17).⁵⁵³ Најближа аналогија за такво програмско решење сачувана је, опет, у живопису Ђурђевих Ступова,⁵⁵⁴ али оно, потом, није задуго поновљено у српској средњовековној уметности. Попрсја анђела на површинама између пандантифа поново су се појавила тек у XIV веку, најпре у храмовима што их је осликала радионица Михаила Астрапе, а потом и у неким млађим споменицима, попут Дечана и Леснова, где су уз ликове анђела очувани и натписи који их идентификују као арханђеле Михаила и Гаврила.⁵⁵⁵ Ако се попрсја анђела у Ђурђевим Ступовима и студеничком католикону, осим као профилактичке представе,⁵⁵⁶ сагледају и као својеврсна „пратња“ представа Мандилиона и Керамиона, онда их вероватно треба разумети у контексту величања Христове божанске природе.⁵⁵⁷ Већ је, у том смислу, скренута пажња на стихове службе која се пева на јутрењу на дан преноса Светог убруса у Цариград (16.

палати“. Cf. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des cupoles*, 194. Cf. и Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 181-182.

⁵⁵² Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 232 (Д. Војводић).

⁵⁵³ Тодић, *Фреске*, 139; Николић, *Конзерваторски запис II*, 75 (бр. 39), 76 (бр. 39). У цитираном раду распоред арханђела није тачно наведен. Лик арханђела Гаврила на јужној страни лако се идентификује на основу натписа.

⁵⁵⁴ Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 24/3-4; Ђурђевић, *Живопис XII века*, 314.

⁵⁵⁵ О томе опширније Марковић, *Свети Никита*, 114, 116, са литературом.

⁵⁵⁶ Cf. *ibid.*, 116-117.

⁵⁵⁷ Ваља, ипак, напоменути да су на у прстену куполе анђели сликани и онда када на назначеном месту нису приказани Мандилион и Керамион. Cf. нпр. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 396.

август), у којима се говори о томе како се том нерукотвореном образу клањају анђели.⁵⁵⁸ Сачуване су, уз то, и ликовне представе анђеоске адорације Мандилиона. Истина, такво иконографско решење је било нарочито распрострањено тек у поствизантијској уметности,⁵⁵⁹ што донекле релативизује њихов значај за разумевање примера из Ђурђевић Ступова и Студенице. Није, међутим, прихватљиво мишљење да појава анђела у Службе преносу Мандилиона није „формално искоришћена све до почетка XVI века“⁵⁶⁰ јер, чини се, управо с њим у вези треба разумети и поједине знатно старије представе, најстаријем студеничком живопису хронолошки ближе. Најпре ваља поменити занимљиву иконографску целину у нартексу Свете Софије у Охриду, изнад улаза у наос. На том се месту, и ниши изнад портала, налази попрсје Христа Пантократора, а са страна су приказани анђели који му се клањају, док је Мандилион је насликан тачно изнад Сведржитеља. Изнад описане композиције, у четири поља крстастог свода приказани су, опет, анђели у попрсјима (сл. 18).⁵⁶¹ И док се, строго формално посматрано, не сме безрезервно утврдити да се адорација првог поменутог пара анђела односи на Христов лик на Мандилиону, већ само на попрсје Пантократора, опрез је сувишан када је реч о ликовима анђела што су насликана на своду, тачно изнад разматране композиције. Други, још релевантнији пример сачуван је у катедрали Монреала, где се Мандилиону клањају анђели, баш као у поменутој служби.⁵⁶² Адорација арханђела Михаила и Гаврила приказана је, најзад, и на представи Светог Убруса на минијатури у прологу из Државног историјског музеја у Новгороду из 1282. године (сл. 19). Теофанијски карактер тог приказа додатно је истакнут и представама херувима између фигура арханђела и Христовог лика.⁵⁶³

⁵⁵⁸ *Минеј за август*, Крагујевац-Вршац 1986, 311. За грчке текстове поменуте службе, на основу неколико светогорских рукописа, cf. Guscini, *The Image of Edessa*, 127, 129. На значај тог литургијског одломка као могућег извора за сликање анђела са нерукотвореним образима указала је Пејић, *Мандилион*, 80.

⁵⁵⁹ Пејић, *Манастир Пустуња* 129, 191, сл. 98; eadem, *Мандилион*, 80-81; Н. Staneva, R. Rousseva, *The Church of St Demetrius in Boboshevo. Architecture, Wall Paintings, Conservation*, Plovdiv 2009, 44-48.

⁵⁶⁰ Пејић, *Мандилион*, 80.

⁵⁶¹ Миљковић-Пепек, *Материјали* III, 4 (сх. VI, br. 25-32), 18, сл. 13-14; Лидов, *Икона*, 222, илл. 31.

⁵⁶² Kitlinger, *The Mandylion at Monreale*, 1162-1163, fig. 3-4.

⁵⁶³ Г. И. . Вздорнов, *Лобковский Пролог и други памятники Великого Новгорода*, in: *Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси*, Москва 1972, 265, сл. на стр. 263; Н. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Images before the Era of Art*, Chicago-London 1994, 215; Лидов, *Мандилион и Керамион*, 264, ил. 10. У руској традицији је таква иконографско решење и у потоњим временима често примењивано, cf. Петковић, *Света Тројица*, 62, п. 203.

Ктиторски натпис

Натпис који садржи податке о оснивању манастира, односно о личностима заслужним за његову изградњу и осликавање, исписан је испод кордонског венца што уоквирује доњу ивицу тамбура. Тај натпис започиње с десне стране представе Мандилиона, насликане тачно у средини источног сегмента поткуполног прстена, тече дуж највишег регистра пандантифа и лучних површина што их повезују, да би се завршио, молитвеним записом „Саве грешног“, на супротној стеани поменутог нерукотвореног образа, залазећи у њен горњи леви угао (сл. 1-3). Натпис је исписан крупним златним словима на плавој површини, а са горње и доње стране уоквирен је двома црвеним бордурама. Горња бордура је одоздо оивичена белом линијом, а доња има контуре исте боје са обе стране.⁵⁶⁴

Ктиторски натписи су још у рановизантијској уметности исписивани у кружном току. Иако су и ти, у камену уклесани текстови били прилично удаљени од ока посматрача, они ипак нису смештани у највише зоне храма, као у Студеници. Како сведоче примери из репрезентативних цариградских споменика VI века – цркве Светог Сергија и Вакха⁵⁶⁵ и храма Светог Полиеукта⁵⁶⁶ – писана сведочанства о задужбинарима „смештана“ су између прве и друге зоне, односно на кордонским венцима што су се, изнад стубова, простирали целом дужином зидова цркве. Већ, међутим, поједини провинцијски споменици из следећег столећа сведоче о уздицању ктиторских натписа до највиших тачака храма, то јест о њиховом исписивању у основи куполе. Најстарији такав пример потиче из храма Богородице Дросијани на Накосу, чији је живопис највероватније изведен у другој половини VII века.⁵⁶⁷ У метрополама Царства сачуван је само један

⁵⁶⁴ За библиографске податке о натпису cf. n. 205 supra.

⁵⁶⁵ A. van Millingen, *Byzantine Churches of Constantinople. Their History and Architecture*, London 1912, 73-74, fig. 20; Mango, *The Byzantine Inscriptions of Constantinople*, 59-60.

⁵⁶⁶ C. Mango, I. Ševčenko, *Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople*, DOP 15 (1961): 243-245; L. James, *And Shall These Mute Stones Speak?'. Text as Art*, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, 189-90. На тај начин су ктиторски натписи исписивани и у каснијим раздобљима, али на фасадама храмова, уместо у ентеријеру, cf. A. Papalexandrou, *Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder*, WI 17-3 (2001) 259-283; eadem, *Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium*, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, 161-187.

⁵⁶⁷ Δρανδάκης, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες*, 45-46, πίν. 20α; *Naxos*, 18. За датовање сликарства cf. N. Γκιολές, *Οι παλαιότερες τοιχογραφίες της Παναγίας Δροσιανής στη Νάξο και η εποχή τους*, ΔΧΑΕ 20 (1999) 65-70.

подударан пример – ктиторски натпис при дну тамбура Свете Софије у Солуну (885).⁵⁶⁸ Из XI и XII века нема података о исписивању ктиторских натписа у подножјима купола храмова подигнутих на тлу Ромејског царства.⁵⁶⁹ Истина, епиграфска грађа у споменицима Цариграда из комнинске епохе сасвим је слабо позната, али се, судећи по томе што у то време назначено просторно-епиграфско решење није било практиковано на другим византијским подручјима, може опрезно претпоставити да је и у престоници било ретко примењивано, или чак сасвим напуштено.⁵⁷⁰ Једини изузетак сачуван је на норманској Сицилији. Реч је о ктиторском натпису на грчком језику у Палатинској капели у Палерму, исписаном 1143. године у основи куполе изнад светилишта.⁵⁷¹ У сваком случају,

⁵⁶⁸ J.-M. Speiser, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. I. Les inscriptions de Thessalonique*, TM 5 (1973) 160-161 (no. 10), pl. II/2-3. На наведене примере са Наксоса и из Солуна указао је D. Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions in the Program and Iconography of the Arilje Frescoes. The Formational Factors of One Particular Painting Assemblage*, in: *Византијски мир: искуство Константинопоља и националне традиције. К 2000-летию хришћанства. Памяти О. И. Подобедовой (1912-1999)*, Москва 2005, 359, n. 24; idem, *Свети Ахилије*, 54-56. где је обичај сликања ктиторских натписа у прстену куполе најдетаљније проучен. Cf et Суботић et al., *Натписи*, 25-26.

Ваља скренути пажњу и на занимљиво решење из јужног параклиса цркве Светог Василија код Ортахисара у Кападокији (IX-X век). Тај храм нема куполу, па је ктиторски натпис презвитера Константина исписан дуж ивица правоугаоног свода, са монументалном представом крста, cf. Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, 296-297 (no. 206); Ousterhout, *Visualizing Community*, 263, fig. 2.27; A. Lynn McMichael, *Rising Above the Faithful: Monumental Ceiling Crosses in Byzantine Cappadocia*, PhD thesis, City University of New York 2018, 198-202, 405, figs. 4.1, 4.5. Иако није реч о ктиторском натпису, вреди на овом месту поменути и епиграм исписан у прстену куполе Килицлар килисе (900-950), који се односи на представу Вазнесења у калоти у, cf. Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, 281-284 (no. 194); Ousterhout, *Visualizing Community*, 259-260, fig. 1.94.

⁵⁶⁹ Поменимо, ипак, један занимљив, мада само донекле релевантан пример, сачуван у другом уметничком медију и исписан на спољашњој страни куполе. У питању је ктиторски натпис урезан на колонетама кубета цркве Светог Николе Рангаваса у Атини, датован у другу половину XI века cf. Pallis, *Legible and Illegible inscriptions in Middle Byzantine churches of Greece*, in: *Proceeding of the 23rd International Congress of Byzantine Studies. Belgrade, 22 – 27 August 2016. Round Tables*, 928-929.

⁵⁷⁰ Данас се може само нагађати о томе где се тачно налазио ктиторски натпис у најзначајнијој комнинској задужбини у Цариграду, манастиру Пантократору [cf. Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, 305-307 (no. 214)], али се чини разложном помисао да је у питању била легенда уз ктиторски портрет цара Јована II (1118-1143) у нартексу, cf. Mango, *The Byzantine Inscriptions of Constantinople*, 60 (no. IX). Ни позиција обимног епиграма у част ктиторâ, читана на дан освећења храма (4. август), није позната, cf. P. Magdalino, *The Foundation of the Pantokrator Monastery in Its Urban Setting*, in: *The Pantokrator Monastery in Constantinople*, ed. S. Kotzabassi, Boston-Berlin 2013, 34, 49-52; I. Vassis, *Das Pantokratorkloster von Konstantinopel in der byzantinischen Dichtung*, in: *ibid.*, 213-220. Ипак, готово је извесно да поменути натписи нису били исписани у подножју куполе главног манастирског храма, посвећеног Христу Пантократору, пошто су на том месту, по свему судећи, били исписани стихови једног епиграма у славу Христа, cf. *ibid.*, 220-221.

⁵⁷¹ Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 26, 59-60, n. 11, pl. 12; J. Johns, *The date of the ceiling of the Cappella Palatina in Palermo*, in: *The Painted Ceilings of the Cappella Palatina*, edd. E. J. Grube, J. Johns, Genova – New York, 2005, 2. Cf. и Војводић, *Свети Ахилије*, 55, n. 270, где је поменут и пример у цркви Светог Георгија у Софији (XII век), „иако је у питању ктиторски натпис који опасује унутрашњост римске ротонде а, а не базу куполе“. За издање натписа Цончева, *Църквата Свети Георги*, 193-195, 196, рис. 115, 122; Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, 82-85 (no. 5), Abb. I-V.

чињеница је да током XIII века у византијским споменицима исписивање опширнијих ктиторских натписа у прстену куполе није забележено.⁵⁷²

С друге стране, ктиторски натписи су у XIII веку исписани у прстеновима куполâ неколико репрезентативних српских споменика, несумњиво на трагу решења из студеничког католикона. Не зна се, услед оштећења живописа, да ли је тако било у Милешеви, али су до данас сачувани, мада су мање-више оштећени, натписи у цркви Свете Тројице у Сопоћанима,⁵⁷³ католикону Градца (чији су трагови сасвим недавно откривени)⁵⁷⁴ и цркви Светог Ахилија у Ариљу.⁵⁷⁵ Последњи пример те врсте, пре напуштања обичаја о коме је реч у српском монументалном живопису XIV века, забележен је у Старој Павлици, на слоју сликарства с краја XIII или почетка наредног столећа.⁵⁷⁶ У Богородичиној цркви у Студеници уведен је, дакле, у српску средњовековну уметност један занимљив древни обичај, у Византији, изгледа, готово сасвим напуштен већ више од два века. Идејни творац таквог решења, а нема разлога да се сумња да је то био „грешни Сава“, препознао је, очито, његов нарочит смисао. Ктиторски натпис у прстену тамбура мање је био намењен посетиоцима храма – јер га учени верник није баш лако могао прочитати – а више Христу Пантократору у калоти куполе.⁵⁷⁷ Другим речима, иако је уздизањем под куполу информативна функција студеничког ктиторског натписа у великој мери умањена, на тај начин је ефектно наглашен виши смисао подизања и

⁵⁷² Како је запазио Војводић, *Свети Ахилије*, 55, са студеничким натписом је само донекле упоредив кратак запис са годином осликавања на источној страни основе куполе у пећинској цркви Светог Николе у месту Пентеле, на Атици (1233/1234). За ту белешку cf. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, 62-63, fig. 25. За један „нестандардан“ пример из XIV века cf. Chadzidakis, *Vitha, Kythera*, 152, fig. 1, 17; Војводић, *Свети Ахилије*, 55, п. 266.

⁵⁷³ У тој задужбини краља Уроша I (1243-1268) прстену тамбура куполе исписан је ирмос из службе на Сретење Господње, који се поје приликом освећења храма, а на крају је белешка о осликавању храма. Од ње, нажалост, није сачувана управо година настанка живописа. За последње издање натписа и библиографију радова о њему cf. Суботић et al., *Натписи*, 57-58.

⁵⁷⁴ Д. Војводић, *Остаци ктиторског натписа под куполом Богородичине цркве у Градцу*, ГДКС 40 (2016) 141-145.

⁵⁷⁵ Војводић, *Свети Ахилије*, 54-55, 202 (бр. 13), сл. 3.

⁵⁷⁶ Б. Живковић, *Павлица. Цртежи фресака*, Београд 1993, 3, 42-43. Приликом обнове сликарства у Морачи у XVI веку, у основи куполе исписан је почетак тропара на Успење Богородице cf. Петковић, *Морача*, 43, п. 177, 246-247, али има доста разлога да се сумња да је поновљен са најстаријег слоја живописа. Иначе, ктиторски натпис кнеза Стефана Вукановића у Морачи уклесан је у лунету главног портала, cf. *Ibid.*, 9, таб. 13; Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 43 (бр. 20).

⁵⁷⁷ Светислав Мандић је, управо супротно, сматрао да је натпис био намењен верницима, cf. Мандић, *Сетите се Саве грешиног*, 82-83, 85.

украшавања манастирске цркве и симболички су узвеличане заслуге ктитора и манастирског старешине.⁵⁷⁸

Молитвени запис сликара

Осим опширног натписа о подизању и осликавању Богородичине цркве у Студеници, у највишој зони поткуполног простора сачувана је и драгоцену белешку предводника сликарске радионице која је цркву украсила фрескама. Тај брзописни натпис исписан је на грчком, сликаревом матерњем језику, а налази се на уској плавој површини између представе Мандилиона и доње бордуре (сл. 20). Реч је о кратком молитвеном обраћању Богу: „Господе Исусе Христе, Боже наш милостиви, спаси народ и ... грешни и...“⁵⁷⁹ Судаћи према епитету „грешни“, у продужетку је највероватније било исписано име сликара. Нажалост, баш је на том месту натпис веома оштећен, па ће име великог уметника остати вероватно заувек непознато.⁵⁸⁰

По садржини, месту на коме се налази, па и по самој својој појави, запис главног студеничког сликара представља веома вредно и занимљиво епиграфско сведочанство. Он је најпре значајан зато што представља један од ранијих сачуваних ауторских потписа у монументалном живопису византијског света.⁵⁸¹ Само пар старијих потписа сведочи о

⁵⁷⁸ О смислу исписивања натписа у основи куполе и на другим високим местима византијских грађевина, попут кула, cf. нпр. А. Rhoу, *The Meaning of Inscriptions for the Early and Middle Byzantine Culture. Remarks on the Interaction of Word, Image and Beholder*, in: *Scrivere e leggere nell'alto medioevo*, Spoleto 2012, 733-734; idem, *Text as Art? Byzantine Inscriptions and Their Display*, in: *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, edd. I. Berti et al., Berlin – Boston 2017, 276.

⁵⁷⁹ Превод наводимо према Суботић et al., *Hamnisci*, 37, где је и грчки оригинал белешке последњи пут објављен. Први су је, иначе, публиковали Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, 41, сл. 4, а потом и Радојчић, *Мајстори*, 7, сл. 3-4; Kalopissi-Verti, *Painters*, 141. Cf. и следећу напомену, као и нешто другачији превод на савремени српски језик: „Господе Исусе Христе, Боже наш, помилуј, спаси грешног твог...“ (cf. Тодић, *Лични записи сликара*, 509).

⁵⁸⁰ Поједини истраживачи су, додуше, покушавали да утврде како се сликар звао. Лазар Мирковић је сматрао да је реч о зографу Николи, cf. Mirković, *Die Ikonen*, 305. Таква реконструкција уметничког имена повремено је узимана у обзир (cf. Djurić, *La peinture murale byzantine*, 46; Βαφειάδης, *Υστερη βυζαντινή ζωγραφική*, 95), али с правом није прихваћена као извесна, cf. Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, 155, n. 42; Kalopissi-Verti, *Painters in Late Byzantine Society*, 141, n. 15. Сасвим недавно, свој предлог изложио је Георгиос Веленис. Угледни грчки аутор је у последња три слова белешке препознао почетна слова сликаревог имена, па је претпоставио да се он звао Константин. Штавише, предложио је и реконструкцију остатка натписа, замисливши да се он завршавао податком да је сликар потицао из Константинопоља, cf. Г. Веленис, *Хетеројезичке сликарске радионице и билингвални сликари*, in: СΥΜΜΕΙΚΤΑ, 214-215, сл. 2.

⁵⁸¹ За најстарије сачуване потписе иконописаца, Грка Стефана и Грузина Јована Тобаби, сачуване на синајским иконама XI века, cf. М. Lidova, *The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in*

потреби византијских зографа да и у писаном облику оставе траг о свом делу на зидовима храмова. Рани пример јесте белешка сликара Јован Ивиropула који се, негде током друге половине XII века, потписао у нартексу крипте Бачкова.⁵⁸² Познат је, затим, и потпис монаха Јефрема, предводника дружине која је израдила мозаике у цркви Рођења Христовог у Витлејему 1169. године,⁵⁸³ а истој епохи припада и потпис цариградског сликара Теодора Апсевдиса у испосници Светог Неофита код Пафоса (1183), његовом најстаријем сачуваном уметничком остварењу на Кипру.⁵⁸⁴ Што се тиче млађих примера, овде је довољно скренути пажњу на оне који су најстаријем студеничком живопису хронолошки најближи, иако су од њега географски прилично удаљени. Реч је о сасвим недавно октривеним потписима сликара Архигета, који је стварао у Кападокији. У натпису о осликавању јужне цркве манастира Светих Арханђела у Ђемилу 1217/1218. године, тај зограф је уписао своје име после помена ктиторâ јеромонаха Вартоломеја и његовог брата ђакона Лава, а пре података о години и индикту и имена цара Теодора I Ласкариса.⁵⁸⁵ И у Караца килисе, у близини Татларина, сачувана је ауторска белешка истог мајстора, исписана поред фигуре светог Јефрема Сирина.⁵⁸⁶

Поменути сликарски потписи, па и онај студеничког протомајстора, несумњиво сведоче о извесној самосвести уметника. Па ипак, сасвим у духу схватања уметничког чина у византијској култури, садржина „аутобиографских“ белешки византијских сликара

Sinai Monastery (11th-12th century), ONH 1 (2009) 77-98; eadem, *Авторское самосознание византийского художника. Надписи на иконах Синайского монастыря*, in: *Художник в Византии*, 37-58 (са старијом литературом)

⁵⁸² Бакалова, *Бачковската костница*, 133, сл. 103-104; *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 109. Ваља поменути и придворног сликара грузинског цара Давида IV (1089-1125), Теодора (Тевдоре), који се потписао у три храма која је осликао у области Горње Сванетије, cf. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Ростиси художника Тевдоре в Верхней Сванетии*, Тбилиси 1966, 5-6; М. Lidova, *Manifestations of Authorship. Artists' signatures in Byzantium*, VA 26 (2017) 97-98.

⁵⁸³ А. Cutler, *Ephraim, mosaicist of Bethlehem: the evidence from Jerusalem*, JA 12-13 (1986-1987) 179-183; Folda *The Art of the Crusaders*, 347-357, са осталом литературом и расправом о другим натписима у храму који би се могли односити на уметнике. Аутор, иначе, није у праву када тврди да не постоје други сачувани потписи византијских сликара XII века, па се ни његово тумачење потписа монаха Јефрема као својеврсне крсташке особености тешко може прихватити, cf. *Ibid.*, 351.

⁵⁸⁴ А. and J. Stylianos, *Donors and Dedicatory Inscriptions. Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus*, JÖBG 9 (1960) 99; Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 183; Sophocleus, *Le peintre Theodoros Apsevis*, 309.

⁵⁸⁵ G. Kiourtzian, *Une nouvelle inscription de Cappadoce du règne de Théodore Ier Laskaris*, ΔΧΑΕ 29 (2008) 131-138; Uyar, *L'église de l'Archangélos à Cemil*, 119, 125-128; idem, *Thirteenth-Century Byzantine Painting*, 617, fig. 3; Ousterhout, *Visualising Community*, 256-257.

⁵⁸⁶ Uyar, *Thirteenth-Century Byzantine Painting*, 622, fig. 13. За остале потписе сликара на подручју византијског културног простора у XIII-XV веку cf. Kalopissi-Verti, *Painters*. О примерима из српских храмова cf. Тодић, *Лични записи сликара*.

углавном је уобличавана у виду скромних побожних формула, попут оних који су у средњовековним рукописима остављали писари. Потписи византијских сликара нису, кратко речено, били израз уметничког поноса већ хришћанске скромности, а њихова функција није била „промотивна“ већ комеморативна.⁵⁸⁷ И запис студеничког сликара, на први поглед је јасно, настао је у нади да ће његов аутор заслужити спасење.⁵⁸⁸ Зато је он себе понизно означио само као грешника, у складу са широко распрострањеним обичајем.⁵⁸⁹ Обележен тим епитетом, он своју улогу у украшавању храма није нимало уздигао изнад значаја који је у том погледу имао „Сава грешни“, његов главни саветодавац. Ипак, како је већ примећено, сликар је смисао свог заната ипак имао у виду када је бирао место на којем ће за вечност „утиснути“ траг о својој историјској улози. Потписао се испод „прве иконе“ – нерукотвореног Христовог образа – чиме као да је изразио свест о томе да је његова креативна улога била сведена на понављање древних узора.⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ Тек се у следећем, XIV столећу појављују ауторске белешке византијских сликара у којима се нескривено изражава свест о њиховом уметничком угледу, cf. Kalopissi-Verti, *Painters*, 146, fig. 10.

⁵⁸⁸ Нема аналогија које би у потпуности одговарале садржини и смислу записа студеничког сликара. Од сродних примера можда треба посебно поменути потписе зографа Петра, који је на три иконе што их је насликао и даривао манастиру Свете Катарине на Синају (1224-1227) оставио сасвим кратак молитвени запис – „Молитва сликара Петра“, cf. Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons*, 330, 332, 334, 344, fig. 16-17. Cf. и сличан почетак опширније белешке цариградског зографа Манојла Евгеника у Цаленджихи: „Молитва раба Божијег и грешника Манојла Евгеника...“ (cf. И. Лордкипанидзе, *Росписъ в Цаленджиха*, Тбилиси 1992, 15-16). Сачувано је и пар белешки у којима молитва није исписана у првом лицу, већ се односи на њеног читаоца. Такви су, рецимо записи: „ти који читаш ово, помоли се Господу за мене“ (потпис сликара Јована у Бачкову, cf. n. 582 supra) „онај ко чита нека се помоли Богу“ [сликар Георгије Константијан у цркви Арханђела Михаила у Полемити на Манију (1278), cf. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, 72 (n. 21)]. Cf. et S. Kalopissi-Verti, *Painters' Information on Themselves in Late Byzantine Church Inscriptions*, in: *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, ed. M. Vacci, Pisa 2007, 67.

⁵⁸⁹ За бројне примере употребе епитета „грешни“ у потписима сликара cf. Kalopissi-Verti, *Painters*, 147, n. 44. Још се Радојчић, *Мајстори*, 7, 8, осврнуо на податак да је зограф себе означио као „грешника“, али је веровао да је то учинио зато што се потпицао „на туђем раду“, погрешно верујући да представа Мандилиона старија од живописа из 1208/1209. Покушај тумачења тог епитета који доноси Николић, *Конзерваторски запис II*, 68-69, толико је неозбиљан да га овде не треба разматрати.

⁵⁹⁰ Тодић, *Лични записи сликара*, 510-511. Како је запазио Радојчић, *Мајстори*, 8, занимљива аналогија, у формалном смислу, сачувана је у цркви Богородице Аракиотисе у Лагудери. У том кипарском храму је испод другог Христовог нерукотвореног образа, Керамиона, исписан ктиторски натпис. Cf. Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 4; Г. Суботић, И. Тот, *Натписи историјске садржине на фрескама XI и XII века у западним областима Царства*, ЗРВИ 36 (1997) 109; R. S. Nelson, *Image and Inscription. Pleas for Salvation in Spaces of Devotion*, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, 111-112.

ПРОГРАМ ОЛТАРА

Сликаство главног дела светилишта

Целу површину апсидалне полукалите светилишта Богородичине цркве у Студеници заузима стојећа фигура Богородице Оранте са попрсјем Христа-Еманула, којој се са страна клањају арханђели Михаило и Гаврило (сл. 21-22).⁵⁹¹

Старина иконографске теме о којој је реч сеже дубоко у повест Цркве. Појава представа Богородице са Христом у апсиди везује се за ранохришћанску уметност, то јест раздобље што је наступило Сабором у Ефесу 431. године, на којем су успешно превазиђене извесне јеретичке заблуде, а установљено је учење о Марији као Мајци Божијој. По свему судећи, та нова фаза развоја Богородичиног култа имала је свој непосредан одјек у мозаичкој декорацији олтарских апсида њој посвећених храмова у Риму, Равени и другде у данашњој Италији (*Santa Maria in Capua Vetere*).⁵⁹² С временом су се и у олтарским полукалотама на ширем подручју Царства појавиле представе Богомајке са Сином, најчешће окружене анђелима. Нема сумње у то да су и у олтарске програме рановизантијских храмова у Цариграду, где је Богородица већ од VII века сматрана заштитницом града, рано уведене њене представе, иако оне до данас нису очуване. У недостатку престониčkih примера, о месту ликова Богородице са Христом-дететом у апсидама доиконоборачке епохе сведоче споменици Равене, Далмације (Пореч), Кипра, маријанска иконографија раносредњовековних храмова Рима, као и особено уметничко наслеђе византијског Египта.⁵⁹³

⁵⁹¹ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 29; Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 31/3, 32/1-2; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9-10, Abb. 67; Тасић, *Сликаство*, 76; Бабић, *Живопис*, 64-65, сл. 49; Тодић, *Фреске*, 138; Николић, *Конзерваторски запис II*, 50, 74 (бр. 6), 75 (бр. 6), сл. 12; Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, 200-202, fig. 7; Магловски, *Студеница*, сл. 17; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 69, сл. 54. Доњи део фигуре десног анђела обновљен је 1568. године.

⁵⁹² Та декорација је у међувремену измењена, али о њеном првобитном изгледу постоје поуздана писана сведочанства. Cf. Ihm, *Apsismalerei*, 55-56, 132-135, 173-174; Cormack, *Mother of God in Apse Mosaics*, 92-93; M. Lidova, *The Imperial Theotokos. Revealing the Concept of Early Christian Imagery in Santa Maria Maggiore in Rome*, *Convivium* 2/2 (2015) 64-66, са старијом литературом. О другој, распрострањенијој иконографској теми ранохришћанских апсида – представама Христа, cf. нарочито J.-M. Spieser, *The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches*, *Gesta* 37/1 (1998) 63-73.

⁵⁹³ Ihm, *Apsismalerei*, 56-61, 145-147, 167-169, 187-190, 193-194, 200, 205-206, 207-208; Megaw, Hawkins, *Panagia Kanakariá*, 61-98; Cormack, *Mother of God in Apse Mosaics*, 93-95; J. Osborne, *Images of the Mother of God in Early Medieval Rome*, in: *Icon and Word: the Power of Images in Byzantium. Studies presented to*

Нова етапа у развоју иконографске теме коју разматрамо наступила је тријумфом иконофила над иконоборцима. Један од симболички најупечатљивијих поступака којим је у Цариграду означен крај „икономахије“ било је управо откривање монументалног мозаика Богородице са Христом у апсиди Свете Софије, на Велику суботу 867. године, којом приликом је патријарх Фотије одржао чувену беседу. Тај мозаик сачуван је до данас.⁵⁹⁴ Из једне друге хомилије истог патријарха познато је да је исти тип представе украшавао и полукалоту олтарске апсиде у придворној цркви Богородице Фарске.⁵⁹⁵ И у саборним храмовима у метрополама Царства (Света Софија у Солуну, Успенска црква у Никеји) обновљене су апсидалне мозаичке представе Богородице са Христом које су иконоборци уништили, а исто програмско решење појавило се и у олтарима провинцијских храмова, на Накосу⁵⁹⁶ и у Кападокији.⁵⁹⁷ Потом је, у раздобљу које је уследило, у XI и XII веку, представа Мајке Божије са Емануилом постала најраспрострањенија, иако не и једина иконографска тема апсидалних полукалота.⁵⁹⁸

Robin Cormack, ed. A. Eastmond, L. James. London 2003, 135–156; A. Effenberger, *Maria als Vermittlerin und Fürbitterin. Zum Marienbild in der spätantiken und frühbyzantinischen Kunst Ägyptens*, in: *Presbeia Theotokou. The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th–9th Century)*, edd. L. Mari et al., Wien 2015, 49–108, passim; E. Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and Repetition*, Cambridge 2015, passim; М. Лидова, *Монументалные иконы в ранневизантийском искусстве. Богоматерь Оранта из оратория Иоанна VII (705-709) в Риме*, ТГЭ 74 (2015) 14–34.

⁵⁹⁴ *The Homilies of Photius*, 286–296; C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Apse Mosaics of St Sophia at Istanbul. Report on Work Carried Out in 1964*, DOP 19 (1965) 115–151; R. Cormack, *Interpreting Mosaics of Hagia Sophia in Istanbul*, АН 4-2 (1981) 135–137; idem, *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, London 1985, 146–158 et passim; idem, *The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople*, in: *Mother of God*, 111–112; N. Teteriatnikov, *Hagia Sophia, Constantinople. Religious Images and Their Functional Context after Iconoclasm*, Зограф 30 (2004–2005) 9–13; eadem, *Animated Icons on Interactive Display: The Case of Hagia Sophia, Constantinople*, in: *Пространственные иконы*, 257–259. За сву осталу литературу cf. последњи, веома вредан прилог посвећен том мозаику: В. Daskas, *Nota sulla "Theotókos" descritta da Fozio, 'Hom'. XVII 2 (p. 167, 14-17 Laourdas)*, АСМЕ 44-2 (2011) 339–351.

⁵⁹⁵ *The Homilies of Photius*, 188; Jenkins, C. A. Mango, *The Tenth Homily of Photius*, 133. Cf. Mouriki, *Nea Moni*, 107–108; Lidov, *A Byzantine Jerusalem*, 74.

⁵⁹⁶ Panayotidi, *L' église rupestre de la Nativité*, 108, 110, fig. 7, 9–10. Са страна Богородице са Христом и анђелима представљени су Јован Крститељ и, вероватно, пророк Исаија.

⁵⁹⁷ Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 131–132.

⁵⁹⁸ За детаљније прегледе средњовизантијских представа Богородице са Христом у олтарским апсидама cf. J. Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261*, in: *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines I*. Athens, 1976, 131–156, passim; Mouriki, *Nea Moni*, 107–109; Skawran, *The Development*, 17–20; Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral*, 133–136; Cormack, *Mother of God in Apse Mosaics*, 97–104; Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings*, 126–127; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 57–95. За примере у кападокијским храмовима cf. J. Lafontaine-Dosogne, *L' église rupestre die Eski Baca Kilisesi et la place de la vierge dans les absides Cappadociennes*, JÖB 21 (1972) 163–178; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 131–135.

За један редак изузетак, апсидалну декорацију Халкопратејске цркве у Цариграду, где су, верује се, биле приказане Благовести, cf. C. Mango, *The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 165–170; Ch. Konstantinidi, *Un miracle dans l' église de la Vierge des Chalkoprateia et ses*

Устаљивање представа Богородице са Христом у највишој зони олтарских конхи источнохришћанских храмова, као својеврсног амблематског приказа Оваплоћења, разумљиво је и у светлости тумачења симболике црквене грађевине. По речима цариградског патријарха Германа (715-730), коме се приписује један од најутицајнијих текстова о тој занимљивој проблематици, олтарски свод, то јест апсида, „одговара пећини у Витлејему, где се родио Христос, и сличан је пећини где је Он погребен.“⁵⁹⁹

Испод представе Богородице са Христом и арханђелима налази се, као што је у време првог осликавања студеничког католикона било увелико уобичајено, композиција *Причешића апостола* (сл. 21, 23).⁶⁰⁰ Иако је иконографски уобличена још у доба ране Византије, та симболична литургијска „сцена“ уведена је у сликане програме православних храмова тек у постиконоборачком раздобљу.⁶⁰¹ При томе, занимљиво, њено програмско место није одмах прецизно установљено. Тако је, рецимо, у најстаријим споменицима у којима се појавило, пећинској цркви у некадашњем манастиру Богородице Калоритисе на Наксосу (X век)⁶⁰² и кападокијској Килицлар Килисе (прва половина истог столећа),⁶⁰³ *Причешиће апостола* насликано у проскомидији. По „преласку“ у простор беме, у следећем столећу, могло се десити и да композиција буде приказана на њеним бочним зидовима,⁶⁰⁴ али је убрзо постављена у само средиште најсветијег дела храма – другу зону олтарске апсиде. Најрепрезентативнији рани примери таквог решења, који

conséquences sur l' Iconographie de l' Annonciation, Зограф 28 (2000) 5-12. Ваља напоменути и то да је у приличном броју споменика, особито на периферним подручјима византијског културног круга, у олтарској апсиди сликан Деизис. О тој програмској особености, са бројном старијом литературом cf. Babić, *Les programmes absidaux*, 129-132; Војводић, *Запажања и размишљања*, 256-265.

⁵⁹⁹ Тумачења свете литургије, 14; *St Germanos of Constantinople*, 58/59. Cf. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 53-54.

⁶⁰⁰ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 29, таб. XXI-XXII; Петковић (В.), *Студеница*, 55-56, сл. 63-67; idem, *La peinture serbe I*, pl. 2; idem, *Преглед*, 316, 318, сл. 990; Millet, Frolow, *La peinture I*, pl. 32/3-4, 33/1-2; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9-10 (III), Abb. 64; Тасић, *Сликарество*, 76; Hamann-Mac Lean, *Grundlegung*, црт. на стр. 313; Бабић, *Живонис*, 65, сл. 48, 50, 121; Тодић, *Фреске*, 138; Николић, *Конзерваторски запис II*, 50-55, 74 (бр. 5), 75 (бр. 5), сл. 13-15; Магловски, *Студеница*, сл. 18-19.

⁶⁰¹ О програмском месту *Причешића апостола* у византијском монументалном сликарству cf. Loerke, *The Monumental Miniature*, 87-92; Walter, *Art and Ritual*, 184-196, 215-217; Babić, *Les programmes absidaux*, 118-119; Лидов, *Схизма и византијска храмова декорација*, 18-19; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 48 sqq; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 125-134; Varalis, *The Communion of the Apostles*, 53-55.

⁶⁰² Panayotidi, *L' église rupestre de la Nativité*, 112, fig. 6.

⁶⁰³ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 140, pl. 88/1; eadem, *La Cappadoce médiévale*, 143, 289.

⁶⁰⁴ Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων*, 30-32, Abb. 8; Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia*, 50-51, pl. 10; fig. 58-59.

највероватније верно одражавају праксу успостављену у Цариграду, сачувани су у храмовима посвећеним Премудрости Божијој у Кијеву и Охриду.⁶⁰⁵ Потом је таква диспозиција *Причешћа апостола* постала стандардна током целог средњо- и касновизантијског раздобља.

„Смештање“ *Причешћа апостола* у олтар разумљиво је ако се има у виду околност да је реч о литургијској верзији *Тајне вечере*, на којој је Христос представљен иза часне трпезе, а апостоли примају причешће попут свештеника на земаљској литургији.⁶⁰⁶ Био је то, другим речима, један од начина да се ликовним средствима изрази учење о архијерејству Христовом, односно установљењу Цркве.⁶⁰⁷ Као и у случају представе Богородице са Христом, место *Причешћа апостола* у апсиди светилишта може се разумети и кроз призму сакралне топографије простора, предочену у делима појединих византијских тумача симболике црквене грађевине. Најзначајнији међу њима поредио је олтарску Часну трпезу са оном за којом је Христос „началствовао“ на Тајној вечери. Исти ауторитет додао је и то да је та трпеза подобна Светом Гробу, на којем је Христос себе принео као жртву, „и као Архијереј и Син Човечији приносећи и приносећи се“.⁶⁰⁸ Поврх свега, не сме се изгубити из вида чињеница да је сликањем *Причешће апостола* на назначеном месту успостављена непосредна идејна веза те композиције и представе Богомајке и Сина изнад ње. На тај начин је примарно, евхаристолошко и еклисиолошко значење *Причешћа апостола* предочено и као суштински тренутак земаљског живота оваплоћеног Логоса. На могућност таквог тумачења наводе списи црквених писаца и литургијски текстови у којима је образлагана дубока мистичка повезаност Оваплоћења и Христовог првосвештенства и објашњено да је управо на Тајној вечери Христос открио ученицима „велику тајну свог отеловљења“.⁶⁰⁹

Цркву коју је Христос основао у сионској Горници, представљали су, у првој зони програма олтарских апсида (средњо)византијских храмова, знаменити архијереји

⁶⁰⁵ Попова, *Сарабьянов, Мозаики и фрески*, 48-49, ил. 30, 33, 34; Пепек, *Материјали I*, 44-45, сх. 1 (бр. 33), таб. I-II.

⁶⁰⁶ О иконографији *Причешћа апостола* cf. infra, стр. 320 sq.

⁶⁰⁷ Колико је идеја о „архијереју по реду Мелхиседекову“ нераскидиво повезана са литургијски уобличеном представом Тајне вечере показују минијатуре из византијских псалтира на којима је са стране *Причешћа* приказана управо Мелхиседекова фигура, cf. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 137, са примерима и литературом.

⁶⁰⁸ *Тумачења свете литургије*, 15; *St Germanos of Constantinople*, 59/60.

⁶⁰⁹ О томе детаљније Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 137; idem, *Свети Ахилије*, 57, са изворима и литературом.

Православља. Њихова појава лако је објашњива у светлости учења да су епископи хришћанске цркве своје достојанство стицали као прејемници апостола.⁶¹⁰ Испрва је то учење сликом изражавано тако што су, у храмовима XI века, испод *Причешћа апостола* сликане галерије фронталних фигура архијереја. Те представе чеоно постављених владика убрзо су, међутим, уступиле место једној композицији, *Литургијској служби отаца цркве*, у оквиру које су они представљани како у молитвеном наклону и са литургијским свицима у рукама приступају самом средишту олтара.⁶¹¹ Када је први пут осликаван студенички католикон, протекло је било више од века од уобличавања те иконографске теме. Најстарији примери *Службе архијереја* сачувани су на тлу Македоније и Кипра – у католикону манастира Богородице Елеусе (Вељуса), осликаног вероватно 1085-1093.⁶¹² и цркви Светог Јована Златоустог у селу Куцовенди (1092-1118).⁶¹³ Поводом студеничке композиције посебно је важно нагласити да је и у катедрали рашких епископа, цркви Светог Петра у Расу, негде у другој половини XII века у првој зони олтара насликана *Служба архијереја*.⁶¹⁴

Уобличавањем *Литургијске службе отаца цркве* окончана је трећа, последња фаза „стандардизације“ иконографског програма олтарских апсида средњовизантијских храмова, који ће у основи остати неизмењен и током касновизантијског и поствизантијског раздобља. Галерија фронтално приказаних светих архијереја била је, испоставља се, прелазно решење, довољно само да истакне идеју о апостолском прејемству епископског достојанства. Како би, међутим, та идеја постала још очигледнија, али и како би се што јасније изобразила њена обредно-мистичка, а не само историјско-еклисиолошка суштина, новоуобличена „сцена“ *Службе архијереја* и *Причешће апостола* су, у приличној мери, формално саображене.⁶¹⁵ Тим ликовним уподобљавањем двају

⁶¹⁰ Cf. нпр., F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew*. Cambridge, Mass 1958, 3-105; J. Зизјулас, *Јединство Цркве у Светој Евхаристији и у епископу у прва три века*, Нови Сад 1997. У вези са поменути еклисиолошким начелом, односно програмском везом између *Причешћа* и *Службе архијереја*, ваља папоменути и то да је у Византији постојало веровање да су славни литурзи међу архијерејима, попут светог Василија Великог, од апостола добили поједине делове литургија које су саставили, cf. Walter, *Art and Ritual*, 194, 195.

⁶¹¹ О тој композицији cf., пре свега, монографију Κωνσταντινίδη, *Ο Μελομοδός*.

⁶¹² Миљковић–Пепек, *Вељуса*, 157 sqq, сх. 1, црт. 26, таб. VII, 46-47.

⁶¹³ Mango, Hawkins, Boyd, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis*, 77, pl. 1, figs. 71-78.

⁶¹⁴ Михаиловић, *Црква Светог Петра*, 86-87; 100, Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку I*, сл. 64.

⁶¹⁵ Како је добро запажено, и конкавна површина олтарске апсиде веома је погодвала уобличавању *Службе архијереја*, cf. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 16. О евхаристолошком смислу сликане

обрета, односно усклађивањем положаја тела апостола у *Причешћу* и архијереја у *Литургијској служби*, предочено је, заправо, литургијско јединство небеске и земаљске Цркве. Заједно са представом Богородице са Христом-дететом у полукалоти, две разматране симболичко-литургијске сцене твориле су сажет, хијерархијски јасно устројен и идејно развојан вертикални поредак светих слика што сажима учење о Инкарнацији, евхаристијској жртви и њеној за вечност установљеној анамнези у литургијском животу Цркве. „Ту жртву, омогућену захваљујући Богородици као инструменту Отеловљења Господа, а установљену и предату ученицима на Тајној вечери, свети оци заоденули су у узвишено литургијско рухо и дали јој коначан облик прикладан земаљском богослужењу.“⁶¹⁶

У студеничкој *Служби архијереја* приказана су шесторица знаменитих отаца Цркве (сл. 21, 24-25).⁶¹⁷ Поворку са северне стране предводи свети Василије Велики, епископ кападокијске Цезареје (370-379) и писац једне од литургија, а иза њега су приказани свети Атанасије Велики, александријски патријарх (328–373), те један од његових наследника на катедри, свети Јован Милостиви (610-619/620). Насупрот поменутој тројници представљени су Јован Златоусти, други аутор литургије и архиепископ Константинопоља (398-404), и за њим великан православног богословља Григорије из Назијанса, такође поглавар Цариградске цркве (379-381) и председавајући Другог васељенског сабора 381. Иза њих ступа још један славни славни теолог, председавајући Трећег васељенског сабора, одржаног у Ефесу 431, александријски патријарх Кирил (412-444). У прозору су приказани, као ђакони-саслужитељи, арханђели Михаило и Гаврило.

По броју приказаних архијереја, студеничка *Служба отаца цркве* може се упоредити са одговарајућим композицијама у неким ранијим византијских споменицима, попут Светог Димитрија у Прилепу, храма у Като Лефкари, на Кипру, или Светог Ђорђа у Курнасу, на Криту. У тим црквама такође су насликане две групе од по три света

декорације апсида као програмске целине cf. и N. P. Ševčenko, *Art and Liturgy in the later Byzantine Empire*, in: *The Cambridge History of Christianity V. Eastern Christianity*, ed. M. Angold, Cambridge 2006, 134-136.

⁶¹⁶ Војводић, *Свети Ахилије*, 57.

⁶¹⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 54-55, сл. 60, 62; idem, *La peinture serbe I*, pl. 3a; Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 33/3-4, 34, 35/1-2; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9-10, II (B1-3, 21-23), Abb. 72; Тасић, *Сликаство*, 76, сл. на стр. 80-85; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 33-34; Тодић, *Фреске*, 138, сл. 110, 140-141; Бабић, *Живопис*, 65, сл. 51-52; Шакота, *Манастир Студеница*, 12-14; Магловски, *Студеница*, сл. 20-21; Чанак, Медид, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 55.

епископа.⁶¹⁸ И избор већине архијереја у Немањиној задужбини одговара примерима у старијим црквама. Фигуре предводника поворке, твораца литургије, Јована Златоустог и Василија Великог, биле су неизоставне у византијским представама *Службе архијереја*. И ликовима великих византијских богослова, Григорија Богослова и Атанасија Александријског, по правилу је припадало место у оквиру литургијске композиције о којој је реч.⁶¹⁹ У оквиру ње је, најзад, редовно сликар и други знаменити поглавар Александријске цркве, Кирил.⁶²⁰ Уз поменуте црквене оце, у оквиру *Литургијске службе оца* цркве редовно је сликан Свети Никола, један од најпоштованијих хришћанских светитеља.⁶²¹ У студеничком католикону је, међутим, тај мирликијски чудотворац и „скоропомоћник“ приказан у наосу, на посебно истакнутом месту.⁶²² Уместо њега, међу шесторицом славних служитеља у олтарској конхи приказан је свети Јован Милостиви.⁶²³ Тај податак заслужује пуну пажњу, будући да сликање поменутог поглавара Александријске цркве у *Служби архијереја* раније није било сасвим уобичајено.⁶²⁴ Највише компаративних примера за ту особеност сачувано је на Кипру, што је лако разумљиво ако се зна да је Јован Милостиви рођен на поменутом медитеранском острву, те да се, после изгнанства из Александрије, у свом завичају и упокојио.⁶²⁵ Као један од

⁶¹⁸ Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 21, 173 (no. 3), 174 (no. 7), εἰκ. VIII-IX, 3, 12, 18, 282.

⁶¹⁹ О представама поменутих архијереја у оквиру *Службе архијереја* cf. Walter, *Art and Ritual*, 203; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 23-25; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 125-126.

⁶²⁰ Истина, његова појава се у представама *Службе архијереја* усталила тек током XIII столећа. Од фигуре светог Кирила у студеничкој *Служби* старије су само оне у цркви Светог Крста у Пелендрију (1171), Светом Димитрију у Прилепу и цркви Ризе Богородице у Бијелој, cf. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 21, 162 (no. 1), 174-175 (no. 9), εἰκ. I, 22, 282.

⁶²¹ Cf. n. 619 supra.

⁶²² Cf. infra, стр. 193-196.

⁶²³ Syn CP, cols. 215-217; BHG II, 19-20; Auctarium BHG, 101-102; Novum ausctarium BHG, 109-110; Delehaeye, *Saints de Chypre*, 229-232; ODB II, 1058-1059; ПЕ XXIII, 501-503.

⁶²⁴ Забележена је, додуше, у времену пре првог осликовања Студенице, појава његовог лика међу осталим архијерејским представама у олтарима олтарима византијских, сицилијанских и руских храмова За најпотпунији преглед сачуваних представа cf. ПЕ XXIII, 504. Cf. нпр. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 105-106, pl. 7, fig. 3; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 264, 266 (no. 15), εἰκ. 6-7; Αχελιάστου-Ποταμιάνου, *Ο Άγιος Γεώργιος Διασορίτης*, 52-53, 54, πίν. 26; Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской I*, 33 (no. 26), 45; Chadzidakis, *Vitha, Kythera*, 260, 265, fig. 5 (no. 11); Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral*, 160, 301-302, fig. 86; Πελεκανίδης, Χατζιδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 24); Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 42-43, илл. 106, 198. За преглед представа Јована Милостивог у византијским рукописима cf. ПЕ XXIII, 504.

⁶²⁵ Сахрањен је у родном Аматунту, у цркви Светог Тихона Кипарског, cf. Јустин, *Житија светих за новембар*, 291, 306-307. И пре него што је уведен у композицију *Службе архијереја*, лик Јована Милостивог је у кипарским храмовима приказиван на веома истакнутим местима у олтару. Тако је у храму Богородице Форбиотисе у Асину (1105/1106), његово попрсје украсило апсиду ђаконикона Stilianou, *Painted Churches of Cyprus*, 119; Mouriki, *The Cult of Cypriot Saints*, 245, fig. 12. Као пандан светом Јовану Милостивом, у ниши ђаконикона, насликан је свети Трифил, такође кипарски светитељ, cf. Ibid., 242, fig. 8.

учесника *Литургијске службе отаца цркве*, Јован Милостиви је на Кипру први пут насликан у олтару Богородице Аракиотисе у Лагудери (друга половина XII века), на зачељу јужне поворке од четири архијереја. Ту је, као и у Студеници, његовој фигури припало место иза светог Атанасија.⁶²⁶ Нема сумње да је та непосредна програмска повезаности двојице светитеља повезаност условљена чињеницом да су и један и други били поглавари Александријске цркве. У цркви Светих арханђела у Като Лефкари, осликаној крајем XII века, светом Јовану Милостивом додељено је још истакнутије место у *Служби архијереја*. Он је у том храму приказан иза светог Јована Златоустог, а испред још једног кипарског архијереја, светог Епифанија.⁶²⁷ На другим странама византијског света сачувано је свега пар аналогја, када је реч о споменицима временски релативно блиским настанку оригиналног живописа студеничког католикона. Од примера на Криту вреди поменути *Службу архијереја* из цркве Светог Георгија у Курнасу (после 1191), у оквиру које је Јован Милостиви приказан иза Григорија Богослова, на челу северне поворке, а испред светог Николе.⁶²⁸ Иза истог архијереја, као други у поворци на јужној страни апсиде, свети Јован Милостиви је насликан и у олтару цркве Светог Фанурија у средњовековном граду Родосу (око 1200).⁶²⁹ Да је, најзад, светитељ о коме је реч и у македонским храмовима сликан у оквиру *Службе архијереја* показују његове представе у Мавриотиси у Касторији⁶³⁰ и Старој Митрополији у Верији.⁶³¹ Занимљиво је да је у обе цркве Јован Милостиви насликан иза Атанасија Великог, свог претходника на катедри александријских епископа (328-373), као и у Студеници и Лагудери.

⁶²⁶ Stilianou, *Painted Churches of Cyprus*, 175; Mouriki, *The Cult of Cypriot Saints*, 245; Winfield, *Panaghia tou Arakos*, 92, 94-95, 96, figs. 23, 26; Κωνσταντινίδη, *Αρχιερατικά συλλείτουργα σε εκκλησίες της Κύπρου*, 132. На зачељу супротне поворке архијереја насликан је свети Тихон Кипарски, у чијем је храму сахрањен свети Јован Милостиви. Cf. и eadem, *Le message idéologique des évêques locaux officiants*, Зограф 25 (1996) 41.

⁶²⁷ Stilianou, *Painted Churches of Cyprus*, 448, fig. 265; Mouriki, *The Cult of Cypriot Saints*, 245; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 174 (no. 7), εικ. VIII-IX, 18; 134-135, εικ. 3.

⁶²⁸ Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 173, εικ. 12. Распоред архијереја у том је храму је особен и по томе што је Василије Велики насликан на зачељу јужне поворке, иза Јована Златоустог и једног неидентификованог светитеља. На Криту је, иначе, свети Јован Милостиви сликан у *Служби архијереја* и у неким млађим споменицима, cf. Spatharakis, *Mylopotamos*, 92, 261-262; Spatharakis, *Rethymnon*, 182, 185-186, 220, 221, 271, 323, fig. 245.

⁶²⁹ Κεφαλά, *Ρόδος*, 39, εικ. 3.

⁶³⁰ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 67/а. Живопис у Мавриотиси је у науције различито датован. Преовлађује уверење да је реч о сликарству XIII века, али има мишљења и да је оно настало раније. За преглед свих мишљења и датовање у прву трећину XII столећа, cf. А. Захарова, *Фрески цркви Панагии Мавриотиссы в Касторье*, ВВ 59 (2000) 189-197.

⁶³¹ Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 94.

Из наведеног се закључује да постоје аналогije, истина, не нарочито бројне, за сликање светог Јована Милостивог у композицији *Службе архијереја* у Богородичиној цркви у Студеници. Посебно су значајни споменици у којима је свети тај знаменити архијереј насликан иза светог Атанасија Александријског (Лагудера, Мавриотиса, Верија). Верујемо стога да је и идејни творац студеничког сликаног програма, пошто је претходно одлучио да фигура светог Николе заслужује истакнуто место у наосу, помислио на то да иза светог Атанасија треба приказати једног од његових наследника, светог Јована Милостивог, иако је на зачељу јужне поворке насликан још један александријски епископ – свети Кирило. Чини се, с друге стране, да нема нарочитих разлога да се помишља на посебан однос Саве Српског према култу светог Јована Милостивог.⁶³² Ваља, међутим, приметити да је и у неким млађим споменицима српског монументалног сликарства фигура тог архијереја уврштена у композицију *Литургијске службе отаца цркве*.⁶³³ Разложно је помислити да је то, бар у извесној мери, било подстакнуто постојањем његове представом у гробном храму оснивача династије Немањића.⁶³⁴ Тако је свети Јован Милостиви у Светим Апостолима у Пећи насликан као трећи по реду на јужној страни композиције о којој је реч, иза Јована Златоустог и Светог Николе.⁶³⁵ Постоји могућност да је на решење из апсиде студеничког католикона још више подсећала *Служба архијереја* у Сопћанима, пошто је претпостављено да је свети Јован Милостиви ту био приказан као трећи у северној поворци, одмах иза Јована Златоустог и Григорија Богослова.⁶³⁶ Можда и

⁶³² Могло би се, евентуално, помишљати на могућност да се Сава покљонио његовим моштима у Цариграду. Према сведочењу Антонија Новгородског, оне су 1200. године налазиле у цркви светог Платона и у једном храму у четврти Испигас (Пиги), cf. *Книга Паломник*, 30, 33; Janin, *La géographie ecclésiastique I*, 405.

⁶³³ Пре него што се осврнемо на те представе, ваљало би скренути пажњу на могућност да је свети Јован Милостиви био и првобитно насликан и у оквиру фриза фреско-икона у олтару Жиче, где је његов лик препознат на обновљеном слоју живописа, cf. Радујко, *Камено сапрестоље*, 98, сл. 11. Уз напомену да је архијереј о коме је реч идентификован само на основу физиономије, мора се нагласити и да није извесно да је избор светитеља из времена Саве Српског у том делу жичког олтара поштован приликом обнове, cf. Војводић, *Запажања и размисљања*, 252; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 248-249, 481 (бр. 21) [Д. Војводић], где је идентификација светитеља остављена отвореном.

⁶³⁴ У том смислу би посебно занимљиво било поређење са *Службом архијереја* у католикону манастира Градца, где су такође приказана шесторица светих епископа. Та композицијс је, међутим, толико пострадао да се од архијереја могу препознати само свети Јован Златоусти и Василије Велики, cf. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 90, сх. 1 (бр. 11-14), 92.

⁶³⁵ Бабић, *Литургијски текстови*, 80, сл. 4; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 33, сл. 12 (В. Ј. Ђурић)..

⁶³⁶ Ј. Радовановић, *Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопћани*, in: idem, *Иконографска истраживања*, 39 („Утврдићемо да је то св. Јован Милостиви.“). Наведену идентификацију прихватили су Κωνσταντινίδης, *Ο Μελλοίδς*, 176 (no. 16); Tomić, *Sopćani*, 151, али

више од наведених литургијских „сцена“, о одразу култа светог Јована Милостивог у српском уметности XIII века сведочи један пример из самог историјског језгра Рашке – стојећа фигура Јована Милостивог изнад епископског престола у храму светог Петра у Расу, на трећем слоју фресака, изведеном крајем XIII века.⁶³⁷ И касније, у првим деценијама следећег столећа, представе светог Јована Милостивог често су украшавале зидове српских задужбина. На истом месту као у Студеници, као трећи у северној поворци архијереја, свети Јован Милостиви насликан је у оквиру *Службе архијереја* у цркви Светог Никите код Скопља.⁶³⁸

Осим у оквиру композиције *Службе архијереја*, у централном простору олтару Богородичине цркве у Студеници архијереји су приказани и у виду четири појединачне представе. Двојица од њих представљени су у пуној фигури, на унутрашњим странама стубаца који светилиште деле од наоса. Нажалост, идентитет првог, оног на јужној страни, не може се установити, пошто речитији трагови имена нису сачувани, а ни његов изглед, колико год упечатљив, не даје основ за иоле поузданију идентификацију (сл. 26).⁶³⁹ Срећом, нема никаквих дилема када је реч о препознавању његовог пандана (сл. 27), светог Ахилија († око 330; 15. мај).⁶⁴⁰ Тај славни епископ тесалијског града Ларисе и борац против аријанске јереси био је нарочито поштован на подручју Охридске архиепископије, пошто се на једном острву Преспанског језера налазила њему посвећена црква, са моштима светитеља које је ту пренео бугарски цар Самуило, после освајања

се Живковић, *Сопоћани*, 14, не упушта у препознавање светитеља. За репродукције cf. Ђурић, *Сопоћани*, сл. 34, 40. У оквиру *Службе архијереја*, свети Јован Милостиви је насликан и на обновљеном слоју живописа у Морачи, cf. Петковић, *Морача*, 230-231.

⁶³⁷ Ђоровић-Љубинковић, *Живопис Светога Петра*, 45; Михаиловић, *Црква Светог Петра*, 94, сл. 6; Нешковић, Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, 58, сл. 31; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 76 („вероватно изнад некадашњег епископског престола“), 171, 292.

⁶³⁸ Марковић, *Свети Никита*, 100, 125, 145, сл. у боји 20. У доба „Моравске Србије“ свети Јован Милостиви је готово по правилу сликан у *Литургијској служби отаца цркве*, cf. Стародубцев, *Зидно сликарство Лазаревића и Бранковића I*, 260, п. 1889. За најпотпунији предлед преглед представа тог светитеља у српском сликарству XIV века cf. Ibid., 261, п. 1901. За византијске споменике cf. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισσιός*, 234.

⁶³⁹ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 220-221, сл. 4-5 (са библиографским подацима). У наведеном раду оспорен је покушај да се у лику светитеља о којем је реч препозна Климент Охридски. За такву идентификацију cf. Р. Николић, *Конзерваторски запис I*, 39, сл. 9, п. 61; *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 8).

⁶⁴⁰ Syn. CP, col. 685-686; BHG III, 6; Auctarium BHG, 191; Novum auctarium BHG, 217-218; ПЕ IV, 206-207; Т. Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија Лариског*, ЗРВИ 26 (1987) 21-33; eadem, *Нова служба светом Ахилију Лариском*, ЗРВИ 27-28 (1989) 159-174.

Ларисе 985/986. године.⁶⁴¹ Судаћи према ликовним представама, његов култ одјекнуо је и у другим крајевима византијског света, о чему сведоче представе у католикону манастира Светог Луке Стириота, Палатинској капели у Палерму или Светим Врачима у Касторији.⁶⁴² Када је, међутим, реч о појави његове фигуре у олтару студеничког католикона, не треба имати у виду само ранију византијску ликовну традицију. Чини се да избор светог Ахилија без превеликог оклевања може приписати тадашњем манастирском архимандриту. На такав закључак наводи и податак да стојећа фигура лариског архијереја у Милешеви, још једном храму о чијем је осликавању бринуо Сава, насликана на истакнутом месту у наосу.⁶⁴³ Каснији развој култа светог Ахилија у Србији био је везан првенствено за катедралну цркву Моравичке епископије, коју је краљ Драгутин из основа обновио пре 1295/1296, када је осликана.⁶⁴⁴

Изнад две размотрене стојеће фигуре архијереја насликана су, у виду пандана, и два попрсја светих епископа. На правоугаоној фреско-икони на јужној страни (сл. 28) овековечен је лик светог Харалампиа (10. фебруар), свештенотученика из Магнезије пострадалог у прогонима хришћана за време цара Септимија Севера (193-211).⁶⁴⁵ Пре Богородичине цркве у Студеници, свети Харалампиа је у византијској уметности најчешће приказиван на делима примењене уметности и на менолошким представама у рукописима и иконама. Када је реч о зидном сликарству, од студеничког лика тог светог архијереја старије су само његове три представе, сачуване у споменицима на тлу Грузије и континенталне Грчке.⁶⁴⁶ Насупрот лику свету Харалампиа налази се фреско-икона светог

⁶⁴¹ Ј. Ферлуга, *Време подизања цркве св. Ахилеја на Прести*, ЗЛУМС 2 (1966) 1-7; Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Η βασιλική του Αγίου Αχιλλείου στην Πρέσπα*, Θεσσαλονίκη 1989.

⁶⁴² За поменуће представе Ц. Грозданов, *Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живописот*, Зборник. Средновековна уметност, нова серија, 3 (2001) 18-19 (= idem, *Курбиново и други студији*, 284-285). За осталу литературу о иконографији светитеља cf. Живковић (М.), *Прилог проучавању архијерејских представа*, 218, п. 12. О поштовању светог Ахилија у Солуну cf. Γ. Τσιαπλές, *Μυθικό παρελθόν-χριστιανικό παρόν: Πρόσληψη και προβολή των πνευματικών σχέσεων δύο βυζαντινών πόλεων. Το παράδειγμα της Θεσσαλονίκης και της Λάρισας (9ος-14ος αι.)*, ΒΣ 26 (2016) 67-92.

⁶⁴³ Ν. L. Okunev, *Милешево. Паметник сербског икунства XIII в.*, BSI 7 (1937-38) 57, сх. I (по. 37); Живковић, *Милешево*, 28.

⁶⁴⁴ М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп манастира*, Београд 2002; Војводић, *Свети Ахилије*. Cf. Т. Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије, или о мешању култова*, in: *Богородица Градачка у историји српског народа*, Чачак 1993, 37-46; Т. Суботин-Голубовић, *Словенски преписи Службе св. Ахилију и њихови грчки узорци*, in: *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, уметност*, ед. С. Пејић, Р. Зарић, Београд 2002, 29-34.

⁶⁴⁵ За опис и идентификацију представе, као и хагиографске податке о том светитељу cf. Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 222-224, сл. 6 (са старијом литературом)

⁶⁴⁶ За преглед ликовних представа светог Харалампиа у источнохришћанској уметности и одговарајући литературу о њима cf. Ibid., 224-226.

Партенија (сл. 29), првог епископа Лампсака у Хелеспонту, из времена Константина Великог (7. фебруар).⁶⁴⁷ Појава лика тог светитеља у студеничком католикону нимало не изненађује, пошто је сачуван немали број његових ликовних представа у средњовизантијској уметности.⁶⁴⁸ Могло би се, евентуално, помислити да је он у Студеници насликан наспрам светог Харалампија зато што су обојица празновани у фебруару.

На своду и на „тимпанону“ источног зида светилишта Богородичине цркве у Студеници данас се налази фрагментарно очувана представа *Вазнесења Христовог* (сл. 30-31).⁶⁴⁹ Та празнична сцена највећим делом припада слоју фресака из времена обнове у XVI веку, али је дуж већег дела доње ивице северне стране композиције очуван сегмент првобитне фреске.⁶⁵⁰ На њему се јасно разазнају доњи делови тела и ноге најмање тројице апостола, при чему се остаци представе крајњег Христовог ученика на левој страни уклапају са остатком фигуре на новом слоју фресака. Сасвим је, дакле, јасно да се и у оквиру првобитног иконографског програма олтар студеничког католикона сцена *Вазнесења* налазила на своду беме.

Појава представе *Вазнесења Христовог* у олтарима византијских храмова може се пратити још од предиконоборачког раздобља. У појединим споменицима тога времена празнична представа о којој је реч украшавала је површину олтарске апсиде.⁶⁵¹ Такво програмско решење примењивано је и по обнови поштовања икона, али о томе сведочи веома мали број храмова, попут ротонде Светог Ђорђа у Солуну⁶⁵² и цркве у пафлагонијском месту Амасри (Килисе Месциди).⁶⁵³ Много чешће него у олтарској

⁶⁴⁷ Његову представу препознао је још Петковић (В.), *Студеница*, 56. За детаљнији опис фреско-иконе, податке о њеним поменима у литератури о живопису Богородичине цркве, као и за хагиографске податке о светом Партенију cf. Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 218-219, сл. 3.

⁶⁴⁸ За њихов преглед cf. Ibid., 219-220.

⁶⁴⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 57; idem, *La peinture serbe* II, 9; idem, *Преглед*, 318; Millet, Frolov, *La peinture* I, pl. 35/3. Тасић, *Сликаство*, 96; Тодић, *Фреске*, 138; Николић, *Конзерваторски запис* II, 50, 74, сх. 1 (бр. 10), 76, сх. 2 (бр. 10).

⁶⁵⁰ Тај фрагмент приметио је Николић, *Конзерваторски запис* II, 50, али је погрешно навео да се налази на јужној половини свода, за разлику од податка у легенди уз схему распореда фресака, где доноси тачан податак, cf. Ibid., 76, сх. 2 (бр. 10).

⁶⁵¹ Ihm, *Apsismalerei*, 95-108, 198-209; Γκιολές, *Η Ανάληψις τον Χριστού*, 115-145; Δρανδάκης, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες*, 58-68, σχ. 1 (по. 6), πίν. II-IV, 22-26.

⁶⁵² Γκιολές, *Η Ανάληψις τον Χριστού*, 249; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 121-124, 240, εικ. 2.

⁶⁵³ S. Eyice, *Deux anciennes églises byzantines de la citadelle d'Amasra (Paphlagonie)*, CA 7 (1954) 103.

апсиди, *Вазнесење* је у средњевизантијском раздобљу сликано у куполи.⁶⁵⁴ Најрепрезентативнију, а изгледа и најподржаванију представу *Вазнесења* у кубету представља мозаик у солунској катедралној цркви Свете Софије, израђен четрдесетак година по коначном тријумфу над иконоборцима (885),⁶⁵⁵ а о присуству таквог програмског модела на периферним подручјима РOMEЈСКОГ ЦАРСТВА сведоче фреске у куполама неколико кападокијских храмова.⁶⁵⁶ У XII веку је тај обичај посебно практикован на тлу Русије,⁶⁵⁷ а у следећем столећу је био најзаступљенији у српским земљама. Некада је то било, чини се, и непосредно условљено посветама цркава, као што је био случај у Жичи и Милешеви, посвећеним Христу Спасу, али куполна декорација пећке цркве Светих Апостола и храма Свете Тројице у Сопоћанима говори о широкој прихваћености тог решења у српском зидном сликарству XIII века.⁶⁵⁸

Примена програмског решења коме припада представа *Вазнесења* у Богородичиној цркви у Студеници прати се од краја X века. Најстарији пример сачуван је на своду олтара цркве Светог Пантелејмона у Горњем Буларију, на Манију (991/992).⁶⁵⁹ У следећем столећу *Вазнесење* је представљено на истом месту и у неким много репрезентативнијим споменицима, попут Свете Софије у Охриду и Светог Ђорђа *Дијаскоритиса* на Наксосу,⁶⁶⁰ а такав обичај одржао се све до краја XII века, о чему сведоче споменици попут

⁶⁵⁴ Γκιοιός, *Η Ανάληψις τον Χριστού*, 243-248; idem, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 161-173; Миљковић, *Житија светог Саве*, 51-54; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 193-194 (Д. Војводић).

⁶⁵⁵ Μ. Παναγιωτίδη, *Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά προβλήματα*, Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής ΑΠΘ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Στ' 2 (1974) 69-89; Γκιοιός, *Η Ανάληψις τον Χριστού*, 243-245; idem, *Ο βυζαντινός τρούλος*, 33, εικ. 6. У Солуну је Вазнесење насликано и у цркви Богородице „тон Халкеон“, cf. Ibid., 38-39; Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκείων*, 45-51.

⁶⁵⁶ Γκιοιός *Ο βυζαντινός τρούλος*, 36, 37, εικ. 7, 9; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 128.

⁶⁵⁷ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 29-31, илл. 27-30; idem, *Спасо-Преображенская церковь Ефросиньева монастыря*, 44-47, сл. на стр. 28, 30-32; Лазарев, *Фрески Старой Ладуги*, 35-37; рис. 4; таб. 17-32; Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 44-46, 96, ил. 27-29, 71-80.

⁶⁵⁸ О представама *Вазнесења* у куполама поменутих српских споменика, до данас очуваним или уништеним, cf. Годић, *Ново тумачење*, 59; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 193-194, 486-489 (Д. Војводић); idem, *Свети Ахилије*, 52, п. 248; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 48, 50 (В. Ј. Ђурић); Павловић, *Тематски програми*, 249.

⁶⁵⁹ Γκιοιός, *Η Ανάληψις τον Χριστού*, 260; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 376, εικ. 5 (no. 12), 6-8, πίν. 93; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 195, 243 (no. 10), εικ. 8-9.

⁶⁶⁰ Пепек, *Ματεριјали* I, 50-53, сх. I (бр. 42), сл. 12, таб. XI; Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Αγιος Γεώργιος ο Διασωρίτης*, 44-50, εικ. 2 (no. 16), 12-27, πίν. 3, 15-19.

Евангелистрије у Геракију.⁶⁶¹ Нажалост, до данас није у целости сачуван ниједан сликани програм цариградских средњовизантијских храмова, па се не може сасвим поуздано дознати да ли је обичај сликања *Вазнесења* на своду олтара уобличен у престоници. На такву могућност, ипак, упућује раније већ поменути опис сликаног програма у цркви Стилијана Зауцеса. Цар Лав VI Мудри, који је у свом опису тој празничној сцени посветио значајну пажњу, прилично детаљно, па и учено разматрајући њен иконографски склоп и богословско значење, није дао ни најмање назнаке о томе где се она налазила. Сасвим је, међутим, могуће да је у питању била управо представа на своду беме, пошто се у куполи храма о коме је реч, како је раније наведено, налазила представа Христа Пантократора.⁶⁶²

Према мишљењу истраживача, позицију сцене *Вазнесења* у олтару треба разумети пре свега у вези са њеним есхатолошким значењем, односно чињеницом да је реч о крајњем источном простору црквене грађевине. У оквиру таквог тумачења, разлози позиционирања *Вазнесења*, схваћеног пре свега као слика што најављује Други долазак Христов, на своду беме пронађени су у веровању да ће Господ други пут доћи са истока, односно у симболичком доживљају олтара као „првог неба“ и „трона Божијег“ у делима византијских богослова.⁶⁶³ Скренута је, осим тога, пажњу и на то да би се позиција *Вазнесења* на своду светилишта, то јест изнад часне трпезе, могла објаснити и у вези са литургијом.⁶⁶⁴ Наиме, непосредно пре узношења часних дарова, када гласно изговара *Твоје од твојих Теби приносећи*, свештеник, после евоцирања Христових речи на Тајној вечери, тихо чита молитву у којој укратко излаже икономију Спасења, помињући и *Вазнесење*.⁶⁶⁵ Не оспоравајући наведена „есхатолошко-тополошка“ и литургичка

⁶⁶¹ Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 119, 122-126, εικ. 194, 196-198; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 200, 266 (no. 64), εικ. 66. За још неке примере сликања *Вазнесења* на своду беме cf. Skawran, *The Development*, 26-27.

⁶⁶² Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 205. За претпоставку да је *Вазнесење* у поменутом цариградском храму било представљано на своду олтара cf. Skawran, *The Development*, 26, n. 140; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 196, n. 6, са старијом литературом.

⁶⁶³ Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 273, 275; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 54-55, 196-197. Према типичу цариградске Велике цркве, на повечерје *Вазнесења* читан је одломак из Књиге пророка Захарије (14, 4): „И ноге ће његове стати у тај дан на гори Маслинској која је према Јерусалиму с истока, и гора ће се Маслинска распасти по сриједи на исток и на запад да ће бити продол врло велика, и половина ће горе уступити на сјевер а половина на југ.“ Cf. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église* II, 126/127.

⁶⁶⁴ Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 196-197.

⁶⁶⁵ Према Литургији светог Јована Златоустог, та молитва гласи: „Сећајући се дакле ове спасоносне заповести, и свега што се нас ради збило, крста, гроба, тридневног васкрсења, узласка на небеса, седења с десне стране, и другог и славног доласка.“ (Јустин, *Божанствене литургије*, 58). За грчки и старословенски текст cf. Brightman, *Liturgies*, 328.27-31, 329.1-4, 386.16-17; Афанасјева, *Литургији*, 310-311. Cf. et Мирковић, *Православна литургија* II, 96. Према Литургији светог Василија Великог, свештеник изговара речи: “Стога

тумачења програмског места *Вазнесења* на своду источнохришћанских храмова, сматрамо да постоји могућност да је та сцена у простору светилишта сликана и због њеног еклисиолошког подтекста. Не треба нипошто изгубити из вида да је Вазнесење у православном предању, осим као врхунац икономије спасења – као тренутак “помирења неба и земље” (Јован Златоусти) и обожења пале људске природе – те као антиципација Другог доласка, односно залог Спасења, схватано и као мистички предуслов установљења Цркве. Вазнети Христос је, заправо, у том тренутку постао Небески архијереј, чему је уследио силазак Светог духа на апостоле и почетак њихове мисије.⁶⁶⁶ Усудили бисмо се стога да *Вазнесење* у студеничком олтарском простору сагледамо и у непосредној идејној вези са другим симболичким „сценама“ што сведоче о Христовом установљењу Цркве и њеном трајном литургијском присуству на земљи – *Причешћем апостола* и *Службом архијереја*.

Проскомидија и ђаконикон

Фигура Христа-младенца у апсиди протезиса

Горњи регистар апсиде проскомидије заузима стојећа фигура младоликог Христа (сл. 32-34). Богомладенац, обележен крстастим нимбом, одевен је у црвени хитон са златним клавусима и златни химатион. Он десном руком благосиља, у левој држи свитак, а стоји на црвеном супедиону украшеном низовима украса у виду аркадица са криновима, а са доње стране окерном траком са два низа бисера и копчама. Доњи део описане фигуре припада првобитном слоју фресака, а глава, горњи део трупа и руке пресликани су

и ми Владико, сећајући се Његових спасоносних страдања, животворнога, крста, тридневнога погребња, и из мртвих васкрсења, и на небеса узласка, и с десне стране Тебе Бога и Оца седења, и славног и страшног другог доласка Његовог...” (cf. Јустин, *Божанствене литургије*, 116). Cf. и Brightman, *Liturgies*, 328.27-31, 329.1-5, 405. 18-22; Афанасјева, *Литургији*, 338.

⁶⁶⁶ Јустин, *Догматика* II, 598; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 193 (Д. Војводић). Cf. и G. Florovsky, “*And Ascended into Heaven...*”, *Saint Vladimir's Seminary Quarterly* 2/3 (1954) 23-28 („The very existence of the Church is the fruit of the Ascension“); D. B. Farrow, *Ascension and Ecclesia: On the Significance of the Doctrine of the Ascension for Ecclesiology and Christian Cosmology*. Edinburgh 1999.

Донекле слично наведеном тумачењу, Апостолос Мандас (cf. Μαντάς, *То еконоураφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 197-198) сматра да се сцена *Вазнесења* на своду олтара може разумети и као својеврсна замена за композицију *Силаска Светог духа на апостоле*, пошто су та два празника испрва, све до краја IV века, заједно прослављани, cf. Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 224-225.

приликом обнове 1568.⁶⁶⁷ Не постоји, разуме се, ниједан озбиљнији разлог да се сумња у то да су „рестауратори“ поштовали оригинални иконографски садржај, то јест да је и на првом слоју живописа Христос био представљен у младеначком узрасту.

Један повећи фрагмент фреске, на левој страни Христовог тела, је отпао, а бојени слој је прилично оштећен у горњем делу фигуре. До данас, сем тога, није сачувана ни легенда која је била исписана са страна Христовог лика. Упркос томе, чини се да се сме претпоставити да је фигура младог Исуса била обележена епитетом „Емануила“ као што је то најчешће, мада не и увек, био случај са иконографским типом којем припада и фигура из протезиса Богородичине цркве у Студеници. Реч је, као што је добро познато, о епитету заснованом на одломку из књиге пророка Исаије (Иса 7, 14),⁶⁶⁸ који је у новозаветном тумачењу схваћен као пророштво о Христовом Рођењу (Мт 1, 23).⁶⁶⁹ Тим старозаветним именом Исус Христос је обележаван и у предикноборачкој уметности, али је на тадашњим представама Емануил могао био приказан у различитом узрасту.⁶⁷⁰ У средњовизантијској епоси се епитет о коме је реч, ипак, везивао искључиво за представе Христа-детета, односно Христа у младићком узрасту. Најстарији познат пример такве легенде исписан је уз лик младог Христа који је, уз представе друга два Спаситељевог лика – Старца Данима (Дан. 7, 9) и Пантократора – насликан у Четворојеванђељу бр. 74 из Националне библиотеке у Паризу (XI век), у оквиру заставице на почетку Јовановог јеванђеља (fol. 167r).⁶⁷¹ У то време се Емануилов лик, премда без одговарајуће сигнатуре, појављује и у зидном сликарству, о чему сведоче његове попрсне представе, окружене хором анђела, у тамбурима купола кападокијских Чарикли и Каранлик килисе, испод лика

⁶⁶⁷ Тодић, *Фреске*, 139; Николић, *Конзерваторски запис II*, 77, сх. 3 (бр. 3).

⁶⁶⁸ „Зато ће вам сам Господ дати знак; ето дјевојка ће затрудњети и родиће сина, и надјенуће му име Емануило“. Cf. и Иса. 8, 8; 9, 6.

⁶⁶⁹ „Ето, дјевојка ће зачети, и родиће сина. И надјенуше му име Емануил, што ће рећи: С нама Бог.“ О Христу Емануилу cf. Millet, *La dalmatique du Vatican*, 61-81; Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*, 100-109; Sinkevič, *Nerezi*, 40; Лидов, *Полиморфизм Христа*, passim. Ликовним представама тог Господњег лика посвећена је и једна докторска дисертација, нама, нажалост, недоступна: А. Glichitch, *Iconographie du Christ Emmanuel. Origine et développement jusqu'au XIe siècle*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne 1990.

⁶⁷⁰ Weyl Carr, *Gospel Frontispieces*, 8, n. 51; Sinkevič, *Nerezi*, 40, n. 78; Corrigan, *Visualizing the Divine*, 4-5.

⁶⁷¹ Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*, 99-100, fig. 78 (са старијом литературом). У том рукопису младолики Христос насликан је и у оквиру заставице на почетку јеванђеља по Марку, али га не прати натпис који би га идентификовао као Емануила (cf. Ibid., 93, fig. 76). За још неке представе младог Христа у илустрованим рукописима cf. Лидов, *Полиморфизм Христа*, 224, илл. 33. За појаву три Христова лика у сцени *Поклоњења мага* у X и XI веку cf. Т. Anver, *The Impact of the Liturgy on Style and Content. The Triple-Christ Scene in Taphou 14*, *JÖB* 32/5 (1982) 459-467; J. Lafontegne – Dosogne, *L'illustration du cycle des mages suivant l'homélie sur la Nativité attribuée à S. Jean Damascène*, *Le Museon* 100 (1987) 211-224.

Христа Пантократора.⁶⁷² Попрсе Богомладенца је у XI столећу „смештано“ и у калоту куполе. Сведочанство о томе сачувано је у живопису Богородичиног храма у Вељуси, где је лик младог Христа насликан у кубету јужне капеле, у јасној програмској вези са представом Пантократора у куполи изнад наоса главне цркве и Старца Данима у оној над нартексом.⁶⁷³

И у следећем, XII столећу лик Богомладенца неретко је представљан у византијској уметности.⁶⁷⁴ Из комнинске епохе, али и неких млађих споменика, потичу и најбоље аналогije за представу у проскомидији Богородичине цркве у Студеници. У питању је, најпре, стојећа фигура Христа Емануила што украшава апсиду протезиса у цркви Светих Врача у Касторији. Истина, између два примера постоји извесна разлика у програмском окружењу представе, будући да у Касторији Богомладенац у апсиди, заправо, представља централну фигуру Деизиса, који чине и ликови Богородице и Јована Претече на источном зиду пастофорије.⁶⁷⁵ Друга, хронолошки још ближа, али нешто другачије програмски постављена фигура Емануила у проскомидији, сачувана је у зидном сликарству Спасове цркве у Мегари, чији се фреске датују око 1200. године. Ту је његово попрсе у медаљону насликано на своду,⁶⁷⁶ а у црквици Преображења у селу Плакоти (1220-1230), у Епиру, оне се налази изнад нише проскомидије.⁶⁷⁷ Током XIII столећа је, надаље, лик Богомладенца сликан у нишама проскомидија неколико кападокијских храмова, почев од цркве Светих арханђела у Ђемилу, чији је живопис изведен недуго по првом осликовању Немањине задужбине (1217/1218).⁶⁷⁸ Један пример таквог програмског решења сачуван је, уосталом,

⁶⁷² Restle, *Kleinasion* II, taf. 195, 220; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 162-163; R. Schroeder, *Images of Christ Emmanuel in Karanlik Kilise*, SI 29 (2008) 23-54.

⁶⁷³ Миљковић-Пепек, *Вељуса*, 177, 205, 193-196, сх. II, V, VI, Т. VIII, XIV.

⁶⁷⁴ За представе Христа Емануила у комнинским илустрованим рукописима cf. Weyl Carr, *Gospel Frontispieces*, 9-10, et passim, са старијом литературом. У то време се лик младог Христа појавио и на новцу и печатима цара Манојла I Комнина, што је вероватно последица сличности царевог имена и Христовог епитета, cf. Hendy, *Coinage and Money*, 111 sq, 126; P. Magdalino, *The Phenomenon of Manuel I Komnenos*, BF 13 (1988) 180.

⁶⁷⁵ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 24, 25 (бр. 79-81), еик. 13; Altripp, *Die Prothesis*, 94.

⁶⁷⁶ Skawran, *The Development*, 175; Altripp, *Die Prothesis*, 94.

⁶⁷⁷ Χουλιαράς, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, еик. 2 (no. 11), 8-9.

⁶⁷⁸ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 158, 233, 249, pl. 140/2; eadem, T. Uyar, *Peintures du XIIIe siècle en Cappadoce: Saint-Nicolas de Başköy*, ΔΧΑΕ 27 (2006) 150, fig. 2 (no. 9), 4; Uyar, *L'église de l'Archangélos à Cemil*, 121, fig. 2 (no. 11); idem, *L'église de Gökçetoprak*, 643; Jolivet-Lévy, *Bezirana kilisesi*, 120, figs. 4, 16. За неке касније представе Христа Емануила у протезици cf. Altripp, *Die Prothesis*, 94-96. Када је о млађим српским споменицима реч онда ваља поменути пример из цркве Светог Николе у Љуботену (око 1344-1345). У том храму је лик Христа Емануила насликан у полукалоти нише протезиса, а испод је представа *Мелюзоса*, cf. G. Millet, T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et*

и у самом манастиру Студеници. Реч је о лику Христа Емануила у проскомидији параклиса студеничке куле, чији се живопис датује у четврту деценију XIII века.⁶⁷⁹ Набројани примери показују да назначено програмско решење из протезиса студеничког католикона не представља реткост у уметности византијског света XII и XIII века. Осим њих, треба скренути пажњу и на други вид програмског везивања Емануиловог лика за простор протезиса. У том смислу је, рецимо, занимљиво решење у живопису цркве Светог Пантелејмона у Нерезима, где је Емануил насликан у куполи северне пастофорије.⁶⁸⁰ Надаље, ваља да поменемо да је фигура младоликог Христа у програмски контекст жртвеника увођена и у виду његових представа на иконама. О томе би могла да сведочи икона Христа Емануила са арханђелима из московске Третјаковске галерије (позни XII век). Опрезно је, наиме, претпостављено да се та икона у неком храму у Владимиру, где се првобитно налазила, била смештена на делу иконостаса изнад улаза у проскомидију.⁶⁸¹ Најзад, поједини занимљиви примери из илустрованих рукописа, готово савремени настанку најстаријег студеничког живописа, сведоче о томе да је место Емануиловог лика у протезису имало, у ствари, дубоку идејну позадину. Тако је у литургијском свитку из манастира Светог Јована Богослова на Патмосу (cod. 707, XIII века) попреје Богомладенца насликано управо испред почетка текста Службе проскомидије по Литургији Василија Великог.⁶⁸² Та минијатура наводи на помисао да и представе младоликог Христа у проскомидијама источнохришћанских храмова треба сагледавати у вези са поменутиим обредом. Другим речима, Емануилов лик је могао бити сликан у апсиди проскомидије, или на другим местима у тој пастофореји, због тога што се у њој обављао чин припремања часних дарова, односно исецања Агнеца. Осим тога, не сме се изгубити из

Monténégro). IV, Paris 1969, pl. 2/5; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 146; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισσιός*, 102.

⁶⁷⁹ Тасић, *Фреске из XIII века*, 9. сл. 2.

⁶⁸⁰ Sinkevič, *Nerezi*, 40, fig. XXI.

⁶⁸¹ О. Е. Этингоф, “Чин с Емануилом и двумя архангелами“ из Государственной Третьяковской галереи. К иконографии Деисуса, in: *Дмитриевски собор*, 175-187. За детаљније податке и библиографију радова о икони cf. *Государственная Третьяковская галерея*, 63-64 (no. 12).

⁶⁸² Mouriki, Ševčenko, *Illustrated Manuscripts*, 290-291, figs. 25-26. На тај пример, у контексту појаве лика Христа Емануила у проскомидији, скренула је пажњу Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 158, n. 12.

вида да је протезис, према схватањима црквених писаца, симболизовао управо Витлејемску пећину, у којој се Богомладенац родио.⁶⁸³

Старозаветни праведници и цареви

Сводове и највише зоне зидова у пастофоријама Богородичине цркве у Студеници украшавају фреске из 1568. године. Свод и горње регистре северног и јужног зида проскомидије запремају фронтално постављене фигуре шесторице старозаветних праотаца – Христових предака по телу.⁶⁸⁴ Од тријаде на јужној страни у потпуности је очувана само представа последњег, а главе друге двојице су уништене (сл. 35). Тај неозлеђени, седобради и дугокоси старозаветни патријарх не може се, нажалост, идентификовати, пошто је натпис са његовим именом уништен. Све три поменуте личности одевене су у једноставне беле хаљине. На супротној страни свода до данас је очувана само фигура првог праоца, одевеног у хитон и химатион, а приказаног са цртама лица средовечног човека високог чела и кратке браде, прошаране белим власима (сл. 36). Ни тај се Христов предак не може с поуздањем препознати, из истих разлога као и тројица претходно поменутих. С друге стране, суседна фигура је готово у потпуности уништена, али је извесно је да је реч о праведном Ноју. Иако је од ње сачуван само фрагмент нимба и гоњег дела тела, јасно се разазнаје већи део дрвене барке коју праотац држи у рукама (1 Мој 6, 17-22; 7, 2-24; 8, 2-22).⁶⁸⁵ Фигурама шесторице предака Христових у проскомидији припадају и представе двојице старозаветних царева, насликане у највишим зонама источног и западног зида.⁶⁸⁶ На западном је приказана фронтална фигура младоликог цара

⁶⁸³ Тако је појаву ликова Христа Емануила у проскомидији протумачила Катрин Жоливе-Леви, cf. *ibid.*, 158. За довођење у везу простора проскомидије и Витлејемске пећине, cf., пре свега, *Тумачења свете литургије*, 43.

⁶⁸⁴ Фигуре на сводовима и у највишим зонама пастофорија реч прилично су биле занемарене у истраживањима живописа Богородичине цркве у Студеници. Неколик „јудејских краљева“ помињу Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Register*, pl. 8 (IV 1-2, 4-14, 16). С друге стране, Тодић, *Фреске*, 139, 148, наводи да је реч о представама „старозаветних личности“, односно „Богородичинић предака“, док Радомир Николић сматра да су у питању фигуре „пророка“, cf. Николић, *Конзерваторски запис II*, 77, сх. 3 (бр. 8-10, 18-20).

⁶⁸⁵ Сликање праведног Ноја са „ковчегом“ препоручује Ерминија Дионисија из Фурне, 232/233, 318/319. За српске представе тог праоца са истим атрибутом у рукама cf., рецимо, примере из Сопоћана (cf. Ђурић, *Сопоћани*, сл. 56-57, Томић, *Сороћани*, 102), Леснова (cf. Габелић, *Лесново*, 63) или Марковог манастира, cf. Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 118, сл. 121.

⁶⁸⁶ Николић, *Конзерваторски запис II*, 77, сх. 3 (бр. 4, 23), где се наводи да је реч о представама пророка.

са куполном круном и сакосом са лоросом преко кога је плашт (сл. 37). Он је десну руку подигао са стране тела, а у левој држи свитак, савијен и усправљен. Од пратећег натписа сачувана је царска титула, али не и име старозаветног владоца. На источном зиду налази се фигура цара у идентичној пози. Његов лик је готово у потпуности уништен, док су од легенде са именом цара очувани трагови слова, али њих није могуће прочитати (сл. 38).

Комплементарна програмска целина уобличена је на своду и у највишим зонама зидова ђаконикона. Реч је такође о представама предака Христових, али су у тој пастофорији приказане само фигуре царева.⁶⁸⁷ Од тројице насликане у највишој зони јужног зида и на јужној половини свода сачувани су само доњи делови телâ. Представе старозаветник владара на супротној страни су, срећом, неупоредиво боље очуване (сл. 39-42). Прва двојица, посматрано са истока, приказани су у обличју људи у зрелим годинама, а последњи цар има изглед младића. Гестови су им сасвим усаглашени – они су подigli деснице скоро до висине груди, а у левицама, постављеним нешто ниже, држе беле акакије. С друге стране, сликар је унеколико издиференцирао изглед њихових инсигнија. Цар што стоји у средини приказан је са високом, отвореном круном која се од основе шири нагоре, а друга двојица на главама имају куполне стеме. Поред тога, централна личност тријаде разликује се од друге двојице царева, приказаних са укрштеним лоросом на грудима, и по томе што преко сакоса носи огртач. Упркос готово беспрекорној очуваности њихових фигура, описану тројицу царева нисмо у стању да идентификујемо јер ни најмање речит траг натписа уз њихове ликове није очуван. Срећом, легенда са именом читљива је на представи старозаветног цара насликаног у „тимпанону“ западног зида ђаконикона. На том месту, формално-иконографски уподобљен фигурама царева на одговарајућим местима у проскомидији, насликан је седокоси и седобради цар Манасија (сл. 43). Нажалост, идентитет његовог пандана, приказаног на одговарајућој површини источног зида, није могуће са сигурношћу установити. Фреска је уништена баш на месту где је било насликано лице старозаветног цара, па до данас није сачувано ниједно слово натписа са његовим именом (сл. 44).⁶⁸⁸

⁶⁸⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 57; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 IV; Тодић, *Фреске*, 138; Поједини аутори наводе да су у питању представе пророка, cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Николић, Конзерваторски запис II, 77, сх. 4 (бр. 4, 18-20, 23).

⁶⁸⁸ Може се само нагађати да ли је, можда, у питању представа цара Језекије, оца цара Манасије, који је у пару са својим сином сликан у појединим кападокијским храмовима, cf. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 125, п. 20. с примерима и литературом. О представама цара Језекије у

На основу појединих писаних сведочанстава, веома вредних али не и довољно прецизних, могло би се закључити да су представе Христових предака постојале још у цариградским храмовима из IX столећа.⁶⁸⁹ Ипак, најстарији примери су чак два века млађи и сачувани су у илустрованим рукописима. Нарочито су репрезентативне иконографски пажљиво уобличене поворке старозаветних праотаца и царева у оквиру Христове генеалогичке што је приказана на почетку јеванђеља по Матеју у Четворојеванђељу бр. 74. из Националне библиотеке у Паризу.⁶⁹⁰ Најстарији, пак, познат пример у монументалном сликарству представљају фризови са попрсјима Христових предака што су, у мозаичкој техници, били приказани у наосу цркве Рођења у Витлејему (око 1168), заједничкој нарудбини византијског василевса Манојла Комнина и јерусалимског краља Амалрика. На јужном зиду до данас је сачувано седам ликова старозаветних Христових прародитеља, набројаних у Матејевом јеванђељу, а на наспрамном зиду, где су мозаици уништени, били су вероватно приказани преци поменути на почетку Јеванђеља по Луки.⁶⁹¹ Чак двадесет шест медаљона са ликовима старозаветних праотаца насликано је, потом, у катедрали Монреала, на потрбушјима четири поткуполна лука.⁶⁹² И трећи релевантан пример потиче са периферије византијског културног простора. У Ахтали, осликаној готово истовремено кад и студенички католикон (1205-1216), преци Христови насликани су, као и у поменутом сицилијанском споменику, на поткуполним луковима. Истина, медаљони са њиховим попрсјима се не налазе и на источном луку, али је и његов сликани програм у извесној мери посвећен истицању Христове генеалогичке. На поменутом месту се налази представа Деизиса са ликом Христа Емануила у средишту, а око ње свети Јоаким и Ана, односно Захарија и Јелисавета.⁶⁹³

источнохришћанском сликарству средњег века, cf. Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых на хорах*, 227-228, рис. 9.

⁶⁸⁹ Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 204, n. 107; Бабић, *Краљева црква*, 86; Габелић, *Лесново*, 65.

⁶⁹⁰ S.G. Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. gr. 74*, DOP 29 (1975) 188-203; Cf. и представе Христових предака у четворојеванђељу из Лауренцијане (Laug. VI. 23), cf. Velmans, *Le Tétraévangile*, 21-22, fig. 7-9.

⁶⁹¹ Folda, *Art of the Crusaders*, 358, 360, pl. 9.23/a-d; Марковић, *Прво путовање светог Саве*, 215.

⁶⁹² Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 314, pl. 60 (са запажањем да је реч о програмско-иконграфском решењу типичном за византијску уметност, то јест да би западњачка традиција у то време већ налагала да се преци Христови прикажу у форми *Лозе Јецејеве*); Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, figs. 49, 53, pl. 95, sch. I-III.

⁶⁹³ Лидов, *Ахтала*, 53-61.

Наведени примери упућују на могућност да су старозаветни праоци и цареви могли и првобитно украшавати сводове и највише зоне зидова пастофорија Богородичине цркве у Студеници. У прилог таквом мишљењу говорила би и чињеница да су Христови преци приказани и у појединим млађим рашким храмовима. Пажњу, најпре, привлачи попрсје старозаветног цара Језекије у цркви Светих Апостола у Пећкој патријаршији. Реч је, као у Студеници, о представи у олтару, али се она не налази у пастофорији, већ на јужном зиду беме.⁶⁹⁴ Истакнутије програмско место добили су ликови предака Христових у Сопоћанима. На површинама између пандантифа смештена су попрсја четворице праотаца – Ноја, Еноха, Сита и Адама (?). Поред тога, фигуре старозаветних праведника насликане су, заједно са пророцима и првосвештеницима, и на потрбушјима поткуполних лукова, а у другој зони источног пара поткуполних пиластара представљена су још четворица Христових предака, међу којима је препознат једино Аврам.⁶⁹⁵

Важан аргумент у прилог претпоставци о веродостојности обнове фигура Христових прародитеља у проскомидији и ђаконикону Богородичине цркве у Студеници представља и програмски контекст коме те представе припадају. Најважнији тематски репер, у том смислу, јесте фигура Христа Емануила у апсиди протезиса. На основу поменутог примера из Ахтале, где фигуре предака представљају својеврстан иконографски оквир попрсју Емануила у оквиру Деизиса, као и ликова Богомладенца који су у појединим споменицима из епохе Палеолога доведени у непосредну програмску везу са представама његових прародитеља,⁶⁹⁶ могло би се помишљати да је и на првобитном живопису проскомидије студеничког католикона била уобличено слична идејно-просторна корелација. Сликање фигура старозаветних праведника изнад Емануиловог

⁶⁹⁴ Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 36, сл. 19. Фреске на наспрамном, северном зиду су уништене, па се не може знати да ли је, ту, евнтуално била представљена још нека старозаветна личност.

⁶⁹⁵ Живковић, *Сопоћани*, 8-9 (I/6-7), 11 (III/4-5), 12 (бр. 5-6); Ђурић, *Сопоћани*, сл. 48-51; Томић, *Сороћани*, 99-105. У Сопоћанима је Христова генеалогичка истакнута и засебном, иконографски сложеном композицијом у припрати – *Лозом Јесејевом* (Живковић, *Сопоћани*, 26; Томић, *Сороћани*, 483-512) – која се у истом простору појављује и у другим српским споменицима XIII века – на првобитном слоју сликарства Мораче, пресликаном у XVI веку, и у цркви Светог Ахилија у Ариљу, cf. Милановић, *Tree of Jesse*, О. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, ЗЛУМС 26 (1990) 89-118; Војводић, *Свети Ахилије*, 104-106, 152-153, сх. 4, таб. XXII, 27-29. О представама Христових предака у српском сликарству XIV века cf. Бабић, *Краљева црква*, 76, 86; Б. Стевановић, *Представе Христових прародитеља у цркви Светог Ђорђа у Речанима*, КМЗ 5 (2013) 25-36.

⁶⁹⁶ На врху лучне површине апсидалног зида Богородице Перивлепте у Охриду (1294/1295) налази се попрсје Христа Емануила окруженог арханђелима. Са страна су, такође у клипеусима, ликови шесторице старозаветних првосвештеника, Финеса и Исуса Навина, а за њима чак шеснаест фигура Христових прародитеља, као и неке друге старозаветне личности, cf. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 124, 133-134, сл. 1-4; Марковић, *Перивлепта*, 121-122.

лика на оригиналном слоју фресака имало би, уосталом, своје пуно оправдање и због тога што се у уводним деловима Матејевог и Лукиног јеванђеља, после имена његових древних предака, Христово име наводи управо у облику у којем је о њему пророковано у књизи пророка Исаије.⁶⁹⁷

Архијереји у проскомидији

У обема пастофоријама студеничког католикона насликан је велики број архијерејских ликова, у виду стојећих фигура и попрсја. Од светих архијереја у протезису само се двојица не могу идентификовати. Први је насликан у прозору северног зида, на источном допрозорнику.⁶⁹⁸ Та представа је веома оштећена, па се да установити само то да је реч о старијем епископу, високог чела и краће браде (сл. 45). Од легенде са његовим именом није се сачувао ни најмањи траг. Још је оштећенија суседна представа светог архијереја, на површини северног зида с источне стране прозора. Од ње су до наших дана очувани само део фелона и набедреник.⁶⁹⁹

Готово сви остали ликови архијереја у проскомидији лако се препознају, будући да су њихове физиономије и данас јасно видљиве, а у највећем броју случајева нису оштећени ни пратећи натписи.

У доњем регистру јужног зида, изнад пролаза у главни део светилишта, налазе се попрсја тројице архијереја у медаљонима. Као први с леве стране приказан је свети Нифонт (сл. 46).⁷⁰⁰ Реч је о епископу IV века, из кипарског града Константијане (античке Саламине), који је у науци дуго погрешно поистовећиван са истоименим градом у близини

⁶⁹⁷ На опрез, с друге стране, обавезује податак да су и у појединим српским храмовима осликаним после обнове Пећке патријаршије ликови предака Христових насликани у олтару. О томе сведочи пример из Никољца, cf. Пејић, *Никољца*, 67-68, 250-251, сл. 52. Старозаветни праведници, међу којима се налази и Нојев лик, насликани су на ступцима наоса Светог Николе Дабарског, при чему није нипошто извесно да су они у XVI веку само преликани са слоја фресака из времена Стефана Дечанског, cf. Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 151, 241-242, 260, сл. 101, 105. Ваља, такође, напоменути да су праоци насликани и у припрати Пећке патријаршије, cf. Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 167, 174.

⁶⁹⁸ Николић, *Конзерваторски запис II*, 77, сх. 3, бр. 16.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, 77, сх. 3 (бр. 15).

⁷⁰⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 59; *idem*, *La peinture serbe II*, 9; *idem*, *Преглед*, 318 (у радовима Владимира С. Петковића светитељ је поменуто као „Ниф“ односно „Нифос“); Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10, В 40 („Nith...“); Тасић, *Студеница*, 126; *idem*, *Сликарство*, 77; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Register*, pl. 8 (III В 40); Vabić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 40; Бабић, *Живопис*, 65; Тодић, *Фреске*, 139; Николић, *Конзерваторски запис II*, 77, 63, сх. 3 (бр. 5); Бабић, *Краљева црква*, 98, 99, п. 157.

Александрије.⁷⁰¹ Опширно житије светитеља⁷⁰² састављено је највероватније после 965. године, односно ослобођења Кипра од Арабљана у војној кампањи цара Нићифора Фоке.⁷⁰³ Та доња временска граница његовог настанка чини се прихватљивом и због тога што памјат светог Нифонта није уврштена у Синаксар Цариградске цркве, састављеном средином X века.⁷⁰⁴ Заправо, први синаксарски помен светитеља уопште није сачуван у грчком, већ у једном словенском рукопису – глагољском Асеманијевом јеванђељу, у чијем је месецослову свети Нифонт поменут у рубрици за 23. децембар.⁷⁰⁵ Настанак те литургијске књиге, написане вероватно у Охриду између 986-1051,⁷⁰⁶ послужио је као *terminus ante quem* за датовање настанка грчког житија Нифона Кипарског.⁷⁰⁷ За нашу тему је од приличне важности чињеница да се каснији развој култа светог Нифона Кипарског најбоље прати управо у словенским срединама, а не на грчким етничким подручјима. Његово житије је, у ствари, најширу популарност стекло у древној Русији. Један одломак уврштен је већ у Свјатослављев Изборник (1076), а најстарији рукопис опширног житија, преведеног, како се претпоставља, с бугарског, данас изгубљеног изворника,⁷⁰⁸ потиче из 1219. Постоје и друге две редакције руских житија светог

⁷⁰¹ ВHG II, 153; Auctarium ВHG, 142; Novum auctarium ВHG, 159-160; Поповић, *Житија светих за децембар*, 674-689. Сергеј Иванов је показао да је погрешно везивање епископске катедре светог Нифонта са поменутом египатском метрополом, cf. Иванов, *К датировке Жития святого Нифонта*. Cf. и idem, *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford 2006, 168-172. Ипак, у најновијем приручнику византијске хагиографије се Нифонова катедра и даље погрешно везује за Египат, cf. S. Efthymiadis, *Hagiography from the 'dark age' to the age of Symeon Metaphrastes (8th–10th centuries)*, in: *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography I. Periods and Places*, ed. S. Efthymiadis, Ashgate 2011, 127.

⁷⁰² А. В. Рыстенко, *Матеріали з исторії візантійсько-слов'янської літератури та мови*, Одеса 1928, 17-186.

⁷⁰³ Иванов, *К датировке Жития святого Нифонта*, 74. Раније је житије датовано око 1000. године (cf. L. Ryden, *Date of the Life of St. Niphon, ВHG 1371 z*, in: *Greek and Latin Studies in Memory of C. Fabricius*, Goteborg 1980, 36), односно у почетак XI века, cf. Kazhdan, *A History of Byzantine Literature II*, 200-203.

⁷⁰⁴ Ту чињеницу, у покушају да докаже да је житије састављено у IV или V веку, занемарује Е. А. Полетаева, *Некоторые наблюдения в пользу более ранней датировки «Жития Нифонта»*, in: *Церковь. Богословие. История. Материалы II Всероссийской научно-богословской конференции*, Екатеринбург 2014, 213-221.

⁷⁰⁵ J. Vajs, J. Kurz. *Evangelarium Assemani. Codex Vaticanus 3. slavicus glagoliticus*, II, Pragaе 1955, 266 (хириличка транскрипција); *Асеманијево евангелие. Факсимильно издание*. Софија 1981, 132 об.

⁷⁰⁶ Љ. Васильев, *Нов податак о времену настанка Асеманијевог јеванђеља*, АП 10-11 (1989) 13-15.

⁷⁰⁷ Иванов, *К датировке Жития святого Нифонта*, 74-75.

⁷⁰⁸ Иако бугарско житије светог Нифонта није сачувано, памјат тог светитеља евидентирана је у неколико бугарских апостола (Карпински, Црколески, НБКМ 502, Хлудов 35) и минеја (Палаузов, Драганов). Cf. помене светитеља за 23. децембар на основу обимне словенске рукописне грађе на [http://www.eslavsanct.net/mod_viewdate.php?day=23&month=12](http://www.eslavsanct.net/mod_viewdate.php?day=23&month=12;); <http://menology.obdurodon.org/readFile.php?filename=F72.xml>.

Нифонта,⁷⁰⁹ а у тој словенској земљи су касније, у XVI веку, настајали и илустровани рукописи житија.⁷¹⁰

Само неколико година пошто је поменут у месецослову Асеманијевог јеванђеља, свети Нифонт Кипарски насликан је на зиду једног храма у византијској Македонији. Реч је погрешно у јужном параклису католикона манастира Богородице Елеусе (Вељуса), осликаном вероватно 1085-1093.⁷¹¹ Колико нам је познато, ни у једном другом византијском храму није сачуван лик светог Нифонта,⁷¹² а они не постоје ни у грчким рукописним менолозима, нити се помињу у сликарским приручницима. Томе насупрот, веома је занимљив податак да је свети Нифонт Кипарски насликан у неколико српских средњовековних цркава. После студеничког католикона, тај светитељ приказан је у задужбинама краља Милутина – Краљевој цркви у Студеници,⁷¹³ Грачаници⁷¹⁴ и Старом Нагоричину.⁷¹⁵ Неколико деценија касније (1346-1354), медаљон са ликом светог Нифонта (у облику монаха) добио је место на луку наоса цркве Светих Апостола у Пећи,⁷¹⁶ а свети

⁷⁰⁹ О. В. Творогов, *Житие Нифонта Константинополю*, in: *Словарь книжников и книжности Древней Руси I. XI – первая половина XIV в.*, ed. Д. С. Лихачев, Ленинград, 1987, 172–173; С. А. Иванов, «*Житие св.Нифонта*»: славянский перевод и греческий оригинал, in: *ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова*, Москва 1998, 500-512; Е. А. Полетаева, «*Книга, глаголемая Нифонт*» и ее бытование на Руси (некоторые аспекты изучения памятника), in: *Книга и литература в культурном пространстве эпох (XI–XX века)*, edd. О. Н. Фокина, В. Н. Алексеев. Новосибирск 2011, 517–534; eadem, *Выпуски из «Жития св. Нифонта» в древнерусских сборниках*, ВНГУ 10/2 (2011) 88–97.

⁷¹⁰ Л. И. Антонова, *Иллюстративный цикл Жития Нифонта и Макарьевская книгописная мастерская*, in: *Материалы и сообщения по фондам отдела рукописей Библиотеки РАН*, Санкт Петербург 2005, 63–71, са библиографијом.

⁷¹¹ Миљковић–Пепек, *Вељуса*, 207-209, сх. VII, таб. XIII, сл. 66. Аутор сматра да је параклис био посвећен управо светом Нифонту, па у складу са том претпоставком идентификује и тумачи друге представе светитеља у њему, *Ibid.*, 209-210. Расправу о назначеном проблему ваља одложити за неку другу прилику, уз напомену да наведено мишљење о посвети параклиса сматрамо тешко прихватљивом. Не можемо се, сем тога, лако сложити ни са гледиштем Петра Миљковић–Пепека да представу Христа у слави у апсиди треба идентификовати као *Визију светог Нифонта о Страшном суду* (cf. *ibid.*, 205, 207, сх. VII, таб. XIV, сл. 65). О тој визији cf. А. Timotin, *Visions, prophéties et pouvoir à Byzance. Étude sur l'hagiographie méso-byzantine (IXe-XIe s.)*, Paris 2010, 289-291; С. Cupane, *The Heavenly City*, in: *Dreaming in Byzantium and Beyond*, edd. С. Angelidi, G. T. Calofonos, Ashgate 2014, 58; V. Marinis, *The Vision of the Last Judgment in the Vita of Saint Niphon (ВНГ 1371z)*, *DOP* 71 (2017) 193–227.

⁷¹² Својевремено је А. Орландос једног светитеља у Богородичиној капели манастира Светог Јована Богослова на Патмосу препознао као светог Нифонта, што су прихватили и поједини каснији истраживачи. Cf. Орландос, *Πάτιος*, 162–163, πίν. 12, 42–43, 45α–β; Skawran, *The Development*, 93, 179, fig. 372. Сасвим недавно је, међутим, поуздано установљено да је реч о представи светог Сампсона, cf. Т. Стародубцев, *Лекар и чудотворац*, 32, п. 34.

⁷¹³ Бабић, *Краљева црква*, 94.

⁷¹⁴ У том храму насликане су две појединачне представе светог Нифонта, као и једна у оквиру Менолога, cf. Тодић, *Грачаница*, 87, бр. 27, 93. бр. 15, 95, бр. 5. 100, 109.

⁷¹⁵ Тодић, *Старо Нагоричино*, 73.

⁷¹⁶ Тодић, *Патријарх Јоаникије*, сл. 10; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 212 (В. Ј. Ђурић).

епископ Константијане је убрзо представљен (1359/1360) и у Митрополији у Касторији, на слоју фресака насликаном о трошку јеромонаха Данила, а за владавине тесалијског цара Симеона Палеолога (1359-1370) и његовог сина Јована Уроша.⁷¹⁷

Попрсеје светог Нифонта Кипарског у Богородичиној цркви у Студеници је, дакле, прво ликовно сведочанство о штовању тог светитеља међу Србима. Разуме се, његов култ и иконографију у српским средњовековним земљама у овој прилици не можемо свеобухватније размотрити, али ћемо ипак указати на могућност да је ученим Србима средњег века његова хагиографија била добро позната. Иако, занимљиво, памјат светог епископа Константијане није уврштана у месецослове српских богослужбених књига, веома је у назначеном смислу речит податак да је сачуван један српскословенски рукопис његовог опширног житија.⁷¹⁸

Архијереј представљен поред светог Нифонта (сл. 48) раније је препознат као свети Модест.⁷¹⁹ Јасно је, међутим, да слово М, једино које су ранији истраживачи запазили, не стоји на почетку легенде са именом светитеља, па се наведена идентификација мора одлучно одбацити. На основу трагова осталих слова натписа, закључује се да је, заправо, највероватније у питању представа светог Лава Римског. Тај римски папа (440-461) је, уз још неке поглаваре Западне цркве из времена пре раскола 1054, поштован као светитељ у Православној цркви (18. фебруар),⁷²⁰ о чему сведоче и његове ликовне представе.⁷²¹ У илустрованим календарским рукописима сачувана је једино минијатура у Менологу Василија II,⁷²² али су ликови папе Лава у византијском монументалном живопису

⁷¹⁷ E. Tσιγαρίδας, *Καστοριά. Κέντρο ζωγραφικής την εποχή των Παλαιολόγων (1360-1450)*, 28-29 (no. 74), 36, 64, εικ. 33.

⁷¹⁸ То житије сачувано је у оквиру зборника из библиотеке манастира Хиландара, састављеног 1350-1360. године. Cf. Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 180 (бр. 472); Ch. E. Gribble, *Relationships Between the „Житие Нифонта“ in Hilandar Manuscript Number 472 and in Other Manuscripts*, in: *Проучавање средњовековних јужнословенских рукописа*, ed. П. Ивић, Београд 1995, 121-125, где је рукопис, на основу усмено саопштеног мишљења Матеје Матејића, датован око 1360. или нешто касније.

⁷¹⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 59; idem, *La peinture serbe* II, 9; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (В 39); Тасић, *Студеница*, 127; idem, *Сликаство*, 77; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 40; eadem, *Живопис*, 65; Тодић, *Фреске*, 139; Николић, *Конзерваторски запис* II, 63, n. 126, 77, сx. 3 (бр. 6).

⁷²⁰ Syn. CP, col. 471-472; ВHG II, 54; Novum auctarium ВHG, 124. О култу Лава Римског у словенском свету cf. М. В. Живова, *Рецепция культа римских пап в средневековой литературно-литургической традиции Slavica Orthodoxa*, докторска дисертација, Универзитет у Пизи 2016, 146-159, са широм литературом.

⁷²¹ LCI 7, col. 387-389.

⁷²² *Il menologio di Basilio II*, I, 112; II, 412

бројнији. У X веку свети римски понтифекс насликан је међу архијерејима у Новој цркви у Токали, а у следећем столећу у кијевској и охридској цркви посвећеној Божијој премудрости.⁷²³ Његове представе су се, надаље, у православним храмовима појављивале и у XII и XIII веку, што показују примери у Светим Апостолима у Перахорију, Светим Врачима у Касторији, Епископи на Манију и Мелнику.⁷²⁴ Када је, пак, о српским споменицима реч, свети Лав Римски је, после студеничког католикона, сликан тек стотинак година касније, у задужбинама краља Милутина.⁷²⁵

Поред података о култу Лава Римског у окриљу Православне цркве и историјата његових ликовних представа у источнохришћанској уметности, и „портретске“ одлике разматраног архијерејског лика у протезису Богородичине цркве у Студеници говоре у прилог претпоставци да је реч управо о поменутом римском папи. Са кратком и седом косом и брадом он је насликан и у Менологу Василија II (сл. 49), али ту приказан и са тонзуром. Сасвим слична физиономија, али уз одсуство тонзуре, одликује и лик тог поглавара Римске цркве у охридској катедрали (сл. 50).

Уз ликове светог Нифонта Кипарског и Лава Римског насликано је попрсје светог Вавиле Антиохијског (сл. 51),⁷²⁶ свештеномученика (4. септембар) из времена прогона хришћана под царем Децијем (249-251) или Нумеријаном (283-284).⁷²⁷ Тај антиохијски архијереј био је поштован у престоници Византијског царства, о чему речито сведочи податак да су му се мошти чувале у славном Студијском манастиру.⁷²⁸ Познато је и неколико ликовних представа светог Вавиле у средњовизантијској уметности. Сведен житијни циклус светитеља насликан је у менологу за септембар из Британске библиотеке,⁷²⁹ а страдање светог Вавиле или његове појединачне представе појављују се и

⁷²³ Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, 67, fig. 113; В. Todić, *Représentations de Papes Romains dans l'église Sainte Sophie d'Ohrid. Contribution à l'idéologie de l'archevêché d'Ohrid*, ΔΧΑΕ 29 (2008) 108, 109, fig. 2; Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 93, п. 129.

⁷²⁴ Megaw, Hawkins, *Perachorio*, 310, fig. 45; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25, (no. 62) Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 156, 157, εικ. 9; Skawran, *The Development*, 171, 173, 174, fig. 258; Мавродинова, *Мелник*, 28.

⁷²⁵ Бабић, *Краљева црква*, 94, сл. 42; Тодић, *Старо Нагоричино*, 73; idem, *Грчаница*, 80, 86 (бр. 28).

⁷²⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 59; idem, *La peinture serbe* II, 9; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (В 39); Тасић, *Студеница*, 127; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 40; Бабић, *Животис*, 65; Тодић, *Фреске*, 139; Николић, *Конзерваторски запис* II, 63, 77, сх. 3 (бр. 7).

⁷²⁷ Syn. CP, col. 11-12; ВHG I, 74-75; Auctarium ВHG 37; Novum auctarium ВHG, 39; ПЕ VI, 467-469.

⁷²⁸ Janin, *La géographie ecclésiastique* I, 60-61; *Книга паломник*, 22.

⁷²⁹ Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 120, fig. 3D5; Walter, *London September Metaphrast*, 14, fig. 4. Cf. и Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 46.

у неким другим илустрованим књигама.⁷³⁰ Најстарија представа тог антиохијског архијереја у византијском зидном сликарству сачувана је у цркви Светог Петра у Гарденици, на Манију, осликаној крајем X или почетком XI столећа.⁷³¹ На истом полуострву светитељ је приказан и у цркви Светог Стратига у Горњем Буларију, на слоју сликарства из XIII века.⁷³² Осим у Студеници, представе светог Вавиле насликане су и у млађим рашким споменицима – Милешеви и Сопоћанима.⁷³³

Још два света архијереја насликана су на јужном зиду проскомидије. На уској површини пролаза из ђаконикона у наос, у доњем регистру налази се стојећа фигура светог Амвросија (сл. 52),⁷³⁴ а изнад њега је, у полуфигури, приказан свети Автоном (сл. 53).⁷³⁵

Свети Амвросије, епископ Милана (374-397) и један од „доктора“ Западне цркве поштован је као светитељ и на православном Истоку (7. децембар).⁷³⁶ Светитељско прослављање великог латинског богослова имало је одјека и у источнохришћанској уметности. Његове ликовне представе старије од првобитног живописа Богородичине цркве у Студеници нису нарочито бројне, али се не може говорити ни о њиховој изразитој реткости.⁷³⁷ По свој прилици, најстарија позната представа изведена у духу византијске уметности налазила се у презвитеријуму римске цркве Санта Марија Антиква, а насликана је за понтификата папе Јована VII (705-707).⁷³⁸ Два века касније, милански архијереј

⁷³⁰ *Il menologio di Basilio II*, I, 6; II, 10; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 17, 176.

⁷³¹ N. Δρανδάκης, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ «Ἁγίου Πέτρου» Γαρδενίτσας*, in: idem, *Μάνη και Λακονία*, A, 478, 480 (no. 20), 489, πίν. 3β; idem, *Μέσα Μάνη*, 266, 267, εἰκ. 8 (no. 20), 11, 18.

⁷³² Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 431, εἰκ. 42 (no. IV), 458; Skawran, *The Development*, 174.

⁷³³ Живковић, *Милешева*, 9, (I/7); idem, *Сопоћани*, 11 (III/6).

⁷³⁴ Тасић, *Сликарство*, 77; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 40; eadem, *Живопис*, 65; Николић, *Конзерваторски запис II*, 63, 77, сх. 3 (бр. 21), сл. 12; Вранешевић, *Свети Амвросије*, 317-318, сл. 10; Džurova, Trifonova, *Raffigurazioni di sant'Ambrogio*, 130, fig. 1; Καζαμια-Τσερνου, *Αμβρόσιος*, 80, εἰκ. 6.

⁷³⁵ Тасић, *Сликарство*, 77; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 40; eadem, *Живопис*, 65; Николић, *Конзерваторски запис I*, 31, сл. 4; Николић, *Конзерваторски запис II*, 63-64, 77, сх. 3 (бр. 22), сл. 1.

⁷³⁶ Syn. CP, col. 283-284; BHG I, 21; Auctarium BHG, 19; Novum auctarium BHG, 18; ПЕ II, 119-135. За помене светитеља у српским и другим словенским средњовековним календарима cf. I. Evangelou, *Saint Ambrose of Milan in Slavic Literature*, in: *Ambrose of Milan*, 198-206. Cf. и Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 24.

⁷³⁷ У последњих десет година објављена су чак четири рада, различитог научног квалитета, посвећена ликовним представама светог Амвросија у источнохришћанској уметности: Вранешевић, *Свети Амвросије*; Džurova, Trifonova, *Raffigurazioni di sant'Ambrogio*; Ж. Андрејић, *Значење и симболика Светог Амвросија Медиоланског, архијереја Запада и Истока, за Српску православну цркву са одразом на иконографске садржаје и уметност*, *Саборност* 7 (2013) 131-143; Καζαμια-Τσερνου, *Αμβρόσιος*.

⁷³⁸ Nordhagen, *S. Maria Antiqua*, 41, pl. CXXXV (no. 2).

представљен је на керамичкој икони са иконостаса палате у Преславу,⁷³⁹ а његов лик приказан је и у појединим рукописним менолозима.⁷⁴⁰ Источнохришћанској иконографији светитеља припадају и његове представе у споменицима на норманској Сицилији, створене у духу византијске уметности – мозаичке фигуре у катедрали у Монреалу и у Палатинској капели у Палерму, обе из XII века.⁷⁴¹ Представе светог Амвросија ретко се појављују у споменицима XIII века на подручју византијског културног круга,⁷⁴² али се у монументалном сликарству зреле епохе Палеолога њихов број повећава. Крајем XIII или почетком XIV столећа фигури миланског архијереја припало је место у нартексу цркве светог Николе „под кровом“ у Какопетрији на Кипру,⁷⁴³ у Грачаници је он насликан у тамбуру куполе северног параклиса,⁷⁴⁴ у цркви Светих Апостола у Пећи на потрбушју лука у наосу,⁷⁴⁵ а у цркви Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији на чеоној страни лука која уоквирује олтарску апсиду.⁷⁴⁶ У то време је, штавише, свети Амвросије могао бити уврштен и у композицију *Службе архијереја*. Када је о српској уметности XIV века реч, таква представа сачувана је у олтару Леснова.⁷⁴⁷ Сабирајући све што је речено о култу и иконографији светог Амвросија, појава његовог лика у олтару Богородичине цркве у Студеници нимало не изненађује.⁷⁴⁸

Лик светог Автонома (12. септембар) у проскомидији студеничког католикона завређује пуну пажњу, пошто је култ тог архијереја имао пре свега локални карактер и није се знатније одразио у византијској уметности. Према кратком житију сачуваном у

⁷³⁹ Džurova, Trifonova, *Raffigurazioni di sant'Ambrogio*, 136, fig. 15, са литературом.

⁷⁴⁰ *Il menologio di Basilio II*, I, 61-62; II, 227; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 84; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 131, fig. 3F12.

⁷⁴¹ Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 45, pl. 38c; Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 322-325 (no. 52).

⁷⁴² Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 147-148, εικ. 232-233; Καζαμια-Τσερνου, *Αμβρόσιος*, 84-85.

⁷⁴³ Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, 66; Καζαμια-Τσερνου, *Αμβρόσιος*, 83, εικ. 11.

⁷⁴⁴ Тодић, *Грачаница*, 93 (бр. 8), 109.

⁷⁴⁵ Тодић, *Патријарх Јоаникије*, сл. 10; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 212 (В. Ј. Ђурић). Свети Амвросије је у цркви Светих Апостола приказан у монашкој одећи.

⁷⁴⁶ Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 102, сл. 33.

⁷⁴⁷ Габелић, *Лесново*, 71. Сф. и Κωνσταντινίδη, *Ο Μελλισμός*, 197, 230.

⁷⁴⁸ Светитељско прослављање светог Амвросије на тлу средњовековне Србије истраживачи тумаче и као последицу непосредне близине католичких земаља (Вранешевић, *Свети Амвросије*, 322), односно у вези са податком да је он био судија у Сирмијуму пре него што је постао епископ Милана (Džurova, Trifonova, *Raffigurazioni di sant'Ambrogio*, 130; за слично тумачење сф. и чланак Живојина Андрејића наведен у напомени 229 *supra*, посебно стр. 140-141). Податак о његовом боравку у Сирмијуму, тешко се може тумачити онако како је учињено, уколико се зна да чак ни најславнији мученици из тог града нису посебно истицани у сликаним програмима српских цркава нити је њихов култ био нарочито развијен, сф. Preradović, *Les martyrs de Sirmium, Singidunum et Ulpiana*,

збирци Симеона Метафраста, тај је светитељ епископску службу започео у Италији, али је услед прогона тамошњих хришћана за време Диоклецијана пребегао у Битинију, у место Сореос, у Никомидијском заливу. На том тлу истакао се као велики проповедник и борац против пагана, а саградио је и храм посвећен арханђелу Михаилу. После многих мисионарских путовања по Малој Азији и повремених скривања од царевих прогона који су га сустизали и у новој средини, живот светог Автонома окончан је мученичком смрћу. Усмртили су га локални пагани док је служио литургију у поменутом архистратиговом храму. У каснија времена, у славу светог Автономија подигнута је црква, у којој су биле изложене чудотворне мошти светитеља. Тај мартријум освећен је, по казивању хагиографа, у време цара Јустина I (518-521).⁷⁴⁹ Храм се помиње и у неким познијим, веома поузданим писаним изворима,⁷⁵⁰ а у новије време је претпостављено да се он налазио управо у Сореосу, који је пак поистовећен са данашњим селом Тепекој, у близини Ираклиона (данас лучког града Ереглија) и Пренета (данашњег Карамурсела).⁷⁵¹ Осим кратких житија у Цариградском синаксару и Метафрастовој збирци, током средњег века није састављен ниједан други хагиографски спис у славу светог Автонома,⁷⁵² а нема ни података о штовању његових реликвија и изградњи храмова у његову славу ван области на којој му је култ заснован. На закључак о ограниченим донетима тог култа наводи, најзад, и малобројност ликовне представе светитеља.⁷⁵³ Представа у Богородичиној цркви у Студеници је, колико смо успели да установимо, најстарија сачувана у зидном сликарству византијског света. Од ранијих примера познате су само менолошке представе, у рукописима (сл. 54) и на иконама, на којима су приказана страдања или појединачне представе светог Автонома.⁷⁵⁴ У ширим оквирима српског зидног сликарства студеничка представа светог Автонома није усамљена. Протекло је, међутим, више од века од

⁷⁴⁹ PG 115, col. 692-697; Јустин, *Житија светих за септембар*, 247-251. Историјску веродостојност житија темељно је преиспитао Foss, *St. Autonomus and His Church*. Cf. и ПЕ I, 202-203.

⁷⁵⁰ Године 602. у тој се цркви безуспешно скривао цар Маврикије са породицом, бежећи од узурпатора Фоке (cf. Foss, *St. Authonomus and His Church*, 193, са изворима), а храм се помиње и у *Житију светог Теодора Сикеота* (после 641), cf. *Vie de Theodore de Sykeon*, ed. A. J. Festugière, Bruxelles 1970), I, 130-133; II, 135-138. Cf. и Janin, *Les églises et les monastères*, 86-87, где је скренута пажња на податак да је игуман манастира Светог Автономија учествовао на Седмом васељенском сабору у Никеји 787. године.

⁷⁵¹ Foss, *St. Authonomus and His Church*, 194-195. Управо се последњи поменути град у Цариградском синаксару наводи као место где се налазила Автономијева епископска катедра, cf. Syn. CP, col. 35-37.

⁷⁵² BHG I, 72; *Novum auctarium BHG*, 39.

⁷⁵³ LCI 5, col. 296; ПЕ I, 203.

⁷⁵⁴ *Il menologio di Basilo II*, I, 11, II, 30; Walter, *London September Metaphrast*, 16, fig. 9; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 121, 177, fig. 3D12, 5C10; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 18, 68; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 47-48, pl. 3.

осликавања Немањине задужбине када је битинијски свештенотученик поново насликан у једном српском храму. У грачаничком менологу је он представљен заједно са састрадалницима,⁷⁵⁵ а у Дечанима је у оквиру календарске илустрације за 12. септембар приказано његово усековање испред тробродне цркве, то јест храма у Соресу.⁷⁵⁶ Најзад, у олтару Раванице је попрсју светог Автонома припало место у зони медаљона испод сцене *Причешића апостола* (сл. 55).⁷⁵⁷

У светлости свега што је речено јасно је да је студеничка представа светог Автонома веома вредна за проучавање култа и иконографије тог светитеља. Не верујемо, међутим, у то да њену појаву треба објашњавати неким посебним разлозима, односно нарочитом жељом творца иконографског програма.⁷⁵⁸ Када је посредни локална рецепција култа светог Автонома, посебно у време првог осликавања Богородичине цркве у Студеници, можемо поменути само то да памјат светог Автонома садржи већ најстарији српски месецослов, онај у Мирослављевом јеванђељу.⁷⁵⁹ Што се, коначно, тиче програмског места представе, онда би њену позицију изнад стојеће фигуре светог Амвросија можда требало тумачити у вези са већ поменутим податком да је свети Автоном испрва био епископ на тлу данашње Италије.⁷⁶⁰

Најугледнијим архијерејима у протезису припало је и најистакнутије место – прва зона живописа северног зида (сл. 56). На крајњој источној страни насликана је фронтална

⁷⁵⁵ Мијовић, *Менолог*, 287; Тодић, *Грачаница*, 100.

⁷⁵⁶ Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 379, сл. 18.

⁷⁵⁷ Живковић, *Раваница*, 16, 18; Беловић, *Раваница*, 108, 110, 174, сл. LI; Стародубцев, *Зидно сликарство* I, 266; II, 45. Познате су нам још само две, знатно млађе представе у српским храмовима. Обе припадају епохи обновљене Пећке патријаршије и насликали су их грчки зографи. Реч је о фрескама у манастирима Пиви (1604-1605) и Пустињи (1622), cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 199; Пејић, *Манастир Пустиња*, 126, 188, сл. 92. Cf. и упутство за сликање светог Автонома у Ерминији Дионисија из Фурне; „стар, кратке округле главе“, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 396/397.

⁷⁵⁸ Сасвим је произвољан покушај Радомира Николића да појаву светог Автонома кроз етимологију светитељевог имена, на темељу које конструише тезу о жељи архимандрита Саве да ликом битинијског свештенотученика истакне тежњу ка стварању самосталне Српске цркве: „Он је именом овог светитеља већ стварао темељ за своју самосталну цркву.“ (cf. Николић, *Конзерваторски запис* I, 31). Не губећи из вида занимљив проблем утицаја појединих имена светитеља на карактер њихових култова, посебно у сеоским срединама (cf. нпр. Gerstel, *Rural Lives*, 66, 90-91, 158-159), наведено домишљање треба одлучно одбацити. Сматрамо, уосталом, да се уопште не може говорити о раду светог Саве на осамостаљивању Српске цркве у време осликавања Богородичине цркве у Студеници, cf. Живковић (М.), *Студеница*, 200-201.

⁷⁵⁹ *Мирослављево јеванђеље*, ed. Љ. Стојановић, Београд 1897, 299. Cf. и *Месецослов Јерусалимског типика*. *Рукопис архива САНУ*, ed. В. Савић, Ниш – Манастир Сопотани 2003, 33-34.

⁷⁶⁰ Наведено гледиште би у извесној мери могла да оснажи чињеница да су и на одговарајућем месту у проскомидији двојица архијереја упарени на основу географског начела, cf. *infra*. Не треба искључити ни могућност да је у одабиру лика светог Автонома и календарски поредак могао да буде од значаја, будући да се у непосредној близини налази представа светог Вавиле, који се такође празнује у септембру, cf. стр. 120-121 *supra*.

фигура светог Григорија, епископа кападокијског града Нисе (372-376, 378-395), великог богослова и брата светог Василија Великог (сл. 57). Уз тог славног оца Цркве приказан је архијереј коме је управо он саставио житије – свети Григорије Чудотворац, епископ неокесаријски (око 245-270, сл. 58).⁷⁶¹ Легенда са именом трећег архијереја (сл. 59) није сачувана, па се његов идентитет не може поуздано утврдити. Претпостављено је, међутим, да је реч о још једном истоименом архијереју, будући да је груписање представа светих епископа по имену Григорије био добро познат обичај у византијском монументалном живопису.⁷⁶² Избор се у датом случају може сузити на светог Григорија, епископ сицилијанског града Акраганта (Агригента) из VI-VII века, односно светог Григорија Просветитеља, епископа Велике Јерменије из првих деценија IV столећа, пошто је трећи свети Григорије, римски папа, у студеничком католикону насликан на западном зиду наоса.⁷⁶³ Пошто су поменута двојица светих архијереја у уметности византијског света представљани са сасвим сличним физиономијама идентитет светитеља о коме је реч не може се поуздано установити, мада би трагови слова наводили на претпоставку да је реч о светом Григорију Акрагантском.⁷⁶⁴

Архијереји у ђаконикону

У апсиди ђаконикона насликана је фронтална стојећа фигура светог Елевтерија (сл. 60).⁷⁶⁵ Према Цариградском цинаксару, тај свети архијереј празнован је 15. децембра,⁷⁶⁶ а према метафрастовској верзији његове хагиографије, у Византији најпопуларније, он је био веома значајна фигура ране црквене историје. Реч је о првом епископу Илирика, који је због мисионарског рада ухапшен и погубљен у Риму за време императора Хадријана

⁷⁶¹ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 227, сл. 9-11, са одговарајућом библиографијом. О поменутој двојици светитеља, укључујући преглед њихових бројних представа у источнохришћанској уметности, cf. ПЕ XIII, 75-86, 480-526, са обимном литературом.

⁷⁶² О програмском зближавању тројице, или, чак, четворице светих Григорија cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 138-139; Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской I*, 37-42; Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 228-229.

⁷⁶³ О представи светог Григорија Римског cf. *infra*.

⁷⁶⁴ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 228.

⁷⁶⁵ Петковић (В.), *Студеница*, 54, 55; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (II B6); Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, fig. 1; Тодић, *Фреске*, 139, сл. 151; Бабић, *Живопис*, 65; Николић, *Конзерваторски запис II*, 62, 77, сх. 4 (бр. 1).

⁷⁶⁶ Syn. CP, col. 307-310.

(117-138).⁷⁶⁷ О великом поштовању светог Елевтерија у крилу источног хришћанства сведочи и приличан број његових ликовних представа.⁷⁶⁸ Страдање тог светог архијереја приказано је у Менологу Василија II,⁷⁶⁹ а најстарија позната представа у монументалном живопису сачувана је у Кападокији, у Новој цркви у Токали, осликаној крајем X века.⁷⁷⁰ Потом се, у XI веку, ликови свештенотученика из Илирика појављују у ђакониконима католиконâ у манастирима Дафни и Светог Луке Стириота у Фокиди и у цркви Светог Евтихија у Хрономонастирију на Криту,⁷⁷¹ а срећу се и у иконографским програмима храмова осликаних током следећег столећа. О томе, рецимо, сведоче представе светог Елевтерија у Нерезима, Монреалу, Светим Врачима у Касторији, Горњем Буларију и Епископи на Манију.⁷⁷² Током XIII века, свети Елевтеије је у појединим срединама могао бити приказан и на истакнутијем месту од олтара, о чему сведочи његова фигура на стубцу наоса у Старој Митрополији у Верији.⁷⁷³ Осим у студеничком католикону, свети Елевтерије је у српском сликарству XIII века насликан још само у олтару Сопоћана.⁷⁷⁴

Сликани програм јужног зида ђаконикона претрпео је приличне измене приликом пресликавања 1568. године. Тада је у њега уведена представа светог Арсенија Српског, у прозору су приказани свети Јефрем Пећки и Марко Ефески, а у првој зони фигура светог Илариона Мегленског, која се на најстаријем слоју, готово сигурно, није могла налазити на истом месту, као, највероватније, ни представа светог Киријака Цариградског.⁷⁷⁵ Једна, пак, фигура светитеља обновљена у XVI веку могла је и 1208/1209. бити представљена у ђаконикону Богородичине цркве у Студеници. Реч је о лику светог Маркијана из Сиракузе

⁷⁶⁷ ВHG I, 173-174; Auctarium ВHG, 61; Novum Auctarium ВHG, 65; ПЕ XVIII, 275-278; Јустин, *Житија светих за децембар*, 431-439.

⁷⁶⁸ LCI 6, col. 116-117; ПЕ XVIII, 278.

⁷⁶⁹ *Il menologio di Basilio II*, I, 67; II, 246. За друге представе светог Елевтерија у рукописима и оне на менолошким иконама cf. Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 21; 85; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 97, fig. 3B2; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers II*, 28, fig. 69; Galavaris, *An Eleventh Century Hexptych*, 72, pl. 6.

⁷⁷⁰ Wharton Epstein, *Tokali kilise*, 67. За млађе представе светог Елевтерија у кападокијским споменицима cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 78, 87, 198, 269.

⁷⁷¹ Millet, *Daphni*, 146, n. 9, fig. 56; N. Chatzidakis, *La présence de l'higoumène Philothéos dans le catholicon de Saint-Luc en Phocide (Hosios Loukas), Nouvelles Remarques*, CA 54 (2011-2012) 18, fig. 12; Spatharakis, *Rethymnon*, 98-99, pl. 9b.

⁷⁷² Sinkevič, *Nerezi*, 44, 45, Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 448-451 (no. 84); Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 63), εικ. 10, 17; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 178-179, εικ. 29 (no. 12), 180, 430, εικ. 42 (no. 18), πίν. 101.

⁷⁷³ L. Fundić, *Art and Political Ideology in the State of Epiros During the Reign of Theodore Doukas (r. 1215-1230)*, BS 23 (2013) 237-238.

⁷⁷⁴ Ђурић, *Сопоћани*, сл. 45; Живковић, *Сопоћани*, 11 (III, североисточни пиластар, бр. 9);

⁷⁷⁵ О фигурама поменутих светитеља cf. поглавље о обнови живописа у XVI веку, стр. 453-455 infra.

(сл. 61-62).⁷⁷⁶ У Цариградском синаксару је памјат тог светитеља уписана у рубрици за 31. октобар, на првом месту за тај празнични дан. У краткој житијној белешци наведено је да је свети Маркијан био први епископ Сиракузе, да га је у трон те катедре рукополижио апостол Петар, те да је мученички пострадао у прогонима хришћана за владавине Валеријана и Галијена (253-260).⁷⁷⁷ Средњовековне ликовне представе светог Маркијана сачуване су на Сицилији (црква Свете Луције у Сиракузи, VIII век, Монреале), што је само по себи разумљиво.⁷⁷⁸ С друге стране, тек понека представа сведочи о поштовању сицилијанског архијереја у Византији. Заправо, познат нам је само његов лик у месецослову ватиканског јеванђелистара (Vatic. gr. 1156).⁷⁷⁹ У светлу малобројности источнохришћанских ликова светог Маркијана, посебну вредност добија његова фигура у цркви Светог Ахилија у Ариљу. Штавише, у том храму је светитељ о коме је реч насликан на јужном зид ђаконикона, баш као и у Немањиној гробној цркви.⁷⁸⁰ Понајвише би се због те представе из задужбине краља Драгутина, као и неких примера у српском сликарству XIV века,⁷⁸¹ уз разумљив опрез, могло претпоставити да је студеничка фигура светог Маркијана 1568. само „обновљена“ са првобитног слоја живописа.⁷⁸²

У другој зони наспрамног, северног зида, изнад пролаза у бему, налазе се три медаљона са попресјима славних патријараха-иконофила – Германа, Тарасија и Никифора (сл. 63-65).⁷⁸³ Учени патријарх Герман (715-730) био је присиљен да абдицира са патријаршијског трона када се супроставио иконоборачкој политици цара Лава III (717-741). Патријарх Тарасије (784-806) председавао је Седмим Васељенским сабором (787) којим је окончана прва фаза иконоборачке јереси. Његов наследник Никифор (806-815), значајан богослов и историчар, свргнут је са патријаршијског трона када се успротивио

⁷⁷⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 54, сл. 61; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317-318; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (B 10); Петковић, *Зидно сликарство*, 168, сл. 32; Тодић, *Фреске*, 138; Бабић, *Живопис*, 157; Николић, *Конзерваторски запис* II, 77, сх. 4 (бр. 13).

⁷⁷⁷ Syn CP, cols. 180-181. Cf. ibid. col. 177, synaxaria selecta. Cf. ВНГ II, 76; Auctarium ВНГ, 122; Novum auctarium ВНГ, 135; Јустин, *Житија светих за октобар*, 681.

⁷⁷⁸ Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 578-581 (no. 121).

⁷⁷⁹ Duić-Serdar, *Илустрације византијског ватиканског јеванђелија*, 20, 77.

⁷⁸⁰ Војводић, *Свети Ахилије*, 60, 207 (бр. 6).

⁷⁸¹ Cf. представу светог архијереја Маркијана у Белој цркви Каранској: Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142.

⁷⁸² Поред тога, ваља напоменути да је у српском сликарству XVI и XVII века светитељ о коме је реч веома ретко сликан. Познат нам је само његов лик у живопису Пиве, cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 180.

⁷⁸³ Петковић (В.), *Студеница*, 58; idem, *La peinture serbe* II, 8-9; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III 18-20); Тасић, *Студеница*, 127-128; idem, *Сликарство*, сл. на стр. 86; Тодић, *Фреске*, 139, сл. 104; Бабић, *Живопис*, 65, сл. 53; Николић, *Конзерваторски запис* II, 63-63, 77, сх. 4 (бр. 5-7); Поповић (Б.), *Студеница*, 28-29, сл. 22 (копија фреске).

одржавању сабора из 815. године, којим је отпочела друга, краћа етапа у историји иконоборства.⁷⁸⁴

Патријарх Герман је од тројице хероја иконофилске борбе за православље у најчешће приказиван у византијској уметности.⁷⁸⁵ Иако, занимљиво, тај поглавар Цариградске цркве није сликан у средњовизантијским менолошким рукописима,⁷⁸⁶ његови ликови у монументалној уметности тога времена релативно су бројни. Најстарији познат – мозаичка фигура у просторији изнад југозападног вестибила Свете Софије у Цариграду – настао је, сматра се, свега пар деценија након коначног тријумфа православља.⁷⁸⁷ У Кападокији су представе патријарха Германа сачуване у неколико споменика,⁷⁸⁸ а у XI и XII веку су сликане на разним подручјима византијског света. Разложна је помисао да је и патријарх Герман био насликан међу бројним фигурама славних светих архијереја у цркви Свете Софије у Охриду, мада његова представа ту засад није идентификована,⁷⁸⁹ а поуздано су препознате оне у споменицима Кипра (Свети Никола „под кровом“ у Какопетрији),⁷⁹⁰ древне Русије (Света Софија у Кијеву, манастир Свете Јефросиније у Полоцку, Света Софија у Новгороду)⁷⁹¹ и Балкана (Бачково).⁷⁹² Међу примерима млађим

⁷⁸⁴ О тројици поменутих васељенских патријараха постоји обимна литература. Овде, међутим, упућујемо само на одговарајуће лексиконске одреднице и најновију синтетизу посвећену иконоборству у Византији: ODB II, 846-847; III, 1477, 2011; PmBZ, # 2298, 5301, 7235; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era*, 79-80, 89-104, 123-125, 260-276, 368-369 et passim.

⁷⁸⁵ LCI 6, col. 401-402; O. Meinardus *The Beardless Patriarch: St. Germanos*, *Македоника* 13 (1973) 178-186; Радујко, *Камено сапрестоље*, 99, п. 77; Ц. Грозданов, *Попрсеја архијереја у олтару цркве Богородице Перивленте у Охриду*, *Зограф* 32 (2008) 85-86; ПЕ XI, 254-260; Сарабьянов, *Чтимые святые домонгольской Руси*, 71-74.

⁷⁸⁶ Насликан је само на календарској икони за мај из манастира Свете Катарине на Синају, cf. Σωτηρίου, *Εικόνας της Μονής Σινά*, II, εικ. 128, 130.

⁷⁸⁷ Cormack, Hawkins, *Southwest Vestibule*, 223-224, fig. 41; Grabar, *L'iconoclasme*, 223-224.

⁷⁸⁸ Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, 67; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 17, 105, 119, 213.

⁷⁸⁹ Радојчић, *Прилози*, 367. Cf. Радујко, *Камено сапрестоље*, 112, п. 143. Наведена помисао привлачнија је утолико што су у Светој Софији Охридској насликани патријарси Тарасије и Никифор, као и свети Методије (843-847), четврти значајан иконофилски поглавар Васељенске цркве, cf. Ц. Грозданов, *Нови прилози за живописот на Св. Софија од времето на архиепископот Леон (1037-1056)*, in: idem, *Студији на охридскиот живопис*, Скопје 2017², 56-62.

⁷⁹⁰ M. Sacopoulo, *A Saint-Nicolas-du-Toit, deux effigies inédites de Patriarches Constantinopolitains*, *CA* 17 (1967) fig. 7; Stylianou, *Painted Churches of Cyprus*, 55.

⁷⁹¹ Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской II*, 231-233; Сарабьянов, *Чтимые святые домонгольской Руси*, 74, илл. 22-24.

⁷⁹² Балакова, *Бачковската костница*, сл. 19; *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, fig. 4. У обе цитиране публикације свети Герман није идентификован. Да је реч о представи тог патријарха установио је Радујко, *Камено сапрестоље*, 99, п. 47.

од најстаријег студеничког живописа ваља поменути ликове светог Германа у Каливија Кувари и Бојани.⁷⁹³

И култ светог Тарасија рано се одразио на византијско уметничко стваралаштво.⁷⁹⁴ Осим менолошких представа,⁷⁹⁵ сачуван је и један лик тог патријарха у мадриском рукопису Хронике Јована Скилице.⁷⁹⁶ У зидно сликарство су Тарасијеве представе, попут Германових, уведене по први пут у вестибилу цариградске цркве Божије Премудрости. Потом су оне доспеле и на кападокијско тле, о чему сведоче представе у Новој цркви у Токали и „Голубарнику“ у Чаушину, где је свети Тарасије, опет, насликан поред светог Германа.⁷⁹⁷ На осталим подручјима, од појединачних представа тог славног патријарха у монументалном сликарству средњовизантијског периода позната нам је једино она у охридској Светој Софији,⁷⁹⁸ а у српским храмовима XIII века лик светог Тарасија био је приказан и у жичком параклису Светог Стефана, судећи по слоју живописа из времена обнове.⁷⁹⁹

У првој фази развоја, и светитељско прослављање патријарха Никифора оставило је значајног трага у византијској уметности. У псалтирима су фигуре светог Никифора сликане у оквиру епизода посвећених полемици против иконобораца,⁸⁰⁰ а његова историјска улога истакнута је и на неколико минијатура у већ поменутом рукопису Скиличине хронике.⁸⁰¹ Најстарији лик поменутог патријарха у монументалној уметности потиче из вестибила свете Софије у Цариграду, где је приказан поред фигуре патријарха

⁷⁹³ Coumbaraki-Pansélinou, *Kalyvia-Kouvara*, 72, pl. 18; Грабаръ, *Боянската църква*, 38 (но. 14); Пенкова, *Образ святости*, 134.

⁷⁹⁴ Упутство о сликању његовог лика садржи већ спис Улпија римског (850-590), где је наведено да је он личио на светог Григорија Богослова, cf. *Εκ τών Ελλίων τοῦ Ρωμαίου*, ed. M. Hadzidakēs, ΕΕΒΣ 14 (1938) 414; Mango, *Art of the Byzantine Empire*, 215. Walter, *Art and Ritual*, 106, 107.

⁷⁹⁵ *Il menologio di Basilio II*, I, 114-115; II, 423; Попов, Тренев, *Миниатюры греческого минология*, 8, таб. 24; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 87, pl. 8.

⁷⁹⁶ Tsamakda, *The Illustrated Chronicle*, 64, fig. 46.

⁷⁹⁷ Wharton Epstein, *Tokali kilise*, 67; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 17, 103, pl. 67/2.

⁷⁹⁸ Радојчић, *Прилози*, 367. За ликове патријарха Тарасија на представама II Никејског сабора, cf. Walter, *L'Iconographie des conciles*, passim.

⁷⁹⁹ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жуча*, 294, 504 (бр 17), сл. 211 (Д. Војводић).

⁸⁰⁰ I. Ševčenko, *The Anti-iconoclastic Poem in the Pantocrator Psalter*, CA 15 (1965) 39–60; Ch. Walter, *Le souvenir du IIe concile de Nicée dans l'iconographie byzantine*, in: Nicée II, 787–1987. Douze siècles d'images religieuses, edd. F. Voespflug, N. Lossky, Paris 1987, 168–174; K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992, 28, 114-115, 133, figs. 38. 43, 111; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers II*, 24, fig. 48. Попут светог Тарасија, и патријарх Никифор је сликан у рукописним менолозима и убројан у славне архијереје у спису Улпија Римског, уз напомену да је по лику подсећао на светог Кирила Александријског, cf. n. 794 supra.

⁸⁰¹ Tsamakda, *The Illustrated Chronicle*, 43, 44, 46, 59-61, 68-69, fig. 2, 3, 33, 54. Cf. Ch. Walter, *Saints of Second Iconoclasm in the Madrid Scylitzes*, REB 39 (1981) 313, pl. 6.

Германа.⁸⁰² Друге сачуване представе патријарха Никифора у зидном сликарству средњовизантијског доба још су малобројније од размотрених ликова патријарха Тарасија. У Кападокији је сачувана само представа у Килицлар килисеси, храму осликаном почетком X века.⁸⁰³ а средином следећег столећа лик светог Никифора овековечен је и у цркви Свете Софије у Охриду.⁸⁰⁴ У српским споменицима се, после првог осликавања Студенице, представе патријарха Никифора задуго нису појавиле, све до првих деценија XIV столећа.⁸⁰⁵

Појава и груписање тројице ликова славних патријараха-иконофила у студеничком ђаконикону, ако се има у виду све што је речено о њиховим представама у старијој византијској уметности, нимало не треба да чуди. Они су одабрани да репрезентују цариградску цркву, као њени знаменити и светитељском славом овенчани поглавари.⁸⁰⁶

Нимало, затим, није необично ни то што је у иконографски програм најстаријег студеничког сликарства уврштена стојећа фигура светог Власија (сл. 66), насликана у првој зони пролаза према наосу.⁸⁰⁷ Тај светитељ (11. фебруар), епископ Севастije, мученички је пострадао највероватније за владавине императора Лицинија (308-324).⁸⁰⁸ О великој снази култа тог свештеномученика у Цариграду сведоче цркве које су му посвећене, као и подаци о штовању његових моштију, које су се, према описима средњовековних ходочасника, налазиле у два царским задужбинама, цркви Богородице Фарске и манастиру Пантократору.⁸⁰⁹ Свети кападокијски архијереј је у крилу православне цркве посебно поштован и као заштитник сточарства, односно домаћих

⁸⁰² Cormack, Hawkins, *Southwest Vestibule*, 224-225, fig. B, 41, 44-45.

⁸⁰³ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 138.

⁸⁰⁴ Радојчић, *Прилози*, 367.

⁸⁰⁵ За преглед тих представа, поводом појаве светог Никифора Цариградског у *Служби архијереја* у цркви Светог Никите код Скопља, cf. Марковић, *Свети Никита*, 145-146, са литературом. Међу њима вреди посебно поменути попрсје патријарха Никифора у олтарској апсиди Жиче, где су приказани и свети Герман и Тарасије, cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 241-242, 482-483, сл. 153 (Д. Војводић).

⁸⁰⁶ За мишљење да њихова појава у Студеници „не представља посебност јер се јавља у више византијских споменика“ cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 248, п. 345 (Д. Војводић). С друге стране, Радујко, *Камено сапрестоље*, 113, п. 144, ликове тројице поглавара Васељенске цркве доводи у извесну везу са присуством јереци у Србији Савиног времена.

⁸⁰⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 57; idem, *La peinture serbe*, 8; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (Nord II B16); Тасић, *Сликарство*, 76; Бабић, *Живопис*, 65; Тодић, *Фреске*, 139; Николић, *Конзерваторски запис II*, 63, 77, сх. 4 (бр. 21).

⁸⁰⁸ Syn CP, col. 457; ВHG I, 97-98; Auctarium ВHG, 44; Novum auctarium ВHG, 46-47.

⁸⁰⁹ *Книга паломник*, 25; Janin, *La Géographie ecclésiastique I*, 69-70; *Описание святыхъ Константинополя*, 440, 451. Cf. и М. Abgar, *Byzantine Head Reliquaries and Their Perception in the West After 1204: A Case Study of the Reliquary of St. Anastasios the Persian in Aachen and Related Objects*, Wiesbaden 2017, 101.

животиња. Тај аспект његовог култа развио се на темељу хагиографских сведочанстава о Власијевим исцељењима дивљих звери,⁸¹⁰ а, осим у грчким областима, био је нарочито и развијен у Русији, првенствено у Новогороду и осталим северним подручјима.⁸¹¹ При разматрању представе светог Власија у студеничком католикону можда вреди имати у виду и то да је у једној, српским земљама суседној римокатоличкој средини његовом култу припадало посебно место. Као што је добро познато, тај севастијски ахијереј је у времену осликовања Немањине задужбине био већ пола века поштован као свети заштитник Дубровника.⁸¹²

Слава светог Власија Севастијског дубоко је и континуирало прожимала источнохришћанско уметничко стваралаштво.⁸¹³ Најмање изненађује чињеница да су његови ликови често уврштени у богате галерије светитељских представа у рукописним менолозима и на календарским иконама.⁸¹⁴ Много је, с друге стране, речитије њихово присуство на појединим скупоченим делима примењене уметности израђеним у Цариграду, где је, како је поменуто, култ светог Власија показивао изразиту снагу.⁸¹⁵ И

⁸¹⁰ PG 116, col. 817; *Menologii anonymi Byzantini*, 329. За помене домаћих животиња у молитвеним натписима уз ликовне представе светог Власија cf. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes*, 110, fig. 80. Занимљиво је да постоји још један истоимени светитељ који је сматран заштитником сточара. Реч је о мученику Власију *Вуколу* (Пастиру) који се по цариградском синаксару празнује 3. фебруара (cf. Syn CP, cols. 441-442). Његове представе сасвим су ретке, али су поједине међу њима иконографски веома занимљиве, cf. S. Gabelić, *Contribution to the Iconography of Saint Mamas and Saints with attributes. Unpublished fresco of St. Mamas and St. Vlasios „Voucolos“*, in: *Практика В'Διεθοῦς Κοπριολογικῆ Σθεῶδριον, Β'*, Λευκοσία 1986, 577-581; eadem, *Лесново*, 119-120. Cf. et Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 32; I. Spatharakis, T. van Essenberg, *Byzantine Wall Paintings of Crete. III. Amari Province*, Leiden 2012, 47, 272.

⁸¹¹ О тамошњем штовању светог Власија сведоче изворна сведочанства о реликвијама, посвете цркава, као и бројне ликовне представе, посебно оне на иконама, од којих најстарија потиче из XIII века. О томе опширније Э. С. Смирнова, *Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века*, Москва 1976, 259-260; Т. Ю. Царевская, *О царьградских реликвиях Антония Новгородского*, in: *Восточнохристианские реликвии*, ed. А. М. Лидов, Москва 2003, 398, 399; ПЕ IX, 104-107.

⁸¹² А. Badurina, *Motivi izbora sv. Vlaha za patrona grada Dubrovnika*, PPUD 21 (1980) 142-147; Д. Прерадовић, *Преноси реликвија из Византија на Јадран у периоду између VI и XI века*, Ниш и Византија 11 (2013) 203-205; N. Lonza, *Sveti Vlaha, božanski zaštitnik Dubrovnika, čuvar njegove slobode i mira*, in: *Zborna crkva sv. Vlaha u Dubrovniku*, ed. K. Horvat-Levaj, Zagreb 2017, 19-39. О дубровачком реликвијару главе светог Влаха, са попрсном представом светитеља у облику римокатоличког бискупа, изведеном у емаљу, А. Munk, *Deconstructing the Myth of Byzantine Crown: The Head Reliquary of Saint Blaise in Dubrovnik*, DA 20 (2016) 7-51, са старијом литературом.

⁸¹³ Иконографија светог Власија није систематски истраживана. Неколико представа светитеља набројано је у LCI 5, col. 416-420. За опширнији, премда прилично селективан списак cf. ПЕ IX, 104-107. Попис представа светог Власија у проскомидијама православних храмова даје Altripp, *Prothesis*, 132-134.

⁸¹⁴ *Il menologio di Basilio II*, I, 106, II, 390; Попов, Тренев, *Миниатюры греческого минология*, 7, таб. 10; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 76, figs. 2C6-2C72; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers II*, 44, fig. 185; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptiuh*, 85, pl. 8.

⁸¹⁵ Cf. представе светог Власија на цариградским триптисима од слоноваче: *The Glory of Byzantium*, 133 (no. 80); *Byzantium, 330-1453*, no. 756; *Splendeur de Byzance*, 101 (no. Iv. 9). У потоњим временима,

његове представе у зидном сликарству византијског света прилично су бројне. Далеко највише примера сачувано је у храмовима Кападокије, што је сасвим разумљиво ако се има у виду чињеница да је светитељ био епископ Севастиије.⁸¹⁶ У XI и XII столећу, на многим другим византијским подручјима сачуван је бар по један споменик зидног сликарства у чији програм је укључена и ликовна представа светог Власија. Оне се, тако, проналазе у храмовима Крита (црква Светог Евтихија у Хрономонастири, Ретимно, око 1000),⁸¹⁷ Наксоса (Свети Ђорђе Диасоритис, XI в.),⁸¹⁸ Солуна (Панагија Халкеон),⁸¹⁹ Македоније (Базилика у Сервији, касни XII или рани XIII век),⁸²⁰ Тесалије (Успење Богородице у Калабаки, XII век),⁸²¹ Манија (Свети Стратиг у Горњем Буларију, Епископи, обе цркве осликане крајем XII века)⁸²² и Атике (црква Светог Спаса у Мегари, око 1200).⁸²³ Аналогије за студеничку представу светог Власија сачуване су, најзад, и на тлу средњовековне Русије, (Света Софија у Кијеву, Нередица),⁸²⁴ Јерменије (Ахтала, 1205-1216),⁸²⁵ норманске Сицилије (катедра у Монреалу и Палатинска капела у Палерму)⁸²⁶ и Јужне Италије (Santa Maria di Anglona).⁸²⁷ Уз наведене примере, а као посебно речито сведочанство о поштовању светог Власија у српској средини у времену што је непосредно претходило првом осликавању Немањине задужбине, ваља поменути и његов лик у

попрсје светог Власија могло је и ван Цариграда бити изведено у луксузним уметничким медијима. О томе сведочи медаљон са ликом светог Власија на сребрном окуву иконе Богородице, десном крилу диптиха Благовести из Охрида (почетак XII века), cf. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 15-17, 86-87 (no. 20), t. XXX; A. Grabar, *Les Revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venise 1975, 36; Георгиевски, *Галерија на икони*, 24 (no. 4), са осталом литературом.

⁸¹⁶ У кападокијским споменицима је светом Власију најчешће припадало место уз најугледније архијереје хришћанског Истока, неретко у простору олтарске апсиде, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 18, 78, 86, 102, 119, 130, 134, 138, 203, 261, 269, 280, 300, 319, 325, 342, pl. 23 (fig. 2), 57, 60 (fig. 3), 80, 130 (fig. 2), 145 (fig. 2), 152, 176 (fig. 2), 180,

⁸¹⁷ Skawran, *The Development*, 163, fig. 162; Spatharakis, *Rethymnon*, 327, pl. 9b, fig. 90.

⁸¹⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωρίτης*, 53, 54, πίν. 27.

⁸¹⁹ Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων*, 14, sk. 1 (no. 11), 36-37; Skawran, *The Development*, 66, 159, fig. 90.

⁸²⁰ Α. Ευγγουπούλος, *Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήνα 1957, 41, πιν. 10/1; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 93, fig. 28; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 267.

⁸²¹ Skawran, *The Development*, 167, fig. 209-210.

⁸²² Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 179 (no. 17), είκ. 34, πιν. 34; Skawran, *The Development*, 173, 174.

⁸²³ Skawran, *The Development*, 175, fig. 320.

⁸²⁴ Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых на хорах*, 229-230; Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 42, 121 (no. 130), 194, ил. 108.

⁸²⁵ Лидов, *Ахтала*, 72, 474 (no. 17).

⁸²⁶ Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 45, 115, pl. 64; Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 350-353 (no. 59).

⁸²⁷ S. Tomeković, *Le programme hagiographique de Santa Maria di Anglona et la place des saints dans les décors de l'Itali méridionale "byzantine"*, in: *Santa Maria di Anglona*, edd. C. D. Fonseca, V. Pace, Potenza 1996, 74, 77-78, fig. 127.

испосници светог Петра Коришког, осликаној крајем XII или почеком XIII века. У том се пећинском храму веома пострадао представа светог севастијског свештеномученика налази у оквиру *Службе архијереја*, на северној страни олтарске апсиде.⁸²⁸ Свети Власије сликан је у православним црквама и током целог XIII века,⁸²⁹ о чему у српској средини, осим студеничког примера, сведочи једино фреска из Ариља.⁸³⁰ Потом су се, када је о српској уметности реч, представе севастијског свештеномученика појавиле у задужбинама краља Милутина,⁸³¹ што је лако објашњиво ако се зна да су у XIV столећу и на другим странама византијског света оне биле прилично бројне.⁸³²

Фигура светог Власија непосредно је програмски повезана са ликом још једног архијереја из Мале Азије. Изнад ње се, на име, налази попрсје светог Климента Анкирског (23. јануар),⁸³³ који је страдао је у Диоклецијановим прогонима, док је служио литургију са ђаконима Христофором и Харитоном (сл. 67). Заједно са њима погубљен је том приликом и Агатангел, војник које је примио хришћанство док је чувао утамниченог Климента.⁸³⁴ О одјеку култа светог Климента Анкирског у византијској уметности понајвише сведоче његове менолошке представе. У Менологу Василија II приказано је обезглављено свештеномучениково тело, на часној трпези је његова одсечена глава из које тече крв, а испред су мртва тела двојице ђакона. Готово идентична сцена насликана је и у

⁸²⁸ Ђурић, *Најстарији живопис*, 175; Стародубцев, *Уметнички утицаји хришћанског Истока*, 49.

⁸²⁹ П. Миљковић-Пепек, *Црквата Св. Јован Богослов – Канео во Охрид*, КН 9 (1967) 81, црт. 3; Coumbaraki-Pansélinou, *Kalyvia-Kouvara*, 67, pl. I (no. 7), 10. A. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle e Eubeé*, Athènes 1987, 33, (no. 12), 58, 59, pl. 16.2; Skawran, *The Development*, 167, fig. 205; I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 9; Chadzidakis, *Bitha, Kythera*, 111, fig. 1, fig (no. 3), 115, 125, fig. 3 (no. 5), figs. 5-6, fig. 14 (no. 9), 278, fig. 4 (no. 11), fig. 10; С. Кисас, *Оморфиклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије*, Београд 2008, 42 (бр. 92); Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηλείου*, 252 (no. 27), 283 (no. 49), εικ. 79.

⁸³⁰ Војводић, *Свети Ахилије*, 205 (no. 88).

⁸³¹ Бабић, *Краљева црква*, 94, 98; Тодић, *Грачаница*, 81, 85 (no. 57), 114; idem, *Старо Нагоричино*, 73, 83. 232 (црт. IV). Свети Власије је раније (1294/1295) насликан и у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, cf. Марковић, *Перивлепта*, 122.

⁸³² Разматрање многобројних представа светог Власија у уметности епохе Палеолога нема значаја за нашу тему. Ипак, вреди поменути да он у том столећу почиње чешће да се слика и у оквиру композиције *Службе архијереја* [Κωνσταντινίδη, *Ο Μελλισμός*, 184 (no. 49), 184-185 (no. 49, 53), 195 (no. 101), 209 (no. 168), 232; М. Томић-Ђурић, *To picture and to perform: the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II)*, *Zograf* 39 (2015) 145]. Поменимо, најзад, и то да ништа мање нису бројне ни поствизантијске ликовне представе Власија Севастијског. За њихов преглед cf. А. Трифонова, *Икона на св. Власий с житијни сцени в сбирката на църквата „Св. Атанасий“ във Варна*, ПИ 1 (2012) 41-43.

⁸³³ Петковић (В.), *Студеница*, 57; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, *Hamann-Mas Lean, Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III B17); Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 40; Тодић, *Фреске*, 139; Бабић, *Живопис*, 65; Николић, *Конзерваторски запис* II, 63, 77, сх. 4 (бр. 22).

⁸³⁴ Syn CP, col. 415-417; BHG I, 117-118; Auctarium BHG, 48-49; Novum auctarium BHG, 51.

„царском“ менологу из Балтимора.⁸³⁵ У рукопису из Истанбула (Chalke 103) и на синајском хексаптиху свети Климент је приказан како страда заједно са војником Агатангелом,⁸³⁶ њихове стојеће фигуре појављују се у месецослову Ватиканског јеванђелистара бр. 1156 (Vat. gr. 1156), док су у Теодоровом псалтиру они насликани у молитвеном положају.⁸³⁷ О популарности анкирског архијереја у Цариграду током X-XI века речито сведочи појава његових ликови на триптисима од слоноваче, израђиваним у престонициким радионицама.⁸³⁸ Када је, међутим, реч о споменицима византијског зидног сликарства, од постиконоборачког раздобља па до XIII века, онда се може констатовати прилична реткост представа свештеномученика из Галатије, што даје на значају његовом погрсу из Богородичине цркве у Студеници. Иако је реч о страдалнику са малоазијског тла, у оквиру богате галерије светачких представа у кападокијским храмовима X-XI века Климент Анкирски препознаје се само у Ајвали килисе, Чаушину и Чанли килисе.⁸³⁹ Преостала два, нама позната примера хронолошки су, па и географски, знатно ближа најстаријем студеничком живопису. Реч је о представама светог Климента у Епископи на Манију, с краја XII века,⁸⁴⁰ и у храму Светог Георгија у Оропосу на Атици, с почетка следећег столећа.⁸⁴¹

Фигура светог Мокија (?)

У проскомидији Богородичине цркве у Студеници насликана је и представа једног светог презвитера (сл. 68). Реч је о фронталној стојећој фигури у северном прозору, постављеној наспрам представе неидентификованог архијереја.⁸⁴² Свештеник о коме је реч одевен је у стихар са епитрахиљем и надбедреником, преко кога носи црвени фелон,

⁸³⁵ *Il Menologio di Basilio II*, I, 93-4; II, 346; Ševčenko, *The Walters "Imperial" Menologion*, 56, figs. 48-49. На следећем листу у Менологу Василија II (fol. 347) приказано је страдање светог Агатангела и других, cf. *Il Menologio di Basilio II*, I, 94; II, 347.

⁸³⁶ Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 117, fig. 6E12; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 81-82, pl. 7.

⁸³⁷ Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 23, 96; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers II*, 54, fig. 262.

⁸³⁸ *The Glory of Byzantium*, 133-134 (no. 80); *Splendeur de Byzance*, 101 (Iv. 9)

⁸³⁹ Thierry, *Ayvali kilise*, 103; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 39; Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia*, 48.

⁸⁴⁰ Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 179 (no. 18), εικ. 33, πιν. 34, Skawran, *The Development*, 174.

⁸⁴¹ Skawran, *The Development*, 184.

⁸⁴² Cf. supra.

десном руком благосиља, а у левој држи књигу.⁸⁴³ Бојени слој на његовом лицу толико је уништен да му се физиономија не може јасно разазнати; извесно је само то да је светитељ приказан са кратком (седом?) косом и брадом. Иако се, дакле, на основу изгледа светог презвитера не могу доносити сигурни закључци о његовом идентитету, у погледу тог преоблема је од помоћи податак да је један свештенотученик сликан међу архијерејима у олтарима српских средњовековних храмова. У питању је свети Мокије (11. мај), свештеник из Амфиполиса, који је у Диоклецијановим прогонима хришћана пострадао у Византиону.⁸⁴⁴ Култ тог светитеља је у Цариграду био веома снажан. Његово средиште налазило се у великој базилици која му је била посвећена, а чија је изградња у предању приписана Константину Великом.⁸⁴⁵ У приличном броју источнохришћанских храмова свети Мокије је сликан са светим Сампсоном, због тога што су се и мошти тог славног исцелитеља налазиле у поменутом цариградском храму.⁸⁴⁶ За нас су, ипак, од посебног значаја они споменици у којима је фигура светог Мокија приказана у светилишту, међу фигурама светих архијереја. Најстарији такав пример сачуван је у цркви цркве Светог Ахилија у Ариљу, где је свети презвитер о коме је реч насликан у ђаконикону.⁸⁴⁷ У истом делу олтара се, можда, фигура светог Мокија налазила и у цркви Светог Никите код Скопља,⁸⁴⁸ а, у просторном смислу, студеничкој фигури би још више одговарао пример из хиландарског католикона, где је он представљен међу архијерејима у протезису.⁸⁴⁹ Уз наведене представе светог Мокија у олтару, и уочљиве „портретске особености“ лика у протезису Богородичине цркве наводе на претпоставку да је реч управо о свештенотученику из Амфиполиса. Он је на највећем броју примера приказан са кратком

⁸⁴³ Фигуру о којој је реч помиње једино Николић, *Конзерваторски запис* II, сх. 3 (бр. 16), с погрешним податком да је реч о архијереју.

⁸⁴⁴ Syn. CP, col. 674-676; BHG II, 124; Auctarium BHG, 136; Novum auctarium BHG, 152.

⁸⁴⁵ Janin, *La géographie ecclésiastique* I, 367-371; L. Theis, *Where was the Church of Hagios Mokios? Remarks on some accidental findings in Istanbul*, in: *Thirtieth annual Byzantine studies conference. Abstracts of papers*, Baltimore 2004 (http://www.bsana.net/conference/archives/2004/abstracts_2004.html); A. Berger, *Mokios und Konstantin der Große. Zu den Anfängen des Märtyrerkults in Konstantinopel*, in: ANTIKHNΣΩP. *Τμητικός τόμος Σπίρου Ν. Τρωιάνου*, eds. Β. Λεονταρίτου-Καλλιόπη, Μ. Ε. Παπαγιάννη, Αθήνα 2013, 176-181; V. Marinis, *Art and Ritual in the Churches of Constantinople. Ninth to Fifteenth centuries*, Cambridge 2014, 91, 92, 111.

⁸⁴⁶ За преглед тих представа cf. Стародубцев, *Лекар и чудотворац*, passim.

⁸⁴⁷ Војводић, *Свети Ахилије*, 61, 207 (сх. 3, бр. 8).

⁸⁴⁸ Марковић, *Свети Никита*, 135, где се таква идентификација опрезно износи у вези са оштећеном фигуром свештеника на северном зиду.

⁸⁴⁹ Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 183 (no. 126).

седом косом и брадом.⁸⁵⁰ Због свега што је речено сматрамо да препознавање светог Мокија у фигури светог јереја у протезису студеничког католикона није далеко од истине. Ипак, у недостатку чвршћих аргумената, у обавези само да наведену идентификацију изнесемо уз максималан опрез.

Свети ђакони

У складу са праксом која се у византијској монументалној уметности може пратити још из кападокијских споменика из средине IX века, у олтару Богородичине цркве нашле су своје место и представе светих ђакона.⁸⁵¹

У првој зони апсиде проскомидије, са страна великог орнамента у њеном средишту, а испод фигуре Христа Емануила, насликане су стојеће фигуре двојице ђакона са кадионицама и дарохранилицама у рукама.

На левој страни налази се фигура светог Евпла из Катаније (сл. 69-70),⁸⁵² мученика из времена Диоклецијанових прогона (11. или 12. август).⁸⁵³ Појава његове фигуре у Студеници нимало не изненађује, пошто је тај сицилијански свети ђакон у олтару или његовој близини сликан у великом броју средњовизантијских храмова, о чему сведоче примери у Панагији тон Халкион у Солуну, Светој Софији у Охриду, Водочи, манастиру Дафни, Бачкову, Курбинову, Светим Врачима у Касторији, Светом Николи у Мелнику итд.⁸⁵⁴ У Евангелистрији у Геракију, живописаној крајем XII столећа, лик светог Евпла је, као и у студеничком католикону, насликан у проскомидији,⁸⁵⁵ у Бојани у ниши за

⁸⁵⁰ Супротно томе, у Ерминији Дионисија из Фурне се наводи да је свети Мокије „млад, ретке браде“, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 502/503.

⁸⁵¹ Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 141-142. О представама ђакона у олтарском простору византијских храмова cf. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 164-166.

⁸⁵² Петковић (В.), *Студеница*, 55; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II B 27); Тасић, *Сликарство*, 77; Бабић, *Живопис*, 65, сл. 55; Годић, *Фреске*, 139; Николић, *Конзерваторски запис* II, 77, сх. 3 (бр. 1); Поповић (Б.), *Студеница*, 27, сл. 19 (копија фреске).

⁸⁵³ Syn. CP, cols. 881-884; BHG I, 192-193; Auctarium BHG, 67; Novum auctarium BHG, 71; Franchi de Cavalleri, *Note agiografiche VII*, 1-54 *The Acts of the Christian Martyrs*, ed. H. Musurillo. Oxford 1972, 310-319.

⁸⁵⁴ Millet, *Daphni*, 147, fig. 57; Миљковић-Пепек *Материјали* I, 41, сх. I (бр. 14), сл. 3; idem, *Водоча*, 27, сх. I (бр. 8), сл. 10, таб. XI; *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, fig. 61; Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 91, pl. D, fig. 32; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 14); Мавродинова, *Мелник*, 11, сл. 28 За најпотпунији преглед представа cf. ПЕ XVII, 188.

⁸⁵⁵ Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 119, еικ. 136 (no. κδ), 192. Cf. Altripp, *Die Prothesis*, 83. Такав је случај и у неким млађим споменицима, попут цркве Светог Николе у коринтском селу Кленији (1287), cf. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κλένια Κορινθίας*, *Δίπτυχα* 4 (1986-1987) 105 (no. 11-12), 110-111, πιν. 6.

проскомидију,⁸⁵⁶ у цркви Преображења у епирском селу Плакоти (1220-1230) на северној страни источног зида олтара,⁸⁵⁷ а у лаконијској цркви Богородице Хрисафитисе, осликаној крајем XIII века, у пролазу између проскомидије и беме.⁸⁵⁸

У улози саслужитеља светог Евпла приказан је свети Роман⁸⁵⁹ († после 555; 1. октобар), најзначајнији рановизантијски црквени песник, који се за владавине цара Анастасија I (491-518) из родне Емесе преселио у Цариград, где је служио као ђакон у цркви Богородице Кириотисе (сл. 71-72).⁸⁶⁰ Култ славног химнографа одразио се у византијској уметности у два иконографска вида. На најстаријим представама истицан је његов песнички дар, па је приказан у тренутку док му, уснулом, Богородица предаје свитак.⁸⁶¹ Другом иконографском типу припадају бројне представе светог Романа као ђакона у монументалном сликарству.⁸⁶² Најстарије потичу из XI столећа, а сачувале су се у Кападокији⁸⁶³ и цркви Свете Софије у Кијеву.⁸⁶⁴ Свети Роман Мелод често је, потом, сликан и у споменицима XII века. У цркви Богородице Форбиотисе у Асину његов лик се налази у проскомидији, баш као и у студеничком католикону, а потом се појављује и у олтарима Светог Николе Касничког у Касторији, Епископи на Манију (ђаконикон) и храму Богородице Аракиотиса у Лагудери (ђаконикон).⁸⁶⁵

⁸⁵⁶ Пенкова, *Образ святости*, 137, илл. 6.

⁸⁵⁷ Χουλιάρης, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος*, 492, εικ. 2 (no. 7), 6.

⁸⁵⁸ Albani, *Panagia Chrysaphitissa*, 49, Abb. 9 (no. 25), Taf. 4, 19a.

⁸⁵⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 55; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mas Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II В 26); Тасић, *Сликарство*, 77; Тодић, *Фреске*, 139, сл. 150; Бабић, *Живопис*, 65; Николић, *Конзерваторски запис* II, 77, сх. 3 (бр. 2).

⁸⁶⁰ За хагиографске и биографске податке о светом Роману Мелоду cf. Syn. CP, cols. 95-96; ВHG III, 67; Јустин, *Житија светих за октобар*, 17-20; ODB III, 1807-1808; S. Gador-Whyte, *Theology and Poetry in Early Byzantium. The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge 2017; T. Arenzen, *The Virgin in Song: Mary and the Poetry of Romanos the Melodist*, University Park 2017. са старијом литературом.

⁸⁶¹ Cf. минијатуру у Менологу Василија II: *Il menologio di Basilio* II, 22-23; II, 78.

⁸⁶² Опредна ради, наводимо и то да је још један ђакон по имену Роман поштован као светитељ у Православној цркви (18. новембар), cf. Syn CP, col. 235; ВHG II, 226). Тај ранохришћански мученик из Цезареје је у византијској уметности обично приказиван као старац (cf. *Il menologio di Basilio* II, I, 51; II, 190; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 92, fig. 3.A 10), али су сачуване и његове представе у младићком узрасту, cf. Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 21, 81.

⁸⁶³ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 153, 262, pl. 10/4, 154/2; eadem, *La Cappadoce médiévale*, 142. На тлу Кападокије представа светог Романа сачувана је и у Карши килисе (1212), cf. eadem, *Karşı kilise*, 167, fig. 1. У кападокијским споменицима свети Роман је представљен у пару са светим Стефаном.

⁸⁶⁴ Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых на хорах*, 221, рис. 1.

⁸⁶⁵ Altripp, *Die Prothesis*, 172; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 52 (no. 8); Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 156, εικ. 15, 17; Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, 20-21, fig. 24. Поменимо још и представу светог Романа из Богородице Хрисафитисе у Лаконији [cf. Albani, *Panagia Chrysaphitissa*, Abb. 9 (no. 34), 49-50, Taf. 19b] и цркве Христа Пантократора у Хломосу (Крф), осликане средином XIV века cf. Βοκοτόπουλος et al., *Ιονία Νησιά*, 134, εικ. 5 (no. 8), 6. У XIII веку је свети Роман приказан у Каливији Кувари и Бојани, cf. Coumbaraki-

У протезису католикона Студенице сачуван је најстарији лик светог Романа Мелода у српској средњовековној уметности. Њихов број се у каснијим раздобљима постепено повећавао. У XIII веку свети Роман представљен је и у параклису Светог Саве Освећеног у Жичи (сачувано на обновљеном слоју),⁸⁶⁶ Грачаници⁸⁶⁷ и проскомодији Сопоћана,⁸⁶⁸ а међу примерима из XIV века посебно треба поменути онај из беме цркве Богородице Одигитрије у Пећи, будући да је ту, као и у студеничком католикону, свети Роман насликан у пару са светим Евплом.⁸⁶⁹

Нажалост, идентитет светог ђакона приказаног у апсиди проскомодије (сл. 73-74), поред фигуре светог Елевтерија,⁸⁷⁰ нисмо у стању да утврдимо. Крај његовог лика су, на обновљеном слоју фресака, очувани трагови легенде. Та се слова, међутим, толико слабо разазнају да се име приказаног светитеља не може са сигурношћу установити.⁸⁷¹

Pansélinou, *Kalyvia-Kouvvara*, 72, pl. 14-15; Грабаръ, *Боянската църква*, 39 (но. 17). За још неке примере cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 153, n. 22.

⁸⁶⁶ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 285, 506 (бр. 7), сл. 191-192 (Д. Војводић).

⁸⁶⁷ Реч је о лику тог светог ђакона на једном од фрагмената фресака првобитног слоја сликарства Грачанице, изведеном у XIII веку, пре обнове у време краља Милутина, cf. Тодић, *Грачаница*, 55, сл. 1.

⁸⁶⁸ Живковић, *Сопоћани*, 30 (X/3); Томић, *Sopocani*, 565, 567.

⁸⁶⁹ Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 97-98, сл. 31. За неке млађе примере сликања светих Евпла и Романа у пару cf. Altripp, *Die Prothesis*, 171-172.

⁸⁷⁰ Николић, *Конзерваторски запис II*, 77, сх. 4а (бр. 2).

⁸⁷¹ То сигурно није „свети Лавр (?)“ како је помишљао Петковић (В.), *Студеница*, 54, 55, нити свети Лаврентије, како је исти истраживач навео у својим познијим радовима, а за њим и неки други аутори, cf. idem, *La peinture serbe*, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (II В 7). Свети Лаврентије је, уосталом, приказан на другом месту у храму, cf. *infra*. На основу могуће дужине легенде могло би се, евентуално, помишљати да је реч о представи светог ђакона Авива или, пак, Прохора.

ХРИСТОЛОШКИ ЦИКЛУС У НАОСУ

Више зоне зидова у наосу, односно свод западног травеја Богородичине цркве у Студеници заузимају сцене Великих празника, којима је на оригиналном слоју живописа била придружена најмање једна сцена из циклуса Христових посмртних јављања (*Мироносице на гробу Христовом*). Разуме се, не треба посебно наглашавати да је реч о сасвим уобичајеној појави, пошто је развијен христолошки наратив био обавезан у тематском репертоару источнохришћанских храмова још од почетка средњовизантијског раздобља. Циклус сцена из Христовог живота уведен је у цариградску монументалну уметност већ у првој фази уметничке обнове после тријумфа над иконоборцима. О томе постоје ретка, али веома релевантна и речита писана сведочанства, а потоње присуство и развој христолошког циклуса, односно његова (постепена) стандардизација могу се пратити на основу сликаних програма храмова на осталим подручјима Византијског царства.⁸⁷²

Почетна сцена циклуса Великих празника, представа *Благовести*, насликана је у највишој зони источног зида (сл. 75-76).⁸⁷³ Испод првог, приказан је трећи празник у јеванђељском хронолошком поретку – *Сретење* – распоређено на северној и јужној страни зида. Поменуте сцене сачуване су на оба слоја живописа, при чему лева страна обеју композиција (изузев Богородичиног лика у *Сретењу*) припада оригиналном слоју, а десна је већим делом (*Благовести*) или готово у потпуности (*Сретење*), пресликана у XVI веку. Све остале сцене Додекаортона, осим *Распећа*, у целини припадају живопису из 1568. године, али нема сумње да су њихов избор и распоред готово у потпуности

⁸⁷² О програмском месту сцена *Додекаортона* у византијском зидном сликарству cf. нпр. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 22-26; Лазарев, *Система живописной декорации*, passim; E. Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine art*, CA 36 (1988) 51-73 (=idem, *Studies I*, 530-538); Spieser, *Liturgie et programmes iconographiques*, 584-586; Марковић, *Циклус Великих празника*; H. Maguire, *The Cycle of Images in the Church*, in: *Heaven on Earth*, ed. L. Safran, University Park, PA, 1998, 121-151 (мени недоступно); J.-M. Spieser, *Le développement du temple et les images des Douze Fêtes*, ВИНВ 69 (1999) 131-159 (=idem, *Urban and Religious Spaces in Late Antiquity and Early Byzantium*, Ashgate 2001, XVII); Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 179-281, passim; Zarras, *Narrating the Sacred Story*, 239-257; Connor, *Saints and Spectacle*, passim.

⁸⁷³ Комплетни библиографски подаци о појединачним сценама наведени су у поглављу посвећеном иконографији и обнови сликарства у XVI веку. Стога за распоред сцена Великих празника овде упућујемо само на одабране радове: Тодић, *Фреске*, 139-140, сл. 102, 106, 107; Николић, *Конзерваторски запис II*, 74-76, сх. 1 (бр. 13-14, 29-31, 51, 66-67, 71-72), сх. 2 (бр. 13-14, 31, 51, 69-72); Павловић, *О једном особеном моделу*, 444-445, црт. 1-2.

поштовани.⁸⁷⁴ Прва међу њима, иконографски сложена композиција *Рођења Христовог*, заузима целу површину друге зоне јужног зида поткуполног простора (сл. 77). Циклус се, затим, наставља у западном травеју наоса. Сцена *Крштења*, доста пострадала, насликана је у доњем регистру јужне половине свода. Изнад те композиције, на истој половини свода, налазе се остаци *Преображења Христовог*, сцене која и хронолошки следи *Крштењу* (сл. 78). Циклус Великих празника потом прелази на западни зид западног травеја. Највишу зону украшавају сцене *Васкрсења Лазаревог* и *Уласка у Јерусалим*. Испод њих је „смештена“ монументална композиција *Распећа Христовог*. „Уоквирена“ стојећим фигурама и попрсјима светих монаха и архијереја, та празнична сцена заузима сву преосталу површину зида (сл. 79-80). *Васкрсење Христово*, следећи празник по јеванђеоском редоследу, приказано је у виду *Силаска у Ад*, насликаног на северној половини свода западног травеја, наспрам *Преображења* (сл. 81). Ту су се до данас сачували само скромни трагови композиције – заправо, само фрагмент каменог саркофага – на основу којег је сцена идентификована.⁸⁷⁵ Претпоследњи Велики празник, *Успење Мајке Божије*, насликан је на целој површини друге зоне северног зида поткуполног простора, као пандан сцени *Рођења* (сл. 82). Коначно, уску површину „тимпанона“ западног поткуполног лука заузима *Силазак Светог духа на апостоле* (сл. 83).

Две сцене из циклуса Посмртних јављања Христових насликане су у западном травеју. Представа *Мироносица на Христовог гробу* налази се у највишој зони јужног зида, изнад ктиторске композиције, а испод *Крштења* (сл. 78). Као пандан тој сцени, на источном делу површине северног зида насликана је *Вечера у Емаусу*, сачувана у фрагментарном облику (сл. 81).

Из изложеног распореда сцена из христолошког циклуса јасно је да њихова просторна организација и јеванђељска хронологија нису сасвим усклађене. Та одступања од новозаветног поретка могу се, од случаја до случаја, објаснити ако се имају у виду програмска решења примењена у појединим ранијим, па и млађим споменицима, односно идејни подтекст појединачних призора о којима је реч.

⁸⁷⁴ Иконографска анализа пресликаних сцена показује да су оне у поткуполном простору приликом обнове изведене као својеврсне „копије“ оригиналних, али је извесно да су на представама у западној травеју првобитна иконографска решења измењена, сф. поглавље о обнови живописа у XVI веку.

⁸⁷⁵ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

Како је већ речено, сцена *Благовести* насликана је у највишој зони источног зида. На том месту је она могла бити приказана још у ранохришћанској уметности,⁸⁷⁶ али у византијским постиконоборачким споменицима њена позиција није била сасвим устаљена. Најстарији средњовизантијски пример смештања *Благовести* на источни зид наоса, на два одвојена „панела“, сачуван је у крипти цркве Свете Марине и Кристине у Карпињану код Отранта, осликане 959. године. Потом се, током XI века, таква позиција представе среће и у појединим кападокијским споменицима, али и у неким много репрезентативнијим храмовима, попут Свете Софије у Кијеву и католикона манастира Ватопеда.⁸⁷⁷ У вишим регистрима источног зида наоса, са страна апсиде или, као у Студеници, на „тријумфалном луку“, *Благовести* су сликане и у храмовима XII века. О томе сведоче споменици на норманској Сицилији, Мирожски манастир у Пскову, Нерези, Курбиново, црква Светог Архитратига Михаила код места Ано Булари на Манију итд.⁸⁷⁸ Програмско место на предолтарском зиду поткуполног простора приличило је представи *Благовести* најпре, због чињенице да је реч о првој сцени у циклусу Великих празника. Сем тога, она је сликана у непосредној близини светилишта и због свог основног значења, то јест чињенице да приказује сâм тренутак Оваплоћења.⁸⁷⁹

Са сценом *Благовести* непосредно је програмски повезана композиција *Сретења*, насликана испод ње, и развијена у два призора. Такво место *Сретења* лако је разумети ако се има у виду расположиви простор, али се, сем тога, њена близина олтару може довести у везу и са значењем празничног призора о коме је реч – антиципацијом Христове жртве,

⁸⁷⁶ Papastavrou, *L'Annonciation*, 112-113.

⁸⁷⁷ Појаву програмског решења о коме је реч проучио је I. Βαράλης, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997) 201-220. Cf. и Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 188-189; Papastavrou, *L'Annonciation*, 119, Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 59-62, ил. 12, 40-41, 45-46 (В. Д. Сарабьянов). Не треба превише сумњати у то да је назначена диспозиција *Благовести* осмишљења у Цариграду, иако се то данас не може доказати, у недостатку очуваних споменика. Та сцена се, додуше, помиње у писаним изворима о најстаријим постиконоборачким храмовима престонице, али се из њих не може закључити где се налазила, cf. Mango, *Art of the Byzantine Empire*, 200, 204; Connor, *Saints and Spectacle*, 61, 62.

⁸⁷⁸ Brodbeck, *Arc triomphal*; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 70, 308 (no. 11), 309 (no. 22), илл. 72-73; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 96 sqq, pl. B, fig. 36-37; Sinkevič, *Nerezi*, 47-48, figs. XXXIV-XXXVI, Pl. 8a-8b; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 402, εικ. 16, 417, σχ. 30, πίν. 103. Cf. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 182; Papastavrou, *L'Annonciation*, 120. Особено је решење из Богородице Аракиотисе у Лагудери, где су *Благовести* насликане на источном пару пандантифа, cf. Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 66-67, figs. 60-61.

⁸⁷⁹ За такво тумачење позиције *Благовести* cf. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 177-180. Као приказ Оваплоћења, сцена коју разматрамо каткад је сликана и у самом олтарском простору, cf. Βαράλης, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού*, 203-204; Altripp, *Die Prothesis*, 117-118; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 170-171.

односно евхаристије, те првим појављивањем Богомладенца у храму.⁸⁸⁰ Посебно је, надаље, занимљиво да је студеничка сцена *Сретења* насликана испод *Благовести*, иако јој хронолошки не следује. Већ је запажено да су те две епизоде из циклуса Великих празника и у неким старијим споменицима доведене у најближу везу. У појединим храмовима норманске Сицилије (Марторана) оне су постављене као пандани, будући да су насликане на „тимпанонима“ источног (*Благовести*) односно западног зида (*Сретење*).⁸⁸¹ На исти начин су две композиције распоређене и у Милешеви, само на источном и западном пару поткуполних пиластара.⁸⁸² Што се тиче постављања сцена *Благовести* и *Сретења* једне испод друге, онда су најбоље аналогије сачуване у живопису XII столећа на тлу древне Русије – Кириловској цркви у Кијеву⁸⁸³ и Спасо-Преображенском манастиру свете Јефросиније у Полоцку.⁸⁸⁴ Врло вероватно, две празничне сцене су на исти начин биле распоређене и у католикону Градца, управо по узору на студенички образац.⁸⁸⁵

Позиција *Силаска светог Духа на апостоле* на западном зиду поткуполног простора, наспрам двеју претходно размотрених сцена, такође се може тумачити у светлу настојања да се композиција доведе у програмску везу са олтарским простором. Ако се има на уму да је јеванђељском догађају о коме је реч у православном богословском предању приписивано значење оснивања Цркве – тако што је апостолима Христос (од Оца) послао Светог духа, па су они постали способни да проповедају свим „језицима и народима“⁸⁸⁶ – онда програмско место сцене у Немањиној задужбини постаје лакше

⁸⁸⁰ О том идејном одређењу програмског места *Сретења* cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 72, са старијом литературом.

⁸⁸¹ Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 181-184. Cf. Павловић, *О једном особеном моделу*, 447.

⁸⁸² Живковић, *Милешева*, 12-13, 22-23; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 76; Тодић, *Ново тумачење*, 60. Cf. Павловић, *О једном особеном моделу*, 447.

⁸⁸³ Марголина, Ульяновский, *Київська обитель Святого Кирила*, 102, црт. на стр. 94, сл. на стр. 102.

⁸⁸⁴ Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Ефросиньева монастыря*, 120-121, сл. на стр. 108-110. Cf. Павловић, *О једном особеном моделу*, 447-448.

⁸⁸⁵ Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 94. За неке касније примере cf. idem, *О једном особеном моделу*, 448.

⁸⁸⁶ За учење о Светом духу у православном богословљу, односно тумачење Силаска Светог духа на апостоле cf. нпр. Јустин, *Догматика III*, 271-458; Епископ Атанасије, *Православно богословље о Светом духу*, in: idem, *Христос Алфа и Омега*, 2004, Врњачка Бања 2004², 201-222 (посебно, за проблем који нас највише занима, стр. 215-217). Г. Флоровски, *Тајна Педесетнице*, ТП 49/ 1-3 (2009) 129-135. Од списка светих отаца нарочито дело светог Василија Великог: *Basile de Césarée, Sur le saint-esprit*, ed. V. Prouche, Paris 1968². Cf. и Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 201 (Д. Војводић). О деликатном односу пневматологије и еклисиологије у источнохришћанског теологији cf., рецимо, J. D. Zizioulas, *Being as Communion. Studies in Personhood and the Church*, New York – London 1985, 123-142.

схватљиво.⁸⁸⁷ Разумљиво је, другим речима, зашто се студеничка представа *Духова* нашла наспрам светилишта, у коме су приказане сцене *Причешћа апостола* и *Вазнесења*, чија семантика такође произлази из домена мистичко-еклисиолошке тематике, односно композиције *Службе архијереја*, која симболички сведочи о непрестаном литургијском животу Цркве – конституисане као Тело Христово управо у тренутку када је на апостоле сишао Свети дух.⁸⁸⁸ Најважнију аналогију за позицију *Духова* у студеничком католикону, из очигледних разлога, представља иста сцена у Ђурђевим Ступовима у Расу.⁸⁸⁹ Вреди, осим решења из те Немањине задужбине, поменути и примере из цркве Светих Апостола у Пећи⁸⁹⁰ и католикона Градца, где је дипозиција *Духова* несумњиво била одређена угледањем на студенички узор,⁸⁹¹ као и оне из неких византијских споменика, попут Мавриотисе у Касторији и цркве Богородице Перивлепте у Охриду.⁸⁹²

Када је реч о распореду сцена Додекаортна у поткуполном простору Богородичине цркве у Студеници, истраживачи су највише пажње посветили композицијама *Рођења Христовог* и *Успења Богородице*, постављеним у виду пандана на јужном и северном зиду. Проучаваоцима тематског програма живописа студеничког католикона посебно је била занимљива позиција *Успења*, које није насликано на западном зиду наоса, као што је то најчешће био случај. Та околност у науци је задуго довођена у везу са посветом храма празнику Успења Богородице.⁸⁹³ Такво тумачење је с временом све више оспоравано, будући да је спознаја о назначеном програмском аранжману све више продубљивана. Испоставило се, тако, да је *Успење* сликано на северном зиду наоса и у

⁸⁸⁷ Наведено гледиште само додатно потврђују они споменици у којима је *Силазак Светог духа* приказиван у олтару, најчешће у вези са *Вазнесењем*, cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 69-71, са примерима и литературом.

⁸⁸⁸ О програмској повезаности поменутих олтарских представа и њиховом значењу cf. supra, стр. 97-99.

⁸⁸⁹ Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле*; idem, *О представи Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству*, 177. Cf. Павловић, *О једном особеном моделу*, 449.

⁸⁹⁰ Марковић, *Прво путовање светог Саве*, 174-175, са литературом. Cf. Павловић, *О једном особеном моделу*, 449.

⁸⁹¹ Павловић, *О једном особеном моделу*, 445; eadem, *Зидно сликарство градачког католикона*, 90, сх. 1 (бр. 34), 93.

⁸⁹² Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 68 (по. 33); Марковић, *Перивлепта*, 125; Павловић, *О једном особеном моделу*, 449.

⁸⁹³ Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 8; idem, *Византијске фреске*, 32; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 76; Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку I*, 174 (В. Ј. Ђурић); Годић, *Ново тумачење*, 61. У наведено објашњење први је посумњао Николић, *Конзерваторски запис I*, 37, запазивши да је и у католикону Градца *Успење* насликано на северном зиду, а да је та задужбина краљице Јелене посвећена *Благовестима*. Ауторово објашњење назначене програмске особености је, међутим, тешко прихватљиво, пошто се своди на необразложену и неаргументовану тврдњу да је реч о утицајима са Запада.

немалом броју храмова који нису били посвећени том Богомајчином празнику.⁸⁹⁴ На могућност другачијег тумачења диспозиције сцена *Рођења* и *Успења* у студеничком католикону нарочито је указано у истраживањима Хенрија Мегвајера. Тај аутор је програмска решења из Студенице и Градца (где је такође примењен студенички модел, као и у распореду осталих празничних сцена),⁸⁹⁵ прикључио „каталогу“ споменика у којима су, како је уочио, представе поменута два празника доведене у непосредну програмску везу.⁸⁹⁶ Поменуо је, најпре, примере у кападокијским споменицима X и XI века. У Новој Токали Килисе су представе *Рођења* и *Успења* насликане једна изнад друге у олтару, у Килицлар кучук килисе смештене су једна до друге на северној и јужној страни свода, а у Шакли килисе је *Рођење* насликано на западној страни јужног зида, у непосредној близини *Успења* на западном зиду.⁸⁹⁷ Затим је скренуо пажњу и на поједине веома репрезентативне споменике комнинске епохе – Богородичину цркву у Палерму (Марторана), где су две сцене насликане на западном своду,⁸⁹⁸ и католикон Мирожског манастира у Пскову, у којем су оне постављене као пандани на северној (*Успење*) и јужној (*Рођење*) страни источног зида наоса, у другој зони.⁸⁹⁹ Уочено програмско упаривање протумачено је као свејеврсна ликовна интерпретација антитетичког односа између два празника које је успостављано у појединим делима из корпуса византијске хомилитике и химнографије. Реч је о заиста речитим, уз то и књижевно веома ефектним примерима богословске реторике.⁹⁰⁰ Вредне допуне проучавању проблема доноси, двадесетак година касније, Олга Етингоф, указујући на још неке примере програмског повезивања *Рођења* и *Успења* на подручју византијског културног простора, посебно на оне из старе руске уметности. Тако је, рецимо, у раду поменуте ауторке указано на то да су две композиције о којима је реч насликане на јужном и северном зиду католикона Антонијевског манастира у Новгороду, Кириловске цркве у Кијеву, цркви Светих Бориса и Гљеба у

⁸⁹⁴ Бабић, *О композицији Успења*, 263; eadem, *Живопис*, 163.

⁸⁹⁵ Павловић, *О једном особеном моделу*.

⁸⁹⁶ Maguire, *Art and Eloquence*, 59-68.

⁸⁹⁷ Ibid., 60-61, 65-66 fig. 61-64. Cf. Warton-Epstein, *Tokali kilise*, 24, 25, fig. 62-63, 100-101; Restle, *Kleinasiens*, II, plan plan II, taF. 26-27; XXV, taf. 284, 286.

⁸⁹⁸ Ibid., 66, fig. 65-66. Cf. Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 175-181, 184-189, pl. XVIII-XIX.

⁸⁹⁹ Maguire, *Art and Eloquence*, 66-67, fig. 67-68. Cf. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 177, 308 (no. 12), 309 (no. 21), ил. 155, 160.

⁹⁰⁰ Смисао свејеврсне антитезе између два празника посебно језгровито сажима патријарх Герман у Трећој беседи на Успење, када Христу приписују речи: „Повери моје тело мени, као што сам ја поверио своју божанственост твојој утроби“, cf. PG 98, col. 361; Maguire, *Art and Eloquence*, 60; Тодић, *Фреске*, 146. Cf. и Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 76 (Б. Тодић).

Кидекши и храма Благовештења на Мјачину код Новгорода.⁹⁰¹ Коначно, Драгана Павловић је, много јасније него ранији истраживачи, показала дубоку богословску позадину програмског повезивања сцена *Рођења Христовог* и *Успења Богородице* у источнохришћанским храмовима, указавши на низ конкретних одломака из дела великих црквених писаца (Модеста Јерусалимског, патријарха Германа, Андреје Критског и других) у којима је „божанско материнство“ схваћено као „разлог привилегије Маријиног ускрснућа и њеног узношења у телу на небо“.⁹⁰² Истовремено је показано да је број споменика у којима је *Успење* приказан на северном зиду, односно оних у којима је оно непосредно повезано са *Рођењем* још већи него што се раније сматрало.⁹⁰³

Како је већ речено, на западном зиду студеничког католикона насликано је *Распеће*. Пошто таква позиција сцене није уобичајена, истраживачи су јој одавно посветили посебну пажњу. Испрва је позиција тог Великог празника довођена у извесну везу са фунерарном функцијом западног травеја, у коме се налази гроб оснивача манастира. Такво тумачење било је засновано на неким заиста занимљивим аналогијама, попут живописа *хероона* у цариградском манастиру Христа Пантократора, испоснице Светог Неофита код Пафоса или католикона Сопоћана.⁹⁰⁴ Како је, међутим, сасвим

⁹⁰¹ Етингоф, *Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери»*. Иако је на плану грађе наведени рад Олге Етингоф веома користан, тешко је прихватљиво у њему изнето тумачење програмског образаца о коме је реч, зато што је засновано на литургијској интерпретацији, која није довољно оправдана и убедљива. Cf. и В. Д. Сарабьянов, «Успение Богоматери» и «Рождество Христово» в системе декорации собора Антониева монастыря и их иконографический протограф, ИХМ 5 (2001) 29-39; Царевская, *Фрески церкви Благовещения*, 83-84, илл. 64; Марголина, Ульяновский, *Київська обитель Святого Кирила*, 104, сл. на стр. 105-106.

⁹⁰² Павловић, *О једном особеном моделу*, 453, са литературом.

⁹⁰³ Ibid., 451-452, 454.

⁹⁰⁴ Такво тумачење студеничког *Распећа* први је, веома опрезно, изнео В. Ј. Ђурић, *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, ЗНМ 8 (1975) 339-340. За помен *Распећа* у Типику манастира Пантократора cf. n. 904 supra. За примере из испоснице Светог Неофита и Сопоћана cf. Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 183-185; Поповић, *Српски владарски гроб*, 73, 74-75, црт. 236. Даница Поповић је опрезније приступила проблему могућег фунерарног значења студеничког *Распећа*, cf. ibid., 40, 41 ("Прецизности ради, реч је о програму који, по себи, представља 'опште место' византијске декорације, те се само условно може сматрати фунерарним. Овај смисао он поприма тек у посебном контексту какав је без сумње студенички западни травеј."). Да је *Распеће* у Студеници насликано „као обележје маузолеја, у близини гроба ктитора“ сматрао је и Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 76.

Позиција (па и формат) студеничког *Распећа* довођени су у литератури у везу и са чињеницом да се у манастиру чувао напрсни крст Симеона Немање, са честицом Часног крста, који је он из Хиландара послао свом сину Стефану. По Стефановом сведочанству, тај крст је, после свечаног дочека, похрањен у студеничком саборном храму, на „место њему припремљено“ (cf. *Стефан Првовенчани*, 64/65), али се оно данас не може иоле поуздано установити, cf. Поповић, *Српски владарски гроб*, 40; J. Erdeljan, *Studnica and the Life Giving Tree*, in: *The Balkans and the Byzantine World before and after the Captures of Constantinople, 1204 and 1453*, ed. V. Stankovic, Lexington Books 2017, 82-83. О Немањиним напрсним крсту cf. и С.

недавно примећено, о фунерарном значењу *Распећа* у поменутиим споменицима може се говорити због тога што су оне насликане тачно изнад ктиторских гробница, што у Студеници није био случај.⁹⁰⁵ Осим тога, када је обухватније и темељније проучена програмска диспозиција сцене *Распећа* у византијским сликаним програмима, испоставило се да је њено сликање на западном зиду наоса било много распрострањенија пракса него што је до тада сматрано. Прва је Гордана Бабић скренула пажњу на неколико старијих споменика у којима је Распеће насликано на западном зиду, помишљајући на то да је реч о подражавању неког изгубљеног цариградског узора. Реч је о примерима из XI и XII века, сачуваним у Неа Мони на Хиосу, Богородичиној цркви на Санторинију и Бојани (први слој живописа).⁹⁰⁶ Како је, надаље, показала Драгана Павловић, *Распеће* је на западном зиду приказано и у неким још старијим споменицима, попут цркве Светог Стефана у Касторији (X век),⁹⁰⁷ односно у великом броју оних из XII и XIII столећа, попут цркава Богородице Извора живота у Месинији (Самарина), Светог Петра у Каливији Кувари, Евангелистрије у Геракију, Богородице Хрисафитисе у Хрисафи и низу храмова на Манију, Криту и Китери.⁹⁰⁸

Гордана Бабић је позицију *Распећа* на западном зиду наоса протумачила у светлости настојања да се та празнична сцена прикаже тачно наспрам олтара. При томе је имала у виду чињеницу да су православни богослови говорили о светилишту истовремено и као о Витлејемској пећини и као Христовом гробу. Другим речима, студеничко *Распеће*, као иконична представа страдања, односно жртве Христове, идејно би комуницирала, уколико је наведено тумачење исправно, са простором у коме се врши евхаристија и где је представљена фигура Богородице са Христом, као својеврсна амблематска слика

Марјановић-Душанић, *Немањин напрсни крст. Из наше старе инсигниологије*, ЗФФ 17 (1991) 203-215; eadem, *Владарски знаци Стефана Немање*, in: *Стефан Немања*, 80-84.

⁹⁰⁵ Павловић, *О једном особеном моделу*, 450.

⁹⁰⁶ Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 40; eadem, *Живопис*, 70. За поменуте примере cf. Μουρική, *Неа Μονή*, 38; Орλάνδος, *Η Πίσκοπή της Σαντορίνης*, 204; Б. Пенкова, *О системе декорации фресок XII в. Боянской церкви*, in: *Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век*, Санкт Петербург 2002, 53-54.

⁹⁰⁷ Павловић, *О једном особеном моделу*, 451. cf. Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 55-56, sch. 5 (no. 15-17, 11, 22), fig. 4, 8-11 (са још неким примерима сликања *Распећа* на западном зиду наоса, односно у западним деловима храма).

⁹⁰⁸ Павловић, *О једном особеном моделу*, 451. За поменуте споменике cf. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint*, 179; Coumbaraki-Pansélinou, *Kalyvia-Kouvara*, 79-83, pl. 32-33; Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 92; Albani, *Panagia Chrysaphitissa*, 34, 37-40, taf. 31.

Оваплоћења.⁹⁰⁹ Како је запазила Љубица Поповић, постоји основ и да се говори и о иконографском повезивању представа из олтара и сцене *Распећа*. Реч је о идејној комуникацији која постоји између *Причешћем апостола* и симболичке фигуре Новог завета, која на *Распећу* у путир прихвата крв из Христовог тела.⁹¹⁰

Постоји, веома је важно нагласити, и незанемарљив број споменика у којима је, баш као у студеничком католикону, *Распеће* сликано на западном, а сцена *Богородичиног Успења* на северном или јужном зиду зида наоса. Како је установила Драгана Павловић, реч је о црквама Светих Теодора у Кафиони на Манију, Светог Николе Родијаса у Арти, Светог Јована Златоустог у Геракију и још неколико храмова на тлу континенталне Грчке, Кипра и Китере.⁹¹¹ У Богородичиној цркви у Мутули (Кипар) и цркви Светих Арханђела (Светог Власија) у Арахнеу у Арголиди се, коначно, програмско место свих трију сцена (*Рођења*, *Распећа* и *Успења*) поклапа са моделом њиховог распоређивања у Богородичиној цркви у Студеници.⁹¹²

Остале празничне сцене у западном травеју углавном су распоређене према новозаветној хронологији. Како је већ речено, изнад *Крштења*, на доњем делу јужне стране свода, налази се *Преображење*, коме следују, на западном зиду, сцене *Васкрсења Лазаревог* и *Уласка у Јерусалим*, изнад *Распећа*. Сцена *Силаска у Ад* је насликана у горњем делу северне половине свода, а испод ње се могла налазити још једна сцена из циклуса Посмртних јављања.⁹¹³ Занимљиво је да сцена *Анастасиса* није „спуштена“ у доњи регистар свода, односно горњу зону северног зида, иако би на том месту била у јаснијој вези са представом *Мироносица на гробу Христовом*, још једном представом *Васкрсења*. У таквој позицији сцене *Силаска у Ад* препозната је жеља да се она доведе у непосредну везу са *Преображењем*, а скренута је пажња на приближавање двеју сцена у

⁹⁰⁹ Бабић, *О композицији Успења*, 262-263; eadem, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 39-40. Cf. Тодић, *Фреске*, 151; Поповић, *Српски владарски гроб*, 39; Павловић, *О једном особеном моделу*, 450. За један други пример успостављања идејне везе између приказа Оваплоћења и Христове смрти, односно Васкрсења, кроз постављање сцене *Рођења* и *Силаска у Ад* у виду пандана cf. D. Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades as Programme Counterparts in Byzantine Wall Painting*, in: ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, 127-142.

⁹¹⁰ Popovich, *Personifications*, 193.

⁹¹¹ Павловић, *О једном особеном моделу*, 452. Cf. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 79; Фундић, *Зидно сликарство Светог Николе Родијаса*, 88-89, 91, 94-95; Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 11, 36.

⁹¹² Mouriki, *Panagia at Moutoullas*, 183-185, 185-189, fig. 13, 15-16; Павловић, *О једном особеном моделу*, 454, п. 71, сл. 6.

⁹¹³ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

јужној певници жичког католикона и северној певници цркве Светих Апостола у Пећкој патријаршији.⁹¹⁴

Само се једна од две сцене из циклуса Посмртних јављања може разматрати у оригиналном програмском контексту живописа западног травеја студеничког католикона. Представа *Вечере у Емаусу*, насликана у XVI веку на источном сегменту друге зоне северног зида, по свему судећи је у иконографски програм уврштена у време обнове.⁹¹⁵ Нема, с друге стране, готово никакве сумње у то да се сцена *Мироносица на гробу Христовом* налазила на истом месту на коме је приказана 1568.

Како је одавно запажено, на такву претпоставку упућује пре свега пример из Милешеве, где је иста композиција насликана изнад ктиторске композиције.⁹¹⁶ Сем тога, иконографска анализа обновљене студеничке сцене показује да је она готово у потпуности ослоњена на решења из средњовизантијске уметности, односно сликарства XIII века.⁹¹⁷ О веродостојној обнови представе *Мироносица на гробу Христовом* у студеничком католикону могло би се прилично поуздано говорити чак и да није сачувана поменуто милешевска аналогија. Одавно је, наиме, уочено да таква слика у потпуности приличи сликаној површини изнад гроба оснивача манастира и његове ктиторске композиције. То је, у ствари, уз *Силазак у Ад*, представа која је у византијској уметности изображавала *Васкрсење Христово*.⁹¹⁸ Сцена тако јасног сотириолошког значења речито сведочи о надама идејног творца иконографског програма у спасење и васкрсење његовог оца и оснивача манастира.

Уосталом, обичај представљања *Мироносица на гробу Христовом* изнад, или у непосредној близини гробних обележја, забележен је много пре првог осликовања Богородичине цркве у Студеници. Поједини истраживачи инсистирају на надгробној, односно сотириолошко-есхатолошкој семантици неколико приказа те јеванђељске епизоде

⁹¹⁴ Ibid.. Cf. idem, *Жича и Пећ. Прилог разматрању сличности два програма зидног сликарства*, Саопштења 43 (2011) 37, сл. 3; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 220-221, 496-497 (Д. Војводић).

⁹¹⁵ Cf. infra, стр. 481-483.

⁹¹⁶ Окунев, *Портреты*, 80; Радојчић, *Портрети*, 13; Тодић, *Фреске*, 140; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 75; Поповић, *Српски владарски гроб*, 38; Тодић, *Ктиторска композиција*, 37; Војводић, *Студенички гроб Светог Симеона*. Нешто је у том погледу уздржанији једино Ђурић, *Иконографска похвала*, 276.

⁹¹⁷ Cf. infra, стр. 478-481.

⁹¹⁸ Cf. нарочито Поповић, *Српски владарски гроб*, 38.

у кападокијским црквама.⁹¹⁹ По свему судећи, и пример из тзв. гроба С у крипти католикона манастира Светог Луке Стириота у Фокиди требало би разумети у истом идејном кључу.⁹²⁰ Ипак, најзначајнија аналогија, у науци одавно запажена,⁹²¹ за програмско место *Мироносица на Христовом гробу* у студеничком католикону потиче из престонице Византијског царства. Из текста типика манастира Пантократора (1136), познато је да су западни, фунерарни травеј централног манастирског храма, посвећеног Арханђелу Михаилу, у коме су се налазиле гробнице ктитора, цара Јована II Комнина (1118-1143) и чланова његове породице, украшавале сцене *Распећа*, *Силаска у Ад*, *Јављања женама после Васкрсења*, односно „Светог гроба“, у коме се прилично поуздано може препознати представа *Мироносица на гробу Христовом*. Из поменутог списка се, истина, не може сасвим јасно разабрати тачан распоред и програмско место поменутих представа, али се претпоставља, управо на основу примера из Милешеве, да се последња поменута композиција налазила тачно изнад гроба поменутог василевса.⁹²² У извесној мери, наведену претпоставку оснажује пример из једног другог комнинског споменика. Иста сцена је, наиме, насликана над гробом севастократора Исака Комнина († после 1152) у северном делу припрате његове последње задужбине, Богородице Космосотире у Вири, испод представе Богородице у куполи тог одељења, а на своду лука који га дели од остатка припрате.⁹²³ Уз наведене примере, посебно је важно поменути да је обичај сликања *Мироносица над Христовим гробу* над ктиторским сликама одјекнуо је и у владарским задужбинама древне Грузије, готово истовремено кад и у Немањиним

⁹¹⁹ R. G. Ousterhout, *Women at Tombs: Narrative, Theatricality, and the Contemplative Mode*, in: *Wonderful Things. Byzantium through its Art*, edd. A. Eastmond, L. James, London 2013, 229-246.

⁹²⁰ Ibid., 239.

⁹²¹ Cf. Радојчић, *Портрети*, 13; Поповић, *Српски владарски гроб*, 38; И. М. Ђорђевић, *Свети Сава и сликани програм Милешеве. Гробна концепција програма*, in: idem, *Студије*, 251.

⁹²² P. Gautier, *Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator*, REB 22 (1974) 75.776-778; BMFD I, 754. Cf. R. G. Ousterhout, *Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery*, in: *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life*, ed. N. Necipoğlu, Leiden-Boston-Köln 2001, 148-149; J.-M. Spieser, *Le monastère du Pantocrator à Constantinople. Le typikon et le monument*, Convivium 2/1 (2015) 210, fig. 1e-f. Упутно је на овом месту скренути пажњу и на податак да је сцена Мироносица на Христовом гробу била приказана и у Цркви Светог гроба у Јерусалима, изнад улаза у саму пећину Гроба, cf. Марковић, *Прво путовање*, 205, са литературом.

⁹²³ Sinos, *Kosmosoteira in Bera*, 202-203, Abb. 140; R. G. Ousterhout, *Byzantine Funerary Architecture of the Twelfth Century*, in: *Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век*, Санкт Петербург 2002, 14; idem, Ch. Bakirtzis, *The Byzantine Monuments of the Evros/Meriç River Valley*, Thessaloniki 2007, 77-80; R. G. Ousterhout, *Architecture and patronage in the age of John II*, in: *John II Komnenos, Emperor of Byzantium. In the Shadow of Father and Son*, edd. A. Bucossi, A. Rodriguez Suarez, London 2016, 150-151, figs. 10.9-10.11.

„мазулеју“. Та слика Васкрсења Христовог приказана је изнад портрета краљице Тамар (1184-1213) и њеног сина Георгија Лаше, које Христу на престолу приводи владаркин почивши отац, краљ Георгије III (1156-1184), на северном зиду наоса цркве Светог Николе у Кинцвисију (после 1207).⁹²⁴

Поред *Мироносица на гробу Христовом*, вероватно се и сцена *Крштења* изнад ње може довести у извесну везу са ктиторском композицијом, односно гробом Симеона Немање. Већ је указано да би, у том смислу, ваљало имати на уму искупитељску димензију празника о коме је реч, односно чињеницу да је *Крштење* и у Милешеви насликано на истом месту.⁹²⁵

ПОЈЕДИНАЧНЕ ПРЕДСТАВЕ У ПОТКУПОЛНОМ ПРОСТОРУ И ЗАПАДНОМ ТРАВЕЈУ

Старозаветни првосвештеници, пророци и хришћански архијереји у поткуполном простору

У највишим зонама полукружних „тимпанона“ јужног и северног зида поткуполног простора, са страна централног прозора, налазе се четири медаљона са попрсјима светитеља (сл. 84-86). Западни клипеус на северном зиду заузима лик светог Сергија, насликан 1846. године,⁹²⁶ који се на том месту сигурно није налазио у оквиру првобитног програма јер је 1208/1209. мученик о коме је реч насликан на луку који повезује западни

⁹²⁴ Eastmond, *Royal Imagery*, 148, color pl. XV, fig. 69. На суседном, источном зиду северног „трансепта“ налазе се, једна испод друге, сцене *Распећа* и *Силаска у Ад*, cf. *ibid.*, fig. 71.

⁹²⁵ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*. Поводом примера у Неа Мони на Хиосу, где су Крштење и Силазак у Ад приказани као пандани, о тој догматској вези пише и Zaggas, *Narrating the Sacred Story*, 243-246.

⁹²⁶ Бабић, Кораћ, Ћирковић, *Студеница*, сл. 148; Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 36), сл. 3.

пар поткуполних пиластара.⁹²⁷ Од источног медаљона очувана је само доња половина,⁹²⁸ али се на њој јасно разазнају доњи делови попрсја личности одевене у хитон и химатион, са подигнутом десном руком и затвореним белим свитком у левој (сл. 87). Судећи по иконографским одликама, помишљамо на то да је у питању представа пророка. Уколико се има у виду раније изнета претпоставка да су у тамбуру куполе студеничког католикона била приказана дванаесторица старозаветних визионара, могуће је да је реч о попрсју неког од тзв. „малих пророка“. Уколико је таква идентификација прихватљива, онда се отвара простор и за помисао да су у медаљонима на одговарајућој површини јужног „тимпанона“, нажалост, још више оштећеним од претходно размотреног,⁹²⁹ такође насликана двојица „малих пророка“ (сл. 88-89).

Испод размотрених попрсја, на уским површинама између монофора северног и јужног „тимпанона“ наоса, налазе се четири фигуре старозаветних архијереја. На јужном су двојица првосвештеника насликани са страна централног прозора. Према остацима легенде, закључује се да је ближе олтару приказан отац Јована Крститеља, Захарија (сл. 84, 90-92).⁹³⁰ И други првосвештеник, Самуило, лако се препознаје, захваљујући оштећеном, али јасно читљивом натпису (сл. 84, 93-94).⁹³¹ На наспрамном, северном зиду, представљена су још двојица старозаветних првосвештеника, у виду пандана претходно поменутих. Онај на западној страни може се идентификовати на основу остатака легенде – реч је о пророку Јоилу (сл. 95-97).⁹³² Идентитет другог првосвештеника се, нажалост, не може сасвим поуздано установити јер је површина правоуганог поља у којем је било исписано његово име веома оштећена (сл. 98-101). Имајући, ипак, у виду димензије тог

⁹²⁷ Cf. *infra*, стр. 170-172.

⁹²⁸ Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 37), сл. 3

⁹²⁹ *Ibid.*, 74, сх. 1 (бр. 36-37).

⁹³⁰ Тачно га је, уз погрешан податак да је реч о слоју сликарства из 1568, препознао Поповић (Б.), *Студеница*, 13, сл. 9 (копија фреске). Раније је претпостављано да је у питању пророк Ноје, cf. Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 34). Cf. Тодић, *Фреске*, сл. 107.

⁹³¹ Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 131; Поповић (Б.), *Студеница*, 13, сл. 8 (копија фреске). Cf. Тодић, *Фреске*, сл. 107; Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 33). Самуило је, уз Захарију, и раније више пута поменут у литератури, али није наведена тачна позиција његове представе, cf. Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, 40; Тасић, *Студеница*, 128; *idem*, *Сликарство*, 77; Babić, *Anciennes fresques de Studenica*, 39; Тодић, *Фреске*, 139. При томе је навођено да је уз њих приказан и пророк Данило, који је, у ствари, приказан на североисточном поткуполном пиластру, cf. *infra*.

⁹³² Радомир Николић је тог првосвештеника погрешно идентификовао као пророка Илију [cf. Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 33)], а Бојан Поповић сматра да је реч о представи пророка Данила, cf. Поповић (Б.), *Студеница*, 13, сл. 7 (копија фреске).

правоугаоника, као и уобичајен избор старозаветних првосвештеника у источнохришћанским храмовима, верујемо да је реч о представи Арона.

Група старозаветних свештеника у Богородичиној цркви у Студеници прилично је занимљива, како у погледу избора приказаних личности, тако и са становишта места у сакралној топографији простора. Једина њена одлика која не захтева посебно објашњење тиче се броја приказаних архијереја, пошто се он поклапа са стањем у неколиким другим, и старијим и млађим споменицима.⁹³³ Што се, пак, тиче избора јеврејских првосвештеника, најмање изненађује податак да је међу њима (највероватније) приказан Арон, Мојсијев брат и родоначелник старозаветне првосвештеничке лозе.⁹³⁴ Одлука да се у првосвештеничком орнату прикаже Самуило, иако тај пророк и народни вођа није имао архијерејско достојанство, разумљива је ако се има у виду његов доживљај у делима византијских писаца и стиховима из корпуса православне химнографије. На први поглед, исто тако, може да изненади одлука да се међу јеврејским првосвештеницима прикаже и Захарија, отац Јована Крститеља, пошто се ни он није за живота уздигао до тог достојанства. И он је, међутим, као и пророк Самуило, у крилу источног хришћанства прослављан као архијереј.⁹³⁵ С друге стране, представа пророка Јоила у групи првосвештеника представља праву реткост. Једина нама позната иконографска аналогија сачувана је на тлу Кападокије. Са плаштом јеврејском првосвештеника пророк Јоил приказан је на фресци триконхоса у Тагару, чији се живопис датује XI у век.⁹³⁶ При тумачењу Јоилових особених представа из Студенице и Кападокије, вреди подсетити на то да су у првосвештеничком обличју каткад сликане и неке друге старозаветне личности, попут праотаца Аврама и Исака, пророка Исаије и Мојсија или цара Манасије.⁹³⁷

⁹³³ Четворица старозаветних архијереја насликани су, рецимо, у Светој Софији у Охриду, Мирожском манастиру, Сопоћанима и Протатону, cf. Пепек, *Материјали* III, 18, 21; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 37, сл. 40-45; Живковић, *Сопоћани*, 8, 9; *Прото́то* А, 249, 251, 328, 330.

⁹³⁴ За основне податке о Арону, његовом поштовању у Византији и ликовним представама cf. ПЕ I, 17-19, са библиографијом.

⁹³⁵ Све релеватне изворе о поштовању Самуила и Захарије као првосвештеника прикупио је Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 126-127, п. 24.

⁹³⁶ Jerphanion, *Cappadoce* II, 193; III, pl. 168/2, 171/2; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 214. Са истим типом огртача у том је храму представљен и пророк Данило, али на глави има троугаону капу на основу чега га је, уз чињеницу да је голобрад, било могуће поуздано идентификовати, cf. *ibid.*, 214, pl. 13/2.

⁹³⁷ Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 126, п. 23. Слично томе, и личности традиционално сврставане у групу првосвештеника, попут Арона и Самуила, могли су бити приказани без

Програмска диспозиција четворице старозаветних првосвештеника у Богородичиној цркви у Студеници уклапа се у тенденције савременог византијског сликарства. Иако су се ликови древних јеврејских архијереја у византијским храмовима најпре појавили у олтару, они се почев од XI столећа, „селе“ у простор наоса. Испрва се њихово место у броду храма није усталило. Тако је у Светој Софији у Кијеву двојици старозаветних првосвештеника припало место у потрбушју тријумфалног лука, у непосредној близини Христа-свештеника на челу лука.⁹³⁸ а у охридској катедрали су њихове фигуре украсиле пролаз између припрате и наоса.⁹³⁹ Како је, међутим, већ примећено, у XII столећу су фигуре старозаветних првосвештеника све чешће приказиване у вишим зонама храмова, то јест у близини куполе. У Мирожском манастиру су, рецимо, њихови ликови смештени на потрбушјима северног и јужног поткуполног лука, на странама ближим олтару.⁹⁴⁰ У цркви Светог Стефана у Касторији, на слоју сликарства временски веома блиском настанку најстаријег студеничког живописа (крај XII – почетак XIII века), јеврејски првосвештеници насликани су на полукружној површини највише зоне западног зида наоса, у непосредној близини попрсја Христа Емануила, односно ликова Христа Старца Данима и Пантократора, приказаних дуж свода.⁹⁴¹ Програмско место старозаветних првосвештеника у Богородичиној цркви у Студеници највише, ипак, највише одговара њиховој просторној диспозицији у католикону манастира Богородице Космосотире у Вири, задужбини севастократора Исака Комнина коју су, недуго по изградњи (1152), осликали вероватно цариградски уметници. Реч је такође о ликовима у највишим зонама бочних зидова поткуполног простора, али су они приказани у виду попрсја и налазе се изнад стојећих фигура пророка.⁹⁴² Када је реч о распореду првосвештеничких представа у српском монументалном живопису XIII века, решење из студеничког католикона није више никада поновљено. Као у поменутом кијевском храму, у Милешеви су двојица првосвештеника приказани на потрбушју

својих уобичајених „инсигнија“ и насликани у хитону и химатиону, cf. *ibid.*, 130, n. 39; *idem*, *Свети Ахилије*, 158, n. 1184.

⁹³⁸ Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 55-56, илл. 38.

⁹³⁹ Cf. n. 933 *supra*.

⁹⁴⁰ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 37, сл. 40-45, 306 (бр. 9-10), 308 (бр. 5), 309 (бр. 6).

⁹⁴¹ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 146-247, sch. 5 (no. X-XI), fig. 67.

⁹⁴² Sinos, *Kosmosoteira in Bera*, 199, Taf. 13 (no. 6), abb. 131, 134. Cf. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 123.

источног лука, испод фигура Давида и Соломона,⁹⁴³ а одговарајућа површина у католикону Сопоћана украшена је само ликовима првосвештеника (две стојеће фигуре и два попрсја испод њих), док су на осталим поткуполним луковима приказане фигуре пророка.⁹⁴⁴ Најистакнутија позиција у наосу старозаветним првосвештеницима припала је у цркви Светог Ахилија у Ариљу, где су њихове фигуре испуниле горњи регистар тамбура куполе.⁹⁴⁵ Фигуре првосвештеника у Милешеви и Сопоћанима су, дакле, сасвим приближене олтару, што је готово само по себи разумљиво. У Ариљу су, међутим, њихови ликови непосредно програмски повезани са представом Христа Пантократора. То је, нема сумње, учињено како би се „указало на Спаситељев лик у калоти као на лик вечног поглавара свештеничког и свештенослужитеља небеске скиније“.⁹⁴⁶ Иако су у студеничком католикону насликани у нижем регистру храма, склони смо да фигуре старозаветних првосвештеника разумемо у светлу истих програмских, односно идејних настојања. Уздигнуте у „тимпаноне“ највишег регистра бочних зидова поткуполног простора, четири фигуре архијереја Старог завета у Немањином гробном храму такође су посматрачима скретале пажњу на то да је лик Христа Сведржитеља у куполи истовремено и представа Великог архијереја „по чину Мелхиседекову“ (Пс 110, 4; Јев 7, 17).⁹⁴⁷ Идејни творац особеног програмског решења у Студеници је о таквој „функцији“ првосвештеничких ликова изгледа водио рачуна и нешто касније, уколико је прихватљива претпоставка да су се они у жичком параклису Светог Стефана налазили на пандантифима, као на обновљеном слоју фресака, с почетка XIV века.⁹⁴⁸

Фигуре старозаветних првосвештеника у Богородичином храму у Студеници нису само сведочиле о Христовом архијерејству. Заједно са околним фигурама, они су упућивали на учење по коме су њихово достојанство на изванредан начин наследили епископи Христове Цркве. Такав закључак произлази из податка да су са страна двојице првосвештеника на обе стране насликане по две фигуре светих архијереја (сл. 84-86, 102-

⁹⁴³ Живковић, *Милешева*, 8, 9.

⁹⁴⁴ *idem*, *Сопоћани*, 8-9.

⁹⁴⁵ Војводић, *Свети Ахилије*, 37-41, 202-202.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, 39.

⁹⁴⁷ За учење о Христовом архијерејству, односно његов одраз у источнохришћанској уметности, уз обиље одломака из светототачких списа и бројну научну литературу cf. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, *passim*. Cf. и Е. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*. I, Богословље 17 (32) (1973) 17-42; II, Богословље 18 (33) (1974) 17-46.

⁹⁴⁸ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 289, 291, 505 (бр. 23), сл. 196 (Д. Војводић).

108).⁹⁴⁹ Нажалост, у недостатку одговарајућих натписа, односно препознатљивијих физиономија, нема начина да се њихов идентитет поуздано утврди. Нипошто се, међутим, не сме искључити могућност да је реч о првим епископима Јерусалимске цркве, пошто су управо они у неким ранијим споменицима довођени у непосредну програмску везу са ликовима старозаветних првосвештеника.⁹⁵⁰ Ипак, и у случају да су на назначеном месту били приказани неки други архијереји, то не мења, сем у нијансама, колико год знаковитим, смисао представљања светих епископа у близини старозаветних првосвештеника. Реч је о потреби да се успостави непосреднија програмска повезаност између свештенослужитеља пре и после Оваплоћења. Таква тенденција испољена је и у неким старијим споменицима. У појединим провинцијским храмовима међу светим архијерејима сликан је првосвештеник Захарија,⁹⁵¹ а у њиховом друштву је он, заједно са Ароном, приказан и у проскомидији католикона манастира Дафни.⁹⁵² Донекле слично томе, на потрбушју милешевског олтарског лука фигуре старозаветних архијереја приказане су у непосредној близини фигура епископа хришћанске цркве (светог Спиридона и једног неидентификованог архијереја), који су насликани у првој зони.⁹⁵³

О изложеном тумачењу сликаног програма највише зоне јужног и северног зида поткуполног простора, па и претпоставци да су на назначеним местима уз старозаветне првосвештенике били насликани јерусалимски архијереји, могло би се знатно поузданије расправљати у случају да је живопис потрбушја источног поткуполног лука сачуван у

⁹⁴⁹ Николић, *Конзерваторски запис* II, 74, сх. 1 (бр. 32, 35), 76, сх. 2 (бр. 32, 35), Тодић, *Фреске*, 139, сл. 107.

⁹⁵⁰ За наведену претпоставку cf. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 138, п. 84, где је указано на иконографски програм певница у католикону манастира Светог Луке у Фокиди, у којима су „наспрам Христових ликова приказане ... као пандани представе његових сродника – законског свештеника Захарије и епископа Јакова, брата Божијег“, cf. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22 (но. 96, 98, 108, 110). Осим светог Јакова Јерусалимског, у обзир би долазили нарочито његови наследници Симеон и Јуда, будући да су и они били Христови сродници, односно да је њихово програмско здруживање познато из неких млађих споменика, cf. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 138, п. 84. Cf. и Марковић, *Прво путовање светог Саве*, 183. Приметимо, ипак, да је за лик Светог Јакова, брата Господњег, у студеничком католикону било резервисано друго место – он је приказан у виду фреско-иконе на западном зиду наоса, cf. *infra*. Некада су се, иначе, представе првих јерусалимских епископа могле разликовати у односу на остале архијереје, тако што испод испод фелона имају хитон и химатион, а на ногама сандале, Т. Стародубцев, *Представа старозаветног Веселеила у олтару Раванице*, ЗРВИ 39 (2001-2002) 260, п. 56. За шири осврт на тематику везану за Јерусалимску цркву у источнохришћанској уметности cf. Б. Тодич, *Тема Сионској цркви в храмовој декорацији XIII-XIV веков*, in: *Иерусалим в русској култури*, ed. А. М. Лидов, Москва 1994, 34-45.

⁹⁵¹ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 110, 181, 256, 301, 326; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 264, εικ. 8-9; Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 121, п. 1, 122, п. 2.

⁹⁵² Millet, *Daphni*, 77, 87, fig. 47, 53, 55; Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 123.

⁹⁵³ Cf. n. 943 *supra*.

бољем стању од онога у каквом је данас. Дуж целе те површине су, наиме, биле приказане попрсне представе светих архијереја.⁹⁵⁴ Сада је, међутим, највећи део тог сегмента оригиналног сликаног програма уништен. На почетку низа на северној страни сачуване су само представе двојице епископа (сл. 109-111). У прилично су добром стању, изузме ли се чињеница да су целом површином уочљива механичка оштећења. На супротној страни лука видљиве су четири архијерејска попрсја, од којих три припадају оригиналном слоју (сл. 112-114). Само се портретске особености проћелавог и седобрадог архијереја у средини могу разазнати, премда је и та представа прилично пострадала, а о изгледу друге двојице светитеља се мало шта може рећи, осим што се разазнају њихови епископски орнати и атрибути. Једино је доња половина првог медаљона очувана, а бојени слој трећег готово је у потпуности уништен. Много је, срећом, боље очувана представа последњег архијереја на јужној страни низа. Реч је, ипак, о представи насталој приликом обнове сликарства 1568. године (сл. 115).

Осим великог броја уништених ликова, и знатних оштећења оних мање-више очуваних, приличну тешкоћу при разматрању архијерејског низа на потрбушју источног лука представља и околност да се њихова имена данас у највећем броју случајева не могу прочитати. Без имало резерве може се утврдити тек име последњег поменутог архијереја, насликаног приликом обнове у XVI веку. Реч је о светом Клименту (сл. 115). Како крај његовог имена није сачувана и географска одредница он се не може сасвим поуздано препознати. Имајући, међутим, у виду податак да су друга двојица светих Климената насликани на другим местима у храму (Климент Анкирски у ђаконикону, Климент Римски на западном зиду наоса),⁹⁵⁵ а да физиономија светитеља не одговара портретским карактеристикама трећег истоименог епископа, Климента Охридског, најразложнијом се чини претпоставка да је у питању попрсје светог Климента, епископа Сарда.⁹⁵⁶ Будући да је реч о једном од седамдесеторице апостола, отвара се простор да се они препознају и у осталим архијерејима на источном луку, иако је Климент из Сарда насликан приликом обнове сликарства.

На такву могућност, бар на први поглед, упућивао би и лик другог архијереја на северној страни лука, са оригиналног слоја фресака (сл. 111). Нажалост, легенда са

⁹⁵⁴ Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 18), 76, сх. 2 (бр. 18).

⁹⁵⁵ Cf. *infra*, стр. 133-134, *supra*, стр. 257.

⁹⁵⁶ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 236-237, сл. 12.

именом тог светог епископа није очувана у довољној мери да се изнесе поуздан закључак о његовом идентитету. Данас се јасно разазнају само поједина слова тог натписа („Ага о“), али се на старијим фотографијама, нажалост, не нарочито квалитетним, уочавају трагови још једног (сл. 116-117).⁹⁵⁷ На основу облика тог слова, легенда би се могла реконструисати као „Агаво[с]“.⁹⁵⁸ Светитељ са таквим именом помиње се у Делима апостолским, као јерусалимски пророк који је у Антиохији предвидео велику глад у доба цара Клаудија (Дјела 11, 28), а потом је уврштен и у поједине спискове Седамдесеторице апостола.⁹⁵⁹ У случају исправности наведеног читања, произлазила би претпоставка да су и на оригиналном живопису Богородичине цркве у Студеници источни поткуполни лук украшавали ликови „малих апостола“, односно да је попрсеје светог Климента из Сарда приликом обнове пресликано са најстаријих фресака. То би била значајна околност за разматрање ликова седамдесеторице у српском средњовековном сликарству, будући да су до сада најстаријим сматрани они на другом слоју сликарства Спасове цркве у Жичи и у католикону Бањске – занимљиво, у оба храма такође насликани на источном поткуполном луку.⁹⁶⁰ Па ипак, колико год нам била привлачна, нарочито због програмске, односно идејне везе са ликовима првосвештеника и архијереја у раније размотреним „тимпанонима“ поткуполног простора, наведену претпоставку износимо само као једну од могућности. Због лошег квалитета снимка којим располажемо, не можемо у потпуности одбацити ни могућност да је, уместо слова „В“, пето слово у легенди о којој је реч било, у ствари, „тета“. Уколико би се и та могућност узела у обзир, онда би се име светог архијереја о коме је реч могло реконструисати и као „Агатодор“. Реч је о једном од седморице епископа који су у Херсону пострадали од Јевреја и незнабожаца у доба цар Диоклецијана (6. или 7. март).⁹⁶¹ Лик тог архијереја, веома је важно нагласити, сачуван је

⁹⁵⁷ *Извештај о раду на конзервацији*, нумерисана фотографија.

⁹⁵⁸ Cf. поглавље *Попис фресака са натписима*.

⁹⁵⁹ PG 10, col. 956; Апостола, Москва 2001, 9; Медић, *Стари сликарски приручници* III, 386/387, 500/501.

⁹⁶⁰ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 250, 491 (Д. Војводић), сл. 158; Б. Годић, *Бањско злато – последњи остаци фресака у цркви Светог Стефана у Бањској*, in: *Манастир Бањска и доба краља Милутина*, ed. Д. Бојовић, Ниш-Косовска Митровица-Манастир Бањска 2007, 168–169. Cf. и Војводић, *Поствизантијско сликарство Ђурђевих ступова*, 556–557; Σ. Κουκιάρης, *Η σύναξη των Ο" Αποστόλων στην Βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία*, *Κληρονομία* 18/2 (1986) 290-294.

⁹⁶¹ Syn CP, col. 514-516 (*Synaxaria Selecta*), 517-518; ВHG 1, 94-95; *Auctarium ВHG*, 43-44; *Novum auctarium ВHG*, 45-46. За помен још једног светитеља по имену Агатодор (2. фебруар), без икаквих хагиографских података, cf. Syn CP, col. 439-440. 51-52.

у олтару Сопоћана, на источној страни лука што повезује пиластре који одвајају бему од наоса.⁹⁶²

Осим у тимпанонима северног и јужног зида, програмско зближавање старозаветних личности и светих архијереја остварено је у оквиру још једног сегмента поткуполног простора. Реч је о фигурама у вишим зонама западне стране источног пара поткуполних пиластара.

Иако су, како је на одговарајућем месту речено, у тамбуру Богородичине цркве у Студеници били највероватније насликани пророци,⁹⁶³ два представника те старозаветне светитељске категорије представљени су и у источном делу поткуполног простора. У највишем регистру западне стране североисточног пиластра налази се стојећа фигура пророка Данила, на чијем је свитку исписан текст из његове књиге (Дан, 2, 34; „Ти гледаше докле се одвали камен без руку, и удари лик у стопала мједена и земљана, и сатр их.“), на слоју сликарства из 1568 (сл. 75-76, 118-119).⁹⁶⁴ На одговарајућој површини југоисточног пиластра живопис је уништен, али се сме обазриво замислити да је ту била приказана фигура још једног пророка, у виду пандана Даниловом лику.⁹⁶⁵ Може се опрезно претпоставити да су две поменуте представе у XVI веку пресликане са оригиналног слоја сликарства. На такву претпоставку упућују примери из старијих и млађих споменика у којима су фигуре пророка Данила и неких других пророка издвојене из групе у куполи и распоређене на сликаним површинама у поткуполном простору. Приметно је, рецимо, да ни у Старој Ладози пророк Данило није уврштен у скупину профета у кубету, већ се његова представа налази у другој зони јужног зида, обележена сликаном аркадом. Нажалост, као и у Студеници, не може се са сигурношћу утврдити ко је био приказан наспрам Даниловог лика, јер је одговарајућа површина северног зида уништена.⁹⁶⁶ У ранијим Немањиним задужбинама нема аналогија за решење примењено у Студеници,⁹⁶⁷ али прворазредан компаративни пример за разматрање студеничке фигуре пророка Данила представља његов лик у католикону Градца. Старозаветни пророк је ту

⁹⁶² Живковић, *Сопоћани*, 16.

⁹⁶³ Cf. *supra*, стр. 81.

⁹⁶⁴ Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 21).

⁹⁶⁵ *Ibid.*, 74, сх. 1 (бр. 21).

⁹⁶⁶ Лазарев, *Фрески Старой Ладози*, рис. 8, илл. 54, 56-57; Сарабьянов, *Георгиевская церковь*, 52, илл. 53, таб. VI-VI.

⁹⁶⁷ У Ђурђевићевим ступовима је фигура пророка Давида, као што је уобичајено, насликана међу осталим старозаветним визионарима у куполи, cf. Ђурђевић, *Живопис XII века*, 313.

насликан на источној страни лука изнад пролаза у јужну певницу. Као његов пандан, на западној страни истог лука представљен је пророк Гедеон.⁹⁶⁸ Драгоцена је, потом, попрсна представа пророка Данила на источном зиду наоса цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, са страна олтарске апсиде. Он је ту, у пару са патријархом Јаковом, приказан испод сцене *Благовести*, раздвојене на два сегмента.⁹⁶⁹ Осим програмског места, повезаност лика пророка Данила са празничном сценом изнад њега откривају и иконографска обележја представе. Он, наиме, држи свитак са истим текстом који се појављује и на представи у Студеници, а поред је приказана стена са ликом Христа-детета. Поменути цитат, који се чита у оквиру паримије на великој вечерњи Рођења Христовог,⁹⁷⁰ сасвим је ретко исписиван на представама пророка Данила када је он приказан са другим пророцима у куполи,⁹⁷¹ али је илустрован у оквиру композиције „Пророци су те нагостили“ или у оквиру сцене Сна Навуходносоровог.⁹⁷² То је сасвим разумљиво уколико се зна да је одломак из Данилове књиге о коме је реч вековима тумачен као старозаветна метафоричка префигурација Оваплоћења, при чему је у „гори“ препозната Богородица, а у „стени“, која се сама одвојила, Исус Христос. У назначеном смислу су о поменутој сентенци говорили, рецимо, Јован Дамаскин, Андреја Критски и Герман Цариградски, а на тај начин је она третирана и у химнографији.⁹⁷³

Верујемо, на основу свега што је речено, да су се представа пророка Данила и уништена, вероватно пророчка фигура која му је била постављена у виду пандана, налазиле и у оквиру оригиналног иконографског програма зидних слика у Богородичиној цркви у Студеници. Фигура пророка Данила је, по свему судећи, насликана у програмског контексту величања Богородице, патронке храма, односно слављења Оваплоћења, о чему

⁹⁶⁸ Павловић, *Градац*, 91-93; eadem, *Зидно сликарство градачког католикона*, 90 (сх. 1/бр. 70-71), 98, сл. 16-17. Претпостављено је да су на наспрамној страни храма, у луку пролаза у северну певницу, биле насликане још две старозаветне личности. Није искључено да је пророк Данило био приказан и у тамбуру градачке куполе, пошто за такво решење постоје одговарајуће аналогије у неким млађим споменицима, cf. Павловић, *Градац*, 92, п. 428.

⁹⁶⁹ Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 27-29; Тодић, *Старо Нагоричино*, 77, 98-100, сл. 73, 77-79. За још неке споменике у којима пророк Данило није насликан са осталим пророцима у куполи, cf. Поповић (Љ.), *Фигуре пророка*, 457, п. 127; Павловић, *Градац*, 91.

⁹⁷⁰ Mercenier, *La Prière* II/1, 205.

⁹⁷¹ Gravgaard, *Inscriptions*, 23; Lj. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, Зограф 19 (1988) 39, п. 66; Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 217, πίν. 13.

⁹⁷² Г. Бабић, Д. Панић, *Богородица Љевишка*, Београд 2007³, 77; Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припрамама цркава краља Милутина*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, 119, 120; Милановић, *Старозаветне теме*, 216, сл. 3.

⁹⁷³ *Wider than Heaven*, 61, 128, 160, 209, 223. Cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, 99-100; Милановић, *Старозаветне теме*, 217.

сведочи садржина цитата на његовом свитку. У том смислу посматрану, а имајући у виду место на коме се налази, највероватније је треба довести у везу са представом *Благовести* на источном зиду поткуполног простора.

У другој зони источне стране североисточног пиластра наоса, испод пророка Данила, односно изнад Светог Меркурија, насликан је свети архијереј по имену Максим (сл. 75-76, 120-121),⁹⁷⁴ Наспрам те фигуре, у истом регистру југоисточног пиластра, приказана је још једна стојећа представа светог архијереја, али је она толико оштећена да се о његовом идентитету не може говорити (сл. 75-76, 122).⁹⁷⁵ Идентитет претходно поменутог епископа, светог Максима, не може се са сигурношћу утврдити јер уз његово име није наведена катедра којом је управљао. Идентификацију, затим, отежава околност да у хагиографској грађи није сачувано име светитеља по имену Максим.⁹⁷⁶ Ипак, треба напоменути да је један архијереј таквог имена повремено представљан у источнохришћанској уметности. Реч је о Максиму Антиохијском, учеснику IV Васељенског сабора, одржаног у Халкидону 451. године. Он се помиње у Ерминији Дионисија из Фурне, а његови ликови сачувани су у оквиру појединих представа поменутог сабора, истина сасвим ретких – оних у цркви Светих Петра и Павла у Трнову и католикону Дечана, односно, у поствизантијском раздобљу, цркви Светог Созомена у селу Галати на Кипру (1513).⁹⁷⁷ Сем наведеног, поводом проблема прецизне идентификације светог Максима у Богородичиној цркви у Студеници важан је и податак да се у једном српском средњовековном храму појављује његова, условно речено, самостална представа. У једном од тринаест медаљона са попрсјима архијереја, постављених испод представа Васељенских сабора у припрати манастира Добруна насликан је свети епископ Максим. Пошто су на осталим медаљонима идентификовани, заправо, прелати који су учествовали

⁹⁷⁴ Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 21).

⁹⁷⁵ Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 20).

⁹⁷⁶ Cf. ВHG. Разуме се, не сме се испустити из вида чињеница да је постојао један српски архијереј таквог имена – свети владика Максим Бранковић (1461/62-1516), ктитор манастира Крушедола. Тај српски светитељ је, међутим, на свим познатим представама приказиван у облику средовечног човека, са дугом, густом брадом, понекад само прошараном седим власима, па је његово поистовећење са архијерејем из студеничког католикона готово до краја искључено. За ликовне представе светог Максима Бранковића cf. J. Радовановић, *Прилог иконографији светих српских деспота Бранковића*, ЗЛУМС 7 (1971) 303sqq; idem, *Нови култови*, 157-158.

⁹⁷⁷ Ch. Walter, *The Names of the Council Fathers at Saint Sozomenus, Cyprus*, REB 28 (1970) 196, 204, 205, tab. I-III; idem, *L'Iconographie des conciles*, 89; *Зидно сликарство манастира Дечана*, 38; Милановић, *Програм живописа у припрати*, сл. 7.

у раду сабора, с правом је претпостављено да је реч управо о антиохијском патријарху Максиму.⁹⁷⁸

У поткуполном простору Богородичине цркве у Студеници нашле су своје место још две представе старозаветних личности. Реч је о фигурама Давида и Соломона на потрбушју лука који дели олтарски простор од наоса храма.⁹⁷⁹ Фигура пророка Давида, на јужној страни, пресликана је 1568. године (сл. 123-124). Том приликом су и на лику његовог сина (сл. 125-127), очуваном на слоју из 1208/1209, извођене одређене интервенције. Приметно је да су приликом обнове ретуширани његово лице и десна рука.⁹⁸⁰ Пророчки пар приказан је, нема сумње, у непосредној програмској вези са композицијом *Благовести* у „тимпанону“ источног зида наоса. Комуникација са том празничном сценом сугерисана је, најпре, положајем тела и гестовима двојице старозаветних царева. Обојица су укренути ка истоку, а на ту страну је упућен и њихов гест благосиљања десном руком, при чему су им дланови усмерени нагоре, то јест према месту на којем су насликане *Благовести*. На чврсту идејну повезаност разматраних фигура и поменуте празничне сцене упућују, коначно, и текстови исписани на ротулусима што их пророци држе у левој руци. На свитку пророка Давида су стихови из његовог псалма 45:10 (44:11): „Чуј кћери, погледај и обрати к мени ухо своје....“. Тај псалам чита се на службама Богородичиних празника, Рођења и Ваведења, као и на јутрењу Успења, коме је посвећена Богородичина црква у Студеници.⁹⁸¹ Одломак о коме је реч у црквеном предању често је довођен у везу са Благовестима Богородици. Већ велики православни богослови и беседници VIII века препознавали су у „кћери“ из псалма пророчку алузију на Богородицу. Свети Андреја Критски, у својој Четвртој хомилији на Рођење Христово,

⁹⁷⁸ Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 81, 145; Д. Милосављевић, *Средњовековни град и манастир Добрун*, Београд-Прибој 2006, 182.

⁹⁷⁹ Покрџкин, *Православная церковная архитектура*, 28, таб. XXI; Петковић (В.), *Манастир Студеница*, 56, сл. 68-69; idem, *La peinture serbe I*, pl. 1/a, c; idem, *Преглед*, 316, 318, сл. 991; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (IV 1), pl. 10 (IV 51); Николић, *Конзерваторски запис II*, 40, 75, сх. 1 (бр.11), сх. 2, 76 (бр. 11), сл. 4; Бабић, *Живопис*, сл. 125. Строго формално посматране, представе Давида и Соломона пре би се могле сматрати делом програма олтара, као и фигуре архијереја испод њих. У сврставању двеју пророчких фигура у тематику наоса руководили смо се превасходно чињеницом да су оне непосредно програмски повезане са сценом *Благовести* на источном зиду поткуполног простора, cf. supra, стр. 141.

⁹⁸⁰ Те интервенције запазио је Радомир Николић, али његова запажања нису сасвим усаглашена, cf. Николић, *Конзерваторски запис I*, 23 („делимично обновљен у XVI столећу“); ibid., 28 („сав инкарнат пророка Соломона изнова такође пресликан“); idem, *Конзерваторски запис II*, 40 („Лонгин је само ретуширао сав инкарнат на овом пророку. Све остало, као и златни ореол и натпис, оригинално је“).

⁹⁸¹ Gravgaard, *Inscriptions*, 28-29, Mercenier, *La Prière II*, 425; Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећу*, 448.

објашњава да је, када је говорио о „кћери“, псалмопевац мислио пре свега на Цркву, али да се то свакако односи и на Богородицу.⁹⁸² Евоцирајући исте стихове 44 (45) псалма, Мајку Божију прослављају и патријарх Герман у хомилији на Ваведење и Јован из Евбеје у беседи о њеном зачећу.⁹⁸³ Потом у истом духу пишу и славни цариградски патријарси, попут Тарасија у беседи на Ваведење,⁹⁸⁴ или Фотија, који у хомилији посвећеној управо Благовестима стиховано обраћање пророка Давида транспонује у јеванђељски контекст, уводећи га у разговор арханђела Гаврила и Богородице.⁹⁸⁵ Не чуди, имајући у виду наведене егзегетске рефлексије византијских богослова, што су у средњовизантијским псалтирима управо *Благовести* послужиле као илустрација 44 (45) псалма. Та празнична сцена, уз фигуру пророка Давида који благосиља Богородицу и арханђела Гаврила, насликана је већ у Хлудовском псалтиру, а потом и у оним из XI века – Теодоровом, Бристалском и псалтиру Барберини.⁹⁸⁶ Разматрани стих псалма о коме је реч исписиван је, потом, и на свицима пророка Давида у зидном сликарству. Заправо, реч је о цитату који се најчешће појављује на његовим представама и чије се исписивање препоручује у сликарским приручницима.⁹⁸⁷ Током XI и XII века се он среће на представама поменутог цара и пророка у Курбинову, Чефалу, Цамбазли килисе у Ортахисару, Елмали Килисе, Панагији Мириокефалон на Криту, Светој Софији у Новгороду и Лагудери.⁹⁸⁸ Нимало стога не изненађује његова појава у српском сликарству XIII века, на свитцима пророка Давида у Милешеви, Сопоћанима и Светом Ахилију у Ариљу.⁹⁸⁹

Натпис на Соломоновом ротулусу заправо је цитат из његових *Прича* 31, 29: „Многе су жене и биле врсне, али ти их надвишуваш све“. Иако се у сликарским приручницима препоручује да се управо наведене речи испишу на свитку пророка

⁹⁸² *Wider than Heaven*, 124. Cf. Παλαμαστόρακης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 189, n. 89. Доживљај „кћери“ као Цркве Христове присутан је још у раном патристичком богословљу. За примере cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 49, n. 231.

⁹⁸³ *Wider than Heaven*, 157, 185.

⁹⁸⁴ PG 98, 1488. Cf. Παλαμαστόρακης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 189, n. 89.

⁹⁸⁵ *Homilies of Photius*, 143-144. Cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 49.

⁹⁸⁶ Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, 45а; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 31, fig. 92; Dufrenne, *L'illustration des psautiers* I, 25, 58, pl. 8. 51. Cf. Бабић, *Краљева црква*, 110; Војводић, *Свети Ахилије*, 49; Papastavrou, *L'Annonciation*, 85, n. 1.

⁹⁸⁷ Медић, *Стари сликарски приручници* III, 252/253.

⁹⁸⁸ Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 198; Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 316, pl. 6A; Thierry, *Cambazli Kilise*, 18; Jerphanion, *Cappadoce* I, 437, pl. 118/2; Spatharakis, *Rethymnon*, fig.181; В. Н. Лазарев, *О росписи Софии Новгородской*, in: idem, *Византийское и древнерусское искусство*, Москва 1978, 134, сл. на стр. 140; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 45. За примере из епохе Палеолога cf. Παλαμαστόρακης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 188-189, εικ. 616, 64.

⁹⁸⁹ Живковић, *Милешева*, 9; idem, *Сопоћани*, 12; Војводић, *Свети Ахилије*, 49, 202 (бр. 27).

Соломона када се он слика у близини *Благовести*, оне су се у сликарству византијског света ретко појављивале између XI и XIII века. У то време је на Соломоновом свитку најчешће исписиван одломак из једног другог поглавља његове књиге (9, 1: „Премудрост сазда себи храм...“),⁹⁹⁰ који се среће и на пророковим представама у близини *Благовести* у млађим српским споменицима XIII столећа.⁹⁹¹ Аналогије за садржину ротулуса пророка Соломона у студеничком католикону сачуване су само у двама кипарским споменицима XII столећа – цркви Богородице Аракиотисе у Лагудери и Като Лефкари.⁹⁹² Тај одломак се, иначе, на литургији чита на вечерњи петка шесте (цветне) недеље Великог поста.⁹⁹³ Када је реч о његовим тумачењима у делима знаменитих црквених писаца, онда је за нашу тему посебно важна већ поменута Четврта беседа на Рођење светог Андрије Кристиког. Тај богослов, наиме, говорећи о старозаветним одломцима у којима је поменута „кћер“, односно о њима као префигурацијама Богородица, после стихова који су у Студеници исписан на Давидовом свитку, скреће пажњу управо на редове које се у нашем храму налазе на ротулусу пророка Соломона.⁹⁹⁴

Стојеће фигуре и попрсја мученика

Најбројнију категорију светитеља у поткуполном простору студеничког католикона представљају страдалници за хришћанску веру. Ликови мученика присутни су у том делу храма у два програмско-иконографска вида. На три поткуполна лука – јужном, западном и северном – представљена су њихова попрсја у медаљонима, сачувана готово у целини на најстаријем слоју живописа. Стојеће фигуре мартира, највећим делом обновљене у XVI веку, украсиле су источне половине два западна, композитна пиластра (од друге до последње зоне), односно потрбушје лука који их повезује.

⁹⁹⁰ За преглед примера cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 49, п. 223. Cf. и Медић, *Стари сликарски приручници* III, 240/241.

⁹⁹¹ Живковић, *Милешева*, 8; idem, *Сопћани*, 11; Војводић, *Свети Ахилије*, 48-49, 202 (бр. 26). Ерминија Дионисија из Фурне препоручује да се тај текст испише на Соломоновом свитку када се он слика са осталим пророцима у куполи, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 240/241.

⁹⁹² Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 47, fig. 45. Cf. и Орλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα*, 122. У доба Палеолога тај натпис се појављује у Светом Созонту у Геракију и Перивлепти у Мистри, cf. Παλαμστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 190, 191, εικ. 45.

⁹⁹³ Gravggaard, *Inscriptions*, 85; Παλαμστωράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 192.

⁹⁹⁴ *Wider than Heaven*, 130.

Нажалост, мученичка попрсја у медаљонима на поткуполним луковима прилично су пострадала, због чега им у науци није посвећивана одговарајућа пажња. Заправо, у оквиру ранијих истраживања живописа Богородичине цркве ниједан од тих ликова није идентификован.⁹⁹⁵ У том погледу се ни данас не могу начинити знатнији помаци, али је, ипак, неколико мученика могуће поуздано препознати, на основу очуваних делова легенди, односно особених иконографских детаља. При томе је важно истаћи да су после конзерваторско-рестаураторских захвата који се последњих година изводе на фрескама студеничког католикона ликови појединих светитеља неупоредиво боље сагледљиви него раније.⁹⁹⁶

Поменуте интервенције показале су се нарочито плодотворним када је реч о скупини мученичких попрсја на јужном поткуполном луку. Сада се на том месту јасно разазнају ликови *Петозарних мученика* (сл. 128-132).⁹⁹⁷ Реч је о петорици јерменских светитеља – *скринијарију* (писару) Јевстратију, службенику Евгенију, свештенику Авксентију, простом човеку Мардарију и младом ратнику Оресту – погубљеним у Севастији и Никопољу за време Диоклецијанових прогона (13. децембар).⁹⁹⁸ Култ страдалника о којима је реч ширио се из града Аравраке, постојбине Јевстратија и Евгенија, где су касније и почивале мошти петорице мученика,⁹⁹⁹ а у Цариграду им је био посвећен један параклис, у дворишту цркве Богородице *Извора живота*.¹⁰⁰⁰ Петозарни мученици били су веома поштовани и на Светој Гори. Цар Василије II (976-1025) даровао је манастиру Лаври главу светог Јевстратија, што је забележено у хрисовуљи из 978.

⁹⁹⁵ За позицију тих светитељских представа cf. Николић, *Конзерваторски запис* II, 75, сх. 1 (бр. 38, 47), 76, сх. 2 (бр. 38, 47).

⁹⁹⁶ Захваљујемо и на овом месту госпођи Стојанки Самарцић, руководиоцу рестаураторско-конзерваторских радова на живопису Богородичине цркве у Студеници, која нам је љубазно омогућила да из непосредне близине осмотримо светитељске ликове о којима је реч.

⁹⁹⁷ На овом месту је неопходно напоменути да је петозарне мученике у оквиру најстаријег студеничког живописа већ поменула Гордана Бабић, али није навела на ком се месту налазе њихови ликови, cf. Бабић, *Животис*, 70. Имајући у виду формулацију коју је употребила („Орест и његова четири друга из Севаста чувени су петозарни мученици“), претпостављамо да је заслужна ауторка мислила управо на ликове на јужном поткуполном луку, пошто се и пре пре најновијих конзерваторских радова на том месту могао препознати младолики свети ратник, то јест Орест.

⁹⁹⁸ Syn. CP, col. 305-306; BHG I, 202-203; Auctarium BHG, 71; Novum auctarium BHG, 75. О култу и ликовним представама петорице севастијских мученика најпотпуније: Chadzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 74-81; Габелић, *Представе Петозарних мученика*; Костовска, *Маченичките допонаја*, 29-37.

⁹⁹⁹ F. Halkin, *L'épiloque d'Eusèbe de Sévastèe à la passion de S. Eustrate et de ses compagnons*, AB 88/3-4 (1970) 282-283; Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, 375.

¹⁰⁰⁰ Janin, *La géographie ecclésiastique* I, 125.

године.¹⁰⁰¹ Наведени податак можда не би требало изгубити из вида поводом студеничких представа Петозарних мученика, уколико се има у виду чињеница да је Сава српски више пута посећивао Лавру Светог Атанасија.¹⁰⁰² Ипак, чак и да нису сачувани подаци о штовању севастијских страдалника на Атону, појава њихових фигура у Богородичиној цркви у Студеници лако би се могла објаснити на основу популарности Петозарних у средњовизантијској уметности. У постиконоборачком раздобљу могло се десити да свети Јевстратије буде приказан самостално, као на цариградским триптисима од слоноваче, израђиваним током X и XI века,¹⁰⁰³ у минијатурном сликарству,¹⁰⁰⁴ односно на печатима.¹⁰⁰⁵ О посебном истицању предводника петорице севастијских мученика у оквиру заједничког култа речито сведочанство представља и синајски епистил са сценама његових чуда (XII век), вероватно намењен параклису Петозарних мученика који је некада постојао у манастиру Свете Катарине.¹⁰⁰⁶ Ипак, најбројније су заједничке представе мартира о којима је реч. Поред оних у илустрованим рукописима и иконопису,¹⁰⁰⁷ посебно је, разуме се, за нашу тему важно поменути споменике зидног сликарства у којима се

¹⁰⁰¹ *Actes de Lavra I*, edd. P. Lemerle et al., Paris 1970, 46, 114. У Великој Лаври постојала је капела посвећена Петозарним мученицима, а у ризници се до данас чува једна њихова изванредна икона, насликана у XII веку, cf. Mouriki, *Nea Moni I*, 147; М. Χατζηδάκης, *Χρονολογημένη βυζαντινή εικόνα στη Μονή Μεγίστης Λαύρας*, in: *Βυζάντιον. Αφιέρωμα στον Ανδρέα Ν. Στράτο I*, Αθήνα 1986, 225-240; Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 193. Оригинални реликвијар у Лаври није сачуван, али је позната једна сребрна ставротема, по предању дар цара Нићифора Фоке, у којој се, осим честица Часног крста и моштију неких других светих, чувају и реликвије светог Јевстратија, cf. Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, Санкт-Петербург 1902, 204-208, таб. XXIV-XXV; Frolow, *La relique de la vraie Croix*, 278-279 (no. 233); A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos*, CA 19 (1969) 105-110, fig. 15-17. Та драгоценна ставротема је 1989. године украдена из манастира. На сву срећу, убрзо је пронађена, али у фрагментарном облику, cf. Т. F. Mathews, E. Dandridge, *The Ruined Reliquary of the Holy Cross of the Great Lavra, Mt. Athos*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, 107-122. У контексту разматрања култа светог Јевстратија на Светој Гори посебан значај припада податку да се међу потписницима типика цара Константина IX Мономаха наводи и „Антоније, монах и игуман манастира Светог Јевстратија“, cf. *Actes du Prôtaton*, ed. Parachryssanthou, Paris 1975, 232.192; BMFD I, 291; Patterson Ševčenko, *The Posthumous Miracles of Saint Eustratios*, 274, n. 18.

¹⁰⁰² О бораваца светог Саве у том најугледнијем светогорском манастиру cf. Миљковић, *Житија Светог Саве*, 77-80.

¹⁰⁰³ Bank, *L'art byzantin*, 124, *Искусство Византии в собраниях СССР II*, 103 (no. 592); *Синай, Византия, Русь*, 74 (no. B44). *The Glory of Byzantium*, 131-134 (nos. 79, 80). Grotowski, *Arms and Armour*, 301, fig. 23.

¹⁰⁰⁴ *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους IV*, 298, εικ. 224. Говорећи о представама светог Јевстратија без састрадалника, Дула Мурики помиње и једну необјављену минијатуру у јеванђелистару бр. 2 из манастира Светог Пантелејмона на Светој Гори, cf. Mouriki, *Nea Moni I*, 147.

¹⁰⁰⁵ V. Penna, *Two Rare Byzantine Lead Seals: A Contribution to Iconographic and Administrative Matters*, SBS 11 (2012) 143-152., 143-152, посебно 145.

¹⁰⁰⁶ N. Patterson Ševčenko, *The Posthumous Miracles of Saint Eustratios on a Sinai Templon Beam*, in: *Byzantine Religious Culture*, 267-284; С. А. Иванов *Чудо св. Евстратия с синайской иконы и его литературный прототип*, in: *Образ Византии*, 211-214.

¹⁰⁰⁷ K. Weitzmann, *Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, DOP 33 (1979) 95-112.

појављују ликови Петозарних. Најстарији су сачувани у кападокијским храмовима,¹⁰⁰⁸ потом се, током XI века, срећу у репрезентативним споменицима континенталне и острвске Грчке (Хосиос Лукас, Неа Мони, Дафни, Панагија Халкеон),¹⁰⁰⁹ а и у следећа два столећа били су приказани у целом низу споменика, на разним подручјима византијског културног круга (Мирожски манастир, Свети Никола Каснички и Мавриотиса у Касторији, Нерези, Лагудера, Палатинска капела и Марторана у Палерму, Мориово итд.).¹⁰¹⁰ После студеничког католикона, петозарни мученици су сликани у појединим млађим споменицима српског сликарства XIII столећа. Њихова попрсја су у Милешеви приказана на западном поткуполном луку.¹⁰¹¹ у Градцу су, опет на истом луку, очуване стојеће фигуре светих Мардарија и Авксентија,¹⁰¹² а у цркви Светог Ахилија у Ариљу приказани су ликови све петорице Севастијаца.¹⁰¹³

Живопис на западној половини потрбушја северног поткуполног лука у потпуности је уништен, док је на источној страни очувано девет медаљона. У средишту се налази фрагмент тзв. *соларног диска*, а за њим се, према истоку, ниже осам попрсја са ликовима мученика. Двојицу крајњих светитеља није могуће идентификовати, али се идентитет преостале шесторице може утврдити прилично поуздано.

Уз лик четвртог светитеља, гледано са истока, очувани су довољни трагови легенде да се закључи да је реч о попрсју светог Савела (сл. 133-135). На основу те поуздане идентификације, у медаљонима са горње и доње стране (сл. 136-139) могу се опрезно препознати његови састрадалници – Мануил и Исмаил (17. јун). Реч је, као што је добро познато, о тројници персијских хришћана, који су били посланици на двору паганског

¹⁰⁰⁸ Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 193, п. 15, с примерима и литературом.

¹⁰⁰⁹ Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 74–81, fig. 11–16; Mouriki, *Nea Moni*, 143–148, pl. 61–65, 202–211; Millet, *Daphni*, 88, fi g. 58, pl. X/3, XI/3; Ευαγγελίδης, *Η Παναγία των Χαλκέων*, 55, πίν. 17-18; Габелић, *Представе петозарних мученика*, 193.

¹⁰¹⁰ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 238, 309 (бр. 30-34), илл. 205-207; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 50, 65; Sinkevič, *Nerezi*, 71–72, fi g. LXVII, pl. 26; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 128-129, fig. 73, 99, 100, 98; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 39, 80; Костовска, *Маченичките допојасја*, 29-30. Овом приликом ваља поменути и представе Петозарних мученика у Вардзији (1184-1186), насликане на веома истакнутом месту, на северном зиду наоса, у непосредној близини ктиторске композиције. И поред јасно уочљивих иконографских особености, ликови светитеља о којима је реч у литератури нису идентификовани, cf. Gaprindashvili, *Vardzia*, 20-21, fig. 73; Eastmond, *Royal Imagery of Medieval Georgia*, 101, 104, figs. 55, 57.

¹⁰¹¹ Живковић, *Милешева*, 20 (бр. 3), 22 (без идентификације); Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 194; Војводић, *Свети Ахилије*, 90, п. 587.

¹⁰¹² Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 98, сх. 1 (бр. 67-68), сл. 12-13.

¹⁰¹³ Војводић, *Свети Ахилије*, 90, 2012 (бр. 31-32), 205 (бр. 100-102). За млађе представе Петозарних мученика у српском сликарству cf. Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 194-195.

римског цара Јулијана Апостате (361-363) у Цариграду. Када су одбили да принесу жртве идолима мучени су, а потом су им одрубљене главе.¹⁰¹⁴ У престоници царства је култ тројице мученика заживео веома рано. Према сведочанствима сачуваним у *Патрији*, спису о историји Цариграда и његовим знаменитостима, цркву посвећену Мануилу, Савелу и Исмаилу саградио је цар Теодосије Велики (379-395).¹⁰¹⁵ За разлику од релативно бројних менолошких представа, нарочито оних у рукописима хагиографске збирке Симеона Метафраста,¹⁰¹⁶ ликови Мануила, Савела и Исмаила у византијском зидном сликарству представљају реткост, све до XIV столећа. Најстарији поуздано датован лик једног од тројице персијских мученика у монументалном живопису сачуван је далеко на северу, у Нередици, где је 1199. насликан само Мануил.¹⁰¹⁷ С краја XII столећа (после 1185) потичу и представе тројице персијских младића, насликане у Богородичиној капели манастира Светог Јована Богослова на Патмосу.¹⁰¹⁸ Што се, пак, тиче примера из XIII века млађих од попрсја из студеничког католикона, ваља поменути представе тројице мученика из Манастира.¹⁰¹⁹ У споменицима српског сликарства XIII није забележена ниједна друга представа тројице персијских страдалника за веру. Ипак, у појединим случајевима су њихови ликови очувани на млађем слоју живописа. Тако се у католикону Жиче они могу видети на обновљеном слоју сликарства. У недостатку старијих српских представа светих Мануила, Савела и Исмаила, односно услед њихове бројности у XIV веку, сасвим је разложно претпостављено да су они у жичком храму насликани по први пут тек приликом обнове.¹⁰²⁰ Чини се, међутим, да „откриће“ попрсја Савела, Мануила и Исмаила у гробној цркви Симеона Немање баца нову светлост на њихове ликове у Жичи.

¹⁰¹⁴ Syn CP, cols. 753-754; ВНГ II, 74; Auctarium ВНГ, 121; Novum auctarium ВНГ, 134. Историјске слојеве житија тројице мученика разматра А. V. Muraviev, *Three Martyrs of Chalcedon and the Persian Campaign of Emperor Julian*, in: *Studia patristica XXIX. Historica, theologica et philosophica, critica et philologica*, ed. E. A. Livingstone, Leuven 1997, 94-100; idem, «*Martyres sub Juliano Apostata, I*». *Действительное место страдания Мануила, Савела и Исмаила*, ВДИ 1 (2001) 34-49.

¹⁰¹⁵ *The Patria*, 30/31, 32/33, 216/217. Cf. Janin, *La géographie ecclésiastique I*, 334.

¹⁰¹⁶ Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 46, 67, 78, 139, figs. 5F5, 2A5, 2E5-2E7, 4A9-4A10; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 112, pl. 12; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 29, 99.

¹⁰¹⁷ Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 125 (бр. 149).

¹⁰¹⁸ Орλάνδος, *Πάτιος*, 163-164, πιν. 46-48; Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, 218-219, εικ. 2 (по. 48-50) 25, 27.

¹⁰¹⁹ Костовска, *Маченичките допојасја*, 9, сл. 1. За касније представе, у српском живопису XIV столећа cf. Проловић, *Представе мученика у Ресави*, 199-200. Ту наведеним примерима ваљало би придодати и ликове персијских мученика из Дечана, cf. Марковић, *Појединачне представе*, 259.

¹⁰²⁰ Д. Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче*. I, Зограф 34 (2010) 82-83; Чанак-Медић, Војводић, Поповић, *Жича*, 268-269, 499 (бр. 24-26), сл. 174-175 (Д. Војводић).

Отвара се простор за размишљање о могућности да је ту реч о представама насликаним на основу првобитних.¹⁰²¹

Изнад персијских мученика приказана је још једна тријада страдалника за веру. Реч је, како се на основу довољно очуваних натписа закључује, о светом Мини, Виктору и Викентију (сл. 140-145). За разлику од претходно поменутих, та тројица светитеља пострадали су одвојено и на различитим крајевима хришћанске екумене. Свети Мина, римски војник египатског порекла у трупам Диоклецијана и Максимијана у Фригији, погубљен је када је јавно открио да је хришћанин. У ранохришћанском раздобљу и у првим вековима византијске историје култ светог Мине развијао се самостално. Ширио се из њему посвећеног манастира (Мар Саба) југоисточно од Александрије, који је био велики ходочаснички центар све до арабљанских освајања у VII веку.¹⁰²² Култ египатског светитеља рано је доспео у Цариград. За владавине Пулхерије и Маркијана (450-453) у његову славу саграђен је храм на Акропољу.¹⁰²³ У доба македонске династије свети Мина Египатски поштован је, међутим, заједно са Виктором, војником погубљеним за владавије Марка Аурелија, вероватно у Сирији, и ђаконом Викентијем, који је пострадао на тлу данашње Шпаније, у Диоклецијановим прогонима хришћана. Обједињено светитељско прослављање тројице мученика у првом реду је одредила околност да је спомен на њих вршен истог датума (11. новембар). Уз то, мошти светих Виктора и Викентија налазиле су се управо у цариградском храму Светог Мине на Акрополису.¹⁰²⁴ На темељу новоуспостављеног обједињеног култа, тројица светитеља су у византијској уметности приказивани заједно. О томе колико је чврста била веза између светих Мине, Виктора и Викентија сведоче призори њиховог заједничког страдања. Иако то није одговарало ни

¹⁰²¹ Тројица персијских мученика насликани су и у параклису Светог Стефана у католикону манастира Мораче. Реч је, међутим, о слоју сликарства из 1642. године, када је ту просторију осликао сликар Јован, cf. Петковић, *Морача*, 260-261, таб. 34. Пошто се сматра да је поменути сликар поштовао затечени иконографски програм, може се помишљати на могућност да је поновио и представе Мануила, Савела и Исмаила са оригиналног слоја фресака.

¹⁰²² О култу светог Мине cf. ВHG 111-114; Auctarium ВHG, 132-133; Novum auctarium ВHG, 147-148; Марковић, *О иконографији светих патника*, 611-615; J. Duffy, E. Bourbouhakis, *Five Miracles of St Menas*, in: *Byzantine Authors: Literary Activities and Preoccupations. Texts and Translations Dedicated to the Memory of Nicolas Oikonomides*, ed. J. W. Nesbitt, Leiden-Boston 2003, 65-81. О његовом манастиру у Египту cf. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, 319-321; ODB I, 8; P. Grossmann, *The Pilgrimage Center of Abû Mîna*, in: *Pilgrimage and Holy Space in Late Antique Egypt*, ed. D. Frankfurter, Leiden-Boston-Köln 1998, 281-302.

¹⁰²³ Janin, *La géographie ecclésiastique I*, 345-347. И у Солуну је постојала црква Светог Мине. Она је у изворима први пут поменута у IX веку, cf. Janin, *Les églises et les monastères*, 397; Марковић, *О иконографији светих патника*, 615, n. 377.

¹⁰²⁴ Syn. CP, cols. 211-214; ПЕ VIII, 410-411, 425-426; Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin I*, 346-347.

историјској истини ни хагиографском предању, управо тако су их приказали илуминатори Менолога цара Василија II и сликари календарског хексаптиха из манастира Свете Катарине на Синају.¹⁰²⁵ У другој варијанти њихове групне представе, тројица светитеља приказивани су у виду фронталних стојећих фигура, о чему сведоче минијатуре у рукописним менолозима и једна кипарска икона.¹⁰²⁶ Заједничко прослављање светих Мине, Виктора и Викентија имало је снажан одјек и у монументалном сликарству византијског света. У споменицима осликаним између X и XIII века, на разним подручјима ромејског културног простора, сачуване су бројне представа те тријаде мученика. Реч је о примерима сачуваним у храмовима Кападокије („Нова црква“ у Токали, Карабаш килисе и Света Варвара у Соганлеу, Свети Јевстатије у Ердемлију), Кијевске Русије (Света Софија у Кијеву), Наксоса (Свети Ђорђе Дијасоритис), Кипра (Лагудера), Манија (Епископи), Норманске Сицилије (Марторана, Палатинска капела у Палерму), Македоније (Нерези, Манастир), Китере (Свети Андреја у Ливадију) итд.¹⁰²⁷

Попрсја Мине Египатског, Виктора и Викентија у најстаријем студеничком живопису употпуњују „каталог“ њихових од раније познатих представа у зидном сликарству византијског света. Студенички ликове тројице мученика су, осим тога, важни и за разматрање локалне рецепције њиховог култа и иконографије, пошто је реч о њиховим најстаријим сачуваним представама у српској средњовековној уметности. Од српских споменика XIII века раније се знало једино за пример из цркве Светог Ахилија у Ариљу. Поводом ариљских представа тројице мученика указано је, међутим, на могућност да „оне нису биле потпуно запостављене ни у живопису рашких цркава осликаних пре Ариља.“¹⁰²⁸ Та помисао испоставила се, дакле, као сасвим тачна.

¹⁰²⁵ *Il menologio di Basilio II*, I, 47, II, 174; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*,

¹⁰²⁶ Weitzmann, Galavaris, *Illuminated Greek Manuscripts*, 76-77, fig. 210; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 20, 79-80. Поменута икона са Кипра датује се у X век или крај XI столећа (cf. Sophocleous, *Icons of Cyprus*, 76, pl. 3), али има мишљења да је реч о делу из друге половине XIII века, cf. Woodfin, *An Officer and a Gentleman*, 141, n. 111.

¹⁰²⁷ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 273-274; Wharton-Epstein, *Tokali kilise*, 67, fig. 115; Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской I*, 47-50; Αχεϊλιάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωρίτης*, 85, 88, εικ. 46-47, πιν. 69-70; Nicolaidès, *L'église de la Panagia Arakiotissa*, 131-132, fig. 105; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνης*, 179, (no. 50-52), εικ. 22; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 39, 80; Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral*, 159, 296 (no. 48-50), figs. IX, 73, 75, 77; Sinkevič, *Nerezi*, 72-73, figs. 72, 74; Костовска, *Маченичките допojaцja*, 23-29, сл. 9; Chatzidakis, *Bitha, The Island of Kythera*, 68, fig. 19. За потпунији преглед представа cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 613-614; Војводић, *Свети Ахилије*, 91, n. 592. Cf. и Walter, *The Warrior Saints*, 181-190; Woodfin, *An Officer and a Gentleman*; Герасименко, *Мина Египетский*.

¹⁰²⁸ Војводић, *Свети Ахилије*, 91.

На западном поткуполном луку очувано је само пет клипеуса са ликовима мученика, на јужној страни. Прво попресе потиче са обновљеног слоја сликарства, а остала припадају оригиналном живопису. Иако се њихове физиономије разазнају, а уз поједине ликове се назире и понеко слово пратећег натписа, ниједног од тих мученика нисмо у стању да поуздано идентификујемо.

Како је већ речено, стојеће фигуре мученика распоређене су у вишим зонама живописа западног дела поткуполног простора, очуваних највећим делом на млађем слоју сликарства.

На потрбушју лука што повезује западне пиластре поткуполног простора налазе се, на оригиналном слоју живописа, фигуре светих Сергија (јужно) и Вакха (северно), чеоно постављене једне наспрам друге (сл. 146-149).¹⁰²⁹ Према хагиографским сведочанствима, та двојица светитеља (7. октобар) заузимали су високе војне функције *примикерија* и *секундарија* у царској гарди, вероватно за владавине цара Максимијана (286-305) или Максимиана Даје (308-313). Када је, међутим, откривена њихова приврженост Христовом учењу, та двојица пријатеља јавно су понижени, потом мучени и на крају погубљени. Убрзо по њиховом (одвојеном) страдању, успостављен је заједнички култ светих Сергија и Вакха, који је током средњег века постао широко распрострањен међу православним народима. Ширио се, испрва, из сиријске Росафе (Сергиополиса), где је, још пре 431. године, подигнут монументални мартиријум на месту Сергијевог страдања, а у Цариграду је снажно учвршћен у Јустинијаново доба, када је у престоном граду саграђен храм у славу обојице.¹⁰³⁰ Приличан број ликовних представа светих Сергија и Вакха потиче из предиконоборачког раздобља. Њихов култ имао је, потом, снажан одјек и у средњовизантијској уметности, о чему најупечатљивије сведоче представе на зидовима источнохришћанских храмова. Најбројнији примери потичу из Кападокије и репрезентативних споменика на територији данашње Грчке (Дафни, Неа Мони, Хосиос Лукас). Свети Сергије и Вакх насликани су и у катедралном храму Охридске

¹⁰²⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 49; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (V 31), 10 (V 81); Мандић, *Студеница*, сл. 17; Тасић, *Сликарство*, 82; Бабић, *Живопис*, 80; Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис* II, 43, 45, 47, 75, сх. 1 (бр. 55), 76, сх. 2 (бр. 55), сл. 7; сл. 80-81; Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 16.

¹⁰³⁰ Syn. CP, cols. 115-116; BHG 238; Auctarium BHG, 169; Novum auctarium BHG 190; Јустин, *Житија светих за октобар*, 151-160; ODB III, 1879; E. Key-Fowden, *The Barbarian Plain. Saint Sergius between Rome and Iran*, Berkeley – Los Angeles – London 1999; Walter, *The Warrior Saints*, 146-152.

архиепископије, а и представе из XII века, са разних страна византијског културног подручја, попут оних у капели Палатини у Палерму, псковском Мирожском манастиру или Какопетрији на Кипру, показују да појаву ликова светитеља о којима је реч у Богородичиној цркви у Студеници треба разумети у оквиру развоја тематских програма монументалног сликарства на подручју византијског културног круга.¹⁰³¹ Истовремено се, наравно, не сме занемарити чињеница да је култ светитеља о којима је реч међу Србима био раширен још од XI века, додуше на подручјима под црквеном јурисдикцијом Рима. Светим Сергију и Вакху била је посвећена бенедиктинска опатија на Бојани, вероватно мазулеј појединих чланова дукљанске владарске породице.¹⁰³² Постоје, осим тога, и речите изворне потврде о препознатљивости и значају култа те двојице мученика у православној Рашкој. О томе, најпре, сведочи Стефан Првовенчани у Житију светог Симеона Немање. Пишући о областима што их је његов отац припојио својој држави, аутор поистовећује Скадар са Росафом (росафъ градъ; рекомын скъдър), свакако због близине тог града и поменуте опатије.¹⁰³³ Још је важнија чињеница да су се мошти Сергије и Вакха налазиле у Милешеви, о чему се говори у *Служби преносу моштију светог Сава*.¹⁰³⁴ Пошто су, међутим, у том рашком храму светитељи о којима је реч насликани у виду пандана на чеоним странама западних поткуполних пиластара, у трећој зони,¹⁰³⁵ очигледно је да њихове предстале нису настале у непосредној вези са реликвијама, већ су, као и у студеничком католикону, добиле своје место у тематском репертоару јер је оно у источнохришћанском зидном сликарству већ одавно било устаљено.¹⁰³⁶ Што се тиче српског зидног сликарства XIII века, само су у цркви Светог Петра у Богдашићу код данашњег Тивта и католикону манастира Градца ликови светих Сергија и Вакха добили место у првој зони фресака. Њихово посебно истицање се у првом случају може објаснити

¹⁰³¹ О ликовним представама светих Сергија и Вакха cf. LCI VIII, col.329-330; Mouriki, *Nea Moni*, 140-142; Walter, *The Warrior Saints*, 152-162; Костовска, *Маченичките донојасја*, 15-17; Војводић, *Свети Ахилије*, 89, п. 570; F. De' Maffei, *L'icona dei Santi Sergio e Vasso a Kiev*, in: *Образ Византии*, 139-148. Cf. и Пепек, *Материјали* III, 7, сх. IV (бр. 9), сл. 3.

¹⁰³² Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 17-33, са старијом литературом. Cf. Прерадовић, Милановић, *Опитехришћански свети*, 104, 105, 107.

¹⁰³³ Стефан Првовенчани. *Сабрани списи*, 38/39.

¹⁰³⁴ Србљак I, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 1970, 67 („Преславни страдалници веселе се, | Сергије и Вакх, | имајући божанствено тело твоје, светитељу, | у цркви Христовој положено с њима). Cf. Р. Грујић, *Св. Сава и мошти св. Срђа и Вакха*, ГСНД 15 (1935) 357-358; Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 30; Прерадовић, Милановић, *Опитехришћански свети*, 107.

¹⁰³⁵ Живковић, *Милешева*, 20 (бр. 11, 14), 22, 23.

¹⁰³⁶ Уосталом, вероватнија је могућност да су реликвије сиријских светитеља у Милешеву доспеле тек по осликовању храма. О свему опширније cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 89-90.

посебним поштовањем двојице мученика у Поморју, а у другом иницијативом ктиторке, краљице Јелене, владарке поморских земаља и обновитељке поменуто опатије на Бојани (1290).¹⁰³⁷

Испод фигура светих Сергија и Вакха насликан је још један мученички пар. Ту су, у виду пандана, смештене фронталне фигуре светих Флора и Лавра, каменорезаца из Улпијане, чије страдање Православна црква обележава 18. августа (сл. 150-151).¹⁰³⁸ На северној страни лука сачувао се већи део фигуре светог Флора са оригиналног слоја.¹⁰³⁹ Представа његовог брата обновљена је 1568. године – несумњиво, веродостојно.¹⁰⁴⁰ Баш као и у случају претходно разматраног светитељског пара, избор ранохришћанских мученика из Илирика нимало не изненађује, будући да су они у храмовима на подручју византијског културног простора често приказивани пре осликавања студеничког католикона. У постиконоборачкој епоси, упоредо са снажењем култа светих Флора и Лавра у Цариграду, појављују се њихове представе на луксузним предметима примењене уметности, а потом су често, премда не и по правилу, уврштаване у иконографске програме споменика зидног сликарства у континенталној Грчкој (Хосиос Лукас),

¹⁰³⁷ За представе Сергија и Вакха у јужној певници цркве Богдашићу cf. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 29-30, сл. 5-6, 12, 14; за фигуру светог Сергија у Градцу cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 89, п. 575; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 96, п. 44 (где је задржан максималан опрез, па је питање идентитета голобрадог светитеља на јужном зиду наоса, у близини иконостаса, остављено отвореним). О обнови опатије Сергија и Вакха за владавине краљице Јелене cf. Г. Суботић, *Краљица Јелена – ктитор црквених споменика у Приморју*, ИГ 1-2 (1958) 141-144; К. Митровић, *Краљица Јелена и бенедиктинске традиције у Приморју*, in: *Јелена – краљица, монахиња, светитељка*, Манастир Градац 2015, 74-79; J. Erdeljan, *Two inscriptions from the church of Sts Sergius and Bacchus near Shkodër and the question of text and image as markers of identity in medieval Serbia*, in: *Текстове. Надписи. Образи I*, edd. Е. Мутафов, Ј. Ердџан, Софија 2016, 129-143.

¹⁰³⁸ Syn CP, cols. 907-908; ВHG I, 209; Novum auctarium ВHG, 78; П. Мијовић, *Флор и Лавр – неимари и каменоресци из Улпијане*, ГМКМ 7-8 (1964) 339-352; Р. Поповић, *Свети Флор и Лавр мученици из Улпијане*, Богословље 34 (37), 1-2 (1990) 99-106 (= idem, *Хришћанство на тлу источног Илирика пре досељавања Словена*, Београд, 2004, 289-300); Rizos, *Martyrs from the north-western Balkans*, 207-212.

¹⁰³⁹ Први истраживачи доносе нетачан податак да је реч о лику светог Калиста [cf. Петковић (В.), *Студеница*, 49; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (IV 82)], док Радомир Николић, на основу погрешно прочитаних остатака натписа, тврди да је реч о фигури светог Теодора, *Конзерваторски запис II*, 48, 76, сх. 2 (бр. 54) Светитеља је тачно препознао Тодић, *Фреске*, 140, а остатке натписа је разрешио Војводић, *Свети Ахилије*, 90, п. 593. Тај натпис се, у ствари, налази на слоју фреске из XVI века, коме припадају и фрагменти нимба, лица и рамена светитеља. Испод тог натписа, на оригиналном слоју фреске, сачувано је последње слово првобитне легенде – њ, исписане вертикално, као што је и иначе био случај на фрескама из 1208/1209. cf. и Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 16.

¹⁰⁴⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 48-49, сл. 54; idem, *La peinture serbe II*, 8, pl. IV; idem, *Преглед*, 317, сл. 997; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (IV 32); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Николић, *Конзерваторски запис II*, 75, сх. 1 (бр. 54); Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 16.

Кападокији, на Накосу, Кипру, Норманској Сицилији, у Македонији итд.¹⁰⁴¹ После Студенице, усталило се место светих Флора и Лавра у српском монументалном живопису. Сачуване су, да се ограничимо само на споменике из XIII века, њихове представе у Милешеви, Светим Апостолима у Пећи и Ариљу.¹⁰⁴²

Програмско повезивање два мученичка пара, светих Сергија и Вакха и светих Флора и Лавра у живопису студеничког католикона, остваривано, на различите начине и мање-више непосредно, и у неким другим споменицима,¹⁰⁴³ било је, без сумње, промишљено. Оно је можда могло бити одређено свешћу о томе да је хришћански живот двају младићких парова, крунисан мученичким страдањем, представљао својеврстан братски подвиг. По хришћанском предању, сиријски светитељи били су духовна, а мученици из Улпијане рођена браћа, близанци.

У другој зони живописа западног поткуполног лука налазе се још две представе мученика. Јужну страну украшава лик светог Саве Стратилата (сл. 152-153).¹⁰⁴⁴ Правоугаоно сликано поље на коме се та фигура налази било је 1568. у потпуности пресликано. Приликом конзерваторско-рестаураторских захвата откривен је, међутим, и старији слој живописа. На млађем слоју се данас виде глава, већи део десне стране трупа, са руком подигнутом испред груди, и леви део тела, покривен хламидом, испод које је уздигнута рука светитеља којом он придржава мученички крст. Остаци првобитне фигуре искуцани су пре nanoшења новог слоја малтера. Реч је такође о светитељу одевеном у тунику и плашт, али је он крст држао у десној, а не левој руци. Његово обличје је, дакле,

¹⁰⁴¹ За најпотпуније прегледе представа светих Флора и Лавра у источнохришћанском зидном сликарству cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 90, п. 582; Костовска, *Мученичките допојасја*, 18; D. Preradović, *Les martyrs de Sirmium, Singidunum et Ulpiana*, 148-149. Cf. и Αχελιάστου-Ποταμίανου, *Άγιος Γεώργιος ο Λαοσωρτής*, 50, 52, εικ. 29-30.

¹⁰⁴² Живковић, *Милешева*, 14, 17, 18-19; Ђурић-Ђирковић, *Кораћ, Пећка патријаршија*, сл. 35; Војводић, *Свети Ахилије*, 90, 205 (бр. 106-107). За мишљење да су представе светих Флора и Лавра на обновљеном слоју сликарства у Жичи поновиле њихове оригиналне представе cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 269-270, 498-499, сл. 177-178 (Д. Војводић).

¹⁰⁴³ За пример представљања та два мученичка пара у виду пандана cf. нпр. Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых на хорах*, 228. У Ариљу су четворица мученика насликани на истим пиластрима, премда не на истој страни и у истој зони, Војводић, *Свети Ахилије*, 89, сх. 1-2 (бр. 30, 33, 106, 107), а такав је случај и на обновљеном живопису жичког католикона, cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 269, 270, 498 (бр. 6, 10), 499 (бр. 21, 27) [Д. Војводић].

¹⁰⁴⁴ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, таб. XVII; Петковић (В.), *Студеница*, 48, сл. 53; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. III; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III 33); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Годић, *Фреске*, 140; Бабић, *Живопис*, 162; Николић, *Конзерваторски запис* II, 48, 50, 75, сх. 1 (бр. 53), сл. 14; Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 16.

у неколико измењено, али се сме претпоставити да му је лик поновљен, односно да је и на оригиналном слоју био приказан свети Сава Стратилат. Тај светитељ (24. април) је, по свему судећи, измишљена личност. Према спису о његовом страдању, уобличеном највећим делом на основу *мартуриона* посвећеног светом Сави Готу (15. април), био је високи официр у Риму. У том граду је и пострадао када се сазнало да је хришћанин, заједно са својих седамдесет војника, за време императора Аурелијана.¹⁰⁴⁵ Старије аналогije за његову представу у студеничком католикону није баш лако пронаћи,¹⁰⁴⁶ али не сматрамо да у томе треба видети крупнији разлог да се посумња у веродостојност њене обнове 1568. године.¹⁰⁴⁷ Позната нам је, у ствари, само једна ликовна представа светог Саве Стратилата настала пре првог осликовања Богородичине цркве у Студеници. Реч је о његовом попрсју у Ђаконикону Старе Ладогe, на којем је представљен као голобрад мученик.¹⁰⁴⁸ Други нама познат пример, настао тек стотинак година након првог осликовања Богородичине цркве у Студеници, потиче, заправо, из истог манастира. У студеничкој цркви Светих Јоакима и Ане, задужбини краља Милутина, попрсје Саве Стратилата у медаљону насликано је на јужном зиду.¹⁰⁴⁹ У одећи мученика он је, потом,

¹⁰⁴⁵ Syn. CP, col. 627; ВHG III, 67; Auctarium ВHG 228-229; Novum auctarium ВHG, 259; E. Follieri, *Saba Goto e Saba Stratelata*, АВ 80/3-4 (1962) 249-307; Јустин, *Житија светих за април*, 377-379; Walter, *The Warrior saints*, 239-240; Проловић, *Представе мученика у Ресави*, 169-172.

¹⁰⁴⁶ То се односи чак и на представе у менолошким рукописима јер је најстарија сачувана тек она у Менологу солунског деспота Димитрија Палеолога, из средине XIV века (Бодлијанска библиотека, Оксфорд, MS Gr. th. f. 1), cf. Hutter, *Corpus* II, 21, Abb. 67. За календарске представе Саве Стратилата у млађим рукописима и монументалном живопису cf. Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 406; Глигоријевић-Максимовић, *Сликаство XIV века*, 101, сл. 7; Мијовић, *Менолог*, 357; *Афонская книга образцов*, 297 (по. 146).

¹⁰⁴⁷ У прилог таквом мишљењу говорила би и чињеница да је после обнове Пећке патријаршије Сава Стратилат насликан само у пећкој припрати, cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 163.

¹⁰⁴⁸ У вези са идентитетом Саве Стратилата на представи у поменутом руском храму постоје извесна колебања у научној литератури. Иако су му били познати рестаураторски извештаји у којима је крај светитељевог лика прочитана легенда „Сава Стратилат“, В. Н. Лазарев је светитеља идентификовао као светог Севастијана (cf. Лазарев, *Фрески Старой Ладого*, 42, таб. 50-51; idem, *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв.*, Москва 1973, 45), напомињући да Сава Стратилат није сликан као младић, за шта му је као аналогija послужила фреска из Краљеве цркве у Студеници (о њој cf. следећу напомену). Ваља, међутим, приметити да су познати примери на којима је светитељ приказан са младићким цртама лица, попут оног у Каленићу. Cf. n. 1055 *infra*, као и Марковић, *Свети ратници из Ресаве*, 209. С друге стране, Сарабьянов, *Георгиевская церковь*, 51, илл. 48, без икакве оградe наводи да је реч о представи Саве Стратилата. Судећи према цртежима сачињеним крајем XIX века, када је, очито, име светитеља било готово у потпуности очувано, у питању је заиста лик светог тог мученика, cf. Н. Е. Брандербург, *Старая Ладога. Рисунки и техническое описание академика В. В. Сулова*, Санкт-Петербург 1896, LXXXVI/2. Cf. и каталог копија фресака, са реконструкцијом те легенде, *Старая Ладога. Фрески XII века. Каталог копий-реконструкций Адольфа Николаевича Овчиникова*, Москва 2006, 26 (бр. 33).

¹⁰⁴⁹ Бабић, *Краљева црква*, 111, сл. 43, 52; Walter, *The Warrior Saints*, 239.

насликан у Грачаници,¹⁰⁵⁰ Хори¹⁰⁵¹ и Дечанима.¹⁰⁵² Римски мартир је у Старом Нагоричину по први пут насликан у ратничкој опреми,¹⁰⁵³ а та иконографска варијанта његових представа позната је и на основу примера у Трескавцу,¹⁰⁵⁴ Раваници, Сисојевцу и Ресави.¹⁰⁵⁵

Уколико се представа Саве Стратилата на истом месту налазила и у првобитном живопису студеничког католикона, била би то, дакле, једна од најстаријих сачуваних представа тог светитеља у источнохришћанској уметности. Због тога, као и због чињенице да његов лик током XIII века, колико је засад познато, није сликан на зидовима српских храмова, ваља се запитати да ли су његову појаву на најстаријем слоју сликарства у Богородичиној цркви у Студеници одредили неки посебни разлози? Објашњење би се, природно, могло потражити у чињеници да је он био имењак тадашњег манастирског старешине. На такво тумачење додатно упућује и место на којем је фигура насликана. Свети Сава Стратилат приказан је, наиме, тачно изнад фигуре светог Саве Освећеног – имењака и монашког узора Саве Српског.¹⁰⁵⁶

Наспрам Саве Стратилата, у другој зони живописа северне стране лука, налази се, на оригиналном слоју фресака, фигура светог Никифора (сл. 154-155, 168),¹⁰⁵⁷ антиохијског мартира (9. фебруар) пострадаога у прогонима под Валеријаном и Галијеном (253-260).¹⁰⁵⁸ Ликовне представе тог светитеља сачуване су, најпре, у Менологу Василија

¹⁰⁵⁰ Тодић, *Грачаница*, 95-99.

¹⁰⁵¹ *The Karye Djami* I, 249, 252, 258; III, pls. 257-258; Walter, *The Warrior Saints*, 239-240. Сава Стратилат је у јужном параклису тог цариградског манастира насликан у патрицијској одежди, али је његова фигура припада поворци светих ратника на јужном зиду. Поред Савине фигуре, на пиластру, налази се представа још једног мученика. Могуће је, сматрамо, да је реч о светом Андреји Стратилату, cf. *The Karye Djami* I, 250, 258, pl. 259.

¹⁰⁵² Марковић, *Појединачне представе светитеља*, 256.

¹⁰⁵³ Тодић, *Старо Нагоричино*, 77; Ђорђејевски, *За претставите на светите војни*, 79, сл. 3.

¹⁰⁵⁴ М. Глигоријевић-Максимовић, *Сликани календар у Трескавцу и стихови Христофора Митиленског*, Зограф 8 (1977) 49, сл. 4; eadem, *Сликарство XIV века*, 105, сл. 18; Walter, *The Warrior Saints*, 240.

¹⁰⁵⁵ Марковић, *Свети ратници из Ресаве*, 208-209, сл. 20; Стародубцев, *Зидно сликарство* I, 39, 141; Prolović, *Resava*, 326, Abb. 251. С друге стране, у Новој Павлици и Каленићу светитељ је насликан као мученик, cf. Стародубцев, *Зидно сликарство* I, 199; II, 58, 169.

¹⁰⁵⁶ Само је Поповић (Б.), *Студеница*, 24, запазио да је свети Сава Стратилат приказан изнад Саве Освећеног, закључивши да „та два светитељска лика посетиоца упућују на то да се сети Саве Српског“. Много касније, у Каленићу, свети Сава Стратилат је приказан поред светог Саве Српског, cf. Стародубцев, *Српско зидно сликарство* II, 169.

¹⁰⁵⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 49, сл. 55; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. III; Millet, Frolov, *La peinture* I, pl. 42/1; Тасић, *Студеница*, 129; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (III 83); Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис* II, 48, 76, сх. 2 (бр. 53).

¹⁰⁵⁸ Syn CP, col. 453; BHG II, 134-135; Auctarium BHG, 138; Novum auctarium BHG, 154-155.

II, менологу из Месине и „царском менологу“ из Москве,¹⁰⁵⁹ а познато је и неколико његових ликова у монументалном сликарству средњовизантијског раздобља, односно XI столећа. У питању су примери из цркве Свете Софије у Кијеву,¹⁰⁶⁰ Хосиос Лукас, цркве Светог Ђорђа Дијасоритиса на Наксосу, храма Богородице *тис Гонијас* на Санторинију, Свете Варваре у Соганлеу и капеле бр. 2 у Горемеу (Шакли килисе).¹⁰⁶¹

Остале фигуре мученика, све на слоју из XVI века, распоређене су на источним деловима југо- и северозападног пиластра, заузимајући две горње зоне живописа. У највишем регистру југозападног пиластра, на источној страни, поред раније размотреног лика светог Лавра, налази се фигура светог Гордија (сл. 156).¹⁰⁶² Тај светитељ, кога се Црква присећа 3. јануара, обављао је високу војну функцију *центуриона* римске армије у Цезареји. У време прогона локалних хришћана, за владавине Максимијана или Лицинија, Гордије се склонио у пећину, како би се посветио аскези. По повратку у град, свесно је одабрао мученичко страдање. На дан бога Ареса, у хиподрому је отворено иступио против пагана, па је убрзо погубљен.¹⁰⁶³ Култ тог кападокијског мученика није оставио значајнијег трага у византијској уметности, па је он пре 1208/1209. приказан само у Менологу Василија II¹⁰⁶⁴ и Богородичиној капели на Патмосу.¹⁰⁶⁵ Иако малобројни,

¹⁰⁵⁹ *Il menologio di Basilio* II, I, 105; II, 387; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 76, fig. 2C4-2C5; Попов, Тренев, *Миниатјуре греческог минологја*, 7, таб. 8. За календарске представе светог Никифора у српском сликарству XIV века cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, 83; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 398.

¹⁰⁶⁰ Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 298.

¹⁰⁶¹ Chadzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 26, sch. III; Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωτήτης*, 85, 87, εικ. 72, 74. Skawran, *The Development*, 76, 161, fig. 133; Jerphanion, *Cappadoce* II, 313; Restle, *Kleinasien* II, 20 (no. 171). Занимљив је, у вези са разматраном фигуром, податак да је Сава Српски свакако био упознат са култом светитеља о коме је реч. Управо је, наима, њему био посвећен храм у манастиру Ксиропотаму, који је Сава после обнове посветио Четрдесеторици севастијских мученика, cf. n. 1566 infra. Разуме се, нема ваљаних разлога да се наведени податак – заправо, сведочанство о томе да Сава није био нарочито привржен култу светог Никифора – доведе у извесну везу са ликом светог Никифора у студеничком католикону, утолико пре што је реч о светитељу који је неретко сликан и у старијим, византијским споменицима.

¹⁰⁶² Петковић (В.), *Студеница*, 50, сл. 53; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. I; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (IV 24); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Николић, *Конзерваторски запис* II, 75, сх. 1 (бр. 5).

¹⁰⁶³ Syn. CP, col. 367; BHG I, 227; Auctarium BHG, 77; Novum auctarium BHG, 82; Јустин, *Житија светих за јануар*, 134-138; Walter, *The Warrior Saints*, 251-252; ПЕ XII, 107 (са преосталом литературом); *Let Us Die That We May Live*, 56-67.

¹⁰⁶⁴ *Il menologio di Basilio* II, I, 79-80; II, 292; Walter, *The Warrior Saints*, 252. Cf. LCI 6, col. 418-419. На синајском хексаптиху, то јест на икони са представама светитеља који се славе током децембра и фебруара, у „рубрици“ за 4. јануар, насликано је страдање светитеља чије се име може реконструисати као „Гордије“. Он је, међутим, представљен у епископском орнату. По среди је, очито, омашка сликара, који је погрешно означио и датум памјати светитеља (свети Гордије се прославља 3, а не 4 јануара). Cf. Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 77.

¹⁰⁶⁵ Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλήσιου*, 222-224, εικ. 2 (no.14).

наведени примери указују на то да је могуће да је студеничка представа светог Гордија и првобитно била насликана на истом месту на коме се данас налази. На такву могућност наводио би и податак да је култ светог Гордија имао изванредан одјек и у млађим споменицима српске средњовековне уметности. О томе, додуше, сведоче само представе из Старог Нагоричина,¹⁰⁶⁶ Дечана¹⁰⁶⁷ и Раванице.¹⁰⁶⁸ С друге стране, у храмовима осликаним после обнове Пећке патријаршије, није пронађена ниједна његова ликовна представа.

Поред светог Гордија насликан је свети Лукијан (сл. 157).¹⁰⁶⁹ Једини мученик по имену Лукијан чији је култ био на прописан начин установљен био је антиохијски свештеник који је пострадао 312. године (15. октобар).¹⁰⁷⁰ Међутим, тај страдалник за веру је у византијској уметности сликан као презвитер, односно архијеререј,¹⁰⁷¹ па су мале шансе да је он приказан у Богородичиној цркви у Студеници, где је свети Лукијан одевен у тунику прекривену хламидом са тавлионом. Не треба, с друге стране, изгубити из вида да се у Цариградском синаксару помиње и један мученик сличног имена. Реч је о светом Лукилијану из Никомидије (3. јун), паганском свештенику који се у старости преобратио у хришћанина, због чега је ухапшен, за владавине цара Аурелијана. У тамници је срео четворицу хришћанских дечака – Клаудија, Хипатија, Дионисија и Павла, које је охрабрио да истрају у вери иако ће бити изложени мученичкој смрти. Сâм Лукилијан је погубљен тако што је наопачке разапет на крсту, а убрзо је пострадао и девојка Паула, која је бринула о заточеним хришћанима.¹⁰⁷² Веома је важно нагласити да је свети Лукилијан у

¹⁰⁶⁶ Годић, *Старо Нагоричино*, 78. У том храму насликано је и страдање светог Гордија, у оквиру менолога у припрати, cf. *ibid.*, 83.

¹⁰⁶⁷ Марковић, *Појединачне представе светитеља*, 255.

¹⁰⁶⁸ Живковић, *Раваница*, 44; Беловић, *Раваница*, 151, 180; Стародубцев, *Зидно сликарство* I, 200, n. 1386, II, 43. Cf et представу светог Гордија у Протатону, cf. *Прото̀то* II A, 342 (no. 261).

¹⁰⁶⁹ Једино се Николић, *Конзерваторски запис* II, 75, сх. 1 (бр. 46), упустио у идентификацију светитеља. Тај аутор, међутим, погрешно наводи да је реч о представи „светог Лота“. У ствари, легенда са именом светог Лукијана почиње у висини његове главе, с десне стране, а наставља се на суседној сликаној површини, са претходно разматраном фигуром светог Гордија.

¹⁰⁷⁰ Syn CP, col. 137-142; BHG II, 62; Auctarium BHG, 116; Novum auctarium BHG, 127; PE XLI, 621-625.

¹⁰⁷¹ *Il menologio di Basilio II*, I, 32; II, 115; Duić-Serdar, *Илустрације византијског ватиканског јеванђеља*, 19, 73; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 29, 119, 182; Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, 213-214, εικ. 2 (no. 45).

¹⁰⁷² Syn CP, col. 725-728; BHG II, 62-63; Auctarium BHG, 116; Novum auctarium BHG, 128; H. Delehaye, *Passio S. Lucilliani et sociorum*, AB 31 (1921) 187-192; F. Halkin, *Les deux passion inédite*, AB 84 (1966) 8-28; A. Spanos, *Codex Lesbiacus Leimonos II. Annotated Critical Edition of an Unpublished Byzantine Menaion for June*, Berlin-New York, 2010, 31-34, 170-183, 385-387.

словенским месецословима по правилу био „преименован“ у светог Лукијана.¹⁰⁷³ Верујемо, због тога, да је у Немањиној задужбини приказан управо тај светитељ. У извесној мери, на такву идентификацију упућује и његов изглед, пошто је приказан са нешто дужом седом косом и брадом. Са сличном физиономијом је свети Лукилијан приказиван и на ликовним представама у уметности византијског културног круга, иначе веома ретким.¹⁰⁷⁴ Реч је о ликовима тог светитеља у месецослову ватиканског јеванђелистара (Vat. gr. 1156, сл. 158),¹⁰⁷⁵ цркви Свете Софије у Кијеву (?)¹⁰⁷⁶ и на једној бронзаној иконици пронађеној у Херсону (X-XI) век (сл. 159).¹⁰⁷⁷ У недостатку репрезентативнијих примера, посебно је драгоцене представа једног седобрадог мученика у цркви Светог Мавра у апулијском градићу Свети Никола, задужбини монаха василијанаца, чији се живопис датује у крај XIII века. Иако је светитељ о коме је реч идентификован као свети Лукијан Антиохијски, што се противи податку да је приказан у мученичком облику, верујемо да је у питању фигура светог Лукилијана.¹⁰⁷⁸

Појединачне представе светог Лукијана (Лукилијана) сачуване су и у неким млађим српских храмовима, попут Дечана¹⁰⁷⁹ и Ресаве,¹⁰⁸⁰ као и у оквиру сликаних календара.¹⁰⁸¹ На основу тих, односно раније поменутих примера помишљамо да је лик светог Лукијана у Богородичиној цркви у Студеници само пресликан са оригиналног живописа. Ваља, истина, поменути да се представе поменутог мученика неретко појављују и у српском

¹⁰⁷³ За преглед словенских рукописа у којима се под 3. јуном помиње „свети Лукијан“ cf. дигитални досије у оквиру пројекта Encyclopaedia Slavica Sanctorum: http://www.eslavsanct.net/mod_viewdate.php?day=3&month=6.

¹⁰⁷⁴ Само донекле је сличан опис светог Лукилијана у Ерминији Дионисија из Фурне („просед, округле браде“), cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 404/405.

¹⁰⁷⁵ Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 28;

¹⁰⁷⁶ Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской* I, 47.

¹⁰⁷⁷ *Сводный отчет о раскопках в Херсонесе объединенной экспедиции в 1963-1964 г.*, АДСВ 7 (1971) 51-52, рис. 14; *Искусство в собраниях СССР* II, 91-92 (no. 561); Л. Г. Колесникова, *Храм в портовом районе Херсонеса (раскопки 1963-1965 гг.)*, ВВ 39 (1978) 169-170, рис. 10-11.

¹⁰⁷⁸ M. De Giorgi, *I santorale della chiesa di San Mauro: ricognizione iconografica e alcune precisazioni iconologiche*, in: Sannicola. *Abbazia di San Mauro. Gli affreschi italo-greci sulla serra dell'Altolido presso Gallipoli*, ed. S. Ortese, Copertino 2012 37, fig. 8, tav. II (no. 49-50). У наведеном раду није, нажалост, објављен грчки натпис уз лик светитеља о коме је реч.

¹⁰⁷⁹ Марковић, *Појединачне представе*, 256, 262, сл. 8.

¹⁰⁸⁰ Prolović, *Resava*, 317-319.

¹⁰⁸¹ Тодић, *Старо Нагоричино*, 79-80; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 410. Занимљиво је да је у познијим сликаним календарима (пећка припрага, Пелиново), његово име уписано у изворном, грчком облику (Лукилијан), cf. Мијовић, *Менолог*, 372, 388.

сликарству после обнове Пећке патријаршије (Морача, Пива, Ново Хопово, Божица, Пустиња итд).¹⁰⁸²

У нижој зони пиластра, испод фигуре светог Гордија, приказан је лик светог Ермила (сл. 161-162).¹⁰⁸³ Тај светитељ, ђакон из Сингидунума, утамничен је и потом бачен у Дунав заједно са Стратоником, његовим тамничаром, такође хришћанином. Спомен на ту двојицу ранохришћанских мученика (друга деценија IV века), врши се 13. јануара.¹⁰⁸⁴ Њихов култ био је поштован у Цариграду, судећи по томе што су им мошти, у неком непознатом тренутку, пренете у престоницу – њихове главе, које је видео у цркви Свете Софије, помиње руски ходочасник Добриња Јандрејкович (око 1200).¹⁰⁸⁵ Најстарије представе светог Ермила сачуване су у Менологу Василија II и „царском менологу“ из Балтимора.¹⁰⁸⁶ У оквиру монументалног живописа XI и XII столећа позната су нам само два његова лика. Први је сачуван у цркви Свете Софије у Кијеву,¹⁰⁸⁷ а други у Богородичиној капели манастира Светог Јована Богослова на Патмосу.¹⁰⁸⁸ Када је о српским средњовековним споменицима реч, свети Ермил је насликан тек у Старом Нагоричину,¹⁰⁸⁹ а потом и у Дечанима,¹⁰⁹⁰ Раваници¹⁰⁹¹ и Ресави.¹⁰⁹² Представа светог Ермила из Кијева, а нарочито она са Патмоса, хронолошки веома блиска првом осликавању Студенице, дају на снази помисли да је тај мученик приликом обнове 1568.

¹⁰⁸² Петковић, *Морача*, 242; idem, *Зидно сликарство*, 199, 204, 206, 207; Пејић, *Манастир Пустиња*, 91, 174.

¹⁰⁸³ Петковић (В.), *Студеница*, 50, сл. 57; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. I; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III 27); Петковић, *Зидно сликарство*, 169; Николић, *Конзерваторски запис* II, 75, сх. 1 (бр. 49).

¹⁰⁸⁴ Syn. CP, col. 387; BHG I, 244; Auctarium BHG, 82; Novum auctarium BHG, 87-88; ПЕ XVIII, 627 (са обимном библиографијом); F. Halkin, *Trois textes grecs inédits sur les saints Hermyle et Stratonice martyrs à Singidunum (Belgrade)*, AB 89/1-2 (1971) 5-45; Р. Поповић, *Београдски мученици Ермил и Стратоник*, Богословље 35/1-2 (1991) 69-81; Rizos, *Martyrs from the north-western Balkans*, 204; Preradović, *Les martyrs de Sirmium, Singidunum et Ulpiana*, 146-147.

¹⁰⁸⁵ *Книга паломник*, 2.

¹⁰⁸⁶ *Il menologio di Basilio II*, I, 84; II, 314; Ševčenko, *The Walters "Imperial" Menologion*, 50-51, fig. 26.

¹⁰⁸⁷ Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской* I, 46-47.

¹⁰⁸⁸ Орλάνδος, *Πάτιος*, 164-165, πίν. 49; Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλήσιου*, 220-221, εικ. 2 (no. 33, 41), 31.

¹⁰⁸⁹ Тодић, *Старо Нагоричино*, 78. У истом храму је светитељ приказан и у оквиру Менолога, cf. *ibid.*, 83.

¹⁰⁹⁰ Марковић, *Појединачне представе светитеља*, 257.

¹⁰⁹¹ Живковић, *Раваница*, 41 (бр. 6), 44; Беловић, *Раваница*, 151, 180; Стародубцев, *Зидно сликарство* II, 43.

¹⁰⁹² Проловић, *Представе мученика у Ресави*, 198-199; Стародубцев, *Зидно сликарство*, II, 140; Prolović, *Resava*, 304-305, Abb. 241-242. Cf et Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 30 (no. 94-95), 32, fig. 101.

године „пресликан“ са најстаријег слоја живописа.¹⁰⁹³ Наведена претпоставка, разуме се, није и коначно доказива, али јој у прилог додатно говори податак да се представе светог Ермила не срећу често у српском сликарству XVI и XVII века. Он је у та времена насликан само у припрати Пећке патријаршије и Хопову.¹⁰⁹⁴ Што се, најзад, тиче податка да свети Ермил у Студеници није насликан са својим састрадалником Стратоником, као што је најчешће био случај, он се може разумети уколико се има у виду околност да такав обичај није увек поштован. О томе сведоче већ поменута представа светог Ермила из Старог Нагоричина, односно засебна фигура светог Стратоника у Преображењском храму у Нередици.¹⁰⁹⁵

У истој зони са светим Ермилом налази се фигура светог Јустина (сл. 163).¹⁰⁹⁶ Најпознатији светитељ са таквим именом јесте свети Јустин Филозоф (1. јун), славни ранохришћански отац Цркве, који је пострадао у Риму 165. године, у време Марка Аурелија и Луција Вера (161-169).¹⁰⁹⁷ Реч је о једном од најзначајнијих и најученијих апологета хришћанства, плодном црквеном писцу, односно великом богословском ауторитету.¹⁰⁹⁸ С временом је, међутим, у црквени календар уведен и други истоимени мученик, па је у Цариградском синаксару, у рубрици за исти дан, укратко описан и живот светог Јустина који је страдао заједно Харитоном, Харитом, Евелпистом и другима.¹⁰⁹⁹ Реч је, у ствари, о познатом феномену дуплирања култа једног истог светитеља. Иако је, дакле, у оба случаја у питању свети Јустин „Филозоф“, имајући у виду чињеницу да је он од постиконоборачког раздобља прослављан одвојено од светог Јустина „мученика“, што се

¹⁰⁹³ Тешко је, с друге стране, замислило да је свети Ермил на најстаријем студеничком живопису био приказан као старац дуге косе и браде, пошто је он у средњовизантијској уметности представљан у облику младића, а тек у споменицима из последњих деценија XIV века (Плаца, Раваница) са физиономијом старијег човека. Већ је примећено да студенички лик светог Ермила подсећа на представу тог светитеља у припрати Пећке патријаршије, cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 123. Такве „портретске особености“ одговарају упутству које о лику светог Ермила даје Ерминија Дионисија из Фурне, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 403.

¹⁰⁹⁴ Петковић, *Зидно сликарство*, 123, 207.

¹⁰⁹⁵ Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 32, 141 (no. 251), ил. 132.

¹⁰⁹⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 50, сл. 53; idem, *La peinture serbe* II, pl. III; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mas Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III 26); Петковић, *Зидно сликарство*, 169; Николић, *Конзерваторски запис* II, 75, сх. 1 (бр. 45).

¹⁰⁹⁷ Syn CP, col. 722-724; ВНГ II 50; Auctarium ВГН, 113; Novum auctarium ВНГ, 123; Јустин, *Житија светих за јун*, 5-15.

¹⁰⁹⁸ За основне податке о животу и богословском опусу светог Јустина Филозофа cf. ПЕ XXVIII, 610-637, са обимном библиографијом. За превод његових списа на српски језик cf. *Свети Јустин Мученик и Философ, Сабрана дела*, прев. М. Р. Мијатов, Београд 2002.

¹⁰⁹⁹ Syn CP, col. 721-722; Јустин, *Житија светих за јун*, 16-18.

одразило и на њихове ликовне представе, поставља се питање како идентификовати светитеља који је приказан у Богородичиној цркви у Студеници? Нажалост, његова физиономија (човек у зрелом узрасту, са кратком брадом раздвојеном у два дела) не може да послужи као неприкосновен аргумент у расправи. Истина, свети Јустин „Филозоф“ обично је сликан у обличју старијег човека седе косе и браде,¹¹⁰⁰ али се могло десити да буде представљен и у млађој доби од другог светог Јустина, као што је случај у Грачаници.¹¹⁰¹ Чињеница је, с друге стране, да је уз ликовне славног ранохришћанског теолога Јустина уз његово име по правилу исписиван епитет „филозоф.“¹¹⁰² Због тога смо склони да светитеља у Богородичиној цркви у Студеници идентификујемо као „другог“ светог Јустина мученика. У прилог наведеној идентификацији могао би да сведочи и податак да је свети Јустин „Филозоф“ у припрати Пећке патријаршије насликан са турбаном.¹¹⁰³

Осим у погледу прецизне идентификације, представа светог Јустина у Богородичиној цркви у Студеници проблематична је и са стратиграфског становишта. У средњовизантијској уметности су се, наиме, ликови обојице истоимених светитеља појављивали само по изузетку. Позната нам је, у ствари, само једна ликовна представа светог Јустина из времена што је претходило првом осликавању студеничког католикона. Реч је о илустрацији тровања светог Јустина Филозофа на синајском хексаптиху из XI века.¹¹⁰⁴ Упркос наведеном, оклевамо да избор светитеља о коме је реч припишемо обновитељима студеничког живописа у XVI веку, будући да ни у српском сликарству после обнове Пећке патријаршије он није био нарочито популаран. Из тог раздовља сачувана је само већ поменута представа светог Јустина „Филозофа“ у припрати Пећке патријаршије.

На источним површинама наспрамног, североисточног пиластра, у горњим двама зонама, приказана су шесторица мученика. Само један међу њима, онај у највишем

¹¹⁰⁰ Cf. Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 684, са примерима и литературом.

¹¹⁰¹ Тодић, *Грачаница*, 106 (представе истоимених мученика се јасно разликују по томе што је уз првог исписан епитет Филозоф).

¹¹⁰² cf. две претходне напомене.

¹¹⁰³ Необјављено.

¹¹⁰⁴ Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 109, pl. 12.

регистру источне стране, не може се поуздано идентификовати (сл. 164).¹¹⁰⁵ Сви остали, лако препознатљиви мартини, занимљиво, припадају категорији светих ратника.

У истој „зони“ са поменути неидентификованим мартином, насликана је фигура младоликог светог Евдокима,¹¹⁰⁶ јединог „новог“ мученика (31. јул) на северозападном пиластру (сл. 165-166). Тај светитељ обављао је, наводно, дужност *стратопедарха* у војсци цара Теофила (829-842), у Харисану и Кападокији. Иако је у Немањиној задужбини овековечен у обличју мученика, Евдоким, заправо, уопште није био страдалник за веру. Умро је природном смрћу, премда веома млад (у 33. години), а сахрањен је у ратничкој опреми. Убрзо по упокојењу, почела су да се збивају чуда на његовом гробу, а мошти су му, по жељи мајке, из Харисијана пренете у Цариград.¹¹⁰⁷ На свим представама у илустрованим рукописима хагиографске збирке Симеона Метафраста свети Евдоким насликан је као ратник.¹¹⁰⁸ Није, међутим, познат ниједан пример такве иконографије светитеља у зидном сликарству. Као и у студеничком католикону, Евдоким је, на малобројним познатим представама на зидовима источнохришћанских храмова одевен у мученичку одору, а у руци држи крст. Такав је случај у Светој Софији у Кијеву (пресликано у XIX веку),¹¹⁰⁹ Нередици, Манастиру, Протатону, Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину и Дечанима.¹¹¹⁰ Нема нарочитих разлога за сумњу у то да

¹¹⁰⁵ Николић, *Конзерваторски запис* II, 76, сх. 2 (бр. 50).

¹¹⁰⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 51 („свети Евдокије“); idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (IV 73) [„Eudokios“].

¹¹⁰⁷ О култу светог Евдокима cf. Syn. CP, col. 857; BHG I, 184; ODB II, 740; ПЕ XVII, 114-115; G. Da Costa-Louillet, *Saints de Constantinople aux VIIIe, IXe et Xe siècles*, Byzantion 25-27/2 (1955-1957) 783-788; I. Ševčenko, *Hagiography of the Iconoclast Period*, in: *Iconoclasm*, edd. A. Bryer, J. Herrin, Birmingham 1977, 116-117, 127; M.-F. Auzépy, *L'analyse littéraire et l'historien: l'exemple des vies de saints iconoclasts*, BSl 53 (1992) 53-67, passim; L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850). The Sources*, Aldershot 2001, 211-212; I. Θεοδωρακοπούλος, *Ο Βίος του οσίου Ευδοκίμου και συναφή αγιολογικά κείμενα*, in: *Οι ήρωες της Ορθοδόξης Εκκλησίας*, 123-144; S. Métivier, *Aristocrate et saint, le cas d'Eudokimos*, in: *Les réseaux familiaux: Antiquité tardive et Moyen Âge. In memoriam A. Laiou et É. Patlagean*, ed. B. Caseau, Paris 2012, 95-112. Gerolymatou, *Le culte de saint Eudokimos*.

¹¹⁰⁸ Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 46, 69, 79, 141, fig. 5F11, 2A12, 2F1, 4B8; Walter, *Warrior saints*, 250; LCI VI, col. 174-175; Костовска, *Маченичките допoјасја*, 20-21; Gerolymatou, *Le culte de saint Eudokimos*, 85; С друге стране, на синајском хексаптиху насликан је свети Евдоким насликан као мученик (cf. Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptich*, 123, pl. 13), као и у грко-грузинском менологу из Москве (РНБ, разнояз. О.1.58), с краја XV века, cf. Л. М. Евсева, *Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника*, Москва 1998, 319 (по. 171).

¹¹⁰⁹ Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Св. Софии Киевской* III, 118, 119 илл. 3. У наведеном раду не разматра се могућност да је светитељ био насликан и на првобитном слоју фресака.

¹¹¹⁰ Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 55, 59, 130 (по. 185), ил. 129; Костовска, *Маченичките допoјасја*, 20-21, сл. 5; Протато II, А, 453 (по. 360); Бабић, *Краљева црква*, 110, сл. 62; Тодић, *Старо Нагоричино*, 78; Марковић, *Појединачне представе светитеља*, 257, п. 57. Cf et Стародубцев, *Зидно*

је фигура светог Евдокима у Богородичиној цркви у Студеници прсликана са првобитног слоја сликарства. Известан ослонац претпоставци да се та мученичка представа и 1208/1209. налазила на истом месту пружају поменути ликови светог Евдокима у Кијеву (уколико је реч о представи насликаној на основу првобитне), Нередици и Манастиру, као и примери из млађих споменика српског монументалног живописа.¹¹¹¹

Уколико је заиста постојала, у шта смо прилично уверени, оригинална представа светог Евдокима у Богородичиној цркви у Студеници била би, како се види из прегледа ликовне грађе, једна од најстаријих познатих у монументалном сликарству византијског света. Ваљало би стога размислити о могућности да су појаву светитеља о коме је реч на оригиналном слоју живописа студеничког католикона могли да услове и неки посебни разлози. У том смислу, вредело би се пре свега осврнути на изворне податке о моштима светог. Њихов пренос у Цариград описан је у опширном житију светог Евдокима, које је крајем XIII – почетком XIV века саставио Константин Акрополит. На иницијативу Евдокимове мајке Евдокије, тајну транслацију организовао је извесни монах Јосиф. Описана су, надаље, чуда која се се десила приликом путовања у престоницу, али на крају није прецизирано где су мошти похрањене.¹¹¹² С друге стране, у старијем, кратком житију из збирке Симеона Метафраста тврди се да су Евдокимови родитељи у Цариграду саградили храм посвећен Богородици, у којем су сместили мошти.¹¹¹³ Тек су преостали извори речитији, односно топографски одређенији. У синаксарском делу најстаријег рукописа Типика Велике цркве (X век), који се чува у библиотеци манастира Светог Јована Богослова на Патмосу (бр. 266), поменут је, у краткој белешци на крају рубрике за 31. јул, свети Евдоким тоῦ ἐν Ἐξακτιῶν.¹¹¹⁴ Цитирана топографска одредница очито

сликарство I, 200, п. 1386, II, 44, где је поменута и представа светог Евдокима (?) у Раваници. Cf. и минијатурну представу у рукопису бр. 50 из манастира Дионисијата, насталу у XIV веку, cf. *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* I, 414, εικ. 100; Gerolymatou, *Le culte de saint Eudokimos*, 86, fig. 2.

¹¹¹¹ Сем тога, ваља нагласити да је у српском сликарству после обнове Пећке патријаршије сачуван само један његов лик, онај у грачаничкој припрати, cf. Тодић, *Грачаница*, 248, 249, црт. XXIII (бр. 18). За представе светог Евдокима у ширим оквирима поствизантијске уметности cf. Gerolymatou, *Le culte de saint Eudokimos*, 86-87.

¹¹¹² X. M. Лопарев, *Житие св. Евдокима*, ИРАИК 13 (1908) 214-217. Да је реч о делу Константина Акрополита, а не о најстаријој верзији житија, како је сматрао његов издавач, установио је H. Delehaуé, *Constantini Acropolitae, hagiographi byzantini, Epistularum manipulus*, АВ 51 (1933) 270-271. Cf. и D. M. Nicol, *Constantine Akropolites: A Prosopographical Note*, DOP 19 (1965) 254-255.

¹¹¹³ X. M. Лопарев, *Житие Св. Евдокима Праведного*, ПДП 96 (1893) 22-23; Јустин, *Житија светих за јул*, 741-742.

¹¹¹⁴ А. А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока, Том 1. Түлікá*, ч. I, Киев 1895, 98; Syn CP, *synaxaria selecta*, col. 857.34.

означава место светитељевог штовања у Цариграду. Она, нажалост, не пружа могућност прецизније убикације светилишта, пошто је у науци установљено само то да је кварт *Ексакионион* био смештен у јужном приобалном делу града, између Костантинових и Теодосијевих зидина, у близини Златних врата.¹¹¹⁵ Детаљније податке о цариградском култу светог Евдокима доноси, међутим, Добриња Јандрејкович, будући новгородски архиепископ Антоније, у свом путопису из око 1200. године. Тај ходочасник саопштава да „код стуба са стране Богородичиног манастира“ (који је раније поменуо као градски метох Евергетидског манастира, са црквом у којој се чува гвоздени крст апостола Андреје) „лежи Нови Евдоким у сребрном гробу, као да је жив“.¹¹¹⁶ Сведочанство руског путописца у науци је протумачено као доказ да су мошти светог Евдокима биле изложене у неком храму што се налазио поред градског имања манастира Богородице Евергетиде.¹¹¹⁷ Такву убикацију, чини се, поткрепљују и подаци које даје један други руски ходочасник, у последњој деценији XIV столећа. Тај анонимни путописац поклонио се моштима светитеља у „женском манастиру Светог Евдокима, у близини Златних врата“, одмах након обиласка цркве Светог Андреје на метоху Евергетидског манастира.¹¹¹⁸ Имајући у виду изворна сведочанства о месту чувања моштију светог Евдокима, могло би се претпоставити – разуме се, крајње опрезно – да је студенички архимандрит Сава био упознат са култом тог светитеља јер је, као што је добро познато, приликом својих боравака у Цариграду боравио управо на градском имању Евергетидског манастира, као и у самој тој обитељи, изван зидина, у којој је поштован и као ктитор.¹¹¹⁹ Било би стога заиста тешко замисливо да побожни и радознали српски монах није целивао мошти светог Евдокима које су се, по свему судећи, налазиле у непосредној близини главног храма поменутог метоха. Да ли у светлости те могућности треба тумачити представу светог Евдокима у Богородичиној цркви у Студеници? Иако смо склони таквој интерпретацији, она нужно мора остати само у равни недоказиве претпоставке. О њој би се, наравно, могло

¹¹¹⁵ R. Janin, *Constantinople byzantine: developpement urbain et repertoire topographique*, Paris 1950, 325, 327-328; Gerolymatou, *Le culte de saint Eudokimos*, 83.

¹¹¹⁶ *Книга паломник*, 27.

¹¹¹⁷ A. D. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, Lille 1892, 77-78; Majeska, *Russian Travelers*, 317, map. II (no. 38). Cf. Gerolymatou, *Le culte de saint Eudokimos*, 83-84, Ауторка сматра да су се мошти светог Евдокима налазиле у поменутом Богородичином храму, а не у засебној цркви у његовој близини, зато што није добро разумела изворно сведочанство Антонија Новгородског.

¹¹¹⁸ Majeska, *Russian Travelers*, 148/149, 317-318. Cf. Gerolymatou, *Le culte de saint Eudokimos*, 84-85.

¹¹¹⁹ О Савиним боравцима у манастиру Богородице Евергетиде и његовом градском метоху cf. Миљковић, *Житија светог Саве*, 118-125.

расправљати много заснованије само у случају да фреска о којој је реч припада најстаријем слоју живописа.

Поред светог Евдокима насликан је Андреја Стратилат, још један ратник у мученичком облику (сл. 167).¹¹²⁰ Тај искусни војсковођа, победник над Персијанцима, пострадао је зато што је био хришћанин, у време Максимијана Галерија.¹¹²¹ Култ Андреје Стратилата (13. август) није имао снажнијег одраза у византијској уметности у раздобљу пре првог осликавања Студенице.¹¹²² Из тог периода сасвим су ретке чак и његове календарске представе.¹¹²³ На зидовима кападокијских храмова засад је идентификован само један лик Андреје Стратилата, сачуван у параклису у Бели Килисе (X век), где је светитељ насликан са другом двојницом светих ратника, Орестом и Прокопијем.¹¹²⁴ У XI веку фигура Андреје Стратилата представљена је у цркви Свете Софије у Кијеву,¹¹²⁵ а током следећег столећа једино у Палатинској капели у Палерму.¹¹²⁶ Због релативне реткости представа тог великомученика у (средњо)византијској уметности, као и због чињенице да је он сликан у живопису обновљене Српске цркве током XVI века, истина, такође ретко,¹¹²⁷ могло би се помишљати на то да је његова фигура у студеничком католикону насликана први пут тек приликом обнове. Ипак, представа светог Андреје Стратилата у Милешеви¹¹²⁸ готово у потпуности развејава сумњу у претпоставку да је

¹¹²⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 51; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (IV 72); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тодић, *Фреске*, 140; cf. Николић, *Конзерваторски запис* II, 76, сх. 2 (бр. 30), где се наводи да је реч о „светом Андронику Стратилату“.

¹¹²¹ Syn CP, cols. 908-909; BHG I, 38; Novum auctarium BHG, 23; Јустин, *Житија светих за август*, 338-342; A. Kazhdan, *Saint Andrew the Stratelates and Andrew the Stratelates, the Scythian*, in: *TO EΛΛΗΝΙΚΟΝ. Studies in Honour of Speros Vryonis, Jr.* I, ed. M. V. Anastasos, New Rochelle, New York 1993, 145-152.

¹¹²² Иконографија Андреје Стратилата слабо је проучавана, cf. LCI V, col. 159. Неколико представа набројано је и у: ПЕ II, 389. Ту је поменута и фигура из Богородичине цркве у Студеници, али је погрешно наведено да потиче из 1235, а нису тачни ни подаци о изгледу светитеља. Walter, *The Warrior Saints*, 245-246, не зна ни за једну ликовну представу светитеља о коме је реч. Најбољи преглед даје Костовска, *Манастир*, 291-292.

¹¹²³ Позната нам је само сцена страдања светог Андреје Стратилата на синајском хексаптиху, cf. Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptich*, 128, pl. 14. За менолошке представе светитеља из XIII и XIV века cf. Мијовић, *Менолог*, 257, сл. 13; Тодић, *Старо Нагоричино*, 85; idem, *Грачаница*, 104; Hutter, *Corpus* II, 31, Abb. 98.

¹¹²⁴ Jerphanion, *Cappadoce* II, 304.

¹¹²⁵ В. Д. Сарабьянов, *Реликви и образы святых в сакральном пространстве Софии Киевской*, in: *Пространственные иконы*, 372-373, 377-378.

¹¹²⁶ Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 39; Костовска, *Манастир*, 291.

¹¹²⁷ Cf. представу светог Андреје Стратилата у Подврху: Сковран, *Црква манастира Светог Николе у Подврху*, 128 (бр. 99), сл. 13.

¹¹²⁸ Окунев, *Милешево*, 87, таб. XX; Радојчић, *Милешево*, 19, 24, 78; Живковић, *Милешево*, 28 (бр. 5), 29.

студенички лик тог светитеља постојао и на оригиналном слоју живописа. Када је о другим споменицима византијског сликарства XIII века реч, сачувана је још и представа у Манастиру, где је свети Андреја насликан у војној опреми.¹¹²⁹ У следећем столећу је он све чешће приказиван у српском сликарству, и у обличју мученика и са изгледом ратника. Његова представа сачувана је, по свему судећи, у студеничкој Краљевој цркви,¹¹³⁰ а потом и у Старом Нагоричину,¹¹³¹ Дечанима,¹¹³² католикону манастира Зрзе¹¹³³ и споменицима тзв. моравског сликарства.¹¹³⁴

Тријаду светих ратника-мученика у нижој, другој зони североисточног пиластра сачињавају представе светих Артемија, Јевстатија и Никите (сл. 168).¹¹³⁵ Једино би се за фигуру светог Јевстатија (сл. 169) могло посумњати да је преликана са оригиналног слоја живописа, будући да је свети Јевстатије (Плакида) насликан и у првој зони, на јужном зиду поткуполног простора, међу осталим најугледнијим светим ратницима.¹¹³⁶ Чини се да је мање вероватно да је до удвајања представе светог Јевстатија могло да дође у време архимандрита Саве.

Свети Артемије (сл. 170) пострадао је вере ради у време док је хришћанским Римским царством накратко завладао пагански император Јулијан Отпадник (361-363). Познато је, на основу веома поузданих писаних извора, да је Артемије био *дукс* у Александрији за време аријанског цара Констанција (337-361), али нема веродостојних потврда о томе да је обављао и функцију *августалија* (то јест, префекта) Египта, како је наведено у Цариградском синаксару, у рубрици за 20. октобар.¹¹³⁷ У престоници Царства, где су његове мошти пренете убрзо по погубљењу, које се десило вероватно у Антиохији, култ светитеља о којем је реч био је веома снажан, нарочито у рановизантијском

¹¹²⁹ Коцо, Миљковић–Пепек, *Манастир*, сл. 97; Костовска, *Манастир*, 290-292.

¹¹³⁰ Бабић, *Краљева црква*, 111, п. 170.

¹¹³¹ Годић, *Старо Нагоричино*, 79.

¹¹³² Марковић, *Појединачне представе*, 260.

¹¹³³ З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (1980) 75, сл. 5; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 179.

¹¹³⁴ Марковић, *Свети ратници из Ресаве*, 207, 210, сл. 19; Стародубцев, *Српско зидно сликарство I*, 162; II, 39, 140, 169.

¹¹³⁵ Петковић (В.), *Студеница*, 50-51, сл. 58; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. IV-V; idem, *Преглед*, 317; Василић, *Студеница*, 14; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (III 75-77); Петковић, *Зидно сликарство*, 169; Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 29, 49).

¹¹³⁶ Cf. infra, стр. 205-206.

¹¹³⁷ Syn. CP, col. 151-153. Cf. ВHG I, 64-66; Auctarium ВHG, 34-35; Novum auctarium ВHG, 34-36; C. Mango, *On the History of the Templon and Martyrion of St. Artemios in Constantinople*, Зограф 10 (1979) 40-43 [= idem, *Studies on Constantinople*, Ashgate 1993, XV]; S. Lieu, *From Villain to Saint and Martyr: the Life and Afterlife of Flavius Artemius, "Dux Aegypti"*, ВMGS 20 (1996) 56-76; Walter, *The Warrior Saints*, 191-193.

раздобљу. Чудотворним дејством моштију светог Артемија, похрањеним у крипти испод олтара цркве Светог Јована Претече у четврти Оксија, збила су се многобројна исцељења, описана у једном посебном зборнику чуда.¹¹³⁸ Имајући у виду велики значај култа светог Артемија, нимало не изненађује бројност његових ликовних представа у средњевизантијском раздобљу. Неколико их је сачувано у илустрованим рукописима,¹¹³⁹ а неколико у византијским храмовима XI и XII столећа. Реч је о представама у неким веома значајним споменицима, попут Свете Софије Кијевске,¹¹⁴⁰ Марторане,¹¹⁴¹ Нереза,¹¹⁴² а можда и Бачкова.¹¹⁴³ Све наведено упућује на могућност да је свети Артемије био насликан и на првобитном слоју сликарства Богородичине цркве у Студеници. Такву претпоставку још више утврђује – заправо, готово да отклања сваку сумњу у њу – чињеница да је свети Артемије приказан у Милешеви¹¹⁴⁴ и жичком параклису Светог Стефана (обновљени слој живописа).¹¹⁴⁵ Када је о ширем подручју источнохришћанског културног простора реч, студеничкој представи светог Артемија је хронолошки најближа, мада је од ње географски веома удаљена, фигура тог светитеља у зони стојећих фигура у сликарству кападокијске Карши килисе, изведеног 1212.¹¹⁴⁶ У XIII веку отпочела је и нова етапа у развоју иконографије светитеља. У Тимотесубанију, у првој четвртини столећа,

¹¹³⁸ *The Miracles of St. Artemios. A Collection of Miracle Stories by an Anonymous Author of Seventh-Century Byzantium*, edd. V. S. Crisafulli, J. W. Nesbitt, Leiden-New York-Köln 1998; A. P. Kazhdan, L. F. Sherry, *Anonymous Miracles of St. Artemios*, in: ΑΕΤΟΣ, 200-209; Czepregi, *Incubation Miracle Collections*, 70-75 et passim; A. P. Alwis, *Men in pain: masculinity, medicine and the Miracles of St. Artemios*, BMGS 36/1 (2012) 1-19; S. Euthimiades, *Collection of Miracles (Fifth-Fifteenth Centuries)*, in: *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography. II: Genres and Contexts*, ed. Idem, Ashgate 2014, 111-113.

¹¹³⁹ *Il menologio di Basilio II*, I, 34, II, 126; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 19, 56, 163, figs. 1A7, 1A9, 4E12, 6B9-1B10; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vatikanskog jevanđelja*, 19, 74; Π. Βοκοτόπουλος, *Ένα άγνωστο Μηνολόγιο με εικονογραφημένα αρχικά: ο κώδιξ 56 της Μονής Λειμόνος*, ΔΧΑΕ 24 (2003) 172, εικ. 13; *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους II*, 368-369, εικ. 331-332 (сцене из житија светог Артемија); Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs II*, 26, fig. 56; Страдање светитеља представљено је и на менолошкој икони-хексаптиху са Синаја, cf. Galavaris, *An Eleventh Century Hexapterych*, 57, pl. 4.

¹¹⁴⁰ У питању је фигура на северној унутрашњој галерији тог монументалног храма, cf. Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской*, 32-33 (no. 72), 55, рис. 34.

¹¹⁴¹ Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral*, 159, 281, (no. 39), fig. 64; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 594, n. 212; Walter, *The Warrior Saints*, 193.

¹¹⁴² Реч је о фигури мученика на западном зиду наоса, cf. Sinkevič, *Nerezi*, fig. LIV, 59. Pl. 19 (без идентификације светитеља). *Нерези. Цртежи на фрески*, Скопје 2004, 21 (no. 13) (идентификацију прати знак ?). Да је реч о светом Артемију сматра D. Bardziewa-Trajkovska, *St Panteleimon at Nerezi. Fresco Painting*, Skorje 2004, 70, fig. 49, 51.

¹¹⁴³ Ту је, у нартексу цркве, приказан један младолики, дугокоси мученик од чијег имена су остала само четири последња слова (μιος), али о његовом идентитету није расправљано cf. *Ossuary of the Bachkovo Monastery*, fig. 85.

¹¹⁴⁴ Радојчић, *Милешева*, 19, 79; Живковић, *Милешева*, 20 (бр. 15), 23.

¹¹⁴⁵ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Манастир Жича*, 296, 504 (бр. 10), сл. 48 (Д. Војводић).

¹¹⁴⁶ Jolivet-Lévy, *Karsi Kilise*, 167, fig. 1, 5.

као и у Манастиру (1271)¹¹⁴⁷ и Светом Николи Родијасу код Арте (вероватно друга половина XIII века),¹¹⁴⁸ свети Артемије приказан је у оклопу и са оружјем.¹¹⁴⁹ На тај начин је цариградски чудотворац уведен у „чету“ светих ратника, у оквиру које је у потоњим временима неретко сликан.¹¹⁵⁰

Како је већ наведено, као последњи у групи светих ратника у патрицијским одежама на северозападном пиластру насликан је свети Никита (сл. 171-172). Тај светитељ (15. септембар), по свој прилици готског порекла, страдао је због проповедања хришћанства међу тим тек делимично покрштеним народом. Године 375. мошти светог Никите похрањене су у киликијској Мопсуестији, где му је убрзо заснован култ. Вероватно крајем XI столећа, оне су пренете у Цариград, у цркву Светог Романа. Свети Никита Гот је у свести православних хришћана запамћен као свети ратник, иако то у ствари није био. Епитет војника попримио је преузимањем одговарајућих биографских података из житија истоименог светитеља из Никомидије, од кога је повремено „позајмљивао“ и изглед младог човека, односно статус великомученика.¹¹⁵¹ У другој фази развоја, током X и XI столећа, светитељски култ Никите Гота прерастао је локалне оквире и проширио се на многим подручјима Царства. У то време појављују се и бројне ликовне представе мученика о којем је реч. Поред примера у менолозима и оних сачуваних на литијским крстовима или печатима, за разматрање фигуре светог мученика Никите из Немањине гробне цркве посебно је важно поменути представе у најрепрезентативнијим споменицима живописа средњовизантијског раздобља (Неа Мони, Хосиос Лукас), као и оне у провинцијском сликарству, у храмовима Кападокије и Пелопонеза.¹¹⁵² Најстарија,

¹¹⁴⁷ Привалова, *Тимотесубани*, 98; Костовска, *Манастир*, 287-290; сл. 14. Cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 594, n. 212; Walter, *Warrior Saints*, 193.

¹¹⁴⁸ Фундић, *Зидно сликарство Светог Николе Родијаса*, 89 (бр. 38), 103.

¹¹⁴⁹ Судаћи према физиономији, Свети Артемије је у ратничкој опреми можда насликан и у цркви Светог Андреје у Ливадију, на острву Китери, осликаној у XIII веку, поред светог Меркурија, cf. Chadzidakis, *Vitha, Kythera*, 71, fig. 25. Не сме се, међутим, искључити могућност ни да је реч о представи светог Никите. Слично томе, један христороки свети ратник насликан је и у Бојани, али није јасно да ли је реч о светом Артемију или Никити, cf. Грабар, *Боянската црква*, 64 (по. 49), таб. XVIIIа; Пенкова, *Образ святости*, 139, илл. 10.

¹¹⁵⁰ Cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 593, 594.

¹¹⁵¹ Syn CP, col. 45-46; ВНГ I 136; Novum auctarium ВНГ, 155; Марковић, *Представе св. Павла Кајумског и св. Никите Гота*; idem, *St. Niketas the Goth*; Cf. и Walter, *The Warrior Saints*, 231-233.

¹¹⁵² За најпотпунији преглед тих представа cf. Марковић, *Представе св. Павла Кајумског и св. Никите Гота*, 497, n. 55; idem, *St. Niketas the Goth*, 25. n. 27, figs, 10, 12. За претпоставку да је свети Никита насликан и на северној галерији кијевске Свете Софије, наспрам фигуре светог Артемија, cf. Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской I*, 55. О представама светог Никите

пак, представа светог Никите у једном српском храму сачувана је у испосници Светог Петра Коришког, осликаној крајем XII или почетком XIII века.¹¹⁵³ На темељу спознаје о распрострањености ликова светог Никите Гота у зидном сликарству средњовизантијског раздобља може се засновати претпоставка да је у Богородичиној цркви у Студеници 1568. године само „обновљена“ његова већ постојећа представа. Не може се, с друге стране, са сигурношћу установити да ли је том приликом измењена иконографија светитеља. На основу чињенице да је свети Никита у Милешеви, изгледа, приказан као голобрад мученик кратке косе¹¹⁵⁴ могло би се помислити да је он у Студеници 1568. добио нову физиономију. Уколико се, међутим, имају у виду неке друге представе у српским храмовима XIII века, попут оне у Светим Апостолима у Пећи, на којој свети Никита има дугу браду и косу,¹¹⁵⁵ онда би се могло поверовати у веродостојност обнове његовог лика у студеничком католикону. Уосталом, са таквим портретским особеностима је свети Никита сликан и у појединим храмовима осликаним пре 1208/1209, о чему сведочи фреска из Полоцка,¹¹⁵⁶ односно на уметничким делима датованим у XIII век, каква је бронзана иконица Светог Никите у музеју Александре и Павла Канелопулу у Атени.¹¹⁵⁷

Појединачне представе у првој зони живописа

Фигуре крај олтарске преграде

Оригинална олтарска преграда у студеничкој Богородичиној цркви није очувана у целини. До наших времена су у релативно добром стању опстале само камене, троугаоним забатом надвишене аркаде на двама олтарским ступцима, испод којих су се оригинално

у облику војника, које су се појавиле већ крајем XI века, cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 593, п. 208, с примерима и литературом..

¹¹⁵³ Ђурић, *Најстарији живопис*, 174-175; Стародубцев, *Уметнички утицаји хришћанског Истока*, 49. Свети Никита је ту, као једини међу ратницима, приказан у одежди мученика.

¹¹⁵⁴ Радојчић, *Милешева*, 19, 77 (са знаком ?); Живковић, *Милешева*, 18 (бр. 9), 19.

¹¹⁵⁵ Та представа светог Никите није репродукована.

¹¹⁵⁶ Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Ефросиньева монастыря*, сл. на стр. 153

¹¹⁵⁷ *Byzantium, 330-1453*, no. 209 (M. Vassì); Κ. Σκαμπάβιας, *Ανάγλυφα μεταλλικά εικονίδια βυζαντινών χρόνων του Μουσείου Π. & Α. Κανελλοπούλου*, in: *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, edd. Β. Κατσαρός, Α. Τουρτα, Αθήνα 2015, 207, εικ. 4. За још неке примере cf. Κατσιώτη, *Δωδεκάνησα*, 283, πίν. 98-99.

налазиле иконе, највероватније Христа и Богородице, које су почивале на конзолама и биле са стране уоквирене колонетама. Између стубаца, односно *проскинитара* који су се на њима налазили, била је изграђена мермерна олтарска преграда, састављена, како се претпоставља на основу трагова у поду, фрагмената из студеничког лапидаријума и одговарајућих аналогича, од две парапетне плоче и два стубића на којима је почивала архитравна греда. Сасвим недавно, после уклањања високог иконостаса из XIX века, у храму је реконструисан управо такав *темплон*.¹¹⁵⁸

Иако главни сликани украс оригиналне олтарске преграде студеничког католикона – *престоне иконе* – није сачуван, њеном тематског програму несумњиво припадају две стојеће фигуре насликане на суседним површинама северног и јужног зида наоса. У питању су представе двојице светитеља прослављаних у целом хришћанском свету. На најисточнијој површини северног зида, то јест на широј страни североисточног пиластра, представљен је свети Стефан Првомученик (сл. 173-174),¹¹⁵⁹ а одговарајућу површину на супротном зиду украсила је представа светог Николе Мирликијског (сл. 175-176).¹¹⁶⁰ Обе фигуре обележене су трочланим декоративним луковима.

Фигуре светих Стефана и Николе припадају оном сегменту тематског репертоара најстаријег студеничког живописа који су истраживачи веома рано запазили и убедљиво протумачили. Одавно је, тако, запажено да се истакнуто место светог Стефана у најнижој зони може лако објаснити ако се има у виду изразит значај култа тог првомученика у средњовековним српским земљама, то јест околност да је он, као што је то био случај у Византији и неколиким западноевропским средњовековним државама, у та времена међу

¹¹⁵⁸ Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21, црт. 3; Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба*, 109, сл. 54; О. Кандић, *Облик камене олтарске преграде Богородичине цркве у Студеници*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, 141-152; С. Баришић, *Реконструкција првобитне олтарске преграде студеничке Богородичине цркве*, Саопштења 44 (2012) 33-41.

¹¹⁵⁹ Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, 40; Василић, *Студеница*, 17, сл. на стр. 18; Ђоровић-Љубинковић, *Одроз култа светог Стефана*, 49-50, сл. 2; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (IV 56); Мандић, *Студеница*, VIII, сл. 20; Тасић, *Сликаство*, 82, сл. на стр. 23; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21; eadem, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 41; eadem, *Живопис*, 68-69, сл. 54; Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис I*, 52, 53-55, сл. 24-25; II, 76, сх. 2 (бр. 16); Ђорђевић, *Програм*, 212; Прерадовић, Милановић, *Опитехришћански свети*, 109, сл. 84. Представа је прсликавана 1568. године. Тада је на новом слоју малтера исликана површина дуж леве ивице, а „обновљен је“, у тамнијој нијанси плаве, и део хитона који прекрива десну руку светог Стефана.

¹¹⁶⁰ Тасић, *Сликаство*, 82; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Register*, pl. 9 (II 6); Бабић, *Живопис*, 69-70; Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис I*, 49-50, сл. 19; II, 74, сх. 1 (бр. 15); Ђорђевић, *Програм*, 212; Špehar, Tomić-Đurić, *Architectural, Artistic and Archaeological Traces of the Cult of St. Nicholas*, 236, fig. 2.

Србима поштован као свети покровитељ владара, династије и државе.¹¹⁶¹ Постоје прилично речити аргументи у прилог тврдњи о повезаности култа светог Стефана и идеологије чланова рашке владарске породице у другој половини XII века. На првом месту ваља поменути представе светог Стефана на печатима Стефана Немање и његове браће Мирослава и Страцимира, из времена када су они, уз четвртог брата Тихомира, били удеоци владари Рашке, али и првомучеников лик на једном печату „великог жупана Немање“.¹¹⁶² Осим печата украшених архиђаконовом фигуром, упечатљив показатељ значаја култа тог првомученика за Немању и његову браћу представља податак да су сва четворица користили титуларна имена Стефан.¹¹⁶³ Порекло тог титуларног имена поједини истраживачи тражили су у Угарској,¹¹⁶⁴ али се таквом тумачењу донекле противи чињеница да га је користио још дукљански владар Војислав, што би се могло објаснити зрачењем првомучениковог култа из њему посвећене цркве у Скадру,¹¹⁶⁵

¹¹⁶¹ Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана*, 50; Мандић, *Студеница*, VIII; Тасић, *Сликаство*, 82; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21-22; Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 247-248; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 41; Бабић, Ђирковић, Кораћ, *Студеница*, 68-69 (Г. Бабић); Тодић, *Фреске*, 154; Николић, *Конзерваторски запис I*, 52; Ђорђевић, *Програм*, 212 („заштитник Немање и његовог сина великог жупана Стефана“).

¹¹⁶² Р. Anđelić, *Pečat humskoga kneza Miroslava*, GZM ВИН 20 (1965) 277-280; Д. Гај-Поповић, *Печат Стефана Страцимира*, Нумизматичар 6 (1983) 131-133; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 43; Б. Зарковић, *Печати Стефана Немање*, Баштина 12 (2002) 245-254; *Завети и поруке. Стефан Немања – девет векова*, ед. Е. Зечевић, Београд 2013, 106-107 (бр. 1-3); М. И. Одак, *Иконографија и симболика представа на српских средњовековном новцу*, докторска дисертација, Универзитет у Београду 2015, 67-68 (са подацима о представама светог Стефана на печатима потоњих српских владара). За мишљење да је печат „великог жупана Немање“, у ствари, припадао Немањи II, то јест Стефану Немањићу, cf. Пириватрић, *Манојло I Комнин*, 99.

¹¹⁶³ За тројицу браће (Мирослава, Страцимира и Немању) се то поуздано зна, на основу поменутих печата и других веродостојних извора, а за Тихомира се претпоставља, на основу чињенице да је његов син у надгробном натпису у цркви Светог Ђорђа у Будимљи сигниран као „Стефан Првослав“. О титуларном имену Стефан у средњовековној Србији cf. С. Мандић, *Венцоносни*, in: idem, *Чрте и резе. Фрагменти старог именика*, Београд 1981, 7-32; Војводић, *Иконографија и култ светог Стефана*, 560-561; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 42-59; С. Пириватрић, *О Стефану Првославу, ктитору цркве Светог Георгија у Будимљи*, in: *Ђорђеви Ступови и Будимљанска епархија*, 53-61 et passim.

¹¹⁶⁴ Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана*, 47-48; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 44. За претпоставку, по нашем мишљењу крајње произвољну, да је Немања, у ствари, понео име Стефан по истоименом светом мађарском краљу cf. G. Klaniczay, *Holy Rulers and Blessed Princesses: Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge 2002, 149-150. Управо је светом Стефану била посвећена бенедиктинска опатија коју је на свом поседу у Срему саградио угарски палатин Белош, син рашког великог жупана Уроша I, брат његовог наследника Уроша II и сâм, накратко, владар Рашке, cf. Ј. Калић, *Угарски двор у Срему*, ЗРВИ 22 (1983) 26; eadem, *Жупан Белош*, ЗРВИ 36 (1997) 78, 79; Ј. Магловски, *Белошева опатија архиђакона Стефана – рефугијум Домбо и Баноштор*, in: *Византијски свет на Балкану I*, 79-95.

¹¹⁶⁵ О вези титуларног имена Војислава и култа светог Стефана у Скадру cf. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 44-46; Милановић, Прерадовић, *Опитехришићански свети*, 107-108. О поменутом скадарском храму cf. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, 85-89. Није на одмет поменути ни то да је култ светог Стефана био развијен и на источној обали Јадрана. Према Константину Порфирогениту,

односно као одјек великог штовања светог Стефана у Византији, па и на самом царском двору.¹¹⁶⁶ С које год стране да је доспео у српске земље, култ светог Стефана као небеског покровитеља владара и државе је у времену осликавања Богородичине цркве у Студеници био, очито, већ уобличен. Поред првомученикове истакнуте фигуре у наосу, о томе сведочи и раније размотрена стојећа фигура светог Стефана на главној манастирској капији. Као што је већ речено, ту је његова фигура (такође у апостолском обличју) насликана тачно наспрам портрета великог жупана Стефана. Због тога би се могло помислити да је додатан разлог за његово сликање на истакнутом месту у наосу почивао на чињеници да је у питању био имењак врховног владара Србије и ктитора најстаријег студеничког живописа.¹¹⁶⁷ На такву помисао додатно наводи чињеница да је је светом Стефану посвећен јужни параклис уз католикон Жиче, а да је северна капела понела име по заштитнику српског архиепископа – светом Сави Јерусалимском.¹¹⁶⁸ У Жичи је, сем тога, свети Стефан насликан на јужном зиду поткуполног простора.¹¹⁶⁹ Пре тога је и у Милешеви његова фигура, упадљиво увећаних димензија, постављена на истакнуто место, у првој зони живописа на југозападном пиластру, окренута према истоку, односно ђаконикону који му је посвећен.¹¹⁷⁰

Као што је добро познато, свети Никола (6. децембар) је у средњем веку био један од најпоштованијих хришћанских светитеља, и на Истоку и на Западу. Иако рана фаза развоја његовог култа није довољно позната, чињеница је да је свети Никола почев од IX века у Византији постао веома поштован, да би с временом доспео у сам врх православног хагиологиона,¹¹⁷¹ при чему је само у Цариграду у његову славу било подигнуто преко

једна његова црква постојала је у Дубровнику, а у Трогиру се првомучеников храм налазио поред цркве Светог Лаврентија, cf. T. Živković, *The earliest cults of Saints in Ragusa*, ЗРВИ 44 (2007) 120-121; Прерадовић, *Култови светитеља*, 534, n. 74.

¹¹⁶⁶ О култу светог Стефана у Цариграду, где је у оквиру царске палате још у V веку саграђена црква у коју је смештена десна рука првомученикова, cf. Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire*, 57-70. H. A. Klein, *Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople*, in: *Visualisierungen von Herrschaft*, ed. F. A. Bauer, Byzas 5 (2006) 85, 93; Milanović, *The Politics of Translatio*, 122-126.

¹¹⁶⁷ За мишљење да је Немањин наследник добио име Стефан тек по устоличењу за великог жупана cf. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 46-47.

¹¹⁶⁸ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 77 (Д. Поповић), 138-139 (М. Чанак-Медић).

¹¹⁶⁹ У питању је представа на обновљеном слоју живописа, али нема ни најмање сумње у то да је заснована на оригиналној, cf. Б. Тодић, *Топографија жичких фресака*, in: *Манастир Жича*, 117; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 257-260, 493 (бр. 39), сл. 35, 166 (Д. Војводић).

¹¹⁷⁰ Живковић, *Милешева*, 20 (бр. 6), 22; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 75; Тодић, *Ново тумачење*, 62.

¹¹⁷¹ О култу светог Николе у Византији cf. G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche*, Leipzig-Berlin 1913-1917; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 18-24; ODB II, 1469-1470;

двадесет храмова.¹¹⁷² Разуме се, тако велика популарност снажно се рефлектовала у византијској уметности, па је до данас сачуван огроман број ликовних представа светог Николе.¹¹⁷³ У зидном сликарству је његов лик најчешће сликан у оквиру представе *Службе архијереја* у олтару.¹¹⁷⁴ Када је, као у Богородичиној цркви у Студеници, светом Николи припало место у првој зони сликарства наоса, то је по правилу била последица посвете цркве. О томе, рецимо, сведоче репрезентативни „портрети“ светог Николе из њему посвећених храмова у Касторији, Какопетрији на Кипру, или Мориову.¹¹⁷⁵ Могло се, ипак, десити да фигури славног мирликијског епископа буде додељено истакнуто место у наосу и у оним храмовима који му нису били посвећени, као што је случај у Богородичиној цркви у Лагудери (сл. 177), где је приказан на северном зиду поткуполног простора.¹¹⁷⁶ Програмско решење најсличније студеничком сачувано је у цркви Светог Стефана у Касторији, на слоју фресака с краја XII – XIII века, с том разликом што је распоред светитеља обрнут – Никола је насликан на северном, а Стефан, патрон храма, на јужном зиду.¹¹⁷⁷

Посветом храма не може се, наравно, објаснити истакнуто место представе светог Николе у студеничком католикону. Објашњење, уместо тога, треба потражити у снази и особеностима култа светог Николе код Срба у средњем веку.¹¹⁷⁸ По свему судећи, свети Никола је студеничком католикону насликан на почасном месту зато што је био један од

E. Kountoura-Galake, *The Cult of the Saints: Nicholas of Lycia and the Birth of Byzantine Maritime Tradition*, in: *Oi ήρωες της Ορθοδόξης Εκκλησίας*, 91–106; *Добрыи кормчий*; M. Grünbart, *De heilige Nikolaus in der byzantinischen Tradition*, in: *Nikolaus. Ein Heiliger für alle Fälle. Leben. Legenden. Ikonen*, ed. E. Hausteinst-Bartsch, Recklinghausen 2014, 11-16.

¹¹⁷² R. Janin, *Les églises byzantines Saint-Nicolas à Constantinople*, EO 138 (1932) ; eadem, *La géographie ecclésiastique I*, 381-391; P. Magdalino, *Le culte de saint Nicolas à Constantinople*, in: *Le culte de saint Nicolas en Europe*, 41-55.

¹¹⁷³ *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, ed. M. Vacci, Milano 2006; M. Баччи, *Иконография святителя Николая. Итоги и перспективы исследований*, in: *Добрыи кормчий*, 292-313; N. Sevcenko, *St. Nicholas in Byzantine Art. With an Appendix on the texts in MSS Vienna, ÖNB theol. gr. 148*, in: *Le culte de saint Nicolas en Europe*, 75-103. Cf. и E. Stepanova, *The Image of St. Nicholas on Byzantine Seals*, SBS 9 (2006) 185-196; J.-C. Cheynet, *Le culte de saint Nicolas dans l'Empire romain d'Orient d'après les sceaux*, in: *Le culte de saint Nicolas en Europe*, 57-74.

¹¹⁷⁴ Walter, *Art and Ritual*, 203; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 23-25; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισσιός*, 125-126.

¹¹⁷⁵ Коцо-Миљковиќ–Пепек, *Манастир*, Таб. VIII; Костовска, *Манастир*, 293-296.

¹¹⁷⁶ Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, 112-114, fig. 80. У истом храму је свети Никола већ био приказан у оквиру Службе архијереја, на старијем слоју живописа, cf. Winfield, *Panaghia tou Arakos*, 106, fig. 23, 28.

¹¹⁷⁷ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 219-229, sch. 5 (no. δ-γ), figs. 109-110, 125, 127.

¹¹⁷⁸ За општи поглед на култ светог Николе код Срба у средњем веку и његов одјек у уметности cf. Špehar, Tomić-Đurić, *Architectural, Artistic and Archaeological Traces*, 229-255, са свом старијом литературом.

светитеља-заштитника ктитора храма Симеона Немање.¹¹⁷⁹ Добро је познато колико је српски велики жупан поштовао светог мирликијског епископа. Управо је њему била посвећена прва Немањина задужбина, храм Светог Николе у Топлици,¹¹⁸⁰ а приврженост култу монопоштованог светог архијереја Немања је испољавао и слањем дарова цркви Светог Николе у Барију, где су се чувале мошти светитеља. О томе је сведочанство оставио управо његов средњи син и ктитор студеничког сликарства, у првом светитељском житију Симеона Српског.¹¹⁸¹ Имајући у виду садржину култа светог Николе, то јест пре свега његову функцију „скоропомоћника“ и велику заступничку моћ, односно сотириолошку улогу,¹¹⁸² однос српског великог жупана према том култу нимало не изненађује. Уколико је тачна претпоставка да је црква у Топлици била саграђена као првобитно гробно место Стефана Немање¹¹⁸³ онда њена посвета једном ктиторовом заступнику на дан Страшног суда постаје још разумљивија. Како год било, о нади у спасење посредством молитава светог Николе сведоче и Симеонови животописци. Доментијан му на једном месту приписује речи из којих се закључује да је, осим у заступништво Богородице, замонашени велики жупан полагао велике наде у молитве светог Николе: „Дјево мати која си Бога родила и свети Никола, обоје стојећи код престола, подигавши руке за моју скрб, умолите милостивог Бога“.¹¹⁸⁴ Поменуто Немањина задужбина у Топлици није била најстарији храм посвећен светом Николи у средњовековној Србији. У Немањино време су у Рашкој постојала још најмање две цркве

¹¹⁷⁹ Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 22-23; Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 248, п. 15 („Нема сумње, дакле, да је лик св. Николе у Студеници ту посебно истакнут, јер је овај светитељ био уз Богородицу која се у Студеници свуда слави, први Немањин заштитник“); Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 41; Бабић, *Живопис*, 69-70 („као Немањин лични заштитник“); Тодић, *Фреске*, 154; Ђорђевић, *Програм*, 212 („лични заштитник Немањин св. Никола“).

¹¹⁸⁰ Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина и владарска идеологија*, in: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Београд 1987, 15-17; Бабић, *Посвете*, 32. На посвету цркве у Топлици светом Николи осврнуо се и I. Stevović, *Historical and Artistic Time in the Architecture of Medieval Serbia: 12th Century*, ТГЭ 53 (2010) 151-152.

¹¹⁸¹ *Стефан Првовенчани*, 42/43; Миљковић, *Немањићи и Свети Никола у Барију*, 276. Чланови владарске куће Немањића су и у потоњим временима богато обдаривали баријско светилиште посвећено Светом Николи, о чему сведоче писани извори и сачувана икона светог Николе, дар краља Стефана Дечанског, cf. *ibid.*, 275-295.

¹¹⁸² О томе cf. п. 1171 *supra*.

¹¹⁸³ Cf. п. 195 *supra*.

¹¹⁸⁴ *Доментијан. Животи светог Саве и светог Симеона*, прев. Ј. Мирковић, Београд 1938, 230; Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 248, п. 15. Наведено место буди асоцијације на представе Деизиса на којима је свети Никола представљен уместо светог Јована Претече, cf. М. Живковић, *Српски владарски портрети у Григоријевог галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, in: *Византијски свет на Балкану I*, 177- 178.

посвећене том светом архијереју. Управо се у Студеничком типичу¹¹⁸⁵ помињу манастири Светог Николе у Дабру¹¹⁸⁶ и Казновићима (Кончулу). У појединим старим српским родословима се изградња последњег поменутог храма, до данас сачуваног у облику који је добио приликом обнове у XIX веку, приписује управо Стефану Немањи.¹¹⁸⁷ Уосталом, култ светог Николе је и у самом манастиру Студеници био врло развијен. Њему је посвећен северни параклис уз спољну припрату која је уз Богородичину цркву дограђена вероватно у време краља Стефана Радослава (1227-1234),¹¹⁸⁸ а у четвртој или петој деценији XIII је у славу светог Николе саграђена и засебна црква, с јужне стране саборног манастирског храма.¹¹⁸⁹

Изнад стојећих фигура светих Стефана и Николе насликана су попрсја четворице светитеља. Од двојице младоликих мученика у медаљонима изнад светог Стефана поуздано се, на основу очуване легенде, може идентификовати онај на источној страни – свети Мартирије (сл. 178).¹¹⁹⁰ Уз лик другог светитеља нису, нажалост, сачувани разговетни трагови натписа (сл. 179-180).¹¹⁹¹ Пошто је, међутим, свети Мартирије у византијској уметности по правилу сликан заједно са својим састрадалником Маркијаном,¹¹⁹² чини се разложном претпоставка да је реч управо о представи тог светитеља.¹¹⁹³ Свети Маркијан и Мартирије (25. октобар) били су нотари у служби

¹¹⁸⁵ *Студенички типик*, 72, 30а.

¹¹⁸⁶ Верује се да је црква светог Николе подигнута пре Немањиног ступања на великожупански престо или да је, чак, њен ктитор био неко од чланова његове породице, cf. М. Шакота, *Прилози познавању манастира Бање код Прибоја*, Саопштења 9 (1970) 19-20; eadem, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд, 2007, 10; Д. Јањић, *Белешке о Дабарској епископији*, Баштина 31 (Лепосавић 2011) 139-140.

¹¹⁸⁷ Стојановић, *Стари српски родослови*, 18, 19, 46, 176, 181, 185, 197; Марковић, *Православно монаштво*, 63; Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба I*, 163-168.

¹¹⁸⁸ Бошковић, Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба I*, 87; Бабић, *Живопис*, 81, сл. 70-71; Тодић, *Фреске*, 169; М. Глигоријевић-Максимовић, *Чуда светитеља у српском сликарству XIII века*, in: *Чудо у словенским културама*, ed. Д. Ајдачић, Нови Сад 2000, 157-158.

¹¹⁸⁹ Тачно време њене изградње није познато, али се фреске у храму на основу стилских одлика датују око средине XIII века, или у његову четврту-пету деценију, cf. Тодић, *Фреске*, 179; Бабић, *Живопис*, 86; Томић, *Никољача*.

¹¹⁹⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 57 (с погрешним податком да је реч о представи архијереја); idem, *Преглед*, 318; Тасић, *Сликарство*, 77; Николић, *Конзерваторски запис II*, 76 (бр. 16).

¹¹⁹¹ Николић, *Конзерваторски запис II*, 76 (бр. 17), где је скренута пажња и на интервенције из 1568. Тада је обновљен један део позадине на левој страни фреске. Иначе, поједини истраживачи наводе да је реч о представи „светог Гемела“. Тасић, *Сликарство*, 77; Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200*, 235, n. 13. Није јасно на чему је заснована таква идентификација.

¹¹⁹² Њихово заједничко сликање препоручује Ерминија Дионисија из Фурне, Медић, *Стари сликарски приручници*, 404/405.

¹¹⁹³ Ваља, опреза ради, напоменути да у хагиографској грађи постоје сведочанства и о једном светом Мартирију (9. новембар) који се слика са светим Порфиријем, Онисифором и другим састрадалницима, cf. Суп Ср, col. 205; Марковић, *Појединачне представе*, 259, n. 178.

цариградског патријарха Павла Исповедника, кога су припадници аријанске јереси усмртили око 350. године. После убиства патријарха и двојица његових службеника били су изложени притисцима да прихвате аријанство. Пошто су то одлучно одбили мучени су и погубљени.¹¹⁹⁴ Страдање светих Маркијана и Мартирија имало је знатног одјека у Цариграду, судећи по томе што је у граду подигнута једна црква у њихову славу. Према Созоменовој *Црквеној историји*, чудотворне мошти двојице мученика биле су похрањене у храму чија је изградња започета у време док се на цариградској катедри налазио Јован Златоуст (398-404), а завршена током кратког понтификата патријарха Сисинија (426-427). У Цариградском синаксару наведено је да се то светилиште налазило код капије *Меландисија* (то јест *Меландијас*) у Девтерону, четврти изван Константинових бедема.¹¹⁹⁵ Сачувано је неколико менолошких представа светих Маркијана и Мартирија у средњовизантијским рукописима и иконопису.¹¹⁹⁶ У монументалном сликарству су можда најстарије представе двојице мученика сачуване у Светој Софији у Кијеву,¹¹⁹⁷ а на руском тлу се налази и други познат пример, више од једног века млађи – представе у Спасо-Преображенском храму манастира Свете Јефросиније у Полоцку (око 1161).¹¹⁹⁸ Крајем столећа свети Маркијан и Мартирије насликани су у Богородичином параклису у манастиру Светог Јована на Патмосу,¹¹⁹⁹ а лик светог Мартирија и у базилици у Сервији.¹²⁰⁰ У вези са студеничким представама светитеља о којима је реч вреди поменути

¹¹⁹⁴ Syn CP, cols. 161-162; BHG II, 75-76; Auctarium BHG 122; Novum auctarium BHG 135; P. Franchi de' Cavalieri, *Una pagina di storia bizantina del secolo IV. II martirio dei SS. Notari*, AB 64 (1946) 132-175; Јустин, *Житија светих за октобар*, 555-557.

¹¹⁹⁵ *A Select library of Nicene and post-Nicene fathers of the Christian church. Second series.* II, trans. Ph. Schaff, H. Wace, New York 1890, 299; Syn CP, col. 162. Cf. Janin, *La géographie ecclésiastique* I, 391-392; S. Malmberg, *Triumphal Arches and Gates of Piety in Constantinople, Ravenna and Rome*, in: *Using Images in Late Antiquity*, edd. S. Birk et al., Oxford-Philadelphia 2014, 162 (са старијом литературом о локацији поменуте капије и четврти Девтерон). У *Патрији* се наводи да је цркву „светих нотарија“ подигао Теодосије Велики (379-395) и да је у њој похранио њихове мошти. У питању је вероватно грешка, пошто је на основу Созоменових сведочанстава јасно да је храм подигнут за владавине Теодосија II (402-450), cf. *The Patria*, 217, n. 192.

¹¹⁹⁶ *Il menologio di Basilio* II, I, 37, II, 137; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 20, 56, 114, 164, fig. 1A7, 1A9, 6E6, 6C2, 6C3, 4F5; Дуић-Serdar, *Илустрације византијског ватиканског јеванђеља*, 20, 75; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 58, pl. 4.

¹¹⁹⁷ У кијевској катедрали сачуван је само фрагмент попрсја у медаљону, са натписом од кога су сачувана само прва четири слова (МАРТ), па није извесно да ли је реч о представи светог Мартирија или неког другог светитеља сличног имена, cf. Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых на хорах*, 226-227.

¹¹⁹⁸ Ibid., 227. Представе нису публиковане.

¹¹⁹⁹ Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, 207, Είκ. 7 (no. 51, 56), 218, Είк. 19-20.

¹²⁰⁰ Skawran, *The Development*, 168.

још и њихове представе у цркви Светог Андреје у Ливадију, на острву Китери, на слоју сликарства што се датује у XIII век.¹²⁰¹

Попрсја двојице светитеља на супротној страни, изнад фигуре светог Николе, насликана су 1568. године. По свему судећи, ликови светитеља о којима је реч том су приликом преликани са оригиналног слоја живописа.

На источној страни, на делу зида што залази у простор ђаконикона, приказан је свети архијереј по имену Игњатије (сл. 181).¹²⁰² Иако натписом није указано на то на којој се он катедри налазио, на основу портретских особености (старији човек високог чела и дуге седе браде) готово је извесно да је у питању лик светог Игњатија Богоносца, једног од првих епископа Антиохије, мученички пострадао у Риму у првој деценији II века (20. децембар, пренос моштију 29. јануар).¹²⁰³ Други истоимени свети архијереј, цариградски патријарх Игњатије (847-858; 867-977) је, наиме, у византијској уметности сликан без браде, чиме је јасно назначена околност да је био евнух.¹²⁰⁴ Игњатије Богоносац запамћен је у црквеном предању као један од апостолских ученика, а његове посланице веома су значајне за историју ранохришћанског богословља.¹²⁰⁵ Најстарија данас позната постиконокластичка представа тог славног свештеноченика јесте она у тимпанонима поткуполног простора Свете Софије у Цариграду, а потом је, током XI и XII века, свети Игњатије Антиохијски често сликан у храмовима Кападокије, континенталне Грчке, Кипра и Старе Русије.¹²⁰⁶ Због тога не треба имати превелику резерву према претпоставци да се његово попрсје налазило и на оригиналном слоју живописа студеничког католикона.

¹²⁰¹ Chadzidakis, *Vitha, Kythera*, 70, fig. 20. Између стојећих фигура двојице мученика налази се представа светог Нестора. За представе двојице светитеља у млађим српским храмовима cf. Тодић, *Грачаница*, 95, 101; Марковић, *Појединачне представе*, 256, 259; Стародубцев, *Српско зидно сликарство II*, 81.

¹²⁰² Петковић, *Студеница*, 57; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (B 14); Николић, *Конзерваторски запис II*, 74 (бр. 16).

¹²⁰³ Syn CP, 329-330; BHG I, 260-262; Auctarium BHG, 86; Novum auctarium BHG, 92; Јустин, *Житија светих за децембар*, 559-569.

¹²⁰⁴ В. Krsmanović, Lj. Milanović, *Beards that matter. Visual representations of Patriarch Ignatios in Byzantine art*, Зограф 41 (2017) 25-36, са свом старијом литературом.

¹²⁰⁵ За биографске податке о Игњатију Антиохијском и његово богословско дело cf., рецимо, *Дела апостолских ученика*, ed. Епископ Атанасије (Јевтић), Врњачка Бања – Требиње 2002², 225-274; А. Brent, *Ignatius of Antioch. A Martyr Bishop and the Origin of Episcopacy*, London 2007; В. Перишић, *Игњатије Антиохијски: епископ – мученик – богоносац*, Београд 2012.

¹²⁰⁶ За прегледе представа светог Игњатија Богоносца у источнохришћанској уметности средњег века cf. С. Mango, Е. J. Hawkins, *Mosaics of Saint Sophia in Istanbul. Church Fathers in the North Tyntranium*, DOP 19 (1965) 3-41., 31, n. 78; LCI VI, cols. 575-578; ПЕ XXI, 145-147. О представама његовог страдања cf. М. Поповић, *Представа Страдања светог Игњатија Богоносца у проскомидији Новог Хопова*, Зограф 39 (2015) 193-203, са библиографијом.

Додуше, на известан опрез у том погледу обавезује чињеница да се у млађим споменицима српског сликарства XIII века представе светог Игњатија не могу поуздано препознати.¹²⁰⁷ Његов култ је тек у доба краља Милутина снажније одјекнуо у српском сликарству.¹²⁰⁸

Поред светог Игњатија Богоносца приказан је свети Лаврентије (10. август).¹²⁰⁹ Култ тог светог архиђакона, пострадалог 258. године у Риму заједно са папом Сикстом II, тамничарем Иполитом и другима, у време цара Валеријана (253-260), био је у средњем веку најразвијенији у граду у којем га је снашла мученичка смрт,¹²¹⁰ али је био снажан и у престоници Византијске империје. У Новом Риму светом Лаврентију биле су посвећене најмање две цркве.¹²¹¹ На основу ходочасничких описа и других писаних извора познато је да су у Цариграду чуване и реликвије везане за светог Лаврентија, иако је његово тело почивало у у Риму.¹²¹² У времену што је претходило првом осликавању Немањине

¹²⁰⁷ Према мишљењу Милана Радујка, у оквиру фриза фреско-икона у олтару Жиче био је насликан и свети Игњатије Богоносац, иако крај његовог лика није сачуван натпис са именом, cf. Радујко, *Камено сапрестоље*, 98, сл. 11. У наведеном раду је претпостављено да је избор архијереја приликом обнове жичког сликарства ослоњен на првобитни сликани програм, из времена архиепископа Саве. Међутим, има озбиљних разлога да се сумња у такво гледиште, cf. Војводић, *Запажања и размисљања*, 252; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 248 (Д. Војводић). И у лику једног антиохијског архијереја у оквиру *Литургијске службе отаца цркве* у Сопоћанима препознатан је свети Игњатије. Вероватнија је, ипак, могућност да је реч о неком другом светом епископу са антиохијске катедре, попут светог Јевстатија или Мелетија, cf. Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 423-425 (са старијом литературом).

¹²⁰⁸ У Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину и Хиландару тај светитељ је насликан у *Служби архијереја*, cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, 73; Бабић, *Краљева црква*, 126, 130, сл. 160-161; Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 183 (no. 127). У оквиру те композиције приказан је и у Грачаници, али у том храму постоје још две његове фигуре, што се објашњава податком да је био имењак тадашњег липљанског епископа, cf. Тодић, *Грачаница*, 71, 81, 101, 109, 168-169, сл. 33, 109; idem, *Српско сликарство*, 65, 171-172.

¹²⁰⁹ Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 17).

¹²¹⁰ Syn CP, cols. 881-882; BHG II, 51-52; Auctarium BHG, 113; Јустин, *Житија светих за август*, 155-163; E. Follieri, *L'Épitome della Passio greca di Sisto, Lorenzo ed Ippolito BHG 977D: Storia di un testo del menologio al Sinassario*, in: Βυζάντιον. Αφιέρωμα στον Ανδρέα Ν. Στράτο II, ed. Ν. Στράτος, Αθήνα 1986, 399-423; M. Lapidge, *The Roman Martyrs: Introduction, Translations, and Commentary*, Oxford 2018, 180-194.

¹²¹¹ Janin, *La géographie ecclésiastique I*, 311-315; *Книга паломник*, 28-29. На основу једног документа из 1406. године познато је да се у Солуну налазио манастир посвећен светом Лаврентију, cf. Janin, *Les églises et les monastères*, 394.

¹²¹² По свему судећи, у Цариграду се нису чувале телесне реликвије светог Лаврентија. Занимљив је, у том смислу, податак да је цар Јустинијан (527-565) од папе Хормидаса (514-523) тражио мошти светих Петра и Павла и светог Лаврентија, али је тај царев захтев одбијен, cf. Прерадовић, *Култови светитеља*, 530, п. 44 (са литературом). Ипак, посетиоци Цариграда у XIV и XV веку сведоче о томе се да се у престоници налазио роштиљ на коме је свети Лаврентије пострадао. Његове делове послао је 1407. цар Манојло II Палеолог (1391-1425) арагонском краљу Мартину V (1395-1410), cf. Majesca, *Russian Travellers*, 230; S. Mergiali-Sahas, *An Ultimate Wealth for Inauspicious Times: Holy Relics in Rescue of Manuel II Palaeologus' Reign*, Byzantion 76 (2006) 274; Hilsdale, *The Imperial Image*, 173, п. 89. Данас се глава светог Лаврентија чува у манастиру Светог Мине у Ираклиону, а честице моштију у неколико других храмова Грчке, међу њима и у светогорском манастиру Светог Пантелејмона, cf. O. Meinardus, *A Study of the Relics of Saints of the Greek Orthodox Church*, OC 54 (1970) 206.

задужбине, представе светог ђакона о коме је реч у византијској уметности нису биле нарочито бројне, али је закључак о њиховој изузетној реткости свакако претеран.¹²¹³ Заиста је индикативно то што није познат ниједан његов лик у илустрованим менолошким рукописима млађим од XIV века,¹²¹⁴ али је исто тако чињеница да је свети Лаврентије сликан на календарским иконама из манастира Свете Катарине на Синају.¹²¹⁵ О одјеку култа светог Лаврентија у уметности православних сведоче и његове представе на предметима примењене уметности израђеним у Цариграду – реликвијару из Метрополитен музеја (рани IX век)¹²¹⁶ и Златној пали из Венеције.¹²¹⁷ Познато је, надаље, и неколико представа светог Лаврентија у зидном сликарству источнохришћанских храмова. Најстарије потичу са периферије византијског културног простора – то су мозаик и фреска са ликом светог Лаврентија у Светој Софији у Кијеву¹²¹⁸ – а од њих је пар деценија млађи архиђаконов лик из једног прворазредног остварења цариградских уметника – мозаик у манастиру Дафни.¹²¹⁹ За разматрање студеничког лика светог Лаврентија од значаја су и његове представе из XII века, сачуване у храмовима на норманској Сицилији, које превасходно треба тумачити популарношћу светитеља у Италији,¹²²⁰ али и оне произашле из његовог штовања на православном Истоку – у Светим Врачима у Касторији¹²²¹ и Спасовој цркви у Нередици.¹²²² Вреди поменути и поједине примере млађе од најстаријег студеничког живописа – представе из параклиса Светог

¹²¹³ До таквог закључка дошла је Hilsdale, *The Imperial Image*, 172-174, која је најпотпуније писала о представама светог Лаврентија у византијској уметности („iconography of this saint is extremely rare in Byzantine art“) [Ibid., 172]. Ауторкиној пажњи су, међутим, измакле поједине значајне представе. Cf. и LCI 7, col. 374-380. Овом приликом нећемо разматрати ранохришћанске и раносредњовековне ликовне представе светог Лаврентија.

¹²¹⁴ cf. Hilsdale, *The Imperial Image*, 173, n. 90. За представе светог Лаврентија у сликаним календарима у зидном сликарству cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, 85; Мијовић, *Менолог*, 375, 390.

¹²¹⁵ Galavaris, *An Eleventh Century Hexapteruch*, 126, pl. 14; *Holy Image, Hallowed Ground*, 196-199 (no. 31). cf. Hilsdale, *The Imperial Image*, 173, n. 91.

¹²¹⁶ *The Glory of Byzantium*. 74-75 (no. 34); Cf. Hilsdale, *The Imperial Image*, 173.

¹²¹⁷ *Il Tesoro di San Marco. I. La Pala d' oro*, ed. H. R. Hahnloser, Firenze 1965. Cf. Hilsdale, *The Imperial Image*, 173.

¹²¹⁸ Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 50, 286, 365, илл. 218, 269.

¹²¹⁹ Millet, *Daphni*, 147, fig. 57; Hilsdale, *The Imperial Image*, 173, n. 90.

¹²²⁰ Demus, *The Mosaics of Roman Sicily*, 14, 39, 81, 115, 128, pl. 7b; Kitlinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral*, 160, 303, fig. 89; Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 564-567 (no. 116). cf. Hilsdale, *The Imperial Image*, 173, n. 90. Cf. и представу у крсташкој цркви у Кафтуну (Либан), коју су у првој половини XIII века осликали византијски мајстори: T. Waliszewski et al., *The Church of Saints Sergius and Bacchus in Kaftun (Northern Lebanon) and Its Wall Paintings. Preliminary Report 2009–2010*, DOP 65 (2017) 317, fig. 31.

¹²²¹ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 83); Altripp, *Prothesis*, 159.

¹²²² Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 43, n. 63, 123 (no. 139), илл. 113.

Стефана у Жичи (обновљени слој, с почетка XIV века),¹²²³ олтара Бојане¹²²⁴ и једну икону из манастира Свете Катарине на Синају, насталу у првој половини XIII столећа, на којој је свети Лаврентије насликан са светим Стефаном.¹²²⁵ Познат је, коначно, и један византијски житијни циклус светог Лаврентија. Он је илустрован на пурпурном пеплосу који је цар Михаило VIII Палеолог (1259-1282) даровао Ђеновљанима после склапања савеза са њима 1261. године. Појава циклуса била је непосредно узрокована чињеницом да је свети Лаврентије био патрон поменутог италијанског града.¹²²⁶

На темељу свега што је речено о култу светог Лаврентија у Византији и његовим ликовним представама у (средњо)византијској уметности могла би се засновати претпоставка о постојању његовог лика на оригиналном слоју живописа Богородичине цркве у Студеници.¹²²⁷ Чини се да у прилог таквој претпоставци још више сведочи већ поменута фигура тог светог архиђаконa у параклису Светог Стефана у Жичи, иако припада млађем слоју фресака.¹²²⁸ Појава Лаврентијевог лика у тој капели може се сагледавати и у светлости податка да су мошти његовог патрона по преносу у Цариград

¹²²³ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 291, сл. 208, 503 (VIII/6) [Д. Војводић].

¹²²⁴ Пенкова, *Образ святости*, 137, илл. 7.

¹²²⁵ Икона о којој је реч није публикована. Једино ју је Георги Парпулов уврстио у свој попис синајских икона XIII столећа, cf. G. R. Pappulov, *Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century*, in: *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, edd. S. E. J. Gerstel, R. S. Nelson, Los Angeles 2004, 393 (no. XIII.252.2). Фотографија иконе доступна је на интернет страници Универзитета Принстон посвећеном иконама манастира Свете Катарине: <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/7444>. Датовање наведено у основном тексту заснивамо на стилским особеностима иконе.

¹²²⁶ Од бројне литературе о том драгоценом предмету издвајамо само најновије радове, посебно исцрпну студију: Hilsdale, *The Imperial Image* (= eadem, *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*, Cambridge 2014, 31-87). Cf. и I. Kalavrezou, *The Byzantine Peplos in Genoa: The Object as Event*, in: *Dalmatia and the Mediterranean*, 213-214. У оправданој жељи да нагласи интеркултурални аспект предмета о коме је реч (натписи уз сцене из житија су на латинском језику), ауторка неосновано умањује размере култа светог Лаврентија у православној цркви. При томе износи и тврдњу да су његове византијске ликовне представе везане само за западњачки културни простор, односно за оне средине које су биле у нарочитом контакту са Западом. На основу ликова светог Лаврентија које смо набројали закључује се да то није тачно. Иако је јасно да је појава житијног циклуса светог Лаврентија на ђеновљанском пеплосу била прилагођена функцији „дипломатског поклона“, тај циклус треба свакако сагледавати и у контексту поштовања тог светитеља у Византији. На то, поред осталог, наводи и податак да су пратећи латински натписи у великој мери засновани на његовом пролошком житију у Цариградском синаксару. О тим натписима cf. I. Toth, *The Narrative Fabric of the Genoese Pallio and the Silken Diplomacy of Michael VIII Palaiologos*, in: *Objects in Motion: The Circulation of Religion and Sacred Objects in the Late Antique and Byzantine World*, ed. H. V. Meredith, Oxford 2011, 92-109.

¹²²⁷ Када је реч о култу светог Лаврентија код Срба, не би требало прескочити ни податак да је тај свети архиђакон био посебно поштован на источној обали Јадрана. Према Константину Порфиригенту, његове мошти су се чувале у Трогиру, а постоје и сведочанства о њему посвећеним црквама на Крку, Брачу и Мљету, cf. Прерадовић, *Култови светитеља*, 525, 529-530 (са изворима и литературом).

¹²²⁸ Млађе српске представе светог Лаврентија прилично су ретке, cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 146, 151; Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 189; Стародубцев, *Зидно сликарство II*, 63.

биле смештене у цркви Светог Лаврентија, пре него што су пренете у посебан храм.¹²²⁹ И у студеничком католикону постоји извештај програмски однос између представа светог Стефана и светог Лаврентија, по оси север-југ. Пошто је, међутим, попресе светог Лаврентија насликано у другој зони јужног зида, не може се с поуздањем говорити о нарочитој идејној вези двају представа славних архиђакона.¹²³⁰

Фреско-икона „Богородице Студеничке“

Поред представа светих Стефана и Николе, односно попресе светитеља која су насликана уз њих, само још једна фигура у поткуполном простору наоса не припада широј скупини представа, у коју су сврстани припадници исте светитељске категорије. Реч је о представи Мајке Божије „Студеничке“ са Христом-дететом (сл. 182-184). Та стојећа, фронтално постављена фигура налази се на уској површини источне стране централног испуста југозападног носача куполе, окружена пажљиво одабраним фигурама светих монаха.¹²³¹

У науци је одавно протумачена истакнута позиција фигуре Богородице са Христом у првој зони живописа централног дела наоса. Уз чињеницу да је реч о представи патронке храма, посебну пажњу, разумљиво, привукао је њен епитет. Није требало уложити превише напора па да се разуме да је реч о изразу настојања да се у манастиру успостави поштовање месне иконе, као особено средство сакрализације ентеријера католикона,

¹²²⁹ Чанак-Медић, Поповић, Војдовић, *Жуча*, 294 (Д. Војводић). Cf. Milanović, *The Politics of Translatio*, 123, 129–131.

¹²³⁰ Ни чињеница да је свети Лаврентије насликан изнад фигуре светог Николе нема, сматрамо, неки посебан значај. Истина, програмско повезивање те двојице светитеља среће се у неким западњачким споменицима. Свети Лаврентије је поред светог Николе насликан у Монреалу, cf. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 115. Надаље, византијски мајстор који је насликао фреску Богородице Елеусе у катедрали Светог Лаврентија у Ђенови, са њених страна је насликао управо патрона храма и светог Николу. Таква програмска целина била је, међутим, условљена посветама олтара у поменутој катедрали, cf. R. S. Nelson, *Byzantine Icons in Genoa before the Mandylion*, in: *Intorno al Sacro Volto*, 80-81, fig. 2, pl. IV; R. Müller, *Visual Culture and Artistic Exchange*, in: *A Companion to Medieval Genoa*, ed. C. E. Beneš, Leiden-Boston 2018, 306, fig. 39.

¹²³¹ Петковић (В.), *Студеница*, 49; idem, *La peinture serbe II*, 8; idem, *Преглед*, 316; Millet, Frolow, *La peinture I*, pl. 41/1; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (no. 30); Hamann-Mac Lean, *Grundlegung*, 94-95; Тасић, *Сликаство*, 78; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 41-42; eadem, *Живопис*, 72, сл. 60; Тодић, *Фреске*, 140, 154, сл. 111, 139; Николић, *Конзерваторски запис I*, 39, сл. 10; II, 75, сх. 1 (бр. 48); Ђоровић-Љубинковић, *Икона Богородице Студеничке*; Татић-Ђурић, *Студеничка Богородица Кириотиса*; Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, 199-200, fig. 5 Ђорђевић, Програм, 213; Миљковић, *Житија светог Саве*, 131.

односно целокупног „манастирског града“. Нема сумње да је реч о преузимању, односно прилагођавању обичаја познатог из целог низа византијских, посебно цариградских храмова, чије су посебно поштоване, односно чудотворне иконе добијале одговарајуће епитете (Одигитрија, Влахернитиса, Кириотиса итд.). Готово да је само по себи разумљиво да се у размишљањима о идејном творцу назначаног решења у први план намеће фигура студеничког архимандрита Саве.¹²³² О посебном значају Богородичиних икона у Студеници, односно Савином поштовању „Богородице Студеничке“ сведоче, уосталом, и прворазредни писани извори. У Доментијановом Житију светог Саве се, тако, каже да је Сава по повратку са првог пута у Палестину, пре него што ће целивати мошти свога оца, поконио „пресветој Богородици“.¹²³³ Није искључено да је реч управо о размотреној фреско-икони Богородице „Студеничке“. Има, међутим, озбиљних разлога да се претпостави да је у манастиру било неколико посебно поштованих икона, односно да су се оне у иконографском погледу разликовале. Осим зидне слике на југозападном пиластру, која је најсличнија тзв. типу „Кириотисе“,¹²³⁴ вероватно је постојала и једна „Богородица Студеничка“ у виду представе „Богородице Заступнице“. На такав закључак наводи податак да је у оквиру сцене *Дочека моштију светог Симеона у манастиру Студеници* у јужном параклису уз ексонартекс, приказана управо икона са профилним ликом Богородице која држи отворен свитак.¹²³⁵

По свему судећи, „Богородици Студеничкој“ припадао је и особен ритуални значај. Наиме, према тексту манастирског типика, једна Богородичина представа имала је веома важну функцију у оквиру обреда устоличења манастирског игумана. Најпре се она помиње после литургије, када се јеванђеље постави на часни трпезу, а „жезао пред Пресветом“.¹²³⁶ Потом рашки епископ и старешине најугледнијих манастира дају јеванђеље изабраном игуману и воде га пред царске двери. У том тренутку га српски владар узима за руку и приводи „ка Пресветој, и узевши жезао као из руке саме Пресвете,

¹²³² О свему наведеном писали су Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 41-42 (са познијим примерима локалних култова икона у српској средини); eadem, *Живонис*, 72, сл. 60; Тодић, *Фреске*, 154; Ђоровић-Љубинковић, *Икона Богородице Студеничке*; Миљковић, *Житија светог Саве*, 131. О епитетима Богородичиних чудотворних икона cf. idem, *Чудотворна икона*, passim.

¹²³³ Доментијан, *Житије светог Саве*, 313/314; Миљковић, *Житија светог Саве*, 128, 131.

¹²³⁴ Cf. infra, стр. 382-383.

¹²³⁵ Марковић, *Прво путовање*, 90; Миљковић, *Житија светог Саве*, 131 (са литературом).

¹²³⁶ *Свети Сава*, 140/141.

даје га игуману.“¹²³⁷ После те небеске инвеституре, изведене посредством владоца, описан је сам чин устоличења студеничког игумана, чему следи акламација („Достојан!“). Ако се у обзир узму изложени подаци о току обреда, односно о позицији актера, може се претпоставити да је игумански штап био прислоњен управо уз фреску Богородице Студеничке.¹²³⁸ Осим податка да су епископ и игумани рашких манастира будућег студеничког настојатеља водили од царских двери према игуманског престола, о месту игуманског штапа уз фреску на југоисточном пиластру посебно би речито сведочио податак да га је владар, у намери да га уручи игуману, узимао „као из руке саме пресвете“. Коначно, готово сваку сумњу у наведену реконструкцију обреда развејава податак да је одмах потом уследио сам чин интронизације. Наиме, игумански престо се налазио управо испод фреско-иконе Богородице-Студеничке, о чему су сасвим недавно пронађене и материјалне потврде, у виду трагова носача камене конструкције у поду назначеног места, односно трагова на венцима мермерног сокла. Уз тај мермерни трон студеничког архимандрита био је, изгледа, постављен и владарски престо, вероватно истовремено.¹²³⁹ Судаћи по сачуваним описима обреда интронизације игумана појединих цариградских манастира, разложна је помисао да је писац типика осмислио ритуал по узору на цариградску праксу, са којом је могао непосредно да се упозна.¹²⁴⁰

Свети ратници

Прву зону јужног и северног зида поткуполног простора, између олтара и вестибила, запремају фронталне стојеће фигуре десеторице светих ратника одевених у патрицијске одежде, са крстовима у рукама (сл. 77, 82)..

¹²³⁷ *Свети Сава*, 140/141. Ритуал интронизације хиландарског игумана се у појединостима разликовао од студеничког. Најпре, на часној трпези није било постављено јеванђеље већ манастирски типик, а и игумански штап се налазио у олтару, наслоњен на часну трпезу. У ствари, опис увођења игумана Хиландара у достојанство у потпуности је заснован на тексту Евергетидског типика, cf. *Свети Сава*, 68/69; Живојиновић, *Хиландарски и Евергетидски типик*, 94, 96; Миљковић, *Хиландарски игумански штап*, 131.

¹²³⁸ Тодић, *Фреске*, 222, п. 80а; Николић, *Конзерваторски запис I*, 39, п. 63; Радујко, *Трагови престола*, 53; Наупрот томе, Миљковић, *Хиландарски игумански штап*, 132-133, п. 31, сматра да се штап прислањао „уз икону Богородице на олтарској прегради католиконе“. Остали аутори који су се осврнули на опис устоличења студеничког игумана нису се изјаснили у погледу идентификације Богородичине представе уз коју се налазио игумански штап, cf. Петровић, *Црквенодржавна идеологија*, 97; idem, *Студенички типик*, 40; Р. Поповић, *Ктитор и игуман према Хиландарском и Студеничком типиком*, in: *Манастир Студеница – 700 година Краљеве цркве*, 114.

¹²³⁹ Радујко, *Трагови престола*.

¹²⁴⁰ Како је већ запажено, сличан је био и обред усточичења игумана манастира Пантократора, cf. Миљковић, *Хиландарски игумански штап*, 132-133, са изворима и литературом.

Сви ратници на северном зиду припадају обновљеном слоју сликарства. На западној страни северозападног пиластра насликан је свети Меркурије (сл. 185). На суседној површини, у првој зони северног зида поткуполног простора, представљена су још тројица ратника – свети Ђорђе, Димитрије и Нестор (сл. 186). Поворка се завршава на источној страни пролаза из поткуполног простора у северни вестибил. На том месту налази се фигура светог Лупа (сл. 187).¹²⁴¹ По истом принципу распоређени су и свети ратници на јужној страни прве зоне наоса. Прва тројица, свети Јевстатије Плакида (на пиластру)¹²⁴² и два света Теодора – Стратилат и Тирон – насликани су 1568. године (сл. 188-189).¹²⁴³ Двојица светих војника на зачељу припадају оригиналном слоју живописа. Последња, најзападнија фигура на јужном зиду је, нажалост, тешко оштећена.¹²⁴⁴ Изнад ње је сачуван црвени полукружни лук, а од саме представе светог ратника само фрагмент лица, део нимба и доњи део тела. Лево од лица лако се чита светитељски епитет, исписан златним словима, али на супротној страни не постоји ни најмањи траг легенде (сл. 190). Имајући у виду уобичајен састав поворки светих ратника у византијским храмовима,¹²⁴⁵ верујемо да је реч о представи Светог Прокопија.¹²⁴⁶ Коначно, на источној страни пиластра на улазу у јужни вестибил, приказан је младолики, дугокоси светитељ, као пандан фигури светог Лупа на одговарајућој површини наспрамног вестибила. На основу прилично избледеле, али ипак довољно очуване легенде, поуздано је утврђено да је реч о представи светог Христофора (сл. 191).¹²⁴⁷

Персонални састав „чете“ светих ратника-мученика у Богородичиној цркви у Студеници веома је занимљив. Пошто је група светитеља о којима је реч највећим делом очувана на млађем слоју живописа, неопходно је, у мери у којој је то могуће, утврдити да

¹²⁴¹ Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Register*, pl. 9 (II 55); Николић, *Конзерваторски запис II*, 42, 43, 74, сх. 2 (бр. 19, 22-24), 78, сх. 6, северни вестибил, доња зона, бр. 1; Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 414, 415, црт. 1.

¹²⁴² Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603, п. 277.

¹²⁴³ Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, Pl. 9 (II 17); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тодић, *Фреске*, сл. 107; Николић, *Конзерваторски запис II*, 42, 43, 74, сх. 1 (бр. 22-23).

¹²⁴⁴ Да је реч о представи на првобитном слоју фресака приметио је Марковић, *О иконографији светих ратника*, 602, п. 277. За позицију фигуре cf. Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 24).

¹²⁴⁵ Cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 592-593.

¹²⁴⁶ На наведену идентификацију додатно би наводио податак да је свети Прокопије уз двојицу светих Теодора, односно између њих, био насликан и 1846-1847. године, cf. Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 26.

¹²⁴⁷ Тог светитеља први је, на основу трагова натписа, идентификовао Тодић, *Фреске*, 140, п. 16. Cf. и Ђорђевић, *Програм*, 212. Фигури светог Христофора опширну студију посветила је Габелић, *Свети Христофор*. Уваженој др Габелић захваљујемо на увиду у рукописну верзију рада који је припремљен за штампу.

ли је приликом пресликавања у XVI веку поштован њихов оригинални избор и распоред. На то важно питање се најбоље може одговорити уколико се размотре појединачне фигуре ратника, са становишта развоја њиховог култа и његовог одјека у уметности, односно изврши поређење студеничке поворке са одговарајућим (средњо)византијским примерима.

Расправу ћемо започети од прве фигуре на јужној страни – представе светог Јевстатија. Према узбудљивом и „романескном“ житију тог светитеља (20. септембар), у питању је био римски војсковођа Плакида, који је и по преласку у хришћанство (пошто му се Христос јавио у обличју јелена) остао у служби цара Трајана (98-117) у престоници. Убрзо по ступању на власт императора Хадријана (117-137), цела Јевстатијева породица је погубљена пошто је он одбио да принесе жртве идолима. Целати су их затворили у „утробу“ усијаног металног вола, где су се они, упутивши молитве Богу, мирно упокојили.¹²⁴⁸ Свети Јевстатије Плакида био је веома поштован у Константинопољу. Његов мартирејум се, према Цариградском синаксару, налазио у четврти Девтерон, а према анонимном латинском из ходочаснику XII века, мошти свих чланова породице почивале су у цркви у близини Јустинијанове цистерне.¹²⁴⁹ У источнохришћанској уметности је нарочито популарна била представа *Визије светог Јевстатија*,¹²⁵⁰ а сачуван је и приличан број његових представа са супругом и двојицом синова.¹²⁵¹ Осим тога, а што је за нашу тему најважније, у средњовизантијском раздобљу је свети Јевстатије често приказиван заједно са осталим светим ратницима, о чему, рецимо, сведоче цариградски триптиси од слоноваче,¹²⁵² или сребрни оков новгородских икона светих Петра и Павла (XI век) и Богородице Одигитрије (XII век).¹²⁵³ И у два храма у Кападокији, осликана током XI столећа, светитељ је представљен као ратник. У Карабулут килисеси код

¹²⁴⁸ Syn CP, col. 59–61; BHG I, 201; Auctarium BHG, 70; Novum auctarium BHG, 74; ПЕ XVII, 313-320 (са обимном библиографијом); Н. Delehaye, *La légende de saint Eustache*, in: idem, *Mélanges d'hagiographie*, 212-239; Јустин, *Житија светих за септембар*, 353-370.

¹²⁴⁹ Syn CP, col. 61; *Описание святыхъ Константинополя*, 450. Cf. Janin, *La géographie ecclésiastique* I, 124.

¹²⁵⁰ T. Velmans, *L'église de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie*, CA 33 (1985) 30-49; N. Thierry, *Le culte du cerf en Anatolie et la Vision de saint Eustathe*, MM 72 (1991) 33-100; С. Jolivet-Levy, *Hagiographie cappadocienne: A propos de quelques images nouvelles de Saint Hieron et de Saint Eustathe*, in: ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ I, 205-218; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 579; Αγγελόστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωτήτης*, 29-29, πίν. 89.

¹²⁵¹ L. Drewer, *Saints and their Families in Byzantine Art*, ДХАЕ 16 (1991-1992) 268-269; Walter, *Warrior Saints*, 166-167; Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской* I, 52-53.

¹²⁵² Walter, *The Warrior Saints*, 167-168.

¹²⁵³ *Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода*, 235 (но. 56), 245 (но. 57); Смирнова, *Иконы Северо-Восточной Руси*, 201, и слика на истој страни.

Авчилара и цркви Орен у близини села Нара, сачуване су његове коњаничке представе.¹²⁵⁴ С друге стране, у ђаконикону Старе Ладоге Јевстатије је приказан у патрицијској одећи, а не војничкој опреми, али и други мученици у том простору, Сава Стратилат и свети Христофор, припадају категорији светих ратника.¹²⁵⁵ Слично томе, и у Палатинској капели и Марторани је свети Јевстатије насликан у мученичком обличју, као и остали ратници у тим храмовима.¹²⁵⁶ Најстарија војничка представа светог Јевстатија Плакиде у иконопису сачувана је на једној синајској икони из XIII века, где је он приказан заједно са светим Ђорђем.¹²⁵⁷ Осим побројаних примера, помисао да је фигура светог Јевстатија припадала и најстаријем тематском програму Богородичине цркве у Студеници може се чврсто засновати на податку да је светитељ о коме је реч насликан у католикону Милешеве¹²⁵⁸ Уколико је постојала на првом слоју сликарства, оригинална студеничка фигура Јевстатија Плакиде представљала би, занимљиво, најстарији поуздано датован пример његовог сврставања у групу стојећих фигура светих ратника у првој зони сликарства.

Историјат култа двојице светих Теодора, који су у студеничком католикону насликани поред светог Јевстатија Плакиде, представља необично занимљив хагиолошки феномен. У првим вековима византијске историје светитељски је прослављан само свети Теодор Тирон, војника-пешадинац (*tiro*, lat. регрут), који је пострадао за владавине цара Максимијана у малоазијском граду Амасији. Његов култ ширио се из мартиријума који му је, најкасније у IV столећу, подигнут у Евхаити, потоњем митрополитском средишту. Светитељ је с временом постао, уз свете Ђорђа и Димитрија, најславнији рановизантијски свети ратник. О томе сведоче бројне цркве које су му посвећиване, разноврсни култни списи и приличан број ликовних представа, на којима је, за разлику од поменуте двојице, често приказиван у униформи и са оружјем. Током X века „произведен“ је, међутим, и други свети ратник истог имена. Тај нови свети Теодор „унапређен“ је, штавише, у ранг

¹²⁵⁴ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 77, 231, pl. 136/3; Walter, *The Warrior Saints*, 167.

¹²⁵⁵ Лазарев, *Фрески Старой Ладоги*, таб. 52-53; Сарабьянов, *Георгиевская церковь*, 51, таб. IV, (по. 7-9). У цркви Светог Спаса у Нередици, свети Јевстатије Плакида насликан је у апсиди проскомидије, како, заједно са светим Алексијем Божијим човеком, молитвено приступа допојасној представи Богородице „Знамења“, cf. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 28-30, 126 (no. 152-154), илл. 15.

¹²⁵⁶ Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 39, 80; Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral*, 159-169, 298, fig. 52.

¹²⁵⁷ Смирнова, *Иконы Северо Восточной Руси*, 201, илл. на стр. 202.

¹²⁵⁸ Радојчић, *Милешева*, 19; Живковић, *Милешева*, 20 (бр. 12), 22. Следећа поуздано препозната представа светог Јевстатија сачувана је тек у цркви Светог Ахилија у Ариљу, cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 116-117, 206, бр. 132.

генерала (стратилата), а седиште његовог култа постао је град Евханија, у близини Евхаите. Извесно време то удвајање није угрозило престиж старијег светог Теодора. Ипак, у XII веку је дошло до уобличавања заједничког култа двојице истоимених светих ратника, на равноправним основима. То најбоље показују њихове заједничке представе у уметности, а о томе да су обојица били подједнако слављени сведоче и подаци о њиховим моштима у Цариграду, који је, уз Сер, постао главно седиште њиховог штовања након турског освајања малоазијских области.¹²⁵⁹ Када је о византијским ликовним представама реч, онда је овде довољно поменути да су у храмовима XII века двојица Светих Теодора по правилу сликани заједно са осталим светим ратницима у првој зони живописа.¹²⁶⁰ Такво је било и у српским споменицима XI-XIII века. Фигуре светих Теодора сачуване су у Ђурђевићевим Ступовима, Милешеви, Сопоћанима, Богдашићу и Ариљу.¹²⁶¹ Нема, кратко речено, нимало места сумњи да су и у Богородичиној цркви у Студеници свети Теодор Стратилат и Теодор Тирон били насликани и на првобитном слоју живописа.

Како је већ речено, уз представе светих Теодора налази се највероватније фигура светог Прокопија, сачувана на оригиналном слоју фресака. Уколико је заиста реч о лику тог многопоштованог палестинског мученика (8. јул), пострадао у Цезареји 303. године,¹²⁶² ни његова појава нимало не изненађује, пошто је свети Прокопије у средњовизантијској уметности веома често прибрајан најпоштованијим светим ратницима. О томе, најпре, сведоче представе у илустрованим рукописима и делима

¹²⁵⁹ О култовим двојице светих Теодора cf. Syn CP, 451-453, 735-738; ВНГ 577-579, 281-286; Auctarium ВНГ, 180-181; Novum auctarium ВНГ, 204-206; Delehaye, *Saints militaries*, 11-43; idem, *Euchaïta et la légende de Saint Théodore*, in: idem, *Mélanges d'hagiographie*, 275-280; N. Oikonomides, *Le dédoublement de Saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia*, AB 104 (1986) 327-335; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 594-597 et passim; C. Walter, *Theodore, Archetype of the Warrior Saint*, REB 57 (1999) 163-210; idem, *Warrior Saints*, 44-66; idem, *Saint Theodore and the dragon*, in: *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology presented to David Buckton*, ed. C. Entwistle, Oxford 2003, 95-106; Grotowski, *Arms and Armour*, 95-106; Drpić, *The Serres Icon of Saints Theodores*, 645-694 (са осталом литературом). Особен израз међусобног прожимања двају култова, односно њиховог обједињавања, представљају представе двојице светих Теодора на којима су они окренути један према другоме. О том иконографском типу, нарочито распрострањеном од друге половине XIV века, cf. A. Trifonova, *The Iconographical Type of Saints Theodore Teron and Theodore Stratelates Facing Each Other and its Diffusion during the Byzantine and Post-Byzantine Period*, Зограф 34 (2010) 53-64; Drpić, *The Serres Icon of Saints Theodores*, 683-693.

¹²⁶⁰ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 592-593, с примерима и литературом.

¹²⁶¹ Ђорђевић, *Живопис XII века*, 315; Живковић, *Милешева*, 20 (бр. 9-10), 23; Томић, *Sopocani*, 257; Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 28, сл. 1, 10; Војводић, *Свети Ахилије*, 80, 203-204 (бр. 60-61).

¹²⁶² Syn CP, col. 805-808; ВНГ II, 218-220; Auctarium ВНГ, 161-162; Novum auctarium ВНГ, 182-183; Delehaye, *Saints militaries*, 77-89, 214-233; Јустин, *Житија светих за јул*, 145-161; Walter, *Warrior Saints*, 94-96; Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, 528-533.

примењене уметности.¹²⁶³ Када је реч о зидном сликарству, онда, најпре, уз прилично бројне кападокијске примере,¹²⁶⁴ треба поменути представу светог Прокопија у католикону манастира Светог Луке Стириота.¹²⁶⁵ У следећем столећу фигура светитеља среће се у групама светих ратника приказаних у цркви Светог Јована Златоустог у кипарском селу Куцовенди,¹²⁶⁶ Светих Врача и Светог Николе у Касторији,¹²⁶⁷ Нерезима¹²⁶⁸ Космосотири у Вири,¹²⁶⁹ храмовима на норманској Сицилији (Капела Палатина и Марторана),¹²⁷⁰ базилици у Сервији,¹²⁷¹ Епископи на Манију,¹²⁷² а можда и у испосници Светог Неофита код Пафоса.¹²⁷³ Појава представе Светог Прокопија на најстаријем слоју живописа могла је додатно бити подстакнута и снагом његовог култа на подручју српских земаља. У време првог осликовања Немањине гробне цркве Богородичине цркве у Студеници мошти тог светог ратника вероватно су се и даље налазиле у њему посвећеном храму у Нишу, пошто се о њима говори у тридесетак година старијим византијским изворима, а сама црква је поменута и у једном папском писму из 1203.¹²⁷⁴ Најстарија српска представа светог Прокопија у монументалној уметности сачувана је у испосници светог Петра Коришког, осликаној крајем XII или почетком XIII

¹²⁶³ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 592; Walter, *Warrior Saints*, 97; Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, 534-535; Алибегашвили, *Художественный принцип*, илл. 29б; *Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода*, 245 (но. 57). За представе светог Прокопија на византијским печатима cf. В. С. Шандровская, *Изображения святого Прокопия на эрмитажных печатях*, АДСВ 37 (2006) 191-211.

¹²⁶⁴ Walter, *The Warrior Saints*, 96; Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, 533-534.

¹²⁶⁵ Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22 (бр. 76).

¹²⁶⁶ Mango, Hawkins, Boyd, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis*, 89-90, figs. 141-145.

¹²⁶⁷ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 23β, 58; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (но. 45), 52, (но. 39).

¹²⁶⁸ Sinkevič, *Nerezi*, 59-60, fig. 60.

¹²⁶⁹ Идентификацију заснивамо на физиономији светитеља о коме је реч, иако се истраживачи не изјашњавају о његовом идентитету, cf. Sinos, *Kosmosoteira in Bera*, Abb. 121 (без идентификације); Skawran, *The Development*, 165-166; Ch. Bakirtzis, *Warrior Saints or Portraits of Members of the Family of Alexios I Komnenos?*, BSAS 8 (2001) 87, fig. 9. 4, У последњем поменутом раду се разматра могућност да „портрети“ светих ратника одражавају изглед појединих чланова комнинске династије. У тај проблем се овде не можемо упуштати, па само упућујемо на најновију расправу о њему, cf. К. Linardou, *Imperial Impersonations: Disguised Portraits of a Komnenian Prince and his Father*, in: *John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son*, edd. A. Bucossi, A. Rodriguez Suarez, London and New York, 2016, 179, n.108.

¹²⁷⁰ Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 39, 80; Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral*, 163, 288-289, fig. 65.

¹²⁷¹ Skawran, *The Development*, 168.

¹²⁷² Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 179 (но. 69).

¹²⁷³ Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 175-176, fig. 86.

¹²⁷⁴ К. Лиречек, *Хришћански елемент у топографској номенклатури балканских земаља*, in: *Зборник Константина Лиречека I*, Београд 1959, 486; ВИИИЈ IV, 74-75 (Ј. Калић); М. Ракоција, *Резултати истраживања у порти цркве Св. Николе у Нишу и покушај убикације цркве Св. Прокопија*, ГДКС 26 (2002) 127-131; Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, 531; М. Ракоција, *Цркве Св. Прокопије и Св. Пантелејмон у Нишу и Стефан Немања*, Ниш и Византија 9 (2011) 292-295.

века. Светитељ је ту представљен заједно са светим Димитријем, Ђорђем, Меркуријем и Никитом.¹²⁷⁵ После Богородичине цркве у Студеници, фигура светог Прокопија нашла је своје место и у првој зони живописа параклиса Светог Стефана у Жичи (обновљени слој живописа),¹²⁷⁶ Вазнесењске цркве у Милешеви,¹²⁷⁷ на источном зиду јужне певнице Градца,¹²⁷⁸ а вероватно и у западном травеју Сопоћана.¹²⁷⁹ Вредело би, коначно, скренути пажњу и на занимљиву минијатуру у Призренском јеванђељу, из последњих деценија столећа, на којој је свети Прокопије приказан како убија двоглаву аждају.¹²⁸⁰

Свети Христофор (9. мај), чија фигура залази у простор јужног вестибила, је пре прихватања хришћанства и добијања новог, христолошки конотираног имена, био римски војник по имену Репрев из северноафричког племена Мармаританаца. После конверзије, Христофор је постао ревностан хришћанин, а с временом је задобио и моћ чудотворења. Због тога је у Антиохији био подвргнут бруталним мучењима, да би му на крају била одсечена глава. То се збило, претпоставља се, 308. године, за време цара Максимиана и Галерија.¹²⁸¹ О снази његовог култа у престоници Царства говори податак да су му биле посвећена четири парохијска храма и једна манастирска обитељ.¹²⁸² Сачуван је приличан број византијских представа Светог Христофора као мученика, на делима примењене уметности и у зидном сликарству.¹²⁸³ Нешто је мањи број примера на којима је он представљен у војничком обличју, у друштву осталих светих ратника. Ипак, о старини таквог решења упечатљиво сведочи једна од керамичких плочица из Винице, различито

¹²⁷⁵ Ђурић, *Најстарији живопис*, 174; Стародубцев, *Утицаји хришћанског Истока*, 49.

¹²⁷⁶ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 296, 504 (бр. 9), сл. 48, 214.

¹²⁷⁷ Живковић, *Милешева*, 20 (бр. 13).

¹²⁷⁸ Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 91 (бр. 45), 96, сл. 9.

¹²⁷⁹ Живковић, *Сопоћани*, 22 (бр. 3) [без идентификације]; Томић, *Сороћани*, 258-259.

¹²⁸⁰ Стародубцев, *Утицаји хришћанског Истока*. 61, сл. 15. У истом рукопису постоји и представа светог Теодора који убија аждају, cf. *Ibid.*, 61, сл. 16.

¹²⁸¹ За хагиографске податке о светом Христофору и преиспитивање њихове историјске утемељености cf. Syn. CP, 667-670; BHG 1, 108-110; Auctarium BHG, 47 ; Novum auctarium BHG, 49-50. Јустин, *Житија светих за мај*, 219-221; D. Woods, *St. Christopher, bishop of Attalia and the Cohors Marmaritarum: a Fresh Examination*, VC 48/2 (1994) 170-186; Габелић, *Свети Христофор*.

¹²⁸² Janin, *La géographie ecclésiastique I*, 553-555.

¹²⁸³ За њихов преглед cf. Габелић, *Свети Христофор*. Међу примерима који су хронолошки најближи најстаријем студеничком живопису посебно треба поменути лик светог Христофора у Лагудери, cf. Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, 124-125, fig. 90, 97. На култ светог Христофора и његов одјек у источнохришћанској уметности осврнула се сасвим недавно и P. Armstrong, *Ethnicity and Inclusiveness in the Development of Religious Cults: Saint Christopher the Dog-Headed and Saint George*, in: *Identity and the Other in Byzantium*, edd. I. Jevtić, K. Durak, Istanbul 2019, 72-73 et passim. Иако су у фокусу ауторкиног кратког осврта пре свега представе светитеља као *кинокефала*, то, ипак, нимало не ублажава општи утисак о њеном фрапантном непознавању ликовних представа светог Христофора у сликарству византијског културног круга.

датованих у литератури (IV-V или IX-X век). На њој је свети Христофор насликан са псећом главом (што је алузија на његову припадност „псоглавом“ северноафричком племену), у једној руци држи крст, у другој копље којим пробада змију, а поред њега је фигура светог Ђорђа.¹²⁸⁴ Следе, потом, ратничке представе светог Христофора у Кападокији. У Пуренли секи, чији се живопис датује у крај XI века, светитељ је насликан насликан у војној опреми и са оружјем, у групи светих ратника.¹²⁸⁵ Таква је његова представа и у Килицлар килисеси (црква бр. 33. у Горемеу),¹²⁸⁶ а обичај сликања светог Христофора као војника задржао се у Кападокији све до првих деценија XIII века, о чему сведоче фреске у јужној цркви манастира Светих Арханђела у Ђемилу (1217).¹²⁸⁷ На другим подручјима византијског културног простора сачувано је мање таквих примера. Међу стојећим фигурама светих ратника у првој зони живописа, свети Христофор је насликан у цркви Светих Врача у Касторији,¹²⁸⁸ а у кипарском храму Панагија Мутула (1280) приказан је као наоружан коњаник на јужном зиду наоса, поред стојеће фигуре светог Теодора Стратилата, а наспрам коњаничке представе светог Ђорђа.¹²⁸⁹ Од наведених фресака је, поводом студеничке представе светог Христофора, можда још важније поменути решење из цркве Светог Ђорђа у Старој Ладоги. У ђаконикону тог руског храма насликани су свети ратници у патрицијским одеждама. Сачуване су фигуре Јевстатија Плакиде, Саве Стратилата и Христофора. Њему је, као пандан у највишој зони, био представљен вероватно још један ратник у мученичком обличју, али је та представа уништена.¹²⁹⁰ Лик светог Христофора у Студеници представља, дакле, још један, због реткости драгоцен, пример сврставања тог светитеља у кохорту светих ратника.¹²⁹¹ Иако

¹²⁸⁴ Е. Димитрова, *Виничката мистерија. Керамичката ризница од доцноантичкото кале*, Виница 2012, 231-241. За преглед мишљења о времену настанка плочица из Винице cf. Габелић, *Свети Христофор*.

¹²⁸⁵ Restle, *Kleinasion* III, sh. LIV, Taf. 484; Габелић, *Свети Христофор*.

¹²⁸⁶ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 143; Walter, *The Warrior Saints*, 215.

¹²⁸⁷ Uyar, *L'église de l'Archangélos à Cemil*, fig. 2 (no. 24); Габелић, *Свети Христофор*.

¹²⁸⁸ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 23α; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 46); Габелић, *Свети Христофор*.

¹²⁸⁹ Mouriki, *Panagia at Moutoullas*, 192-195, figs. 18-20; Stylianos, *Painted Churches of Cyprus*, 328; Walter, *The Warrior Saints*, 215-216.

¹²⁹⁰ Сарабьянов, *Горгиевская церковь*, 51, илл. 48-49, таб. IV (бр. 7-9).

¹²⁹¹ Зачуђујући је закључак да је представа светог Христофора у студеничком католикону издвојена из непосредног програмског окружења: „положај св. Христофора чини се издвојеним, чак и ако се претпостави да он стоји на зачељу скупине светих војника, која је и на првобитном слоју живописа могла бити на истом месту јужног зида поткуполног простора.“ Нема, наиме, никаквог разлога да се „претпоставља“ да фигура светог Христофора припада групи светих ратника, јер је то сасвим очигледно. Као што је поменуто, на одговарајућем месту је у северној певници насликана фигура светог Лупа, чија је програмска веза са представама светих Димитрија и Нестора такође више него јасна, cf. supra, стр. 216-218.

такве његове представе у старијим источнохришћанским споменицима нису нарочито бројне, ипак их има довољно да помогну у разумевању програмске диспозиције фигуре светог Христофора у Студеници. Стога тумачење његове фигуре у локалном контексту, то јест као израз воље идејног творца програма, односно особености његовог култа у српској средини, није баш лако прихватљиво.¹²⁹² Приметно је, уосталом, да се решење из Богородичине цркве у Студеници није трајније усталило у српској уметности XIII века, пошто су познате само представе светог Христофора у цркви Светих Апостола у Пећи, где је он насликан међу мученицима на потрбушју западног лука поткуполног простора¹²⁹³ и у цркви Светог Петра у Расу (око 1280), где је посебно истакнут, у првој зони наоса.¹²⁹⁴ С друге стране, у споменицима из времена краља Милутина поново је вођено рачуна о томе да се свети Христофор прикаже у групи светих ратника. Уз његово мученичко попресе на северном поткуполном луку у Краљевој цркви у Студеници препознају се још неки ликови ратника-мартира.¹²⁹⁵ Ипак, тек је у Старом Нагоричину свети Христофор приказан у истом програмском контексту као у Студеници. У том храму је он насликан са оружјем и у војној опреми, међу осталим светим ратницима у првој зони живописа наоса.¹²⁹⁶

Свети Меркурије (26. новембар), први ратник на источној страни северне поворке, био је римски војник који се преобратио у хришћанина под снажним утиском визије у

Проблематичан је и закључак да је свети Христофор посебно истакнут сликањем декоративне аркаде изнад његовог лика, cf. Габелић, *Свети Христофор*. Таквим сликаним луком били су, по свему судећи, обележене и остале фигуре светих ратника на првом слоју живописа (cf. infra), што је, уосталом, нешто раније у тексту запазила и Смиљка Габелић.

¹²⁹² Пошто сматра да је реч о посебно истакнутој светитељској представи, Смиљка Габелић њену појаву покушава да објасни на темељу сведочанстава о исцелитељским моћима светог Христофора, а у вези са чињеницом да је у Студеници постојала болница, cf. Габелић, *Свети Христофор*. Поред тога што не сматрамо да је реч о издвојеном светитељском лику (cf. претходну напомену), наведено гледиште сматрамо мало вероватним и стога што се при његовом образлагању ауторка ослања на ретке западноевропске изворе, познијег датума настанка.

¹²⁹³ Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 38; Габелић, *Свети Христофор*. Приметимо, ипак, да је у следећем медаљону приказано попресе светог Никите, још једног светог ратника, премда у обличју мученика, Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 38.

¹²⁹⁴ Годић, *Српско сликарство*, 292, сл. 107; Габелић, *Свети Христофор*.

¹²⁹⁵ На чеоној страни лука препознају се ликови светог Мине и светих Сергија и Вакха, а на потрбушју лука је насликан и свети Евдоким, такође војник. Cf. Бабић, *Краљева црква*, 99, 110, сл. 41, 60, 62. Габелић, *Свети Христофор*.

¹²⁹⁶ Годић, *Старо Нагоричино*, 77, 124, сл. 60; Ѓорѓиевски, *За претставите на светите воини*, 79, сл. 10, 13. За млађе српске представе, укључујући и оне на којима је свети Христофор приказан у особеном иконографском обличју Христоносца, cf. И. М. Ѓорђевић, *Свети Христофор у српском зидном сликарству средњег века*, Зограф 11 (1980) 63–67 (=idem, *Студије*, 51–63); Габелић, *Конче*, 139–151; Д. Ѓорѓиевски, *Култот на свети Христофор во Р. Македонија*, Патримониум. МК 2 (2009) 117–125. За поствизантијске представе светог Христофора, са његовим псоглавим обличјем, cf. Љ. Стошић, *Култ светог Христофора Кинокефала на Балкану*, Патримониум. МК 3 (2010) 393–403, са старијом литературом.

којој му се јавио анђео. Убрзо је, у време цара Декија (249-251), мученички пострадао, пошто је одбио да принесе жртву богињи Артемиди. У кападокијској Цезареји, где је усмрћен, најстарији веродостојни подаци о његовом светитељском прослављању потичу из првих деценија VI века.¹²⁹⁷ Већ у X столећу, у Кападокији, појавиле су се ликовне представе светог Меркурија, током следећег столећа је он уведен у ешалон најславнијих светих ратника, да би у зидном сликарству XII века његова фигура постала готово неизоставна у ратничким поворкама стојећих фигура у првој зони.¹²⁹⁸ Ликови светог Меркурија у српским споменицима XII и XIII века показују да је он у та времена био прилично поштован међу Србима. Пре него што ће се појавити у Богородичиној цркви у Студеници, стојећа фигура светог Меркурија насликана је у испосници светог Петра Коришког,¹²⁹⁹ а после осликавања Немањине задужбине представе кападокијског светог ратника украсиле су зидове католикона Милешеве¹³⁰⁰ и параклиса светог Симеона у Сопоћанима.¹³⁰¹

Поред светог Меркурија, како је већ речено, налази се фигура светог Ђорђа (23. април, † 303), вероватно најславнијег светог ратника и једног од најзнаменитијих хришћанских светитеља уопште. Упркос широкој распрострањености и огромној снази тог светитељског култа, тешко је поуздано реконструисати стварну историјску подлогу на основу којих су уобличена многобројна житија светог Ђорђа и други прославни састави.¹³⁰² У „кодификованој“ верзији, оној што је преовладала у средњовизантијском раздобљу, порекло светог Ђорђа везивано је за Кападокију. Култ му се испрва ширио из

¹²⁹⁷ Syn CP, 258-259; BHG II, 116; Auctarium BHG, 133 Novum auctarium BHG, 149; Delehaye, *Saints militaries*, 91-101, 234-258; Walter, *Warrior Saints*, 101-102.

¹²⁹⁸ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 591, 592, 593; Walter, *Warrior Saints*, 102-108; Габелић, *Конче*, 165-171. О илустрацији његовог постхумног чуда – сцени *Свети Меркурије убија цара Јулијана* cf. P. L. Vocotopoulos, *An Icon of Saint Mercurius Slaying Julian the Apostate*, Зборник. Средновековна уметност 2 (1996) 137-140; Brubaker, *Vision and Meaning*, 232-235; Walter, *The Warrior Saints*, 105-107; R. Teja, S. Acerbi, *Una nota sobre San Mercurio el Capadocio y la muerte de Juliano*, AT 17 (2009) 185-190; В. Μαλαδίτης, Α. Στρατή, *Το επεισόδιο της θανάτωσης του αυτοκράτορα Ιουλιανού από τον άγιο Μερκούριο. Θρύλοι και εικονογραφία*, Βυζαντινά 30 (2010) 231-254. Занимљив одјек те легендарне епизоде постоји у *Житију светог Симеона* које је саставио његов син Стефан, ктитор најстаријег студеничког живописа. У том тексту се говори о томе да је, „као што Меркурије прободу нечастивог мучитеља Јулијана“, тако и свети Ђорђе, умљен од Симеона Немање, усмртио Михаила Епирског, cf. *Стефан Првовенчани*, 90-93. О том чуду са историјског аспекта cf. Коматина, *Историјска подлога чудâ Св. Симеона*, 126-127.

¹²⁹⁹ Ђурић, *Најстарији живопис*, 174; Стародубцев, *Уметнички утицаји хришћанског Истока*, 49.

¹³⁰⁰ Радојчић, *Милешева*, 19; Живковић, *Милешева*, 17.

¹³⁰¹ Живковић, *Сопоћани*, 33. За претпоставку да је свети Меркурије насликан и у наосу сопоћанског католикона cf. Томић, *Сороћани*, 259.

¹³⁰² Syn CP, col. 623-626; BHG I, 212-223; Auctarium BHG, 74-76; Novum auctarium BHG, 78-81.

святилишта које је, вероватно крајем IV века, у његову славу било подигнуто у палестинском граду Лиду, на месту страдања, које се, наводно, збило за владавине легендарног цара Дадијана. У каснијој традицији је, међутим, мученичка смрт светитеља везивана за цара Диоклецијана, а лоцирана је у Никомидију.¹³⁰³ У престоници РOMEЈСКОГ царства култ светог Ђорђа је имао изузетан значај. Било му је посвећено девет храмова, од којих је најславнији био онај у четврти Мангана.¹³⁰⁴ Уз улогу моћног посредника и чудотворца, посебно значајан аспект култа светог Ђорђа тицао се његове улоге победоносца, то јест небеског заштитника у биткама, првенствено оним у којима су учествовали византијски цареви.¹³⁰⁵ Огроман број ликовних представа светог Ђорђа у византијској уметности, што су настајале још од предиконокластичког раздобља па током целог средњег века, овде не би имало смисла ни набрајати.¹³⁰⁶ Довољно је скренути пажњу на то да је на групним представама светих ратника лик светог Ђорђа био неизоставан, о чему најбоље сведоче остварења цариградске уметности X-XI века и поворке светих ратника у храмовима осликаваним током XII столећа.¹³⁰⁷ Једном речи, фигура светог Ђорђа уврштена је у поворку светих ратника на северном зиду студеничког католикона јер је њена појава била дубоко укорењена у традицијама византијске уметности минулих епоха. Ипак, чини се да не треба превише сумњати у то да је у свести ктитора и идејног творца програма најстаријег студеничког живописа фигура светог Ђорђа задобијала особено значење. При погледу на ту представу Немањиним синовима је свакако на уму била чињеница да је чудотворном интервенцијом славног светог ратника њихов отац био спашен из заточеништва, па му се одужио изградивши му храм на врху узвишења што је доминирало облашћу Раса, да му се, потом, обраћао и уочи битке код Пантина, којом

¹³⁰³ О култу светог Ђорђа у Византији и осталим источнохришћанским срединама овде издвајамо најзначајније прегледе, у којима је наведена шира литература: Delehaye, *Saints militaries*, 45-76; ODB II; 834-835; ПЕ X, 665-681; Walter, *The Warrior Saints*, 109-123, 131-134;

¹³⁰⁴ Janin, *La géographie ecclésiastique* I, 69-78.

¹³⁰⁵ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 587, 588.

¹³⁰⁶ За основне прегледе представа светог Ђорђа у уметности византијског света cf. J. Myslivec, *Svatý Jiří ve východokřesťanském umění*, Bsl 5 (1933-1934) 304-375; T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*. I-II, PhD dissertation, New York University, 1977; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 578-579 et passim; Walter, *The Warrior Saints*, 123-144.

¹³⁰⁷ Марковић, *О иконографији свети ратника*, 591-593; Walter, *The Warrior Saints*,

приликом је послао једног свештеника у цркву Светог Ђорђа у Звечану „да врши свеноћну молитву“.¹³⁰⁸

И светитељ приказан до светог Ђорђа припадао је самом врху ратничког „пантеона“ у Византији и осталим источнохришћанским земљама. Светом Димитрију (26. октобар; †306), небеском покровитељу Солуна, припадала је током средњег века слава са којом би се, међу светим ратницима, могао мерити само углед светог Ђорђа и светих Теодора. О томе сведочи у првом реду велики број хагиографских и прославних састава који су му посвећени. Према најраспрострањенијој верзији житија, о чијој се историјској утемељености може расправљати, свети Димитрије био је службеник у римској војсци који је због неприкривене привржености хришћанству погубљен у Солуну, по налогу цара Максимијана (286-305). Особено сведочанство о снази и карактеру култа светог Димитрија представљају и збирке чуда, као и, од XI века, појава мира за које се веровало да точи из његовог гроба у солунској базилици која му је била посвећена.¹³⁰⁹ Ликовне представе светог Димитрија, чији историјат сеже још у предиконоборачко раздобље, такође су веома бројне. Попут ликова светог Ђорђа, и фигуре солунског мироточца биле су обавезне у свим поворкама светих ратника.¹³¹⁰ Стога је сасвим лако разумљиво да се, како безрезервно верујемо, његова представа 1208/1209. нашла и у групи светих ратника у

¹³⁰⁸ О томе су сведочанства сачувана управо у Симеоновом житију које је написао његов син Стефан: *Стефан Првовенчани*, 26/27, 28/29, 30-32. Cf. Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина*, 17; Бабић, *Посвете*, 30, 32. Cf. и В. Тријић, *Однос првих Немањића према светог Георгију у светлу документарних и наративних извора*, in: *Ђурђеви Ступови и Будимљанска епархија*, 69-77. Претерани су аутори закључили да је посветом Немањине задужбине у Расу, односно поменутих редовима из Симеоновог житија од Стефана Првовенчаног, свети Георгије промовисан у „једног од заштитника династије“, те да је његово слављење у потоњим генерацијама Немањића „истовремено подразумевало подражавање светог Симеона“ (cf. *Ibid.*, 77).

¹³⁰⁹ За ову прилику о култу светог Димитрија аводимо само новије прегледе, у којима је наведена и размотрена бројна шира литература: Ch. Walter, *St Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika*, in: *idem, Studies in Byzantine Iconography*, London 1977, V, 157-178; Cormack, *Writing in Gold*, 50-94; Walter, *The Warrior Saints*, 67-76; ПЕ XV, 155-177; E. Russell, *St Demetrius of Thessalonica. Cult and Devotion in the Middle Ages*, Peter Lang 2010 (књига је посвећена пре свега култу светог Димитрија у доба Палеолога); F. A. Bauer, *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013; J.-M. Spieser, *Le culte de saint Démétrius à Thessalonique*, in: *Des dieux civiques aux saints patrons (IVe-VIIe siècle)*, edd. J.-P. Caillet et al., Paris 2015, 275-291.

¹³¹⁰ О представама светог Димитрија у византијској уметности cf. A. Ευγγόπουλος, *Ο "Άγιος Δημήτριος εις τήν βυζαντινήν εικόνογραφίαν*, Θεσσαλονίκη 1950; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 581, 591-593 passim; Walter, *The Warrior Saints*, 76-93; ПЕ XV, 176-177; *Ο άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Ορους*, Θεσσαλονίκη 2005.

Богородичиној цркви у Студеници, утолико пре што се крајем XII – почетком XIII века појавила и у испосници Светог Петра Коришког.¹³¹¹

Уз небеског заштитника Солуна приказана су двојица светитеља који су с њим и за живота били веома блиски. На крају групе ратника на северном зиду поткуполног простора налази се фигура светог Нестора, младића кога је свети Димитрије превео у хришћанство и који је с њим погубљен, за казну што је у двобоју победио Лија, царевог заступника. Према Цариградском синаксару, памјат тог мученика обележавана је следећег дана по празнику светог Димитрија (27. октобар).¹³¹² На најстаријој ликовној представи светог Нестора, оној у Менологу Василија II, приказано је, сасвим у складу са карактером тог луксузног кодекса, његово страдање.¹³¹³ Већ је, међутим, у псалтиру који је израђен по наруџбини истог византијског цара (Cod. Marc. gr. 17) мученик о коме је реч приказан је у друштву славних светих ратника,¹³¹⁴ а у облику војника је, природно, приказан и у сцени двобоја са Лијем у Теодоровом псалтиру.¹³¹⁵ Као ратник, а заједно са славним солунским мироточцем, свети Нестор је представљен на неколико дела примењене уметности која су израђена у XI и XII веку.¹³¹⁶ Најстарије пак представе светог Нестора у зидном сликарству потичу из XI столећа, а сачуване су у кападокијској Шакли килисе и југозападној капели католикона манастира светог Луке у Фокиди.¹³¹⁷ У XII веку је светитељ о коме је реч каткад уврштаван у бројније поворке светих ратника приказане у храмовима на византијском културном подручју. На јужном зиду беме у катедрали Ђефалуа (1148) његова представа се, баш као Студеници, налази иза ликова светих Ђорђа и Димитрија,¹³¹⁸

¹³¹¹ Ђурић, *Најстарији живопис*, 174; Стародубцев, *Уметнички утицаји хришћанског Истока*, 49, сл. 9. О представама светог Димитрија у српској средњовековној уметности cf. посебно И. М. Ђорђевић, *Представе светог Димитрија у српским властeosким задужбинама из времена Немањића*, in: *Студије*, 91-100.

¹³¹² Syn CP, col. 167-168; ВHG III, 52; Auctarium ВHG, 221; Novum auctarium ВHG, 251; Јустин, *Житија светих за октобар*, 583-586; Delehaye, *Saints militaries*, 259-263.

¹³¹³ *Il menologio di Basilio II*, I, 38; II, 141.

¹³¹⁴ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 592, са литературом.

¹³¹⁵ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 46, fig. 204; Walter, *The Warrior Saints*, 227, pl. 67.

¹³¹⁶ *Splendeur de Byzance*, 180 (no. Br. 23); Марковић, *О иконографији светих ратника*, 592, п. 196; Walter, *The Warrior Saints*, 228, pl. 1, 47. Cf. и I. Колтсiда-Макрi, *Μολυβδόβουλλα με αλεγκόνιση σκηνής από το βίο του Αγίου Δημητρίου*, ΔΧΑΕ 23 (2002) 149-154.

¹³¹⁷ Restle, *Kleinasion* II, taf. 21; Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 97-99, fig. 51, 57-60; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 592, п. 196. Постоји могућност да је свети Нестор у цркви Свете Софије у Кијеву био приказан у близини фигуре светог Димитрија, cf. Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Св. Софии Киевской* III, 123, илл. 11-12.

¹³¹⁸ Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 13, pl. 7A, Марковић, *О иконографији светих ратника*, 591. На источном крају зида, са стране прозорског отвора, налази се представа светог Теодора.

а такав програмски арнажман остварен је и у Нерезима, само на јужном, а не северном зиду наоса, као у Немањиној гробној цркви.¹³¹⁹ У поворци светих ратника у првој зони живописа свети Нестор је, најзад, насликан у цркви Светог Николе Касничког у Касторији.¹³²⁰ Имајући наведене примере у виду, а посебно три последња поменута споменика, готово се с сигурношћу може утврдити да је свети Нестор био насликан и на оригиналном слоју најстаријег студеничког живописа, на истом месту на коме се његова фигура наша приликом обнове 1568. Такво гледиште утолико је извесније што је у још једном студеничком храму – цркви Светог Николе – светог Нестор приказан поред светог Димитрија, у зони стојећих фигура.¹³²¹ Непосредна програмска веза двојице солунских мученика била је касније вероватно успостављена и у Сопоћанима,¹³²² а лик светог Нестора препознат је и у Милешеви, али се ту не налази у близини фигуре светог Димитрија.¹³²³

Већ је речено да је уз фигуру светог Нестора, на источној страни пролаза из наоса у северни вестибил, 1568. године насликан свети Луп. Тај светитељ (23. август) био је, заправо, само слуга светог Димитрија, али је после смрти свог господара чинио чуда уз помоћ орара и прстена умочених у његову мученичку крв, због чега је погубљен.¹³²⁴ Представе светог Лупа у зидном сликарству из раздобља пре 1208/1209. нису сачуване, а и оне знатно млађе прилично су ретке.¹³²⁵ У ствари, од византијских примера чији настанак је претходио првом осликовању Богородичине цркве у Студеници, познате су само представе светог Лупа на предметима примењене уметности који се поуздано везују за Солун.¹³²⁶ На њима је свети Луп приказиван заједно са светим Нестором, о чему, рецимо, сведочи реликвијар из *Оружејне палате* московског Кремља (1058-1067).¹³²⁷ На том су уметничком делу двојица светитеља приказани као ратници, а на два реликвијара из

¹³¹⁹ Sinkevič, *Nerezi*, 59, fig. 56-58.

¹³²⁰ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 52, (no. 17), 61, εικ. 13; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 593.

¹³²¹ Томић, *Никољача*, 271, сл. 11-13.

¹³²² Idem, *Soroćani*, 254-255. Cf. Живковић, *Сопоћани*, 13 (бр. 5-6).

¹³²³ Живковић, *Милешева*, 29 (бр. 4).

¹³²⁴ Syn CP, col. 917; Јустин, *Житија светих за август*, 399-400; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 610, са литературом.

¹³²⁵ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 610-611. Cf. и Walter, *The Warrior Saints*, 229-230.

¹³²⁶ Сасвим су малобројне и календарске представе светог Лупа. Његово страдање приказано је у менологу из Бодлијане (cf. Hutter, *Corpus* II, 31, fig. 99) и сликаном календару из Козије, cf. Мијовић, *Менолог*, 361, сл. 258.

¹³²⁷ Grabar, *Quelques reliquaires*, 18-28, fig. 20; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 610; *The Glory of Byzantium*, 77-78 (no. 36); Klein, *Materiality and the Sacred*, 250, fig. 12.17/b

следећег stoleћа, што се чувају у ризницама катедрале у Халберштату и манастира Ватопеда, у обличју мученика.¹³²⁸ По свему судећи, решење са поменутих реликвијара настало је по узору на представе светог Нестора и Лупа на вратима првобитног, данас изгубљеног кивориона из централног брода базилике Светог Димитрија у Солуну, чији се изглед може замислити на основу описа у писаним изворима и појединих ликовних приказа.¹³²⁹ У зидном сликарству је, колико се данас зна, свети Луп по први пут насликан у Протатону,¹³³⁰ а потом и у неколико српских споменика – Кучевишту, Дечанима и Марковом манастиру.¹³³¹

И поред реткости ликовних представа светог Лупа у зидном сликарству, нема довољно ваљаних разлога да се сумња у то да се његов студенички лик на истом месту налазио и 1208/1209.¹³³² Најпре ваља приметити да представа светог Христофора, сачувана на најстаријем слоју живописа, на одговарајућој површини јужног вестибила, представља веома поуздан ослонац претпоставци да је и оригинална фигура на одговарајућем месту северног вестибила била програмски непосредно повезана са представама на суседној површини, то јест северном зиду поткуполног простора. Нема никаквих разлога да се сумња да је здруживање тројице солунских светитеља – Димитрија, Нестора и Лупа – изведено приликом првог осликавања Богородичине цркве. Мање је вероватно да је таква програмска повезаност њихових представа остварена тек у XVI веку. Истина, не сме се изгубити из вида податак да је свети Луп сликан у појединим

¹³²⁸ Grabar, *Quelques reliquaires*, 3-6, fig. 3, 10; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 610; *The Glory of Byzantium*, 161-162 (no. 108); Klein, *Materiality and the Sacred*, 252, fig. 12.19/b.

¹³²⁹ Тај шестоугаони циборијум испрва је био начињен од сребра, а у неком тренутку је замењен одговарајућом мермерном конструкцијом, cf. D. I. Pallas, *Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique. Essai d'interprétation*, Зограф 10 (1979) 44-58; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 610; С. Bakirtzis, *Pilgrimage of Thessalonike: Th Tomb of St. Demetrios*, DOP 56 (2002) 175-192; J. Bogdanović, *The Performativity of Shrines in a Byzantine Church: The Shrines of St. Demetrios*, in: *Пространственне икони*, 275-316; eadem, *The Framing of Sacred Space. The Canopy and the Byzantine Church*, Oxford 2017, 208-216.

¹³³⁰ *Прото̀̀то II A*, 316 (354).

¹³³¹ Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 132; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 611; Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 637-638. Уз ликове светих Димитрија и Нестора, свети Луп је приказан и на окуву иконе светих Петра и Павла из манастира Ватопеда, коју је 1417. манастиру даровао солунски деспот Андроник Палеолога (1408-1423). Претпоставља се да је икона рад уметника из Солуна, cf. К. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινή μικροτεχνία*, in: *Ιερά Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη II*, Άγιον Όρος 1996, 488, εικ. 29; J. Durand, *Precious-Metal Icon Revetments*, in: *Byzantium. Faith and Power*, 248, fig. 8.10; К. Loverdou-Tsigarida, *Thessalonique, centre de production d'objets d'arts au XIVe siècle*, DOP 57 (2003) 249-250, fig. 12. Осим у виду појединачних фигура, сачуване су и представе светог Лупа као слуге светог Димитрија на појединим сценама из његовог житијног циклуса, као што је, рецимо, случај у Дечанима, cf. С. Пајић, *Циклус светод Димитрија*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 356, сл. 5.

¹³³² Такво мишљење већ је изнео Марковић, *О иконографији светих ратника*, 611, п. 338.

српским храмовима осликаним после обнове Пећке патријаршије.¹³³³ Ваља, међутим, приметити да се представа из тог времена која је за наш проблем свакако најважнија – попрсје светог Лупа у пећком нартексу (сл. 192) – веома разликује од студеничке – светитељ је у Пећкој патријаршији приказан у обличју проћелавог старијег човека са седом брадом и брковима (?!).¹³³⁴

Из досадашњег разматрања фигура светих ратника у Богородичиној цркви у Студеници произлази гледиште да је приликом обнове живописа у XVI веку поштован њихов оригинални избор и распоред. То се закључује на основу изложених података о култовима тих светитеља и историјату њихових ликовних представа у византијској уметности пре 1208/1209. године, односно српским споменицима XII и XIII века. Уз те факторе, у прилог изреченој претпоставци говорио би, бар донекле, и распоред фигура светих ратника у студеничком католикону. Запажа се, наиме, извесна подударност у распореду појединих фигура у Немањиној задужбини и појединим репрезентативним споменицима комнинске епохе. Приметно је, тако, да су и у цркви Николе у Касторији један до другог насликани свети Димитрије, Георгије, Нестор и Меркурије, баш као на северном зиду Богородичине цркве у Студеници, премда не и по истом редоследу.¹³³⁵ У истом храму, али и у Нерезима, уз фигуре двојице светих Теодора такође је „смештена“ представа светог Прокопија, као на јужном зиду студеничког католикона.¹³³⁶ Такав је случај и у костурском храму Светих Врача, а тај споменик је посебно важно поменути и стога што је у њему до светог Прокопија, баш као и у Студеници, насликана фигура светог Христофора.¹³³⁷ Ипак, најбоља аналогија за јужну поворку светих ратника у студеничком католикону сачувана је на јужном зиду првог западног травеја Спасовог храма у Жичи, на слоју сликарства из времена обнове. Ту је, такође (иза фигуре светог Николе, као у Студеници) на првом месту насликан свети Јевстатије Плакида, а за њим ступају највероватније два света Теодора, да би на зачељу био приказан свети Прокопије.¹³³⁸ Чини

¹³³³ Cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 203 (Свети Никола у Стрезовцу код Куманова), 205 (Хопово). Ваља поменути и поједине представе светог Лупа у светогорском сликарству XVI века. У групи светих ратника он је насликан ју Ставроникити, при чему је редослед фигура исти као у Студеници (Георгије, Димитрије, Нестор, Луп), cf. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, 54, εικ. 16, 151-154. У католикону Дионисијата сачувана је представа светог Лупа у одежди мученика, Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 47.

¹³³⁴ Петковић, *Зидно сликарство*, 162.

¹³³⁵ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 52, (no. 15-18), 60-61, εικ. 12-13.

¹³³⁶ Ibid., 52 (no. 39-41); Sinkevič, *Nerezi*, 59, fig. LV, 60-62.

¹³³⁷ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 24, (no. 32-33, 45-46).

¹³³⁸ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 271-272, п. 471, 499 (бр. 36-39), сл. 180 (Д. Војводић).

се да се наведена подударност без превелике оградe може тумачити као последица распоређивања жичких представа светих ратника по угледу на првобитне фигуре тих светитеља у Богородичиној цркви у Студеници.

Посебно снажан аргумент у расправи о односу обновљених фигура светих ратника према оригиналним представља њихово иконографско обличје. Иако је свети ратник насликан на улазној манастирској кули приказан са панциром и штитом,¹³³⁹ они у поткуполном простору, како је већ речено, у рукама држе мученичке крстове а одевени су у патрицијске одежде – тунике и хламиде са тавлионима. На закључак да не може бити говора о измени оригиналног решења у XVI веку наводи читав низ српских споменика XIII у којима су свети ратници у зони стојећих фигура приказани у обличју мученика, иако им је могао бити „додељен“ и понеки део војне опреме (Милешева, параклис Светог Стефана у Жичи (обновљени слој), Никољача, Богородица Бистричка, Сопоњани, Ариље).¹³⁴⁰ Нема ниједног ваљаног разлога да се сумња у могућност да је назначена иконографска особеност српског сликарства XIII века настала управо угледањем на оригиналну поворку светих ратника у студеничком католикону. Реч је, иначе, о сасвим архаичном решењу, које је било карактеристично за предиконоборачку фазу у развоју иконографије светих ратника.¹³⁴¹ Иако оно није било сасвим потиснуто ни током средњевизантијског, па ни позновизантијског раздобља,¹³⁴² за иконографију светих ратника у студеничкој Богородичиној цркви није лако пронаћи аналогije у хронолошки блиским споменицима, нарочито када је реч о представама у првој зони живописа. Они су, истина, у XII веку „одевани“ у аристократску одежду у оквиру појединих сцена (*Страшни суд*),¹³⁴³ односно онда када нису приказивани у зони стојећих фигура, већ у виду попреча у медаљонима, о чему сведоче мозаици Марторане у Палерму, односно фреске цркве Светог Јована у кипарском селу Куцовенди (1092-1118).¹³⁴⁴ Најзначајнија, у ствари једина

¹³³⁹ Cf. supra, стр. 52.

¹³⁴⁰ Ту занимљиву појаву најпотпуније је проучили Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603-604; Војводић, *Свети Ахилије*, 159-160. За наведене представе светих ратника cf. Живковић, *Милешева*, 19-20; Томић, *Никољача*, 273, сл. 11-13; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, ЗЛУМС 6 (1970) 208, црт. 3, сл. 9; Живковић, *Сопоњани*, 13, 21-22, 33; Војводић, *Свети Ахилије*, 159.

¹³⁴¹ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 568-585, passim.

¹³⁴² Cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603, п. 282. За изузетке из позновизантијске уметности cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 159, п. 1191.

¹³⁴³ Cf. нпр. *The Ossuary the Bachkovo monastery*, fig. 38.

¹³⁴⁴ Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 159, 288-291, fig. 59-65; Mango, Hawkins, Boyd, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis*, 89, pl. 8, fig. 141-146.

истински релевантна аналогија, бар нама позната, за компаративно сагледавање иконографски особене поворке студеничких светих ратника, односно за размишљање о исходштима примењеног решења, сачувана је такође на Кипру. Реч је о живопису испоснице Светог Неофита код Пафоса, где је, на источном зиду келије, цариградски сликар Теодор Апсевдис 1183. године насликао свете ратнике у туникама и хламидама, те са мученичким крстовима у рукама (сл. 193).¹³⁴⁵ Два би податка о том фреско-ансамблу чини се, ваљало имати у виду у неком будућем детаљнијем проучавање везе између његове поворке светих ратника у патрицијским одеждама и одговарајућег решења у Студеници – цариградско порекло мајстора, али и духовни профил ктитора, великог подвижника светог Неофита.¹³⁴⁶

Ипак, изгледа да су се у погледу једног веома особеног и знаковитог детаља представе светих ратника из 1568. године разликовале од првобитних. Реч је о декоративним луковима који су били насликани изнад првобитних фигура светих ратника. На основу чињенице да су лукови, у виду црвеног вела,¹³⁴⁷ представљени на оригиналним представама светих Христофора и Прокопија, разложно је помислити да су њима били обележени и остали свети ратници у првој зони, али да су ти симболичко-декоративни елементи изостављени приликом обнове. Ако се, уз то, има на уму и податак да су лукови, премда изведени у виду сликаних архитектонских конструкција, присутни и на раније размотреним представама светих Николе и Стефана, испоставља се, онда, да су све фигуре на источним странама прве зоне јужног и северног зида биле на сличан начин посебно истакнуте.¹³⁴⁸ Такав је случај још само са два светитељска лика у наосу – фигурама светог Саве Јерусалимског и светог Јована Претече на чеоним странама западног пара

¹³⁴⁵ Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 175-176, fig. 86-88.

¹³⁴⁶ У том смислу, ваља напоменути да је у науци већ скренута пажња на могућност да су свети ратници у Богородичиној цркви у Студеници насликани у обличју мученика по жељи архимандрита Саве, а у извесној вези са његовим монашким хабитусом. Бранислав Тодић је запазио да је Сава „задојен светогорским васпитањем у средиште наоса померио ликове прослављених монаха и дао је да се свети ратници прикажу као мученици, подвлачећи тако сродност њиховог страдања – својевољно првих и насилно других...“, cf. Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Студеница*, 81 (Б. Тодић). Cf. и idem, *Фреске*, 154.

¹³⁴⁷ Cf. Габелић, *Свети Христофор*.

¹³⁴⁸ Од ранијих истраживача једино је, изгледа, Гордана Бабић сматрала да су фигуре ратника на првобитном слоју биле обележене сликаним луковима, мада то своје запажање није конкретизовала и објаснила. Говорећи, наиме, о улози архимандрита Саве у уобличавању сликаног програма, заслужна ауторка је навела и то су крај иконостаса приказани „ратници у патрицијској одећи под „небеским шаторима“, cf. Бабић, *Живопис*, 70. Да је „црвени текстилни вео ... дат изгледа још и ратницима насликаним поред св. Христофора, на јужном зиду поткуполног простора“ запазила је и Габелић, *Свети Христофор*.

пиластара.¹³⁴⁹ Наведена претпоставка може се поткрепити и неким занимљивим аналогијама из хронолошки релативно блиских споменика, попут цркве Преображења у Нередици,¹³⁵⁰ или Светог Николе у Манастиру¹³⁵¹ где су најзначајнији свети ратници насликани под луковима. Још су важнији, разуме се, примери из српских споменика. Прворазредну аналогију представља живопис Ђурђевих Ступова. Иако је прва зона сликарства у тој Немањиној задужбини веома оштећена, на основу остатака фресака било је могуће поуздано закључити да су светитељи на источним странама северног и јужног зида били приказани „под сликаним аркадама“.¹³⁵² У испосници Светог Петра Коришког су и свети архијереји у олтару и свети ратници у наосу насликани под луковима.¹³⁵³ Најзад, и фреске на бочним зидовима поткуполног простора католикона Жиче могле би бити релевантне за студенички проблем који нас занима. Ту су, на крајњим источним странама, у виду пандана насликане фигуре светог Стефана и Саве Јерусалимског, а иза њих свети Димитрије и Ђорђе. Изнад оба светитељска пара насликана је двострука сликана аркада, богато орнаментисана.¹³⁵⁴ Реч је, међутим, о обновљеном слоју живописа и није извесно чак ни да је избор поменутих светитеља заснован на оригиналном решењу.¹³⁵⁵ Стога треба бити уздржан у помисли да жички декоративни лукови постојали и на првобитном сликарству Спасовог храма, иако се, имајући у виду слична решења из Ђурђевих Ступова, Корише и Студенице, таква могућност не може искључити.

Свети монаси у поткуполном простору

Истакнуто место у поткуполном простору Богородичине цркве у Студеници припало је фигурама светих монаха, а ликови припадника те светитељске каторије приказани су и на западним странама западних пиластара, односно другим површинама у

¹³⁴⁹ О те две фигуре cf. *infra*, стр. 236-241.

¹³⁵⁰ Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 140, илл. 149-150, 207.

¹³⁵¹ Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, таб. I-V; Костовска, *Манастир*, 254-274.

¹³⁵² Ђорђевић, *Живопис XII века*, 314, 315.

¹³⁵³ Бурић, *Најстарији живопис*, 175, 179-180; Стародубцев, *Утицаји хришћанског Истока*, 49, 55. сл. 9 (где су посебно размотрене представе архијереја, такође сликане под луковима, односно аналогије за такво решење).

¹³⁵⁴ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 493 (бр. 30-31), 494 (бр. 39-40), сл. 166-168 (Д. Војводић).

¹³⁵⁵ *Ibid.*, 259 (Д. Војводић).

западном травеју. Податак о наведеном програмском месту монаха у главном делу наоса веома је занимљив и знаковит. Пошто није реч о уобичајеном решењу, оно је протумачено као резултат замисли студеничког архимандрита Саве.¹³⁵⁶

Од када су се појавиле, у византијским храмовима XI века, груписане фигуре светих монаха углавном су сликане у западним просторима наоса, односно у нартексу.¹³⁵⁷ Одступање од таквог обичаја може се пратити тек неколико деценија пре првог осликавања студеничког католикона. Приметно је, рецимо, да су у цркви Богородице Аракиотисе у Лагудери свети Сава Освећени и Антоније издвојени од остатка групе светих монаха, која се налази у западном травеју наоса, те да су њихове фигуре окренуте према олтару, тако што су насликане на источним странама поткуполних пиластара.¹³⁵⁸ У Нерезима је раскид са ранијом праксом још наглашенији. У том храму су представе светих монаха (заједно са ликовима светих мелода) „смештене“ у певнице, а свети ратници „потиснути“ су ка западу.¹³⁵⁹ Тенденција померања монашких фигура ка истоку, односно њихово смештање у централни простор храма, карактерише и сликане програме појединих руских споменика. Већ су у Светој Софији Кијевској славни свети монаси приближени олтару, а бројни подвижници истакнуто место у наосу добили су и у манастиру Свете Јефросиније у Полоцку. Назначена програмска особеност на веома упечатљив начин испољена је у католикону Мирожског манастира, где цео најнижи регистар јужне и северне стране поткуполног простора заузимају фигуре светих преподобника.¹³⁶⁰ Када је реч о српским храмовима XIII века, решење из студеничког католикона, из неколико разлога, није више никада понављено. У највећем броју репрезентативних споменика, славни подвижници Истока, осим када је реч о оним појединачно поштованим, најчешће

¹³⁵⁶ Бабић, *Животис*, 70; Тодић, *Фреске*, 154. Cf. и Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 81: „Задојен светогорским васпитањем, Сава је у средиште наоса померио ликове прослављених монаха...” (Б. Тодић).

¹³⁵⁷ О месту ликова светих монаха у сликаним програмима источнохришћанских храмова cf. Томековић, *Les saints ermites et moines*, 217-225. Светлана Томековић је том проблему посветила и посебан рад, нама, нажалост, недоступан: eadem, *Place des saints ermites et moines dans le décor de l'église byzantine*, in: *Liturgie, conversion et vie monastique. Conférences Saint-Serge, XXXVe semaine d'études liturgiques*, Roma 1989, 307-331. Cf. и А. Zakharova, *The Choir of Saints in the Middle Byzantine Monumental Decoration: the Evidence of the 9th-11th c. Wall-paintings in Cappadocia*, in: *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, Αθήνα 2015, 344.

¹³⁵⁸ Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 118-119, fig. 83, 85.

¹³⁵⁹ Sinkevič, *Nerezi*, 59-61 sqq.

¹³⁶⁰ Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря*, 150-151; idem, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 230, 238, 308-309; idem, *Образ монашества в древнерусском искусстве XI — середины XII столетия*, in: *Древнерусское искусство. Идея и образ*, Москва 2009, 161-194.

су, у складу са древним обичајима, сликани у западним деловима наоса,¹³⁶¹ односно припратама.¹³⁶²

Прву зону западне стране јужног зида поткуполног простора Богородичине цркве у Студеници, између вестибила и југозападног пиластра, украшавају фигуре светих Антонија, Јевтимија и Арсенија (сл. 77, 194),¹³⁶³ тројице подвижника који су у православном предању запамћени као „Велики“. Хијерархијско првенство у тој тријади припало је светом Антонију (251-356), чија се представа налази најближе истоку (сл. 195). Реч је о кључној фигури раног пустињачког монаштва у Египту, чију памјат Црква обележава 17. јануара. Родом Копт, Антоније је у раној младости напустио своје село и посветио се монашкој аскези у Тиваидској пустињи. У житију које му је саставио Атанасије Александријски, свети Антоније представљен је као парадигматски пустињачки „херој“. Монашки профил тог светитеља језгровито је дочаран и у појединим антологијама еремитских хагиографија, а сачуване су и његове епистоле, као особено остварење поучне монашке литературе.¹³⁶⁴ Поред зачетника египатског еремитизма приказан је један од пионира палестинске монашке праксе (сл. 196). Свети Јевтимије (20. јануар), родом из Мелитине, врло рано је осетио потребу за духовним подвигом, па се запутио у Јерусалим, у чијој се околини подвизавао заједно са сабратором Теоктистом, да би, затим, основао и сопствену лавру. У житију које је написао Кирил Скитопољски оцртан је ванредан Јевтимијев аскетски лик, а описана су и чуда која је чинио у току свог веома дугог земаљског живота (377-473).¹³⁶⁵ Последњи међу тројицом великана

¹³⁶¹ Тодић, *Фреске XIII века*, 44-51; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 91, сх. 1 (бр. 51, 55-56), 97, сл. 11.

¹³⁶² Живковић, *Милешева*, 34-49, 42-43; idem, *Сопћани*, 26-28; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 91, 99, сх. 1 (бр. 104-109); Милановић, *О првобитном програму*, 172-175. Cf. eadem, *Програм зидног сликарства у припратама*, passim. У Жичи је, на новом слоју сликарства који се ослања на оригинални програм, у поткуполном простору приказана једино фигура светог Саве Освећеног, а остали свети монаси насликани су у другом западном травеју, то јест првобитној припрати, cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 260, 276, 278, 492, 500-502, сл. 168, (Д. Војводић). За ликове светих Антонија и Јефрема Сирина у јужној певници цркве Светог Ахилија у Ариљу cf. idem, *Свети Ахилије*, 79, 203 (бр. 48-49).

¹³⁶³ Бабић, *Живонис*, 70; Тодић, *Фреске*, 140, сл. 107; Tomeković, *Saints ermits et moines*, 270.

¹³⁶⁴ Syn. CP, cols. 397-398; BHG I, 49-50; Auctarium BHG, 27-28; Novum auctarium BHG, 27-28; Атанасије Александријски, *Живот светог Антонија*, прев. Д. Дојчиновић, Бања Лука 2014; ODB I, 125-126; S. Rubenson, *The Letters of Saint Antony. Monasticism and the Making of a Saint*, Minneapolis 1995; А. А. Войтенко, „Житие преподобного Антония Великого“ святого Афанасия Александрийского и начало христианского монашества, ВВ 60 (2001) 91-98; ПЕ II, 659-664.

¹³⁶⁵ Syn. CP, col. 405; BHG 203-204; Auctarium BHG, 71; Novum Auctarium BHG, 75-76; ODB II, 756-757; ПЕ XVII, 442-448; Kyrillos von Skythopolis, 3-85; *Lives of the Monks of Palestine*, 1-92; Hirschfeld, *Judean*

православног монаштва на јужном зиду поткуполног простора студеничке Богородичине цркве, свети Арсеније (око 354-449), празнује се 8. маја. Према хагиографским сведочанствима, тај светитељ је из родног Рима дошао у Цариград како би подучавао синове цара Теодосија I (379-395). После четрдесет година напустио је световну дужност и запутио се у Скитску пустињу у Египту. Ту је провео цео свој монашки век, мада се повремено подвизавао и у Троји Вавилонској и на једном острву у близини Александрије. О снази култа светог Арсенија упечатљиво сведочи податак да су му мошти у неком тренутку пренете у Цариград. Оне су, по сведочанству анонимног латинског ходочасника из XII века, биле похрањене у манастиру Богородице Перивплепте, задужбини цара Романа III Аргири (1028-1034).¹³⁶⁶

Представе светих Антонија, Јевтимија и Арсенија готово да су биле обавезне у групама монашких фигура у првој зони наоса византијских храмова. Стога је њихово појединачно набрајање у овој прилици излишно.¹³⁶⁷ Има, међутим, смисла указати на то да је распоред тројице подвижника у Богородичиној цркви у Студеници изведен сагласно образцу који је познат из појединих старијих и млађих византијских споменика. Како је већ запажено, свети Антоније, Јевтимије и Арсеније су по истом редоследу приказани у цркви Светих Врача у Касторији и Богородици Перивлепти у Охриду.¹³⁶⁸ И на другом слоју живописа у цркви Светог Ђорђа у Софији, изведеном у XIII веку, тројица подвижника су такође насликани један до другог, али је поредак њихових представа обрнут у односу на решење из Немањине задужбине (Арсеније, Јевтимије, Антоније).¹³⁶⁹ Када је о српским споменицима реч, студеничкој поворки ликова светих Антонија, Јевтимија и Арсенија одговара она у католикону Жиче, где њихове фигуре украшавају јужни зид другог западног травеја. Та подударност са примером из „маузолеја“ Симеона

Desert Monasteries, 12, 34–36, 117–118, 121–124; Patrich, *Sabas*, 39-40, 162-163 et passim; J. Binns, *Ascetics and Ambassadors of Christ: The Monasteries of Palestine, 314-631*, Oxford – New York 1994, 154-161.

¹³⁶⁶ Syn. CP, 665-666; BHG I, 63-64, Auctarium BHG, 33-34; Novum Auctarium BHG, 34; ПЕ III, 426-427; ODB I, 187-188; F. Halkin, *Hagiographica inedita decem*, Turnhout 1989, 89-110; *Описание святых Константинополя*, 452.

¹³⁶⁷ За њихов преглед cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 22-23, 24-25, 40.

¹³⁶⁸ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 118-120), 46, εικ. 25; Марковић, *Перивлепта*, 128. На наведене аналогije указано је у: Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 279 (Д. Војводић). Ту је поменут и пример из испоснице Светог Неофита код Пафоса, где су тројица великана египатско-палестинског монаштва нешто другачије распоређени (Антоније, Арсеније, Јевтимије), cf. Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 154, fig. 38.

¹³⁶⁹ E. Bakalova, T. Vasilev, *Images and Texts Across Time: The Three Layers of Mural Paintings in the Church of St George in Sofia*, in: *Византијско и поствизантијско изкуство. Пречисане на граници*. edd. E. Мутафов, И. Тот, София 2018, 179-185, fig. 4.

Немање додатно, у ствари, упућује на претпоставку да су жичке представе монаха о којима је реч приликом обнове само пресликане са оригиналног слоја живописа.¹³⁷⁰

У програмском смислу, размотрена група славних светих монаха са јужног зида поткуполног простора непосредно је повезана са ликовима тројице подвижника на одговарајућој површини северног зида. Три фигуре које се на том месту налазе припадају, међутим, слоју сликарства из XVI века (сл. 197). Готово је извесно да бар један од светитеља о којима је реч на том месту првобитно није био насликан. То је први монах са источне стране – свети Паладије (сл. 198).¹³⁷¹ С друге стране, фигура суседног светитеља уклапала би се у програмску логику живописа оригиналног слоја, пошто је у питању један од утемељитеља палестинског монашког живота, свети Павле Тивејски (сл. 199).¹³⁷² Тај ранохришћански аскета (229-342) уведен је у елитну скупину великана раног монаштва преко латинског житија – изразитих литерарних квалитета али сумњиве историјске вредности – које је средином осме деценије IV столећа написао блажени Јероним (347-420). У том хагиографском делу свети Павле је приказан као први познати еремита, који се чак и пре светог Антонија посветио пустињачком подвигу. Штавише, према тексту житија, двојица великих подвижника су се познавали, при чему је, наводно, светог Павла сахранио управо свети Антоније.¹³⁷³ Грчки превод поменуте латинске биографије постао је главни култни спис у славу Павла Тивејског у Византији, а легендарни египатски пустињак уведен је и у календар светих, у рубрици за 15. јануар.¹³⁷⁴ Имајући у виду историјат његових ликовних представа,¹³⁷⁵ помисао да се његова фигура 1208/1209. године налазила на истом месту на коме је насликана 1568. чини се сасвим разложном. У споменицима византијског зидног сликарства што су настали у деценијама пре првог

¹³⁷⁰ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жуча*, 272-276, 501 (бр. 15-17) [Д. Војводић].

¹³⁷¹ О томе cf. infra, стр. 485-486.

¹³⁷² Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 26).

¹³⁷³ *Jérôme. Trois vies de moines*, 144-183. Cf. Weingarten, *The Saint's Saints*, 17-80; S. Rebenich, *Inventing an Ascetic Hero: Jerome's Life of Paul the First Hermit*, in: *Jerome of Stridon. His Life, Writings and Legacy*, edd. A. Cain, Lössl, Ashgate 2009, 13-27.

¹³⁷⁴ Syn. CP, cols. 393-394; BHG II, 183-184; Auctarium BHG, 151; Novum Auctarium BHG, 171; *Deux versions grecques inédites de la Vie de Paul de Thèbes*, ed. J. Bidez, Bruxelles 1900. О манастиру Павла Тивејског, сagraђеном око његове келије, cf. O. F. A. Meinardus, *Monks and Monasteries of the Egyptian Desert*, Cairo 1992³, 33-47.

¹³⁷⁵ На најстаријим представама свети Павле Тивејски сликан је заједно са светим Антонијем. На синајској икони са представом цара Авгара, њих двојица приказани су у доњем левом пољу, cf. Weitzmann, *Icons*, B58; У Менологу Василија II (15. јануар) и рукопису Walters 521 (5. јануар), представљено је како свети Антоније проналази мртво тело Павла Тивејског (cf. *Il menologio di Basilio II*, I, 87, II, 321; Ševčenko, *The Walters "Imperial" Menologion*, 46, figs. 8-9), а у менологу из синајског манастира (cod. 512) представљен је сусрет двојице пустињака, cf. Weitzmann, *Illuminated Greek Manuscripts I*, 71, fig. 198; pl. 15.

осликавања Богородичине цркве у Студеници тај анахорета је веома често приказиван у групи славних светих монаха. О томе данас, рецимо, сведоче његови ликови у Нерезима, Бачкову или Монреалу.¹³⁷⁶ И у Милешеви, другом храму осликаном под надзором светог Саве, његова фигура нашла је своје место у „галерији“ прослављених подвижника,¹³⁷⁷ а укључена је, потом, и у иконографски програм фресака хиландарског пирга Светог Ђорђа¹³⁷⁸ и припрате Сопоћана.¹³⁷⁹ У Жичи и Морачи је представа Павла Тивејског насликана на млађем слоју сликарства, али је вероватно постојала и на првобитном.¹³⁸⁰ Може се, на основу свега што је речено, прилично поуздано претпоставити да се фигура тог подвижника у главном студеничком храму и 1208/1209. налазила на истом месту на којем је насликана 1568. године.¹³⁸¹

Нема озбиљније препреке ни да се на најстаријим студеничким фрескама замисли фигура светог Јефрема Сирина¹³⁸² (306-373; 28. јануар), древног богослова врло богатог опуса и изузетног црквеног пресника,¹³⁸³ као представника особене сиријске аскетске традиције.¹³⁸⁴ Наведено гледиште може се правдати околношћу да је у време првог осликавања Студенице његов лик увелико био присутан у источнохришћанској уметности. Најстарије византијске представе светог Јефрема Сирина сачуване су у иконопису и

¹³⁷⁶ Sinkevič, *Nerezi*, 61, figs. LI, 51; *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 72, fig. 68; Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 646-649 (no. 141). Cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 41-42.

¹³⁷⁷ Милешева, 40 (бр. 12), 43; Tomeković, *Les saints ermites et moines dans Mileševa*, 52; eadem, *Les saints ermites et moines*, 262.

¹³⁷⁸ Годић, *Фреске XIII века*, 49-50, сл. 2.

¹³⁷⁹ Живковић, *Сопоћани*, 28; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 269.

¹³⁸⁰ За Жичу cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 276, 500 (бр. 18) [Д. Војводић]. За Морачу cf. Петковић, *Морача*, 248; Милановић, *О првобитном програму*, 172. Приликом обнове светитељ је погрешно означен као Павле „Тачаски“.

¹³⁸¹ Ипак, приликом обнове је, верујемо, измењена иконографија оригиналне представе, cf. infra, стр. 484-485.

¹³⁸² Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 27).

¹³⁸³ Syn CP, col. 429; BHG I 179; Auctarium BHG, 62; Novu auctarium BHG, 66-67; ODB I, 708-709; ПЕ XIX, 79-105; Д. Бојовић, *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*, Ниш-Косовска Митровица 2003.

¹³⁸⁴ Ваљало би можда на овом месту напоменути да је уверење да је свети Јефрем Сирин био монах уобличено тек у каснијој традицији. Заправо, он није водио монашки начин живота у уобичајеном смислу речи, односно на начин познат из египатске и палестинске монашке традиције. Како наглашавају познаваоци дела Јефрема Сирина, он је био аскета једино у смислу „сиријско-месопотамског прото-монаштва“. Тај „прото-монашки“ образац изражаван је у сиријским списима појмом *iḥidaya*. Аскетска пракса о којој је реч дели сличност са „конвенционалним“ монашвом пре свега у погледу практиковања целибата (*bthulta*). О свему томе детаљније cf. S. Brock, *The Luminous Eye: The Spiritual World Vision of Saint Ephrem the Syrian*, Kalamazoo 1992², 131-141.

илустрованим рукописима,¹³⁸⁵ а током XI и XII века је он неретко сликан са другим знаменитим подвижницима. О томе сведоче примери у храмовима Кападокије, континенталне Грчке, Кипра и Балкана.¹³⁸⁶ Када је реч о српским храмовима XIII века, лик светог Јефрема Сирина појавио се после Студенице у пиргу Светог Ђорђа у Хиландару и цркви Светог Ахилију у Ариљу.¹³⁸⁷

Поред светих Павла Тивејској и Јефрема Сирина, на површинама северозападног пиластра, налазе се још три монашке фигура. Оне су, срећом, највећим делом сачуване на првобитном слоју сликарства.¹³⁸⁸

Разматрање монашких ликова о којима је реч, започећемо од централне представе светог Илариона (сл. 201-202).¹³⁸⁹ Тај знаменити подвижник (око 291-371), кога се Православна црква молитвено присећа 21. октобра, први је по имену познат монах у области Газе. У Јеронимовом латинском житију (око 390),¹³⁹⁰ убрзо преведеном на грчки језик, свети Иларион је прослављен као зачетник палестинског монаштва, чија је улога у извесном смислу одговарала оној коју је за развој египатске аскетске традиције припадала светом Антонију. Штавише, у поменутој хагиографији се тврди да је, попут Павла Тивејског, и Иларион упознао светог Антонија, приликом свог школовања у Александрији, односно да је тај сусрет представљао подстицај за његово крштење и опредељење за монашки живот. Иларион је по повратку у Газу најпре живео као пустињак, целих двадесет и две године, а потом је основао манастир, у коме је окупио велики број следбеника. Пред крај живота, у потрази за осамом, дошао је на Кипар. На том острву је и умро, али му је тело убрзо пренето у завичај.¹³⁹¹ Студенички лик светог

¹³⁸⁵ Прва позната представа светог Јефрема Сирина сачувана је на једној синајској икони, насликаној у другој половини X века, cf. Weitzmann, *Icons*, no. B58. Cf. и његове ликове у Менологу Василија II и Теодоровом псалтиру: *Il menologio di Basilio II*, I. II; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 40, fig. 158.

¹³⁸⁶ Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 40-41, са примерима и литературом.

¹³⁸⁷ Тодић, *Фреске XIII века*, 49, сл. 2, Војводић, *Свети Ахилије*, 79, 203 (бр. 49). Треба скренути пажњу и на податак да је свети Јефрем насликан у припрати Мораче, на слоју живописа из XVI века, вероватно на основу оригиналне представе, cf. Милановић, *О првобитном програму*, 174, сл. 9.

¹³⁸⁸ У XVI веку обновљени су доњи делови двају фигура са стране, односно највиши регистар сликаних површина на којима се налазе, а централна је у потпуности очувана на најстаријем слоју, cf. Николић, *Конзерваторски запис I*, 60,

¹³⁸⁹ Петковић (В.), Студеница, 50; Petković, *La peinture serbe* II, 8; Millet, Frolov, *La peinture* I, pl. 40/3; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II 79); Тасић, *Студеница*, 129; idem, *Сликарство*, 82; Бабић, *Живопис*, 70; Тодић, *Фреске*, 140, Николић, *Конзерваторски запис I*, 60, сл. 30; II, 76, сх. 2 (бр. 44); Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 27, 270, fig. 46.

¹³⁹⁰ *Jérôme. Trois vies de moines*, 212-299. Cf. Weingarten, *The Saint's Saints*, 81-163.

¹³⁹¹ Syn CP, col. 153-154; BHG I, 248-249; Auctarium BHG, 83; Novum auctarium BHG, 88-89; ПЕ XXII, 189-193; В. Bitton-Ashkelony, А. Kofsky, *The Monastic School of Gaza*, Leiden-Boston 2006, 8-15. О

Илариона има логично место у историјату његових ликовних представа. Почев од XI столећа, утемељивач монаштва у Гази је веома често приказиван у византијској уметности. Приличан је број његових ликова у илустрованим менолозима,¹³⁹² а најстарији пример у монументалном живопису сачуван је у католикону манастира Светог Луке Стириота у Фокиди.¹³⁹³ У следећем, XII веку број ликовних представа светог Илариона упадљиво је повећан. Светитељ је током тог столећа приказан у веома репрезентативним споменицима, попут катедрале Монреала, трпезарије манастира Светог Јована Богослова на Патмосу (сл. 203), као и неколико храмова на Кипру, где му је култ, разумљиво, био веома снажан.¹³⁹⁴ Када је реч о млађим српским представама светог Илариона, посебно је важно поменути ону у нартексу Милешеве,¹³⁹⁵ а од византијских, рецимо, његов лик у Светом Николи у Манастиру.¹³⁹⁶

У ранијим проучавањима најстаријег студеничког живописа идентитет суседног светитеља, приказаног на источној страни пиластра, није установљен (сл. 204-205).¹³⁹⁷ На основу остатака његовог имена, сме се претпоставити да је реч о фигури светог Харитона (28. септембар). Осим епиграфских трагова, на такву идентификацију упућује и чињеница да је фигура тог подвижника и у ранијим, најстаријем студеничком живопису хронолошки блиским споменицима зидног сликарства добио место управо поред светог Илариона. Такав је случај у трпезарији манастира Светог Јована Богослова на Патмосу (сл. 206) и

остаца манастира Светог Илариона cf. Y. Hirschfeld, *The Monasteries of Gaza: An Archaeological Review*, in: *Christian Gaza in Late Antiquity*, edd. B. Bitton-Ashkelony, A. Kofsky, Leiden-Boston 2004, 67-69; R. Elter, A. Hassoune *Le monastère de Saint-Hilarion à Umm-el-'Amr (bande de Gaza) (note d'information)*, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 148/1 (2004) 359-382; idem, *Le complexe du bain du monastère de Saint Hilarion à Umm el-'Amr, première synthèse architecturale*, *Syria. Archéologie, art et histoire* 85 (2008) 129-144.

¹³⁹² *Il menologio di Basilio II*, I, 34 ; II, 128; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 19, 56, 114, 163, fig. 1A7, 1A9, 4F16, B10, 6E2.

¹³⁹³ Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22, (no. 129), fig. 37.

¹³⁹⁴ Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 526-529 (no. 106); Орλάνδος, *Πάτμος*, 178, πλ. 13, 64; Mouriki, *The Cult of Cypriot Saints*, 246-247; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 27.

¹³⁹⁵ Живковић, *Милешева*, 35 (бр. 4); Tomeković, *Les saints ermites et moines dans Mileševa*, 53; eadem, *Les saints ermites et moines*, 262.

¹³⁹⁶ Костовска, *Манастир*, 331-332; eadem, *Reaching for Paradise – The Program of the North Aisle of the Church of St. Nicholas in Manastir, Mariovo*, *KH* 28-29 (2002-2003) 76, fig. 11.

¹³⁹⁷ Велика већина истраживача наводи да је реч о представи непознатог светитеља, cf. Millet, Frolow, *La peinture I*, pl. 40/4; pl. 10 (II 78); Тодић, *Фреске*, 140, сл. 109; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 270. У идентификацију светитеља упустио се једино Николић, *Конзерваторски запис I*, 60, сл. 28; II, 76, сх. 2 (бр. 28), који неосновано тврди да је у питању фигура светог Антонија, дајући нетачно читање остатака натписа. Подсетимо, свети Антоније је приказан на јужном зиду поткуполног простора.

цркви Богородице Аракиотиси у Лагудери.¹³⁹⁸ Програмско зближавање двају монашких ликова имало је своје пуно оправдање у светлу хагиографских сведочанстава о светом Харитону. И он, наиме, попут светог Илариона, спада у категорију великана палестинског монаштва. Родом из малоазијског Иконијума, Харитон је дошао у Јудејску пустињу за владавине цара Аурелијана (270-275), бежећи од незнабожаца, који су га безуспешно приморавали да се клања идолима и, на крају, брутално претукли. У Светој земљи је провео цео свој монашки век, упокојио се у лаври у Фарану, коју је сам основао, а један од чланова те обитељи убрзо му је саставио житије.¹³⁹⁹ Представе светог Харитона сачуване су и у млађим српским храмовима XIII. века. Његова стојећа фигура налази се на западном зиду капеле светог Стефана у Сопоћанима,¹⁴⁰⁰ а она на обновљеном слоју живописа северне певнице у католикону Мораче је можда настала на основу оригиналне представе.¹⁴⁰¹

Поред двојица представника раног монаштва на тлу Свете земље приказан је подвижник који припада категорији „нових“ светитеља. Реч је о фигури Светог Стефана Новог (сл. 207-208),¹⁴⁰² прослављеног мученика из првог периода иконоборства (28. новембар). Након што је напустио родитељски дом у Цариграду, Стефан се посветио монашком подвигу у манастиру Светог Авксентија у Битинији, а после смрти свог духовног оца Јована постао је и игуман поменуте обитељи. Са те позиције оштро се

¹³⁹⁸ Орλάνδος, *Πάτριος*, 177-178, πιν. 14, 63; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 119-120, fig. 86-87; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 288, 291. У оба храма, свети Харитон је представљен са сличном физиономијом као у Студеници. За остале представе светог монаха о коме је реч у источнохришћанском зидном сликарству cf. *ibid.*, 27. Иначе, најстарија ликовна представа светог Харитона сачуван је на икони из манастира Свете Катарине на Синају, датованој у VIII-IX век, cf. Weitzmann, *Icons*, 64-65 (no. B.37), а познато је и неколико његових ликова у средњовизантијским илустрованим рукописима, cf. *Il menologio di Basilio II*, I, 21; II, 71. Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 18, 123, 179, fig. 1A3, fig. 3E11; fig. 5E10; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers II*, 23, fig. 39.

¹³⁹⁹ Syn CP, col. 85-86; BHG I, 106; Auctarium BHG, 46; Novum auctarium BHG, 49; *Житија светих за септембар*, 565-574; О манастиру светог Харитона cf. Hirschfeld, *Judean Desert Monasteries*, 21-24; D. Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: A Corpus: Volume 2, L-Z*, Cambridge 1993, 221-223; Y. Hirschfeld *The Monastery of Chariton: Survey and Excavations*, LA 50 (2000) 315-362.

¹⁴⁰⁰ У њему је препознат „непознати мученик (св. Агатон?)“, Живковић, *Сопоћани*, 34 (бр. 10); Таква идентификација, наравно, није прихватљива јер је јасно да је реч о фигури светог монаха. Па ипак, Tomić, *Sopocani*, 583, сматра да је реч о „преподобном испоснику“ Агатону. Да је у питању свети Харитон утврдила је Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 239. Уосталом, трагови прва три слова светитељевог имена се могу разазнати, па се та легенда може реконструисати као: с(в)џты / хари|џтоњ.

¹⁴⁰¹ Петковић, *Морача*, 237.

¹⁴⁰² Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II 80); Мандић, *Студеница*, сл. 19; Тасић, *Студеница*, 129; *idem*, *Сликарство*, 82; С. Радојчић, *Зографи. О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности*, in: *Одабрани чланци и студије*, 91, сл. 52; Тодић, *Фреске*, 140, сл. 103, 109, 113; Бабић, *Животис*, 70; Николић, *Конзерваторски запис I*, 60-61, сл. 29, II, 76, сх. 2 (48); Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 270.

супротстављао иконоборачком цару Константину V (741-775). У отпору је био истрајан и бескомпромисан, па је његов животни и монашки подвиг окончан насилном смрћу – игуман Стефан је ухапшен, јавно понижен на улицама Цариграда, потом каменован и пребијан. После мучења се упокојио, по свему судећи 764. године.¹⁴⁰³ Култ светог Стефана Новог прилично је рано одјекнуо у средњовизантијској уметности,¹⁴⁰⁴ па су његове најстарије представе сачуване у репрезентативним рукописима XI века – Менологу Василија II и Теодоровом псалтиру,¹⁴⁰⁵ али и зидном сликарству тога времена, о чему сведоче представе у Неа Мони и Хосиос Лукас.¹⁴⁰⁶ И то што је лик светог Стефана Новог уврштен у иконографске програме појединих значајних споменика из следећег столећа (Бачково, испосница Светог Неофита Кипарског, трпезарија Патмоског манастира)¹⁴⁰⁷ говори да је појава његове фигуре у студеничком католикону резултат уважавања традиције. Осим тога, последњи поменут пример важан је и зато јер показује да је свети Стефан Нови и раније представљан у друштву светих Илариона и Харитона. С друге стране, представе славног монаха-иконофила у појединим млађим рашким храмовима сведоче и о његовом посебном поштовању међу Србима. У Милешеви је он, као једини од светих монаха, приказан у наосу, на западном зиду, поред самог ктиторовог гроба и донаторске композиције изнад њега, односно фигурâ светих Козме и Дамјана на другој страни зида.¹⁴⁰⁸ Разложном се чини претпоставка да је приближавање лика светог Стефана Новог гробу Стефана Владислава и његовој ктиторског слици изведено због тога што је светитељ био имењак ктитора Милешеве, али и краља Стефана Првовенчаног, за чије владавине је храм осликан. Убедљиво је, такође, мишљење да је позицију светог Стефана

¹⁴⁰³ За хагиографске податке о светом Стефану Новом cf. Syn CP, col. 261-263; BHG II, 253; Auctarium BHG, 173; Novum auctarium BHG, 195; *La Vie d'Étienne le Jeune par Étienne le Diacre*, ed. M.-F. Auzépy, Birmingham 1997; *Byzantine Defenders of Images: Eight Saints' Lives in English Translation*, Washington D. C. 1998, ed. A. Mary Talbot, 9-12. Cf. и ODB III, 1955; PMbZ # 7012; V. Déroche, *Note sur la Vie d'Etienne le Jeune et sa chronologie interne*, REB 60 (2002) 179-188; Hatlie, *The Monks and Monasteries*, 277, 362-363 et passim; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era*, 217-218, 235-238.

¹⁴⁰⁴ О ликовним представама светог Стефана Новог cf. Mouriki, *Nea Moni*, 156-158; П. Костовска, *Фигуристе на монасите во Св. Архангел Михаил, Варои: Прилог кон нивната идентификација, Патримонијум.МК 9* (2011) 82-83; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 30-31; De Giorgi, *Il santo, l'icona e l'anatema*.

¹⁴⁰⁵ *Il menologio di Basilio II*, I, 57-58; II, 210; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers II*, 75, fig. 193; Cf. и *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* IV, 298, εικ. 224; 21-22, 44, 59, 91, 103, fig. 1D12, 1f9, 3A7, 3C9; Galavaris, *An Eleventh Century Hexapterych*, 67, pl. 5.

¹⁴⁰⁶ Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22 (no. 147), 47, fig. 40; Mouriki, *Nea Moni*, 157, pl. 74, 224.

¹⁴⁰⁷ Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 156-157, fig. 40; *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*; Орλάνδος, *Πάτιος*, 177-178, πλ. 61, 62β; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 30-31, 288.

¹⁴⁰⁸ Живковић, *Милешева*, 32 (бр. 2), 35.

Новог одредио архиепископ Сава, који је са његовим култом могао да се упозна у Цариграду, односно на градском метоху манастира Богородице Евергетиде, у чијој се непосредној близини налазио храм са моштима (главом) светитеља о коме је реч.¹⁴⁰⁹ Наведени податак, разуме се, ваљало би имати у виду и поводом студеничке представе светог Стефана Новог, иако се, како је раније поменуто, њена појава у првој зони живописа, па и њено програмско окружење, надовезују на старија византијска решења.¹⁴¹⁰

Из досадашњег разматрања монашких фигура у првој зони живописа Богородичине цркве у Студеници пролази закључак да је њихов избор, а у појединим случајевима и распоред, био у сагласју са византијском ликовном традицијом. Ниједна од представа тих подвижника не може се стога сагледавати у светлу нарочитих идејних настојања творца иконографског програма, мада нема разлога да се сумња у то да их је он све поштовао. Када је, међутим, реч о ликовима двојице светих монаха на источној и јужној страни југозападног пиластра, приказаних иза светих Јевтимија, Антонија и Арсенија (а на месту на коме се на северном зиду налазе ликови Харитона и Илариона), онда се отвора приличан простор за њихово сагледавање у светлости мисаоних, односно духовних назора архимандрита Саве. У питању су представе светих Варлаама и Јоасафа (сл. 209-212).¹⁴¹¹

Иако су означени светитељским епитетима, старац и младић о којима је реч у време првог осликовања Богородичине цркве још увек нису били уведени у црквени календар.¹⁴¹² Реч је, у ствари, о главним јунацима једног сасвим особеног дела монашке

¹⁴⁰⁹ За такво тумачење Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*. О моштима светог Стефана Новог податке доноси Антоније Новогордски, cf. *Книга паломник*, 25-26.

¹⁴¹⁰ Не сме се, најзад, прескочити податак да је и у Жичи, трећем храму о чијем се осликовању старао Сава, свети Стефан Нови насликан на на северном зиду другог западног травеја. Реч је, додуше, о млађем слоју живописа, cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, Жича, 278, 500, бр. 1 (Д. Војводић). Cf. Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*. Cf. и представу светог Стефана Новог у проскомидији Сопоћана: Ђурић, *Сопоћани*, сл. 115-116; Живковић, *Сопоћани*, 31 (бр. 2).

¹⁴¹¹ Петковић (В.), *Студеница*, 49, сл. 56; idem, *La peinture serbe* II, 8, fig. 1; idem, *Преглед*, 317, сл. 996; Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 41/1-2; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (II 28-29), Abb. 66; Hamann-Mac Lean, *Grundlegung*, 166; Мандић, *Студеница*, сл. 18; Тасић, *Сликаство*, 78, сл. на стр. 15; Бабић, *Живопис*, 72, сл. 58-59; Тодић, *Фреске*, 140, 154, сл. 114, 146-147; Николић, *Конзерваторски запис I*, 50, 52, 60, сл. 21, 23; II, 74, 75, сх. 1 (бр. 28, 44); Ђорђевић, *Свети Симеон Немања*, 160, сл. 2-3; Djurić, *Le nouveau Joasaph*, 100, fig. 1; Магловски, *Студеница*, сл. 28-29; Томковић, *Les saints ermites et moines*, 270, fig. 22, 56; Радујко, *Трагови престола*, 58, сл. 15-16; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 85, сл. 71 (Б. Тодић); В. Svetković, *The Painted Programs in Thirteenth-Century Serbia: Structure, Themes, and Accents*, in: *Orient et Occident*, 158-159, fig. 2-3;

¹⁴¹² Најстарији рукопис Цариградског синаксара у који је уврштена памјат светом Јоасафу (26. август) настао је тек 1301. године, по наруџби атонског прота Јоаникија, cf. Syn. CP, XLI, 926.60. Cf. и ВHG I, 80; Djurić, *Le nouveau Joasaph*, 100. Колико нам је познато, Варлаам и Јосаф током средњег века нису уведени у српске месецослове. О уписивању њихових памјати у руске богослужбене књиге, односно

литературе – *Романа о Варлааму и Иоасафу* – у коме се приповеда о индијском принцу Иоасафу, сину паганског цара Авенира, који се под утицајем харизматичног духовника Варлаама определио за монашки живот. Питање ауторства тог „хагиографског романа“ – заправо, христијанизоване верзије приче о Буди – у науци није коначно разрешено. У византијској традицији је он неретко приписиван Јовану Дамаскину, будући да се у насловима рукописа најчешће помиње „Јован, монах манастира Светог Саве...“ У новије је време, међутим, превладало мишљење, и раније повремено образлагано, да је грчку верзију романа, са грузинске, засноване на арапском предлошку, превео свети Јован Ивирски († 1005), оснивач светогорског манастира Ивирона, који се као аутор дела наводи у појединим грузинским и латинским рукописима.¹⁴¹³ Словенски превод романа није настао пре друге половине XI века. Сматра се да је тај значајан књижевни подухват обављен или у Кијеву или у неком скрипторијуму у Цариграду, можда у сарадњи руских и бугарских преводаца.¹⁴¹⁴ На основу те староруске верзије уобличен је српскословенски превод.¹⁴¹⁵ Његов најстарији рукопис, онај из збирке манастира Дечана (бр. 100), потиче из око 1340. године, а преписан је највероватније у Хиландару.¹⁴¹⁶ У науци, ипак, преовлађује гледиште да је српскословенска верзија Романа о Варлааму и Иоасафу настала много раније. Штавише, има мишљења да главне заслуге за превођење дела на стари српски језик припадају Сави Српском. Помишљано је, сасвим разложно, да је то могло да се деси на Светој Гори, али поједини истраживачи не искључују ни могућност да је српска

настанку служби у њихову славу, cf. А. Е. Косицкая (Смирнова), *Повесть о Варлааме и Иоасафе в гимнографической обработке Маркелла Безбородого (Служба Иоасафу царевичу Индийскому)*, ТОДРЛ 59 (2008) 305-322.

¹⁴¹³ Аргументе за приписивање грчког превода Јовану Ивирском детаљно је изложио Роберт Волк у пратећој студији уз критичко издање Романа о Варлааму и Иоасафу које је приредио: *Die Schriften des Johannes von Damaskos. VI/I. Historia animae utilis de Barlaam et Ioasaph (spuria). Einführung*, Berlin 2006; *Text und zehn Appendices*, Berlin 2009. Cf. idem, *From the Desert to the Holy Mountain: The Beneficial Story of Barlaam and Ioasaph*, in: *Fictional Storytelling in the Medieval Eastern Mediterranean and Beyond*, edd. С. Cupane, В. Krönung, Leiden – Boston 2016, 401-426. Од остале литературе cf. нарочито ODB I, 256-257; Kazhdan, *History of Byzantine Literature I*, 95-105 et passim; ПЕ VI, 619-622, са обимном библиографијом.

¹⁴¹⁴ *Повесть о Варлааме и Иоасафе. Памятник древнерусской переводной литературы XI-XII вв.*, ed. И. Н. Лебедева, Ленинград 1985. Cf. eadem, *О древнерусском переводе Повести о Варлааме и Иоасафе*, ТОДРЛ 33 (1979) 246-252; *Словарь книжников и книжности Древней Руси. I (XI – первая половина XIV в.)*, ed. Д. С. Лихачев, Ленинград 1987, 349-351; ПЕ VI, 622-624.

¹⁴¹⁵ Његов текст делимично је издао С. Новаковић, *Варлаам и Иоасаф. Прилог к познавању упоредне литерарне историје и хришћанске средњовековне белетристике у Срба, Бугара и Руса*, ГСУД 50 (1881) 1-121. Недавно је објављен интегрални текст романа у преводу на савремени српски језик, cf. *Варлаам и Иоасаф*.

¹⁴¹⁶ *Опис ћирилских рукописних књига манастира Високи Дечани*, ed. Н. Р. Синдик, Београд 2011, 414-418; И. Шпадијер, *Варлаам и Иоасаф*, in: *Свет српске рукописне књиге (XII-XVII век)*, edd. Д. Оташевић, З. Ракић, И. Шпадијер, Београд 2016, 272-273 (по. 7).

верзија романа настала у манастиру Студеници. Управо су студеничке представе Варлаама и Јоасафа послужиле као снажна упоришта наведеној претпостави.¹⁴¹⁷ Овом приликом, у недостатку одговарајућих компетенција, не можемо улазити у њено преиспитивање, али нам је ипак стало да изразимо опрез у погледу успостављања непосредног међузависног односа између настанка српске верзије *Романа о Варлааму и Јоасафу* и студеничких фигура његових главних протагониста. Задржали бисмо се, другим речима, на изражавању уверења да је Сава могао да се упозна са садржином романа на Светој Гори, преко његових грчких или словенских преписа.

Вреди, уз наведено, нагласити да *сама појава* ликова светих Варлаама и Јоасафа на најстаријим студеничким фрескама није довољна да би се на њој засновало гледиште о Савином избору тих двеју фигура. Пре свега, није тачно да представе двојице индијских подвижника пре Немањине гробне задужбине нису сликане на зидовима источнохришћанских храмова, како се то може прочитати у радовима појединих аутора.¹⁴¹⁸ Необично житије Варлаама и Јоасафа имало је и раније свој одјек у уметности византијског света. Тај одјек се, сасвим разумљиво, најпре може пратити у минијатурном сликарству, кроз настанак првих илустрованих рукописа романа.¹⁴¹⁹ Постепено су у византијску књижну илуминацију продирале и појединачне представе његових главних протагониста. У Теодоровом псалтиру, насталом 1066. године у цариградском манастиру Светог Јована Студијског, приказана је стојећа фигура светог Варлаама у молитви пред

¹⁴¹⁷ На основу студеничких ликова Варлаама и Јоасафа, Ђорђе Трифуновић уздржано запажа да се „у српској средини почетком века знало за главне личности Романа о Варлааму и Јоасафу“, али додаје и да је тешко рећи да ли је дело већ у то време било преведено, cf. Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основи*, Београд 2009³, 251-252. На могућност да је роман преведен на Светој Гори (са грчког на српски), пре Савиног доласка у Србију 1207, помишља, уз известан опрез, Т. Јовановић, *Житије Варлаама и Јоасафа у српском средњовековном наслеђу*, in: *Варлаам и Јоасаф*, 12, 18-19. На темељу сличности између описа рајског амбијента у *Роману и Варлааму и Јоасафу* и одговарајућег сегмента Савиног *Житија светог Симеона*, а имајући у виду представе Варлаама и Јоасафа у Богородичиној цркви у Студеници, Ирена Шпадијер износи претпоставку да је роман преведен у том манастиру: „сасвим је могуће да је у то време, у Студеници, и израђена нова, српска редакција превода списка о Варлааму и Јоасафу“, cf. И. Шпадијер, *Алегорија раја код светог Саве и Стефана Првовенчаног*, in: ПЕРИВОЛОС I, 123-124; eadem, *Светогорска баштина*, 40-41.

¹⁴¹⁸ ПЕ VI, 694; Guran, *L'auréole de l'empereur*, 184; Томин, Половина, *Варлаам и Јоасаф у српској владарској идеологији*, 56; C. Hilsdale, *Worldliness in Byzantium and Beyond: Reassessing the Visual Networks of the Greek Barlaam and Joasaph*, *The Medieval Globe* 3/2 (2017) 83.

¹⁴¹⁹ О илуминираним рукописима романа cf. Der Nersessian, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph*; M. Toumpouri, *L'illustration du <Roman de Barlaam et Joasaph> reconsidérée: Le cas du Hagion Oros, Monè Ibèron*, in: *Barlaam und Josaphat Neue Perspektiven auf ein europäisches Phänomen*, edd. C. Cordoni, M. Meyer, Berlin-München-Boston 2015, 389-416; I. Debruyne, *Barlaam et Joasaph (Paris grec 1128). Création et tradition d'un manuscrit paléologue*, Thèse de doctorat, Université de Fribourg 2015; M. Toumpouri, *Barlaam and Joasaph*, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, 149-168;

Христовим ликом (fol. 34v),¹⁴²⁰ а попрсје истог аскете насликано је и на доњој ивици једне синајске иконе Распећа са светитељима (XI-XII веку).¹⁴²¹ Сачуване су, што је за нашу тему од прворазредног значаја, и представе Варлаама и Јосафа у византијском зидном сликарству XII и XIII века. Почетком XII столећа фигуре двојице индијских подвижника насликане су у цркви Светог Николе „под кровом“ у кипарском селу Какопетрији. Представа светог Јосафа откривена је у нартексу, испод фигуре истог светитеља насликане приликом обнове, крајем XIII – почетком XIV века. Том млађем слоју живописа припада и фигура светог Варлаама.¹⁴²² Стотинак година касније, готово истовремено кад и у Студеници (1205-1216), представе светих Варлаама и Јосафа насликане су у Ахтали. Фигура старог подвижника је у потпуности очувана, а претпоставља се да у оштећеном лику суседног монаха треба препознати његовог духовног сина.¹⁴²³ Осим у Немањиној гробној цркви, у XIII веку су, када је о српским храмовима реч, ликови светих Варлаама и Јосафа приказани и међу славним подвижницима у припрати Милешеве,¹⁴²⁴ а можда и у нартексу Мораче, где су сачувани на слоју живописа из времена обнове у XVI веку.¹⁴²⁵ Двојица индијских светитеља су, потом, приказани и у појединим српским задужбинама осликаним током следећа два столећа.¹⁴²⁶ Познато је, најзад, и неколико примера сачуваних у византијским споменицима XIII века, нарочито оним из последњих деценија. Реч је о представама светих Варлаама и Јосафа у Мориову, Оморфиклисији код

¹⁴²⁰ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 26, fig. 58, где је светитељ идентификован као Варлаам Антиохијски, што је тешко прихватљиво јер је реч о мученику (cf. Syn CP, col. 227-228, Synacharia selecta; ВНГ I, 79). Да је у питању лик индијског пустињака Варлаама сматра Томековић, *Les saints ermites et moines*, 35, п. 88. Наведену идентификацију могла би донекле да оснажи чињеница да је у истом рукопису илустрована и прича о једнорогу из Романа о Варлааму и Јосафу, као и у псалтиру Барберини из Ватиканске библиотеке (Barb. gr. 372), cf. С. Радојчић, *Једна сцена из романа о Варлааму и Јосафу у цркви Богородице Лјевишке*, in: idem, *Текстови и фреске*, 144-146; М. Toumpouri, *L'homme chassé par la licorne: de l'Inde au Mont-Athos*, in: *Autour de Bamiyan. De la Bactriane hellénisée à l'Inde bouddhique*, ed. G. Ducœur, Paris 2012, 7-28; К. Милорадовић, *Сећање на смрт у уводним минијатурама Минхенског псалтира*, Ниш и Византија XV (2017), 262-267.

¹⁴²¹ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά* I, εικ. 64; II, 78; Томековић, *Les saints ermites et moines*, 35, п. 88.

¹⁴²² Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, 62, 66; Томековић, *Les saints ermites et moines*, 290, figs. 23, 55, 98. На представа двојице подвижника у Какопетрији осврнула се и М. Vuković, *The Barlaam and Joasaph novel - the voyage of influences and images*, Патримониум. МК 7 (2014) 98. Пошто јој није била позната студија Светлане Томековић, ауторка верује да у ранијој литератури о Варлааму и Јосафу примери из Какопетрије нису били разматрани.

¹⁴²³ Лидов, *Ахтала*, 141-142, сл. на стр. 141.

¹⁴²⁴ Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 75; Живковић, *Милешева*, 40; Томековић, *Les saints ermites et moines dans Mileševa*, 53; eadem, *Les saints ermites et moines*, 262.

¹⁴²⁵ Милановић, *О првобитном програму*, 175.

¹⁴²⁶ Тодић, *Грачаница*, 90 (бр. 22-23) 107, сл. 94; idem, *Патријарх Јоаникије*, 95, сл. 10; Радујко, *Копорин*, 116 (бр. 54-55), 222, 238-239, 506, сл. 52; Стародубцев, *Српско зидно сликарство I*, 169-171.

Касторије, Олимпиотиси у Еласону, Богородици Перивлепти у Охриду, Протатону, као и неким млађим споменицима.¹⁴²⁷

Из историјата, односно хронолошке и географске распрострањености наведених примера јасно је да се само на основу постојања ликова светих Варлаама и Јоасафа у Богородичиној цркви у Студеници не сме тврдити да су они насликани на захтев манастирског архимандрита. Па ипак, ако се у први план истакне програмска диспозиција фигура о којима је реч, онда се готово до краја умањује сумња у одлучујућу Савину улогу. Свети Варлаам и Јоасаф су, наиме, „смештени“ поред фреско-иконе „Богородице Студеничке“, то јест у непосредној близини игуманског престола.¹⁴²⁸ Посебно су, како је већ примећено, за контекстуализацију представа двојице светитеља значајни текстови натписа на свитцима које држе у рукама. Свети Варлаам се обраћа Јоасафу речима којима га охрабрује да се, уместо световним стварима, трајно посвети Богу: „Чедо Јоасафе, остави пропадљиво царство и, примивши крст пођи за Христом“. Млади принц му одлучно одговара, у подједнако лапидарној форми: „Све ово оставих и идем за Владиком Христом да нађем жељено“.¹⁴²⁹ На основу места на коме се налазе и садржине ротулуса у њиховим рукама, фигуре светог Варлаама и Јоасафа протумачене су као израз тежње студеничког манастирског старешине да језиком иконографије изрази своју давнашњу тежњу да се одрекне земаљских добара и посвети духовном подвигу, али и да на извештан начин истакне, образложи и узвелича одлуку свога оца и ктитора манастира да последње године живота проведе као монах. Такво тумачење у приличном је сагласју са појединим знаковитим одломцима из Савиних списа, у којима је присутан мотив одрицања од земаљске славе, мада у њима двојица узорних индијских подвижника нису изриком поменути.¹⁴³⁰ Посредан, али веома снажан аргумент у прилог изложеном „читању“ представа светих Варлаама и Јоасафа, односно доказ о дубини рецепције њиховог стварног значења у српској дворској средини XIII века, представљају и неке друге, млађе ликовне представе у манастиру Студеници. Реч је о портретима оснивача Студенице и

¹⁴²⁷ P. Kostovska, *The Concept of Hope for Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir*, ЗЛУМС 39 (2011) 58-59, fig. 15. Кисас, *Оморфоклицуја*, 38 (бр. 75-76); *Πρωτάτο Α*, 385-386 (no. 302-303); Gerstel, *Civic and Monastic Influences*, 232-233; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 34-35

¹⁴²⁸ О тој представи cf. supra, стр. 201-203.

¹⁴²⁹ Ђорђевић, *Свети Симеон Немања*, 163; idem, *Представа Саве Јерусалимског*, 180, п. 69, где је претпостављено да су текстови свитака парафразирали на основу општег тропара преподобним, осми глас, из Октоиха. Cf. и Бабић, *Живопис*, 72.

¹⁴³⁰ Ђорђевић, *Свети Симеон Немања*, 163.

његовог сина, замонашеног краља Стефана у параклису саграђеном уз спољашњу припрату католикона, посвећеном управо светом Симеону Српском. Особена иконографија светог родоначелника династије и његовог наследника, то јест чињеница да су они одевени у монашку расу, а да на главама носе владарске венце, не може се објаснити другачије него као угледање на „хибридну“ иконографију светог Јоасафа.¹⁴³¹ Уосталом, о присуству „јоасафске“ типологије, односно о њеној и функционалности у оквиру владарске идеологије Немањића, постоје и каснија сведочанства, пре свега текстуална, а ређе и ликовна, мада тај реторичко-иконографски модел у потоњим временима више није био постојан, доследно примењиван и континуирано присутан, нити му је „дејство“ било тако јасно и снажно као у првим деценијама XIII, када је представљао својеврстан израз Савиног доживљаја владарско-монашке побожности, етоса и аксиологије.¹⁴³² Тај особен образац местимично се, у ствари, пројављивао и у ширим оквирима „(позно)византијског комонвелта“, о чему, уз поједине занимљиве ликовне представе, сведочи и околност да су, почев о XIV века, и неколицина византијских, руских, па и српских владара и високих достојанственика на монашењу добили име Јоасаф.¹⁴³³

На чеоној страни југозападног пиластра (сл. 213-214) налази се фигура светог Саве Освећеног (439-532, 5. децембар).¹⁴³⁴ Тај знаменити подвижник, родом из Кападокије, још је као дечак отишао у манастир у близини свог родног села, упркос противљењу родбине, а потом се, као осамнаестогодишњак, запутио у Јерусалим. У Светој земљи се, најпре, целих седамнаест година подвизавао у општежићу, затим се посветио пустињачкој аскези,

¹⁴³¹ Cf. Djurić, *Le nouveau Joasaph*, 102; Тодић, *Фреске*, 169, п. 109, сл. 127-128; Ђорђевић, *Свети Симеон Немања*, 159-160; Д. Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, ЗЛУМС 38 (2010) 42, сл. 3; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 107-108, сл. 90 (Б. Тодић).

¹⁴³² Djurić, *Le nouveau Joasaph*, 103-106; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 234-246; Војводић, *Идејне основе српске владарске слике*, 38-39; Радујко, *Копорин*, 238-240. Cf. и најновије осврте: Томин, Половина, *Варлаам и Јоасаф у српској владарској идеологији*; eadem, *Варлаам и Јоасаф и тема духовног очинства у српској књижевности средњег века*, in: eadem, *Очи срдачне. Личности и идеје српског средњег века*, Нови Сад 2016, 51-72.

¹⁴³³ О томе најпотпуније Djurić, *Le nouveau Joasaph*, passim. Cf. и Guran, *L'auréole de l'empereur*, 171-172; Drić, *Art, Hesychnism, and Visual Exegesis*, 223-226.

¹⁴³⁴ Петковић (В.), *Студеница*, 46, сл. 49; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. II; idem, *Преглед*, 316; Millet, Frolov, *La peinture* I, pl. 41/3; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (II 34); Бабић, *Живопис*, 70, сл. 68; Тодић, *Фреске*, 140, сл. 112, 148; Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 16; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 81, сл. 67, 70; Ђорђевић, *Представа Саве Јерусалимског*, 172-173, сл. 1-2; Николић, *Конзерваторски запис* II, 75 (бр. 52); Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 81, сл. 67, 70; Радујко, *Трагови престола*, 59-60, сл. 16-17

при чему је успешно савладавао демонска искушења и стекао избестан број следбеника, да би на крају основао манастир у близини Јерусалима. Осим као оснивач *Велике Лавре*, свети Сава Јерусалимски представља веома значајну фигуру раног православног монаштва и због тога што је као архимандрит управљао целом палестинском монашком заједницом, али и као писац Јерусалимског типика.¹⁴³⁵ Појава његовог лика у сликаном програму студеничког католикона нимало не одступа од традиције, пошто је он и у ранијим византијским споменицима био веома често присутан у поворкама светих монаха.¹⁴³⁶ Оно што ту светачку фигуру разликује од старијих примера јесте, као и у случају претходно размотрених ликова Варлаама и Јоасафа, њен истакнут положај у поткуполном простору, односно чињеница да се налази поред „Богородице Студеничке“, то јест игуманског трона. И више од тога, о посебном значају представе Саве Освећеног сведочи податак да је она обележена сликаном аркадом, истог типа као и оне изнад фигура светих Стефана и Николе крај олтара. Имајући у виду наведена програмско-иконографска обележја представе, истраживачи су сагласни у мишљењу да је свети Сава Јерусалимски у Богородичиној цркви у Студеници приказан као свети заштитник и монашки узор тадашњег манастирског настојатеља.¹⁴³⁷ Ако се имају у виду извесне појединости из живота Саве Српског, онда у изложено тумачење представе светог Саве Јерусалимског не треба ни најмање сумњати. Њему у прилог говори већ чињеница да је Сава Српски понео име по оснивачу јерусалимске Велике лавре.¹⁴³⁸ О посебном значају који је он имао за

¹⁴³⁵ Syn CP, col. 281-281; ВНГ I, 228-229; Auctarium ВНГ, 164; Novum auctarium ВНГ, 185; *Kyrillos von Skythopolis*, 85-200; *Lives of the Monks of Palestine*, 93-219. За монографску студију о светом Сави Освећеном и његовом значају за историју монаштва у Светој земљи cf. Patrich, *Sabas*. О његовој Великој лаври, са свом старијом литературом, cf. Марковић, *Прво путовање*, 148-155.

¹⁴³⁶ Томковић, *Les saints ermites et moines*, 23-24; Глигоријевић-Максимовић, *Представе светог Саве Освећеног*, 371-373.

¹⁴³⁷ Тасић, *Сликаство*, 78, 82; Ђорђевић, *О фреско-иконама*, 92; Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 248; Бабић, *Живопис*, 70; Тодић, *Фреске*, 154; Николић, *Конзерваторски запис I*, 52; Ђорђевић, *Представа Саве Јерусалимског*, 172, 176-177; Поповић, *Српски владарски гроб*, 35; Прерадовић, Милановић, *Опитехришћански свети*, 111-112; На овом месту вреди подсетити и на податак да је изнад фигуре коју разматрамо насликан свети Сава Стратилат, још један имењак студеничког архимандрита, cf. supra, стр. 173-175.

¹⁴³⁸ Када је реч о култу светог Саве Освећеног на подручју српских земаља, онда се у први план намеће податак да је он, по свему судећи, био светитељ-заштитник Будве (Старог града) и да је у том приморском граду неколико деценија (1141) пре него што је област о којој је реч ушла у састав Немањине државе саграђена црква која му је била посвећена, cf. М. Чанак-Медић, *Црква Светог Саве у Будви*, Зограф 27 (1998-1999) 17-22; М. Марковић, *На трагу самосвојних решења – српска уметност у XII столећу*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 167, 171, са старијом литературом, О значају тог храма у ширењу култа палестинског аскете међу Србима не може се поуздано говорити. Ипак, са приличном би се поузданошћу

српског монаха нарочито упечатљиво сведочи чињеница да је Сави Јерусалимском посвећена црква у келији у Кареји, за коју је Сава Српски саставио типик 1199. и где је боравио извесно време после смрти свога оца.¹⁴³⁹ Надаље, и програмско место представа светог Саве Јерусалимског у млађим споменицима српског сликарства сведочи о његовом посебном значају за Саву Српског. Знаменити палестински подвижник је, тако, у Милешеви насликан поред „хоризонталне генолошке лозе Немањића“, на северном и источном зиду припрате.¹⁴⁴⁰ У Жичи му је, штавише, посвећен и посебан параклис, а његова фигура насликана је у поткуполном простору и у параклису на кули те „Велике цркве“.¹⁴⁴¹ Сава је, додајмо још и то, десетак година по првом осликавању Студенице имао прилику и да се непосредно „сусретне“ са својим духовним узором, када је, на свом првом путовању у Свету земљу, посетио Велику лавру светог Саве Освећеног, где се поклонيو гробу оснивача, а у Јерусалиму је боравио управо у метоху поменутог манастира.¹⁴⁴²

Свети Јован Крститељ

Тачно наспрам светог Саве Јерусалимског, на чеоној страни северозападног пиластра, насликан је свети Јован Претеча (сл. 215-217).¹⁴⁴³ Две фигуре нису само програмски компатибилне, већ су и обележене на исти начин. Изнад Јована Крститеља такође је, наиме, насликан аркадни „проскинитар“. Представа светог Јована „Продрома“ може се, разуме се, разматрати и самостално, имајући у виду велико поштовање тог

могло тврдити да га је Сава посетио приликом свог првог одласка у Свету земљу, пошто је, по свој прилици, он на своје ходочашће кренуо управо из Будве, cf. Марковић, *Прво путовање*, 20-22.

¹⁴³⁹ М. Живојиновић, *Светогорске келије и пиргови у средњем веку*, Београд 1972, 91-102; eadem, *Историја Хиландара*, 79-84; Миљковић, *Житија светог Саве*, 101. Cf. и S. Popović, *Sabaite Influences on the Church of Medieval Serbia*, in: *The Sabaite heritage in the Orthodox Church from the Fifth Century to the Present*, ed. J. Patrich, Leuven 2001, 387-389.

¹⁴⁴⁰ Живковић, *Милешева*, 34 (бр. 6); Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 76; Tomeković, *Les saints ermites et moines dans Mileševa*, 59, fig. 1.

¹⁴⁴¹ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 257, 259, 283-289, 324, 492, 506-507 (бр. 31), 510 (бр. 12), сл. 36, 168, 229 (Д. Војводић). Од млађих представа, за ову прилику би посебно ваљало поменути ону у параклису Светог Ђорђа у Хиландару, cf. Тодић, *Фреске XIII века*, 47-48, сл. 9-12.

¹⁴⁴² Миљковић, *Житија светог Саве*, 151-152; Марковић, *Прво путовање светог Саве*, 55-56, 58-63.

¹⁴⁴³ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 24-25, таб. XII-XIIa; Петковић (В.), *Студеница*, 47, сл. 51; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. I; idem, *Преглед*, 316, 217, сл. 992; Millet, Frolov, *La peinture* I, pl. 40/1-2; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II 84); Мандић, *Студеница*, сл. 16; Тасић, *Сликарство*, 82; Ђурић, *Византијске фреске*, таб. XVI; Тодић, *Фреске*, 140, сл. 108, 149; Бабић, *Живопис*, 70, сл. 57; Николић, *Конзерваторски запис* II, 81; Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 15; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 66, 69.

последњег пророка и Христовог крститеља у целом хришћанском свету.¹⁴⁴⁴ Чини се, међутим, да њу ваља сагледати и у ширем програмском контексту, односно у вези са ликовима светих монаха на северном зиду, те фигуром светог Саве Освећеног и осталих подвижника на јужном. Осим што је у складу са јеванђељским сведочанствима, по којима је свети Јован био пустињак,¹⁴⁴⁵ такво гледиште оправдава и његов испоснички изглед, заснован на особеној иконографској редакцији.¹⁴⁴⁶ Назначена програмска диспозиција Претечине фигуре¹⁴⁴⁷ има, уосталом, своје пуно оправдање у светлости третмана тог светитеља у делима древних хришћанских писаца, који су у његовом пустињаштву препознавали праобраз монашке аскезе. Блажени Јероним је, рецимо, писао о томе да је свети Павле Тивејски увео монашки начин живота, да га је свети Антоније учинио познатим, али да је први пример дао свети Јован Претеча.¹⁴⁴⁸ У сличном духу је беседио свети Јован Златоусти, сматрајући да је Јован Крститељ већ својом одором слао поруку о удаљавању од људског и да није имао ништа заједничко са земљом, већ се вратио првобитном благородству, у каквом је некада био Адам.¹⁴⁴⁹ Управо у том аспекту доживљаја светог Јована Крститеља у црквеном предању истраживачи су пронашли главни мотив за посебну наклоност Саве Српског према њему. Војислав Ј. Ђурић је, тако, сматрао, ослањајући се на једно место код Доментијана, да је свети Јован Претеча, као узор монасима, био „и лични пример игуману Сави“.¹⁴⁵⁰ Сасвим је, заиста, могуће да

¹⁴⁴⁴ Његова фигура је и у неким старијим споменицима приказан на истакнутом месту у наосу, као у Богородичином храму у Лагудери, где се налази у близини олтарске преграде, cf. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 19; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 109-110, fig. 64.

¹⁴⁴⁵ Cf. нарочито Мт 3, 3: „Јер то је онај за кога је рекао пророк Исаија говорећи: Глас вапијућег у пустињи: припремите пут Господњи, поравните стазе његове. 4. А сам Јован имаше хаљину од камиље длаке и појас кожни око бедара својих, а храна му бијаше биље и дивљи мед.“ О занимљивом проблематици начина исхране светог Јована у пустињи cf. J. A. Kelhoffer, *The Diet of John the Baptist: «Locusts and Wild Honey» in Synoptic and Patristic Interpretation*, Tübingen 2005; Z. Djurović, *Le acrides di Mt. 3, 4: 'locuste' o 'vegetali'?*, *Саборност* 2 (2008) 43-59.

¹⁴⁴⁶ Cf. infra, стр. 390-392.

¹⁴⁴⁷ У непосредној програмској вези са светим монасима Јован Претеча је сликан и у појединим млађим српским храмовима, осликаваним током прве половине XIV века. У цркви Богородице Одигитрије у Пећи он се налази на челу поворке монаха на јужном зиду јужне певнице, али је на том месту насликан и због близине параклиса који му је посвећен, cf. С. Томековић, *Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II*, in: *Архиепископ Данило II*, 426, сл.1; Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 181-182, сл. 94. Cf. и представу светог Јована Претече у наосу Леснова, која се налази на југозападном ступцу наоса, а испред представа светих монаха на јужном зиду, cf. Габелић, *Лесново*, 122, сл. 52.

¹⁴⁴⁸ *Jerome. Select Letters*, ed. F. A. Wright, Harvard 1933, 142-143. Cf. и Weingarten, *The Saint's Saints*, 75-76.

¹⁴⁴⁹ PG 57, col. 187. Cf. ПЕ XXIV, 540.

¹⁴⁵⁰ Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 248. Доментијан је прилично изричит у тврдњи да се Сава угледао на пример светог Јована, када каже да је „од младости заволео пустињски живот,

истакнуто место Претечине фигуре у студеничком поткуполном простору треба разумети у светлости односа Саве Српског према њему као „првом монаху“. Чини се, међутим, да таква интерпретација није и једина могућа, имајући у виду чињеницу да се поштовање светог Јована Крститеља не може свести само на аспект о коме смо до сада говорили. Његова слава у источнохришћанском свету је, другим речима, увелико превазилазила типолошко схватање његовог пустињачког живота у аскетичким списима православних богослова. На изванредан начин, то откривају и Савини животописци. За разлику од Доментијана, који Јована Крститеља и светог Саву доводи у везу инсистирајући на њиховој заједничкој склоности према пустињачком подвигу, Теодосије првог српског архиепископа пореди са Претечом желећи да га узвелича као великог проповедника, говорећи о његовом вапају народу да се покаје, након што је одржао беседу у Жичи.¹⁴⁵¹ Како било, чини се да преовлађујуће тумачење студеничке фигуре светог Јована није далеко од истине. Њему у прилог, осим чињенице да је лику светог Јована припало истакнуто место и у наосу Милешеве¹⁴⁵² и Жиче,¹⁴⁵³ говори и податак да је на реликвијару Претечине деснице, који је даровао Спасовој цркви у Жичи, Сава јасно формулисао своје схватање о покровитељству Јована Претече, о чему сведочи натпис: „Покри мене Саву архиепископа српског.“¹⁴⁵⁴ Не би, додуше, ваљало заборавити да су, осим Саве, и други чланови српске владарске породице веома поштовали светог Јована Крститеља. Према сведочанству Стефана Првовенчаног, још је велики жупан Стефан Немања слао дарове манастиру у Јерусалиму који му је био посвећен,¹⁴⁵⁵ а не може се искључити могућност да

подобоћи се Јовану Крститељу, Христовом Претечи“, cf. Доментијан. *Житије светог Саве*, 12/13; Д. Поповић, *Пустиножителство светог Саве Српског*, in: *Култ светих на Балкану II*, ed. М. Детелић, Крагујевац 2002, 65. Други аутори такође су сматрали да је за истакнуту позицију светог Јована и његово обележавање сликаном луком био заслужан Сава, који га је посебно поштовао, cf. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 41; Тодић, *Фреске*, 154; Прерадовић, Милановић, *Општехришћански светли*, 109, сл. 86. Изузетак је Ђорђевић, *О фреско-иконама*, 92; idem, *Програм*, 213, где се представа доводи и у везу са Стефаном Немањом, на основу неких исказа старих српских писаца, по нашем мишљењу не баш релевантних за разматрање студеничке фигуре Јована Претече.

¹⁴⁵¹ Теодосије. *Житија*, 211-212: „А свети, као други у Богу Претеча и Крститељ, стојаше посред народа, и свима вапијаше: Покајте се!“

¹⁴⁵² Живковић, *Милешева*, 20, 23 (бр. 16); Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 76; Тодић, *Ново тумачење*, 64. Cf. и представу светог Јована Крститеља на јужном зиду поткуполног простора у Сопоћанима, Живковић, *Сопоћани*, 10; Ђурић, *Сопоћани*, 58, сл. 30-31.

¹⁴⁵³ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 259-160, 498, бр. 14, сл. 170 (Д. Војводић). Реч је о фигури на новом слоју сликарства, несумњиво пресликаној са оригиналног.

¹⁴⁵⁴ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 50-55 (Д. Поповић); eadem, „Одуховљена телесна пребивалишта Божја“ – реликвије и реликвијари у средњовековној Србији, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 135; eadem, *The Siena relic of John the Baptist's right arm*, *Зограф* 41 (2017) 77-94.

¹⁴⁵⁵ *Стефан Првовенчани*, 42/43.

су наде у његово заступништво на Страшном суду полагали и велики жупан Стефан и његов брат Вукан.¹⁴⁵⁶

Свети монаси у западном травеју

У западном травеју наоса студеничког католикона налази се неколико монашких фигура. Оне су ту приказане на различитим местима – западним странама пиластара, те нижим и вишим зонама јужног и западног зида. Као и све фреске у том простору, изузев сцене *Распећа*, представе светих монаха о којима је реч припадају обновљеном слоју фресака. Може се, међутим, прилично поуздано установити да је већина њих 1568. године насликана на основу оригиналних представа.

На западној страни југозападног пиластра, поред фигуре светог Саве Освећеног налази се представа светог Атанасија Атонског (сл. 218).¹⁴⁵⁷ Као што је добро познато, тај светитељ (око 920 – око 1000, 5 јул) био је један од најславнији подвижника Свете Горе и ктитор првог општежитељног манастира на њеном тлу – Велике Лавре – који је оснивао у сарадњи са царем Нићифором Фоком (963-969).¹⁴⁵⁸ Култ светог Атанасија заснован је убрзо после његове смрти. Током XI века састављене су у његову славу две верзије житија, као и један канон.¹⁴⁵⁹ Нема, дакле, барем када је о развоју његовог култа реч, нарочитих препрека да се лик светог Атанасија Атонског у Богородичиној цркви у Студеници замисли и на првобитном слоју живописа.¹⁴⁶⁰ Па ипак, поједини истраживачи

¹⁴⁵⁶ В. Ј. Ђурић се, у ствари, није задржао на раније наведеном тумачењу Претечине фигуре (cf. n. 1450 supra), већ је дозволио могућност да је свети Јован Крститељ насликан на посебно истакнутом месту и као патрон великог кнеза Вукана. Као што је, међутим, и сам угледни аутор приметио, у недостатку било каквих релеватних изворних потврда, „немогућно је то утврдити“, cf. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 248, n. 17.

¹⁴⁵⁷ Петковић, *Студеница*, 47, сл. 49; idem, *Преглед*, 317; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. IV; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (II 37); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Николић, *Конзерваторски запис* II, 78, сх. 5 (бр. 56); Тодић, *Фреске*, 154; Поповић, *Српски владарски гроб*, 36; Ђурић, *Иконографска похвала*, 268; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 66, сл. 2.

¹⁴⁵⁸ P. Lemerle, *La chronologie de Lavra des origines à 1204*, in: *Actes de Lavra* I, Paris 1970, 14-48; VMFD I 205-231; ODB I, 218-219; ПЕ IV 54-57; Живојиновић, *Почеци светогорског монаштва*, 18-24; Папахрисанту, *Атонско монаштво*, 136-161; А.–М. Talbot, *Holy Men of Mount Athos*, in: *The Monastic Magnet. Roads to and from Mount Athos*, ed. R. Gothóni, G. Speake, Oxford-Bern 2008, 48-57.

¹⁴⁵⁹ *Vitae duae antiquae Sancti Athanasii Athonitae*, ed. J. Noret. Turnhout 1982; *Свети Атанасије Атонски. Увод. Житије. Коментар*, прев. М. Вељковић, Манастир Жича, 2012; *Holy Men of Mount Athos*, 127-367. За поменути канон cf. A. Kominis, *Un canone inedito in onore de Sant' Atanasio l'Atonita*, in: *Le Millénaire du Mont Athos, 963-1963. Études et mélanges* I, Chevetogne 1963, 135-143.

¹⁴⁶⁰ Уверење у то да је представа пресликана са оригиналног слоја живописа изразили су Тодић, *Фреске*, 154; Николић, *Конзерваторски запис* I, 52; Поповић, *Српски владарски гроб*, 36; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 69, n. 20.

посумњали су у могућност да се представа о којој је реч налазила на истом месту и 1208/1209. године. При томе је узиман у обзир податак, заиста веома важан, да је велики атонски монах у српским храмовима први пут насликан тек у првим деценијама XIV века.¹⁴⁶¹ Осим тога, ваља нагласити да ни у једном византијском храму осликаном пре 1208/1209. није сачуван лик светог Атанасија Атонског, већ су из тог времена познате само његове представе у илустрованим рукописима, као и једна недавно публикована икона с почетка XIII столећа,¹⁴⁶² док је најстарија монументална фигура оснивача светогорске Велике Лавре насликана тек у цркви Светог Јована Богослова у Верији.¹⁴⁶³ Разуме се, наведени подаци, иако су веома речити, немају неприкосновен значај у процени могућности да је лик светог Атанасија Атонског имао своје месту у првобитној замисли иконографског програма. Вреди, у прилог такве претпоставке, посебно нагласити да су ктитори Хиландара веома поштовали оснивача Велике Лавре. Према сведочанствима животописаца, Сава је боравио у том манастиру и поклонио се гробу њеног светог оснивача још док је био ватопедски монах, а касније га је посетио заједно са оцем. Њих двојица су, штавише, богато обдарили манастир, више него иједну другу светогорску обитељ, па су били поштовани и као његови други ктитори.¹⁴⁶⁴ С друге стране, на опрез би обавезивала, уз раније наведене аргументе, и околност да је свети Атанасије Атонски сликан у храмовима обновљене Пећке патријаршије, додуше ретко. Пре обновљеног студеничког живописа, његова фигура насликана је у припрати Светог Николе Дабарског,¹⁴⁶⁵ а потом је он приказан и у католикону Петковице.¹⁴⁶⁶ Сабирајући све што је

¹⁴⁶¹ Ђурић, *Иконографска похвала*, 275-277. Најстарија српска представа светог Атанасија Атонског у наосу храма насликана је тек у Светом Никити код Скопља (после 1321). То је објашњиво чињеницом да је реч о метохијској цркви манастира Хиландара, cf. Марковић, *Свети Никита*, 104, 190 и слика на претходној страни; idem, *Хиландар и живопис у црквама његових метоха – пример Светог Никите код Скопља*, Ниш и Византија 4 (2006) 290, сл. 9.

¹⁴⁶² G. Galavaris, *The Portraits of St. Athanasius of Athos*, *Byzantine Studies / Études byzantine* 5/1-2 (1978) 96-123; Γεωργιάδης, *Φορητές εικόνες*, 126-127, εικ. 7.127, εικ. 8; idem, *L'art au Mont Athos*, 48, tab. 8. О иконографији Атанасија Атонског cf. и idem, *Icons portatives de la deuxième moitié du XIVe siècle au monastère de la Grande Lavra au Mont Athos*, *ΔΧΑΕ* 25 (2004) 27-28.

¹⁴⁶³ M. Michailidis, *Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Théologien à Veria*, in: *Actes du XVe SIÉV*, II В, Athènes 1981, 479. Време настанка овог живописа није поуздано утврђено. За преглед мишљења и датовање после 1270, односно у последње деценије XIII века cf. Fundić, *Νέα ερμηνευτική πρόταση και αναχρονολόγηση*.

¹⁴⁶⁴ Миљковић, *Житија светог Саве*, 77-80.

¹⁴⁶⁵ Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 174, 260, сл. 122, где је скренута пажња на фреску светог Атанасија из Студенице, али је погрешно наведено да потиче из припрате.

¹⁴⁶⁶ Петковић, *Зидно сликарство*, 185.

речено о студеничкој фресци светог Атанасија Атонског, о питању њене заснованости на оригиналном слоју не можемо изрећи коначан суд.

Са много више сигурности може се расправљати о фигури светитеља насликаног изнад утемељитеља светогорског киновијског монаштва (сл. 219). Реч је о једном о пионира палестинске подвижничке традиције, светом Теоктисту (3. септембар),¹⁴⁶⁷ који је први део свог аскетског живота проводио са светим Јевтимијем Великим, а потом основао сопствени манастир.¹⁴⁶⁸ Иако је представа тог светог монаха сачувана само у једном средњевизантијском храму,¹⁴⁶⁹ с приличним поуздањем се може говорити о постојању његове фигуре на оригиналном слоју студеничког живописа. Најпре ваља приметити да се студенички лик светог Теоктиста може сагледавати у програмској вези са представом светог Саве Освећеног на чеоној страни пиластра јер је имењак Саве Српског у манастиру Светог Теоктиста, за живота његовог оснивача, провео једно раздобље свог монашког живота.¹⁴⁷⁰ У прилог изложене претпоставке још више говори чињеница да је свети Теоктист насликан у припрати милешевског католикона. Његово попрсје насликано је у другој зони источног зида припрате, изнад портрета архиепископа Саве и светог Симеона, а сачувано је још неколико његових представа у српским споменицима из времена средњовековне државности.¹⁴⁷¹ Насупрот томе, у зидном сликарству после обнове Пећке патријаршије свети Теоктист је сликан сасвим ретко.¹⁴⁷²

¹⁴⁶⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 49; idem, *Преглед*, 317; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. II; Hallensleben, Namann-Mas Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (II 36); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Николић, *Конзерваторски запис* II, 78 (сх. 2, југозападни пиластар, бр. 57); Ђурић, *Иконографска похвала*, 268; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 67, сл. 3.

¹⁴⁶⁸ Syn. CP, col. 9; *Lives of the Monks of Palestine*, 10, 51-52, 99; Јустин, *Житија светих за септембар*, 71-72; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 67-68, п. 15, са литературом.

¹⁴⁶⁹ Реч је о представи у католикону манастира Светог Луке Стиритота у Фокиди, cf. Chadzidakis, *Nosios Loukas*, 22 (no. 132), fig. 37; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 69, п. 19. За неке млађе источнохришћанске примере cf. ibid.

¹⁴⁷⁰ *Lives of the Monks of Palestine*, 99-101; Hirschfeld, *The Judean Desert Monasteries*, 12, 34-36, 117-118, 121-124 et passim; Patrich, *Sabas*, 162-163 et passim; Н. Goldfus, В. Arubas, Е. Alliata, *The monastery of St. Theoctistus (Deir Muqallik)*, LA 45 (1995) 247-292; Марковић, *Прво путовање светог Саве*, 248-249, сл. 91; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 68.

¹⁴⁷¹ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 68-69. За представу светог Теоктиста у Милешеви cf. Радојчић, *Милешева*, 20; Tomeković, *Les saints ermites et moines dans Mileševa*, 53, п. 19, fig. 1; Живковић, *Милешева*, 36; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 262; Б. Цветковић, *Свети Сава и програм живописа у Милешеви: прилози истраживању*, in: *Осам векова Милешева* I, ed. П. Влаховић et al., Манастир Милешева 2013, 314-317;

¹⁴⁷² Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 68, п. 17, где је поменут пример из Свете Тројице Пљеваљске, cf. Петковић, *Света Тројица*, 141 (бр. 27).

За разлику од светог Теоктиста, чија се фигура данас поуздано може идентификовати и чије се место на првобитном слоју сликарства може замислити с великом сигурношћу, о представи његовог пандана се, у погледу оба питања, не могу понудити иоле поузданији одговори. У другој зони крајње западне стране северозападног пиластра приказан је свети монах од чијег се имена није очувао ни најмањи траг (сл. 220). И његов лик је делимично оштећен, али је извесно да је у питању старији човек кратке проседе браде, са кукулионом на глави. Такве портретске особености, ипак, нису довољне да се о његовом идентитету изнесе ма какав закључак.¹⁴⁷³

У највишим зонама јужног зида данас се, на слоју фресака из 1568. године, налазе ликови четворице светих монаха. Готово је сасвим извесно да су тројица од њих (свети Јован Рилски, Јоаким Сарандапорски, Јевтимије Нови Солунски) насликани тек приликом обнове најстаријег живописа. Једну фигуру је, међутим, могуће замислити и на оригиналном слоју фресака (сл. 221). Реч је о представи светог Јефросина Повара (11. септембар).¹⁴⁷⁴ Тај јуродиви подвижник провео је живот као кувар у неком палестинском манастиру. Његову светост препознао је један сабрат, уснивши рајско насеље и у њему Јефросина, који му је поклонио три јабуке.¹⁴⁷⁵ У византијском монументалном живопису су се представе светог Јефросина појавиле тек неколико деценија пре осликовања Студенице под надзором архимандрита Саве. Он је насликан у Мирожском манастиру, Светим Врачима у Кастирији, Курбинову и Нередици.¹⁴⁷⁶ Због тога је лако замисливо да је лик светог Јефросина био уврштен и у првобитни иконографски програм Немањине гробне цркве. Таква помисао, међутим, нема упориште ни у једној другој представи тог светитеља у српском сликарству XIII столећа,¹⁴⁷⁷ насупрот неколицини његових ликова у

¹⁴⁷³ Николић, *Конзерваторски запис II*, 78 (сх. 5, северозападни пиластар, бр. 57); Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 85.

¹⁴⁷⁴ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, таб. XVII; Петковић (В.), *Студеница*, 49; idem, *Преглед*, 317; idem, *La peinture serbe II*, 8; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III 38); Николић, *Конзерваторски запис II*, 78 (сх. 5, југозападни пиластар, бр. 60); Ђурић, *Иконографска похвала*, 268; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 80, сл. 21.

¹⁴⁷⁵ BGN I, 191-192; Auctarium BNG, 67; Novum auctarium BNG, 71; Јустин, *Житија светих за септембар*, 243-245; Павловић, *Представе*, 66. Убедљиве аргументе на основу којих се о светом Јовану Каливиту може говорити као о јуродивом светитељу, иако такав епитет никад није навођен уз његово име, изнео је Ivanov, *Holy Fools*, 53-55. Исти аутор је показао да се у исту групу светитеља могу сврстати и свети Алексије Божији Човек и Јован Каливит, cf. p.1481 и 1496 infra.

¹⁴⁷⁶ Павловић, *Представе*, 67-70. са литературом.

¹⁴⁷⁷ Попрсеје светог Јефросина Повара насликано је у лунети изнад северних врата параклиса Светог Стефана у католикону Жиче. Реч је, међутим, о обновљеном слоју сликарства, премда није искључена

храмовима после обнове Пећке патријаршије.¹⁴⁷⁸ Назначена претпоставка би се, ипак, могла оправдати са програмског становишта. Уколико се има у виду податак да се фигура Јефросина Повара налази изнад ктиторске композиције, а у близини представе *Мироносица на Христовом гробу*, односно рајска симболика атрибута палестинског јуродивог – три јабуке које држи у руци – онда би се његова фигура уклапала и у првобитну програмску замисао. Била би то представа којом је оригинални иконографски програм око ктиторске слике обогаћен још једном алузијом на вечни живот.¹⁴⁷⁹

Приликом обнове сликарства у XVI веку, на источној страни северног зида западног травеја, у другој зони, то јест тачно наспрам фигуре светог Јефросина Повара (сл. 222), насликан је свети Алексије Божији човек (17. март).¹⁴⁸⁰ Тај јуродиви подвижник био је родом из Рима, али се усамљеничком монашком подвигу посветио у Едеси, где је провео седамнаест година, живећи поред Богородичине цркве. По повратку у родни град Алексије је проводио дане у колиби поред родитељске куће, да би тек након смрти био препознат као „Божији човек“.¹⁴⁸¹ У време осликавања Богородичине цркве у Студеници, светитељ о коме је реч већ је сликан у византијским и руским храмовима,¹⁴⁸² о чему сведоче његове представе у цркви Светог Николе у Какопетрији, цркви Богородице „Казанцијске“ у Солуну, католикону Мирожског манастира и Спасовом храму у Нередици.¹⁴⁸³ Стога је лако могло да се деси да он буде приказан и у Немањиној задужбини 1208/1209. године, утолико пре што се његова фигура налази наспрам представе Јефросина Повара, као што је и иначе често био случај.¹⁴⁸⁴ Уосталом, његов лик се појављује и у другом српском споменику о чијем сликаном програму се старао Сава

могућност да је представа о којој је реч насликана на основу првобитне, cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 295–296, 504 (бр. 20) [Д. Војводић].

¹⁴⁷⁸ За те позније примере cf. Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 81, са литературом.

¹⁴⁷⁹ Ibid., 81, где је указано и на примере употребе ботаничке рајске топике у хагиографском уобличавању светитељског лика светог Симеона, као и на податке о познавању Житија светог Јефросина Повара код Срба у XIII веку. Да је фигура светог Јефросина у Студеници насликана на основу првобитне сматрају и В. Милановић, *Светачки лик у контексту, један нерасветљени пример из ексонартекса цркве у манастиру Трескавац*, in: *Византијски свет на Балкану II*, 471; Павловић, *Представе*, 68.

¹⁴⁸⁰ Павловић, *Представе*, 77, п. 266; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 83, сл. 25.

¹⁴⁸¹ Syn CP, col. 543-544; BHG I, 16-20; Auctarium BHG, 18-129; Novum auctarium BHG, 16-18; J. Поповић, *Житија светих за март*, 345–353; F. Halkin, A.-J. Festugière, *Vie de s. Alexis (BHG 52m)*, in: *Dix textes inédits tirés du ménologe impérial de Koutloutous*, ed. F. Halkin, Geneva 1984, 80-93; Ivanov, *Holy Fools*, 81-85; Павловић, *Представе*, 55.

¹⁴⁸² За његове представе у Риму и на норманској Сицилији cf. Павловић, *Представе*, 55-56.

¹⁴⁸³ Ibid., 56, са литературом.

¹⁴⁸⁴ О програмској вези између поменуте двојице светитеља cf. *ibid.*

Српски – Милешеви – као и у градачком католикону, чији је тематски програм умногоме био завистан од најстаријег студеничког сликарства.¹⁴⁸⁵

У првој зони на јужној страни западног зида насликан је у XVI веку лик светог Јована Лествичника († око 650, 30. март),¹⁴⁸⁶ славног синајског игумана и аутора *Лествице*, једног од најутицајнијих поучних штива монашке литературе (сл. 223).¹⁴⁸⁷ У време првог осликовања Богородичине цркве у Студеници, ликови тог великана православне аскезе већ су били уведени у сликане програме источнохришћанских храмова. До данас су сачувана три старија примера – представе у католикону манастира Светог Луке Стириота, Неа Мони на Хиосу и испосници Светог Неофита код Пафоса.¹⁴⁸⁸ Ако се набројаним ликовима Јована Климакса у старијим византијским храмовима припише значај аргумената у расправи о старини његовог лика у студеничком католикону, онда се опрезно може дозволити могућност да је он био насликан и 1208/1209, па да је та представа обновљена у XVI века. Наведеном мишљењу својеврсну би потврду пружала и поједина места из култних списа састављених у сврху светитељског прослављања светог Симеона Немање. На основу тих одломака поуздано се закључује да је култ светог Јована Лествичника у првим деценијама XIII века био добро познат у српској средини, односно да је његов монашки лик представљао својеврстан образац при уобличавању подвижничког профила светог родоначелника династије. У *Житију светог Симеона* од Стефана Првовенчаног се, заправо, надахнуће за цео монашки подвиг и земаљски живот

¹⁴⁸⁵ За Градац cf. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 91 (бр. 56), 97, 104, сл. 11. За Милешеву cf. Радојчић, *Милешева*, 30, таб. XXXVII; Tomeković, *Les saints ermites et moines dans Mileševa*, 53; Живковић, *Милешева*, 38–39; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 262, fig. 54; Павловић, *Представе*, 57, сл. 6. Cf. и Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 84.

¹⁴⁸⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 47, сл. 52; idem, *La peinture serbe* II, 8, pl. III; Петковић, *Зидно сликарство*, 167; Бабић, *Живопис*, сл. 63; Тодић, *Фреске*, сл. 102; Николић, *Конзерваторски запис* II, 75 (бр. 70); Поповић, *Српски владарски гроб*, 36; Ђурић, *Иконографска похвала*, 276.

¹⁴⁸⁷ Syn CP, col. 571-574; BHG II, 15-17; Auctarium BHG, 100-101; Novum auctarium BHG, 108-109; Богдановић, *Јован Лествичник*; *Свети Јован Лествичник. Лествица*, прев. Д. Богдановић, Бања Лука 2008²; ODB II, 1060-1061; ПЕ XXIV, 404-431.

¹⁴⁸⁸ Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22 (no. 149); Mouriki, *Nea Moni*, 168-169, pl. 237b; Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 155; Tomeković, *Saints ermites et moines*, 47, 276, 286, 292, 293. Cf. и ПЕ XXIV, 431, где се наводи и представа из Богородичине цркве у Студеници, уз погрешан податак да потиче из 1208/1209. године. За илустроване примерке *Лествице*, односно представе њеног аутора у тим рукописима, cf. J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954; N. P. Ševčenko, *Monastic Challenges: Some Illustrated Manuscripts of the Heavenly Ladder*, in: *Byzantine Art. Recent Studies*, ed. С. Hourihane, Princeton 2009, 39-62; K. Coreegan, N. P. Ševčenko, *The Teaching of the Ladder: The Message of the Heavenly Ladder Image in Sinai MS gr. 417*, in: *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings: Studies presented to Leslie Brubaker*, Ashgate 2011, 99-120; M. Evangelatou, *The Heavenly Ladder*, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, 407-417.

светог Симеона доведени у непосредну зависност од упутстава из Лествице славног синајског игумана: „Унапред је сликајући, Климакс Јован говораше: Пењите се, браћо и оци! На њу се Свети непостидно ступивши, хитао је да иде ка Ономе који га зове.“¹⁴⁸⁹ Осим тога, средњи Немањин син је величајући оца-светитеља употребљавао, између осталих поетских слика, и метафору о лествици: „Радуј се лествице, која узводиш чеда и људе своје под небесне кровове и настањујеш на ливади духовној.“¹⁴⁹⁰ На тај начин је Симеонов узрастање у монашком животу прослављао и Сава на самом почетку *Службе светом Симеону*: „Преподобни оче, добру нађе лествицу којом узиђе на висину“.¹⁴⁹¹ Па ипак, колико год били важни и упечатљиви, наведени редови морају се опрезно разматрати у вези са студеничком фигуром светог Јована Лествичника. Реч је, наиме, о списима који су настали неколико година по осликовању Немањине гробне задужбине, у вези са уобличавањем његовог светитељског култа, који у време њеног живописања године још увек није био заснован. На максималну уздржаност обавезује и чињеница да засад није откривена ни једна представа Јована Лествичника у српским храмовима XIII века, те да оне из следећег столећа нису нарочито нису нарочито бројне (Дечани, Трескавац, Рамаћа, Нова Павлица).¹⁴⁹² С друге стране, не сме се сметнути с ума да је Јован Лествичник сликан у храмовима обновљене Српске цркве. Овде је довољно поменути његову представу у припрати Пећке патријаршије.¹⁴⁹³

¹⁴⁸⁹ Стефан Првовенчани, 69. Сф. Богдановић, *Свети Јован Лествичник*, 179; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 67, п. 10.

¹⁴⁹⁰ Стефан Првовенчани, 97. Сф. Поповић, *Српски владарски гроб*, 36; Ђурић, *Иконографска похвала*, 276.

¹⁴⁹¹ *Свети Сава*, 195. Сф. Богдановић, *Свети Јован Лествичник*, 181; Поповић, *Српски владарски гроб*, 36; Ђурић, *Иконографска похвала*, 276; Поповић, *О настанку култа светог Симеона*, 57. Иако наведени редови говоре о томе да је *Лествица* била позната ученим Србима почетком XIII столећа, најстарији рукописи њене српскословенске верзије нису старији од XIV века, сф. Богдановић, *Свети Јован Лествичник*, 205-206; Т. Попова, *Сербские рукописи Лествицы Иоанна Синайского (XIV в.)*, ПКЈИФ 82 (2016) 19-36.

¹⁴⁹² Милановић, *Програм живописа у припрати*, 371; Глигоријевић-Максимовић, *Сликаство XIV века*, 99; Стародубцев, *Зидно сликарство I*, 164, 165, 166; II, 57, 220; Томековић, *Saints ermites et moines*, 47.

¹⁴⁹³ Петковић, *Зидно сликарство*, 123, 162. Сф. и представе Јована Лествичника у Светој Тројици у Пљевљима и Подврху: *idem*, *Света Тројица*, 139 (бр. 48); Сковран, *Црква Светог Николе у Подврху*, 129 (бр. 155). Да је реч о светитељској представи која је тек 1568. уврштена у иконографски програм студеничког католикона сматрао је Ђурић, *Иконографска похвала*, 276. На могућност да се она сагледа у оквиру првобитне програмске замисли указују Поповић, *Српски владарски гроб*, 36; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 66. Иначе, текст који Јован Лествичник у Студеници држи у рукама у пећкој припрати је исписан на ротолусу светог Саве Освећеног, сф. *infra*, стр. 487.

Нажалост, о фигури светог монаха на наспрамном месту западног зида (сл. 224), што такође припада слоју XVI века, мало се шта поуздано може рећи.¹⁴⁹⁴ Не може се поуздано утврдити ни идентитет тог проћелавог старца дуге седе браде, па зато нема ни могућности да се говори о заснованости те представе на оригиналном слоју живописа. Могло би се, можда, једино претпоставити да је реч о неком прослављеном светом подвижнику, пошто је он насликан као пандан фигури славног Јована Лествичника.

У другој зони западног зида, изнад фигура поменуте две стојеће фигуре, а са стране композиције *Распећа*, 1568. године насликана су два попрсја светих монаха, у виду фреско-икона. Сачуван је само лик светитеља на јужној страни. Реч је о представи светог Јована Каливита (сл. 225),¹⁴⁹⁵ јуродивог цариградског подвижника из V века, који је већи део свог кратког живота провео у колиби (15. јануар).¹⁴⁹⁶ Током XI и XII века настао је приличан број ликовних представа светог Јована Колибара у православним храмовима на подручју Кападокије, Грчке, Кипра и старе Русије.¹⁴⁹⁷ Стога нема разлога да се не допусти могућност да је његов лик и првобитно красио западни зид Немањине задужбине. Таква помисао може се, надаље, заснивати и на два прворазредним аналогијама у српском сликарству XIII века – представама у припрати Милешеве у наосу Градца.¹⁴⁹⁸ Она, сем тога, бива додатно оснажена ако се у обзир узму раније поменуте фигуре светих Јефросина Повара и Алексија Божијег Човека у вишим зонама живописа западног травеја, будући да су та двојица јуродивих светитеља често сликани заједно са светим Јованом Каливитом, такође „лудим Христа ради“.¹⁴⁹⁹

Свети столпници

У оквиру бројне скупине монашких представа у наосу студеничког саборног храма приказана су и двојица припадника сасвим особене подвижничке категорије – столпника.

¹⁴⁹⁴ Бабић, *Живопис*, сл. 63; Николић, *Конзерваторски запис II*, 76 (бр. 76); Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 85.

¹⁴⁹⁵ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 81-82, сл. 22-23. У цитираном раду није наведено да су светитеља већ тачно препознали, мада без образложења, Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Register*, pl. 9, (III 47a).

¹⁴⁹⁶ Syn CP, col. 393; ВНГ I, 5-6; Auctarum ВНГ, 93; Novum Auctarium ВНГ, 100-101; Ј. Поповић, *Житија светих за јануар*, 480-488; Ivanov, *Holy Fools*, 86-90; Павловић, *Представе*, 60-61.

¹⁴⁹⁷ Томековић, *Les saints ermites et moines*, 28; Павловић, *Представе*, 61. За опширан списак представа светог Јована Каливита у источнохришћанском сликарству XIII-XV века cf. Ibid., 61-63.

¹⁴⁹⁸ Живковић, *Милешева*, 38-38 (3, бр. 3); Томековић, *Les saints ermites et moines dans Mileševa*, 53, fig. 22; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 90 (бр. 55), 97, сл. 10.

¹⁴⁹⁹ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 84.

Њихови попрсја, смештена на капителе високих стубова, украсила су јужни зид западног травеја, на уским површинама са стране „аркосолијума“ на чијој је површини насликана ктиторска композиција. На важнијој, северној страни налази се представа светог Симеона Столпника, а његов пандан на супротној страни је свети Алимпије (сл. 226-227).¹⁵⁰⁰

Свети Симеон (389-459, 1. септембар), зачетник столпничке аскезе, још је за живота био веома славан, па је и његов култ с временом стекао изузетну популарност, ширећи се из Антиохије, где су му биле похрањене мошти, али и из оближњег великог светилишта, подигнутог око стуба у Теланису (Калат Симан), на коме се подвизавао готово пола века.¹⁵⁰¹ То култно место постало је стециште великог броја ходочасника, па не треба да чуди податак да су најстарије ликовне представе светог Симеона Столпника сачуване на *евлогијама*.¹⁵⁰² У зидном сликарству се ликови славног стилита појављују већ у VIII и IX веку, на тлу Кападокије.¹⁵⁰³ Одроз његовог култа у византијској уметности прати се, потом, на представама у цариградским илустрованим књигама¹⁵⁰⁴ и у монументалном живопису XI века, о чему сведоче представе из Неа Мони на Хиосу и трпезарије пећинског манастира Удабно (Грузија).¹⁵⁰⁵ Из следећег столећа највише ликова светог Симеона Столпника сачувано је на Кипру,¹⁵⁰⁶ а сликани су и на другим крајевима

¹⁵⁰⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 42; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; pl. 9 (II 39, 45); Петковић, *Зидно сликарство*, 167; Ђорђевић, *Свети Столпници*, 45; Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 16; Николић, *Конзерваторски запис* II, 75, сх. 1 (бр. 68), 78, сх. 5, југозападни пиластер, бр. 59; Ђорђевић, *Програм*, 214; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 59.

¹⁵⁰¹ Syn. CP, cols. 2-3. BHG II, 254-259. Auctarium BHG, 175; Novum auctarium BHG, 197; R. Doran, *The Lives of Simeon Stylites*, Kalamazoo 1992. Cf. Delehaye, *Les saints Stylites*, I-XXIV; P. Peeters, *S. Symeon le stylite et ses premiers biographes*, AB 61 (1943) 29-71; S. Ashbrook Harvey, *The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder*, VC 42/4 (1988) 376-394; ODB III, 1985-1986; B. Flusin, *Syméon et les Philologues, ou la mort du Stylite*, in: *Les saints et leur sanctuaire à Byzance*, 1-23; A. Eastmond, *Body vs. Column: The Cults of St. Symeon Stylites*, in: *Desire and Denial in Byzantium*, ed. L. James, Aldershot 1999, 87-100; B. Caseau, *Syméon Stylite l'Ancien entre puanteur et parfum*, REB 63 (2005) 71-96; V. Menze, *The Transformation of a Saintly Paradigm: Simeon the Elder and the Legacy of Stylitism*, in: *Religious Identities in Levant from Alexander the Great to Muhammed. Continuity and Change*, edd. M. Blömer et al., Turnhout 2015, 213-226; J.-P. Sodini, *Saint Syméon, lieu de pèlerinage*, ΔΧΑΕ 38 (2017) 1-32.

¹⁵⁰² J.-P. Sodini, *Remarques sur l'iconographie de Syméon l'Alépin, le premier stylite*, MM 70 (1989) 29-53; idem, *Nouvelles eulogies de Syméon*, in: *Les saints et leur sanctuaire à Byzance*, 25-33; O. Callot, *Encore des eulogies de saint Syméon l'Alépin*, TM 15 (2005) 705-712; J.-P. Sodini, P.-M. Blanc, D. Pieri, *Nouvelles eulogies de Qalat Sem'an (fouilles 2007-2010)*, TM 16 (2011) 761-780.

¹⁵⁰³ Jolivet-Lévy, *Deux Syméon Stylites*, 36-42.

¹⁵⁰⁴ Щепкина, *Миниатюры Художественной псалтыри*, 3v; *Il menologio di Basilio II*, I 3-4; II, 2; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 17, 30, 106, 175, 182, fig. 1A3, fig. 1B12, 3C10, 5B2; Jolivet-Lévy, *Deux Syméon Stylites*, 42-44.

¹⁵⁰⁵ Mouriki, *Nea Moni*, 175-176; A. Eastmond, Z. Skirladze, *Udabno Monastery in Georgia: Innovation, Conservation and the Reinterpretation of Medieval Art*, *Iconographica* 7 (2008) 36.

¹⁵⁰⁶ Megaw, Hawkins, *Perachorio*, 290, fig. 44; Stylianou, *Painted Churches of Cyprus*, fig. 289; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 25-29, fig. 28; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 38.

Ромејског царства и византијског културног простора – у Македонији (Свети Врачи у Касторији) на Манију (Епископи) и Норманској Сицилији (Монреале).¹⁵⁰⁷

Нема, дакле, нарочитих разлога да се оспорава помисао да се представа светог Симеона столпника, после вишевековног присуства његових ликова на зидовима источнохришћанских храмова, нашла и на оригиналном слоју живописа Богородичине цркве у Студеници, то јест да је у XVI веку веродостојно обновљена. Заправо, сасвим супротно, имајући у виду њено место уз ктиторску композицију, у науци је указано на могућност да су постојали посебни разлози њеног настанка. При томе се имало у виду посебно значење које је култ пионира столпничке аксезе могао да има у свести оснивача манастира. У тексту службе светом Симеону Српском коју је у његову славу саставио Сава уочена су поједина места из службе истоименом светом стилиту. Иако је прославни састав написан после осликавања главног манастирског храма, претпостављено је да извесна веза између сиријског аскете и Симеона Српског постојала и раније, то јест да је замонашени велики жупан у Симеону столпнику препознавао својеврстан монашки узор. Уколико је Стефан Немања заиста добио монашко име по сиријском стилиту, што је сасвим могуће, и уколико га је сматрао својим небеским заштитником, онда би његова представа у близини ктиторске композиције у студеничком католикону имала своје логично место.¹⁵⁰⁸

Веома је, надаље, вероватно да је на истом месту где се налази данас била првобитно насликана и представа светог Алимпија Столпника (26. новембар). Нема, наравно, ниједног озбиљнијег разлога за сумњу у то да су идејни творци првобитног иконографског програма за пандана светом Симеону Столпнику изабрали светитеља из категорије стилита. Имајући у виду приличан број средњовизантијских ликовних представа светог Алимпија, сасвим је могуће да је то и оригинално био управо његов лик. Тај столпник је живео у време цара Ираклија (610-643), а подвизавао се на стубу у околини пафлагонијског Адријанопоља, свог родног града. Провео је, наводно, чак

¹⁵⁰⁷ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 71); Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 115, pl. 5.

¹⁵⁰⁸ Dj. Sp. Radojčić, *Jedna pozajmica u najstarijoj srpskoj crkvenoj pesmi (u Savinoj Službi Simeonu Nemanji)*, Slovo 6–8 (1957) 231–235; Ђорђевић, *Свети столпници*, 45, 46–50; Поповић, *Српски владарски гроб*, 36; Тодић, *Ктиторска композиција*, 40; Ђурић, *Иконографска похвала*, 275.

педесет три године практикујући ту врсту аскезе.¹⁵⁰⁹ Најстарије ликовне представе светог Алимпија потичу из постиконоборачке епохе. Када је о минијатурном сликарству реч, оне су приказане у неколико рукописних менолога и у Теодоровом псалтиру,¹⁵¹⁰ а од примера у монументалном живопису до данас су сачувани они у Новој Токали Килисе, Неа Мони на Хиосу, цркви Светог Николе у Какопетрији, Светом Марку у Венецији и Ахтали.¹⁵¹¹ Разуме се, претпоставка о постојању представе светог Алимпија столпника на најстаријем слоју студеничких фресака добила би на снази уколико би се могла поткрепити поуздано идентификованим ликовима тог подвижника у другим споменицима српског сликарства XIII века. Засад је, међутим, представа светог Алимпија поуздано препозната само у Сопоћанима.¹⁵¹²

Свети врач

Прву зону северног зида западног травеја, као и суседне површине северозападног пиластра, заузимају фигуре светих лекара (сл. 81, 228). Већи део фреске на северном зиду је уништен. Сачувани су горњи делови двају фигура, централне и оне на десној страни, а од представе светог врача на западној страни данас не постоји ни најмањи траг. Фигура анаргира насликаној у средини успешно је идентификована, иако је прилично оштећена. Реч је, несумњиво, о представи светог Пантелејмона (сл. 229). На такву идентификацију упућује, најпре, изглед светитеља, представљеног са кратком, коврцавом косом, као и трагови легенде са десне стране његовог лика. На основу дужине тог натписа извесно је да је ту могло бити исписано име „Пантелејмон“, а на такву реконструкцију наводе и остаци

¹⁵⁰⁹ За хагиографске податке о светом Алимпију столпнику cf. Syn CP, col. 257-258; BHG I, 20; Auctarium BHG, 19; Novum auctarium BHG, 18; ПЕ II, 23-24; Delehayе, *Les saints stylites*, LXXVI-LXXXV; F. Halkin, *Inédits byzantins d'Ochrida, Candie et Moscou*, Bruxelles 1963, 170-208; Јустин, *Житија светих за новембар*, 751-758; F. Filimon, *Pillar of the Communities: The Lives of Alypius the Stylite*, MA Thesis, CEU, Budapest 2015; Ch. N. Kuper, *The Life of Alypius the Stylite (BHG 65), translation with notes* (https://www.academia.edu/26469269/The_Life_of_Alypius_the_Stylite_BHG_65_translation_with_notes)

¹⁵¹⁰ *Il menologio di Basilio* II, I, 57; II, 208; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 21, 44, 58, 91, 102, fig. 1A12, 1D10, 1F7, 3A3, 3C7; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 21, fig. 29. Cf et Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 67, pl. 5; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*

¹⁵¹¹ Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, 67; Mouriki, *Nea Moni*, 173-174; Demus, *The Mosaics of San Marco* II, 101, pl. 243, 263; Лидов, *Ахмала*, 138; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 45-46, fig. 4-5.

¹⁵¹² Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 46, n. 158, 268.

појединих слова.¹⁵¹³ Суседна светачка фигура је, срећом, боље очувана, па је одавно сасвим јасно да је у питању представа светог Дамјана (сл. 230).¹⁵¹⁴ Разложно је претпостављено да је на уништеном делу фреске на западној страни северног зида, уз светог Пантелејмона и Дамјана био представљен и трећи најславнији свети лекар – Козма.¹⁵¹⁵ У скупину светих врача у XVI веку уврштена је и фигура светог Андроника (западна страна северозападног пиластра), која се, по свој прилици, није налазила на најстаријем слоју фресака.¹⁵¹⁶ Верујемо да се на њеном месту првобитно налазила фигура светог врача Јована, али да је сликари из 1568. нису обновили, можда зато што је била оштећена толико да идентитет светитеља није било лако утврдити. На наведену помисао наводи нас пре свега чињеница да се поред светог Андроника, на чеоној страни истог испуста пиластра данас налази фигура светог Кира (сл. 231), са оштећеним, али лако читљивим именом,¹⁵¹⁷ који је готово по правилу сликан поред светог Јована.¹⁵¹⁸ Низ светих врача завршава се суседном фигуром. У лику тог старијег светитеља, високог чела, седе косе и браде, препознат је свети Јермолај (сл. 232). Осим физиономије, на такву идентификацију упућивали су у извесној мери и трагови легенде, од које је, нажалост, јасно препознатљиво само последње слово „а“.¹⁵¹⁹

У Богородичиној цркви у Студеници приказани су, дакле, најславнији свети бесребреници – свети Козма (уништено) и Дамјан, Пантелејмон, Кир и Јермолај, а вероватно и Јован, чији је лик 1568. замењен фигуром светог Андроника.¹⁵²⁰

¹⁵¹³ Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 63); Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

¹⁵¹⁴ Петковић (В.), *Студеница*, 47; idem, *La peinture serbe II*, 8; idem, *Преглед*, 317; Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II 91); Петковић, *Зидно сликарство*, 167; Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 62); Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

¹⁵¹⁵ Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 64); Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

¹⁵¹⁶ Cf. infra, стр. 488-492.

¹⁵¹⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 47; idem, *La peinture serbe II*, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II 89); Петковић, *Зидно сликарство*, 167; Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

¹⁵¹⁸ О томе cf. infra.

¹⁵¹⁹ Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*. Додатну потврду претпоставци да је реч о светом Јермолају пружа поређење са ликом истог светитеља у припрати Пећке патријаршије, осликаној три године раније. И ту се име светог Јермолаја завршавало истим словом: с(в)ѣтън / ермола. (необјављено).

¹⁵²⁰ О култовима светих врача и њиховом одразу у уметности византијског света управо је објављена исцрпна монографска студија: Т. Стародубцев, *Свети лекари. Поштовање и представљање у источнохришћанском свету средњег века*, Београд 2018. Књигу, нажалост, нисмо користили приликом писања рада, јер је за то било прекасно.

Као што је добро познато, свети Козма и Дамјан били су најзнаменитији свети лекари. Истовремено, реч је о најсложенијем хагиолошком феномену у назначеној светачкој категорији, будући да су под именом Козме и Дамјана у крилу византијске цркве поштована чак тројица светитеља – свети врач из Арабије (17. октобар), Азије (1. новембар) и Рима (1. јул), при чему је, ипак, култ светих врача из Арабије показивао најмању снагу.¹⁵²¹ У Цариграду је постојало чак шест храмова подигнутих у славу Козме и Дамјана, а најзначајнији међу њима, Космидион, саграђен још крајем V века, био је посвећен светим лекарима из Рима.¹⁵²² Ипак, судећи према броју хагиографских и других прославних састава, Козми и Дамјану из Азије указивано је још веће поштовање. Огроман број византијских ликовних представа речито сведочи о снази култа двојице светих *берсребреника*.¹⁵²³ Међу тим представама, ипак, на основу физиономија није могуће разликовати азијске Козму и Дамјана од истоимених светитеља из Рима.¹⁵²⁴ Стога се ни идентитет светих врача што су представљени у Богородичиној цркви у Студеници не може прецизно утврдити.

Уз свете Козму и Дамјана, међу светим врачима највише је поштован свети Пантелејмон (27. јул), лекар из Никомидије који се по наговору свештеника Јермолаја преобратио у хришћанство. Због чудесних исцељења која је чинио он је 305. године

¹⁵²¹ За хагиографске податке и историографске радове о тројници парова светих врача по имену Козма и Дамјан cf. Syn. CP, cols. 144-146, 185, 791; BHG I, 126-136; Auctarium BHG, 51-53; Novum auctarium BHG, 54-56; L. Deubner, *Kosmas und Damian. Texte und Einleitung*, Leipzig – Berlin 1907; S. Efthymiadis, *Greek Byzantine collections of miracles. A chronological and bibliographical survey*, Symbolae Osloenses 74/1 (1999) 197-198; Czepregi, *Incubation Mirracle Collections*, 53-63 et passim; P. Booth, *Orthodox And Heretic In The Early Byzantine Cult(S) Of Saints Cosmas And Damian*, in: *An Age of Saints?: Power, Conflict and Dissent in Early Medieval Christianity*, edd. P. Sarris, M. Dal Santo, P. Booth, Leiden-Boston 2011, 114-128.

¹⁵²² То светилиште налазило се изван Теодосијевић зидина, у близини Златног рога, cf. C. Mango, *On the Cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople*, in: *Θυμίαμα* I, 189-192; N. Özasan, *From the Shrine of Cosmidion to the Shrine of Eyüp Ensari*, GRBS 40 (1999) 379-399; H. Çetinkaya, *Kosmidion of Constantinople*, in: *Life is Short, Art Long. The Art of Healing in Byzantium. New Perspectives*, edd. B. Pitarakis, G. Tanman, Istanbul 2018, 128-137 [аутор убицира Космидион 800m северно од некадашњег византијског кварта Влахерне, поистовећујући га са новооткривеним остацима зидина из X-XI века, а на основу података да је храм обнављан у доба цара Михаила IV (1034-1041)]

¹⁵²³ О ликовним представама светих Козме и Дамјана у византијској уметности cf. H. Skrobucha, *Kosmas und Damian*, Recklinghausen 1965; LCI 7, col. 344-352; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 125-126; N. P. Ševčenko, *Healing Miracles of Christ and the Saints*, in: *Life is Short, Art Long. The Art of Healing in Byzantium*, ed. B. Pitarakis, Istanbul 2015, 32-38.

¹⁵²⁴ Некада је уз свете Козму и Дамјана из Азије сликана и њихова мајка Теодота, cf. L. Drewer, *Saints and their Families in Byzantine Art*, ДХАЕ 16 (1991-1992) 267-268. Раније поменуте истоимене арабијске берсребренике је најлакше идентификовати онда када су представљени са источњачким марамама, као у Дечанима, cf. Марковић, *Појединачне представе*, 259, n. 180.

погубљен по налогу цара Максимијана.¹⁵²⁵ Осим храма у Никомидији, главног средишта култа,¹⁵²⁶ о великом угледу овог светог лекара и великомученика сведоче и подаци о неколико цркава које су му биле посвећене у Цариграду и његовој ближој околини, од којих је најважнија била она у четврти Нарсу.¹⁵²⁷ О његовој слави до данас сведочи и велики број ликовних представа.¹⁵²⁸

Свети Кир је, заједно са својим састрадалником Јованом, био најзнаменитији исцелитељ ранохришћанског и рановизантијског Египта (31. јануар, пренос моштију 28. јун). Према Софронију Јерусалимском (634-638), састављачу „каталога чуда“ која су се збивала дејством њихових моштију, Кир, монах и лекар, и Јован, млади војник, мученички су пострадали у прогонима цара Диоклецијана. Обретење њихових моштију у Александрију и пренос у Менут (данашњи Абукир), источно од Александрије, збило се вероватно на иницијативу Кирила Александријског (412-444), у трећој деценији V века. На темељу веровања у њихове велике исцелитељске моћи, светилиште светих Кира и Јована у Менутису постало је, уз храм посвећен Светом Мини, најзначајнији ходочаснички центар у Египту.¹⁵²⁹ Њихов култ је с временом успостављен и у Цариграду, о чему сведоче подаци о храмовима који су им били посвећени, односно штовању њихових моштију у престоници.¹⁵³⁰ После најпознатије тројице (Козме, Дамјана и Пантелејмона), свети Кир и Јован најчешће су сликани светитељи из категорије светих лекара. Сачувано је право

¹⁵²⁵ Syn CP, col. 847-848; BHG II, 166-169; Auctarium BHG, 146; Novum auctarium BHG, 165; ODB III, 1572-1573.

¹⁵²⁶ E. Dallegio-d'Alessio, *Le tombeau de Saint Pantéléémon à Nicomédie*, in: *Actes du VIe Congrès international d'Études byzantines*. II, Paris 1951, 95-100; Janin, *Les églises et les monastères*, 99.

¹⁵²⁷ Janin, *La géographie ecclésiastique* I, 386-388. Cf et F. D' Aiuto, *Le ambiguità di un reliquiario. Il «braccio di s. Ermolao» nella pieve di Calci (Pisa)*, Erga/Logoi 1/2 (Milano 2013) 31-72.

¹⁵²⁸ О представама светог Пантелејмона у источнохришћанској уметности cf. Mouriki, *Nea Moni*, 151-152; N. Πάσσαρης, *Η εικονογραφία του αγίου Παντελεήμονος του ιαματικού*, Διαχρονία 7 (2009) 23-39; S. Gerstel, 'Tiles of Nicomedia' and the Cult of Saint Panteleimon, in: *Byzantine Religious Culture*, 173-186; E. Russel, T. Burnard, *Donors, Texts and Images. Visualisation of the Hagiographical Cycle of St Panteleimon*, Byzantion 81 (2011) 288-325.

¹⁵²⁹ Syn CP, col. 433-435, 775-777; BHG I, 144-145; Auctarium BHG, 55; Novum Auctarium BHG, 58; ΠΕ XXXIV, 71-78; D. Moutsarrat, *Pilgrimage to the Shrine of SS Cyrus and John at Menouthis in Late Antiquity*, in: *Pilgrimage and Holy Space in Late Antique Egypt*, ed. D. Frankfurter, Leiden – Boston – Köln 1998, 257-279; N. Bronwen, *The miracles of Saints Cyrus and John: the Greek text and its transmission*, JAEMA 2 (2006) 183-193; J. Gascou, *Les origines du culte des saints Cyr et Jean*, AB 125/2 (2007) 241-281; Csepregi, *Incubation Miracle Collections*, 63-70 et passim; S. Holman, *Rich and Poor in Sophronius of Jerusalem's Miracles of Saints Cyrus and John*, in: *Wealth and Poverty in Early Church and Society*, ed. eadem, Grand Rapids 2008, 103-124;

¹⁵³⁰ Према Цариградском синасару, помен светом Киру и Јовану обављан је у њиховом храму у четврти Сфоракион, cf. SynCP. col. 435 Латински ходочасник из XII века наводи да су се њихове мошти налазиле у манастиру који им је био посвећен, у близини манастира праведног Лазара и Богородице Тиранкотафилос, док Антоније Новгородски саопштава да је главе светих Кира и Јована видео у цркви Свете Софије, cf. *Описание святыхъ Константинополя*, 441, 452; *Книга паломник*, 16.

мноштво њихових представа у храмовима XI и XII века широм византијског културног простора.¹⁵³¹

Последњи свети врач приказан у студеничком католикону, презвитер Јермолај (26. јул), преживео је страдање хришћана у Никомидији 303. године, а потом постао учитељ паганског лекара Пантелејмона, упознао га са Христовом науком и крстио. Због тога је, после суђења Пантелејмону, и сâм пострадао, заједно са Ермипом и Ермократом.¹⁵³² Његов најстарији лик потиче из прве половине X века (синајска икона на којој је представљен са светим Пантелејмоном),¹⁵³³ а потом се представе светог Јермолаја – најчешће, опет, у програмској вези са светим Пантелејмоном – појављује и у кападокијским споменицима, цркви Богородице „Казанцијске“ у Солуну, манастиру Свете Јефросиније у Полоцку, Монреалу, Палатинској капели у Палерму, Светим Врачима у Касторији, Лагудери, испосници Светог Неофита Кипарског итд.¹⁵³⁴

Нема озбиљнијих разлога за сумњу у могућност да су се представе светих врача на истом месту налазиле и на оригиналном слоју фресака Богородичине цркве у Студеници. О томе, најпре, сведочи њихово програмско место, пошто се „померање“ фигура светих лекара у западне просторе храма, односно њихово измештање из олтарског простора, где су раније готово по правилу сликани, запажа управо у византијским споменицима осликаним пар деценија пре студеничког католикона.¹⁵³⁵

У такву програмску концепцију уклапају се и ликови светих врача на западном зиду наоса Милешеве, где су од првобитних пет фигура до данас сачуване само три. У задужбини краља Владислава насликани су сви свети лекари чији се ликови појављују у гробној цркви његовог деде (изузмемо ли већ поменути фигуру светог Андроника): свети Козма, Дамјан, Пантелејмон, Јермолај и Кир.¹⁵³⁶ У Сопоћанима свети врач нису, као у

¹⁵³¹ За најпотпунији преглед тих представа, са библиографијом cf. ПЕ XXXIV, 77-78

¹⁵³² Syn. CP, col. 843; ВНГ III, 31-32; *Menologii anonymi Byzantini*, 214-216; ПЕ XVIII, 669-670.

¹⁵³³ Weitzmann, *Icons*, 88-91 (no. B55) pl. XXXIVb.

¹⁵³⁴ Restle, *Kleinasien*, II, taf. 41-42; III, fig. 436; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 119; Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων*, 34; Сарабянов, *Спасо-Преображенская церковь Ефросиньева монастыря*, 102-108; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 46, 81, pl. 57; Πελεκаниδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 30); Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 126-127, fig. 95. О ликовним представама светог Јермолаја cf. и С. Walter, 'Latter-day' Saints and the Image of Christ in the Ninth Century, REB 45 (1987) 205-222; S. Boyd, *Ex-voto therapy: A note on a copper plaque with St. Hermolaos*, in: ΑΕΤΟΣ, 15-27; ПЕ XVIII, 670 (где је поменути и представа из Студенице, али уз нетачан податак да припада најстаријем слоју фресака).

¹⁵³⁵ О програмском месту фигура светих врача у византијском зидном сликарству cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 85, са примерима и литературом.

¹⁵³⁶ Живковић, *Милешева*, 34; Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

Студеници и Милешеви, насликани у западном делу брода, већ у певницама.¹⁵³⁷ Тај споменик је, међутим, у расправи поводом веродостојности обнове студеничких фигура светих лекара важно поменути јер су у јужној певници свети Козма, Пантелејмон и Дамјан приказани по истом редоследу као у Немањиној задужбини.¹⁵³⁸ Судаћи по веома оштећеним фигурама, исти је њихов распоред био и у јужној певници Градца,¹⁵³⁹ као и на западном зиду капеле краља Драгутина у Ђурђевим Ступовима.¹⁵⁴⁰

Фреско-иконе апостола и архијереја на западном зиду наоса

Провобитном сликаном програму Богородичине цркве у Студеници припадале су, нема сумње, и четири попрсне представе првоапостола Петра и Павла и двојице архијереја на западном зиду наоса, насликане 1568. године са страна врата што воде у припрату (сл. 79-80). Оне се налазе на површини између представе *Распећа* и мерменог сокла, па је, на основу расположивог простора, извесно да су се ту и оригинално могле налазити само четири-фреско иконе. Ни избор приказаних личности не побуђује сумњу у веродостојност обнове у XVI веку. Најближе порталу насликани су свети Петар, са јужне, и свети Павле, са супротне стране (сл. 233-234).¹⁵⁴¹ Такво програмско место апостолских корифеја има аналогије у ранијим споменицима, а они су и потоњим временима често сликани поред улаза. Уосталом, на истом месту су се фигуре апостолских корифеја налазиле и у једној старијој Немањиној задужбини. У Ђурђевим ступовима је стојећа фигура светог Павла приказана на јужној страни улаза из припрате у наос. Са њене супротне стране је, нема сумње, била насликана представа светог Петра.¹⁵⁴² Иза апостола Петра приказана је

¹⁵³⁷ Живковић, *Сопоћани*, 19, Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

¹⁵³⁸ Раздвајање ликова Козме и Дамјана, односно сликање светог Пантелејмона између њих, примењено је и у старијој уметности. Овде наводимо, рецимо, њихове представе у Палатинској капели у Палерму и цркви Светог Николе Касничког у Касторији [cf. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 46; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 52 (no. 28-30)], као и једну необјављену синајску икону поменуте тројице светих лекара: <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6917>.

¹⁵³⁹ Војводић, *Свети Ахилије*, 84-85; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 91, сх. 1 (бр. 49-50), 96-97; Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

¹⁵⁴⁰ И. М. Ђорђевић, *Капела краља Драгутина у Ђурђевим ступовима*, in: idem, *Студије*, 266; Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*,

¹⁵⁴¹ Петковић (В.), *Студеница*, 48; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (II 49), 10 (II 99); Николић, *Конзерваторски запис* II, 74-76, сх. 1, бр. 74, сх. 2, бр. 74; Бабић, *Живопис*, сл. 63; Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 430-431, сл. 9-10; idem, *Прилози проучавању архијерејских представа*, 235, црт. 1.

¹⁵⁴² Millet, Frolov, *La peinture du moyen âge* I, pl. 27/2; Ђорђевић, *Живопис XII века*, 314; Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 431, п. 97.

фреско-икона светог архијереја по имену Климент (сл. 235).¹⁵⁴³ Имајући у виду његову физиономију, претпостављено је да је реч о лику римског папе Климента, наследника светог Петра на катедри римских епископа.¹⁵⁴⁴ Са супротне стране, данас се налази попрсје архијереја од чијег имена није сачуван ни један разговетан траг (сл. 236). Ипак, на основу чињенице да је приликом „обнове“ живописа у XIX веку на том месту била насликана престава светог Јакова, брата Божијег, чини се извесним да је попрсје тог архијереја на истом месту постојало и 1568.¹⁵⁴⁵ Идејни основ описане програмске целине није тешко установити. Заједничко представљање двојице апостолских корифеја и првих архијереја Рима и Јерусалима засновано је на истицању начела о апостолском прејемству епископске службе.¹⁵⁴⁶

Ктиторска композиција

Како је на одговарајућем месту већ речено, Симеон Немања је за живота одлучио да буде сахрањен у манастиру Студеници. По преносу из Хиландара, у фебруару 1207, његово тело положено је у гробницу уз јужни зид западног травеја, где се до данас, премда не у целини у оригиналном облику, сачувао мермерни саркофаг, савремен изградњи цркве.¹⁵⁴⁷ Према резултатима најновијих археолошких истраживања, ктитор манастира није испрва био сахрањен испод тог репрезентативног надгробника. Утврђено је да је, у ствари, његово тело најпре било похрањено у гробници испред мраморног обележја, а да су по Симеоновом светитељском објављивању његове мошти пренете у саркофаг.¹⁵⁴⁸ Саркофаг је од тог тренутка, могло би се рећи, постао кивот светог Симеона.

Просторном месту надгробног обележја Симеона Немање не могу се пронаћи сасвим одговарајуће аналогије, пошто сахрањивање владара, па ни осталих ктитора, уз јужни зид западног травеја наоса храма није било уобичајено на другим подручјима

¹⁵⁴³ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 234-235, црт. 1, сл. 14.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, 236.

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, 235-235, црт. 1. Cf. Петковић (В.), *Студеница*, 42; *idem*, *La peinture serbe* II, 8; *idem*, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II 98).

¹⁵⁴⁶ Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 236.

¹⁵⁴⁷ Поповић, *Гроб светог Симеона*; *eadem*, *Српски владарски гроб*, 29-31.

¹⁵⁴⁸ Д. и М. Поповић, *Мироточиви гроб светог Симеона у Студеници – нов поглед*, ЗРВИ 52 (2015) 237-257.

византијског културног простора.¹⁵⁴⁹ Примењено решење само би се донекле могло поредити са гробовима појединих ромејских царева и достојанственика у западним одељењима храма, то јест у нартексту.¹⁵⁵⁰ Од примера са осталих подручја, посебно је компаративно драгоцен гроб новгородског кнеза Јарослава Владимировича у цркви Преображења у Нередици. Реч је такође о фунерарној целини у југозападном делу храма.¹⁵⁵¹ У недостатку аналогија изван српских земаља, посебну важност задобијају ранији примери са домаћег тла. По свему судећи, током друге половине XII века поједини српски жупани и удеони владари сахрањивани су право у западним деловима својих задужбина.¹⁵⁵² У потрази за пореклом решења трајног Симеоновог почивалишта велику важност има и његов први, привремени гроб. Наиме, готово је сасвим сигурно да се и у оквиру хиландарског католикона, срушеног пре него што је нову цркву Ваведења на истом месту саградио краљ Милутин, гроб Симеона Немање налазио у југозападном углу наоса. О сахрани свог оца у наосу храма недвосмислено говори Сава, а о позицији у његовом југозападном простору сведочи чињеница да је на новом слоју фресака, сликаних у време краља Милутина, управо на том месту насликан портрет светог Симеона Немање. Нема сумње, такође на основу хагиографских сведочанстава, да је Сава, у неко време после

¹⁵⁴⁹ За византијску праксу cf. Ph. Grierson, C. Mango, I. Ševčenko, *The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337-1042); With an Additional Note*, DOP 16 (1962) 1-63; Поповић, *Српски владарски гроб*, 137-146. О гробовима Комнина у манастиру Пантократору cf. n. 922 supra. За познија раздобља cf. V. Marinis, *Tombs and Burials in the Monastery tou Libos in Constantinople*, DOP 63 (2009) 147-166; N. Melvani, *The tombs of the Palaiologan emperors*, BMGS 42/2 (2018) 237-260. Cf. и М. Поповић, *Археолошка сведочанства о ктиторским сахранама у средњем веку*, НЗ 30 (2007) 15-47 (= idem, *Les funéraires du Ktitor: Aspect archéologique*, in: *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21-26 August 2006. Volume I: Plenary Papers*, London 2006, 99-130).

¹⁵⁵⁰ Такав је, рецимо, гроб севестократора Исака Комнина у цркви Богородице Космосотире у Вири, cf. n. 923 supra. И гроб Георгија Антиохијској у Марторани се вероватно оригинално налазио уз северни зид нартекса, cf. Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 43-44.

¹⁵⁵¹ Преображенский, *Ктиторские портреты*, 164-172.

¹⁵⁵² Гробница уз северни зид нартекса цркве Светог Павла у манастиру Светог Петра de Campo код Требиња идентификована је као вечно почивалиште рашког великог жупана Десе, а претпоставља се да је Немањин брат, хумски кнез Мирослав, био сахрањен уз јужни зид западног травеја своје задужбине, цркве Светог Петра на Лиму (1168), cf. М. Поповић, *Manastir svetog Petra de Campo kod Trebinja*, GZM 27-28 (1973) 326-327, 329, 335-337; Поповић, *Српски владарски гроб*, 22, црт. 1. Претпоставка о месту и изгледу ктиторске гробнице у том храму истраживачи заснивају на аналогији са сачуваним надгробним обележјем Стефана Првослава, сина Немањиног брата Тихомира, у цркви Светог Ђорђа у Будимљи, која се налази уз јужни зид западног травеја, cf. Поповић, *Српски владарски гроб*, 23. За датовање изградње поменуте Мирослављеве задужбине cf. М. Марковић, *О ктиторском натпису кнеза Мирослава у цркви Светог Петра на Лиму*, Зограф 36 (2012) 21-46.

сахране, обележио Симеонов хиландарски гроб мермерним псеудо-саркофагом, као и да је изнад њега, вероватно на суседном пиластру, био насликан портрет његовог оца.¹⁵⁵³

Изнад саркофага Симеона Немање данас се налази његова надгробно-ктиторска композиција, насликана 1568. године (сл. 237). Иако, разуме се, нема места сумњи у њено оригинално постојање, сасвим је извесно да је приликом обнове XVI веку оригинално иконографско устројство у нимало занемарљивој мери измењено. Чини се највероватнијим да је на првобитној слици ктитор био приказанан у монашкој одежди, како га Богородица приводи Христу на престолу, а могуће је, мада се таква помисао може изнети само уз највећи могући опрез, да је уз свог оца био насликан и манастирски архимандрит Сава, чији је лик с јужне стране композиције приказан 1568.¹⁵⁵⁴

У прилично јасној, мање-више непосредној програмској вези са ктиторском композицијом нашло се и у оквиру оригиналног живописа неколико околних представа. Како је већ поменуто, сцена *Мироносица на гробу Христовом* насликана је изнад донаторске Симеонове представе због свог очигледног сотириолошко-есхатолошког значења.¹⁵⁵⁵ Уз ту композицију, и неколико монашких фигура може се тумачити у вези са Савином жељом да „прослави свог оца, али не његов владарски, већ духовни лик“. Истицање симболике вечног живота, односно рајског насеља, наслућује се у одлуци да су у другој зони живописа јужног зида представи, како је раније речено, фигура Јефросина Повара. Типолошка глорификација Симеона Немање остварена је тако што је са северне стране ктиторске композиције насликан свети Симеон Столпник, вероватно његов монашки узор. Могуће је, надаље, да је у сврху величања подвижничког профила Симеона Немање на јужној страни западног зида и 1208/1209. била приказана фигура светог Јована

¹⁵⁵³ Војводић, *Хиландарски гроб светог Симеона*; *idem*, *Први гроб светог Симеона Српског*. С друге стране, Јелена Богдановић покушала је да докаже да је за првобитни хиландарски гроб Симеона Немање био изграђен посебан параклис, у складу са локалним, светогорским традицијама, cf. J. Bogdanović, *The Original Tomb of St. Simeon and Its Significance for the Architectural History of Hilandar Monastery*, X3 12 (2008) 35-54. Такво, сасвим хипотетично гледиште, сматрамо тешко прихватљивим. Заиста би било очекивано да Симеон Немања у својој светогорској задужбини буде сахрањен у складу са фунерарном праксом која је важила на Атону. Ауторка, међутим, сасвим занемарује околност да је хиландарски гроб замонашеног великог жупана, ван сваке сумње, био само његово привремено почивалиште (cf. *supra*, стр. 41). Због тога, чини нам се, посезање за аналогјама у виду ктиторских гробница из других манастира Свете Горе није упутно. Сасвим је, додајмо још само једну примедбу, неуверљиво и мишљење да је, заправо, хиландарски гроб светог Симеона у време краља Милутина постављен у југозападни угао наоса по узору на студеничко решење, cf. *ibid.*, 47.

¹⁵⁵⁴ О изменама ктиторске композиције у XVI веку, као и за комплетну библиографију радова о тој фреско-целини cf. *infra*, стр. 496 sq.

¹⁵⁵⁵ Cf. *supra*, стр. 148-150.

Лествичника, великана православног монаштва.¹⁵⁵⁶ Коначно, прилично је убедљива претпоставка појединих истраживача да је и на још један, на први поглед мање „транспарентан“ начин, архимандрит Сава прослављао свог замонашеног оца, односно изразио наду у његово васкрсење. Реч је о тексту исписаном на ротулусу светог Саве Освећеног. Иако у просторно-програмском смислу та фигура није непосредно повезана са ктиторском композицијом (мада се, ипак, налази у њеној близини), истраживачи су запазили да је реч о одломку изразито есхатолошке интонације. Како је утврдио Иван М. Ђорђевић, у питању је извод из погребне стихире (седалан по трећој песми), који говори о таштини, односно ништавности земаљског живота у односу на вечност: „Ваистину све је таштина, а живот је сан и сен, узалуд се потреса свако на земљи рођени, као што рече писмо: Кад свет стекнемо тад се у гроб селимо...“¹⁵⁵⁷ Ако се томе дода чињеница да поменути одломак у византијској уметности није везиван за представе монашког узора Саве Српског, а да је наведене речи, управо према Савином житију Симеона Немање, изговорио управо ктитор Студенице пре напуштања престола и монашења,¹⁵⁵⁸ онда наведено мишљење у великој мери добија на убедљивости.

¹⁵⁵⁶ О све три поменуте фигуре cf. supra, стр. 244-245, 246-247, 249-250.

¹⁵⁵⁷ Ђорђевић, *Натписи*, таб. I/3; idem, *Представа светог Саве Јерусалимског*, 178-180

¹⁵⁵⁸ *Свети Сава*, 156/157; Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског*, 179-180, п. 70. Cf. Поповић, *Српски владарски гроб*, 35. Милан Радујко је, ипак, више склон да текст натписа на свитку светог Саве Јерусалимског доведе у везу са позицијом престола великог жупана Стефана Немањића, односно да га протумачи као својеврсну Савину поруку актуалном владару, cf. Радујко, *Трагови престола*, 59-61.

ПРОГРАМ ВЕСТИБИЛА

Сцене у јужном вестибилу

Целу површину свода јужног вестибила, као и „лунету“ северног зида, заузима представа *Четрдесеторице севастијских мученика* – римских војника који су у време Лицинијевих прогона одбили да се одрекну Христа, па су сурово кажњени тако што су препуштени смрзавању у залеђеном језеру (сл. 238).¹⁵⁵⁹ Осим у Севастији и кападокијској Цезареји, где су њихови мартирејуми постојали већ крајем IV века,¹⁵⁶⁰ култ четрдесеторице мученика био је нарочито поштован у престоници Византијског царства, где им је било посвећено чак осам светилишта.¹⁵⁶¹ Када се говори о појави тог култа на територији средњовековних српских земаља,¹⁵⁶² онда је, као што је већ уочено,¹⁵⁶³ посебно важно нагласити да је он био веома снажан и на подручју Охридске архиепископије.¹⁵⁶⁴

¹⁵⁵⁹ Syn CP, 521-524; BHG II, 97-99; Auctarium BHG 128-129; Novum Auctarium BHG, 143-144; ODB II, 799-800; Franchi de Cavalleri, *Note agiografiche VII*, 155-184; P. Karlin-Hayter, *Passio of the XL Martyrs of Sebasteia. The Greek tradition: the earliest account (BHG 1201)*, AB 109/3-4 (1991) 249-304; Walter, *The Warrior Saints*, 170-172.

¹⁵⁶⁰ Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, 372, 374; idem, *Les premiers développements du culte des xl Martyrs de Sébastée dans l'Orient byzantin et en Occident*, VetChr 36 (1999) 193-211.

¹⁵⁶¹ Janin, *La géographie ecclésiastique I*, 498-502; M. Grünbart, *Die Macht des Historiographen – Andronikos (I.) Komnenos und sein Bild*. ЗРВИ 48 (2011) 75-85, са старијом литературом.

¹⁵⁶² Најраније сведочанство о њему представља познати натпис из Горњег Катунa код Варварина (X-XI век), cf. Љ. Стојановић, *Темнићки натпис*, ЈФ 1/1-2 (1913) 4-20; С. Радојчић, *Темнићки натпис*, ЗЛУМС 5 (1969) 1-11 (=idem, *Узори и дела*, 7-17); Б. Чигоја, *Најстарији српски ћирилски натписи (графија, ортографија и језик)*, Београд 2003, 11-13.

¹⁵⁶³ Cf. Д. Војводић, *О живопису Беле цркве Каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006-2007) 139; Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика*, 298.

¹⁵⁶⁴ У катедралном храму те аутокефалне цркве четрдесеторици мученика био је посвећен протезис, где је насликан њихов обиман житијни циклус, cf. Миљковић-Пепек, *Материјали I*, 61-63, сх. 3 (бр. 7), сл. 20, таб. XXVIII-XXXI; Грозданов, *Циклусот на Четириесетте маченици*; Т. В. Толстая, “Сорок севастијских мучеников“ в иконографической программе жертвенника Софии Охридской, BSI 56 (1995) 743-752. О популарности култа Четрдесеторице севастијских мученика у Охриду сведочи и једна њихова икона, датована у XI век [cf. Георгиевски, *Галерија на икони*, 20 (по. 2)], а нарочито остаци цркве која им је била посвећена, сасвим недавно откривени, cf. В. Маленко, Д. Бачева, Г. Ангеличин Жура, *Црквата Св. Четириесет маченици во Охрид. Археолошки локалитет*, Охрид 2010. Једна представа севастијских мученика, можда део њиховог циклуса, сачувана је у југозападном делу наоса цркве Светог Леонтија у Водочи (крај XI – почетак XII века), cf. К. Mijatev, *Les “Quarante martyrs”, fragment de fresque a Vodoca (Macédoine)*, in: *L'art byzantin chez les slaves. Les Balkans, I/1*, Paris 1930, 102-109; Миљковић-Пепек, *Водоча*, 45-48, сл. 28, сх. XI (по. 55), таб. XXIX. У другој половини XII века сцена страдања севастијских мученика насликана је и на фасади јужног параклиса у Вељуси, а изгледа да се и на царским дверима иконостаса у главној манастирској цркви налазила икона са представама тих страдалника за веру, cf. Миљковић-Пепек, *Вељуса*, 226-229, 235-236, 240-242, сх. VIII бр. 6, црт. 38, сл. 72.

Подаци о поштовању севастијских мученика у Охриду веома су значајни за разматрање њихове представе у студеничком католикону, имајући у виду чињеницу да се у тренутку осликовања манастир налазио на територији под јурисдиксијом охридског архиепископа, иако је био изузет од непосредне управне надлежности рашког владике. Осим тога, чини се да се може говорити и о посебном односу студеничког манастирског старешине према славним севастијским страдалницима за веру. По сведочењу хагиографâ, Сава је, између осталих ктиторских активности на Светој Гори, саградио и осликао цркву Четрдесеторице севастијских мученика у манастиру Ксиропотаму.¹⁵⁶⁵ У науци је претпостављено да је управо српски монах био заслужан за одабир патрона новог католикона те обитељи, пошто се он са старом посветом великомученику Никифору последњи пут помиње у једном документу из око 1200. године.¹⁵⁶⁶ Разложно је, дакле, претпоставити да је представа Четрдесеторице севастијских мученика заслугом архимандрита Саве насликана у задужбини његовог оца. Нема разлога да се сумња у то да је Сава одредио и програмско место представе мученика из Севастије. Свод јужног вестибила био је, разуме се, веома подесно место за ту представу, будући да је на њему било могуће на визуелно најефектнији начин развити њену особену структуру, због чега је та сцена и раније „смештана“ на сводове,¹⁵⁶⁷ а није неуобичајено ни то што се она налази на јужној страни храма.¹⁵⁶⁸ Осим тога, представу о којој је реч треба, чини се, сагледавати у контексту

¹⁵⁶⁵ М. Живојиновић, *Ктиторска делатност светога Саве*, in: *Сава Немањић*, 19-20; Гавриловић, *Живопис вестибила*, 190; Ђорђевић, *Програм*, 216; Миљковић, *Житија Светог Саве*, 107-109; Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика*, 299.

¹⁵⁶⁶ *Actes de Xéropotamou*, ed. J. Vompaire, Paris 1964. 69 (no. 8); Г. Суботић, *Обнова манастира Светог Павла у XIV веку*, ЗРВИ 22 (1983) 209, п. 15; Миљковић, *Житија светог Саве*, 108; Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика*, 299. На Светој Гори је, иначе, култ севастијских мученика одраније био присутан. Њима је посвећен северни параклис католикона манастира Лавре, у коме је сахрањен свети Атанасије Атонски, cf. Миљковић, *Житија светог Саве*, 79-80 (са литературом); Павловић, *Култ и иконографија Четрдесеторице севастијских мученика*, 299.

¹⁵⁶⁷ О томе ће бити речи у оквиру иконографске анализе обновљене фреске из 1568.

¹⁵⁶⁸ Такав је случај на своду јужне цркве Светог Константина у Ердемлију, али је ту реч о њиховим представама у медаљонима, cf. Thierry, *L'église de Saint Constantin*, 142-144, fig. 7-8. На програмско место севастијских мученика у Студеници донекле подсећа решење примењено у цркви Богородице Прототронос у Халкију на Накосу (око 970-980), где је сцена њиховог страдања насликана на западном зиду јужног крака крста, cf. Panayotidi, Konstantellou, *Panaghia Protothronos*, 265, fig. 12. Посебно занимљива аналогија сачувана је у цркви Свете Софије у Кијеву, где је представа о којој је реч приказана на јужном зиду југозападне одаје јужне спољашње галерије, cf. А. Салтыков, *Историческое значение изображений святых Севастијских мучеников в Софии Киевской*, ИХМ 5 (2001) 23sq; И. Ф. Тоцкая, *Крещальня Софии Киевской*, in: *Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура*, Санкт-Петербург 2002, 115, сл. на стр. 117; Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 102, ил. 94. О осталим, млађим фрескама у тој просторији cf. Л. И. Лифшиц, *Росписи апсиды «Крещальни» Софийского собора в Киеве. К вопросу о датировке*, in: *ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь 70-летия А. И.*

тематике улаза.¹⁵⁶⁹ На могућност таквог „читања“ упућује податак да су у католикону Жиче, другог храма чије је осликавање надгледао Сава Српски, севастијски мученици насликани на своду портика западне куле.¹⁵⁷⁰ Старији византијски примери сликања севастијских мученика у улазним просторијама нису познати, али један млађи цариградски споменик упућује на помисао да су они могли постојати. Реч је о фресци на западном зиду улазне нише цркве Свете Еуфимије на хиподрому, с краја XIII века.¹⁵⁷¹ Могуће је, дакле, да је постојао и неки непосредан, данас изгубљен, узор да за представе севастијских мученика на сводовима јужног вестибила у Студеници и портика Жиче. У сваком случају, студеничко решење оставило је трага у неким другим српским споменицима. У Милешеви је представа славних мученика насликана на своду северне певнице (слој из XVI века), а на истом месту се потом појавила и у живопису Мораче (такође обновљено у XVI столећу) и Сопоћана.¹⁵⁷²

Програмско место *Покајања Давидовог* у јужном вестибилу не може се разматрати у контексту старијих монументалног представа тог старозаветног призора, пошто ниједан такав пример, колико нам је познато, није сачуван. Сцену о којој је реч можемо стога поредити само са примерима из млађих споменика, и то пре свега српских.¹⁵⁷³

Комеча, ed. А. С. Преображенский, Москва 2006, 249–274. У највишој зони јужног зида наоса, севастијски мученици насликани су и у Богородичином параклису у Меренди, осликаном у трећој четвртини XIII века, cf. Coumbaraki-Pansélinou, *Kalyvia-Kouvara*, 147, pl. 78-79.

¹⁵⁶⁹ Зага Гавриловић, имајући у виду дела црквених писаца у којима се страдање севастијских мученика доводи у везу са Крштењем (cf. Гавриловић, *Живопис вестибила*, 187-188), сматра да је представа страдања севастијских мученика, као и остале сцене у студеничким вестибилимa, насликана сагласно „принципу да се на уласку у цркву поставе оне сцене које подсећају да је крштење просвећење и одуховљење човека и да је то прави пут којим се улази у царство небеско“ (Ibid., 189). Да је „добар део сцена, па и неких стојећих фигура оба вестибила, нашао овде место јер су у питању улази“ запазио је и Ђорђевић, *Програм*, 212.

¹⁵⁷⁰ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 338-340, 514-515, сл. 234 (Д. Војводић), где је показано да је данашња представа, на другом слоју живописа, највероватније насликана по узору на првобитну, из времена светог Саве.

¹⁵⁷¹ R. Naumann, H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966, 171-177, taf. 34-35. Поводом фреске у портику Жиче, на поменути цариградски пример скренуо је пажњу M. Savage, *The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium. The Example of the Entrance Vestibule of Žica Monastery (Serbia)*, in: *Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme*, edd. W. Hörandner, A. Rhoby, Wien 2008, 106-107.

¹⁵⁷² Живковић, *Милешева*, 24; Петковић, *Морача*, 237; Живковић, *Сопоћани*, 18; Павловић, *Култ и иконографија четрдесеторице севастијских мученика*, 299-301. За представу из манастира Градца, где су севастијски мученици насликани у првој зони јужног зида припрате, cf. *ibid.*, 301-302, сл. 11; eadem, *Зидно сликарство градачког католикона*, сх. 1 (по. 98), 99, 103, 105.

¹⁵⁷³ Најстарија сачувана представа *Покајања Давидовог* у византијском монументалном сликарству сачувана је у Старој Митрополији у Верији, чији се живопис датује у почетак треће деценије XIII века. Сцена је насликана на ступцу, испод поворке стојећих фигура пророка у другој зони северног зида, cf. Παλαζώτος, *Η Βερόια*, 243-245; Fundić, *Art and Political Ideology*, 235-237, fig. 6.

Најзначајнија аналогија сачувана је у јужној певници Милешеве, где је, у ствари, *Покајање Давидово* насликано по угледу на решење из Студенице. Само мањи део те фреске потиче са оригиналног слоја, а остатак, и сâм у фрагментарном облику, настао је приликом обнове живописа у XVI веку.¹⁵⁷⁴ С друге стране, *Покајање Давидово* је у цркви Светих Апостола у Пећкој патријаршији приказано је у протезису.¹⁵⁷⁵ За разматрање сцене у студеничком вестибилу од значаја је и представа на спрату нартекса Свете Софије у Охриду, иако је настала тек у другој половини четврте деценије XIV века, јер је то још један пример њеног позиционирања у простору „секундарног“ значаја. Осим тога, и та охридска композиција је, попут студеничке, насликана у „тимпанону“ бочног зида, само северног.¹⁵⁷⁶

У радовима појединих аутора студеничкој представи *Покајања Давидовог* приписан је особен, морализаторско-дидактички смисао. Та сцена, а за њом и оне у Милешеви и Пећи, доведене су, наиме, у непосредну везу са извесним настојањем архимандрита, односно архиепископа Саве, а потом и његовог наследника Арсенија, да српским владарима скрену пажњу на то да је световна власт подређена духовној, оличеној у фигури пророка Натана.¹⁵⁷⁷ Наведено тумачење нипошто не треба искључити, али би га било много лакше доказати једино када би се могло поткрепити одговарајућим местима у списима светог Саве. С друге стране, чињеница је да је фигура цара и пророка Давида већ

¹⁵⁷⁴ Живковић, *Милешева*, 25; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 76-77; Петковић, *Милешевске фреске из XVI века*, 124; Ђорђевић, *О сликаним програмима*, 168; Тодић, *Ново тумачење*, 62.

¹⁵⁷⁵ Радовановић, *Иконографија фресака протезиса*, 43, 46, ск. 2, сл. 5. У наведеном раду је позиција представе протумачена у светлу чињенице да се покајни 50 псалм чита после отпуста на проскомидији. Cf. и Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 56 (В. Ј. Ђурић); Петковић, *Архиепископ Данило I*, 81, п. 4, 86-87, црт. 2, сл. 6-7.

¹⁵⁷⁶ Радојчић, *Фреска Покајања Давидовог*; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 75, црт. 14, сл. 48-50. За датовање сликарства на спрату нартекса, остварења сликарске радионице Јована Теоријаноса, cf. М. Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја и трема Свете Софије охридске и сликарство Охрида и суседних области*, Зограф 35 (2011) 155-184.

¹⁵⁷⁷ Могућност таквог тумачења уздржано је наговестио Радојчић, *Фреска покајања Давидовог*, 133, п. 7, а подробније га је разрадила М. Кuyumdzhieva, "David rex penitent": some notes on the interpretation of King David in Byzantine and post-Byzantine art, in: *The Biblical Models of Power and Law*, edd. I. Biliarsky, R. Păun, Bucarest 2008, 141-143. Ауторка се ослонила на тумачења црквених отаца, који су у Давидовом лику видели својеврстан модел понизности и скромности, а у његовом покајању, којем је претходила свест о греху, доказ Божије милости, односно на схватање да је покајање тог старозаветног цара својеврсна архетипска слика „тријумфа хришћанског морала над вољом владара“. Осим тога, у обзир су узете и сцене *Покајања Давидовог* у средњовизантијским рукописима, у којима су поједини истраживачи препознали алузију на актуелне византијске царе, cf. *ibid.*, 133-151, са изворима и литературом. Cf. и Е. Bakalova, *King David as a Model for the Christian Ruler. Some visual Resources*, in: *ibid.*, 93-131; Дагрон, *Цар и првосвештеник. Студија о византијском „цезаропанизму“*, Београд 2001, 136-148 et passim; С. Rapp, *Old Testament Models for Emperors in Early Byzantium*, in: *Old Testament in Byzantium*, ed. idem, Washington D.C. 2010, 181 et passim.

у првим деценијама XIII века присутна у неким другим српским хагиографским и дипломатичким саставима. О томе сведочи управо аренга даровне повеље коју је ктитор студеничког живописа издао Богородичином манастиру на Мљету, тада већ као крунисани краљ Србије. Стефан у том документу не само да више пута цитира псалме, молећи се Богу за спасење, већ и евоцира успомену на „мир и тишину“ који су завладали у држави његовог оца, тумачећи то као својеврсно испуњење речи пророка Давида: „Господ неће лишити добра оне који ходе незлобиво“.¹⁵⁷⁸ Штавише, првовенчани краљ у *Житију светог Симеона*, описујући дочек очевог тела из Хиландара, и самог себе пореди са пророком Давидом, односно са његовом игром испред *Ковчега завета*.¹⁵⁷⁹ На основу наведеног је, дакле, јасно да је у времену (након) осликавања Богородичине цркве у Студеници лик старозаветног цара и пророка у српској средини могао бити тумачен типолошки, то јест да је идеја о српском владару као Новом Давиду већ међу првим Немањићима била бар у извесној мери профилисана. Привлачно је, разуме се, повезивање наведених текстуалних исказа са фреском *Покајања Давидовог* у јужном студеничком вестибилу, па и оном у Милешеви, утолико више што је иконографска тема о којој је реч ретко појављивала у монументалном живопису на осталим источнохришћанским подручјима.¹⁵⁸⁰ Па ипак, чини се да за такву интерпретацију ипак нема довољно чврстог основа. Извесно је, сматрамо, само то да је постојала жеља да се представом о којој је реч изрази њен основни, односно универзалнији сотириолошки наук – мисао о страху Божијем и потреба за покајањем, као и вера у трајно присуство и снагу Божије милости. Последњи поменути аспект представе *Давидовог покајања* чини се посебно важним, ако се има у виду да о њему на извештан начин говори и друга сцена у јужном вестибилу, на којој севастијски мученици бивају награђени венцима које им сâм Христос шаље са неба.¹⁵⁸¹ На питање о томе да ли су идејни творци студеничког сликаног програма на првом месту имали на уму повезаност поменутих хришћанских врлина са владалачким достојанством нисмо у стању да дамо иоле одређенији одговор. Чини се, међутим, да би у случају да је постојала потреба за баш

¹⁵⁷⁸ Стефан Првовенчани, 126/127. Cf. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 202-203. О мљетској повељи, са библиографијом, cf. Порчић, *Документи*, 26, 135-136 (бр. 4).

¹⁵⁷⁹ Стефан Првовенчани, 62-63; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 207-208.

¹⁵⁸⁰ Заправо, и раније поменута фреске *Покајања Давидовог* у Верији протумачена је на трагу Радојчићевог тумачења српских примера те старозаветне сцене, односно у вези са идеологијом епирског господара Теодора Комнина Дуке, cf. Fundić, *Art and Political Ideology*, 235-237.

¹⁵⁸¹ Cf. и Гавриловић, *Живопис вестибила*, 190, где се смисаоним језгром сцене сматра пре свега идеја о Премудрости Божијој.

таквим семантичким нијансирањем, за сцену *Покајања Давидовог* било изабрано неко истакнутије место у наосу цркве, а не помало „забачен“ јужни зид јужног вестибила. С друге стране, таквом начину „читања“ старозаветног призора о коме је реч ишла би у прилог чињеница да се он налази тачно изнад фигура светих Константина и Јелене – још једне архетипске слике средњовековних владара.¹⁵⁸²

Сцене у северном вестибилу

На своду северног вестибила су се и на најстаријем слоју студеничког живописа налазиле сцене *Тројице младића* у огњеној пећи и *Седам спавача из Ефеса*, а и представе *Жртве Авраамове* и *Илијиног Вознесења* у „лунетама“ јужног и северног зида су 1568. само пажљиво „обновљене“ (сл. 239).¹⁵⁸³

Ликовне представе тројице јеврејских младића који су бачени у ужалену пећ, пошто су одбили заповест цара Навуходоносора да се поклоне златном кипу идола (Дан 3), појавиле су се већ у ранохришћанској уметности.¹⁵⁸⁴ Велика популарност тог потресног призора, тако рано испољена, заснивала се на чињеници да су муке Азарије, Ананије и Мисаила у делима отаца Цркве тумачене као старозаветни праобраз хришћанске истрајности у вери, односно мучеништва и спасења. Поред тога, у делима црквених писаца је анђеоло што је спасао тројицу младих Јевреја препознаван као префигурација Христа, односно његовог будућег Силаска у Ад, па је на тај начин епизода о којој је реч могла бити доживљена и као својеврсна најава Васкрсења.¹⁵⁸⁵ Најбројније постиконоборачке представе тих старозаветних мученика сачуване су на тлу Кападокије. На том подручју је сцена о којој је реч неретко била укључена и у фунерарни програмски контекст, о чему сведоче представа насликана на северном зиду наоса цркве Светог Николе у Ердемлију (XI век), тачно изнад једне гробнице,¹⁵⁸⁶ као и пример у пећинском храму у близини Чанли килисе, осликаном у XI веку, где је сцена, уз коју су приказане и фигуре ктитора, приказана на западном зиду југозападног травеја, поред *Крштења* на

¹⁵⁸² О тим фигурама cf. infra, стр. 271-275.

¹⁵⁸³ Cf. поглавље о обнови живописа у XVI веку.

¹⁵⁸⁴ Cf. n. 2754 supra.

¹⁵⁸⁵ M. Dulaey, *Les trois hébreux dans la fournaise (Dn 3) dans l'interprétation symbolique de l'église ancienne*, RSR 71 (1997) 33–59; D. Tucker, *The Early Wirkungsgeschichte of Daniel 3: Representative Examples*, JTI 6 (2012) 295–306; B. G. Bucur, *Christophanic Exegesis and the Problem of Symbolization: Daniel 3 (the Fiery Furnace) as a Test Case*, JTI 10/2 (2016) 227–244.

¹⁵⁸⁶ N. Thierry, *Erdemli. Une vallée monastique inconnue en Cappadoce, étude préliminaire*, Зограф 20 (1989) 13; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 300.

јужном зиду.¹⁵⁸⁷ За разматрање представе у северној улазној одаји студеничког католикона нарочито су, чини се, релевантни они кападокијски храмови у којима су тројица младића насликани у близини улаза.¹⁵⁸⁸ Насупрот поменутиим представама у Кападокији, у средњевизантијским храмовима „цариградског програма“, старозаветна тема о којој је реч сликана је у олтару, у складу са њеним евхаристијским значењем.¹⁵⁸⁹ Ликовима тројице страдалника је, такође, могло припасти место и на другим местима у храму,¹⁵⁹⁰ о чему сведоче и представе у српским храмовима хронолошки блиске настанку најстаријег студеничког живописа. У Ђурђевићевим ступовима су попрсја Азарије, Ананије и Мисаила насликани у тамбуру куполе, уз фигуру пророка Данила,¹⁵⁹¹ а у цркви Светог Николе у Студеници на луку изнад апсиде.¹⁵⁹² С друге стране, решење из студеничког католикона опонашано је у Милешеви, где је сцена њиховог страдања насликана на своду јужне певнице.¹⁵⁹³ У неколико споменика, сцена о којој је реч непосредно је програмски повезана са композицијом *Жртве Авраамове*, о чему ће бити речи нешто касније.

Текстуални извори на основу којих је уобличена представа *Седморици светих ефеских младића* (4. април, 22. октобар) необично су занимљиви, па и готово бајковити. Према хагиографским сведочанствима, ти млади царски војници сакрили су се у пећину на гори Охлон, како би се спасли од прогона хришћана у време цара Декија (249-251). У тој пећини су сва седморица – Максимилијан, Јамвлих (Константин), Мартинијан, Дионисије, Антонин, Јован, Ексакустодијан – Божијом вољом заспали, а прогонитељи су

¹⁵⁸⁷ Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 300; Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia*, 153, pl. 19, figs. 221, 225-226. И у неким млађим кападокијским споменицима, попут Карши килисе, *Три младића у огњеној пећи* насликани су у програмској вези са *Крштењем*, cf. Jolivet-Lévy, *Karşı kilise*, 173-174, fig. 1, 10-12. За тумачење старозаветне епизоде којом се бавимо као префигурације Крштења у патристичкој егзегези cf. n. 1585 supra.

¹⁵⁸⁸ Thierry, *Nouvelles églises*, 117, pl. 59/b; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 300. И у неким српским храмовима представе Тројице јеврејских младића насликане су у вези са тематиком улаза. Њихове ликовне истраживачи су препознали у лунети изнад портала на западном зиду Сопоћана, cf. Живковић, *Сопоћани*, 24, 28; Томић, *Сопоћани*, 429-431.

¹⁵⁸⁹ Cf. нарочито сцену у ђаконикону Светог Луке у Фокиди, насупрот представи пророка Данила у лављој пећини: Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22-23 (no. 28-29), figs. 25-26. Cf. и Тодић, *Грачица*, 133, 146.

¹⁵⁹⁰ Тако су, рецимо, у Светим Врачима у Касторији тројица јеврејских младића насликани у припрати [cf. Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 159)], у цркви Светог Николе Родијаса на западном зиду наоса [cf. Фундић, *Зидно сликарство Светог Николе Родијаса*, сх. 1 (no. 85), сл. 15], а у Дечанима у западном травеју јужног брода, са још неким илустрацијама епизоде из Књиге пророка Данила, cf. Милановић, *Старозаветне теме*, 216, 217-218, сл. 5.

¹⁵⁹¹ Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, Београд 1980, 27 (бр. 1); Ђорђевић, *Живопис XII века*, 314.

¹⁵⁹² Томић, *Никољача*, 264, сл. 5.

¹⁵⁹³ Живковић, *Милешева*, 25; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 76-77; Петковић, *Милешевске фреске*, 124, сл. 4; Ђорђевић, *О сликаним програмима*, 158; Тодић, *Ново тумачење*, 62.

засидали њихово скровиште. Младићи су се пробудили тек у време цара Теодосија II (408-450), опет чудесном божанском интервенцијом, сведочећи на тај начин – што је хагиографима посебно било стало да нагласе – о истини Васкресења савременицима у Ефесу, међу којима су се прошириле јеретичке сумње у њу. Пошто их је, сазнавши са њихово чудесно буђење, посетио и сâм император Теодосије, седморица младића поново су утонули у сан из кога се више нису будили.¹⁵⁹⁴ Култ тих необичних ефеских светитеља био је пре свега регионалног карактера¹⁵⁹⁵ и није показивао нарочито снагу у престоници Царства, а најраније њихове сачуване представе појавиле су се тек у илустрованим псалтирима IX века.¹⁵⁹⁶ Програмска диспозиција представе *Седам спавача из Ефеса* у Богородичиној цркви у Студеници није неуобичајена јер је она и у неким другим источнохришћанским храмовима украсила зидове „периферних“ простора у храму. Како је већ запажено, посебно је упутно поређење са примером у охридској катедрали, где су свети младићи насликани изнад портала на северном зиду нартекса.¹⁵⁹⁷ Када је реч о програмског окружењу студеничке представе ефеских „отрока“ онда посебно треба скренути пажњу на њихову представу у другој зони северне стране западног зида у цркви Светог Николе Родијаса у Арти (друга половина XIII века). Као пандан тој композицији, на одговарајућој површини јужне половине истог зида приказани су, баш као у Студеници, *Три младића у огњеној пећи*.¹⁵⁹⁸ Нема сумње да је успостављање програмске

¹⁵⁹⁴ За хагиографске податке о светих седам ефеских младића cf. Syn CP, cols. 155-156, 865-866; ВНГ II, 223-225; Auctarium ВНГ, 163; Novum auctarium ВНГ, 184; P. Michael Huber, *Die Wanderlegende von den Siebenschläfern: Eine Literargeschichtliche Untersuchung*, Leipzig 1910, 37-59; P. Peeters, *Le texte original de la passion des Sept Dormants*, АВ 41 (1923) 369-385; E. Honigmann, *Stephen of Ephesus (April 15, 448 – Oct. 29, 451) and the Legend of the Seven Sleepers*, in: idem, *Patristic Studies*, Roma 1953, 125-168; Јустин, *Жумија светих за август*, 47-58. Cf. и Димитријевић, *Светих седам ефеских младића*, 49-50.

¹⁵⁹⁵ О цркви која је подигнута изнад пећине седам младића у Ефесу cf. Foss, *Ephesus After Antiquity: A Late Antique, Byzantine, and Turkish City*, Cambridge 1979, 42-45; Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, 381. Овом приликом нема простора за разматрање сиријских и арапских легенди о светим ефеским младићима, као ни о рецепцији њиховог култа на латинском Западу, нити су ти занимљиви проблеми од значаја за нашу тему.

¹⁵⁹⁶ Вагнер, *Легенда о семи спящих эфесских отроках*; Царевская, *«Семь спящих отроков эфесских»*; Страті, *Το εικονογραφικό θέμα των Επτά Παίδων εν Εφέσω* (с најпотпунијим каталогом примера из византијске и поствизантијске епохе).

¹⁵⁹⁷ Ђурић, *Црква Свете Софије*, V, сл. 40; Миљковић-Пепек, *Материјали III*, 17, сх. VI (по. 4), сл. 12; Димитријевић, *Светих седам ефеских младића*, 45-46, сл. 2. Штавише, претпостављено је да охридска представа послужила као узор студеничкој, cf. *ibid.*, 51.

¹⁵⁹⁸ Фундић, *Зидно сликарство Светог Николе Родијаса*, сх. 1 (по. 108), сл. 16. Иначе, симболички је најзначајитије програмско место светих седам спавача у храму на Мјачину код Новгорода, где су они насликани на западном зиду проскомидије, cf. Царевская, *«Семь спящих отроков эфесских»*, сл. на стр. 173. Ваља напоменути и то да су у појединим храмовима седморица светитеља насликани у виду попрсја у медаљонима, онако како је то било уобичајено за представе мученика. Такав је случај у цркви Свете

везе између двеју представа било засновано на њиховом подударном значењу, као симболичких приказа спасења и Васкрсења.

Осим са представом *Седам спавача са Ефеса*, ликови *Тројице јеврејских младића* у источнохришћанским споменицима довођени су у непосредну програмску везу и са сценом *Жртве Авраамове*, као што је то на извештајан начин учинио и идејни творац сликаног програма северног студеничког вестибила. Та потоња композиција је, иначе, још од рановизантијске епохе сликана у олтарима,¹⁵⁹⁹ будући да је у делима црквених отаца тумачена као својеврсна праслика Христовог страдања.¹⁶⁰⁰ Најстарији пример програмског повезивања *Жртве Авраамове* и *Тројице младића у огњеној пећи* сачуван је у кападокијској цркви Светог Јована у Чаушину (крај VI – почетак VII века), где су две сцене насликане на западном зиду наоса, једна поред друге.¹⁶⁰¹ У цркви Свете Софије у Охриду страдање тројице Јевреја насликано је на најисточнијој тачки северног зида беме, насупрот сценама из живота праоца Авраама што заузимају целу површину јужног зида.¹⁶⁰² Слично томе, у цркви Свете Софије у Кијеву *Тројица младића у огњеној пећи* насликани су заједно са сценама из Авраамовог циклуса у одаји на хору, где су у вишим зонама зидова насликане и јеванђељске сцене евхаристијског значења – *Тајна вечера* и *Чудо* и *Свадба у Кани Галилејског*.¹⁶⁰³ Коначно, и у цркви Богородице Живоносног источника у Самарини, *Жртвовање Исака* и сцена страдања *Тројице јеврејских младића*

Барваре у Соганлеу (cf. Jerphanion, *Cappadoce* II/1, 316-321; III. pl. 190, 191/1; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce* 259), Богородичином параклису на Патмосу [cf. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, 219-220, Εικ. 2 (no. 34-40), 26, 28-30, 46] и Панагији Мутули на Кипру, cf. A. Nicolaidis, *Les Sept Dormants d'Ephese de la Panagia de Moutoullas a Chypre*, CB 15 (1990) 103-117.

¹⁵⁹⁹ Skawran, *The Development*, 25; Годић, *Грчаница*, 144; M. Altripp, *Die Bindung Isaaks in der frühchristlichen, jüdischen und byzantinischen Ikonographie: Neue Beobachtungen*, ΔΧΑΕ 36 (2015) 44-47. То, међутим, није било једино место на којем се та старозаветна сцена могла налазити. Како је у науци већ показано, многобројни су споменици у којима је она „смештана“ у западне просторе наоса, нартекс или неко друго место у цркви Thierry, *Ayvali kilise*, 119-121, fig. 14; Stylianou, *Painted Churches of Cyprus*, 296, 434; Војводић, *Свети Ахилије*, 106; Perdiki, *L'église Saint-Antoine de Kellia*, 22-23, fig. 8. За разматрање просторне диспозиције сцене у ширим хронолошким и географским оквирима cf. A. Weyl Carr, *Iconography and Identity: Syrian Elements in the Art of Crusader Cyprus*, in: CHRC 89 (2009) 144-148.

¹⁶⁰⁰ О тумачењу Жртве Авраамове као префигурације евхаристије у делима отаца Цркве, али и о другим смисаоним слојевима те старозаветне епизоде, најпотпуније: Војводић, *Свети Ахилије*, 106-109, са бројним изворима и литературом.

¹⁶⁰¹ Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce*, 93-97, fig. 36, pl. 29. У неким другим кападокијским храмовима, тројица младића сликани су заједно са још једног старозаветном представом страдања, описаног у истој књизи – сценом *Пророк Данило у лављој јами*, cf. Jerphanion, *Cappadoce* I, 556; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 299-300.

¹⁶⁰² Пепек, *Материјали* I, 45-47, 49, сх. 1 (бр. 34-35, 39), Т. III-V, IX; Радојчић, *Прилози*, 361-362, сл. 4.

¹⁶⁰³ Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 45-49, рис. 8, 9, 17; Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 72, 75-76, илл. 58-59.

програмски су непосредно повезани – прва је приказана у јужној лунети југозападног травеја наоса, а друга у суседној, западној лунети истог одељења.¹⁶⁰⁴

Представа *Вазнесења пророка Илије* сликана је на различитим местима у средњовизантијским храмовима. На најстаријим примерима, сачуваним на тлу Кападокије, приметна је тенденција њеног позиционирања на сводове и више зоне зидова, несумњиво у вези са основном симболиком догађаја. У цркви у селу Илташ код Ургупа (VIII век), која је вероватно била посвећена том празнику, композиција *Илијиног вазнесења* насликана је на своду улазног вестибила.¹⁶⁰⁵ Слично томе, у Ајвали килисе (913-920) је сцена о којој је реч насликана на своду коридора између два брода, који је вероватно имао фунерарну намену.¹⁶⁰⁶ Поменута тенденција је на посебно упечатљив начин остварена у грузинском сликарству с почетка XI века, о чему сведочи живопис храма у Хахулију, у коме је *Вазнесење Илијино* насликано у тамбуру куполе, очито у вези са небеском симболиком тог дела грађевине.¹⁶⁰⁷ У средњовизантијском раздобљу су и у споменицима на другим крајевима византијског културног простора представе тог старозаветног чудесног догађаја такође сликане у највишим зонама зидова. У северозападној капели католикона манастира Светог Луке у Фокиди *Вазнесење Илијино* заузело је полукружну површину (као у студеничком вестибилу) „тимпанона“ западног зида, изнад пролаза у нартекс,¹⁶⁰⁸ а у катедралном храму Охридске архиепископије „смештено“ је у најјужнију лунету источног зида припрате, изнад улаза у наос.¹⁶⁰⁹

¹⁶⁰⁴ Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint*, 179; Skawran, *The Development*, 25, 166.

¹⁶⁰⁵ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 167; eadem, *La Cappadoce médiévale*, 301.

¹⁶⁰⁶ Поменута представа посебно је важна и због тога што је, као и у Студеници, непосредно програмски повезана са сценом *Жртве Авраамове*, насликане у источној ниши поменутог коридора, Thierry, *Ayvali kilise*, 119-124, figs. 14-17; eadem, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce*, 153-155, fig. 52-53; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 301. У живопису Карабулут килисеси у Авчилару (прва четвртина XI века) представи *Илијиног Вазнесења* припало је место у наосу, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 77; eadem, *La Cappadoce médiévale*, 301.

¹⁶⁰⁷ N. Thierry, *La peinture medieval géorgienne*, CCARB 20 (1973) 411, fig. 1; eadem, *Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure*, CA 24 (1975) 98 (оба рада прештампана су у: eadem, *Peintures d'Asie mineure*, V-VI); E. Privalova, *Notes on the Murals of Tao-Klarjeti (X-XIII cc)*, in: *Αγιον Ορος. Φύση – Ιατρεία – Τέχνη II*, Θεσσαλονίκη 2015, 69, fig. 8, 12. Cf. и представу *Вазнесења Илијиног* у Тимотесубанију, насликану у другој зони југозападног одељења у наосу: Привалова, *Тимотесубани*, 98, рис. 8, 41.

¹⁶⁰⁸ Chatzidakis, *Particularités iconographiques*, 96-105; eadem, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 26, 50sq, Sch. III, fig. 18.

¹⁶⁰⁹ Миљковић-Пепек, Материјали III, 19, сх. VI (no. 44), сл. 15. Подсетимо, у истој просторији је, само на северном зиду, насликана и сцена *Седам спавача из Ефеса*. У оквиру иконографског програма нартекса, старозаветна представа о којој је реч појављује се и у много млађим споменицима, попут Леснова, cf. Габелић, *Лесново*, 156 (no. 263), 189-190, таб. LVI. Када су у питању српски споменици XIII века,

У науци је већ запажено да се може говорити о заједничком идејном основу за програмско повезивање сцена у студеничким вестибилинама. Чини се прихватљивим мишљење да је свима њима заједничко истицање идеје Спасења, односно Васкрсења.¹⁶¹⁰ Због таквог свог значења, неке од поменутих старозаветних епизода помињу се и на богослужењу, у недељи пре Божића. Нарочито је, како је већ истакнуто, речит податак да се 17. децембра према Типику Велике цркве на јутрењу помињу муке тројице Јевреја и пророка Данила у лављој јами, а да се на литургији чита посланица Јеврејима апостола Павла (Јевр. 11, 9-40), у којој се евоцирају успомене на старозаветне личности и њихове подвиге који су тумачени као примери истрајности у вери. Апостол Павле у том смислу није, разуме се, пропустио да помене ни пророка Давида, тројицу јеврејских младића, Жртву Авраамову – то јест оне старозаветне личности и епизоде које су насликане у студеничким вестибилинама.¹⁶¹¹

Појединачне представе у јужном вестибилу

Свети Константин и Јелена

У првој зони јужног зида јужног вестибила, на уским површинама са страна портала, налазе се стојеће, фронтално постављене фигуре светих Константина и Јелене, на слоју сликарства из 1568. године (сл. 239).¹⁶¹² На северној страни приказана је света Јелена (сл. 240). Лик светитељке, обележене нимбом, готово је сасвим испран; тешко се разазнају и облик и декорација њене круне и црвене владарске хаљине украшене лоросом, док је доњи део фигуре у потпуности уништен. На сву срећу, легенда са именом очувана је у довољној мери да се име свете царице може лако прочитати. Још је оштећенија представа светог Константина са супротне стране портала, пошто је фреска на том месту готово у

Вазнесење Илијино насликано је у ђаконикону Мораче, као једна од сцена из циклуса тог пророка (cf. n. 2772 supra), а у цркви Светих Апостола у Пећи на северној страни источног дела свода средњег травеја, Зарић, *Фреске средњег травеја*, 57, 62-63, сл. 8.

¹⁶¹⁰ Димитријевић, *Светих седам ефеских младића*, 53.

¹⁶¹¹ Тодић, *Фреске*, 148-149. Cf. Mateos, *Le typon de la Grande Église* II, 136/137.

¹⁶¹² Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис* I, 36; II, 42, 76, сх. 6, јужни вестибил, доња зона, бр. 5-6.

потпуности отпала (сл. 241). Од фигуре равноапостолног императора данас се разазнају само део нимба, остатак доњег дела сакоса и црвене ципеле.

Једино је, када је реч о описаним представама, сама њихова појава лако разумљива. Било би, наине, крајње изненађујуће да у оригинални иконографски програм Богородичине цркве у Студеници нису биле укључене представе првог хришћанског цара и његове мајке, имајући у виду изразит значај њиховог заједничког празновања у православној екумени (21. мај), односно снажан одјек тог култа у средњовизантијској уметности.¹⁶¹³ Са сваког другог аспекта посматране, представе о којима је реч прилично су особене. Најпре се запажа да свети Константин и Јелена нису приказани како заједно држе крст у рукама,¹⁶¹⁴ а пажњу побуђује и податак да је света Јелена насликана на левој, хијерархијски истакнутијој страни.¹⁶¹⁵ Најизузетнија је, ипак, програмска диспозиција фигура тог светитељског пара, пошто су пре настанка најстаријих студеничког фресака они најчешће сликани на западном зиду наоса или у припрати. Прво поменуто решење примењено је, рецимо, у охридској катедрали,¹⁶¹⁶ католикону Мирожског манастира у Пскову¹⁶¹⁷ и цркви Свете Софије у Никеји,¹⁶¹⁸ а о месту њихових представа у нартексу

¹⁶¹³ О томе најпотпуније Teteriatnikov, *The True Cross*. О поштовању Часног крста у Цариграду cf. Н.А. Klein, *Constantine, Helena, and the Cult of the True Cross in Constantinople*, in: *Byzance et les reliques du Christ*, 31–59. О настанку легенде о Јеленином проналажењу Часног крста, приликом ходочашћа у Јерусалим у другој половини IV века, cf. J. W. Drijvers, *Helena Augusta, The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross*, Leiden 1992; В. Baert, *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden-Boston 2004, 15-53; J. W. Drijvers, *Helena Augusta: the Cross and the Myth: some new reflections*, Millennium 8 (2011) 125-174. Cf. и Walter, *Constantine the Great, Константин Велики у византијској и српској традицији*, ed. Љ. Максимовић, Београд 2014.

¹⁶¹⁴ Без крста, односно медаљона са крстом у рукама, свети Константин и Јелена представљени су, фронтално или полупрофилно, онда када су насликани на наспрамним странама потрбушја лука (cf. Restle, *Kleinasiens II*, abb. 21), на ставротекмама на којима се између њих налазила сама реликвија часног крста, онда када је крст насликан између њих, или на појединим сценама *Распећа*, cf. Teteriatnikov, *The True Cross*, 174-176, fig. 1, 6, 14-15, 17. Двоје светих владара су и у одајама испод хорова у цркви Свете Софије у Кијеву приказани само са *акакијама* у рукама, али су ту њихове фигуре просторно раздвојене, cf. Никитенко, *К иконографической программе*, 101-107, рис. 1, 4; Teteriatnikov, *The True Cross*, 172; Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 101, ил. 84, 292.

¹⁶¹⁵ Тој, ређој „редакцији“ представа светих Константина и Јелене припадају, рецимо, примери у Гарденици на Манију (cf. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 266, εικ. 14, 44), кападокијским Јиланли килисе и Јусуф Коч килисеси (cf. Thierry, *Nouvelles églises*, 107, Pl. 53; N. Thierry, *Yusuf Koç Kilisesi, eglise rupestre de Cappadoce*, in: eadem, *Peintures d'Asie mineure*, IX, 199, pl. 82), Светом Ђорђу Дијасоритису на Накосу (cf. Αχελιάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασώριτης*, 108-110, εικ. 55, πίν. 96), Мавриотиси у Касторији [cf. Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 68 (no. 34-35), 79, Εικ. 14], Сопоћанима (cf. n. 1623 infra) или Богородици Хрисафитиси, cf. Albani, *Panagia Chrysaphitissa*, 75-76, taf. 7, 30.

¹⁶¹⁶ Миљковић-Пепек, *Материјали III*, 11, сх. V (бр. 41), сл. 9.

¹⁶¹⁷ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 310 (no. 17).

¹⁶¹⁸ М. Alpatoff, *Les fresques de Sainte-Sophie de Nicée*, EO 25 (1926) 43; Pitamber, *Replacing Byzantium*, 112-113, 149. На другом слоју живописа у Морачи свети Константин и Јелена насликани су на западном зиду наоса, вероватно на основу првобитне представе, cf. Петковић, *Морача*, 244. Наведеним примерима

сведоче примери из католикона манастира Светог Луке Стириота у Фокиди,¹⁶¹⁹ те храмова у Касторији (Свети Врачи, Свети Никола, Мавриотиса)¹⁶²⁰ и Русији (Света Софија у Новгороду, Кириловска црква у Кијеву).¹⁶²¹ У складу са поменутиим обичајем, фигуре светих Константина и Јелене су и у млађим српским споменицима XIII века сликане у припрати, о чему сведоче њихове фигуре у Милешеви¹⁶²² и Сопоћанима.¹⁶²³ Истина, стандардна програмска диспозиција шредстава светих Константина и Јелене није поштована увек и на свим подручјима византијског културног простора.¹⁶²⁴ Међу тим изузецима, решење из Богородичине цркве у Студеници донекле је упоредиво са оним представама светих Константина и Јелене које су „смештане“ на јужну страну поткуполног простора наоса. Па ипак, ту није реч о сасвим адекватним аналогијама, пошто нису у питању периферни простори брода цркве, какав је јужни студенички вестибил.¹⁶²⁵ Од таквих представа, по компаративном значају свакако је важнији пример

ваља додати и представе светих Константина и Јелене у пролазу између нартекса и наоса (cf. Restle, *Kleinasien II*, abb. 21; Teteriatnikov, *True Cross*, 177; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 245-251, sch. 5 (θ), fig. 114), односно оне на западној страни северног или јужног зида наоса, т.ј. у непосредној близини западног зида [cf. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωρής*, 18 (no. 92-93), 108-110, Εικ. 55, Πίν. 96; *Asinou Across Time*, fig. 2.19; Грозданов, Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, црт. на стр. 42, таб. 25; Лидов, *Ахтала*, 165, 480-481 (no. 27-28)].

¹⁶¹⁹ Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22 (no. 193-194); Walter, *Constantine the Great*, 103, fig. 84.

¹⁶²⁰ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. γ-δ), 29 (εικ. 6), 52, (no. 70-71), 68 (no. 34-35) 79 (εικ. 14). Cf. Skawran, *The Development*, 53, fig. 51.

¹⁶²¹ *История русского искусства*. I, 491-492, илл. 462-464; II/2, 208.

¹⁶²² Радојчић, *Милешева*, таб. XXXV; Живковић, *Милешева*, 37. За последњи осврт на ту представу и њен програмски контекст, са старијом литературом, cf. В. Cvetković, *St Constantine the Great in Mileševa Revisited*, Ниш и Византија 12 (2014) 271-284.

¹⁶²³ Живковић, *Сопоћани*, 28; Ђурић, *Сопоћани*, сл. 14; Tomić, *Sopoćani*, 432-437 (са прегледом представа светих Константина и Јелене у српском сликарству XIII века и нетачним податком да на сачуваним фрескама у Богородичиној цркви у Студеници нема њихових представа, те да су они вероватно били насликани на северном зиду припрате, где је живопис уништен). За преглед представа светих Константина и Јелене у српском зидном сликарству XIV и XV века cf. Т. Стародубцев, *Свети Константин и света Јелена у зидном сликарству у земљама Лазаревића и Бранковића (1371-1459)*, Ниш и Византија 12 (2014) 361-377, посебно п. 7 (представе на западном зиду наоса), п. 8 (представе у припрати). За представу двоје светитеља на северном зиду наоса cf. Марковић, *Свети Никита*, 186, 189, сл. на стр. 167, 189.

¹⁶²⁴ Варијабилност њихове програмске диспозиције нарочито је карактеристична за кападокијске споменике, cf. Teteriatnikov, *True Cross*, 178-179; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 384-386; Walter, *Constantine the Great*, 46-52.

¹⁶²⁵ Cf. примере у цркви Светог Петра у Гарденици на Манију, кападокијској Карши килисе и Бојани, где су њихове фигуре „смештане“ на јужни зид наоса [cf. Δρανδάκης, *Μεσα Μάνη*, 266 (no. 60), 301, εικ. 14, 44; Jolivet-Lévy, *Karşı kilise*, 168, fig. 6; Пенкова, *Образ святости*, 143-144, илл. 10]; односно у Чарикли килсе, са представом светих Константина и Јелене на западном зиду јужног крака крста (cf. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 77, 296, Walter, *Constantine the Great*, 49) и Јиланли килисе, где су свети Константин и Јелена насликани у другој зони јужног зида јужног крака крста, cf. Teteriatnikov, *True Cross*, 178, fig. 8. Сасвим је посебан пример у испосници Светог Неофита Кипарског, где су фигуре двоје светитеља приказани на источном зиду, што је било условљено потребом да се њихов ликови приближе часном крсту који је стајао на тој страни храма, cf. Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 159, fig. 35; N.

из цркве Свете Софије у Кијеву, где су свети Константин и Јелена насликан у јужном параклису, посвећеном арханђелу Михаилу,¹⁶²⁶ цркве Светог Василија у Арти (прва половина XIII века) у којој је њихова представа украсила западни зид јужног крака крста,¹⁶²⁷ а посебно онај из цркве Светог Ахилија у Ариљу, где су насликани на истом зиду јужне певнице.¹⁶²⁸ Ако се, међутим, уместо топографског начина посматрања, пажња усмери првенствено на функцију улазног коридора с јужне стране поткуполног простора студеничког католикона, односно податак да фигуре светих Константина и Јелене фланкирају портал те просторије,¹⁶²⁹ онда се као најбољи компаративни примери намећу неке занимљиве кападокијске представе. Од њих је најзначајнији пример из цркве Светог Јована Претече у Ђулу дере (Ајвали килисе), где су свети Константин и Јелена који између себе држе медаљон са крстом насликани на своду портика јужног улаза.¹⁶³⁰ Осим на ту малоазијску аналогију, од Студенице удаљену и географски и хронолошки, те поменути фреску из Кијева, вреди скренути пажњу и на могућност да је програмско место представа првог хришћанског цара и његове мајке у Студеници на сличан начин било решено и у једној другој српској задужбини о чијем се осликавању старао свети Сава. Како је, наиме, крајње опрезно претпостављено, могуће је да су свети Константин и Јелена били насликани на првобитном слоју сликарства улазног портика Жиче, на месту где су приликом обнове насликане фигуре краљева Стефана Првовенчаног и Радослава.¹⁶³¹ Коначно, за разматрање особеног програмског места ликова првог хришћанског цара и његове мајке у студеничком католикону релевантна су, чини се, и њихова попрсја на

Teteriatnikov, *The Relic of the True Cross and Jerusalem Loca Sancta: The Case of the Making of Sacred Spaces in the St. Neophytos Enkleistra, Paphos*, in: *Иеромонија*, 418, fig. 8.

¹⁶²⁶ Никитенко, *К иконографической программе*, 102, рис. 2.

¹⁶²⁷ Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, 251, Ек. 29 (но. 19-20), 32.

¹⁶²⁸ Војводић, *Свети Ахилије*, 79, 291, сх. 1 (бр. 52-53), таб. 24. Cf. Николић, *Конзерваторски запис* II, 42, где се износи мишљење да су ариљске представе насликане по узору на студеничке.

¹⁶²⁹ Ваља напоменути и да су многе од поменутих представа светих Константина и Јелене на западном зиду наоса и у припрати приказане, у ствари, у непосредној близини улаза.

¹⁶³⁰ Thierry, *Ayvali kilise*, 102; eadem, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce*, pl. 56/a-b; Teteriatnikov, *True Cross*, 174, fig. 4; Walter, *Constantine the Great*, 46. Слично томе, изнад улаза у јужну цркву у Ердемлију приказане су, средином XI столећа, њихове допојасне фигуре, али је то решење било вероватно условљено посветом цркве, cf. Thierry, *L'église de Saint Constantin*, 142. До данас су очувани само остаци фигуре свете Јелене, али се може поуздано претпоставити да је она била приказана заједно са сином. Свети Константин је, иначе, представљен и у олтару поменутог храма, cf. *ibid*.

¹⁶³¹ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 341, п. 85 (Д. Војводић). Подсетимо, на своду те улазне жичке просторије насликана је сцена *Страдања севастијских мучаника*, баш као и у јужном вестибилу Студенице (cf. п. 1570 supra). У време светог Саве представе светих Константина и Јелене насликане су, иначе, и на источном зиду капеле у жичкој кули, cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 324, 510 (бр. 4), сл. 226-227 (Д. Војводић).

западном зиду западног травеја цркве Светих Апостола у Пећи. Ту је унеколико модификовано уобичајено решење за представе светих Константина и Јелене на западном зиду, тако што су оне „смештене“ изнад портала.¹⁶³²

Фигуре светих мелода и Богородица са Христом

Апсидалну нишу на средини источног зида јужне улазне просторије украшава седећа представа Богородице са Христом, насликана 1568 – несумњиво, према оригиналној представи (сл. 242).¹⁶³³ Са страна поменуте представе насликане су фигуре Андреје Критског (јужно), чија представа такође припада млађем слоју сликарства (сл. 243),¹⁶³⁴ и светог Теодора Студита (сл. 244), на фресци из 1208-1209 (северно).¹⁶³⁵ На наспрамном, западном зиду вестибила, поворку мелода са северне стране предводи свети Јован Дамаскин (сл. 245), чија се фигура налази „на западноме зидном испаду, који јужни вестибил дели од праве цркве“,¹⁶³⁶ односно наспрам фигуре светог Христофора.¹⁶³⁷ Између те две стојеће фигуре, на потрбушју лука, приказана су два медаљона са попрсјима светих монаха чији се идентитет, нажалост, не може утврдити, у недостатку пратећих натписа, односно препознатљивих физиономија (сл. 246-247).¹⁶³⁸ На западном зиду

¹⁶³² Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 123, сл. 70 (В. Ј. Ђурић).

¹⁶³³ Петковић (В.), *Студеница*, 51; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9a (no. 3); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Babić, *Les moines-poètes*, 206; Тодић, *Фреске*, 140, Николић, *Конзерваторски запис II*, 42, 78, сх. 6, јужни вестибил, доња зона, бр. 3. У ниши на источном зиду јужне певнице у Милешеви запажено је „оштећено попрсје Богородице подигнутих руку“, cf. Тодић, *Ново тумачење*, 62.

¹⁶³⁴ Петковић (В.), *Студеница*, 51; idem, *La peinture serbe II*, 9; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9a (no. 4); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис II*, 42, 78, сх. 6, јужни вестибил, доња зона, бр. 4; Babić, *Les moines-poètes*, 206; Гавриловић, *Живопис вестибила*, 185; Павловић, *Култ и иконографија двојице светих Андреја*, 221-222.

¹⁶³⁵ Да је реч о представи Теодора Студита утврдила је Томковић, *Les saints ermites et moines*, 31, п. 69. Раније је идентификован као свети Роман (cf. Б. Тодић, *Ново тумачење*, 62, п. 44), свети Јован Богослов [cf. Николић, *Конзерваторски запис II*, 42, 78, сх. 6, јужни вестибил, доња зона, бр. 2], или његова идентификација није понуђена (cf. Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9a (II 2); Babić, *Les moines-poètes*, 215, fig. 3-4; Ђорђевић, *Програм*, 212).

¹⁶³⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 52. Cf. idem, *La peinture serbe II*, 9; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9a (II 1); Тасић, *Сликарство*, 82; Тодић, *Фреске*, 140; Бабић, *Живопис*, 72; eadem, *Les moines-poètes*, 206-207, fig. 5-7; Николић, *Конзерваторски запис I*, 60, сл. 26; idem, *Конзерваторски запис II*, 78 (јужни вестибил, бр. 11); Томковић, Томковић, *Les saints ermites et moines*, 270.

¹⁶³⁷ Cf. supra, стр. 209-211.

¹⁶³⁸ Тасић, *Фреске*, 82; Ђорђевић, *Програм*, 212; Тодић, *Фреске*, 140; Babić, *Les moines-poètes*, 205-206, fig. 1-2; Гавриловић, *Живопис вестибила*, сл. 1.

вестибила приказана је четворочлана група стојећих, фронтално постављених песника. До светог Јована Дамаскина насликан је свети Јосиф Химнограф, а за њим се нижу ликови светих Тефана и Теодора Грапта и светог Нила (сл. 248-251).¹⁶³⁹

Свети Теодор Студит (759-826), кога се Православна црква молитвено присећа 11. новембра, био је утицајан богослов, ватрени бранилац култа икона у времену обнове иконоклазма, односно старешина и организатор киновијске монашке заједнице у цариградском манастиру Светог Јована Студијског.¹⁶⁴⁰ Представе тог светитеља у монументалној уметности православних,¹⁶⁴¹ почев од XI века, неретко су сврставане у „галерију“ славних светих монаха.¹⁶⁴² Његово, пак, сликање у друштву светих мелода засновано је на чињеници да је управо у манастиру чији је старешина био популарисана и даље развијана палестинска традиција црквеног песништва – па је та обитељ од почетка IX века представљала најзначајнији византијски химнографски центар – односно на податку да се и сâм бавио богослужбеном поезијом.¹⁶⁴³ Најстарија таква представа знаменитог студијског игумана сачувана је у цркви Светог Пантелејмона у Нерезима (1164).¹⁶⁴⁴ По свој прилици, он је заједно са светим песницима приказан и у Богородичиној

¹⁶³⁹ Сву четворицу светитеља препознали су, на основу пратећих натписа, Babić, *Les moines-poètes*, 210-216, fig. 10-19 (са калковима легенди); Ђорђевић, *Програм*, 212. Cf. и Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 37/1; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9a, Abb. 63; Тасић, *Сликаство*, сл. на стр. 87, 89; Тодић, *Фреске*, 140, сл. 143-145; Бабић, *Живопис*, 70, сл. 56, 61; Николић, *Конзерваторски запис I*, 59-60, сл. 27; idem, *Конзерваторски запис II*, 78 (јужни вестибил, доња зона, бр. 7-10); Гавриловић, *Живопис вестибила*, 185; Томековић, *L'esthétique aux environs de 1200*, fig. 1; Магловски, *Студеница*, сл. 27; Томековић, *Les saints ermites et moines*, 270, fig. 88, 97; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 57-58.

¹⁶⁴⁰ За хагиографске податке о светом Теодору Студиту cf. Syn. Cr, cols. 214-216; ВHG 279-281; Auctarium ВHG 181; Novum auctarium ВHG, 204-205. За историјску димензију његове личности cf. ODB III, 2044-2045; PmBZ IV, 429-433 (# 7574); R. Morris, *Monks and Laymen in Byzantium, 843-1118*, Cambridge 1995, 13-18 et passim; Th. Pratsch, *Theodoros Studites (759-826)--zwischen Dogma und Pragma: der Abt des Studiosklosters in Konstantinopel im Spannungsfeld von Patriarch, Kaiser und eigenem Anspruch*, Peter Lang 1997; Hatlie, *Monks and Monasteries*, 296-298, 302-303 et passim; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era*, 376-379 et passim.

¹⁶⁴¹ О представама светог Теодора Студита у источнохришћанској уметности cf. Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites*; J. Радовановић, *Св. Теодор Студит са Христом Пантократором у Богородичиној цркви Пећке патријаршије*, in: idem, *Иконографска истраживања*, 24-29; Томековић, *Les saints ermites et moines*, 31-32.

¹⁶⁴² Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites*, 262-263, figs. 11-12; Костовска, *Манастир*, 333-335; Е. Бакалова, Ц. Василев, *Образите на св. Теодор Студит в Българија и техният балкански контекст*, in: *Герои. Култове. Светци*, 147-151, сл. 2-3.

¹⁶⁴³ О песничким остварењима Теодора Студита cf. Wellesz, *Byzantine Music and Hymnography*, 229-234; Follieri, *Initia V/1*, 267-269; Szövérfy, *A Guide to Byzantine Hymnography*, 31-32.

¹⁶⁴⁴ Sinkevič, *Nerezi*, 62, figs. LVII, 67; О. Ovcharova, *Images of the Holy Hymnographers in the Iconographical Programme of the Church of St Panteleemon in Nerezi, Macedonia (1164)*, Al-Masaq 16-1 (2004) 131 et passim; Ševčenko, *Five Hymnographers*, 56 et passim.

цркви (Панагија Амасгу) у близини кипарског села Монагрија, на слоју сликарства с краја XII века.¹⁶⁴⁵ Свети Теодор Студит је и после првог осликавања Студенице, у споменицима XIII столећа, уврштан у групу химнографа, о чему сведоче његови ликови у нартексима Милешева¹⁶⁴⁶ и Сопоћана,¹⁶⁴⁷ или онај у оквиру *Лозе Јесејеве* у Манастиру,¹⁶⁴⁸ а такав обичај негован је и у XIV веку, о чему, рецимо, сведочи четворочлана група мелода уз сцену *Успења Богородице* у Краљевој цркви у Студеници.¹⁶⁴⁹ Судаћи према наведеним примерима, може се закључити да се појава светог Теодора Студита у групи светих химнографа у јужном вестибилу Немањине задужбине наслања на традицију византијске уметности комнинске епохе. Ипак, нема разлога да се поводом лика тог славног цариградског духовника – иако не као главни разлог његове појаве – не скрене пажња и на податак да је студенички архимандрит Сава испољавао посебно поштовање према њему. Како је сасвим недавно убедљиво показано, Сава се, упућујући духовне поруке манастирској братији, које је изложио у завршном делу ктиторског житија у оквиру *Студеничког типика*, у великој мери ослањао управо на једну *катихезу* Теодора Студита.¹⁶⁵⁰ У истом контексту, веома је значајан и податак да је у просторији у кули католикона Жиче свети Теодор Студит насликан међу одабраним попресјима архијереја и монаха. Штавише, његов лик је приказан поред светог Саве Освећеног, монашког узора првог српског архиепископа.¹⁶⁵¹

¹⁶⁴⁵ Заједно са Јованом Дамаскином, Козмом Мајумским и Јосифом Химнографом, у том храму насликан је и један светитељ чије име није сачувано, па се истраживачи испрва нису упуштали у његову идентификацију, cf. Boyd, *Panagia Amasgou*, 314-315, figs. 46-47; Stylianos, *Painted Churches of Cyprus*, 243. Иако је касније опрезно исказано мишљење да је реч о представи Теофана Грапта (cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 292), по нашем мишљењу је вероватније да је у питању лик светог Теодора Студита, пошто он има физиономију тог светитеља (старији проћелав човек са подужом седом брадом раздвојеном у два прамена). О иконографији Теодора Студита cf. infra, стр. 387.

¹⁶⁴⁶ Милановић, *О светосавској редакцији*, 277, сл. 2.

¹⁶⁴⁷ Milanović, *The Tree of Jesse*, 58; Живковић, *Сопоћани*, 26; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 269.

¹⁶⁴⁸ Milanović, *The Tree of Jesse*, 58, n. 52, fig. 21; Костовска, *Манастир*, 366.

¹⁶⁴⁹ Бабић, *Краљева црква*, 144, сл. 113-118. У Ерминији Дионисија из Фурне, свети Теодор Студит се помиње и међу ликовима славних монаха и мелода, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 416/417, 428/429.

¹⁶⁵⁰ Архимандрит Тихон (Ракићевић), *Заповести Светог Саве монасима Студенице (1206/7) у односу на узор*, Богословље 1 (2015) 294–310; idem, *Питање раишчитавања једног места у Житију светог Симеона од Светог Саве (IX Н 8 [§ 10])*, ЗМСДН 152/3 (2015) 451–469; idem, *Есхатолошка визија Теодора Студита (Хиландар 387) у Ктиторском житију Типика Манастира Студенице (IXН 8 [§10])*, ЗРВИ 53 (2016) 179-208; idem, *Настанак завршног дела Савиног Житија Светог Симеона у светлости хиландарског рукописа број 387*, ХЗ 14 (2017) 7-18.

¹⁶⁵¹ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 324, 334, 510 (no. 12-13), сл. 229-230 (Д. Војводић).

Представа светог Андреје Критског (око 660-740) насликана је, како је речено, 1568. године. Сасвим је вероватно да је том приликом само поновљена првобитна представа,¹⁶⁵² пошто место тог светог архијереја међу мелодима има чврсто упориште у подацима из његове био-библиографије.¹⁶⁵³ Реч је, као што се добро зна, о једном од највећих византијских црквених песника, чије је најзначајније дело *Велики канон*, а приписују му се и неколико самосталних песничких састава посвећених хришћанским празницима.¹⁶⁵⁴ Осим тога, већ је примећено да би се програмско место фигуре о којој је реч, односно чињеница да је насликана поред Богородичине представе, и то тако да је окренута према њој, могло тумачити чињеницом да је свети Андреја Критски саставио и значајне беседе на празнике Мајке Божије.¹⁶⁵⁵ Претпоставку о постојању представе тог архиепископа Гортине на најстаријем слоју студеничког живописа додатно, најзад, оснажује чињеница да је он сликан и у неким другим споменицима српског средњовековног сликарства, додуше, не и међу фигурама светих мелода. Од тих примера овде треба посебно поменути представу светог Андреје Критског у проскомидији Градца.¹⁶⁵⁶

Свети Јован Дамаскин (4. децембар), хеленизовани Арабљанин, рођен у престоници династије Омајада, живео је као презвитер и монах у Јерусалиму и његовој околини (друга половина VII века – око 750), а извесно време провео је и у Лаври Светог Саве Јерусалимског.¹⁶⁵⁷ Иако је био громадна фигура православне догматике – њен велики

¹⁶⁵² То је већ претпоставила Павловић, *Култ и иконографија двојице светих Андреја*, 221-222.

¹⁶⁵³ Сликање светог Андреје Критског у групи светих песника препоручује и Ерминија Дионисија из Фурне, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 424/425. О животу, богословском опусу, култу и иконографији Андреје Критског cf. Павловић, *Култ и иконографија двојице светих Андреја*, passim, са старијом литературом.

¹⁶⁵⁴ О химнографском опусу Андреје Критског cf. G. Schirò, *Caratteristiche dei canoni di Andrea Cretese. Studio su alcune composizioni inedite del melode*, KX 15-16 (1961-1962) 113-138; Wellesz, *Byzantine Music and Hymnography*, 204 et passim; Follieri, *Initia* V/1, 253-254; Szövérfy, *A Guide to Byzantine Hymnography*, 7-10; ПЕ II, 354; VII, 453-454; М. Желтов, *Каноны Благовещения Пресвятой Богородицы, часть I: Неизданный канон авторства гимнографа Германа*, Сретенский сборник 5 (2014) 13-15, са литературом. За најновији осврт на *Велики канон*, са свом старијом литературом cf. D. Krueger, *Liturgical Subjects. Christian Ritual, Biblical Narrative, and the Formation of the Self in Byzantium*, Philadelphia 2018, 130-163. Од ранијих коментара cf. нарочито Kazhdan, *History of Byzantine Literature* I, 46-52.

¹⁶⁵⁵ Павловић, *Култ и иконографија двојице светих Андреја*, 222, са изворима и литературом.

¹⁶⁵⁶ Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 93, сх. 1 (бр. 22), сл. 6; eadem, *Култ и иконографија двојице светих Андреја*, 222, сл. 1. За представе у каснијој српској уметности cf. *ibid.*, 222-224.

¹⁶⁵⁷ Syn. CP, cols. 278-279; ВHG II, 17-19; Auctarium ВHG, 101; Novum Auctarium ВHG 109; ODB II, 1063-1064; ПЕ XXIV, 27-66. За аргументе који говоре у прилог тврдњи о боравку Јована Дамаскина у Лаври Светог Саве Освећеног cf. М. Marković, *Two Notes on the Wall Paintings at the Great Lavra of St. Sabas. The Portrait of Emperor John VI Kantakouzenos and the Cycle of St. John Damascene*, Зограф 25 (1996) 57-70.

систематичар, проповедник, тумач и бранилац – свети Јован Дамаскин је највећу славу ипак стекао захваљујући свом песничком опусу. Најзначајније његово дело вероватно је *Васкришњи канон*, а мање-више поуздано је утврђено да је саставио и каноне на неке друге велике празнике, те бројне тропаре, ирмосе и стихире. У византијској традицији је Јован Дамаскин, чак, сматран, за главног састављача *Октоиха*.¹⁶⁵⁸ Као свети мелод, тај знаменити светитељ је пре Студенице насликан у Нерезима, Бачкову, Монагрију, Лагудери и трпезарији манастира Јована Богослова на Патмосу.¹⁶⁵⁹

До славног Палестинца представљен је један мелод са другог краја Медитерана. Реч је о фигури светог Јосифа Песнописца (3. април), који је рођен на Сицилији, а преминуо је у Цариграду 886. године. Тај надарени богослов се у престоници суочио са великим невољама, будући да га је, као присталицу патријарха Игњатија, нови поглавар Васељенске цркве Фотије прогнао. Па ипак, Јосиф се по повратку Игњатија на трон вратио у Цариград, да би, потом, обављао дужност *скевофилакса* Свете Софије, што је био и за време другог Фотијевог понтификата.¹⁶⁶⁰ Јосиф Химнограф је остварио импресиван химнографски опус, чак и ако његово ауторство над сваким од 466 канона који му се приписују није сасвим сигурно.¹⁶⁶¹ Нимало стога не чуди то што је он и у комнинским споменицима сликан међу одабраним светим мелодима.¹⁶⁶²

¹⁶⁵⁸ О Јовану Дамаскину као мелоду cf. Follieri, *Initia V/1*, 273-274; Szövérfy, *A Guide to Byzantine Hymnography*, 10-14; Kazhdan, *A History of Byzantine Literature I*, 87-90; A. Louth, *St John Damascene: Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford 2002, 252-283; ПЕ XXIV, 40; A. Pokhilko, *The Contemplation of Christ and Salvation in the Liturgical Canons of St John Damascene*, Doctoral thesis, Durham University 2004.

¹⁶⁵⁹ Sinkevič, *Nerezi*, 62-63, fig. LVII, 68; Bakalova, *Hymnography and Iconography*, 253, fig. 1; Boyd, *Panagia Amasgou*, 314, fig. 46; 30-31, Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, fig. 30; Орλάνδος, *Πάτιμος*, πιν. 90. Међу представама светих мелода у илустрованом октоиху из Универзитетске библиотеке у Месини (San Salvatore 51), с краја XII века, најбројнији су ликови светог Јована Дамаскина, cf. Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts*, 43, 44, 45, 46, fig. 1-3, 5-8. За остале представе тог светитеља у источнохришћанској уметности cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 43-44.

¹⁶⁶⁰ Syn CP, cols. 581-584; ВНГ II, 40, Auctarium ВНГ, 110; Novum Auctarium ВНГ, 119; ODB II, 1074; ПЕ XXVI, 58-68.

¹⁶⁶¹ Follieri, *Initia V/1*, 279-284; Szövérfy, *A Guide to Byzantine Hymnography*, 22-28 et passim; E. Τωμαδάκης, *Ἰωσήφ ὁ Ὑμνογράφος. Βίος καὶ ἔργον*, Ἀθηνᾶ 1971; D. Stiernon, *Le vie et l'oeuvre de S. Joseph l'hymnographe. À propos d'une publication récente*, REB 31 (1975), 243-266; N. Patterson Ševčenko, *Canon and Calendar: the role of ninth-century hymnographers in shaping the celebration of the saints*, in: *Byzantium in the Ninth Century. Dead or Alive?*, ed. L. Brubaker, Aldershot 1998, 101-114 (=Ševčenko, *The Celebration of Saints*, I); ПЕ XXVI, 61-66.

¹⁶⁶² Sinkevič, *Nerezi*, 65, fig. LVII, 65; Boyd, *Panagia Amasgou*, 315, fig. 47; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 33-34, fig. 32. Међу четворицом најславнијих светих мелода, свети Јосиф Химнограф је представљен и у поменутом Октоиху из Месине, cf. Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts*, 43, fig. 1.

Према хагиографским изворима, донекле спорне историјске вредности, браћа Теодор (775-841) и Теофан (778-845) били су родом из Палестине. У Лаври Светог Саве Јерусалимског они су, наводно, постали ученици Михаила Синкела (око 761-846), у чијој су пратњи дошли у Цариград 813. године. Године 829, у жеку другог таласа иконоклазма за владавине цара Теофила, двојица браће сурово су кажњени. Као иконофилима-песницима, на чело су им урезани јампски стихови, на основу чега су у предању запамћени као Грапти („Начртани“), а потом су протерани у Битинију. Теодор је и умро у заробљеништву, а његов млађи брат је после тријумфа православља (843) именован за митрополита Никеје. У Цариградском синаксару је њихов заједнички помен предвиђен за 11. октобар, а свети Теодор се самостално помиње и у рубрици за 28. децембар.¹⁶⁶³ У песничком стваралаштву посебно се истакао Теофан, који је, уз Јосифа Химнографа био један од најпродуктивнијих византијских песника.¹⁶⁶⁴ Зато се његов лик у византијским споменицима XII столећа појављује у пробраној скупини мелода, а у оквиру које је сликан и током каснијих векова.¹⁶⁶⁵ С друге стране, студеничка представа Теодора Грапта најстарија је сачувана у зидном сликарству.¹⁶⁶⁶

Како је већ речено, на крају поворке на западном зиду јужног вестибила налази се фигура светог Нила. Пошто уз име тог светитеља није сачуван и географски епитет, његов се идентитет не може поуздано утврдити. Гордана Бабић је сматрала да је реч о светом

¹⁶⁶³ Syn CP, cols. 130-131, 352-354; BHG II, 275-276, 294; Auctarium BHG, 183; Novum auctarium BHG, 203, 207; ODB III, 2042, 2062; PmbZ I (641-867), 413-420 (#7526), 593-598 (#8093). S. Vailhé, *Saint Michel le Syncelle et les deux frères Grapti, saint Théodore et saint Théophane*, ROC 6 (1901) 313-332, 610-642; J. M. Featherstone, *The Praise of Theodore Graptos by Theophanes of Caesarea*, AB 98/1-2 (1980) 93-150; *Life of Michael the Synkellos*, ed. M. B. Cunningham, Belfast 1991; C. Sode, *Jerusalem – Konstantinopel – Rom: Die Viten des Michael Synkellos und der Brüder Theodoros und Theophanes Graptos*, Stuttgart 2001 (мени недоступно); eadem, *Creating new saints. The case of Michael the Synkellos and Theodore and Theophanes Graptos*, in: *Οι ήρωες της ορθόδοξης εκκλησίας*, 177-189; Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclastic Era*, 395, 397; Л. В. Луковицкий, *Миссия прп. Михаила Синкелла и братьев начертанных в источниках вв.; принципы метафразы и историческая память об иконоборчестве*, Вестник ПСТГУ III: Филология 4 (34) (2013) 58-73; П. Коматина, *Црквена политика Византије од краја иконоборства до смрти цара Василија I*, Београд 2014, 35-37.

¹⁶⁶⁴ О песничком опусу Теофана и Теодора Грапта cf. Follieri, *Initia* V/1, 267, 269-271; Szóvérfy, *A Guide to Byzantine Hymnography*, 33-35; Α. Ζερβουδάκη, *Θεοφάνης ὁ Γραπτός. Βίος καὶ ἔργο*, докторска дисертација, Ρέθυμνο 2002.

¹⁶⁶⁵ Sinkevič, *Nerezi*, 64, fig. 55; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 34-35, fig. 33; Свети Теофан Грапт насликан је и у Октоиху из Месине, cf. Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts*, 43, fig. 1. О другим представама Теофана Грапта cf. Babić, *Les moines-poètes*, 212-213; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 51.

¹⁶⁶⁶ После Студенице, свети Теодор Грапт је насликан тек стотинак година касније, у цркви Светих Апостола у Солуну, cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 51, fig. 89.

монаху чији спомен Црква слави 12. новембра.¹⁶⁶⁷ Према Синаксару *Цариградске цркве*, у питању је био престонички епарх из времена цара Теодосија Великог (379-395) који је напустио световну службу и посветио се подвижничком животу, запутивши се на Синај са сином Теодулом.¹⁶⁶⁸ Наведена идентификације је разложнија утолико више што је познато неколико ликовних представа тог светитеља у старој источнохришћанској уметности. Пре првог осликовања студеничког католикона свети Нил Синајски представљен је у католикону манастира Светог Луке Стириота у Фокиди и неколико илустрованих рукописа.¹⁶⁶⁹ Недуго по осликовању студеничког католикона, његов лик овековечен је и на икони сликара Петра из манастира Свете Катарине на Синају (сл. 252),¹⁶⁷⁰ а током XIV века уврштен је међу представе угледних светих монаха у Протатону (сл. 253), Старом Нагоричину, Грачаници, Хиландару и Андреашу.¹⁶⁷¹ Гордана Бабић је додатно објашњење за појаву његовог лика у Студеници потражила у биографским сличностима између светог Нила Синајског и Симеона Немање, запазивши да је свети Нил, као и ктитор студеничке обитељи, напустио световну власт и посветио се монашком подвигу, те да је, опет, као и Симеон Немања, подвижнички живот проводио са сином.¹⁶⁷² Наведено тумачење веома је привлачно, упркос извесним околностима које би му се могле супроставити.¹⁶⁷³

Па ипак, имајући у виду чврсту програмску повезаност стојећих фигура на источном и западном зиду јужног вестибила, вредело би размислити и о могућности

¹⁶⁶⁷ Babić, *Les moines-poètes*, 215, fig. 15, 17, 19. Такву идентификацију прихватиле су Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons*, 340; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 47, 270.

¹⁶⁶⁸ Syn. CP, col. 217. Наведени биографски подаци само су делимично историјски веродостојни. Наиме, уверење да се епарх Нил посветио аскетском животу, те да је боравио на Синају, засновано је на његовом неутемељеном поистовећењу са аутором једног списка о страдању синајских и раитских монаха, насталом између краја IV и VI века. У новије време је показано да је реч о другој личности истог имена, cf. Živković, *Icons of the Sinai and Raithu Fathers*, са старијом литературом

¹⁶⁶⁹ О тим представама, са литературом, cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 47, 276.

¹⁶⁷⁰ Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons*, 332, 339, fig. 8, 9.

¹⁶⁷¹ Протојато II, AI, 307; Тодић, *Старо Нагоричино*, 75; idem, *Грачаница*, 90 (no. 19), 107, сл. 93; Марковић, *Првобитни живопис*, 232; Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas*, 95 (no. 38), 167-168, abb. 64.

¹⁶⁷² Babić, *Les moines-poètes*, 214. С друге стране, Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons*, 340, p. 45, појаву лика светог Нила Синајског објашњава општијим разлозима, помишљајући на то да су Сави српском биле блиске његове монашке поуке, са којима је могао да се упозна на Светој Гори. За аскетске списе приписиване Нилу Синајском cf. В. Фрадински, *Св. Нил Синајски. Његов живот, књижевни рад и морално-аскетско учење*, Београд 1938; D. Getov, *The Alphabetic Chapters Attributed to St. Neilos: an Edition*, Scripta & e-Scripta 13 (2014) 77-87.

¹⁶⁷³ Чини се, најпре, да није баш лако прихватљива успостављена паралела између великожупанске власти Стефана Немање и службеничког достојанства епарха Нила. Осим тога, очекивало би се, у случају да је постојала свест о поменутих биографским подударностима, да поред светог Нила буде насликан и његов син. Свети Теодул је, иначе, самостално насликан у Богородичиној капели манастира Светог Јована Богослова на Патмосу, cf. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, 214-216, Εικ. 2 (no. 57), 18.

другачије идентификације. Нипошто се, наине, не сме занемарити чињеница да је познат и један свети химнограф по имену Нил.¹⁶⁷⁴ Његов живот и песничко дело везани су за италијанско полуострво, то јест тамошњу грчку монашку заједницу. Реч је о светом Нилу из калабријског града Росана, оснивачу знаменитог Богородичиног манастира у Гротаферати код Рима,¹⁶⁷⁵ коме је убрзо после смрти (†1004) састављено опширно и садржински веома занимљиво житије.¹⁶⁷⁶ Сачувано је неколико химнографских остварења Нила Росанског: служба светом Бенедикту, стихови у славу апостола Павла и један кондак посвећен управо светом Нилу Синајском, његовом имењаку. Са тих неколико дела светог Нила Росанског установљена је богата традиција грчког црквеног песништва у Гротаферати.¹⁶⁷⁷ На апенинском тлу сачуване су и ликовне представе тог светитеља. Занимљиво, најстарија је готово савремена најстаријем студеничком живопису. Реч је о фигури у храму Светог Хадријана у калабријском месту San Demetrio Corone, осликаном крајем XII или почетком XIII столећа. Светитељ, кога истраживачи крајње опрезно идентификују као светог Нила Росанског, одевен је у монашку одећу, десном руком благосиља а у левој држи свитак; има кратку седу косу и зашиљену браду (сл. 254).¹⁶⁷⁸

¹⁶⁷⁴ Зага Гавриловић је, изгледа, сматрала да је реч управо о том светитељу, будући да га је поменула као једног од светих песника и назвала „Нилом Млађим“. Осим што није довољно прецизна, наведена идентификација није ни образложена, cf. Гавриловић, *Живонис вестибиле*, 185. У групу светих песника светитеља је уврстила и Томековић, *L'esthétique aux environs de 1200*, 235, n. 14.

¹⁶⁷⁵ О светом Нилу Калабријском cf. ВНГ 152; *Novum auctarium ВНГ* 159; G. Da Costa-Louillet, *Saints de Sicilie et d'Italie meridionale aux VIIIe, IXe et Xe siecles*, Byzantion 29-30 (1959-1960) 146-167; OBD II, 1450-1451; E. Malamut, *Sur la route des saints byzantins*, Paris 1993, 48-51; Μαξίμη Μοναχή, *Ὁ ὁσιος Νεῖλος ὁ Καλαβρός*; *The Life of Saint Neilos in Context*.

¹⁶⁷⁶ За његово најновије издање, са преводом на енглески језик, cf. *The Life of Saint Neilos of Rossano*. О различитим аспектима његове садржине cf. J.-M. Sansterre, *Les coryphées des apôtres, Rome et la papauté dans les Vies des saints Nil et Barthélemy de Grottaferrata*, Byzantion 55/2 (1985) 516-543; A. Luzzi, *La Vita di san Nilo da Rossano tra genere letterario e biografia storica*, in: *Les Vies des saints à Byzance: genre littéraire ou biographie historique?*, edd. P. Odorico, P. A. Agapitos, Paris 2004, 175-189; S. Efthymiades, *Les saints d'Italie méridionale (IXe–XIIe s.) et leur rôle dans la société locale*, in: *Byzantine Religious Culture*, 358–361; E. Tounta, *Saints, rulers and communities in Southern Italy: the Vitae of the Italo-Greek saints (tenth to eleventh centuries) and their audiences*, JMN 42/4 (2016) 445-449; Cf. и Архимандрит Емилијан, *Благодатни пут: Тумачење житија преподобног Нила Калабријског*, Манастир Жича 2011.

¹⁶⁷⁷ S. Gassisi, *Innografi italo-greci. Poesie di S. Nilo Iuniore e di Paolo Monaco, abbati di Grottaferrata*, OC 5 (1905) 26-81; C. Emerau, *Hymnographi Byzantini*, EO 24/138 (1925) 164-166; Wellesz, *Byzantine Music and Hymnography*, 238-239; Follieri, *Initia Hymnorum* V/1, 294; Szövérfy, *Guide to Byzantine Hymnography*, 58; Μαξίμη Μοναχή, *Ὁ ὁσιος Νεῖλος ὁ Καλαβρός*, 72-73, 495-507; A. Peters-Custot, *Neilos the Younger and Benedict. The Greek hymns composed by Neilos in Campania*, in: *The Life of Saint Neilos in Context*, 308-341.

¹⁶⁷⁸ N. Lavermicocca, *Gli affreschi della chiesa di San Adriano a San Demetrio-Corone nei pressi di Rossano*, in: *Actes du XVe CIEB. II A*, Athènes 1981, 345; V. Pace, *Riflessi di Bisanzio nella Calabria medievale*, in: *Calabria bizantina*, ed. idem, Roma 2003, 116; Leone, *Nilo di Rossano*, 198-199; L. Riccardi, *Art and architecture for Byzantine monks in Calabria. Sources, monuments, paintings and objects (ninth to thirteenth centuries)*, in: *The Life of Neilos in Context*, 119, fig. 4.11.

Други за нашу тему релевантан „портрет“ светог Нила данас се чува у музеју манастира Гротаферате. На унутрашњој страни диптиха са представом *Благовести*, којима је некад била украшена једна посебно поштована византијска икона Богородице Одигитрије,¹⁶⁷⁹ насликане су у последњој деценији XIII века фигуре светог Нила и његовог ученика Вартоломеја. На тој готичкој слици Свети Нил има сличне портретске особености као у поменутом храму Светог Хадријана, осликаном у традицијама византијске уметности (сл. 255).¹⁶⁸⁰

Постоји, међутим, једна тешко занемарљива препрека поистовећењу светог Нила из студеничког вестибила са истоименим јужноиталијанским монахом. Она проистиче из податка да тај светитељ, све до најновијег времена, није био уведен у општеправославни календар светих. Истина, његова *памјат* (26. септембар) рано је уписана у поједине итало-грчке месецослове,¹⁶⁸¹ али нам није познат ниједан „чисто“ византијски или словенски рукопис који је садржи,¹⁶⁸² нити су ликовне представе Нила Росанског током средњег века сликане у оквиру календара у илустрованим рукописима и на зидовима источнохришћанских храмова.¹⁶⁸³ Имајући у виду ту веома важну, мада не и пресудну

¹⁶⁷⁹ О тој икони cf. n. 2388 infra.

¹⁶⁸⁰ Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata* 77, fig. 67; Leone, *Nilo di Rossano*, 207-210; A. Ambrogio, *L'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata. Il complesso monumentale e la raccolta archeologica*, Roma 2013, 40, fig. 18. О манастиру у Гротаферати и његовим уметничким делима cf. и *San Nilo. Il Monastero italo-bizantino di Grottaferrata*; V. Pace, *Il mosaico della Deisis sul portale d'ingresso alla chiesa dell' Abbazia di San Nilo a Grottaferrata*, in: СΥΜΜΕΙΚΤΑ, 79-84.

¹⁶⁸¹ A. Luzzi, *Il calendario eortologico per il ciclo delle feste fisse del Tipico di S. Nicola di Casole*, RSBN 39 (2002) 242.

¹⁶⁸² Свети Нил из Росана помиње се у савременим српским збиркама житија и месецословима, cf. Јустин, *Житија светих за септембар*, 552. Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светачник. Месецослов. I. Септембар – јун*, Београд 1988, 59. Веома је, с друге стране, занимљиво да су најстарији словенски хагиографски синаксари, настали у X-XI веку, највероватније састављени по неком јужноиталијанском предлошку, о чему сведоче управо памјати светитеља са тог подручја, cf. А. Пентковский, *Греческий оригинал славянского Синаксаря и его локализация*, in: *Славяно-русский Пролог по древнейшим спискам. Синаксарь (житийная часть, Пролога краткой редакции) за сентябрь-февраль. Т. 2: Указатели. Исследования*, ed. В. Б. Крысько et al., Москва 2011, 653. Један од њих је и свети Фантин, поменут на неколико места у Житију Нила Росанског, који је свој монашки подвиг започео у Калабрији, а завршио у Солуну, где се и упокојио крајем X века. cf. ODB III, 1646. Тај светитељ се помиње и у појединим српским месецословима, cf. Т. Суботин-Голубовић, *Календари српских рукописа прве половине XV века*, ЗРВИ 43 (2006) 186. Свети Фантин је насликан у католикону манастира Хиландара (1804), вероватно на основу фигуре из 1321, cf. Μαξίμη Μοναχή, *Ὁ ὁσιος Νεῖλος ὁ Κалаβρός*, 76-77, сл. између стр. 48-49; Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 183 (no. 138); Morini, *Calabria and Mount Athos*, 202-203 (с погрешним податком да је реч о фресци о ексонартексу). Појава његове представе у једном светогорском храму могла би се тумачити у вези са податком из *Житија светог Фантина* о његовом сусрету са светим Атанасијем Атонским и Павлом Ксиропотамским, cf. *La Vita di s. Phantino il Giovane*, ed. E. Follieri, Bruxelles 1993, 446-448; Morini, *Calabria and Mount Athos*, 195-196.

¹⁶⁸³ Нема довољно аргумената да се на поменутој представи светог Нила у Старом Нагоричину (cf. n. 1669 supra) препозна калабријски свети Нил, како то чине Μαξίμη Μοναχή, *Ὁ ὁσιος Νεῖλος ὁ Κалаβρός*, 77-78;

околност,¹⁶⁸⁴ помисао да је међу светим песницима у јужном студеничком вестибилу насликан свети Нил Росански, грчки химнограф из Калабрије, износимо уз максималан опрез. Иако је, у одсуству епитета који би је једини могао потврдити, таква претпоставка недоказива, она се ипак чини основанијом него тврдња да је у питању фигура древног синајског подвижника Нила, који се није остварио на пољу црквеног песništва.¹⁶⁸⁵ Није, уосталом, немогуће, мада се о томе могу износити само недоказиве претпоставке, да је студенички архимандрит Сава могао да се упозна са традицијама грчког монаштва на тлу Јужне Италије, односно култовима светитеља са тог подручја, приликом свог боравка на Светој Гори. У Житију светог Нила тврди се да је глас о њему још за живота доспео до Атона.¹⁶⁸⁶ Разуме се да наведено сведочанство, услед своје реторичко-похвалне природе, не може бити сматрано историјски веродостојним. Поуздано је, међутим, утврђено да је један манастир на Светој Гори припадао монасима из Калабрије. Сасвим је разложна помисао да је у тој монашкој заједници, чија се историја према ретким документарним сведочанствима може пратити између 1080. и 1108, поштован култ светог Нила

Leone, *Nilo di Rossano*, 204-206; Morini, *Calabria and Mount Athos*, 203. Веома је, с друге стране, занимљиво да су у ексонартексу манастира Хиландара, осликаном 1803, представљена двојица светитеља по имену Нил, cf. Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 188 (no. 124, 191). Светитељ у првој зони западног зида идентификован је као свети Нил Синајски, а у лику приказаном у највишој зони северног зида поједини аутори препознали су светог Нила Росанског, cf. Μαζιμίη Μοναχίη, *Ὁ ὅσιος Νεῖλος ὁ Καλαβρός*, 76, сл. између стр. 48-49; Leone, *Nilo di Rossano*, 202-204, сл. на стр. 203; Morini, Morini, *Calabria and Mount Athos*, 202-203.

¹⁶⁸⁴ Подсетимо, ни свети Варлаам и Иоасаф нису у време првог осликавања Богородичине цркве у Студеници били уврштени у црквени календар, мада се широка популарност романа чији су они били главни јунаци не може се ни изблиза поредити са (могућом) рецепцијом култа светог Нила Росанског изван његових матичних подручја.

¹⁶⁸⁵ У расправи о идентитету светог Нила представљеног у Студеници најмање су релевантне његове портретске особености – проћелави старац, са једним праменом косе на челу и подужом, густом седом брадом. Његова физиономија не одговара ликовима Нила Росанског из поменутих храмова у Италији, на којима је светитељ приказан са кратком косом и брадом. Међутим, студенички лик светог Нила није сличан ни већини представа Нила Синајског. Тај подвижник је само на представи у Андреашу приказан онако како изгледа свети Нил у Немањиној задужбини (седобради старац високог чела, са само једним коврцавим праменом косе на њему), али на синајској икони и на представама у Хосиос Лукас, Протатону, Грачаници и Старом Нагоричину и има кратку густу косу која пада преко чела. Са таквим портретским особеностима свети Нил је насликан и у нартексу параклиса Светог Ђорђа у светогорском манастиру Светог Павла, осликаном залагањем српских монаха 1552, на представи поред које је исписан и његов географски епитет (синаит), cf. *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου: έργο του ζωγράφου Αντώνιου*, ed. Ε. Τσιγαρίδας, *Αγιον Όρος* 2014, 135, εικ. 151, 153. Сасвим је слична физиономија светог Нила на представама у Ксенофонту и Дионисијату, cf. *Ibid.*, εικ. 225; G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl, 204/2. Упутство о његовом изгледу у Ерминији Дионисија из Фурне није довољно прецизно: „стар, дуге, раздвојене браде...“, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 418/419.

¹⁶⁸⁶ *The Life of Saint Neilos*, 142/143.

Росанског.¹⁶⁸⁷ Па ипак, будући да је даља историја те обитељи готово непозната, за наведену претпоставку нема довољно чврстог основа. Не сме се, заправо, тврдити чак ни то да је калабријски манастир био активан за време Савиног боравка на Атону.

После свега што је речено о фигурама мелода у Богородичиној цркви у Студеници могуће је донети неке општије закључке о њиховој програмској диспозицији. Најзначајну аналогију за студеничке фигуре светих песника представља скупина химнографа у Нерезима. Ипак, од нереског примера се програмске решење у јужном студеничком вестибилу разликује по присуству Богородице са Христом, ка којој су окренуте фигуре светих Теодора Студита и Андреје Критског на источном, као и сви мелоди на наспрамном зиду. Такво решење вреди, с друге стране, упоредити са примером из Лагудере, где су ликови двојице химнографа усмерени према монументалној представи Богородице са Христом у олтарској апсиди.¹⁶⁸⁸ И на минијатурама поменутог Октоиха из Месине, мелоди су приказани у комуникацији са ликовима Христа и Богородице, које су прослављали у својим стиховима,¹⁶⁸⁹ док су химнографи у Монагрију приказани у програмској вези са сценом Ваведења Богородице.¹⁶⁹⁰

Појава фигура светих мелода у јужном вестибилу протумачена је у вези са могућношћу да су ти простори служили као певнице. Према мишљењу истраживача, архимандрит Сава је на Светој Гори могао де се добро упозна са обичајем антифоног певања те да атонски узор пренесе и у задужбину свога оца.¹⁶⁹¹ То, разуме се, истовремено не мора да значи да су већ приликом изградње студнеичког католикона вестибили били замишљени као певнице, нити их треба тумачити као решење на основу кога су касније уобличени затворени простори за појце у Жичи, Милешеви и потоњим српским

¹⁶⁸⁷ О калабријском манастиру на Светој Гори cf. A. Pertusi, *Monasteri e monaci italiani all' Athos nell' alto Medioevo*, in: *Le millenaire du Mont Athos 963-1963*. I, Chevetogne 1963, 238-241; Б. Ферјанчић, *Света Гора и Латини*, in: *Казивања о Светој Гори*, 72-73; Morini, *Calabria and Mount Athos*, 191-207.

¹⁶⁸⁸ Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 30.

¹⁶⁸⁹ Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts*, fig. 1-6. За примере програмског повезивања представа светих мелода са другим сценама, најчешће Успењем Богородице cf. Bakalova, *Hymnography and Iconography*, са старијом литературом.

¹⁶⁹⁰ Boyd, *Panagia Amasgou*, 314-315, figs. 46-47.

¹⁶⁹¹ Тодић, *Фреске*, 146; Babić, *Les moines-poètes*, 16 (где се дозвољава и могућност да су вестибили коришћени и као бочне капеле); Гавриловић, *Животис вестибила*, 191; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 81 (Б. Тодић).

храмовима.¹⁶⁹² Истина, ваља напоменути да свети мелоди у млађим рашким храмовима нису сликани у певницама. У Милешеви,¹⁶⁹³ Жичи,¹⁶⁹⁴ Градцу¹⁶⁹⁵ и Сопоћанима,¹⁶⁹⁶ њихове фигуре „потиснуте“ су у нартекс, односно западни травеј. У тој околности не би, међутим, требало тражити контра-аргумент наведеном тумачењу програмског места светих песника у Студеници. У Спасовом храму у Жичи, то јест катедрали новоустановљене аутокефалне архиепископије Србије, у певницама су насликани апостоли, зато што је требало посебно нагласити апостолско прејемство епископске службе, односно древно порекло Српске помесне цркве. Такво решење примењено је, потом, у Милешеви и Сопоћанима.

О фигурама светитеља на оригиналном слоју живописа у северном вестибилу

Иако је цела прва зона сликарства у северном вестибилу студеничког католикона прсликана 1568. године, с великом сигурношћу се може претпоставити да су поједине фигуре постојале и на првобитном слоју, као што су и распоред и иконографија сцена у вишим зонама и на сводовима тог простора приликом обнове пажљиво поновљене.

На такву могућност најпре наводи представа светог Козме Мајумског (око 675-око 752) на западној страни пролаза у наос (сл. 256).¹⁶⁹⁷ Тај светитељ (15. јануар), рођен у Јерусалиму, био је савременик Јована Дамаскина, а у хагиографској традицији се уврежило уверење да су њих двојица били пријатељи и сарадници, односно да је Козма, чак, био усвојени син Јовановог оца. По предању је Козма Мајумски монашке дане проводио у Лаври светог Саве Освећеног, а последње деценије живота као епископ

¹⁶⁹² Поједини старији истраживачи сматрали су да су студенички вестибили пројектовани као певнице, cf. А. Дероко, *Ниски трансепт немањихке базилике*, СКГ 24 (август 1928) 615-618. Такво гледиште је, међутим, с временом напуштено, cf. Бабић, Кораћ, Ћирковић, *Студеница*, 25-26 (В. Кораћ). Према мишљењу Милке Чанак-Медић, није реч о „претходницама“ жичких певница, а нише у источним зидовима вестибила вероватно су служиле за држање посуда за ритуалну пурификацију пре уласка у храм, cf. Кашанин et al., *Манастир Студеница*, 1986, 48-49 (М. Чанак-Медић). У каснијим радовима исте ауторке, изнета је претпоставка да су студенички вестибили, осим као бочни улази, имали и функцију параклиса, те да су у нишама стајале иконе, cf. Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 43 (М. Чанак-Медић). Cf. и Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба*, 86.

¹⁶⁹³ Милановић, *О светосавској редакцији*, passim, сл. 2-3.

¹⁶⁹⁴ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, Жича, 276, 278, 500 (бр. 2-6), сл. 67 (Д. Војводић).

¹⁶⁹⁵ Милановић, *Свети песници*, 169-170, п. 10, сл. 12; Павловић, *Градац*, 144-146, сл. 84-85; eadem, *Зидно сликарство градачког католикона*, 99, сх. 1 (бр. 107-109).

¹⁶⁹⁶ Живковић, *Сопоћани*, 26-28; Милановић, *Свети песници*, 169.

¹⁶⁹⁷ Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 413, п. 20-21, са свим библиографским подацима (уз погрешан податак да је реч о фигури на непостојећој „јужној страни“ лука).

Мајуме. У корпусу византијске химнографије идентификована су тридесет и три његова песничка састава, међу којима можда посебно треба поменути канон на Уздизање часног крста.¹⁶⁹⁸ Лик Козме Мајумског је у скупинама светих мелода у византијском сликарству био неизоставан, при чему је, на различите начине, довођен у најближу програмску везу са ликом светог Јована Дамаскина. Њихове стојеће фигуре у Нерезима насликане су једна до друге, у Монагрију су им попреча упарена, а у Лагудери приказана у виду пандана са страна Мандилиона.¹⁶⁹⁹ Двојица мелода заједно су сликани и у програмском окружењу сцена *Распећа Христовог* и *Успења Богородице*.¹⁷⁰⁰ Имајући све наведено у виду, било би сасвим необично да у оквиру оригиналне групе химнографа у Богородичиној цркви у Студеници није било представе светог Козме Мајумског, утолико пре што су у њу сврстани и неки ређе приказивани мелоди, какви су Теодор Грапт и Нил Росански (?). Нема, другим речима, ниједног озбиљног разлога да се сумња у то да је у северном вестибилу на месту на коме се данас налази и првобитно била насликана фигура светог Козме Мајумског, као пандан представи Јована Дамаскина на одговарајућој површини јужне улазне одаје.¹⁷⁰¹ Може се, осим тога, поуздано претпоставити да је тај првобитни лик Козме Мајумског, као и Дамаскинов, био на особен начин доведен у програмску везу са празничном сценом у другој зони поткуполног простора. Наиме, на свитку светог Козме исписан је тропар прве песме другог канона на Успење Богородице.¹⁷⁰² Сасвим је могуће да је тај текст пажљиво преписан приликом обнове живописа. Чак и да то није био случај, могло би се претпоставити да је на првобитној представи свети Козма Мајумски држао свитак са неким другим химнографским фрагментом посвећеном Успењу.¹⁷⁰³

¹⁶⁹⁸ За хагиографске и историјске податке о животу Козме Мајумског, као и за преглед његовог песничког стваралаштва cf. SynCP, cols. 395-396; BHG I, 136-137; Auctarium BHG, 53; Novum Auctarium BHG, 56; Θ. Δετοράκη, *Κοσμάς ο μελωδός. Βίος και έργο*, Θεσσαλονίκη 1979; A. Kazhdan, S. Gero, *Kosmas of Jerusalem: a More Critical Approach to his Biography*, BZ 82 (1989) 122-132; A. Kazhdan, *Kosmas of Jerusalem: 2. Can we speak of his political views?*, Le Museon 103/3-4 (1990) 329-346; ODB II, 1152; Kazhdan, *History of Byzantine Literature I*, 107-124;

¹⁶⁹⁹ Sinkevič, *Nerezi*, fig. LVII, 68-69; Boyd, *Panagia Amasgou*, 314, fig. 46; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 30-33, fig. 30-31.

¹⁷⁰⁰ Орλάνδος, *Πάτιμος*, 226-227, πλ. 90; Bakalova, *Hymnography and Iconography*, 253-267, fig. 1-18. О ликовним представама Козме Мајумског cf. и Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 44-45.

¹⁷⁰¹ Cf. Babić, *Les moines-poètes*, 207.

¹⁷⁰² Ibid.

¹⁷⁰³ Овде донекле исправљамо изричиту претпоставку да је на свитку Козме Мајумског првобитно био исписан неки други текст, пошто се поменути тропар на Успење Богородице појављује на представама Козме Мајумској тек у српском сликарству из времена турске власти. При томе није вођено рачуна да је и текст на свитку Јована Дамаскина у јужном вестибилу у вези са композицијом *Рођења* на јужном зиду, cf. Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 414, п. 29.

Може се с приличним поуздањем претпоставити да су са оригиналног слоја живописа северног вестибила пресликане и фигуре двојице неидентификованих монаха на западном зиду, попрсје светог Аврамија у темену пролаза у наос (сл. 257),¹⁷⁰⁴ као и представа Христа на престолу која украшава апсидалну нишу на средини источног зида (сл. 258).¹⁷⁰⁵ Остале фигуре вероватно су први пут насликане тек приликом обнове у XVI веку.¹⁷⁰⁶

¹⁷⁰⁴ Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 414, п. 23, 415 (са старијом литературом).

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*, 415.

¹⁷⁰⁶ О томе детаљније cf. *infra*, стр. 524-526.

ПРОГРАМ ПРИПРАТЕ

Страшни суд

Призори из монументалне композиције *Страшног суда* очувани су само у вишим зонама источног и западног зида (сл. 259-260). По иконографском устројству, та два сегмента представе у потпуности одговарају обрасцима из средњовизантијске уметности и на њима нема ниједног елемента особеног за поствизантијску верзију „сцене“ о којој је реч.¹⁷⁰⁷ Изгубљени делови представе, они који су били насликани дуж свода, могу се релативно поуздано „реконструисати“ на основу одговарајућих партија *Страшног суда* у ексонартексу Милешеве.¹⁷⁰⁸

Нема, другим речима, ни најмањег разлога да се сумња у то да је композиција *Страшног суда* била насликана и на првобитном живопису нартекса студеничког храма Богородоце Добротворке. Таква програмска диспозиција представе ослања се на вишевековну традицију, будући да је *Страшни суд* у иконографске програме припрата византијских храмова уведен, колико се по најстаријим очуваним примерима може судити, већ у X веку.¹⁷⁰⁹ О томе сведочи живопис црква светог Стефана у Касторији¹⁷¹⁰ и Преображења у Коропију (Атика).¹⁷¹¹ О постепеном устаљивању таквог програмског модела говоре споменици из следећег столећа, попут Богородице „Казанцијске“ у Солуну (1028).¹⁷¹² И у XII и XIII веку се, такође, могло неретко десити да *Страшни суд* буде приказан у припрати, као, рецимо, у крипти Бачкова, Кириловској цркви у Кијеву, Агитрији на Манију или Мавриотиси у Касторији.¹⁷¹³

После Богородичине цркве у Студеници, у појединим српским храмовима XIII века *Страшни суд* је такође сликан у припратама. О томе сведоче примери у ексонартексу

¹⁷⁰⁷ За разматрање иконографије студеничког *Страшног суда* cf. infra, стр. 526 sq.

¹⁷⁰⁸ Ibid.

¹⁷⁰⁹ Уз излагање које следи cf. нарочито Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, 140. За литературу о источнохришћанским представама *Страшног суда* cf. n. 2817 infra.

¹⁷¹⁰ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 91-100, sch. 5 (no. 67-78), fig. 33-49.

¹⁷¹¹ Skawran, *The Development*, 152, fig. 27-31;

¹⁷¹² Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων*, 59, Abb. 4.

¹⁷¹³ *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 63-65, figs. 7-10, сл. у боји, 23-38, 41-43; Марголіна, Уљяновський, *Київська обитель Святого Кирила*, 106-112; Tomeković, *Le Jugement dernier inédit*. Μουτσόπουλος, *Παναγία Μανιώτισσα*, πίν. 41-42.

Милешеве и нартексу Сопоћана, као и Мораче, где је композиција о којој је реч сачувана на слоју живописа из XVI века.¹⁷¹⁴

У науци је програмско место сцене *Страшног суда* у припрати најчешће довођено у везу са фунерарном наменом тог простора, на шта би нарочито упућивали примери њеног сликања у крипти (Бачково). У случају студеничког нартекса, такво тумачење *Страшног суда* убедљивије је утолико што се у истом простору налазило гробно обележје замонашене супруге Симеона Немање – Ане Анастасије.¹⁷¹⁵ Како је, међутим, већ запажено, инсистирање на обредној условљености назначене програмске диспозиције показује извесне фактографске пропусте, па и методолошке мањкавости. Скренута је, рецимо, пажња на чињеницу да су сахране обављане и на другим местима у храму, те да су, штавише, најзначајнија фунерарна обележја – гробнице ктитора – у ствари по правилу смештане у простор наоса, то јест да су надгробни ритуали обављани и у централном броду храма. Важно је, с тим у вези, напоменути да је у средњовизантијском монументалном живопису подједнако присутно било и другачије програмско решење – *Страшни суд* је сликан и у наосу, најчешће на његовом западном зиду.¹⁷¹⁶ Чини се стога да се место *Страшног суда* у припрати може боље разумети и исправније протумачити на други начин, то јест ако се у први план истакне „транзициона“ функција тог простора храма.¹⁷¹⁷ Есхатолошко значење представе, односно „дидактичка“ порука представе општег Васкрса, с једне, и мука грешника у Огњеној реци, с друге стране, наметали су се на тај начин погледу верника већ приликом уласка у цркву.

Циклус Страдања Христових

Сцене Страдања Христових у припрати Богородичине цркве у Студеници сачуване су у прва два регистра западног зида и у другој зони јужног.¹⁷¹⁸ Циклус започиње сценом

¹⁷¹⁴ Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*; Живковић, *Сопоћани*, 27; Милановић, *О првобитном програму*, 157-160, сл. 4-5. cf. eadem, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 53-57, 88-94; Поповић, *Српски владарски гроб*, 57-59, 76-78.

¹⁷¹⁵ Cf. infra, стр. 301-303.

¹⁷¹⁶ Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 238-239, са старијом литературом. О представама Страшног суда у наосима средњовизантијских храмова cf. нпр. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, 140, п. 3; Пивоварова, „*Страшный суд*“.

¹⁷¹⁷ Cf. Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 244-245, са изворима и литературом.

¹⁷¹⁸ На овом месту упућујемо само на два схематска приказа распореда сцена *Страдања*: Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 14-15; III 16-21); Николић, *Конзерваторски*

Тајне вечере, насликане на јужној половини западног зида припрате. Са друге стране портала место је припало сцени *Прања ногу*. Циклус се потом наставља на јужном зиду, већ на јужном зиду, изнад зоне стојећих фигура. На уској површини између источног зида и полукружне ивице потпорног лука „смештена“ је сцена *Молитве на Маслиновој гори*. Следи представа *Издајства Јудиног*, која украшава источну страну „лунете“ зида, а са супротне стране прозора и на потрбушју лука приказана је сцена *Христос пред Кајафом*. Последња сцена на јужном зиду јесте *Одрицање Петрово*. Наставак циклуса приказан је у другој зони западног зида, изнад почетних двеју сцена. Ту су насликане представе *Суђења Христу пред Пилатом* (јужно) и *Ругања Христу* (северно). Разложно је претпоставити да се завршни део циклуса, у оквиру кога су обично илустровале епизоде *Христовог пута на Голготу*, *Пењања на крст*, *Распећа*, *Оплакивања*, *Скидања с крста* и *Полагања у гроб*, биле насликане на северном зиду припрате. О њиховом избору, односно о томе које су од поменутих сцена *Страдања* биле приказане, а које изостављене, данас се може само нагађати.

У облику у коме се данас налазе, сцене из студеничког циклуса *Страдања* показују многе иконографске особености типичне за позно- и поствизантијско зидно сликарство, из чега се изводи закључак да приликом обнове 1568. године није задржано њихово оригинално иконографско устројство. То се нарочито односи на сцене *Тајне вечере*, *Прања ногу* и *Пилатовог суда*, док остале епизоде показују нешто више блискости са обрасцима примењиваним у средњовизантијском раздобљу, односно живопису XIII века.¹⁷¹⁹ Но, и поред уочених измена на плану иконографије, може се опрезно претпоставити да је у XVI веку био поштован затечени избор и распоред сцена. Како је одавно запажено, појава представа *Страсти Христових* у припрати милешевског католикона, представља веома снажан аргумент у прилог наведеној претпоставци.¹⁷²⁰

Осим милешевске аналогije, на исти закључак упућује и разматрање програмског места сцена *Страдања* у старијим источнохришћанским споменицима.

запис II, 79, сх. 7 (бр. 15, 17-18, 19, 20, 22). За одговарајуће библиографске податке о свакој од појединачних епизода cf. поглавље о обнови живописа 1568. године.

¹⁷¹⁹ За иконографску анализу сцена поглавље о обнови сликарства у XVI веку.

¹⁷²⁰ Cf. Николић, *Конзерваторски запис I*, 35; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 77, п. 78; Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 201. О циклусу *Страдања* у припрати Милешеве cf. Милановић, *Јеванђељске сцене*.

Муке Христових приказиване су у монументалном живопису још у ранохришћанско и рановизантијско доба. У та времена је, штавише, сликан приличан број епизода о којима је реч, али оне у програмском смислу нису биле ни на који начин издвојене већ су биле интегрисане у шире замишљене јеванђеоске циклусе.¹⁷²¹ Њихово издвајање и посебно истицање везује се тек за постиконоборачко раздобље византијске уметности. У почетку је, како изгледа, у програмима цариградских храмова могла бити приказана тек понека сцена, попут *Издајства Јудиног*, које, пре *Распећа*, помиње Константин Родоски описујући у X веку мозаике цркве Светих Апостола,¹⁷²² или *Полагања у гроб* о коме се говори у опису задужбине Стилијана Зауцеса.¹⁷²³ О даљем развоју циклуса Страдања Христових најбољу грађу чувају древни споменици Кападокије. У њима је, од краја IX века, па током следећег столећа, забележено постепено повећање броја представа Мука (неретко и њих преко десет), при чему су оне и просторно издвојене од осталих христолошких сцена. Важно је, међутим, нагласити да ни у једном случају није забележено њихово сликање у простору припрате, као у Богородичиној цркви у Студеници.¹⁷²⁴ Од свих поменутих примера разликује се једино програмска диспозиција сцена *Страдања* у цркви Свете Софије у Кијеву. У том храму монументалних димензија оне су приказане на галеријама.¹⁷²⁵

Програмска диспозиција Мука Христових у студеничком нартексу надовезује се на решења која су први пут примењена у XI веку. Током тог столећа су се у припрати могле наћи поједине сцене *Страдања*, најчешће у близини неке друге епизоде из христолошког циклуса (Хосиос Лукас, Неа Мони, Дафни),¹⁷²⁶ Важно је, међутим, приметити да су и у следећем столећу призори Мука могли бити придружени другим јеванђељским сценама у наосу, у споменицима попут Светог Јована у селу Куцовенди, Нереза, Курбинова, Мирожског манастира или Нередице.¹⁷²⁷ О извесном, пак, осамостаљивању циклуса

¹⁷²¹ О програмском месту циклуса Страдања cf. Skawran, *The Development*, 35-37; Сарабьянов, *Страстной цикл Софии Киевской*; Zargas, *Narrating the Sacred Story*.

¹⁷²² *Constantine of Rhodes*, 76-85, 213.

¹⁷²³ Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 205.

¹⁷²⁴ О сценама *Страдања* у споменицима Кападокије, са литературом cf. Сарабьянов, *Страстной цикл Софии Киевской*, 288-296.

¹⁷²⁵ Сарабьянов, *Страстной цикл Софии Киевской*, 283-284.

¹⁷²⁶ Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, 141.

¹⁷²⁷ Mango, Hawkins, Boyd, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis*, 82-84, figs. 97, 103-107; Sinkevič, *Nerezi*, 51-52, 53-54, 57-58; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 105-123, 308-310; Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 75-76.

Страдања у наосу сведочи пример у испосници Светог Неофита код Пафоса. У том се храму сцене о којима је реч ређају, у правилном хронолошком поретку, дуж целе средње зоне, да би им на самом крају биле прикључене су две друге јеванђеоске представе (*Силазак у Ад, Јављање женама*).¹⁷²⁸ Издвојен од осталих христолошких сцена, циклус *Страдања Христових* приказан је и у трпезарији манастира Светог Јована Богослова на Патмосу.¹⁷²⁹ Пре Студенице, груписање сцена *Страдања* у оквиру засебног циклуса у српским споменицима није забележено. Познат је само пример у Ђурђевим ступовима, где су, у наосу, приказани *Издајство Јудино* и *Оплакивање Христа*.¹⁷³⁰

На основу свега што је наведено, произлази закључак да је смештање циклуса Мука Христових у припрату Богородичине цркве у Студеници ослоњено на један традицијски ток (средњо)византијског монументалног живописа. Осим начелних фактора – одговарајућег простора, односно логичног, на тематици заснованог груписања сцена, те значаја *Страдања* у годишњем литургијском поретку – не може се са сигурношћу говорити о посебним разлозима за приказивање циклуса о коме је реч у простору нартекса. Нема довољно ваљаних аргумената да се његова појава доведе у нарочиту смисаону везу са простором припрате, односно са обредима који су обављани у том делу храма, иако је у науци повремено изношено такво мишљење.¹⁷³¹ Против таквог тумачења довољно речито говори већ податак су, као што је речено, епизоде из циклуса о коме је реч неретко сликане и у другим просторима (галерије, трпезарија), односно у наосу, што од епохе Палеолога постаје правило.¹⁷³²

Дванаестогодишњи Христос у храму

Програмско место представе *Дванаестогодишњег Христа у храму*, насликане у лунети портала западног зида (сл. 260), представља посебну занимљивост сликаног украса припрате студеничког католикона. Та епизода из јеванђеља по Луки (Лк 2, 41-50), о којој се на литургији говори на празник Обрезања Христовог (1. јануар),¹⁷³³ у византијском

¹⁷²⁸ Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 144-153.

¹⁷²⁹ Орλάνδος, Πάτμος, 186-208; Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, 147-149.

¹⁷³⁰ Ђорђевић, *Живопис XII века*, 295.

¹⁷³¹ Cf. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, 150-151.

¹⁷³² Милановић, *Програм зидног сликарства у припратама*, 239-240.

¹⁷³³ Mateos, *Le Typicon de la Grande Église I*, 170/171. Cf. Мирковић, *Хеортологија*, 99-100.

зидном сликарству појавила се већ у првим вековима постиконоборачке епохе,¹⁷³⁴ али њено место у сакралног топографији источнохришћанских храмова током векова није било прецизно установљено нити је она везивана за један исти циклус сцена. С једне стране, сасвим разумљиво, представа *Дванаестогодишњег Христа у храму* сликана је у оквиру циклуса *Христовог детињства*. Такав је случај већ са најстаријим сачуваним примером у монументалном сликарству, оном у цркви Светих Апостола у Синасосу (прва четвртина X столећа).¹⁷³⁵ И више од два века касније, у цркви Светог Марка у Венецији и катедрали Монреала, сцена се налази на последњем месту у низу новозаветних епизода посвећених Богомладенцу,¹⁷³⁶ а тако је било и другој деценији XIV столећа, у католикону цариградског манастира Хоре.¹⁷³⁷ Поред тога, представа *Дванаестогодишњег Христа у храму* неретко је прибравана и другим сценама из христолошког циклуса. Тако се у Сопоћанима, где је насликана на јужном зиду поткуполног простора, јеванђељска епизода о којој је реч налази међу представама *Великих празника*, при чему је, опет, најчвршће програмски повезана са једном епизодом из младеначког раздобља Спаситељевог земаљског живота – тако што је насликана испод сцене *Сретења*, којој и хронолошки следује.¹⁷³⁸ Између сцена из циклуса *Великих празника* и *Посмртних јављања* Христова, прва проповед „смештена“ је у цркви Светог Николе у Монемвасији (друга половина XIII

¹⁷³⁴ Cf. и представе у средњовизантијским рукописима – париском кодексу Хомилија Григорија Назијанског (Paris. gr. 510), опширно илустрованим четворојеванђељима и јеванђелистарима XI века: Brubaker, *Vision and Meaning*, 83-92, fig. 21; Omont, *Évangiles avec peintures* II, Velmans, *Le Tétraévangile*, 40, fig. 188; П. Мийович, *Грузинские менологии с XI по XIV век*, Зограф 8 (1977) рис. 2; *Οι θησαυροί του Αγίου Ορους I*, 443, εικ. 252; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 92-93.

¹⁷³⁵ Jerphanion, *Cappadoce* II, 69, pl. 151; Ch. Walter, *The Earliest Representation of Mid-Pentecost*, Зограф 8 (1977) 16, fig. 3-4; У *Новој цркви* у Токали, *Христова проповед у храму* насликана је после *Бекства у Египат* и *Сретења*. Ту је, међутим, упркос месту у поретку сцена, Христос приказан у зрелом узрасту, а сцена је сигнирана као „Преполовљење празника“, што значи да је реч о проповеди описаној у Јеванђељу по Јовану (Јн 7, 14-30), cf. *ibid.*, 1, fig. 1; Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, 70, fig. 66-67; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 199. С друге стране, на минијатури у синаксару из Института за рукописе Грузијске академије наука (бр. А-648), вероватно илустрованом у манастиру Ивируну око 1030, сцена је означена као „Преполовљење празника“, али је, у ствари, приказана проповед дванаестогодишњег Христа у храму, cf. Бабић, *О Преполовљењу празника*, 23-24, сл. 1. Сличне забуне дешавале су се и касније.

¹⁷³⁶ Demus, *The Mosaics of San Marco I*, 138, pl. 157; *idem*, *The Mosaics of Norman Sicily*, 116-117, 123, 275, pl. 65b.

¹⁷³⁷ Underwood, *Karye Djami I*, 108-110, pl. 211-214; Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, 237-238. Сцена је у Ерминији Дионисија из Фурне поменута управо после епизода из *Христовог детињства*, а за њом се нижу представе *Чуда* и *Поука*, cf. Медић, *Стари сликарски приручници III*, 262/263.

¹⁷³⁸ Бабић, *О Преполовљењу празника*, 26; Ђурић, *Сопоћани*, 58, сл. 67; Живковић, *Сопоћани*, 10; Ђорђевић, *О сликаним програмима*, 159-162; Томић, *Soroćani*, 314-318 (са нетачном тврдњом да ни на оригиналном ни на обновљеном слоју живописа Богородичине цркве у Студеници, као ни у морачком живопису XVI века, нису насликане представе *Дванаестогодишњег Христа у храму*).

века),¹⁷³⁹ а у храму Светог Теодора у Цопакасу на Манију (последња четвртина XIII столећа), тој епизоди из Јеванђеља по Луки припало је место после сцена *Великих празника* и *Страдања Христових*.¹⁷⁴⁰ У непосредној вези са призорима *Страдања*, представа *Дванаестогодишњег Христа у храму* насликана је и на своду нартекса у цркви Светог Андреје у селу Пелегрианика на Китери, на слоју фресака из последње четвртине XIII века.¹⁷⁴¹ Најзад, у цркви Свете Софије у Трапезунту (око 1260) сцена се такође налази у нартексу, али су око ње представе *Христових чуда* и *Криштење*.¹⁷⁴²

Поред поменутог примера са Китере, где се представа *Дванаестогодишњег Христа у храму* налази у нартексу, окружена *Страдањима*, за компаративно разматрање сцене из лунете нартекса студеничког католикона посебно су значајни и неки други споменици у којима је иконографска тема о којој је реч приказана на истакнутим местима у припрати. У нартексу Бојане, где сцена није везана за друге христолошке представе, она заузима полукружну површину јужног аркосолијума у првој зони живописа, насупрот *Ваведенју Богородице* на одговарајућој површини северног зида.¹⁷⁴³ Програмско место и идејно повезивање тих двеју сцена, којима је заједничко то што обе говоре о својеврсној „иницијацији“ у храму, протумачено је, чини се с правом, у светлости функције припрате као „транзиционог простора“ цркве.¹⁷⁴⁴ С друге стране, у топографско-формалном смислу најбоља аналогија за представу изнад портала западног зида припрате студеничког

¹⁷³⁹ Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, 49, εικ.2 (no. 40), πίν. 13β, 20.

¹⁷⁴⁰ Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 33, 34, 41-42, σχ. 4 (no. 18), σχ. 5, εικ. 9.

¹⁷⁴¹ Chadzidakis, *Bitha, Kythera*, 82-83, fig. 4 (no. 50), 11.

¹⁷⁴² D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 137-138, 165-166, pl. 58A, fig. 100. За примере из XIV и XV века, када место сцене у одређеном циклусу није било „фиксирано“, cf. Δ. Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Προτάτου*, ΔΧΑΕ 14 (1989-1990) 202-203, Εικ. 1, σκ. 3.θ; Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 78, 80, 216, сл. 54-55; Ђорђевић, *Кучевиште*, 97-98, сл. 25 (сцена *Преполовљења празника* са младоликим Христом); М. Радујко, *Прво сликарство Љуботена: тематика, стил, мајстори*, Патримониум.МК 7-8 (2010) 180, сл. 13, 20; Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 332-335; М. Беловић, *Раваница. Историја и сликарство*, Београд 1999, 140-142, сл. 36; Б. Тодић, *Манастир Ресави*, Београд 1995, 92, 94; Стародубцев, *Зидно сликарство I*, 221; II, 39, 135, 156, сл. 126; Ετζέογλου, *Ο ναός της Οδηγήτριας του Βροντοχίου*, 129-135, Πίν. 56.

¹⁷⁴³ У појединим случајевима је сцена о којој је реч, издвојена од осталих христолошких представа, могла бити приказана и у олтару, као на своду ђаконикону Богородичине цркве у Арти („Като Панагија“), осликаном средином XIII века, где је приказана наспрам *Одбијања дарова* [cf. Β. Παπαδοπούλου, *Αρτα. Οι Βυζαντινές Τοιχογραφίες της Μονής Κάτω Παναγιάς*, Βυζαντινά 27 (2007) 371, 374-376, εικ. 8-10; Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, 256, Εικ. 36 (no. 10), 41-42], или у храму Светог Созонта у Геракију (пре 1300), где се налази на јужном зиду беме, заједно са сценама из циклуса *Богородичиног детињства*, cf. Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 186, εγ. πίν. 83-84. У Панагији Хрисафитиси у Лаконији представи је припало место у периферном простору наосу, на своду југозападног травеја, насупрот *Гостољубљу Авраамовом*, cf. Albani, *Panagia Chrysaphitissa*, 59-60, Abb. 9 (no. 107), Taf. 35a (иако је Христос приказан као дечак, представа је натписом означена као *Преполовљење празника*).

¹⁷⁴⁴ Schroeder, *Transformative Narratives*, 111-120, fig. 2, 9-10.

католикона сачувана је у једном храму на северној периферији ромејског цивилизацијског простора. Реч је о *Проповеди дванаестогодишњег Христа у храму* у Спасовој цркви у Коваљову, осликаном 1380. У том тешко пострадалом руском споменику поменута сцена је такође била насликана у лунети изнад улаза на западном зиду припрате, на чијим су се сводовима налазиле епизоде из циклуса *Христових чуда*.¹⁷⁴⁵

Појединачне представе

Богородица са Христом у лунети портала и натпис на надвратнику

Приликом обнове сликарства у XVI веку, лунета портала који води из припрате у наос украшена је попрсном представом Богородице раширених руку, са срцоликим медаљоном у коме се налази лик Христа-детета (сл. 262). Готово је сасвим извесно да је лик Мајке Божије са Богомладенцем на истом месту био насликан и 1208/1209, обележавајући на тај начин улаз у наос храма који јој је био посвећен. Године 1568. је највероватније био само измењен облик медаљона на њеним грудима,¹⁷⁴⁶ који је изворно био округлог облика, то јест усаглашен са формом клипеуса испред груди Богородице у полукалоти апсиде.

Испод фреске са представом Богородице сачуван је натпис на надвратнику, уклесан црним словима за време архимандрита Саве.¹⁷⁴⁷ Његова садржина заснована је на два различита текстуална извора. Сам почетак представља први део осмог стиха 25 (26) псалма: „Господе, заволех лепоту дома Твога ...“, а наставак је посвећен величању Богородице „Ходатајицу те предлажем, Богородице, двери небеска, отвори нам двери милости своје, Владичице.“ Други део натписа, исписан у славу патронке храма, како је

¹⁷⁴⁵ С. О. Дмитриева, *Фрески храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде, 1380 года*, Москва 2011, 189-192, сл. на стр. 164, 168, 189.

¹⁷⁴⁶ Cf. infra, стр. 557,

¹⁷⁴⁷ Милојевић, *Путонис*, 95; Петковић, *Студеница*, 41, сл. 36; Тодић, *Фреске*, сл. 120; Николић, *Конзерваторски запис II*, 70, сл. 30; Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, 198. На основу палеографских обележја, натпис су у почетак XIII века датовали Бошковић, Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба I*, 102.

већ примећено, у великој мери одговара тексту који се чита на великопосном јутрењу.¹⁷⁴⁸ И први сегмент текста, то јест одломак 25 (26) псалма, у потпуности приличи месту на коме се налази, будући да говори о лепоти Божијег храма. Чини се да је при његовом избору, осим језгровитости стиха, односно његове пригодне садржине, одлучујући значај имала околност да је он имао и богослужбени смисао. Наиме, стихови о којима је реч поју се у оквиру богослужења при освећењу цркве. Цео 25 (26) псалам појци певају неколико пута, све док архијереј не заврши са кађењем олтара, наоса и свог осталог простора храма.¹⁷⁴⁹ Сава Српски се у избору стихова којима ће прославити задужбину свога оца као Господњи храм вероватно ослонио на неке старије византијске узоре. Нажалост, мало је сачуваних примера који сведоче о пракси исписивања поменутог псалма у византијских храмовима. Заправо, познат нам је само један старији епиграфски споменик те врсте, али је он сачуван у једном веома репрезентативном споменику. У питању је текст исписан у Ђаконикону католикона манастира Светог Луке Стириота у Фокиди.¹⁷⁵⁰ Осим поменутог, сачуван је и један веома занимљив латински натпис исте садржине. Давидови стихови о којима је реч исписани су дуж ивице апсидалне конхе у капели Светог Фрање Асишког у манастиру Богородице Кириотисе („Календерхане џамија“).¹⁷⁵¹ Чини се да тај пример сведочи о могућности да су слични натписи постојали и у неким другим православним храмовима Цариграда, пре латинског освајања града. На такву помисао наводили би и неки други занимљиви натписи чији се настанак везује за припаднике царске породице.

¹⁷⁴⁸ Ј. С. Ђирић, *Неколико описа портала у изворима Византије и средњовековне Србије* (I), Патримониум.МК 13 (2015) 353, п. 39. Cf. и *Општи молебан пресветој Богородици: „Милосрђа двери отвори нам, Благословена Богородице, да не пропаднемо ми који се у Тебе надамо“* (Часослов, прев. А. Јевтић, Београд 2007, 237).

¹⁷⁴⁹ *Ευχολογιον sive Rituale Graecorum*, ed. J. Goar, Venetiis 1730², 660.25; *Освећение храма*, Москва 2006, 80-82. Cf. Л. Мирковић, *Православна литургија. Други, посебни део. Опште тајне и молитвословља*, Београд 1983, 210, 218, 223. Стих псалма о коме је реч је, иначе, и илустрован у појединим византијским рукописима. У Бристолском псалтиру (Лондон, Британска библиотека, Add. MS. 40731, f. 41r), уз поменути текст је приказана једнобродна црква, испред које се налази врт, cf. Dufrenne, *L'illustration des psautiers* I, 56, fig. 4, pl. 50; C. Hennessy, *The Theodore Psalter and the Rebuilding of the Holy Sepulchre*, EBLJ 2017, 4, fig. 4 (<http://www.bl.uk/eblj/2017articles/pdf/ebljarticle42017.pdf>).

¹⁷⁵⁰ R. W. Schulz, S. H. Barnsley, *The Monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis, and the Dependent Monastery of Saint Nicolas in the Fields, near Skripou, in Bœotia*, London 1901, 57.

¹⁷⁵¹ *Kalenderhane in Istanbul*, 138, fig. 70, 83, pl. 155; *Byzantium. Faith and Power*, 463 (no. 274). У наведеним радовима наведено је да није реч о тексту који би се могао повезати са фрањевачком теолошком мишљу, а као главна аналогија поменут је управо пример из Хосиос Лукас. Како је, међутим, запазио Јарослав Фолда, наведени псалам читан је и у оквиру латинског обреда, и то приликом тзв. Lavabo молитве, током које свештеник пере руке припремајући се за канон евхаристије. Фолда је зато претпоставио да је капела светог Фрање Асишког имала функцију сакристије, cf. J. Folda, *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge 2005, 300.

Приметно је, тако, да је почетак донаторског натписа којим је царица Зоје обзнанила даривање луксузног пода у цркви Христа Антифонитиса, за владавине њеног супруга Романа III Аргира (1028-1034), очигледна парафраза Псалма 25 (26), 8.¹⁷⁵² Имајући све наведено у виду, чини се разложним помисао да је студенички архимандрит, бирајући почетни део натписа изнад улаза у наос очеве гробне задужбине, то могао да учини по узору на слично решење у неком цариградском храму.¹⁷⁵³

Фигура арханђела Гаврила

С јужне стране портала који води у наос храма данас се налази стојећа, фронтално постављена фигура арханђела Гаврила, са исуканим мачем у десној руци (сл. 259, 263). Реч је, као и у случају свих до сада поменутих представа у припрати, о слоју сликарства XVI века, али нема разлога да се сумња да је фигура поменутог арханђела истом месту била приказана и првобитно. Неопходно је, додуше, задржати опрез поводом могућности да је он и на оригиналном слоју живописа био приказан у ратничкој опреми и са оружијем.¹⁷⁵⁴ У науци је претпостављено да је на супротној страни источног зида, на којој данас нема фресака, као пандан фигури арханђела Гаврила био приказан арханђел Михаило.¹⁷⁵⁵ Таква помисао је сасвим разложна, најпре стога што је мање вероватна могућност да је крај улаза у наос био насликан само један арханђел-филакс, а и логично је да је арханђел Михаило био насликан на левој, хијерерхијски важнијој страни источног зида. Чини се, надаље, и да сликани програм око улаза у наос градачког католикона упућује на такву реконструкцију првобитног решења у Студеници. У задужбини краљице Јелене представе двојице арханђела се налазе на истом месту као у студеничком католикону, а обележене су украсним луковима.¹⁷⁵⁶ Двојица арханђела су, уосталом, и у неким старијим репрезентативним споменицима, попут „Голубарника“ у Чаушину или

¹⁷⁵² Drić, *Epigram, Art and Devotion*, 307. Cf. и T. Papamastorakis, *The Empress Zoe's Tomb*, in: *H αυτοκρατορία σε κρίση (;) Το Βυζάντιο τον 11ο αιώνα (1025-1081)*, ed. Β. Ν. Βλυσίδου, Αθήνα 2003, 503-504.

¹⁷⁵³ Тај псалом, је, занимљиво, према Доментијану изговорио управо Сава, славећи Бога по доласку на Свету Гору, cf. *Доментијан. Житије светог Саве*, 15. Његов текст исписиван је и у појединим млађим споменицима српског средњовековног сликарства, као изнад апсиде параклиса у пиргу утврђења манастира Раванице, Стародубцев, *Српско зидно сликарство II*, 45.

¹⁷⁵⁴ Опширније о томе cf. *infra*.

¹⁷⁵⁵ Петковић (В.) Студеница, 36 („северно од ових врата био је, поуздано, насликан арханђеол Михаил“); Војводић, *Свети Ахилије*, 116.

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*, loc. cit; cf. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 91 (сх. 1, бр. 111-112), 100, где је дозвољена могућност и да је реч о композицији Благовести.

Свете Софије у Охриду, сликани као чувари улаза, премда не и на истом месту и у истом иконографском обличју као у Студеници.¹⁷⁵⁷ У програмском смислу, најзначајнија паралела сачувана је у Бачкову, где у нартексу цркве фигуре двојице арханђела фланкирају улаз из припрате у наос.¹⁷⁵⁸

Уколико је пар арханђела-филакса и првобитно красио источни зид припрате студеничких католикона, био би то најстарији познати пример таквог програмског аранжмана у српској средњовековној уметности. У млађим споменицима XIII века, изузев поменутог градачког примера, у тој улози сликан је само арханђел Михаило. Он је као чувар улаза насликан у капели Светог Стефана у Сопоћанима и на источном зиду припрате Ариља.¹⁷⁵⁹

Свети Данило столпник

Нема никаквог разлога за сумњу у претпоставку да се лик светог Данила столпника, приказаног на уској површини северне стране пиластра поред фигуре арханђела Гаврила (сл. 264-266), и првобитно налазио на истом месту.¹⁷⁶⁰ Свети Данило столпник (409-493; 11. децембар) рођен је у Мерати у сиријској области Самосату. После боравка у општежитељном манастиру, у који је ступио као дечак, Данило је посетио светог Симеона столпника који га је упутио у свој особен начин аскезе. Као својеврстан следбеник славног сиријског подвижника, свети Данило се, потом, преселио у околину Цариграда. За тридесет и две године колико је провео подвизавајући се на стубу, светитељ је стекао велики углед. Осим што је чинио чуда, утицао је и на извесна дешавања у граду. Чак је, тврде хагиографи, у више наврата саветовао царе у питањима спољне и

¹⁷⁵⁷ С. Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 28 (1997) 193-194, fig. 7; Геров, *Ангелите – пазители на входа*, 436, ил. 1. О представама арханђела Михаила и Гаврила као чувара улаза, уз поменуте студије, cf. и М. Tatić Đurić, *Archangels gardiens de porte à Dečani*, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века, 359-366;

¹⁷⁵⁸ Бакалова, *Бачковската костница*, 73, сл. 34; *The Ossuary of the Bачkovo Monastery*, 82, fig. 17, сл. у боји 75; Геров, *Ангелите – пазители на входа*, 437.

¹⁷⁵⁹ Ђурић, Сопоћани, 145, сл. 110; Војводић, *Свети Ахилије*, 116, 206 (бр. 125), таб. XXV.

¹⁷⁶⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 36, 42; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Ђорђевић, *Свети столпници*, 43, п. 27; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 9 (бр. 5);

унутрашње политике.¹⁷⁶¹ У византијском монументалном сликарству, представе светог Данила столпника појавиле су се у XI веку. Осим у Неа Мони на Хиосу остварењу престоничких мозаичара, у том столећу се представе цариградског стилита срећу и у провинцијској уметности, о чему сведочи живопис двеју цркава на Крфу (Свети Меркурије у Светом Марку и Свети Никола у Корацијани).¹⁷⁶² Током XII века је његов лик представљен у католикону манастира Свете Јефросиније у Полоцку, катедрали Монреала, Бачкову, Светим Врачима у Касторији, испосници Светог Неофита Кипарског, а у следећом столећу у Ахтали.¹⁷⁶³ Представа светог Данила столпника у нартексу студеничког католикона – произлазило би из наведеног – могла се налазити на истом месту и на првом слоју сликарства. Такво гледиште се, као и у случају лика светог Алимпија Столпника у западном травеју наоса, може заснивати само на једној представи подвижника о којем је реч у каснијој српској уметности XIII века. Реч је о његовој представи у Сопоћанима.¹⁷⁶⁴ Поред поменутог примера, о извесном значају култа светог Данила Столпника међу Србима у XIII веку на особен начин сведочи и чињеница да су поједина места из његовог житија коришћена у српској хагиографској књижевности. Наиме, у појединостима описа у вези са рођењем светог Саве у Доментијановом и Теодосијевом *Житију светог Симеона* препознат је утицај житија светог Данила Столпника. Мотив Немањиног прекора нероткиње Ане (Теодосије) и њена молитва

¹⁷⁶¹ Syn. CP, cols. 299-300; BHG I, 150-151; Auctarium BHG, 57; Novum auctarium BHG; 60-61; Delehaye, *Les Saints Stylites*, 1-147; A. J. Festugière, *Les moines d'Orient II. Les moines de la région de Constantinople*, Paris 1961, 87-171; ПЕ XIV, 125-128; Hatlie, *The Monks and Monasteries*, 114-116 et passim.

¹⁷⁶² Mouriki, *Nea Moni*, 79, 174-175; Вокотопулос et al., *Ιονία Νησιά*, 79, εικ. 11, 13-14. 93, εικ. 4 (no. 6), 7-8.

¹⁷⁶³ Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Ефросиньева монастыря*, сл. на стр. 52; Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 436-439 (no. 81); *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 72; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 54); Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 160, fig. 49; Лидов, *Ахтала*, 136, 138, сл. на стр. 135. За већину набројаних примера cf. и Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28-29. Cf. и следећу напомену

¹⁷⁶⁴ У питању је лик стилита на јужном зиду поткуполног простора, cf. Ђурић, *Сопоћани*, сл. 61; Живковић, *Сопоћани*, 10. Да је реч о представи светог Данила Столпника опрезно је претпоставила Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28, 268. Ипак, Оливер Томић сматра да је реч о светом Алимпију Столпнику (cf. Томић, *Сопоћани*, 233), погрешно се позивајући на упутство из Ерминије Дионисија из Фурне („стар, шилъате браде“: Медић, *Стари сликарски приручници III*, 424/425), које се, у ствари односи на светог Данила Столпника. За сличне физиономије на представама светог Данила Столпника cf. *Il Menologio di Basilio II*, I, 64, II, 237; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 71, pl. 6; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers II*, 24, fig. 47; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 28; Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, 142 (no. 51), pl. 30.

Господу да јој подари сина (и Доментијан и Теодосије), веома је слична описима рођења Данила столпника, односно односа између његових родитеља, Илије и Марте.¹⁷⁶⁵

Портрет монахиње Анастасије

Посебно значајан сегмент живописа прве зоне нартекса студеничког католикона представља сликана целина у његовом југоисточном делу. Ту се налази портрет монахиње Анастасије у проскинези пред Богородицом са Христом на престолу у пратњи арханђела Рафаила (сл. 264, 267). Већ на самим почецима истраживања живописа Богородичиније цркве у Студеници претпостављено је да је реч о представи замонашене супруге Симеона Немање, Ане.¹⁷⁶⁶ На такву идентификацију истраживаче је наводило то што се на основу Савиног ктиторског житија Симеона Немање поуздано знало да је она на монашењу, које се збило истог дана када је „анђеоски образ“ примио њен супруг, добила име Анастасија,¹⁷⁶⁷ односно да се у старим српским родословима изричито наводи да је сахрањена у Студеници.¹⁷⁶⁸ Изузетак представља једино гледиште Светислава Мандића, који је у опширној расправи покушао да докаже да је, у ствари, реч о портрету ктиторке из XVI века.¹⁷⁶⁹ Аргументи које је поменути аутор изнео у прилог својој претпоставци нису, међутим, били довољно чврсти и убедљиви.¹⁷⁷⁰ Они су још више изгубили на снази када је откривена гробница испод Анастасијиног портрета, са скелетом жене старе до 70 година. Поуздано је утврђено да је у питању примарна сахрана, из чега је изведен закључак да је она или умрла у манастиру Студеници, или да је њено тело ту убрзо пренето. Изнад

¹⁷⁶⁵ На сличност је указао Перић, *Мајка Св. Саве*, 201. О представама светог Данила Столпника у српском сликарству XIV века cf. А. Gavrilović, *Holy Stylites in the Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć*, Патримониум. МК 12 (2014) 149-150.

¹⁷⁶⁶ За библиографске податке о тој композицији cf. n. 2928 infra.

¹⁷⁶⁷ *Свети Сава*, 164/165.

¹⁷⁶⁸ Према Ђоровићевом и Бранковићевом летопису, Анастасија је умрла у Богородичиној цркви у Расу, али јој је тело пренето у Студеницу (cf. Стојановић, *Стари српски родослови*, 51, 280), а у Трношком родослову, чији је аутор по свој прилици боравио у манастиру, прецизнирана је и локација гробнице – „у првој припрати здесна“, cf. Тодић, *Ко је писац Трношког родослова?*, 177. Cf. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици*, 493; eadem, *Српски владарски гроб*, 32.

¹⁷⁶⁹ Мандић, *Моленије рабе Божије Анастасије*.

¹⁷⁷⁰ О томе опширније cf. infra, стр. 550 sq.

гробнице је био постављен псеудо-саркофаг, чији се изглед може реконструисати на основу остатака.¹⁷⁷¹

Како је већ запажено, гробница монахиње Анастасије приближена је гробу оснивача манастира, која се налази уз исти зид, само у наосу. Осим тога, њена позиција доведена је у везу са доживљајем припрате као „женске цркве“.¹⁷⁷² Такво гледиште сматрамо у основи прихватљивим, али само уз додатно објашњење. Ваља, наиме, приметити да је приписивање таквог значаја простору нартекса *по себи* плод нововековних тумачења симболичке топографије храма,¹⁷⁷³ који у средњем веку нису важили на подручју византијског културног круга. Задржавање жена у припрамама било је у та времена примењивано само у случају забрана из посебних разлога, а као главни женски простори доживљавани су „гинекеуми“ на галеријама у наосу.¹⁷⁷⁴ Уосталом, фунерарна пракса из комнинског Цариграда, сведочи о томе да није постојала препрека да се женски чланови владарских породица сахрањују у истом простору са мушким, како најбоље показује пример *хероона* у манастиру *Пантократору*.¹⁷⁷⁵ У случају смештања гробног места монахиње Анастасије у простор припрате пресудна је, верујемо, могла бити околност да је реч о католикону мушког општежитељног манастира.

Када је, најзад, реч о надгробној представи, са клечећом фигуром Анастасијиним, детаљније иконографско разматрање показује да су сви њени елементи били добро познати у средњовизантијској уметности, односно сликарству XIII столећа. Другим речима, нема иоле озбиљнијег аргумента који би се противио претпоставци да је она 1568. године до детаља „рестаурисана.“¹⁷⁷⁶ Сасвим је разложна помисао да је тај оригинални

¹⁷⁷¹ Поповић, *Српски владарски гроб*, 32; Поповић (М.), *Манастир Студеница*, 68-69, сл. 26. У манастиру Студеници пронађена је и једна надгробна плоча са именом „рабе Божије Анастасије“, датована у XIII век. Тај надгробник, којим је обележен гроб укопан јужно од цркве Светог Николе, свакако је припадао некој другој истоименој женској особи. Пошто је она, изгледа, била сахрањена са накитом, извесно је да није реч о Немањиној замонашеној супрузи, иако је таква претпоставка изнета приликом открића гроба. О свему детаљније, са старијом литературом, cf. С. Ђурић, *Каталог. Пластика*, in: *Благо манастира Студенице*, 120-121 (бр. 67); Поповић, *Средњовековни надгробни споменици*, 498-499; eadem, *Средњовековне надгробне плоче у Студеници*, in: Поповић (М), *Манастир Студеница. Археолошка открића*, 385, 391-392.

¹⁷⁷² Поповић, *Српски владарски гроб*, 32.

¹⁷⁷³ Када је о српским храмовима реч, о припрати као „женској цркви“ cf. М. Тимоџијевић, *Црква Светог Георгија у Темшивару*, Нови Сад 1996, 40, 70-73; И. Зарић-Ђировић, *Женска припрама Николајевске цркве у Земуну*, Саопштења 42 (2010) 299-318.

¹⁷⁷⁴ О томе cf. опширну студију: R. F. Taft, *Women at Church in Byzantium: Where, When-And Why?*, DOP 52 (1998) 27-87.

¹⁷⁷⁵ О том мазулејском компартменту cf. n. 922 supra.

¹⁷⁷⁶ Cf. infra, стр. 550 sq. Такву претпоставку додатно оснажује податак да су у гробници пронађени остаци фресака, који су се налазили „у гоњем, поремећеном слоју“, cf. Поповић, *Српски владарски гроб*, 42.

портрет први пут насликан онда када је осликана црква у целини. У првобитном програму приправе та је надгробна композиција имала посебну везу са монументалном представом *Страшног суда* на своду и највишим зонама бочних зидова. Уколико је портрет монахиње Анастасије насликан тек 1208/1209, то би значило да изнад њеног саркофага није било надгробне слике најмање десетак година, пошто се *terminus ante quae*т њене смрти може установити на основу податка да је у 35. главу Хиландарског типика унета одредба о појању панихида Симеону Немањи († 1199) и његовој супрузи.¹⁷⁷⁷ Исто упутство садржи и Студенички типик, али је ту као датум Анастасијине смрти наведен 21. јул, а не исти дан претходног месеца, како стоји у уставу Хиландара.¹⁷⁷⁸

Свети монаси и пустиножители

У првој зони живописа нартекса храма Богородице Добротворке и на најстаријем слоју су се несумњиво налазиле и фигуре светих монаха и пустиножителя. Па ипак, има озбиљних разлога да се претпостави да је оригинални избор светих подвижника приликом обнове у XVI веку у великој мери нарушен.¹⁷⁷⁹ Од светитеља који су том приликом насликани на јужном зиду приправе, иза портрета монахиње Анастасије, на првобитном слоју живописа могла се налазити само фигура светог Онуфрија (сл. 259, 268).¹⁷⁸⁰ Тај свети пустињак (12. јун), који се у IV веку подвизавао у Горњем Египту,¹⁷⁸¹ веома је често сликан и у средњовизантијском монументалном живопису. О томе, рецимо сведоче његови ликови у Кападокији, Македонији (Богородица „Казанцијска“ у Солуну, Вељуса, Курбиново), храмовима Кипра (Куцовендис, Лагудера, Пафос, Пелендри, Какопетрија), Свете Земље (Рођење у Витлејему), норманске Сицилије (Монреале) итд.¹⁷⁸² Ако се

¹⁷⁷⁷ *Свети Сава*, 104/105.

¹⁷⁷⁸ *Студенички типик*, 93, п. 151, 586. Cf. Поповић, *Српски владарски гроб*, 32.

¹⁷⁷⁹ Cf. *infra*, стр. 562-565.

¹⁷⁸⁰ Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 26; Петковић (В.), *Студеница*, 36, 41, сл. 38; Petković, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 8); Петковић, *Зидно сликарство*, 169; Бабић, *Живопис*, сл. 125; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 7 (бр. 10).

¹⁷⁸¹ Syn CP, 745-746; ВHG 155-158; Auctarium ВHG, 143; Novum auctarium ВHG, 161-162; П. В. Пάσχος, *Ὁ ἀναχωρητικὸς μοναχισμὸς κατὰ τὸν Δ' αἰῶνα (Βίος τοῦ Μεγάλου Ὀνουφρίου)*, Θεολογία 61 (1990) 817-858; Јустин, *Житија светих за јуни*, 253-269; А. А. Войтенко, *Коптское Житие преп. Онуфрия Великого и египетское монашество в конце IV в.*, in: *Культура Египта и стран средиземноморья в древности и средневековье. Сборник статей, посвященный Т.Н. Савельевой*. Москва 2009, 127-143; idem, *Культ св. Онуфрия Великого в византийском Египте*, ВВ 70 (2011) 114-123.

¹⁷⁸² Tomekovic, *Les saints ermites et moines*, 26. Cf. и Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 23-25. За ране представе светитеља у матичној области заснивања његовог култа cf. А. А. Войтенко, *Коптская*

наведеном дода и податак да је славни пустиножитељ насликан у Милешеви и Градцу,¹⁷⁸³ онда готово да ишчезава свака сумња у могућност да је његова фигура у припрати студеничког католикона настала на основу првобитне.

монастырская иконография святого Онуфрия Великого, ВПСТГУ 39/1 (2012) 30–40 (са старијом литературом).

¹⁷⁸³ Милановић, *О светосавској редакцији*, 283; Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 91 (сх. 1, бр. 105-106), 99.

ИКОНОГРАФИЈА НАЈСТАРИЈИХ ФРЕСАКА БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ

ПРЕДСТАВЕ У ОЛТАРУ

Богородица са Христом и арханђелима у апсиди

Полукалота олтарске апсиде Богородичине цркве у Студеници украшена је монументалном представом Богородице са Христом-дететом (сл. 22).¹⁷⁸⁴ Постављена тачно на средини конкавног „зидног платна“, Богородичина фигура испуњава скоро цео расположив простор по вертикали. Њена стопала и доњу ивицу полукалите дели тек неколико центиметара, а и нимб готово да додирује бордуру са супротне стране. Обе Богомајчине руке, са фронтално окренутим длановима, подигнуте су високо са стране њеног тела. Богородица је одевена у тамноплаву хаљину, са белом марамицом окаченом на десни бок, преко које носи црвени мафорион. Испред њених груди налази се клипеус са попрсјем Христа-детета. То попрсје Богомладенца као да лебди испред Богомајке, при чему доња бордура њеног мафориона прати полукружни облик доњег дела медаљона. Цела површина тог медаљона, укључујући и Христов инкарнат и његов хитон и химатион, исликана је окером, а једино је свитак у његовој левој руци беле боје. Иако Богородица стоји, иза ње је приказан златан трон без наслона, касетираног дизајна и украшен бисерима.¹⁷⁸⁵ На њему су бела тканина украшена мрежом ромбова и дугуљасте црвени и плави јастуком, на крајевима украшени „златним“ кружним нашивцима, стиснутим на врху, а испред престола се налази златни правоугаони супедион. Богородици и Богомладенцу са страна приступају два анђела. Они су насликани у молитвеном наклону, а одевени су у сиве хитоне и химатионе, испод којих носе окерну доњу хаљину жуте боје. Лице анђела на левој страни добро је очувано, а лик његовог пандана је веома оштећен,

¹⁷⁸⁴ Њен најподробнији опис доноси Николић, *Конзерваторски запис* II, 50.

¹⁷⁸⁵ Чињеницу да Богородица стоји испред престола запазили су једино Ћирић, *Иконографске примедбе*, 325 („Богородица, која је очито замишљена да стоји“); Тасић, *Студеница*, 127; Ђорђевић, *Програм*, 215.

толико да се данас не може разазнати. Позадина представе исликана је жутом бојом, са једном широком зеленом траком у доњем делу.

Представе Богородице са Христом што су украшавале апсиде византијских храмова од постиконоборачке епохе па до краја XII века могу се поделити на два основна иконографска типа. Првом припадају представе Богомајке на престолу, која, испред себе или на десном боку, придржава Христа младенца. Најрепрезентативнији примери таквог иконографског решења сачувани су на мозаицима у храмовима Свете Софије у Цариграду и Солуну и у католиконима манастира Дафни и Светог Луке Стириота у Фокиди.¹⁷⁸⁶ Апсидалну конху често је, с друге стране, заузимала и стојећа фигура Богородице. Она је могла бити приказана како држи Богомладенца (као, рецимо, у никејској катедрали и неким грузијским храмовима), али и без Њега, као Оранта молитвено раширених руку (црква Богородице Фарске, Света Софија у Кијеву, Неа Мони на Хиосу).¹⁷⁸⁷

Идејни творац сликаног програма олтарске апсиде у католикону Студенице одабрао је једну особену варијанту стојеће представе Богомајке са Сином – Оранту испред чијих груди „лебди“ медаљон са попрсјем Христа-детета. На представама тог иконографског типа истраживачи препознају својеврсну семантичку синергију идеје о заступништву Богородице, као молитељке за спас човечанства, и теме Оваплоћења, која је, у односу на стандардне приказе Мајке која држи Сина, додатно наглашена натприродним положајем медаљона, као својеврсном алузијом на чудотворно зачеће Богомладенца.¹⁷⁸⁸ Такво иконографско решење појавило се претходно у неколико

¹⁷⁸⁶ За наведене и друге примере cf. нпр. Cormack, *Mother of God in Apse Mosaics*, 99-101; Д. Барциева-Трајковска, *Богородица Никопеја од Курбиново*, Зборник. Средновековна уметност 2 (1996) 67-75; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 61- 69; Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings*, 126.

¹⁷⁸⁷ За преглед представа cf. Mouriki, *Nea Moni*, 107-109; Cormack, *Mother of God in Apse Mosaics*, 101-104; Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings*, 127; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 69-79; Ch. Barber, *Theotokos and Logos: the interpretation and reinterpretation of the sanctuary programme of the Koimesis Church, Nikea*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2004, 51-59 (са литературом).

Особен изузетак представља Богородица на престолу која на грудима држи мандорлу са ликом Христа Емануила, приказана у апсиди Свете Софије у Охриду. О тој фресци cf. нпр. Радојчић, *Прилози*, 357-359; Grabar, *Les peintures dans le chœur*, 258-259; Лидов, *Образ «Христа архиерея»* 5-8; А. Semoglou, *Les images reliquaires de la Vierge de Sainte Sophie d'Ohrid*, Годишник на Софийския университет “Св. Климент Охридски”. Център за славяно-византијски проучвания „Иван Дуйчев“ 94 (2006) 191-195.

¹⁷⁸⁸ „Надреалистичка иконографска схема мајке и сина са клипеусом на грудима, мајке која не држи своје дете већ шири руке за спас света, изражава најдубље теолошку синтезу инкарнације Логоса-Софије и заступништва мајке – родитељке светлости“ (Татић-Ђурић, *Богородица Знамења*, 5). Cf. и А. Grabar, *L'icônoclasmе*, 263-267; Смирнова, *Новгородская икона «Богоматерь Знамение»*, 292, 296; Pitarakis, *À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christ-Enfant*.

споменика византијског зидног сликарства XII века.¹⁷⁸⁹ Занимљиво, највећи број тих најстаријих аналогија потиче из кипарских храмова. Сачуване су у апсидама Богородичине цркве у Трикому (почетак XII века, сл. 269),¹⁷⁹⁰ Светих Апостола у Перахорију (1160-1180),¹⁷⁹¹ Свете Мавре у Ризокарпасу (друга половина XII века)¹⁷⁹² и католикона манастира Христа *Антифонтиса* у Калогреји (крај XII века).¹⁷⁹³ Из тих времена потиче и један пример из Свете Земље. На основу сачуваних описа претпоставља се, наиме, да је и на апсидалном мозаику који је 1169. године израђен у базилици Христовог Рођења у Витлејему, залагањем ромејског цара Манојла Комнина, јерусалимског краља Амалрика (1163-1174) и витлејемског епископа Радулфа, била приказана Богородица Оранта са ликом Емануила у медаљону.¹⁷⁹⁴ И на северним периферним подручјима византијског културног простора представе иконографског типа о коме је реч појавиле су се у XII столећу. Најстарији руски пример представља фигура Оранте са попрсјем Богомладенца у клипеусу што је украшавала олтарску апсиду цркве Христа Спаса у Нередици (1199, сл. 270).¹⁷⁹⁵ У Кападокију је, изгледа, назначени иконографски тип представе Богородице са Христом стигао касније, вероватно после првог осликавања Студенице. Његов најстарији пример на малоазијском тлу сачуван је у апсиди северне цркве манастира Арханђела Михаила у Ђемилу (после 1217/1218).¹⁷⁹⁶

¹⁷⁸⁹ На већи број примера који ће овде бити поменути већ су скренули пажњу Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 61; Смирнова, *Новгородская икона «Богоматерь Знамение»*, 292; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιεροῦ Βήματος*, 80-81; Pentcheva, *Rhetorical images of the Virgin*, 52-53. Cf. и Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings*, 127.

¹⁷⁹⁰ Stilianou, *Painted Churches of Cyprus*, 488; Смирнова, *Новгородская икона «Богоматерь Знамение»*, 292, сл. на стр. 297.

¹⁷⁹¹ Megaw, Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio*, 297-299, 12, 15-16; Stilianou, *Painted Churches of Cyprus*, 422. У том храму Богородици са Христом у молитвеном наклону приступају апостоли Петар и Павле.

¹⁷⁹² Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιεροῦ Βήματος*, 80 .

¹⁷⁹³ Stilianou, *Painted Churches of Cyprus*, 472; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιεροῦ Βήματος*, 80; Ch. Chotzakoglou, *Religious Monuments in Turkish-Occupied Cyprus. Evidence and acts of a continuous destruction*, Lefkosia 2012, 128 и слика на следећој страни. У XIII веку, исти тип Богородичине представе украшена је апсидална конха храма Светог Еуфемијана у Лиси, која се све до пре неколико година налазила у Менил колекцији у Хјустону, cf. Ibid., сл. на стр. 103. Остала ми је, нажалост недоступна основна студија о о тим фрескама: A. Weyl-Carr, L. Morocco, *A Byzantine Masterpiece recovered. The Thirteenth Century Murals of Lysis, Cyprus*, Austin 1991.

¹⁷⁹⁴ G. Kühnel, *Das Ausschmückungsprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem: Byzanz und Abendland im Königreich Jerusalem*, Boreas 10 (1987) 138, Abb. 2-3; Folda, *The Art of the Crusaders*, 357; Марковић, *Прво путовање*, 214. Cf. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 31.

¹⁷⁹⁵ Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 26-28, 115, ил. 11, 199. Cf. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 31.

¹⁷⁹⁶ Фигура Богородице насликана је у другој зони апсиде, испод представе Христа на престолу у полукалоти, а заједно са Јованом Претечом и представом Хетимасије између њих, cf. Jolivet-Lévy, *Les églises*

О распрострањености иконографског типа о којем је реч у раздобљу што оквирно одговара времену осликовања Немањине задужбине сведочи и неколико византијских икона. Међу њима најпре треба поменути два мермерна Богородичина рељефа. Први, за који се верује да је израђен у XII веку или око 1200. године, данас се налази у венецијанској цркви Santa Maria Mater Domini.¹⁷⁹⁷ Друга мраморна икона, у легенди означена као ἡ Ὁξεία Ἐλισκέψις, а уквирена молитвеним епиграмом монаха-донатора, чија клечећа фигура је приказана са десне стране Богородичине представе, чува се у храму Богородице у селу Макриници, у близини Волоса, који је припадао манастиру Макринитиси, задужбини извесног Константина Малиасина с почетка XIII века.¹⁷⁹⁸ Вреди поменути и неколико нешто млађих иконописних остварења, из првих деценија истог столећа.¹⁷⁹⁹ Фигура Богородице Оранте са ликом Емануила у медаљону, са чијих су страна молитвено наклоњени арханђели Михаила и Гаврило, приказана је у највишем регистру иконе раитских мученика из манастира Свете Катарине на Синају, насликане вероватно после 1204, можда на Латросу.¹⁸⁰⁰ У синајском манастиру чува се још један, нешто млађи пример. Реч је о представи Богородице, насликане између пророка Мојсија и јерусалимског патријарха Јевтимија II (†1224), на икони зографа Петра.¹⁸⁰¹ Истом иконографском типу припада, најзад, и Богородичина икона из Јарослава, данас у московској Третјаковској галерији. Та „Велика панагија“, како се обично назива у руској научној литератури, највероватније је израђена у првој трећини XIII столећа.¹⁸⁰²

Осим у зидном сликарству и иконопису, аналогije за представу Богородице са Христом из апсидалне конхе студеничког католикона сачуване су и у корпусу примењене уметности. Од најранијих примера ваља поменути сасвим недавно публиковану камеју из

byzantines de Cappadoce, 159, 160, pl. 99/3; eadem, *La Cappadoce médiévale*, 134, 138-139; Uyar, *Thirteenth-Century Byzantine Painting*, 620. Cf. и idem, *L'église de Gökçetoprak*, 635, 639-640, fig. 1.

¹⁷⁹⁷ Lange, *Die byzantinische reliefikone*, 52 (no. 6); Loverdou-Tsigarida, *The Mother of God in Sculpture*, 241; Ch. Davis, *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other images of the Mother of God*, München 2006, 34, са опширном библиографијом.

¹⁷⁹⁸ N. I. Γιαννόπουλος, *Αι παρά την Δημητριάδα Βυζαντιναί μοναί. Ανάγλυφον της Θεοτόκου Οξείας Επισκέψεως εν τω ναώ της Παναγίας εν Μακρινίτση*, ΕΕΒΣ (1924) 237-240, εκ. 6; Lange, *Reliefikone*, 113-114 (no. 41); A. Mary-Talbot, *Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era*, DOP 53 (1999) 81, figs. 10-11; Loverdou-Tsigarida, *The Mother of God in Sculpture*, 241. О манастиру Макринитиси cf. Б. Ферјанчић, *Поседи породице Малиасина у Тесалији*, ЗРВИ 9 (1966) 33-47, passim; idem, *Тесалија у XIII и XIV веку*, Београд 1974, 73 sqq; ODB II, 1273-1274.

¹⁷⁹⁹ Cf. Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, 140.

¹⁸⁰⁰ Živković, *Icons of the Sinai and Raithu Fathers*, са литературом.

¹⁸⁰¹ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I, πίν. 158; II, 138-139; D. Mouriki, *Four Thirteenth Century Sinai Icons by the Painter Peter*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, 329-321, 336 fig. 1-2.

¹⁸⁰² *Государственная Третьяковская галерея*, 68-70 (no. 15), са библиографијом.

Μετροполитен музеја, датовану у прву половину XI века.¹⁸⁰³ Када је реч о првобитним студеничким фрескама хронолошки ближим представама, онда пажњу заслужује фигура Мајке Божије са Христом-дететом на аеру који су катедрали охридских архиепископа даровали Теодор Комнин Дука и његова супруга Марија, за време архиепископа Јована Каматира или Димитрија Хоматина. Данас се тај богослужбени предмет налази у Националном историјском музеју у Софији.¹⁸⁰⁴

За разматрање Богородичине представе у апсиди студеничког католикона од значаја су и примери друге, допојасне варијанте истог иконографског типа. Можда најстарије попрсје Оранте са медаљоном Емануила на грудима у монументалном живопису сачувано је на источном зиду олтара југозападног параклиса Богородичине цркве на Санторинију, осликане у време цара Алексија I Комнина (1081-1118).¹⁸⁰⁵ Из XII столећа потичу представе у апсиди беме цркве Светог Ђорђа *Διјасοριτισα* на Накосу (други слој живописа), попрсје Богородице *Φορβιουτισε* изнад улаза у наос истоименог храма у Асину, на Кипру (1105/1106, пресликано у XIV веку), украс полукалите олтарске апсиде у Нерезима (на слоју сликарства из XVI века), односно нише проскомидије у цркви манастира Светог Теоктиста у Јудејској пустињи (пре 1187) и Преображенског храма у Нередици (1199).¹⁸⁰⁶ Најстарија сачувана икона тог типа јесте Богородица „Знамења“, паладијум Новогорода, чијом је чудотворном интервенцијом, према познијем предању, град одбрањен од напада суздаљског кнеза Андреја Богољубског 25. фебруара 1169.

¹⁸⁰³ H. Evans et al., *The Arts of Byzantium*, MMAВ 58-4 (2001) 55; P. Barnet, *Recent Acquisitions (1999-2008) of Medieval Art at the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters, New York: Supplement*, BM 150/1268 (2008) 794, fig. III.

¹⁸⁰⁴ *Христианское искусство Болгарии*, ed. P. Лозанова, Москва 2003, 60 (no. 62); J. Boycheva, *L'aer dans la liturgie orthodoxe et son iconographie du XIIIe siècle jusque dans l'art post-byzantin*, CA 51 (2003-2004) 184; *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, ed. A. Rhoby, Wien 2010, 371-372 (no. Te2); Дрпич, *Epigram, Art and Devotion*, 276-279.

¹⁸⁰⁵ Орлάνδος, *Η Πισκοπή της Σαντορίνης*, 202-203, εικ. 22-23; Skawran, *The Development*, 161, fig. 135. Има мишљења да сликарство у том храму потиче из времена краткотрајне владавине младог цара Алексија II Комнина (1180-1183) [cf. A. Tsitouridou, *Επισκοπή Σαντορίνης. Ίδρυμα του Αλεξίου Α Κομνηνού "ή του Β"*," in: ΑΜΗΤΟΣ. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο, Θεσσαλονίκη 1987, 917-921], али такво датовање у науци није прихваћено, cf. C. Barsanti, S. Pedone, *Una nota sulla scultura ad incrostazione e il templon della Panaghia Episcopi di Santorini*, TM 15 (2006) 407-425; K. Ασλανίδης, *Επανεξέταση της αρχιτεκτονικής του ναού της Επισκοπής Σαντορίνης*, in: *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλου*, edd. Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα, Αθήνα 2015, 107-113.

¹⁸⁰⁶ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωρίτης*, 32, εικ. 3-4; *Asinou Across Time*, 83-85, 95, 334-336, n. 2, figs. 3.11, 5.37, 7.21/a; Sinkević, *Nerezi*, 30, figs. XV, 13; Pitarakis, *À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christ-Enfant*, 49-50, fig. 8; Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 28, 126, ил. 15, 38, 205.

Новгородска „скоропомоћница“ насликана је, по свој прилици, за време архиепископа Нифона (1131-1156).¹⁸⁰⁷

Ниједна представа Богородице Оранте са Христом-дететом у медаљону, било допојасна, било у пуној фигури, није сачувана у споменицима цариградске монументалне уметности или иконописа насталим пре крсташког освајања града.¹⁸⁰⁸ Одавно је, међутим, запажено¹⁸⁰⁹ да се такве представе каткад појављују на византијском царском новцу,¹⁸¹⁰ а да су још бројнији примери сачувани на печатима, израђиваним почев од краја XI века.¹⁸¹¹ На основу бројности те нумизматичке и сграфистичке грађе, као и податка да је на једном печату представу пратио епитет *Влахернитисе*,¹⁸¹² у науци се усталило мишљење да је прототип иконографског типа о којем је реч била једна од Богородичиних представа у

¹⁸⁰⁷ Ту икону, чији је оригинални слој сачуван само у траговима, подробно је истражила Смирнова, *Новгородская икона «Богоматерь Знамение»*, 288-309. Током XII века, представа Богородице „Знамења“, у обе варијанте, украшавала је и печате кијевских и новгородских митрополита, cf. *Ibid.*, 297; В. Л. Янин, *Актовые печати Древней Руси X–XV вв. I. Печати X–начала XIII в.*, Москва 1970, nos. 46, 48, 51, 53, 54-57, 62-66, таб. 5-6.

О великој популарности разматраног типа Богородичине представе у уметности „око 1200. године“ сведоче, најзад, и остварења византијске „ситне пластике“. У питању су две камеје са попрсном представом Богородице Оранте и Емануила. Додуше, на њима Христов лик није оивичен медаљоном. Једна, датована у крај XII века, данас се налази у Музеју Викторије и Алберта у Лондону, а друга, израђена почетком XIII столећа, у московској Третјаковској галерији. Cf. *The Glory of Byzantium*, 179-180 (no. 134); А. Yeronoulanou, *The Mother of God in Jewellery*, in: *Mother of God*, 231; *Государственная Третьяковская галерея*, 209 (no. 110).

¹⁸⁰⁸ Познато је, међутим, једно занимљиво писано сведочанство у вези са представом цара Манојла Комнина на капији куће севаста Андроника Комнина Дуке. Василевса је, по свему судећи, крунисала Богородица на чијим је грудима био приказан Христос, cf. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 226; Бабић, *Живопис*, 62.

¹⁸⁰⁹ Кондаков, *Иконография Богоматери II*, 106-108. Cf. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, 15, п. 49.

¹⁸¹⁰ Први пут се срећу на реткој емисији златника царица Зоје и Теодоре (1042), на којој је представљена допојасна варијанта представе [Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins*, III/1, 171, 172-174; III/2, 731-732, pl. LVIII (AV1); Penna, *The Mother of God on Coins and Lead Seals*, 210, 211], а потом и на неким примерцима новца Алексија I Комнина (допојасна представа), те Андроника I Комнина и Исака II Анђела (стојећа варијанта), cf. М. F. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire*, Washington D. C. 1969, 73-74, 132, 145, pl. 2/14; 18/11-12, 21/8-9.

¹⁸¹¹ Шандровская, *Печати и монеты*, 204, 206, 207, 208, 211; Pencheva, *Icons and Power*, 161-163. Број примера је још већи ако се узме у обзир и сфрагистичка грађа из XIII столећа, укључујући и представе на којима нема медаљона, већ је Емануилово попрсе оивичено Богородичиним мафорионом. На тим печатим је уз Богородичину фигуру исписан епитет *Епискенис*. Cf. Н. Hunger, *Heimsuchung und Schirmherrschaft über Welt und Menschheit. ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ Η ΕΠΙΣΚΕΨΙΣ*, SBS 4 (1995) 33-42. Подсетимо, тако гласи и легенда на рељефној икони из Макринице cf. n. 1798 supra. Иначе, фигура Богородице са медаљоном Христа Емануила на грудима могла је, изузетно, бити означена и као „Елеуса“. О томе сведочи допојасна представа у апсиди цркве у Требину, чији се живопис датује у XIII век, cf. Ц. Грозданов, *Требино*, in: *idem, Студији за охридскиот живопис*, 76-77, сл. 23, 29.

¹⁸¹² Печат *протопроедра* и царског ризничара Јована, cf. G. Zacos, *Byzantine Lead Seals. II, Nos. 1–1089*, ed. J. Nesbitt, Bern, 1984, 272 (no. 522), pl. 53; Миљковић, *Чудотворна икона*, 129, сл. на стр. 133.

храму у Влахернама, главном цариградском светилишту посвећеном Мајци Божијој.¹⁸¹³ Такво гледиште, пошто га поткрепљује један примерак печата са поменутиим топографским епитетом, нипошто се не може одбацити.¹⁸¹⁴ Међутим, појава поменутог епитета на једном представи ипак није довољна да би се њиме оправдавала употреба назива *Влахернитисе* за сваку фигуру Богородице са Христом у медаљону, па тако и ону у апсиди студеничког католикона.¹⁸¹⁵ Уколико би се прихватила претпоставка да прототип разматраног иконографског типа заиста потиче из влахернског храма, најлогичније је помислити на представу Богородице са Христом у апсиди, израђену после његове обнове (пре 1075), након пожара 1069/1070.¹⁸¹⁶ С друге стране, уверени смо у то да се о Богородици „Знамења“ не може говорити као о реплици најпоштованије влахернске чудотворице – оне што се сваког петка приказивала верницима приликом обреда из извора познатог под називом „убичајено чудо“ (σύνεθης θαῦμα).¹⁸¹⁷ На таквом тумачењу, подстакнутом описом догађаја из пера Михаило Псела (1075), нарочито се инсистира у најновије време, будући да поменути учени аутор приликом описа чудотворног подизања катапетазме и откривања иконе употребљава метафору о Богородичином загрљају верника присутних у цркви.¹⁸¹⁸ Неколико околности обавезује, међутим, на опрезније и уздржаније

¹⁸¹³ ODB III, 2170-2171; Смирнова, *Новгородская икона «Богоматерь Знамение»*, 290, 292; R. Ousterhout, *The Virgin of the Chora. An Image and Its Contexts*, in: *Sacred Image East and West*, edd. R. Ousterhout, L. Brubaker, Chicago 1995, 94-96; Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings*, 127; Pitarakis, *À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christ-Enfant*, 46.

¹⁸¹⁴ Резерву према таквом тумачењу изразила је Татић-Ђурић, *Врата слова*, 70, 85; eadem, *Икона Богородице Знамења*, 13-14.

¹⁸¹⁵ Поједини истраживачи су представу Богородице са Христом у олтару студеничког католикона сматрали репликом *Влахернитисе*, cf. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 31; Бабић, *Живопис*, 64; Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200*, 235, n. 13; Лазарев, *Историја*, 135.

¹⁸¹⁶ Миљковић, *Чудотворна икона*, 134, n. 185.

¹⁸¹⁷ Изворне податке (византијске, латинске и словенске) о том догађају прикупио је G. Venance, *Le "miracle habituel" de Notre-Dame des Blechnes à Constantinople*, EO 30 (1931) 129-146.

¹⁸¹⁸ За Пселов опис чуда cf. *Michael Psellos on Literature and Art*, 311-312. Пре но што ће поменути загрљај Мајке Божије, учени Византинац говори и о извесној промени изгледа иконе (Ibid., 312; cf. E. N. Papanou, *The "Usual miracle" and an Unusual Image: Psellos and the Icons of Blachernai*, JÖB 51 (2001) 177-188). Усвајајући мишљење Евстратија Папајоануа, које су раније заговарали и неки други аутори, и Бисера Пенчева, поредећи Пселов опис са текстом једног латинског ходочасника, сматра да је главна влахернска чудотворица припадала тзв. типу Никопеје – Богородице која испред груди обеа рукама држи медаљон са попрсјем Христа. То би, заправо, била икона, наводно скривена још у време Константина V Копронима (741-775), коју је, по Скиличином сведочанству, приликом обнове храма у Влахернама пронашао Роман III Аргир (1028-1034) [*Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum*, ed. I. Thurn, Berlin-New York 1973, 884.20-28; John Skylitzes: *A Synopsis of Byzantine History, 811-1057*, trans. J. Worthley, Cambridge 2010, 363]. С друге стране, тумачећи Пселове речи о промени изгледа иконе, ауторка износи мишљење да је приликом „убичајеног чуда“ тај тип био представљен само *на завеси*, а да се по њеном подизању пред посматрачима указивала другачија слика – стојећа представа Богородице Оранте са „лебећим“ медаљоном, која је била насликана *на самој икони*, cf. Pentcheva, *Rhetorical images of the Virgin*, 48-49. Међутим, у прерађеној верзији цитираног

разматрање назначеног проблема. Најпре, уколико поменути метафору о загрљају уопште треба разумети у наведеном смислу, у шта нисмо сасвим уверени, онда би постојала подједнака вероватноћа да се она у ствари односила на фигуру Богородице Оранте (без медаљона са Емануилом). Наиме, и тај је иконографски тип на неким уметничким делима, истина такође малобројним, означен епитетом *Влахернитисе*, а у извесну везу са храмом у Влахернама доведен је и у појединим прворазредним изворима.¹⁸¹⁹ Уколико се, надаље, метафора о загрљају разуме у строго симболичко-емоционалном смислу, а одрекне јој се

текста, то јест поглављу монографије о Богородичиним иконама (eadem, *Icons and Power*, 154-161), ауторка износи другачије мишљење. Претпоставља да тзв. тип Никопеје ипак био приказан на икони, а да Пселов коментар о трансформацији иконе и метафора о Богородичином загрљају представљају његову неоплаточинарску мисаону рефлексију. Та особена ауторова перцепција, уколико смо добро разумели аргументацију Бисере Пенчеве, требало би да је инспирисала настанак новог иконографског типа, који је убрзо постао најраспрострањенија варијанта Влахернитисе: „This Neoplatonic perception found pictorial expression in the emergence of the new image type of Theotokos with a hovering medallion on her chest”, cf. *Ibid.*, 160. Главна замерка наведеном тумачењу тиче се гледишта да је икона Романа III Аргирија припадала тзв. типу Никопеје, што нипошто није извесно (cf. p. 1820 infra). Тумачење Пselовог исказа о извесном преображају иконе приликом чуда увелико превазилази наше компетенције. Можемо стога, уз нужне ограде, само указати на другачију интерпретацију, која нам се чини прихватљивијом. По свој прилици, Псел не говори о некаквој „иконаграфској“ промени представе, већ саопштава да се у том тренутку откривала права Богородичина природа, односно да се суштинска промена, под дејством Светог Духа, десила „трансценденцијом“ ликовне преставе у истинско присуство Богородице. За такво гледиште v. Ch. E. Barber, *Contesting the Logic of Painting. Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*, Leiden-Boston 2007, 80-98; idem, *Movement and Miracle in Michael Psellos’s Account of the Blachernae Icon of the Theotokos*, in: *Envisioning Experience in Late Antiquity and the Middle Ages. Dynamic Patterns in Texts and Images*, edd. G. De Nie, Th. F. X. Noble, Ashgate, 2012, 9-22. Cf. такође E. Fisher, *Michael Psellos on the ‘Usual’ Miracle at Blachernae, the Law, and Neoplatonism*, in: *Byzantine Religious Culture*, 187-204.

¹⁸¹⁹ Допојасна Богородица Оранта означена је као *Влахернитиса* на неким примерцима новца Константина IX Мономаха и Теодоре и Михаила VI, cf. Татић-Ђурић, *Врата слова*, 66, 74; Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins*, III/2, 747, 753, 758, pl. LIX 8.a.1, 8.a.4, LXII AR3; A. W. Carr, *Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople*, in: *Byzantine Court Culture*, 87; Penna, *The Mother of God on Coins and Lead Seals*, 211. Иста легенда прати и стојећу фигуру Богородице раширених руку на крсту из музеја Бенаки (XI век), cf. *Mother of God*, 360-361, no. 41 (A. Drandaki).

Постоји, такође, и гледиште по коме је апсида влахернског храма била украшена мозаичком представом Богородице Оранте, cf. Татић-Ђурић, *Врата слова*, 70-72; ODB III 2170.

У спису *О церемонијама* Константин Порфирогенит помиње неколико икона у влахернском храму. Посебно је занимљива она која се налазила на агнази у порти цркви, са раширеним рукама Богородице из којих је текла вода. *Constantine Porphyrogenetos, The Book of Ceremonies II*, ed. A. Moffat, M. Tall, Canberra 2012, 555. У литератури је наведени опис доведен у везу са низом мермерних представа Богородице са рупама на длановима. Cf. Lange, *Reliefikone*, 43-67, passim; M. Αχελιάστου-Ποταμιάνου, *Μαριάρινη εικόνα δεόμενης Παναχίας άλλοτε στο Βυζαντινό Μουσείο*, ΔΧΑΕ 18 (1995) 9-14; *The Glory of Byzantium*, 450 (no. 291); Loverdou-Tsigarida, *The Mother of God in Sculpture*, 239-241; A. Paribeni, *I rilievi in marmo rappresentanti la Vergine e altri personaggi religiosi: considerazioni sulla cronologia e sul loro ruolo nella liturgia*, in: *La sculpture byzantine. VIIe-XIIe siècles*, edd. Ch. Pennas, C. Vanderheyde, Athènes 2008, 561-575; R. G. Ousterhout, *Water and Healing in Constantinople. Reading the Architectural Remains*, in: *The Art of Healing in Byzantium*, 67-68, 72-73. Занимљиво је, најзад, да су отвори на длановима видљиви и на поменутој икони Богородице „Знамења“ из венецијанске цркве Santa Maria Mater Domini (cf. p. 1797 supra). Због тога је још Кондаков веровао да је баш та икона украшавала агијазму коју помиње Порфирогенит, те да је доспела у Венецију после пљачке Цариграда 1204, cf. Кондаков, *Иконоγραφία Богоматери II*, 109-111. Наведена претпоставка је тешко прихватљива, пошто би, у случају да је баш та мермерна икона представљала прототип за остале, било очекивано да је и на њима приказан и медаљон са Христовим попрсејем.

свака визуелна (типолошка-иконографска) асоцијативност, отвара се простор за другачију „идентификацију“ чудотворне влахернске иконе. Та трећа могућности се, заправо, чини највероватнијом. Поједини аутори претпостављају да је у питању била једна варијанта тзв. типа Елеусе, то јест Богородице приказане у полупрофилу, уз чије је лице приљубљен лик стојећег Христа-детета.¹⁸²⁰ На наведену претпоставку навели су их, уз описе из латинских извора, прилично снажни иконографски аргументи. Наиме, попрсна представа Богородице са Христом означена је епитетом *Влахернитисе* на првом панелу познатог синајског хексаптиха из XI века, као једна од четири славне цариградске чудотворице насликане у његовом горњем регистру.¹⁸²¹

У сваком случају, за нашу тему, то јест покушај утврђивања порекла представе из апсидалне полукалите студеничког католикона, довољно је вредан и сâм закључак да је представа Богородице Оранте са попрсјем Христа-детета у медаљону уобличена у Цариграду. То се, судећи, према поменутиим представама на новцу и печатима, могло у десити у првој половини XI века. У следећем столећу, тај новоуобличени иконографски тип заживео је на широком подручју „византијског комонвелта“ – од далеког руског севера (новгородски паладијум, фреске у Нередици), па преко Свете Земље (Витлејем), све до апсидалног сликаног украса неколико кипарских споменика.

У покушају да се колико је могуће непосредније утврди порекло представе Богородице са Христом у студеничкој апсидалној конхи, вреди скренути пажњу и на један пример што је измакао пажњи истраживача византијских представа Богородице Оранте са медаљоном Христа-Емануила на грудима, па и изучаваоцима живописа студеничког католикона. Реч је о попрсној представи Богородице „Знамења“ у апсиди цркве Светог Петра у Расу, на слоју сликарства који се најчешће датује у другу половину XII века (сл.

¹⁸²⁰ О. Е. Этингоф, *К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции влахернского богородичного культа на Руси в XI–XII вв.*, in: eadem, *Образ Богоматери*, 129-131; А. Semoglou, *Le voile «miraculeux» de la Vierge Kykkotissa et l'icône du «miracle habituel» des Blachernes: un cas d'assimilation dans l'iconographie byzantine*, СВ 34 (2006), 15-29; Миљковић, *Чудотворна икона*, 136-146, где је изнето и мишљење да је у питању управо реплика иконе коју је пронашао Роман III, о чијем би изгледу сведочило још Житије светог Стефана Новог, где се каже да Мајка држала Сина „у загрљају на крилу“, cf. Ibid., 81; *La Vie d'Etienne le Jeune par Étienne le Diacre*, ed. M.-F. Auzépy, Aldershot 1997, 92-95.

¹⁸²¹ За ту представу cf. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά* I, εικ. 148; II 126; А. Weyl-Carr, *Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople*, DOP 56 (2002) 77-78, fig. 2; Galavaris, *Eleventh Century Hexptych*, 25-26, pl. 1. За још неке примере истог типа иконе које прати епитет *Влахернитисе*, као и њима иконографски одговарајуће примере без таквог натписа cf. Миљковић, *Чудотворна икона*, 137-146, са литературом.

271).¹⁸²² Чињеница да је у рашкој катедрали насликан исти тип Богородичине представе као и у апсиди католикона Студенице наводи на помисао да је прва поменућа могла да послужи као предложак за настанак друге. Осим тога, није на одмет подсетити и на то да је сликани украс олтара у ранијим Немањиних задужбина заувек изгубљен. Данас се због тога не зна ништа о оригиналној сликаној декорацији апсидалних конхи црква Светог Николе и Богородице у Топлици,¹⁸²³ те Ђурђевић Ступова.¹⁸²⁴ Није, другим речима, немогуће да су најстарије представе Богородице Знамења у српској уметности биле бројније него што би се могло закључити на основу сачуваних примера из Раса и Студенице.¹⁸²⁵

Иако је, како је показано, иконографски тип Богородичине представе из олтарске апсиде студеничког католикона у комнинском зидном сликарству био прилично распрострањен, само неке од набројаних паралела могу послужити како би се боље разумеле поједине иконографске занимљивости фреске из српског храма. Тако се, у сврху објашњења престола који је насликан иза стојеће Богородичине фигуре може посегнути само за једном задовољавајућом аналогијом. Исто, сасвим особено решење применио је и сликар поменуће синајске иконе раитских отаца, који је иза Богомајке насликао трон, помало пренаглашених димензија.¹⁸²⁶ Синајска икона о којој је реч одговара студеничком

¹⁸²² М. Ђоровић-Љубинковић, *Живопис цркве светог Петра код Новог Пазара*, Старица 20 (1969) 42; Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 28 (крај XII века); Babić, *Les programmes absidaux*, 125, 128 (где су фреске датоване у другу половину XII века); Михаиловић, *Црква Светог Петра*, 84-85, 87-90 (с датовањем „између Ђурђевић Ступова и деведесетих година XII века“); М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Стари Рас са Сопоћанима*, Нови Сад 2013, 38, (с мишљењем да је храм по други пут осликан „у XII веку и то ближе средини тог столећа“). Cf. и Ј. Нешковић, Р. Николић, *Петрова црква код Новог Пазара*, Београд 1987, сл. 22.

¹⁸²³ Осим пар орнамената у наосу, из времена Стефана Немање, у том храму очуване су још само поједине фреске у капели јужне куле, међу којима и једна оштећена фигура Богородице. Реч је, међутим, вероватно о сликарству насталом после 1219. године, cf. Б. Вуловић, *Конзервација рушевина св. Николе у Куршумлији*, Саопштења 1 (1965) 65-66; Ђурић, *Византијске фреске*, 34; М. Соговић-Љубинковић, *Les fresques de la première moitié du XIII^e siècle dans la tour méridionale a St-Nicolas près de Kuršumljia*, in: *Actes du XV^e CIEB. II A*, Athènes 1981, 353-358.

¹⁸²⁴ Ђурђевић, *Живопис XII века*.

¹⁸²⁵ Занимљиво је да је Богородица „Знамења“ представљена на још једном уметничком делу чији би се настанак могао везати за Симеона Немању и Саву Српског – панагијару из манастира Хиландара. На основу српско-словенских натписа на њему, претпостављено је да је тај предмет у српски светогорски манастир могао доспети у време поменуће двојице ктитора, cf. Б. Миљковић, *Српски панагијар из Ватопеда*, ЗРВИ 49 (2012) 359-360 (са старијом литературом).

¹⁸²⁶ Živković, *Icons of the Sinai and Raithu Fathers*. Трон иза Богородичине представе типа „Знамења“ приказан је и на једном византијском печату из XII века, похрањеном у збирци Државног историјског музеја у Москви, али ту она седи на њему, cf. В. С. Шандровская, „*Богоматер са архангелима*“ на византијских печатима, ТГЕ 42 (2008) 245-246, ил. 9. На овом месту упутно је скренути пажњу и на неке друге Богородине стојеће фигуре на којима је иза ње насликан престо, попут фреско-иконе *Богородице Аракиотисе* у

примеру и по златном „фону“ клипеуса у којем се налази Емануилов лик. Иста боја медаљона среће се још само на поменутиим иконама из Венеције и Јарослава, те на аеру из Софије, а на свим осталим разматраним примерима фон клипеуса исликан је црвеном.

Вредело би, на крају, нешто рећи о још једном њеном детаљу Богородичине фигуре у студеничком католикону. У питању је марамица окачена о појас на десном боку.¹⁸²⁷ Тај предмет се појављује још на појединим ранохришћанским представама Богородице. Бројне паралеле постоје и на поменутиим фрескама у споменицима XI и XII века, па стога не чуди што се, приказана на истом месту као у Студеници, марамица може видети и на поменутој фресци у Нередици, који и типолошки одговара студеничкој.¹⁸²⁸ Иначе, марамица на Богородичиним представама води порекло од римског *сударијума* – једног од атрибута припадника највиших друштвених група. Пошто се он у рановизантијској уметности приказује на портретима дворских дама, претпостављено је да је и на савременим Богородичиним представама имао аналогно значање, то јест да га треба разумети као својеврстан израз посебног поштовања Мајке Божије.¹⁸²⁹

Анђели, односно арханђели Михаило и Гаврило, приказивани су у пратњи Богородице још у рановизантијској уметности. То се, очекивано, одразило и на поједине

Лагудери, или оних на многобројним композицијама *Благовести*. За поменуту кипарску фреску cf. Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 110-111, fig. 3. О иконографији *Благовести* cf. infra.

¹⁸²⁷ Детаљ о којем је реч приказан је још једном у студеничком храму – на фреско-икони *Богородице Студеничке*, cf. infra, стр. 381.

¹⁸²⁸ За најпотпунији преглед примера, у широком хронолошком распону, v. Djordjević, Marković, *On the dialogue relationship*, 44–47.

¹⁸²⁹ Djordjević, Marković, *On the dialogue relationship*, 45-46. Cf et ibid., 47, n. 283, где је оспорено тумачење Богородичине марамице у светлости симболике (позно)византијског дворског церемонијала, на чему је инсистирала Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, 200, 202. Најновији покушај симболичке интерпретације Богородичине марамице доноси А. М. Лидов, *Священство Богоматери. Образ-парадигма византийской иконографии*, in: idem, *Иеротопия*, 246-252. Аутор сматра да је реч о *енхириону*, тканини коју су архијереји носили за појасом, а коју поистовећује са оном што је постављана испод путира приликом причешћа. Уверен је и да појаву тог иконографског детаља на Богородичиним представама ваља разумети као својеврсну евхаристијску асоцијацију, којом је додатно акцентована идеја о „свештенству Богородице“. Лидов, у том смислу, скреће посебну пажњу на марамицу у Богородичиним рукама на представама *Распећа* (cf. ibid., 252). Међутим, баш је на примеру те иконографске теме, управо супротно од ауторовог гледишта, најочигледнија „утилитарна“ функција марамице, коју он, у следећем пасусу, негира (ibid., 252). Очигледно је, наиме, да Богородица, док тугује посматрајући потресни приказ распетог Сина, марамицу користи како би обрисала сузе, иако сам тај гест није морао увек бити приказан. Cf. Djordjević, Marković, *On the dialogue relationship*, 47. Уосталом, како сам аутор запажа, најстарија византијска представа тканине испод путира потиче из IX века (ibid., 250-251), а марамица се као Богородичин „атрибут“ појављује још на фресци из катакомбе Комодиле, с почетка V столећа. За ту представу cf. Djordjević, Marković, *On the dialogue relationship*, 44, fig. 27, са литературом. Cf. и В. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи*, Зограф 30 (2004-2005) 160–161.

ране представе Богородице са Христом у апсиди (Пореч, Канакарија, Ангелоктисти).¹⁸³⁰ По правилу је, при томе, арханђел Михаило сликан на левој, хијерархијски важнијој страни.¹⁸³¹ У средњовизантијској уметности приметне су, ипак, извесне развојне фазе у програмском распореду и изгледу арханђела. Они почетком те епохе нису сликани непосредно уз Богородицу, већ су издвајани у бочне просторе, па се на тај начин програмска веза са централном фигуром „композиције“ била готово изгубила.¹⁸³² Ипак, с временом се, као својеврстан повратак древним узорима, усталило решење са „небеском стражом“ у простору апсидалне конхе, са страна фигуре Богородице са Христом. Арханђели су на тим представама приказивани у два иконографска вида. Првом припадају примери на којима су они одевени у царску одежду, чиме су, заправо, истицани као припадници Небеског двора,¹⁸³³ а приказивани су или фронтално или у ставу адорације.¹⁸³⁴ Изглед анђела у апсидалној конхи студеничког католикона произашао је из другог, паралелног традицијског тока. У хитонима и химатионима анђели су сликани још од ранохришћанских времена,¹⁸³⁵ а многи примери сведоче о претрајавању тог решења и у средњовизантијској уметности. Те представе, осим по костиму, претходе студеничким анђелима и по положају тела, будући да су по правилу насликани у молитвеном наклону према лику Богородице са Христом. Поменућемо, рецимо, сликани украс апсидалних

¹⁸³⁰ Cf. p. 593 supra као и M. Lidova, *Le guardie celesti della Madre di Dio: 'Maria tra gli angeli' nella prima arte bizantina*, in: *Fra Oriente e Occidente. Donne e Bibbia nell'alto medioevo (secoli VI-XI): greci, latini, ebrei, arabi*, edd. F. E. Consolino, J. Herrin, Trapani 2015, 105–135.

¹⁸³¹ Mouriki, *Nea Moni* II, 111.

¹⁸³² О тој програмској особености cf. нарочито Војводић, *Свети Ахилије*, 88-89, са примерима и литературом. Cf. и Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 83-89.

¹⁸³³ H. Maguire, *A Murderer among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art*, in: *The Sacred Image East and West*, 63-71; idem, *The Heavenly Court*, in: *Byzantine Court Culture*, 255–258 [Хенри Мегвајер успоставља преоштру разлику између „земаљских“ и „небеских“ композиција у које су укључене представе арханђела; за прву групу везујући само њихове „царске“ представе. За критику таквог гледишта Стародубцев, *Под заштитом бесплотних*, 336, п. 3. Управо набројани примери из апсида, који припадају „небеској сфери“ у сакралној топографији црквеног простора, сведоче да је по том питању немогуће успоставити јасну типолошку категоризацију]; С. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998) 121-128; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 42-50; Стародубцев, *Под заштитом бесплотних*, 336-338. Монографску студију о представама анђела у византијској уметности објавио је недавно G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 2001. Међутим, иконографски проблеми, па ни они о којима је овде реч, нису били у средишту ауторове пажње.

¹⁸³⁴ Cf. нпр. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 134-135; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 114, pl. 63; *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, fig. 49-51; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 70, 71, εικ. 4, 7; Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, 206, 207 (no. 12), εικ. 3-6; Gaprindashvili, *Vardzia*, fig. 85-89. И фронтално приказани арханђели на потрбушју олтарског лука у Нередици насликани су са инсигнијама рOMEЈСКИХ ЦАРЕВА. cf. Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 106, ил. 92, 185, 196.

¹⁸³⁵ M. Tatić-Džurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962; И. Бенчев, *Иконы ангелов. Образ небесных посланников*, Москва 2005, 51-52.

полукалотâ у Лагудери, Светим Врачима у Касторији и Курбинову,¹⁸³⁶ као и неке од представа на које је раније указано поводом иконографског обличја Богородице са Христом (икона раитских отаца, московски печат).

Иако наведени компаративни примери несумњиво имају велики значај када је реч о позиционирању сликаног украса апсидалне конхе студеничког католикона у развојним токовима иконографије монументалног живописа, у потрази за његовим непосредним „предлошцима“ не би требало прескочити ни поређење са главном скулптуралном представом на фасади студеничког Богородичиног храма. И ту су, наиме, у лунети портала арханђели Михаило и Гаврило приказани у хитонима и химатионима и у истом положају адорације (сл. 272).¹⁸³⁷ Није стога искључено да је изглед анђела у апсиди био, непосредније но наведеним примерима из зидног сликарства, надахнут представом изнад главног улаза у храм.

Закључујући разматрање сликаног украса полукалоте студеничког католикона, вреди поменути и то да је иконографски тип Богородичине представе који ју је украшавао оставио извесног трага у каснијој српској уметности. Најречитији примери тог утицаја сачувани су у самом манастиру Студеници. Попрсна варијанта представе Богородице „Знамења“ украсила је лунету порталу што води из припрате у наос студеничког католикона.¹⁸³⁸ Апсиду параклиса Светог Симеона, саграђеног са јужне стране Радослављевеве припрате, заузима стојећа фигура Богородица Оранте са медаљоном Христа испред груди, која и по иконографским детаљима подсећа на узор из олтар главног дела храма (изглед престола, боја Христовог нимба).¹⁸³⁹ Исти тип Богородичине представе, окружене арханђелима одевеним у хитоне и химатионе, насликан је у олтару студеничке цркве Светог Николе, осликане четрдесетих година XIII века.¹⁸⁴⁰ Нажалост, сликарство највиших зона апсида у млађим рашким храмовима је или превише пострадао

¹⁸³⁶ Winfield, *Panaghia tou Arakos*, pl. 5, fig. 10-121; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 30-31, εικ. 7-9. 85-88; Nadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 63, pl. A, fig. 8, 17-20.

¹⁸³⁷ Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 64-65, 79-81; eadem, *Скулптура*, in: Кашанин et al., *Манастир Студеница*, 98, 100, 108-109, сл. 60, 78-80; 26-27, 35; В. Кораћ, *Градитељство и скулптура*, in: Бабић, Кораћ, Ћирковић, *Студеница*, 44, 45 (са запажањем да је Богородица „представљена онако како се јавља у византијском сликарству, у полукалотама апсида“), Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба I*, 100, сл. 87, 91-93.

¹⁸³⁸ О тој представи cf. *infra*, стр. 556-557.

¹⁸³⁹ Тодић, *Фреске*, 168; Djurić (S.), *Some variants of the officiating bishops*, 483, fig. 2.

¹⁸⁴⁰ Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, 17, сл. 9; Томић, *Никољача*, 264-265, сл. 5. У тој студеничкој цркви иза Богородице није насликан престо.

(Милешева, Сопоћани)¹⁸⁴¹ или је у каснијим временима прсликано (Морача), па се данас може само нагађати о иконографском типу Богородичине фигуре који их је првобитно украшавао.¹⁸⁴² С друге стране, допојасна варијанта представе сачувана је на оригиналном слоју сликарства у морачком Ђаконикону¹⁸⁴³ и на више места у храму у Сопоћанима.¹⁸⁴⁴ Најзад, у XIV веку је представа Богородице са медаљоном Христа на грудима, у обе варијанте, постала прилично популарна иконографска тема српског зидног сликарства.¹⁸⁴⁵

Причешће апостола

Само централни сегмент *Причешћа апостола* у олтару студеничког католикона у целини припада оригиналном слоју живописа.¹⁸⁴⁶ Фронтално постављена фигура Исуса Христа приказана је иза часне трпезе, наткриљене мермерним киворионом са четири стуба. Христос је одевен у златну уску хаљину, стегнуту наруквицама исте боје, преко које носи златни хитон и плави химатион. Десну, склопљену шаку он држи изнад велике (сребрне?) патене на левој страни трпезе, а леву руку, чији је длан фронтално окренут, изнад путира са високом дршком и полулоптастом стопом, који је наслоњен на горњу ивицу трпезе (сл. 274).¹⁸⁴⁷ Часна трпеза украшена је црвеном тканином ромбоидне орнаментације, са цветовима истог облика у сваком пољу. Бордура тканине, на доњој

¹⁸⁴¹ Од сликарства у конхи апсиде милешевског католикона очуван је само фрагмент представе анђела (сф. Живковић, *Милешева*, 8). На одговарајућем месту у Сопоћанима данас постоје само остаци фигура арханђела у царској одећи, сф. Живковић, *Сопоћани*, 16..

¹⁸⁴² На обновљеном живопису у католикону Мораче у олтарској апсиди је насликана стојећа фигура Богородице са попрсјем Емануила у медаљону, којој се са страна клањају два арханђела у царским одежама, сф. Петковић, *Морача*, 43, 231. У апсидалној конхи на првобитном слоју сликарства у Жичи била је приказана представа Деизиса. Та иконографска тема насликана је, потом, и у цркви Светих Апостола у Пећи. Сф. Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 43-44 (В. Ј. Ђурић); Војводић, *Запажања и размисљања*; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 251-254 (Д. Војводић).

¹⁸⁴³ Сковран-Вукчевић, *Фреске XIII века*, 156, таб. III; Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, 17, сл. 2-3; Петковић, *Морача*, 25, 226-227, таб. 1.

¹⁸⁴⁴ Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, 18, сл. 7; Живковић, *Сопоћани*, 30 (апсида проскомидије), 32 (апсида параклиса Светог Симеона), 34 (апсида параклиса Светог Стефана).

¹⁸⁴⁵ За те позније примере сф. нпр. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, 17-18; Габелић, *Манастир Конче*, 74-75.

¹⁸⁴⁶ За најдетаљнији опис композиције сф. Николић, *Конзерваторски запис II*, 50-55.

¹⁸⁴⁷ На истом месту путир стоји, рецимо, на часној трпези у оквиру *Службе архијереја* у Светим Врачима у Касторији, Курбинову и Радослављевом параклису у Студеници, сф. Κωνσταντίνίδη, *Ο Μελομύς*, εικ. 5, 10, 26-27.

ивици трпезе, украшена је профилисаном златном траком, испуњеном квадратним украсима са плавим драгуљима у облику цветова, између који се нижу два реда бисера. По истом принципу украшена су и три велика крста на предњој страни драперије, као и медаљони који их окружују, постављени у два реда. „Фон“ драперије попуњен је четворолисним линеарним орнаментима, са стилизованим криновима у сваком листу и кружићем у средишту. Са страна часне трпезе налазе се два мермерна стуба са куглама, са којима су повезана по два крила отворених златних двери. Са страна кивориона, у највишем регистру композиције, приказана су попреја двојице анђела-ђакона окренутих према Христу.

Фигури Христа за олтаром са страна приступају дванаесторица апостола, груписани у две поворке од по шест фигура. Избор Христових ученика сведочи о томе да је реч о тзв. литургијском типу *Причешића апостола*. У оквиру тог типа представе апостол Јован је сликан као старац, а избор осталих апостола разликује се од списка Христових ученика у синоптичким јеванђељима (Мт 10, 2-4; Мр 3, 16-19; Лк 6, 14-16), пошто међу њима нису приказивани Јуда, Јаков Алфејев и Тадеј, већ апостоли Павле, Лука и Марко, који нису присуствовали *Тајној вечери*.¹⁸⁴⁸ Са северне стране први приступа апостол Петар (сл. 275-276). Он је приказан у благом наклону, са десницом наслоњеном на леву руку, прекривену златним химатионом, испод којег тај коврцави, седокоси и седобради апостол носи љубичасти хитон. Иза првог међу Христовим ученицима насликан је апостол у плавом хитону са златним клавусима и сивом химатиону који му прекрива обе руке. Тело тог светитеља приказано је у „контрапосту“, па је и његов поглед усмерен у правцу посматрача, а не према Исусу у средишту композиције. Лице му је доста оштећено, али се јасно уочавају високо чело, седа коса, сведена на прамен на високом челу и власи на слепоочницама, те бела брада средње дужине. Описана физиономија одговара иконографији светог Јована Богослова.¹⁸⁴⁹ Последњи причесник на северној страни апсиде одевен је исто као и претходник, само му је химатион исликан другачијом нијансом сиве. Тај апостол је благо погнут према средишту композиције, камо му је усмерен и поглед, а

¹⁸⁴⁸ Jerphanion, *Les douze Apôtres*, 189-200. О „историјској“ варијанти *Причешића*, у оквиру које је поворке апостола неретко предводе Јован и Јуда Искариотски cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 135-137; Марковић, *Свети Никита*, 143-144.

¹⁸⁴⁹ Тако је апостола идентификовао Николић, *Конзерваторски запис* II, 50, 51. За иконографију апостола Јована cf. LCI 7, col. 107-130; ПЕ XXIII 694-703; J. Prolović, *Socrates and St. John the Apostle The interchangeable similarity of their portraits*, Зорграф 35 (2011) 1-20.

положај његових руку је исти као на представи светог Петра. Лице му је прилично пострададо, али су његове особене црте препознатљиве. Пошто се јасно разазнају сасвим ретка брада, кратка коврцава коса и тонзура на темену, као и „усеци“ на јагодицама, извесно је да је иза светог Јована у студеничком *Причешћу* насликан свети Лука, још један писац јеванђеља.¹⁸⁵⁰ Преостала тројица апостола из десне групе насликани су на северном зиду беме и припадају слоју сликарства из 1568. године (сл. 277). Међу тим Христовим ученицима најлакше је идентификовати првог, који десном руком указује на приказ у средишту апсиде, а гледа, попут апостола Јована, на другу страну, у правцу посматрача. У лику тог проћелавог апостола, са кратком, заобљеном брадом, одевеног у сиви хитон са црвеним клавусима и жути химатион, може се поуздано препознати Симон Зилот.¹⁸⁵¹ Иза њега је припало место апостола у зрелим годинама, кратке косе и нешто дуже браде, раздељене у неколико праменова, одевеном у светлоцрвени хитон и сив химатион, који је леву руку наслонио на груди, а десну испружио према средишту композиције. Међу апостолима који су сликани у оквиру *Причешћа апостола* „литургијског типа“, описане портретске карактеристике имају Вартоломеј и Јаков. Та двојица светитеља су на заједничким представама најчешће приказивани са сасвим сличним физиономијама.¹⁸⁵² Истина, пошто је на неким ретким, али веома репрезентативним византијским представама на којима се они разликују, свети Вартоломеј приказан са нешто дужом брадом,¹⁸⁵³ постојала би вероватноћа да је управо тај апостол насликан на разматраном месту,¹⁸⁵⁴ а да у његовом пандану на јужној страни поворке, приказаном са кратком брадом, треба препознати светог Јакова.¹⁸⁵⁵ Наведени аргумент, иако несумњиво речит,

¹⁸⁵⁰ За иконографију светог Луке cf. LCI 7, col. 447-463. Посебно о тонзури светог Луке, Б. Миљковић, *Кружни постриг у православној цркви*, ЗРВИ 50/2 (2013) 991-992, с примерима и литературом. За исцрпну студију светитељског прослављања светог Луке и његовог одјека у уметности византијског културног круга cf. В. Милановић, *Култ и иконографија светог Луке у православљу до средине XV века*, in: *Црква Светог Луке кроз вјекове*, ed. В. Кораћ, Котор 1997, 73-100.

¹⁸⁵¹ LCI 7, col. 367-371. Cf., рецимо, ликове апостола Симона у Марторани (cf. Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, 156, 283, figs. 43, 50) и на првом слоју сликарства Жиче, cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 260, 497, сл. 172, 243-244 (Д. Војводић).

¹⁸⁵² О иконографији поменуте двојице апостола cf. LCI 5, col. 320-3347; 7, col. 47-51; ПЕ VI, 709-710; ХХ 530-534. Cf. нарочито њихове ликове у Марторани, где се једина разлика у изгледу односи само на нешто другачије сложене праменове косе: Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 319, pl. 51/A-B; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, 281, 284, figs. IX, 41, 43, 47, 51.

¹⁸⁵³ Cf., примера ради, њихове представе у католикону манастира Светог Луке Стириота: Chatzidakis, *Hosios Loukas*, fig. 23.

¹⁸⁵⁴ За такву идентификацију cf. Николић, *Конзерваторски запис II*, 50, 54.

¹⁸⁵⁵ Cf. infra.

ипак није довољан да се наведена идентификација прихвати безрезервно.¹⁸⁵⁶ Слично томе, није могуће поуздано препознати голобрадог апостола на зачељу северне поворке, приказаног са кратком косом закешљаном иза ушију, у плавом хитону и ружичастом химатиону који покрива и руке. Његове портретске особености подједнако би приличиле обојици младоликих апостола, и Томи и Филипу.¹⁸⁵⁷

Све фигуре апостола на јужној страни *Причешћа* највећим делом припадају слоју из 1568. године. Не треба, међутим, сумњати у то да је приликом пресликавања поштован затечени избор, распоред и изглед оригиналних апостолских фигура. Наиме, обновитељ фреске сачувао је доњу трећину оригиналне композиције, са фигурама апостола од колена надоле, као и тамноплаво исликано тло и мермерни сокл, на горњој ивици украшен низом орнамената у чијем је средишту крин – идентичан оном на северној страни средишњег дела композиције. Потрудио се, потом, да „скинуте“ делове апостолских фигура реконструише, водећи рачуна о „задатим“ постаурама и стилизацији драперија (сл. 278). Као пандана светом Петру, на челу апостола на јужној страни *Причешћа* сликар обновитељ насликао је светог Павла. Чекајући да прими причесно вино, погнути корифеј прекрстио је руке на грудима.¹⁸⁵⁸ Одевен је у плави хитон са златним клавусима и сиви химатион. Његово лице није сасвим очувано, али се ипак препознаје брадати проћелав човек средњих година. Као и на северној страни *Причешћа*, друга представа апостола у јужној поворци, приказаног у хитону и химатиону исте боје као и на фигури светог Павла, постављена је тако да ритам композиције добије на динамицији. Зато је тај апостол приказан у тренутку док је закорачио левом ногом; торзо му је усправљен, руке подигнуте изнад груди, а глава окренута ка посматрачу призора. И његово лице је, нажалост, доста оштећено, али је извесно да је приказан са седом косом и брадом. Може се са сигурношћу устврдити да је реч о јеванђелисти Матеју.¹⁸⁵⁹ Следи представа четвртог јеванђелисте. Свети Марко се препознаје по тамној краткој коси и бради,¹⁸⁶⁰ а одевен је у сиви хитон са

¹⁸⁵⁶ На неким представама, управо супротно од поненуте разлике у физиономијама, апостол Јаков има дужу браду од Вартоломеја, cf. Demus, *The Mosaics of San Marco*, pl. 5, 9, 11

¹⁸⁵⁷ Николић, *Конзерваторски запис* II, 50, 54, сматра да је реч о светом Томи. За иконографију поменуте двојице младих апостола cf. LCI 8, col. 198-206, 467-475.

¹⁸⁵⁸ Поред десне руке апостола Павла, видљив је фрагмент оригиналне представе, са остатком руке, која је, очито, и оригинално била приказана у истом положају.

¹⁸⁵⁹ Cf. његову представу на североисточном пандантифу. За иконографију светог Матеја cf. LCI 7, col. 587-602.

¹⁸⁶⁰ LCI 7, col. 549-562; М. Глигоријевић-Максимовић, *Сцене из живота св. Марка у византијској уметности*, Саопштења 25 (1993) 41-53.

златним клавусима и плави химатион, који прекрива руке испружене испред благо погнутог тела. Последња тројица апостола насликани су у одговарајућој зони јужног зида беме (сл. 279). Ту групу предводи свети Андреја. Поглед тог Христовог ученика, одевеног у светлоплави хитон са окерним клавусима и светлоружичасти химатион, усмерен је ка посматрачу; он рукама показује на средишњи део *Причешћа*, а приказан је са кратком седом бравом и дужом, помало разбарушеном косом, као што је то за његове представе и уобичајено.¹⁸⁶¹ На зачељу поворке су два апостола која се не могу поуздано препознати, као што је био случај и са њиховим панданима на северној страни. Уколико се, међутим, прихвати раније изнета претпоставка да је као пандан апостоли приказаном иза Андреје на северној страни био насликан Вартоломеј, онда би на јужној страни требало препознати Јакова.¹⁸⁶² У питању је апостол сасвим кратке браде и косе, са нешто вишим челом, сличне физиономије као апостол Марко. Носи светлољубичасти хитон и зелени химатион који прекрива обе његове подигнуте руке. Голобради апостол на зачељу, приказан на чеоној страни пиластра јужног зида, одевен је у доњу светлоружичасту хаљину преко које не носи химатион, већ сиву хаљину дугих рукава. Као и у случају последњег апостола на супротној страни композиције, не може се са сигурношћу установити да ли је у питању Тома или Филип.¹⁸⁶³

Иза северне тријаде апостола приказана је висока архитектонска конструкција што почива на четири стуба, са полуобичајним сводом чији су полукружни тимпанони фронтално приказани, Првобитно се и на супротној страни вероватно налазило слично постројење, али је данас на том месту видљиво тробродно здање базиликалног спољног изгледа, на слоју из 1568. године. Том приликом насликан је и високи зид иза фигура тројице апостола на зачељу колоне, на обе стране, какав на оригиналној композицији вероватно није постојао.

Најзначајнија иконографска особеност описане сцене *Причешћа апостола* тиче се средишњег призора тог ритуала. Како је већ наведено, Исус Христос није приказан док

¹⁸⁶¹ О представама апостола Андреје cf. R. Pillinger, *Der Apostel Andreas. Ein Heiliger von Ost und West im Bild der frühen Kirche*, Wien 1994 (мени недоступно); Тодић, *Апостол Андреја*, 361-378; И. Шалина, *Образ Андрея Первозванного в византийской и древнерусской иконографии*, in: *Андрей Первозванный – апостол для Запада и Востока*, edd. М. Г. Талалай, И. К. Языкова, Москва 2011, 188–203.

¹⁸⁶² Таквог је мишљења Николић, *Конзерваторски запис II*, 50, 54.

¹⁸⁶³ За тврдњу да је реч о апостоли Филипу cf. *ibid.*

причешћује апостоле, као што је било уобичајено.¹⁸⁶⁴ Та особеност одавно је уочена у науци. Војислав Ј. Ђурић, који је композицији први посветио значајнију пажњу, пронашао јој је и најближу аналогију – минијатуру литургијског свитка из библиотеке Јерусалимске патријаршије (Stavrou no. 109), израђеног у Цариграду у XI веку (сл. 280).¹⁸⁶⁵ Ни на тој представи *Причешћа* Христос не пружа апостолима хлеб и вино. Уместо тога, он у левој руци држи свитак, а десницом благосиља, док је сам тренутак причешћивања илустрован на једној од следећих минијатура.¹⁸⁶⁶ Постоје још два два, у литератури такође већ запажена примера из истог столећа на којима није приказан како Спаситељ пружа ученицима хлеб и вино. Први јесте минијатура у Бристолском псалтиру (53r), књизи такође илуминираној у престоници Царства, која се данас чува у Британској библиотеци у Лондону (Add MS 40731, сл. 281).¹⁸⁶⁷ Други је сачуван у монументалном сликарству. Реч је о фресци са представом *Причешћа апостола* у цркви Свете Софије у Охриду (сл. 282).¹⁸⁶⁸ У оба случаја, Христос је, као и на јерусалимској минијатури, приказан како благосиља десницом, али у другој руци не држи свитак него хлеб.

Наведеним примерима исцрпљен је списак аналогија за особену иконографију студеничког *Причешћа* у оквиру корпуса византијске уметности.¹⁸⁶⁹ Ваља, међутим,

¹⁸⁶⁴ О иконографији *Причешћа апостола* cf. Покровский, *Евангелие*, 364-371; Wessel, *Abenmahl und Apostelkommunion*; Walter, *Art and Ritual*, 184-189, 215-217; M. L. Coulson, *Old Wine in New Pitchers: Some Thoughts on Depictions of the Chalice in the Communion of the Apostles*, in: ΛΑΜΠΝΔΩΝ I, 145-156; Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques*, 162-174; Varalis, *The Communion of the Apostles*. Cf. и напомене уз излагање које следи. Када је ово поглавље већ било написано, сазнали смо за сасвим недавно одбраћену докторку дисертацију посвећену представама *Причешћа апостола* у византијској уметности: Ν Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη (6ος-α΄ μισό 15ου αιώνα)*, Атински универзитет 2015. Њене резултате у нашем раду нисмо користили.

¹⁸⁶⁵ Ђурић, *Византијске фреске*, 192, п. 29. Cf. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 32-33; Тодић, *Фреске*, 149; Бабић, *Живопис*, 65.

¹⁸⁶⁶ Grabar, *Un rouleau liturgique*, 174, 177-178, fig. 10, 13; P. L. Vocotopoulos, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athens and Jerusalem 2002, 160, fig. 50; Schellewald, *Vom Unsichtbaren zum Sichtbaren*, 146-147.

¹⁸⁶⁷ Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 32. Cf. S. Dufrenne, *Le Psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins*, CA 14 (1965) 169, fig. 19 (где се особена иконографија сцене сматра показатељем ослањања на неке старије узор); eadem, *L'illustration des psautiers* I, 57, pl. 50; Loerke, *The Monumental Miniature*, 87. За последњу студију о минијатурама рукописа cf. L. Brubaker, *The Bristol Psalter*, in: *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, ed. Ch. Entwistle, Oxford 2003, 127-141.

¹⁸⁶⁸ И на њега је скренуо пажњу Ђурић, *Византијске фреске*, 192, п. 29. О тој фресци последњи је писао Тодић, *Архиепископ Лав*, 125-127 et passim, сл. 1, са свом старијом литературом.

¹⁸⁶⁹ У потрази за паралелама *Причешћу апостола* из студеничког католикона, Војислав Ј. Ђурић је скренуо пажњу и на екфрасис Николе Месарита, с краја XII века, посвећен цркви Светих Апостола у Цариграду. При томе је изнео тврдњу да је мозаику са представом *Причешћа апостола* у том храму, према Месаритовом опису, Христос „пружио руке изнад хлеба и крви Господа Бога“ (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 192, п. 29), што су као могућност узели у обзир и други аутори (cf. Babić, *Les plus anciennes fresques*

поменути да и на неким ретким примерима те представе на латинском Западу, очито надахнутим византијским предлошцима, Христос није приказан у тренутку док нуди хлеб и вино ученицима. На окову ставротекке папе Паскала (817-924) призор је решен слично као на минијатури у јерусалимском свитку. Христос стоји иза олтара, у левој руци држи свитак, а десном благосиља, спутивши је на часну трпезу, између путира и патене. На фресци у цркви Светог Анијела у Квиндичију код Салерна, осликаној крајем X или почетком XI века, Господ такође благосиља десницом, а леву руку, у којој држи отворену књигу, наслонио је на часну трпезу.¹⁸⁷⁰ Пуну пажњу завређује, коначно, и особена представа *Причешћа апостола* у базилици у Чимитилеу код Напуља (крај X века): у средини је фронтална фигура Христа који десном руком благосиља а у десној држи свитак, а са страна је он приказан још двапут, како причешћује апостоле хлебом и вином.¹⁸⁷¹

Минијатура у поменутом јерусалимском свитку илуструје текст *молитве проскомидије* (приношења/предложења): Κύριε ὁ θεός ὁ παντοκράτωρ...¹⁸⁷² Ту молитву, према литургији светог Јована Златоустог, свештеник изговара тихо после полагања хлеба

de Studenica, 32, n. 7; Тодић, *Фреске*, 222, n. 60). Реч је, међутим, о погрешном преводу, пошто поменути византијски писац јасно наводи да је Христос био приказан како дели своју крв и тело сопственим рукама, што наводи на претпоставку да је у питању сâм тренутак Причешћа, односно да је Христос био представљен двапут, cf. *Nikolaos Mesarites*, 871 (енглески превод), 902 (грчки оригинал). Осим тога, у последњим редовима описа (cf. *ibid.*) наводи се да је Христос испред себе држао чашу са Његовом крви, односно да је ученицима давао да једу Његово тело. Тако је сцену замислио још први издавач и преводилац Месаритовог списка (cf. A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins, II. Die Apostelkirche in Konstantinopel*, Leipzig 1908, 175-181; *idem*, *Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia*, in: *Ἐβία. Hommage international à l'Université nationale de Grèce, à l'occasion du soixantequinzième anniversaire de sa fondation (1837-1912)*, Athènes 1912, 141), а за њим и каснији истраживачи, cf. Loerke, *The Monumental Miniature*, 89, 92; *The Holy Apostles. Visualizing a Lost Monument*, fig. 12 (реконструкција Пола Андервуда). Cf. и Th. Baseu-Barabas, *Zwischen Wort und Bild: Nikolaos Mesarites und seine Beschreibung des Mosaikschmucks der Apostelkirche in Konstantinopel*, Vienna 1992, 156-161 (с неким неприхватљивим претпоставкама о могућим иконографским детаљима на сцени).

Иначе, проблем хронологије мозаика у Светим Апостолима, па тако и оног са представом *Причешћа апостола*, није поуздано разрешен. Уколико би се потврдило гледиште да он припада обнови из времена Василија I (867-886), то би значило да је у питању најстарија позната представа *Причешћа* апостола у монументалној уметности. Међутим, поједини аутори смештају настанак мозаика из Месаритовог описа у XII век. За преглед мишљења cf. M. Angold, *Mesarites as a source: then and now*, *BMGS* 40/1 (2015) 65-67. Извесно је да су бар неки сегменти мозаичког програма настали у XII столећу. „Иконографска анализа“ Месаритовог описа наводи на закључак да сцене из циклуса *Христових посмртних јављања* нису могле настати пре поменутог века, cf. Zarras, *A Gem of Artistic Ekphrasis*.

¹⁸⁷⁰ S. Piazza, *Une Communion des Apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano*, *CA* 47 (1999) 142, fig. 10-11 (са старијом литературом). У оквиру сцене *Причешћа* на поменутој ставротекци приказани су и Богородица и анђео.

¹⁸⁷¹ *Idem*, *Trois figures du Christ au milieu de la Communion des Apôtres: nouvelles considérations autour du cas de Cimitile (XIe siècle)*, *TM* 20/2 (2016) 415-433, fig. 2.

¹⁸⁷² Grabar, *Un rouleau liturgique*, 174.

и вина на часну трпезу по завршетку Великог входа.¹⁸⁷³ Гордана Бабић је, стога, сматрала да и особена представа у Студеници илуструје поменути литургијски тренутак.¹⁸⁷⁴ Други, пак, истраживачи студеничког живописа иконографију сцене нису ни изблиза тако чврсто везали за конкретан обредни „предложак“. То нису учинили ни Војислав Ј. Ђурић, који је сцену назвао „Евхаристија с апостолима,“¹⁸⁷⁵ ни Бранислав Тодић.¹⁸⁷⁶ Такав приступ иконографском одређењу композиције о којој је реч сматрамо исправнијим, пошто је гледиште по којем у питању приказ одређене (земаљске) литургијске радње тешко прихватљиво. Ваља, наиме, приметити да, за разлику од минијатуре из Јерусалима, Христос на студеничком *Причешћу* уопште не благосиља часне дарове, као што се у литератури најчешће наводи, већ рукама само указује на њих.¹⁸⁷⁷ Тај гест разумемо, просто, као својеврстан позив апостолима да узму хлеб и вино, као што је приказано на појединим ретким примерима *Тажне вечере*,¹⁸⁷⁸ иако се у јеванђељима описује да их је у том тренутку Христос држао у рукама (Мт 26, 26-28; Мк 14, 22-24; Лк 22, 19-20). У праву су, верујемо стога, само они аутори који су у представи *Причешћа* у олтару студеничког

¹⁸⁷³ Brightman, *Liturgies Eastern and Western* I, 319; за словенску, српкословенску и верзију на савременом српском језику cf. Афанасјева, *Литургији*, 307; N. Glibetić, *The Oldest Sinai Sources of the Byzantine Divine Liturgy in Cyrillic: Sin. Slav. 38/N, Sin. Slav. 39/N and Sin. Slav. 40/O+N*, BBGG, terza serie, 10 (2013) 135-136; Јустин, *Божанствене литургије*, 52. Cf. и Мирковић, *Православна литургија* II, 86; Taft, *The Great Entrance*, 350-373; *Тумачења свете литургије*, 50-51.

¹⁸⁷⁴ Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 32; eadem, *Живопис*, 65. Да је у питању „илустрација проскомидије, када се свети дарови, после Великог входа, постављају на трпезу и благосиљају“, односно да је заснована „на литургијским текстовима и да је у функцији установљења Евхаристије“, сматра и Тодић, *Фреске*, 149. Cf. и Етингоф, *Образ Богоматери*, 219; Попова, *Сарабьянов, Мозаики и фрески*, 50, п. 80.

¹⁸⁷⁵ Ђурић, *Византијске фреске*, 32.

¹⁸⁷⁶ Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 81 (Б. Тодић): „Уместо уобичајеног дељења светих дарова, у Причешћу апостола је представљен Исус Христос како обема рукама благосиља хлеб у патени и вино у чаши, а то значи да је на студеничкој фресци представљен сам тренутак установљавања Евхаристије, насликан пре тога само у неким ретким и знатно старијим споменицима зидног и минијатурног сликарства.“

¹⁸⁷⁷ Први истраживач сцене, Владимир Р. Петковић, даје тачан опис: „Христос лево указује на путир, а десно на суд са освећеним хлебовима“ (cf. Петковић (В.), *Иконографија манастира*, 304); „Иза трапезе на средини стоји Христос, који је испружио у страну обе руке, указујући левом на путир, а десном на суд са хлебом“ (cf. idem, *Студеница*, 55). Међутим, велика већина каснијих проучавалаца наводи да Христос обема рукама благосиља дарове, cf. Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 8; idem, *Византијске фреске*, 32 192, п. 29; Hamman-Mac Lean, *Grundlegung*, 134; Тодић, *Фреске*, 149; Николић, *Конзерваторски запис* II, 50; Магловски, *Студеница*, сл. 19; Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку* I, 174 (В. Ј. Ђурић); Ђорђевић, *Програм Богородичине цркве*, 215; Етингоф, *Образ Богоматери*, 219. Гордана Бабић је, истина, уочила разлику у гестовима Христових руку, запажајући да он „благосиља хлеб, односно патену и указује на путир и вино (курзив М. Ж)“, cf. Бабић, *Живопис*, 65. Колико нам је познато, после Владимира Р. Петковића, једино је Сизи Дифрен тачно описала радњу на студеничкој фресци, наводећи да Христос пружа руке према патени и путиру (“étend les mains sur le calice et la patène”), cf. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, 309, п. 59.

¹⁸⁷⁸ Реч је о сценама *Тажне вечере* у појединим кападокијским споменицима, cf. нпр. Thierry, *Ayvali kilise*, 113; Jolivet-Lévy, *Karşi kilise*, fig. 13.

католикона препознали као приказ установљења Евхаристије. Другим речима, сматрамо да се литургијска иконографска транспозиција *Тајне вечере* у случају студеничког *Причешћа* сводила на смештање њених протагониста у „сценографију“ олтара, али да Христове симетрично раширене руке, логично произашле из фронталне поставке композиције, нису тако приказане како би се његови гестови усагласили са свештениковим на земаљској литургији, већ да представљају својеврстан „остатак“ од радње на Тајној вечери.

Осим наведеног, против настојања да се у иконографској особености Христове представе на *Причешћу апостола* у Богородичиној цркви у Студеници препозна јасна повезаност са литургијом, говори и један више начелан контра-аргумент. Наиме, чак ни у каснија времена, у источнохришћанском сликарству XIV века, када је литургија много обухватније и дубље прожимала иконографско устројство тематских програма, није постојало потпуно сагласје између (земаљског) богослужења и на њему заснованих ликовних представа. То се може најбоље показати уколико се укратко размотри најближа, мада у неким важним нијансама различита, аналогија за Христове гестове из студеничког *Причешћа*. Реч је о представи Христа-архијереја у олтару Леснова.¹⁸⁷⁹ Ту је Исус Христос, одевен у епископски орнат, приказан са обема рукама раширеним изнад олтара. Очито је, међутим, да он у задужбини Јована Оливера, за разлику од представе у Немањиној гробној цркви, заиста благосиља патену (са звездицом, која недостаје у Студеници) и путир, будући да су му дланови склопљени су у гесту благослова. На средини трпезе налази се развијен свитак са текстом молитве „Благословено царство оца и сина...“ коју свештеник изговара после проскомидије, на почетку литургије оглашених.¹⁸⁸⁰ Пошто приликом читања те молитве свештеник чини јеванђељем знак крста изнад антиминоса, јасно је да покрети Христових руку на лесновској фресци нису усаглашени са делом литургијског обреда о коме је реч. Они, у ствари, одговарају најзначајнијем тренутку канона евхаристије – благосиљању дарова које претходи њиховом претварању у Христову крв и тело.¹⁸⁸¹

¹⁸⁷⁹ Габелић, *Лесново*, 67-68, таб. VIII-IX.

¹⁸⁸⁰ *Ibid.*, 68.

¹⁸⁸¹ *Ibid.* Пре благосиљања дарова ђакон говори: „Благослови, владико, обоје“. Док благосиља вино и хлеб, свештеник изговара молитву *Претворивши их Духом Твојим Светим*, cf. Мирковић, *Православна литургија* II, 98; Поповић, *Божанствене литургије*, 60. Слично томе, и у представи *Небеске литургије* у олтару Марковог манастира којом начелује Христос-архијереј не постоји сагласје између слике и

Уосталом, до закључка о извесном неподударању обреда и слике долази се и пажљивијом анализом наведених примера на минијатурама и фрескама из XI века. Када се, најпре, пажљивије размотре гестови Христа и његови атрибути (благослов десном руком и свитак у левој) на јерусалимској минијатури,¹⁸⁸² намеће се помисао да и њихово идејно исходиште треба потражити у иконографији *Тајне вечере*. Свитак је, као што је добро познато, у Христовој руци по правилу приказиван на сценама из христолошког циклуса, па и на бројним представама *Тајне вечере*, на којој је и заснована представа *Причешћа апостола*, као њена симболичко-обредна интерпретација.¹⁸⁸³ Осим са свитком у левој руци, Христос је на бројним сценама *Тајне вечере* представљен управо у тренутку док десном руком благосиља хлеб и вино на трпези.¹⁸⁸⁴ Због тога смо прилично уверени у то да иконографско обличје Христа на минијатури у Јерусалимском свитку представља својеврсну позајмицу из иконографије *Тајне вечере*, с тим што је, како би се његова фигура уклопила у задату композициону поставку, Спаситељ приказан фронтално, а не у (полу)профилу, као на већини (средњо)византијских приказа тог јеванђељског догађаја. Према томе, минијатура из литургијског свитка одговара молитви проскомидије само у једном општијем, идејном смислу (због чега је и изабрана да је илуструје), али та молитва свакако није послужила као основ за уобличавање јерусалимске представе. Христов став, гестови и други детаљи представе нису саображени молитви проскомидије на (земаљском) обреду. Слично томе, ни друге две особене представе Христа у *Причешћу* настале у XI веку – бристољска и охридска – нису иконографски засноване на одређеном тренутку литургијског обреда,¹⁸⁸⁵ како су то поједини истраживачи већ запазили.¹⁸⁸⁶ Најпре, изглед

ритуала. На отвореној књизи која се налази на часној трпези исписана су речи почетног благослова анафоре („Благослов Господа Бога нашег Исуса Христа...“) а Христос, као у Леснову, благосиља обема рукама. Примећено је, међутим, да у средњем веку приликом читања те молитве свештеник није био окренут ка западу (као у раној цркви и данас), cf. M. Tomić-Džurić, *To picture and to perform: the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II)*, Зограф 39 (2015) 131-132, fig. 4-6; eadem, *Марков манастир*, 183-184, 188.

¹⁸⁸² Те детаље запазили су поједини истраживачи, али им се нису детаљније посветили, cf. Grabar, *Un rouleau liturgique*, 259; Keretzis, *Tradition iconographique*, 444 (где је скренута пажња и на свитак у рукама Христа на представи *Причешћа* у псалтиру Барберини).

¹⁸⁸³ Реч је о толико уобичајеном детаљу да набрајање примера нема нарочитог смисла. Упућујемо, стога, на литературу о иконографији *Тајне вечере*, наведену у п. 2859 *infra*.

¹⁸⁸⁴ Наводимо само неке од примера: Захарова, *Варианты иконографии Тайной вечери; Οι θησαυροί του Αγίου Όρους I*, 439, εικ. 224; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, илл. 97; Folda, *The Art of the Crusaders*, pl. 6.8k; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 34; Живковић, *Сопоћани*, 25; Грабар, *Боянската црква*, 51-52, таб. XII.

¹⁸⁸⁵ Да је реч о приказу молитве проскомидије, по аналогiji са минијатуром у јерусалимском свитку, сматрају Радојчић, *Прилози*, 112-113; Grabar, *Les peintures dans le choeur*, 259-260; Wharton Epstein, *The Political Content*, 320.

хлеба на представи у Светој Софији наводи на закључак да не може бити речи о пре-анафоралној етапи литургије, односно илустрацији *молитве приношења*. Како је приметила Барбара Шелевалд, сасвим је јасно да у питању нису раздробљене честице хлеба, раније припремљене на Служби проскомидије, већ просфора, на којој се види урезан крст у кругу.¹⁸⁸⁷ Надаље, начин на који Христос држи хлеб на минијатури у Бристолском псалтиру и на фресци у Охридској катедрали – у десној руци прислоњеној уз груди – тешко се може објашњавати поређењем са радњама које обавља свештеник на литургији.¹⁸⁸⁸ Опет је, сматрамо, реч о јасној асоцијацији на *Тајну вечеру*, о чему би сведочио податак да је на донекле сличан начин у Христовим рукама приказан хлеб на појединим њеним приказима, у складу са описима у јеванђељима. Посебно је речит податак да том типу представа *Тајне вечере* припада и минијатура у Бристолском псалтиру, у коме је Христос представљен док држи хлеб и у *Причешћу*.¹⁸⁸⁹ Сагласни смо,

¹⁸⁸⁶ Тако, Радивоје Љубинковић верује да је реч о припреми Причешћа, cf. R. Ljubinković, *La peinture murale en Serbie et en Macedoine aux XI^e et XII^e siecle*, in: idem, *Студије из средњовековне уметности и културне историје*, Београд 1982, 70 („Notre composition reproduit, plutôt l’acte qui la précède, c’est-à-dire, la préparation de la Communion, car le pain n’est pas encore divisé et le calice se trouve toujours sur l’autel“). Војислав Ј. Ђурић (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 10) наводи да је у цркви Свете Софије реч о представи Евхаристије. Да је у питању установљење Евхаристије, односно да молитва проскомидије не може да послужи у објашњењу значења представе сматрају Keretzis, *Tradition iconographique*, 446; Лидов, *Образ «Христа архиерея»*, 9, п. 22; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 83-84. Такво мишљење у основи заступа и Schellewald, *Vom Unsichtbaren zum Sichtbaren*, 156, 160, п. 43. И у најновијем осврту на представу не инсистира се на њеној вези одређеним литургијским радњама, cf. Тодић, *Архиепископ Лав*, 126,

¹⁸⁸⁷ Schellewald, *Vom Unsichtbaren zum Sichtbaren*, 156, п. 34. Да Христос држи евхаристијски хлеб установили су Радојчић, *Прилози*, 112, и Grabar, *Les peintures dans le choeur*, 259. Поједини аутори су, међутим, погрешно уверени у то да је реч о дискоку са причесним хлебом, cf. Миљковић-Пепек, *Материјали I*, 44; Wharton Epstein, *The Political Content*, 320; Лидов, *Образ «Христа архиерея»*, 9, п. 22; idem, *Схизма и византијска храмова декорација*, 24. Довољно је детаљ о којем је реч упоредити са представом хлеба на патени у служби Василија Великог (за најбољу репродукцију у боји cf. Лидов, *«Христос, освящающий храм»*. *К истолкованию иконографической программы Софии Охридской*, in: idem, *Икона*, илл. 16), где је нијансама плаве боје сугерисан облик металног дискоса, па да се схвати да на фресци у апсиди не може бити говора о поменутом црквеном сасуду.

¹⁸⁸⁸ Cf. Walter, *Art and Ritual*, 195, п. 149. где се с правом оспорава мишљење да је реч о илустрацији молитве проскомидије. Гледиште угледног аутора је, међутим, још теже прихватљиво. Он, наине сматра да је на *Причешћу* у Светој Софији у Охриду илустровано литургијско узношења Агнеца. На први поглед је јасно да о томе не може бити говора. И Катрин Жоливе Леви представе у Светој Софији Охридској и Бристолском псалтиру посматра као својеврстан „визуелни коментар анафоре“, cf. Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques*, 172.

¹⁸⁸⁹ Dufrenne, *L'illustration des psautiers I*, 58, pl. 51. Cf. и представу *Тајне вечере* у цркви Светог Марка у Венецији: Demus, *The Mosaics of San Marco I*, 97-99, pl. 105, 117. Христос је приказан како у левој држи хлеб а десном благосиља и на појединим представама *Тајне вечере* у XIV веку, попут фреске у цркви Светог Николе Дабарског (cf. Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 82, сл. 57). Светлана Пејић је тај детаљ, управо обрнуто од нашег гледишта, протумачила као позајмицу са особених представа *Причешћа апостола*, то јест управо оних које овде разматрамо. Мишљења смо, међутим, да је на тај начин, у ствари, само илустрован тренутак у коме Христос узима хлеб, пре него што ће га преломити и разделити апостолима, онако како је описано у јеванђељима, cf. Мт, 26, 26 (И кад јеђаху, узе Исус хлеб и благословивши преломи

дакле, са тумачењем које је, поводом фреске у охридској катедрали, дао још Петар Миљковић-Пепек, сматрајући да је реч о илустрацији конкретне места из Јеванђеља по Матеју (26, 26): „И кад јеђаху, узе Исус хљеб и благословивши преломи га, и даваше ученицима, и рече: Узмите, једите; ово је тијело моје.“¹⁸⁹⁰

На крају разматрања иконографије централног призора *Причешћа апостола* у Богородичиној цркви у Студеници ваља напоменути да је она оставила трага у млађим споменицима српског средњовековног сликарства. О томе сведочи представа у Милешеви. Та сцена се, нажалост, не може сагледати у потпуности јер је прилично оштећена, а уз то је у XVI веку била прекривена фреском *Силаска Светог духа на апостоле*, чији су трагови и данас видљиви. Ипак, поред ликова апостола са страна, на средини је видљива часна трпеза са путиром и диском на коме су приказане честице хлеба, и, иза њега, фигура Христа. Од ње су најочљивији гоњи део главе и нимб, али се положај и гестови руку не могу јасно разазнати. Може се стога само претпоставити да су се они подударали са онима на студеничкој композицији, пошто би на тај начин било лако објашњива чињеница да је Христос приказан само једанпут, а не у тренутку док причешћује апостоле.¹⁸⁹¹

Друга иконографска одлика сцене *Причешћа* у Богородичиној цркви у Студеници којој вреди посветити значајнију пажњу тиче се избора и распореда апостолских фигура. Упркос недоумицама у вези са идентитетом Христових ученика на зачељима, није тешко установити принцип на коме је тај композиционо-иконаграфски аранжман устројен. Најближе Христу приказани су првоапостостоли, при чему је светом Петру припало место на левој, хијерархијски истакнутој страни, као што је и иначе био случај на старијим византијским представама *Причешћа апостола*.¹⁸⁹² Потом су приказана четворица јеванђелиста. Међу њима је, што је такође уобичајено, првенство припало Христовим ученицима Јовану и Матеју, иза којих приступају друга двојица аутора

га, и даваше ученицима, и рече: Узмите, једите; ово је тијело моје), Мк 14, 22 (И кад јеђаху узе Исус хљеб и благословивши преломи га, и даде им, и рече: Узмите, једите; ово је тијело моје) Лк 22, 19 (И узевши хљеб заблагодари, преломи га и даде им говорећи: Ово је тијело моје које се даје за вас; ово чините за мој спомен).

¹⁸⁹⁰ Миљковић-Пепек, *Материјали* I, 44. Сф. и претходну напомену. Тај тренутак Тајне вечере, пропраћен и одговарајућим натписима, илустрован је и на *Причешћу апостола* у цркви Богородице „Казанцијске“ у Солуну. На тој представи Христос, као и у охридској катедрали, држи велики хлеб у десној руци, али левом руком пружа један комад хлеба апостолу Петру, cf. Ευαγγελίδης, *Η Παναγία των Χαλκέων*, 53, πίν. 12; Παπαδουπος, *Παναγία τῶν Χαλκέων*, 31, Abb. 8.

¹⁸⁹¹ Ђурић, *Византијске фреске*, 35, са запажањем да је Евхаристија „иконаграфски иста као она у Богородичиној цркви у Студеници“); Живковић, *Милешева*, 20; Ђорђевић, *Студеница и Милешева*, 84; Тодић, *Ново тумачење*, 59.

¹⁸⁹² За неке ретке изузетке cf. Тодић, *Архиепископ Лав*, 126-127.

јеванђеља, Лука и Марко, који су тек касније убројани у апостоле.¹⁸⁹³ Преостала шесторица – Симон и Андреја, Јаков и Вартоломеј и на крају голобради апостоли Филип и Тома – распоређени су према старосном критеријуму, односно сличним физиономијама.¹⁸⁹⁴

По истом принципу груписани су апостоли и на неким старијим, веома репрезентативним представама *Причеића апостола* у уметности византијског света. И на мозаику у олтарској апсиди Свете Софије у Кијеву су на левој страни, иза апостола Петра, приказани Јован, Лука и Симон, а на супротној Павле, Матеј, Марко и Андреја. Вартоломеј и Тома, односно Јаков и Филип, приказани су на зачелјима поворки, али се, као ни у Студеници, њихове представе не могу сасвим поуздано разликовати.¹⁸⁹⁵ Колико смо успели да установимо, не постоји ниједна друга источнохришћанска представа *Причеића* настала пре 1208/1209. на којој распоред апостол у толикој мери одговара решењу примењеном на студеничкој композицији.¹⁸⁹⁶ Занимљиво је, међутим, да се то решење поклапа са распоредом апостола и на неким другим њиховим веома

¹⁸⁹³ Како је већ речено, по истом принципу су четворица јеванђелиста распоређени и у пандантифима, cf. supra, стр. 82.

¹⁸⁹⁴ Занимљиво, хијерархијски принцип по којем су распоређени апостоли у студеничком *Причеићу* у великој мери одговара редоследу по којем су они набројани у Ерминији Дионисија из Фурне, cf. Медић, *Стари сликарски приручници III*, 384/385. (Петар, Павле, Јован Богослов, Матеј, Лука, Марко, Андреја, Симон Зилот, Јаков, Вартоломеј, Тома, Филип). Cf. Jerphanion, *Les douze Apôtres*, 196.

¹⁸⁹⁵ Лазарев, *Мозаики Софије Киевской*, 103-104, таб. 31-32, 36-41, 44-47; Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 48-50, ил. 25, 33-34. Већ на мозаичкој представи *Причеића апостола* у цркви Арханђела Михаила у Кијеву (око 1112) распоред апостолских фигура је различит. Према идентификацијама В. Н. Лазарева, које се, када је реч о појединим фигурама, могу прихватити само уз изванредан опрез, на левој страни су приказани Петар, Јован, Лука, Јаков, Вартоломеј и Тома, а на десној Павле, Матеј, Марко, Андреја, Симон и Филип, cf. В. Н. Лазарев, *Михайловские мозаики*, Москва 1966, 42, 53-67, рис. 1, таб. 4, 18-52; idem, *Древнерусские мозаики и фрески, XI-XV вв.*, Москва 1973, 30, илл. 131-139, 144-146.

¹⁸⁹⁶ Наводимо само примере на којима се уочавају извесне поударности. На представи *Евхаристије* у Светој Софији у Охриду апостоли нису одређени сасвим прецизним „портретским“ цртама, али није искључено да је њихов распоред био веома сличан као у Студеници и Светој Софији у Кијеву, с тим што је иза апостола Петра насликан јеванђелиста Марко, а Матеј је иза њега (Ђурић, *Црква Свете Софије*, сл. 3-5). У Мирожском манастиру код Пскова иза Петра су такође насликани Јован и Лука, а Матеј и Марко су приказани после Павла. Остали апостоли су, међутим, другачије распоређени – на северној страни су Андреја, Симон, Тома или Филип, а на јужној Вартоломеј и Јаков (или обрнуто), те Тома или Филип (Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 74-75, ил. 59, 74-75, 78-82). И у Ахтали је исто основно језгро композиције, па су лево од Петра насликани Јован и Лука, а иза Павла Матеј, али су остале представе апостола уништене [Лидов, *Ахтала*, 68-69, 474, 475 (nos. 4-11) 476, 477 (nos. 3-11)]. На мозаицима митрополијске цркве Светих Теодора у Серу, уништеним у Другом светском рату, били су приказани, на левој страни, Петар, Матеј, Лука, Андреја и један млади апостол, а према архивским фотографијама се на јужној страни могу поуздано препознати једино Павле и Јован [I. Kalavrezou, "Approach to Receive": *The Apostle Andrew from the Communion Scene of the Old Metropolis of Serres*, in: *ΝΑΟΣ ΠΕΡΙΚΑΛΛΗΣ. Ψηφίδες ιστορίας και ταυτότητας του Ιερού Ναού των Αγίων Θεοδώρων Σερρών*, ed. Β. Πέννα, Σέρρες 2013, 219-223, fig. 1-2 (са старијом литературом)].

репрезентативним групним представама, хронолошки доста ближим настанку најстаријих студеничких фресака. Ту, на срећу, нема ни најмање дилеме када је реч о идентитету сваког од дванаесторице. Ваља најпре усмерити пажњу на мозаике катедрале у Ђефалу, које су ромејски мајстори израдили 1148. године. Фронталне представе апостола у олтарској апсиди те задужбине Рожера II (1130-1154), пропраћене натписима на грчком језику, распоређене су по истом принципу као у Студеници. Додуше, пошто се сви апостоли из студеничког *Причешћа* не могу поуздано идентификовати, треба дозволити могућност да се распоред разликује када је реч о двама фигурама на зачелјима. Апостоли из сицилијанског споменика се, уз то, налазе на различитим странама у односу на *Причешће* у српском храму и предводе их другачије распоређени првоапостоли. Тако су, иза апостола Петра, у горњој зони северне стране апсиде, нижу фигуре Матеја и Марка, а у доњој поворку предводи апостол Андреја, иза којег су приказани Јаков и Филип. На јужној страни представљени су, иза светог Павла, Јован и Лука (горња зона), и Симон, Вартоломеј и Тома (доњи регистар).¹⁸⁹⁷ Веома вредну аналогију за распоред апостола у *Причешћу* у Богородичиној цркви у Студеници представља и њихова групна представа у олтарској апсиди једног храма на сасвим другом крају „византијског комонвелта“. Реч је о фресци у Тимотесубанију, на којој су Христови ученици, обележени грузинским легендама, распоређени на следећи начин: лево су апостоли Павле, Јован, Лука, Симон, Јаков и Тома, а десно Петар, Матеј, Марко, Андреја, Вартоломеј и Филип.¹⁸⁹⁸ Дакле, и ту

¹⁸⁹⁷ Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 12, pl. I, IV. Треба нагласити да остали споменици византијске монументалне уметности на тлу данашње Италије показују да решење из Чефалу није раније примењивано. „Литургијска редакција“ распореда апостола примењена је и на мозаику главног портала Светог Марка у Венецији (последња четвртина XI века), али су архитектоника простора и посвета храма условили њихову особену диспозицију, па су јеванђелисти издвојени у доњу зону, испод аркада, а у горњој су остали апостоли око Богородице распоређени по другачијем принципу од онога која нас овде занима, cf. Demus, *The Mosaics of San Marco*, I, 23-24, II, colour pls. 9-14, pls. 1-17. С друге стране, избор и распоред апостолских фигура на мозаицима у апсиди Богородичине цркве у Торчелу (друга половина XI века) заснован је на „историјској редакцији“ групних апостолских представа, па на њима нису представљени апостоли Лука и Марко (десно: Павле, Матеј, Андреја, Јаков, Симон, Филип; лево: Петар, Јован, Јаков, Вартоломеј, Тадеј, Тома), cf. O. Demus, *Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello*, *Старинар* 20 (1969) 53-57, Abb. 1-2; I. Andreescu, *Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales*, *DOP* 30 (1976) 260-261, pls. 2, 17-18, 20-21, 27-29, 45-49 (са подацима о обновама мозаика); O. С. Попова, *Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло*, *ВВ* 59 (2000) 161-162, рис. 1, 3-4. Исти избор и сасвим сличан распоред апостола појављује се, потом, и у северној апсиди катедрале Светог Јустина у Трсту (крај XI – почетак XII в.), cf. M. Mason, *Il complesso cattedrale di San Giusto a Trieste e la sua decorazione musiva*, in: *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina*, ed. G. Cuscito. Trieste, 2005, 318, figs. 2, 5, 10; И. А. Орепкая, *Иконография мозаик собора Сан Джусто в Триесте: предварительные замечания*, *ВПСТГУ. Серия 5*, 4 (16) [2014] 24, илл. 1, 5; eadem, *Мозаики собора Сан Джусто в Триесте: художественные особенности*, *ИХМ* 13 (2016) 165, 167, илл. 1, 8.

¹⁸⁹⁸ Привалова, *Тимотесубани*, 41-42, рис. 5.

разлика у односу на студеничку фреску постоји можда само када је реч о ликовима Вартоломеја и Јакова, односно Томе и Филипа.¹⁸⁹⁹

Служба архијереја

Шесторица знаменитих отаца Цркве (сл. 24-25) приказани су у идентичној богослужбеној архијерејској одежди. Они носе беле фелоне са црним епископским „рекама“, беле полиставрионе са великим црним крстовима, на исти начин украшене омофоре, као и позлаћене наруквице, епитрахиље и надбедренике. Сви су обележени позлаћеним нимбовима, а приказани су са „портретским“ карактеристикама какве су за њихове представе биле увелико уобичајене. Тако би се, чак и да нема пратећег натписа, свети Јован Златоусти лако могао идентификовати на основу одлика његовог изванредног портрета (сл. 283). То је средовечан човек, витак и сувоњав; његово високо чело „украшавају“ слабашни праменови власи; има нешто гушће увојке иза ушију, потанке бркове и сасвим ретку браду – заправо, само четири увијена прамена. Његовом избораном лицу, окренутом према средишту композиције, посебан израз дају намргођене обрве и „усечене“ јагодице.¹⁹⁰⁰ И светитељ што ступа иза Златоустог – Григорије Богослов (сл. 284) – на глави има ретке седе власи, приказане као на лику поменутог предводника поворке, али његову физиономију одликује и широка брада средње дужине, састављена од густих праменова и равно подсечена, управо онако како је то било уобичајено за представе славног кападокијског богослова.¹⁹⁰¹ На крају јужне групе архијереја налази се фигура светог Кирила Александријског (сл. 285). Он је приказан са дужом, зашиљеном брадом браон боје, а на глави носи припијену белу мараму са крајевима привезаним испред браде. У питању је епископска митра – почасни атрибут александријских

¹⁸⁹⁹ Разуме, овде размотрени примери представљају само ограничен досије иконографске грађе. Тек би једно систематско и свеобухватно истраживање могло да резултира поузданијим закључцима о генези и распрострањености схеме распоређивања апостола коју смо за ову прилику назначили, при чему би ваљало рамотри и неке друге представе, попут *Силаска светих духа на апостоле* или апостолске колегијуме у оквиру *Страшног суда*.

¹⁹⁰⁰ О иконографији светог Јована Златоустог cf. нпр. O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960), 110-119; Maguire, *Icons of Their Bodies*, 78-81; ПЕ XXIV, 240-250.

¹⁹⁰¹ О иконографији светог Григорија из Назијанза cf. LCI 6, col. 444-450; Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies*, 24; Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 508-511 (no. 101) ПЕ XII, 709-712; Медић, *Стари сликарски приручници* III, 392/393 („стар, ћелав, широке браде, по ивици као осмуђене“).

првојераха. Бела марама се на представама светог Кирила Александријског појављује већ у византијским рукописима илустрованим у првој половини XI века, а представљала је особено обележје тог архијереја све до друге половине XIII, када је уступила место пирамидалним или калотастим митрама украшеним крстовима.¹⁹⁰² Лик светог Василија Великог, на челу северне поворке архијереја (сл. 286), насликан је онако како је налагала вишевековна ликовна традиција. На његовом „портрету“ истичу се кратка, уредно очешљана кратка коса, на челу прилично проређена, и веома дугачка, однегована, према крају сужена брада смеђе боје, са тек понеком седом длаком.¹⁹⁰³ Праменови седе кратке косе Атанасија Александријског (сл. 287) су нешто оштрији, а његова краћа брада састављена је од четири густа, „заталасана“ прамена. Таква физиономија у основи одговара оној на старијим византијским ликовима славног александријског архијереја, изузму ли се ретке представе на којима је он, попут светог Кирила, сликан са митром на глави. Његов студенички лик изузетан је једино по облику увијених праменова на бради.¹⁹⁰⁴ Најзад, Јован Милостиви (сл. 288) је и иначе сликан онако како је приказан у олтару студеничког католикона – као старији човек кратке косе и нешто дуже, мање-више зашиљене браде.¹⁹⁰⁵

На ротулусима архијереја исписани су одломци из различитих литургијских текстова. На свитку светог Василија Великог налазе се почетне речи молитве коју свештеник изговара тајно када појци почну да поју Херувимску песму. Поменута молитва по правилу се појављивала на представама тог славног кападокијског богослова и литурга, што је разумљиво у светлу податка да је, по предању, управо он био њен аутор.¹⁹⁰⁶ У складу са традицијом, на свитку светог Јована Златоустог исписан је почетак молитве

¹⁹⁰² Детаљније о поменутом типу митре Кирила Александријског cf. Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 232-234.

¹⁹⁰³ О иконографији светог Василија Великог cf. LCI 5, col. 338-341; ПЕ VII, 189-191; Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 342-345 (no. 57).

¹⁹⁰⁴ За иконографију светог Атанасија Александријског cf. LCI 5, col. 267-271; ПЕ IV, 49; Медић, *Стари сликарски приручници* III, 392/393 („стар, ћелав, широке браде“).

¹⁹⁰⁵ LCI 7, col. 82-83; ПЕ XXIII, 504; Αχρειάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωρίτης*, 53-54; Медић, *Стари сликарски приручници* III, 392/393 („стар, дуге беле браде“).

¹⁹⁰⁶ Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 318; Афанасьева, *Литургии*, 305-306, 325-326; Јустин, *Божанствене литургије*, 45, 102. Cf. Мирковић, *Литургика* II, 82; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 223-224; Андреев, *Addenda et corrigenda*, 35-48, са прегледом српских и бугарских средњовековних представа Василија Великог са поменутиим текстом на свитку.

предложења коју свештеник изговара на крају проскомидије.¹⁹⁰⁷ С друге стране, почетак анафоре по тексту литургије светог Василија Великог, који је у Немањиној задужбини исписан на свитку Атанасија Александријског,¹⁹⁰⁸ само је у ретким споменицима везиван за тог светог оца.¹⁹⁰⁹ Није, међутим, реч о изузетку у правом смислу речи, већ само о варијанти молитве која је неретко исписивана на ротулусу поменутог архијереја. На неколико представа светог Атанасија појављује се, наиме, текст почетка анафоре из друге, Златоустове литургије. Такав је, рецимо, случај у Богородици Хрисафитиси у Лаконији и Светом Николи у Мориову.¹⁹¹⁰ На свитку Григорија Богослова исписан је почетак молитве Трисвете песме коју свештеник чита тајно по завршетку входа на литургији Јована Златоустог.¹⁹¹¹ Када је реч о византијским храмовима старијим од студеничког католикона, текст о коме је реч је једино је Бачкову исписан на свитку тог славног црквеног оца.¹⁹¹² Па ипак, *Трисагион* се у каснија времена чешће појављује на представама светог Григорија, на разним странама византијског света. О томе сведоче примери у

¹⁹⁰⁷ Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 309; Афанасјева, *Литургији*, 295-296; Јустин, *Божанствене литургије*, 21-22. Cf. Мирковић, *Литургика* II, 63; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 219-220; Андреев, *Натписи с литургиен производ*, 51-56, са исцрпним прегледом свитака са текстом те молитве у српским и бугарским споменицима.

¹⁹⁰⁸ Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 321; Афанасјева, *Литургији*, 330; Мирковић, *Литургика* II, 93; Гордана Бабић је сматрала да је у питању молитва приношенија по литургији Јована Златоустог (Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 34; eadem, *Животис*, 65). Осим тога, заслужна ауторка је прву реч натписа неосновано разрешила као „свети“, што је проузроковало додатне забуне. Пошто те речи нема на почетку молитве приношенија у грчком оригиналу (са којом је, како је речено, погрешно поистоветила текст на свитку Атанасија Александријског), Гордана Бабић је помишљала на то да је светитељски атрибут у српском натпису имао посебан смисао, како би додатно нагласио Христово архијерејско достојанство. Иако прву реч у натпису с правом није разрешио као „свети“, да је реч о молитви приношенија по Златоустом сматрао је и Ђорђевић, *Натписи*, VII/18, упућујући на објашњење тог литургијског обреда које даје Мирковић, *Литургика* II, 86. Тачну идентификацију извршио је тек В. Вукашиновић, *Српска литургијска пракса 13. века*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, 244.

¹⁹⁰⁹ J. Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 103; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 224, no. 17a.

¹⁹¹⁰ N. B. Δρανδάκης, *Παναγία ή Χρυσοφίτισσα (1290)*, in: idem, *Μάνη και Λακωνία. Τόμος Γ*, ed. X. Κωνσταντινίδη, Αθήνα 2009 351; Костовска, *Манастир*, 100. Cf. и позније примере, у охридским храмовима Светог Климента и Светих Константина и Јелене: Babić, Walter, *Inscriptions*, 277 (no. 34); Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 110 (no. 61), 111 (no. 94); Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 224, no. 17β, 229. Најбројније су, иначе, оне представе светог Атанасија на којима он у рукама држи свитак са молитвом првог антифона, cf. Naderman-Misguish, *Kurbinovo*, 83; Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέρυς. Ολης Θεταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 86; П. Костовска, *Зидно сликарство Светог Николе у Вароши код Прилепа*, Београд 1998 (непубликовани магистарски рад), 82; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 187, 229; X. Андреев, *Евхаристийният код на църквата „Св. Богородица Перивлента в Охрид (1294/1295 г.)*, *Старобългаристика* 40-4 (2016) 60 (no. 10). О томе сведоче и поједини српски споменици, cf. Војводић, *Свети Ахилије у Аршву*, 204 (no. 67); Тодић, *Старо Нагоричино*, 71.

¹⁹¹¹ Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 313; Афанасјева, *Литургији*, 299-300; Јустин, *Божанствене литургије*, 34. Cf. Мирковић, *Литургика* II, 72; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 221 (no. 8).

¹⁹¹² Бакалова, *Бачковската костница*, 75, сл. 49; *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 67 (E. Bakalova).

црквама Светог Николи у Апирандосу на Наксосу (1253/1254), Преображењу у Племенијани, на Криту (око 1300), Светог Николе у Плаци (1337/1338) или *Кокини Панагији* у Коници (1400-1425),¹⁹¹³ а, међу српским храмовима, представа у католикону Дечана.¹⁹¹⁴ Свети Кирил Александријски, последњи у низу служитеља на јужној страни композиције, насликан је са свитком који садржи молитву са самог краја литургије – почетак заамвоне молитве, коју свештеник чита после причешћа на завршетку литургије верних.¹⁹¹⁵ Тај одломак литургије није сачуван ни на једној млађој српској представи тог поглавара Александријске цркве.¹⁹¹⁶ Молитва о којој је реч није по правилу везивана за одређеног светог оца, па је у српским споменицима исписана на свицима различитих архијереја.¹⁹¹⁷ Такав закључак произлази и из систематизације примера у византијским храмовима, с тим што се по релативној бројности ипак издвајају представе светог Атанасија Александријског и Григорија Богослова са текстом заамвоне молитве у рукама.¹⁹¹⁸ На свитку Кирила Александријског није, дакле, исписан литургијски фрагмент који ће постати уобичајен на његовим ликовним представама у XIII и XIV веку – текст возгласа посвећеног Богородици који свештеник гласно изговара док кади свету трпезу после освећења светих дарова, а који је приличио ротулусу светог Кирила због његових великих заслуга за успостављање култа Мајке Божије на сабору у Ефесу 431. године.¹⁹¹⁹ Према истраживању Харе Константиниди, поменути возглас у славу Богородице је пре

¹⁹¹³ Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 25; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός* 221 (no. 8), 232; eadem, *Η Θεοτόκος ως Σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισμός στην αψίδα της Κοκκίνης Παναγιάς στην Κόνιτσα*, ΔΧΑΕ 29 (2008) 96.

¹⁹¹⁴ *Дечанске фреске. Распоред и натписи*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 18 (no. 20).

¹⁹¹⁵ Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 397; Афанасьева, *Литургии*, 320; Јустин, *Божанствене литургије*, 77-78. Cf. Мирковић, *Литургика* II, 121-122; Андреев, *Натписи с литургиен производ*, 71-75.

¹⁹¹⁶ Погрешан је податак који доноси Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 227 (no. 37β), 236, да је тај текст исписан на ротулусу светог Кирила у цркви Светог Ахилија у Ариљу. У питању је, у ствари, молитва коју свештеник тихо чита пре узношења Агнеца према литургији Јована Златоустог, cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 204 (no. 69).

¹⁹¹⁷ За преглед представа cf. Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа*, 231, n. 90; Андреев, *Натписи с литургиен производ*, 72-74 (где су укључени и бугарски споменици).

¹⁹¹⁸ Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 227 (no. 37β). Иначе, Дионисије из Фурне препоручује да се тај текст испише на свитку светог Јакова, брата Господњег, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 392/393.

¹⁹¹⁹ Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 330-331; Афанасьева, *Литургии*, 312, 340; Јустин, *Божанствене литургије*, 61, 119. Cf. Мирковић, *Литургика* II, 104; Walter, Babić, *Inscriptions*, 279. И Ерминија Дионисија из Фурне препоручује да се тај текст испише на свитку светог Кирила cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 392/393.

Богородичине цркве у Студеници на свитку Кирила Александријског исписан једино у цркви Ризе Богородице у Бијелој.¹⁹²⁰

Као што је већ речено, једино свети Јован Милостиви није насликан са развијеним свитком, већ у рукама држи књигу са златним корицама у чијој се средини налази крст украшен бисерима и драгим камењем. Унутар ње се види види крст, какав је представљен и на почетку текстовима на свитцима осталих архијереја. Тек у појединим споменицима српског сликарства XIV века примењено је слично решења. О томе, рецимо, сведоче представа појединих учесника *Службе архијереја* у Богородици Љевишкој са књигама у рукама.¹⁹²¹

Средишњи сегмент *Литургијске службе отаца Цркве* иконографски је веома занимљив. Као што је то веома често био случај у византијској уметности, на површинама допозорника олтарске трифоре насликане су фигуре двојице арханђела-ђакона, окренутих према поворкама архијереја (сл. 289-290). Они су одевени у беле стихаре, са трочланим окерним украсима на горњим и доњим крајевима, а преко левог рамена и у рукама арханђела висе танки бели орари, украшени златним правоугаоним нашивцима са крстовима. У десној руци арханђела Гаврила, који саслужује архијерејима на северној страни, приказана је златна дарохранилица на црвеној тканини украшеној бисерима и ромбоидним орнаментима. Са супротне стране, исту такву дарохранилицу држи арханђел Михаило, у десној руци прислоњеној уз тело.

Иконографски детаљ који је на представама *Службе архијереја* најчешће приказиван између двојице анђела-саслужитеља у Немањиној задужбини није насликан. Студеничкој композицији недостаје, наиме, представа олтарске трпезе – иконографског елемента који је још од последњих деценија XI века на том месту био уобичајен. Испрва су преовлађивале представе *хетимасије*, а потом је уобличено решење са часном трпезом на којој се налазе путир и дискос са Христом-агнецом.¹⁹²² У средишту *Службе архијереја*

¹⁹²⁰ Κωνσταντινίδη, *Ο Μελιζμός*, 226 (по. 27), 236. На основу портрета епископа Данила, сигнираног грчким језиком, живопис Богородичине цркве у Бијелој датује се у крај XII, односно почетак следећег века, а свакако пре 1219, када је на том простору установљена Зетска епископија аутокефалне Српске цркве, Ђурић, *Византијске фреске*, 29, 190, п. 28 (са прегледом ранијих мишљења); Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку I*, 103-104 (В. Ј. Ђурић).

¹⁹²¹ Живковић, *Богородица Љевишка*, 26-28.

¹⁹²² Г. Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, ЗЛУМС 2 (1966) 9-31; Walter, *Art and Ritual*, 200-203; idem, *Radoslav Narthex*; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 37-44; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελιζμός*, 49-115.

у Студеници налази се камено седиште *горњег места*, украшено сликаним орнаментом (сл. 291).¹⁹²³ По назначеној особености, студеничка композиција о којој је реч слична је неколиким примерима у старијим и млађим византијским споменицима. Сасвим је, најпре, особена композицију у олтарском простору испоснице Светог Неофота код Пафоса, где се четворица архијереја клањају фигури Богородице.¹⁹²⁴ Посебно значајна аналогија сачувана је у цркви костурнице у Бачкову (сл. 292). Ту на представи *Службе архијереја* такође не постоји приказ агнеца, пошто се у средишту беме, као у Студеници, налази горње место, изнад кога је централни отвор олтарске трифоре, са фигурама анђела-ђакона.¹⁹²⁵ Ни у Богородичиној цркви у Лагудери није насликана часна трпеза, пошто су приликом осликавања олтара храма задржане већ постојеће фреске са старијег слоја сликарства – фигуре кипарских светих епископа, Епифанија и Варнаве (између отвора трифоре у средишту апсиде), односно попрсја светог Спиридона и једног непрепознатог архијереја у клипеусима испод олтарског прозора.¹⁹²⁶ Славни свети епископи у крипти Свете Варваре у цркви Светог Николе код Орхоменоса (XII век) не приступају трпези са агнецом јер расположиви простор беме у потпуности заузима олтарска монофора¹⁹²⁷ а трпезе нема ни у Евангелистрији у Геракију, иако је можда могла бити насликана испод прозора.¹⁹²⁸ Коначно, часна трпеза није каткад сликана ни у појединим руским споменицима, о чему сведочи композиција *Службе архијереја* у Кириловској цркви у Кијеву (осма деценија XII века), на којој се између две поворке служитеља налази олтарска трифора.¹⁹²⁹

¹⁹²³ Бошковић, Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба I*, 85, сл. 20; С. Пејић, *Морачки „епископски престо“*. *Синтронон и горње место у српским црквама до средине века*, in: *Манастир Морача*, edd. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 134, 136.

¹⁹²⁴ Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 166-168, fig. 60, 69. Cf. Haderman-Misguich, *Kurbinovo*, 72.

¹⁹²⁵ Ibid., 72-73; Бакалова, *Бачковската костница*, 74, сл. 39, 47; Walter, *Art and Ritual*, 200; *Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 66, fig. 45.

¹⁹²⁶ Haderman-Misguich, *Kurbinovo*, 72; Walter, *Art and Ritual*, 200; Winfield, *The Church of the Panaghia tou Arakos*, 97-98, text fig. 1, figs. 39-40.

¹⁹²⁷ Skawran, *The Development*, 23, fig. 352.

¹⁹²⁸ Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 88, εικ. 138; Skawran, *The Development*, 23, 168; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 150. За споменике чије су фреске у првој зони олтарске апсиде оштећене толико да није извесно да ли је на њима било приказа часне трпезе cf. Ibid., 150.

¹⁹²⁹ Марголина, Ульяновський, *Київська обитель Святого Кирила*, 97, 100, црт. на стр. 94, сл. на стр. 100, 101; *История русского искусства II/2*, 202, ил. 278, 297 (Л. Лифшиц). На руском тлу су одстапања од стандардне иконографије *Службе архијереја* могла бити изведена и на другачији начин. О томе сведочи композиција у Благовештењској цркви на Мјачину, где се архијереји, приказани у два реда, клањају представи Христа-Емануила у слави, cf. Царевская, *Фрески цркви Благовещения*, 30-39, илл. 6, 10-19.

Када је о српским споменицима реч, најближа, мада не сасвим одговарајућа аналогија сачувана је управо у манастиру Студеници. Реч је о живопису параклиса Светог Симеона, уз јужни зид Радослављеве припрате. Уместо Христу-агнецу, архијереји приказани у олтарској апсиди клањају се фигуре Богородице са медаљоном Христа на грудима.¹⁹³⁰ Надаље, и на представи *Службе архијереја* на источном зиду параклиса у студеничкој звонари (четврта деценија XIII века) такође нема представе трпезе, већ се између предводника те четворочлане поворке архијереја налази прозор.¹⁹³¹ Коначно, агнец можда није био насликан ни у студеничкој цркви Светог Николе, пошто је уништен део живописа испод прозора, у коме су приказани серафим, херувим и међу њима „соларни диск“. Уколико на том месту заиста није било представе олтара, објашњење би можда требало потражити у угледању на живопис главног манастирског храма, пошто је и представа Богородице са Христом и анђелима у „Никољачи“ насликана по узору на представу из његовог олтара.¹⁹³² Поред храмова у оквиру студеничког манастирског комплекса, назначена особеност представа *Литургијске службе отаца Цркве* појавила се и у неким другим споменицима српског сликарства XIII века. Часна трпеза није, тако, насликана ни у средишту литургијске композиције о којој је реч у параклису Светог Стефана у Жичи (обновљени слој),¹⁹³³ а можда је није било ни у храмовима Светих

¹⁹³⁰ Djuric, *Some variants of the officiating bishops*, 483, fig. 2.

¹⁹³¹ Тасић, *Фреске из XIII века*, 9, сл. 1.

¹⁹³² Djuric, *Some variants of the officiating bishops*, 484-485, fig. 1; Томић, *Особености фресака у Никољачи*, 270-271, сл. 5, 7-9.

¹⁹³³ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 291, 503 (но. 2) [Д. Војводић].

Апостола у Пећи,¹⁹³⁴ и Благовештења у Градцу,¹⁹³⁵ као и неколико српских (и византијских) споменика осликаних током XIV века.¹⁹³⁶

Како се види из набројаних примера, изостављање Христа-агнеца из композиција *Службе архијереја* у византијским и српским споменицима XII-XIV века није представљало тако изразиту реткост. Поред тога, из наведеног се закључује да је назначена особеност најчешће била условљена недостатком одговарајућег простора. Према нашем мишљењу, у околностима практичне природе, односно у чињеници да се на месту на којем би се очекивала представа часне трпезе са представом Христа-агнеца, налази камено седиште горњег места, треба видети главни фактор изостанка особеног детаља о коме је реч. Мишљења појединих истраживача о нарочитим програмско-иконографским или чак, богословским разлозима за одсуство агнеца у Немањиној задужбини, односно неким од поменутих византијских споменика, нису поткрепљења чврстим аргументима.¹⁹³⁷ По озбиљности аргументације, пуну пажњу једино заслужује

¹⁹³⁴ Г. Бабић, *Литургијски текстови исписани на живопису апсиде Светих апостола у Пећи*, ЗЗСК 18 (1967) 75; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 33 (Ђурић): “Како нема сликаних трагова у средини апсиде, нејасно је јесу ли архијереји служили око часне трпезе са малим Христом“. С друге стране, Б. Тодић, *Најстарије сликарство Светих Апостола у Пећи*, ЗЛУМС 18 (1982) 28, на основу фигура арханђела Рафаила и Урила верује да је представа *Мелизмаса* првобитно постојала.

¹⁹³⁵ Павловић, *Градац*, 32; eadem, *Зидно сликарство градачког католикона*, 102. На овом месту вреди скренути пажњу и на занимљив пример у цркви подно тврђаве Рас, на падинама Оцева, на левој на обали Рашке. Према скици која је начињена док се иконографска садржина фрагментарно очуваних фресака у тој цркви могла разазнати, у средишту *Службе архијереја* налазио се високи крст „са степеничастим постолем, са развијеном врежом која се налазила са обе стране постоља и пела се до хоризонталних кракова крста.“, cf. С. Мандић, *Фрагмент фреске из Старог Раса*, Зограф 2 (1967) 50 (= idem, *Древник*, 39-42); М. Роровић, *Tvrđava Ras*, Београд 1999, 278-279, sl. 211. У наведеним радовима живопис црквнице датован је пре краја краја XII века, на основу податка да композицији недостаје представа Христа-агнеца. Како, међутим, показују представа у студеничком католикону и неколико примера који ће бити наведени у даљем тексту, није немогуће да је храм осликан и касније.

¹⁹³⁶ За те млађе примере cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, 91; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 249, 482-483 (Д. Војводић); Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 71-72, 212; Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 89, сл. 25-28; Стародубцев, *Зидно сликарство Лазаревића и Бранковића I*, 258, n. 1876.

¹⁹³⁷ Особеност о којој је реч први је приметио Тасић, *Студеница*, 127, али је није детаљније коментарисао. Разматрајући поменути пример из Лагудере, Лидија Хадерман-Мисгвиш је претпоставила да је ту стварна часна трпеза преузела функцију сликане, cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 72. С таквим тумачењем сложили су се Spieser, *Liturgie et programmes iconographiques*, 588, и Срђан Ђурић, који га допуњава мишљењем да је поменута композиција добијала свој прави смисао тек када је на трону горњег места седео епископ, cf. Djurić (S.), *Some variants of the officiating bishops*, 484. Сасвим недавно, поводом *Службе архијереја* у Богородичиној цркви у Студеници и других српских примера на којима нема приказа Христа-агнеца, изнета је претпоставка да је тај иконографски елемент изостављен по изричитом захтеву Саве Српског јер се он, наводно, противио његовом представљању, cf. О. М. Томић, *Агнец у Сопоћанима – Традиција и иновација*, ЗНМ 22-2 (2016) 67-79. Пошто овде нема довољно простора за детаљнију расправу поводом закључака изнетих у цитираном тексту – у коме, се, иначе, наводи само једна аналогија у византијским споменицима (Ibid., 69, n. 11) – навешћемо само главне контра-аргументе. Најпре, иако помишља да је „одсуство Агнеца у црквама осликаним под руководством св. Саве имало своје теолошко

занимљиво гледиште Гордане Бабић. Та заслужна ауторка је, наиме, сматрала да непостојање *Мелизмаса* у олтару студеничког католикона сведочи о жељи идејног творца програма да на тај начин сугерише посматрачу да свети архијереји учествују у Небеској литургији коју предводи Христос – приказаној изнад њих, у виду сцене *Причешћа апостола*.¹⁹³⁸ Наведено тумачење привлачно је у светлости идејне комплементарности двеју симболичко-литургијских апсидалних представа.¹⁹³⁹ То, међутим, не значи да се оно може и безрезервно прихватити. Ваља, рецимо, приметити да у неким од раније поменутих споменика (Бачково, Лагудера), изнад *Службе архијереја* (без часне трпезе у средишту) уопште није приказано *Причешће апостола*, већ се у оба храма на назначеном месту налази представа Богородице са Христом на престолу. Очигледно је, дакле, да изостављање Агнеца ни у задужбини Григорија Пакуријана ни у поменутом кипарском храму није било у вези са увођењем архијерејских фигура у обред *Причешћа апостола*. На резервисаност према наведеној интерпретацији наводе и неки други детаљи студеничке композиције. Тако је, у случају да се прихвате ранија мишљења о „наративној“ повезаности двеју представа, тешко објаснити присуство арханђела-ђакона у средишту

утемељење“, односно да се „представа Агнеца св. Сави просто није допадала, да му се чинила исувише дословном, те стога непотребном“ (Ibid., 74), аутор није приложио ниједан озбиљнији аргумент за тако изричито и далекосежно гледиште. Чак и под претпоставком да је оно тачно, на тај начин се не може објашњавати изостанак часне трпезе у *целини*. Постојала је, наиме, могућност да се на њој насликају само патена и путир, без лика Христа-agneца – то јест тзв. тип А *Службе архијереја* према класификацији Харе Константиноиди (cf. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 65-73). Осим тога, заиста је тешко замисливо да је управо у манастиру Студеници убрзо прекршена Савина „забрана“ сликања Христа Агнеца. Наиме, један веома репрезентативан пример те особене представе насликан је у параклису Светог Николе у ексонартексу (1233/1234), у време краља Радослава и архиепископа Арсенија, наследника светог Саве. Штавише, у задужбини архиепископа Арсенија, цркви Светих Апостола у Пећи, представа Христа-agneца, насликана је у протезису, где су управо Сава Српски и његов наследник приказани како служе проскомидију, cf. Walter, *Radoslav Narthex*, Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 40, сл. 3, 4, 38; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 175 (no. 11), 176 (no. 15) et passim, εικ. 26-27, 30-33.

¹⁹³⁸ Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 33-34. Као додатан аргумент у прилог наведеном тумачењу, професор Тодић је указао и на веома занимљиве примере – цркву Богородице Живоносног источника у Самари (крај XII века), где је Агнец насликан у другој зони апсиде, изнад фронталне представе светих епископа, односно особено решење из цркве светог Јована Богослова у Верији (XIII век), са фигурама Јована Златоустог и Василија Великог које су придружене апостолима у *Причешћу*, cf. Тодић, *Фреске*, 149-150. За поменуте представе cf. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 96; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 150-151; Fundić, *Νέα ερμηνευτική πρόταση και αναχρονολόγηση της ζωγραφικής*, 66, εικ. 1, 3. Иначе, комбинација представа апостола и архијереја у олтарској апсиди појављује се и у неким споменицима древне Грузије. У цркви Светог Ђорђа у Накипари (1130), у средини су, окренути према олтарској монофори, Петар, Павле, Матеј и Јован, а са њихових страна фронталне фигуре светих Василија и Николе, док су у Спасовом храму у Цвирми (вероватно четврта деценија XII века) у средини насликане чеоно постављене представе апостола Петра и Јована којима са страна приступају полупрофилно приказани свети Јован Златоусти и Никола, cf. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашили, А. И. Вольская, *Живописная школа Сванети*, Тбилиси 1983, 79, 103, рис. 19, 23, таб. 52-53.

¹⁹³⁹ Cf. supra, стр. 98-99.

Службе архијереја. Њихово смештање у средиште те „сцене“, као и положај тела, јасно указују да је њено право идејно-композиционо језгро управо на том месту, а не у композицији *Причешћа* у горњем регистру. Појава арханђела говори, дакле, у прилог тврдњи о несумњивој програмској „аутономији“ *Службе архијереја* и, следствено томе, јасној иконографској одељености од *Причешћа*, са којим је програмски нераскидиво повезана. Другим речима, у случају да је жеља идеатора програма била да сугерише учешће славних архијереја у Небеској литургији, верујемо да арханђели-ђакони у Служби архијереја не би ни били насликани, утолико више што су анђели као Христови саслужитељи насликани и у оквиру композицији *Причешћа апостола*.

Сликани канделабри

У програмском контексту *Службе архијереја*, то јест као особеност њене иконографије, овде ћемо размотрити и две представе свећњака, насликане на уској површини источних страна пролаза у пастофорије (сл. 293).¹⁹⁴⁰ Реч је о витким канделабрима са трочланим постолем, састављеним од пет тордираних елипсоидних елемената које повезују кугле са драгим каменом у средини, окружене низом бисера. На врху се налази диск са упаљеном свећом.¹⁹⁴¹

Ликовне представе свећњака у средњовизантијској уметности појављивале су се најчешће у оквиру сцене *Успења Богородице* или приказа светитељских сахрана. То је сасвим разумљиво ако се има у виду функција свећа у погребним, односно надгробним ритуалима.¹⁹⁴² Ван назначеног тематског контекста, а уз тек местимичну појаву сликаних чирака на различитим местима у храму,¹⁹⁴³ посебно је значајна њихова појава на

¹⁹⁴⁰ Још два свећњака насликана су у проскомидији, cf. Николић, *Конзерваторски запис II*, 77.

¹⁹⁴¹ За најбољи опис свећњака cf. *ibid.*, 61, 74 (no. 7), 75 (no. 7), сл. 23. Истина, та два приказа чирака су на изванредан начин одељена од поменуте „сцене“, пошто су сликана поља на којима се налазе оивичена црвеним бордурама, па би се они могли посматрати и као елемент „сценографије“ сликаног програма у проскомидији и ђаконикону.

¹⁹⁴² Kotoula, 'With Respect to the Lavishness of the Illumination', 186-187 et passim, са изворима и литературом.

¹⁹⁴³ Cf. нпр. два канделабра насликана у северозападној капели у Хосиос Лукас (cf. Chatzidakis-Bacharas, *Les Peintures murales de Hosios Loukas*, 23, fig. 36; Chatzidakis, *Hosios Loukas*, fig. 59; Kotoula, 'With Respect to the Lavishness of the Illumination', 185, fig. 1), као и оне у солунској цркви Богородице Ахиропитос (cf. Α. Ευγγουπουλος, *Αι τοιχογραφίαι των Αγίων Τεσσαράκοντα εις την Αχειρόπιτον της Θεσσαλονικης*, Αρχαιολογική Εφημερίς (1961) 17, Εικ. 13; Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, εικ. 184). За представе свећњака у појединим особеним сценама из житијних циклуса, cf. Ševčenko, *The Life of Saint*

представама *Службе архијереја*. Иако није реч о иконографском елементу који је по правилу сликан у оквиру те симболичне литургијске композиције, одговарајуће аналогије за свећњаке у Студеници лако се проналазе у неким прворазредним споменицима комнинске уметности, управо супротно тврдњама појединих аутора.¹⁹⁴⁴ У Бачкову свећњаци насликани на уским површинама између отвора олтарске трифоре (сл. 292).¹⁹⁴⁵ У Нерезима (сл. 294) су приказани најпре у горњој зони „архиволте“ што уоквирује олтарску конху, то јест у оквиру *Причешћа апостола*, иза прве двојице причесника, а потом и иза трећег апостола у поворци на северном и јужном зиду беме. У оквиру *Службе архијереја*, канделабри су у цркви Светог Пантелејмона приказани са страна фигура Јована Златоустог и Василија Великог.¹⁹⁴⁶ Што се тиче аналогија из корпуса српског средњовековног сликарства, посебно су занимљиви примери из Градца, где су свећњаци насликани у пастофоријама, поред часне трпезе за којом служи архијереј са свитком у рукама, али и на југозападном пиластру поткуполног простора.¹⁹⁴⁷ Вреди, такође, поменути и примере из српске уметности XIV века – свећњаке у рукама ђакона представљених у *Служби архијереја* у Богородици Љевишкој,¹⁹⁴⁸ слободностојеће

Nicholas, 124-129, passim, pl. 181, 28.11-28.12, 34.15, 36.11, 38.11-38.12; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 191, pl. 45.

¹⁹⁴⁴ Николић, *Конзерваторски запис II*, 61, сматра да су свећњаци приказани у Студеници, за које верује да верно репродукују изглед оних који су у то време стајали у храму, западњачке провенцијенције: „Тешко је веровати да се било где у православном свету раног XIII века могу наћи композиције Евхаристије или Причешћа апостола у којима би тако репрезентативно били приказани поменути предмети, с очитим романоготичким обележјима“. Аутор наводи да је облик студеничких свећњака „готово идентичан“ изгледу једног канделабра из Бамберга, из треће четвртине XII века, али не наводи библиографску референцу о том предмету. У ризници катедрале у Бамбергу се заиста чува један примерак из наведеног раздобља, cf. *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400*, ed. A. Legner, Köln 1972, 265 (no. H3). Тај свећњак је, међутим, сличан онима на студеничким фрескама само у погледу основних форми (троног постоље, танки „стуб“ састављен од четири спојене шишке што повезује пет кугли), али је његова декоративна обрада сасвим другачија. Осим наведеном неубедљивом паралелом, аутор своју тврдњу покушава да докаже и једним нетачним запажањем: „у нереском фрескосликарству, као изразу највишег цариградског уметничког круга из краја XII века, таквих насликаних „светих потреба“ нема јер нема ни услова да се искажу“ (Ibid.). Управо су, међутим, у Нерезима сачуване одличне аналогије за свећњаке у Студеници. Cf. infra.

¹⁹⁴⁵ *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 66, fig. 11, pl. 45; Kotoula, 'With Respect to the Lavishness of the Illumination', 190, fig. 3.

¹⁹⁴⁶ Sinkević, *Nerezi*, 31, 32, fig. XIII, XV-XVIII, 19, 24; *Нерези. Цртежи на фрески*, Скопје 2004, 10-11.

¹⁹⁴⁷ Павловић, *Градац*, 33, 87, п. 400; eadem, *Зидно сликарство градачког католикона*, 90, сх. 1 (бр. 52).

¹⁹⁴⁸ Живковић, *Богородица Љевишка*, 26-27.

канделабре у оквиру исте композиције у Белој цркви Каранској,¹⁹⁴⁹ односно оне приказане у оквиру *Великог входа* у апсиди Марковог манастира.¹⁹⁵⁰

По облицима и њиховој декорацији, свећњацима приказаним у олтару Богородичине цркве у Студеници најсличнији су – готово идентични – поменути примери из Нереза.¹⁹⁵¹ Не треба сумњати у то да је на фрескама само репродукован изглед канделабра који су постојали у ентеријеру храмова. Па ипак, у скромном корпусу сачуваних примерака византијских (и поствизантијских) свећњака, нема сасвим одговарајућих аналогича за поменуте приказе на фрескама.¹⁹⁵² Истом типу припадају примерци што се чувају у ризници цркве Светог Марка у Венецији, премда су они израђени од горског кристала, па им је и декоративна обрада другачија,¹⁹⁵³ а по појединим украсним детаљима, какав је тордирани сегмент на стубу, донекле им је сродан један чирак из Синајског манастира, датован у XI-XII век.¹⁹⁵⁴

¹⁹⁴⁹ М. Кашанин, *Бела црква Каранска*, Старинар, 3. Сер., 4 (1928) 188, сл. 39-40.

¹⁹⁵⁰ М. Tomić Djurić, *To picture and to perform: the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir* (I), Зограф 38 (2014) 132, fig. 8; eadem, *Марков манастир*, 184. Занимљив пример сачуван је и у живопису Светог Јована Богослова у Поганову (1499), где су два свећњака насликана са страна фигуре Богородице са Христом у полукалоти апсиде, Ђ. Сп. Радојичић, Г. Суботић, *Из прошлости манастира Светог Јована Богослова*, Ниш 2002, сл. 16.

¹⁹⁵¹ Канделабри насликани у Градцу су веома оштећени. Чини се, ипак, да је бар онај насликан на југозападном пиластру припадао истом типу као и свећњаци у Студеници. Прикази истога типа свећњака, уз извесне разлике у декоративним детаљима, сачувани су и у српској уметности из времена краља Милутина. Cf., рецимо, свећњаке у рукама анђела на представи Успења Богородице у Грачаници: Тодић, *Грачаница*, таб. VII.

¹⁹⁵² За неке репрезентативне примере cf. Bouras, *Three Byzantine Bronze Candelabra*, Treasures of Mount Athos, Thessaloniki 1997, 411-412 (no. 9.70); M. Xanthopoulou, *Le mobilier ecclésiastique métallique de la basilique de Saint-Tite à Gortyne (Crète central)*, СА 46 (1998) 108, fig. 27-28; И. Шалина, *Музей русской иконы. История собрания, обзор коллекций, новые поступления и открытия*, Москва 2011, 19, ил. 12. За помене у изворима cf. L. Bouras, *Byzantine lighting devices*, ЈОВ 32/2 (1981) 480. Cf. и L. Theis, *Lampen, Leuchten, Licht*, in: *Byzanz – das Licht aus dem Osten*, 53–64.

¹⁹⁵³ Cf. Миљковић, *Немањини и Свети Никола у Барују*, 283, сл. 3-5, (са литературом). На венецијанске примерке раније је скренуо пажњу и Николић, *Конзерваторски запис II*, 61, али је погрешно сматрао да је реч о типичним романо-готичким радовима.

¹⁹⁵⁴ Bouras, *Three Byzantine Bronze Candelabra*, 21, fig. 8; *Holy Image, Hallowed Ground*, 223 (no. 39). И један свећњак сачуван у капели Светих отаца у манастиру Свете Катарине представља донекле релевантну аналогичу, пошто је његов стуб састављен од елиптичних сегмената и кугли, cf. G. H. Forsyth, K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1973, pl. XCIX/A. Сачувани српски примерци не одговарају онима на фрескама Нереза и Студенице. Бронзани свећњак из Дечана не припада типу који овде разматрамо, премда има кугле на стубу, cf. М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 185, 209, сл. 96. Cf. и реконструкцију мермерног свећњака из Жиче и камени свећњак из манастира Никоља, са благо тордираним сегментима: М. Чанак-Медић, *Неки примерци црквеног каменог намештаја, амвонских плоча и прозорских транзена*, ЗНМ 9-10 (1979) 535, сл. 11; eadem, *Светиљке и првобитни пасхални обреди у жичкој Спасовој цркви*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, 228-230, сл. 3; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 171-173, сл. 116 (М. Чанак-Медић).

СЦЕНЕ У НАОСУ

Благовести

Сцена *Благовести* (Лк 1, 26-38), приказана на лучној површини „тимпанона“ источног зида поткуполног простора (сл. 295), одвија се на жутој позадини. На левој страни налази се фигура арханђела Гаврила. Босоноги гласник одевен је у светлоплави хитон и химатион са златним клавусима, левом ногом је закорачио напред, подигнуту десницу усмерио је према фигури Богородице на супротној страни композиције, а велика крила су му спојена. Арханђелова глава, горњи део рамена и лева рука су уништени, као и повећи сегмент фреске изнад његове фигуре.¹⁹⁵⁵ На том месту се, судећи по остацима, налазио свод монументалног кивориона који је приказан иза арханђела. Он почива на четири мермерна стуба, а на предњој страни је украшен завесом.¹⁹⁵⁶ Богородичина стојећа фигура, приказана испред масивног престола са ниским наслоном, као и архитектонска кулиса у виду ниског зида иза ње, припадају слоју сликарства из 1568. године.¹⁹⁵⁷ На сву срећу, на тој страни сцене очувана је првобитна представа Богородичиног дома у Назарету.¹⁹⁵⁸ У питању је тробродна базиликална грађевина, са мермерним стубовима на прочељима главног и бочног брода.¹⁹⁵⁹ На троугаони забат прочеља пада зрак светлости из

¹⁹⁵⁵ Описани изглед арханђела Гаврила уклапа се у стандардну иконографију његових представа на сценама *Благовести*, cf. G. Millet, *Quelques représentations byzantines de la salutation angélique*, BCH 18 (1894) 453-483; Rapastavrou, *L'Annonciation*, 67-76.

¹⁹⁵⁶ Од византијских представа *Благовести*, на којима је архитектонска конструкција иза арханђела сликана на различите начине, студеничкој представи је у погледу назначеног детаља нарочито сродан пример у рукопису из Берлина (Staatsbibliothek, graeco quarto 66), из средине XIII века, јер је и на тој минијатури иза гласника насликан циборијум. Он се, истина састоји од три стуба и почива на ниском зиду, а арханђел је насликан у „уздржаној“ пози, познатој са неколико представа с краја XII века, cf. Namann-Mac Lean, *Der Berliner Codex Graecus Quarto 66*, Abb. 14; Maguire, *The Self-Conscious Angel*, 378, fig. 4. Занимљиво је, иначе, да се у беседи на Благовести Андреје Критског каже се да је анђео, пре него што ће ући у Богородичину кућу, стајао на портику испред ње, cf. Maguire, *The Self-Conscious Angel*, 381; *Wider than Heaven*, 205-206. О византијским химнографским делима посвећеним Благовестима cf. E. Catafygiotu Topping, *The Annunciation in Byzantine Hymns*, in: eadem, *Sacred Songs. Studies in Byzantine Hymnography*, Minneapolis 1997, 139-166.

¹⁹⁵⁷ Николић, *Конзерваторски запис II*, 41, погрешно сматра да је само фигура Богородице „ретуширана“ приликом обнове.

¹⁹⁵⁸ Према тексту Јеванђеља по Луки (1, 28) арханђео је ушао у Богородичин дом: „И ушавши к њој анђео рече: Радуј се, благодатна! Господ је с тобом, благословена си ти међу женама!“. У својој кући Богородица прима благе вести и према *Протојеванђељу Јаковљевом*, cf. *Апокрифи новозаветни*, 15.

¹⁹⁵⁹ Тробродно здање иза Богородице приказано је већ на неким рановизантијским представама *Благовести*, попут мозаика у Еуфразијевој базилици у Поречу (540). Има мишљења да је такво архитектонско решење уобличено по узору на стварни изглед базилике подигнуте на месту Богородичине

полукружног сегмента неба, приказан тачно на средини композиције, у највишем регистру. Са супротне стране тог сегмента небеске сфере, а изнад темена источног поткуполног лука, што с доње стране оивичава сцену, насликан је ограђени врт (сл. 296). Шест камених стубића повезаних при врховима окружују три витка стабла са крошњама што се сужавају навише.

Основна иконографско-композициона структура студеничких *Благовести* ни по чему се не издваја у корпусу византијских представа тог Великог празника.¹⁹⁶⁰ У погледу иконографских детаља, највећу пажњу на сцени о којој је реч побуђује, међутим, поменути ограђени врт у њеном самом средишту. Светозар Радојчић, који га је први приметио, његово порекло потражио је у уметности средњовековног Запада, запажајући да се он „не појављује – у том облику – у источној иконографији“, али да је „иначе чест у романском зидном сликарству.“¹⁹⁶¹ У каснијим освртима скренута је, ипак, пажња на неке занимљиве византијске аналогије, временски блиске настанку најстаријег студеничког живописа. Како су запазили Лидија Хадерман-Мисгвиш и Хенри Мегвајер, „затворени вртови“ приказани су на неколико византијских представа *Благовести* насталих током друге половине XII века: у Нерезима, Курбинову, Мавриотиси и на двома синајским иконама.¹⁹⁶² У Нерезима је, с леве стране Богородичине фигуре, приказана зидана конструкција са металном оградом на врху, унутар које се виде два дрвета.¹⁹⁶³ У курбиновским *Благовестима* је грађевина посебно импресивна (сл. 297). Она досеже до

куће, познате из појединих писаних извора, cf. Millet, *Recherches*, 88-89; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 101; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 70-71; E. Papastavrou, *L'idée de l' « Ecclesia » et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects*, ДХАЕ 21 (2000) 231, fig. 4; eadem, *L'Annonciation*, 233-234. Од примера из XIII века, млађих од најстаријег студеничког живописа, cf. нарочито грађевину налик на базилику на представи *Благовести* у Четворојеванђељу бр. 5. из манастира Ивилона: *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* II, 301, εικ. 27. О цркви Благовештења у Назарету cf. Марковић, *Прво путовање*, 71, 251-256, са литературом.

¹⁹⁶⁰ О иконографији *Благовести* у византијског уметности, поред монографије Елене Папаставру (cf. Papastavrou, *L'Annonciation*), cf. Millet, *Recherches*, 67-92; Maguire, *The Self-Conscious Angel*; Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 172-175; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 67-71; Э. С. Смирнова, *Новгородская икона «Благовещение» начала XII века*, in: *Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век*, Санкт Петербург 2002, 517-538; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 115-119; M. Evangelatou, *The purple thread of the flesh: The theological connotations of a narrative iconographic element in Byzantine images of the Annunciation*, in: *Icon and word: the Power of Images in Byzantium. Studies Presented to Robin Cormack*, edd. A. Eastmond, L. James, Aldershot 2003, 261-275; F. Dell'Aqua, *Porta coeli: the Annunciation as Threshold of Salvation*, *Convivium* 2/1 (2015) 102-125.

¹⁹⁶¹ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 36, п. 48; idem, *Одјек „Песме над песмама“*, 230.

¹⁹⁶² Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 102; Maguire, *Art and Eloquence*, 48, figs. 37, 38, 42. Cf. и Тодић, *Фреске*, 145.

¹⁹⁶³ Sinkevič, *Nerezi*, 48, fig. XXXVI.

Богомајчиних рамена, а на њеном врху се налазе, такође ограђени, три кипариса и ваза.¹⁹⁶⁴ У Мавриотиси је реч о повишој конструкцији од камених блокова на чијем се врху налази стабло са прилично крупним крошњама (сл. 298),¹⁹⁶⁵ а на синајској икони *Благовести* врт је приказан на самој Богородичиној кући, поред крова (сл. 299).¹⁹⁶⁶ Још два примера сачувана су у црквама Касторије. У храму Светог Стефана, на слоју фресака с краја XII или из првих деценија XIII века, је, слично као и на неким ранијим поменутиим представама, на десној страни Богородичиног дома насликан високи „ограђени врт“.¹⁹⁶⁷ У цркви Светог Димитрија (трећа деценија XIII века) таква конструкција уочава се са супротне стране Богородичине фигуре, иза њеног трона.¹⁹⁶⁸ Наведеним аналогијама може се додати и једно сасвим особено решење из корпуса византијске књижне илуминације. Одговарајући детаљ на представи *Благовести* у четворојеванђељу из Уметничкој музеја Волтерс у Балтимору (cod. 531), насталом у Цариграду средином XII века, разликује се од свих наведених по месту на којем се налази. На тој минијатури је „ограђени врт“ приказан у горњем десном углу сцене, изнад арханђела, као својеврсна „лебдећа“ аркадна конструкција (сл. 300).¹⁹⁶⁹

Чини се да несумњив компаративни значај у разматрању иконографије студеничких *Благовести* имају и примери на којима није приказан ограђени врт, већ само једно или два стабла дрвета. Колико је засад познато, међу споменицима што припадају византијском сликарском изразу, најстарији пример таквог решења потиче из Богородичине цркве у Кастелсеприју код Милана, осликане, по најновијој претпоставци, крајем VIII – почетком IX века. На представи *Благовести* у том храму приказано је разгранато стабло између Богородице и арханђела Гаврила.¹⁹⁷⁰ Уследила је, колико се по сачуваним примерима може судити, прилична временска цезура у историјату разматраног мотива, будући да

¹⁹⁶⁴ Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 96; Грозданов, Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, 56, таб. 34-35.

¹⁹⁶⁵ Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 70. εικ. 5.

¹⁹⁶⁶ *Holy Image. Hallowed Ground*, no 3, са библиографијом.

¹⁹⁶⁷ Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria*, 155-156, 157, fig. 72;

¹⁹⁶⁸ J. Sisiou, *The Painting of the 13th Century in the Temple of Saint Dimitrios in Kastoria*, Ниш и Византија 4 (2006), 276-277, figs. 5, 13.

¹⁹⁶⁹ http://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W531/data/W.531/sap/W531_000212_sap.jpg. За податке о рукопису cf. *Illuminated Greek Manuscripts*, 158-161 (no. 44); G. Parpulov, *Greek Manuscripts at the Walters Art Museum*, JWAM 62 (2004) 116-118 (са библиографијом).

¹⁹⁷⁰ K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951, 14, 44-46, pl. I, VIII/8 (са датовањем у X век). За мишљење да су фреске настале у раздобљу наведеном у основном тексту cf. P. D. Leveto, *The Marian Theme of the Frescoes in S. Maria at Castelseprio*, ABull 72/3 (1990) 393-413. На тај пример скренули су пажњу Maguire, *Art and Eloquence*, 48; Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria*, 156; Papastavrou, *L'Annonciation*, 254.

следећи релевантни примери потичу из споменика минијатурног сликарства XI столећа. На сцени *Благовести* у јеванђелистару из њујоршке збирке Морган (cod. 639), из око 1050, насликана су, ближе арханђелу Гаврилу него фигури Богородице, два ниска стабла, а у првом плану композиције приказана је река, са вегетацијом на обали.¹⁹⁷¹ На представи истог новозаветног догађаја у опширно илустрованом јеванђелистару што се чува у манастиру Дионисијату (cod. 587), из истог столећа, дрво вешто стилизованих облика приказано је иза ниске аркадне „преграде“, уз саму представу Богородице (сл. 301).¹⁹⁷² И у рукописима из следећег века постоји исти иконографски мотив, о чему сведоче сцене *Благовести* у тзв. Каракисарском четворојеванђељу (РНБ. Греч. № 105),¹⁹⁷³ или једно јерменско четворојеванђеље из Мехитаристичке библиотеке у Венецији (141/102).¹⁹⁷⁴ Из истог времена потичу и две пажње вредне стеатитске иконе са представом *Благовести*. На примерку из Херсона је велико стилизовано стабло, са листовима изведеним у облику крина, „смештено“ између Богородице и арханђела Гаврила, а веома слично дрво приказано је икони Великих празника из ризнице катедрале у Толеду.¹⁹⁷⁵ Тим примерима слично је стабло „смештено“ између арханђела и Богомајке на представи *Благовести* на суздаљским „Златним вратима“, израђеним тридесетих година XIII века.¹⁹⁷⁶ Када је, пак, реч о монументалној уметности комнинске епохе, треба скренути пажњу на представу *Благовести* из цркве Светог Ђорђа у Софији, на слоју живописа датованом у другу

¹⁹⁷¹ Weitzmann, *A Constantinopolitan Lectionary*, 368, fig. 329. Cf. Papastavrou, *L'Annonciation*, 254-255.

¹⁹⁷² *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* I, 444, εικ. 264. Cf. Maguire, *Art and Eloquence*, 48; Papastavrou, *L'Annonciation*, 257; Maguire, *Nectar and Illusion*, 69-70;

¹⁹⁷³ E. Colwell, H. R. Willoughby, *The Four Gospels of Karahissar*, Chicago 1936, pl. LXVII. Наведено према Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria*, 157.

¹⁹⁷⁴ Der Nersessian, *Miniature Painting*, I, 24; II, fig. 73. Јерменски уметници су и касније били склони да у оквиру композиције Благовести представе дрво прилично великих димензија. Једно наглашено стилизовано стабло насликано је између Богородице и арханђела на минијатури у четворојеванђељу из око 1280. које се чува у колекцији Матенадаран (no. 9422). Сасвим сличан детаљ појављује се, потом, и на два минијатурама *Благовести* у рукопису из библиотеке Јерменске патријаршије у Јерусалиму (no. 2568) из XIII века, док је у рукопису из цркве Светог Григорија у Галати, насталом 1223, између актера сцене приказана стилизована лоза са птицама на гранама. Cf. E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Akopian, *La miniature arménienne. XIIIe-XIVe siècle. Collection du Maténadaran, Erévan, Leningrad 1984*, 136; Der Nersessian, *Miniature Painting*, I, 40, 101, 112; II, figs. 122, 382, 383, 443. Слично томе, дрво је каткад приказивано и на јерменским представама *Благовести на бунару*, cf. Mathews, Sanjian, *Armenian Gospel Iconography*, 134-136, pl. 305, figs. 305a-c.

Поред јерменских, сачуване су и сиријске представе *Благовести* на којима је уз Богородицу насликано дрво, односно флорална декорација, cf. Papastavrou, *L'Annonciation*, 257-258, figs. 54-55. За примере из сиријске химнографије, у којима се Богородица упоређује са дрветом живота и вртом cf. Brock, *The Bride of Light*, 69, 98, 139.

¹⁹⁷⁵ Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, 132-133 (no. 41), 143-145 (no. 52; II, pls. III, 23. Cf. Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria*, 157.

¹⁹⁷⁶ Овчинников, *Суздаљские златные врата*, илл. 13.

половину XII века, са два стабла пренаглашено великих и плошних листова.¹⁹⁷⁷ Од примера који припадају епохи након првог осликавања студеничког католикона ваља поменути сцену *Благовести* у цркви Светог Јована Богослова у Верији.¹⁹⁷⁸ С друге стране, слично раније поменути представама на стеатским иконама, на минијатури са представом *Благовести* у Физиологу из Смирне, чије су минијатуре у другој половини XIII века израђене по узору на два века млађе предлошке, стабло великих димензија приказано је између фигура Богородице и арханђела Гаврила.¹⁹⁷⁹ Најзад, мотив који разматрамо појављује се и у неким другим рукописима из епохе Палеолога, и то веома репрезентативним примерима тадашњег стилског усмерења. Једно дрво насликано је између протагониста *Благовести* у четворојеванђељу из Гети музеја (MS Ludwig II 5)¹⁹⁸⁰ и у Четворојеванђељу бр. 5 из библиотеке манастира Ивирина.¹⁹⁸¹

Како објаснити појаву ограђених и неограђених стабала дрвећа на наведеним источнохришћанским представама *Благовести*? Под начелном претпоставком да иконографски детаљи о којима је реч поседују одређен симболички значај, у потрази за њиховим текстуалним изворима намећу се, природно, одговарајуће метафоре које су, величајући Богородицу, вековима употребљавали византијски црквени писци. Постоји прилично обиман „каталог“ таквих примера. Већ свети Прокло Цариградски (434-446), евоцирајући рајски амбијент са самог почетка старозаветне приче о Постању (1. Мој 1, 12; 2, 9), у својим славним хомилијама Мајку Божију назива „духовним рајем другог Адама“ и „дрветом живота“,¹⁹⁸² а прославља је и као „плодно маслиново дрво засађено у кући Божијој“, односно „увек цветајући и некварљив рај, у којем је засађено дрво живота.“¹⁹⁸³ Иста еденска топика, изражена готово идентичним речником, присутна је и у беседи на Благовести која се приписује светом Григорију Чудотворцу¹⁹⁸⁴ и у појединим хомилијама

¹⁹⁷⁷ Л. Мавродинова, *Иконография на дванадесетте големи църковни празника в средновековната стенна живопис в България*, София 2009, 10-12; Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, Abb. I.

¹⁹⁷⁸ Michaïlidis, *Les peintures murales*, 472, fig. 6; Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria*, 157.

¹⁹⁷⁹ Bernabò, *Il Fisiologo di Smirne*, 39, fig. 44.

¹⁹⁸⁰ <http://www.getty.edu/art/collection/objects/3000/unknown-maker-the-annunciation-byzantine-early-13th-century-late-13th-century/>. За податке о рукопису, са литературом cf. *Byzantium, Faith and Power*, 284-285 (no. 169).

¹⁹⁸¹ *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους II*, 301, εικ. 27. Cf. Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria*, 157.

¹⁹⁸² *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity. Homilies 1-5, Texts and Translations*, ed. N. Constatas, Leiden-Boston 2002, 136/137, 226/227, 228/229.

¹⁹⁸³ PG 65, col. 756-757.

¹⁹⁸⁴ M. Jugie, *Les homélies mariales attribuées à St. Grégoire le Thaumaturge*, AB 43 (1925) 90-91. Cf. Caro, *La Homiletica Mariana*, 493-511.

светог Јована Дамаскина.¹⁹⁸⁵ Сличним метафорама служио се и патријарх Герман када је, беседећи управо на празник Благовести, Мајку Божију прослављао и као „недодирљиву биљку чистоте и сеновито дрво самилости и златно-пурпурни крин истинског девичанства“.¹⁹⁸⁶ Евоцирајући старозаветне префигурације Богородице, Андреја Критски у својој беседи на Благовести помиње и „врт“ о коме је говорио пророк Исаија (Иса 58, 11; 61, 11), да би потом, попут Прокла Цариградског, Богородицу узвеличао као „духовни рај живиносног дрвета спасења“,¹⁹⁸⁷ док цар Лав VI (866-912) у својој хомилији на Благовести Богородицу назива „плодним рајем“ и „крином“.¹⁹⁸⁸ Коначно, пишући свега пар деценија пре осликавања Богородичине цркве у Студеници, и свети Неофит Кипарски кличе Богородици као „дрвету живота, које је усред Раја.“¹⁹⁸⁹ Осим хомилитике, и византијска химнографија усвојила је метафору о (рајском) дрвету као метафори за Богородицу. Тако се у 7. икосу Богородичиог Акаста пева: „Радуј се, дрво светла рода, са кога се верни хране! Радуј се, дрво дебела хлада, под које се заклањају многи“,¹⁹⁹⁰ а алузије на рајско дрво постоје и у Октоиху¹⁹⁹¹ и Служби на Рођење Богородице.¹⁹⁹²

Набројани цитати наводе на помисао да су византијски сликари приказивали дрвеће на композицијама *Благовести* зато што је оно у богословској реторици често представљало метафору о Богородици. Не може се искључити могућност да су наведеним списима били надахнути творци обе „редакције“ представа *Благовести* са дрветом – и оних са ограђеним дрвећем и оних са једним или два стабла. Па ипак, у потрази за значењем друге иконографске варијанте, то јест „ограђеног врта“, истраживачима се, сасвим оправдано, наметнула једна друга, старозаветна метафора. Светозар Радојчић је, наиме, сматрао да се његова појава може објаснити стиховима из *Песме над песмама* (4,

¹⁹⁸⁵ *Wider than Heaven*, 244, 245.

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*, 225.

¹⁹⁸⁷ *Ibid.*, 209.

¹⁹⁸⁸ *Leonis VI homiliae*, 8-9.

¹⁹⁸⁹ *Omēlie e catechesi mariane inedite di Neofito il Recluso (1134–1220 c.)*, ed. M. Torniole, Roma 1974, 242–244, 262. Cf. Maguire, *Metaphors of the Virgin*, 190; idem, *Nectar and Illusion*, 83.

¹⁹⁹⁰ *Акатист пресветој Богородици*, прев. Л. Мирковић, Сремски Карловци 1918, 83. Cf. L. M. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden-Boston-Köln 2001, 177; Papastavrou, *L'Annonciation*, 253; Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 482; Bodin, 'Paradise in a cave', 141-142.

¹⁹⁹¹ Октоихъ II, 211 (трећа песма канона шестог гласа у понедељак на јутрење, Богородичан). Cf. Bodin, 'Paradise in a cave', 136.

¹⁹⁹² „Он који је премудро небеса утврдио, небо духовно је човекољубиво начинио, од неплодног корена нам је Матер своју као живиносни врт засадио, Он који је чудотворни Бог, и безнадежних надање, зато Господе слава теби“: *Минеј за септембар*, 132 (електронска верзија).

12): „Ти си врт затворен, сестро моја, невјесто, извор затворен, студенац запечаћен“.¹⁹⁹³ Наведене стихове – као песничку слику којом је требало истаћи девичанство Богомајке – и готово сви потоњи аутори сматрали су текстуалним извором за сликање ограђеног врта на представи студеничких *Благовести*, односно сродних византијских представа тог јеванђељског догађаја.¹⁹⁹⁴ Ипак, у свим тим досадашњим освртима није обављен један неопходан истраживачки задатак. Наведена интерпретација није, наиме, није била поткрепљена позивањем на места у списима византијских писаца у којима су поменути стихови из *Песме над песмама* доведени у непосредну везу са Богородицом.¹⁹⁹⁵ Стога ћемо том занимљивом проблему посветити нешто више пажње.

На самом почетку треба нагласити да је тумачење цитираног одељка из поменуте старозаветне љубавне песме као својеврсне метафоре о Богородици, односно о непорочном Христовом зачећу, везано превасходно за егзегетску традицију Римске цркве. Могућност такве интерпретације наговештена је већ код Амвросија Миланског и блаженог Јеронима, а с временом је све више обликовала разумевање *Песме над песмама* у крилу латинског богословља, утичући, директним цитирањем у празничним службама, и на литургијско прослављање Мајке Божије. Мариолошко алегоријско тумачење *Песме над песмама* на Западу достигло је врхунац у XII веку, када је она у целости и систематски

¹⁹⁹³ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 35, п. 48; idem, *Одјек „Песме над песмама“*, 230-233.

¹⁹⁹⁴ Тасић, *Сликарство*, 77-78; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 102; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 36; Dujčev, *A propos de reflets du Cantique des Cantiques*, 5; Maguire, *Art and Eloquence*, 48, п. 148; Тодић, *Фреске*, 145; Бабић, *Живонис*, 73; Грозданов, Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, 56; Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria*, 156; Papastavrou, *L'Annonciation*, 255-258; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 76, 81 (Б. Тодић); Ипак, Војислав Ј. Ђурић (cf. *Византијске фреске*, 192, п. 29) не доводи у везу детаљ о коме је реч са стиховима *Песме над песмама*, сматрајући да је он приказан на основу литургијске поезије посвећене Богородици. Cf. и Поповић (Б.), *Студеница*, 31-32.

¹⁹⁹⁵ Уочено је, истина, поводом сцене *Благовести* у Студеници, да постоје цитати из *Песме над песмама* у делима старих српских писаца. Та се места, међутим, уопште не могу довести у везу са разматраним детаљем на фресци о којој је реч. Одједи старозаветне љубавне песме у Доментијановом *Житију светог Саве*, на које је скренуо пажњу Светозар Радојчић, не односе се на одломак о ограђеном врту и у њима нема никаквих теотоколошких алузија. Описујући рај у беседи епископима у Жичи, Сава је, према Доментијану, употребио метафоре о „браку“ и „загрљају“ између Бога и оних који у улазе Царство небеско (cf. *Доментијан. Житије светог Саве*, 335/336), очито, како је Радојчић приметио, под утицајем стихова са самог почетка *Песме*: „И уведе ме цар у ложницу своју радоваћемо се и веселићемо се с том, спомињаћемо љубав твоју“ (cf. Радојчић, *Одјек „Песме над песмама“*; 232). Нешто раније, Доментијан пише о томе како је Сава управљао Црквом као „невестом Христовом“, „хотећи је представити небеском женику...“ (cf. *Доментијан. Житије светог Саве*, 321/322; Радојчић, *Одјек „Песме над песмама“*, 232). Оба наведена одломка у складу су, заправо, са главним током егзегезе те старозаветне песме у делима православних богослова, у овире кога је она тумачена првенствено као алегорија о сједињењу душе, односно Цркве са Богом, а не у вези са Богородицом (о томе cf. *infra*). Истом богословско-реторичком контексту припадају и одједи *Песме над песмама* у делима бугарског патријарха Јевтимија Трновског (1375-1394) и његових сарадника, на које је скренуо пажњу Дujčev, *A propos de reflets du Cantique des Cantiques*.

коментарисана као својеврстан симболички поетски наратив о Богородици и Христу. При томе је значајно место припадало управо метафори о ограђеном врту.¹⁹⁹⁶ Због тога је и у уметности средњовековног Запада, нарочито у њеној касноготичкој фази, иконографски мотив *hortus conclusus*-а заузимао веома значајно место у маријанској иконографији, па и на представама *Благовести*.¹⁹⁹⁷

Насупрот томе, у крилу древног православног богословља – а то је, уверени смо, једини прави оквир у трагању за идејним основима посебности студеничких и других, византијских представа *Благовести* – није постојала ни изблиза тако недвосмислена и одлучна тежња да се у сужеу *Песме над песмама* препозна теотоколошки смисао. Почев од њеног тумачења код Оригена, па преко светог Григорија Ниског, чији је коментар с временом постао најутицајнији, на хришћанском Истоку је однос између женика и невесте из те Соломонове песме тумачен као симболична слика јединства Христа и Цркве, односно мистичке сједињености сваке хришћанске душе са Богом.¹⁹⁹⁸ Теотоколошко тумачење *Песме над песмама*, донекле подударно поступку њене егзегезе на Западу, у

¹⁹⁹⁶ A. W. Astell, *The Song of Songs in the Middle Ages*, Ithaca 1990, 42-72; E. Ann Matter, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1992, 151-177; R. Fulton, *Mimetic Devotion, Marian Exegesis, and the Historical Sense of the Song of Songs*, *Viator* 27 (1996), 85-116; eadem, 'Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?': *The Song of Songs as the Historia for the Office of the Assumption*, MS 60 (1998) 55-122; eadem, *From Judgment to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, New York 2002, 243-404; K. Shuve, *The Song of Songs and the Fashioning of Identity in Early Latin Christianity*, Oxford 2016, passim.

¹⁹⁹⁷ B. E. Daley, *The 'Closed Garden' and the 'Sealed Fountain': Song of Songs 4:12 in the Late Medieval Iconography of Mary*, in: *Medieval Gardens*, ed. E. B. Macdougall, Washington D. C. 1986, 255-278; M. L. D'Ancona, *L'hortus conclusus nel medioevo e nel rinascimento*, *Miniatura* 2 (1989) 121-129; M. Azzi Visentini, *Dall'hortus conclusus al giardino di villa aperto sul paesaggio: riflessioni in margine ad alcuni dipinti e disegni di area veneta tra Quattro e Cinquecento*, *Venezia Cinquecento* 22 (Jul.- Dec. 2001) 155-167; A. Stamford Flint, *Building the Virgin's House: The Architecture of the Annunciation in Central and Northern Italy 1400-1500*, PhD thesis, University of York 2014, 32-34 et passim.

¹⁹⁹⁸ За Оригеново тумачење Песме над песмама cf. *Origen. Homélie sur le Cantique des Cantiques*, D. O. Rousseau, Paris 1953; J. Christopher King, *Origen on the Song of Songs as the Spirit of Scripture: The Bridegroom's Perfect Marriage-Song*, Oxford 2005; за коментар Григорија из Нисе cf. *Gregorii Nysseni in Canticum Cantorum*, ed. H. Langerbeck, Leiden 1960; *The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa*, edd. L. Francisco, M. Seco, G. Maspero, Leiden-Boston 2010, 121-125 (са обимном библиографијом); R. A. Norris, *Gregory of Nyssa: Homilies on the Song of Songs*, Atlanta 2012; Д. Радић, *Песма над песмама у егзегези Светог Григорија Ниског*, *Богословље* 2 (2013) 22-40. Cf. и ODB III, 1926; А. Радовић, *Историјски пресјек тумачења Старог зајета*, *Никшић* 1996, 29, 40; A. Louth, *Eros and Mysticism: Early Christian Interpretation of the Song of Songs*, in: *Jung and the Monotheisms. Judaism, Christianity and Islam*, ed. J. Ryce-Mennhin, London: 1994, 241-254; A. Louth, *The Origins of the Christian Mystical Tradition. From Plato to Denys*, Oxford 2007², 53-62, 80-81 et passim.

Византији се појавило тек у сасвим позном раздобљу, али није имало значајнијег одјека у православној теолошкој мисли.¹⁹⁹⁹

Па ипак, и поједини византијски писци су у особеним мотивима *Песме над песмама* откривали алузије на Богородицу.²⁰⁰⁰ Цитатима о невести нарочито су богате беседе светог Јована Дамаскина на Богородичине празнике,²⁰⁰¹ а у том погледу су им сличне и хомилије патријарха Германа на Ваведење²⁰⁰² и, нарочито, Друга хомилија патријарха Фотија на Благовести.²⁰⁰³ Према беседи Андреје Критског на исти празник, архађео Гаврило је Мајку Божију величао, уз неке друге епитете, и као „свадбену одају у којој је Христос постао женик човечанства“.²⁰⁰⁴

Постоје, најзад, и примери теотоколошке интерпретације оног места из *Песме над песмама* које нас овде највише занима. Колико смо успели да установимо, стихови о којима је реч први пут су повезани са Богородицом у појединим делима што се приписују оцима Цркве из IV века. При крају једне хомилије на Благовести (ВНГ 1085с), за чијег је

¹⁹⁹⁹ Колико нам је познато, у том духу је стихове *Песме над песмама* тумачио само један мање значајан аутор с краја XIV века – Матија Кантакузин (cf. PG 152, 997-1084; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 791), бивши савладар свога оца Јована VI (1347-1354) и господар Мореје, када се повукао на Свету Гору кратко време пре своје смрти 1383. или 1391. године, cf. D. M. Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos (Cantacuzenus) ca. 1100-1460. A Genealogical and Prosopographical Study*, Washington D. C. 1968, 120, n. 31.

²⁰⁰⁰ Тако је, рецимо, могао бити тумачен одломак о *Соломоновом одру* из *Песме* (3, 7-8), што је добило и свој иконографски израз, као на минијатури уз четврту беседу о Богородици Јакова Кокиновафоса, cf. S. Der Nersessian, *Le lit de Salomon*, in: eadem, *Études byzantines et arméniennes*, 49-54; K. Linardou, *The Couch of Solomon, a Monk, a Byzantine Lady, and the Song of Songs*, in: *The Church and Mary*, ed. R. N. Swanson, Woodbridge-Rochester 2004, 73-85. Управо, међутим, пример поменутог аутора добро показује да је тумачење *Песме над песмама* у Византији било неуједначено, односно „ситуационо“ условљено. Наиме, у његовој кореспонденцији са *севастократорисом* Ирином, удовицом Андроника, другог сина цара Јована II Комнина (1118-1143), у објашњењима бројних цитата из *Песме над песмама*, односно хомилија Григорија Ниског о њој, нема алузија на Богородицу, већ је невеста из *Песме* схваћена онако како је и раније било уобичајено – као алегорија хришћанске душе, cf. E. Jeffreys, *Song of Songs and Twelfth Century Byzantium*, *Prudentia* 23 (1991) 36-54; C. Laga, *Entering the library of Jakobus Monachus. The exemplar of Jacobus quotations from the commentary on the Song of Songs by Gregory of Nyssa*, in: *La spiritualité de l'univers byzantin dans le verbe et l'image. Hommages offerts à Edmond Voordeckers*, edd. K. Demoen, J. Vereecken, Turnhout 1997, 151-161; *Iacobi Monachi Epistulae*, edd. E. and M. Jeffreys, Turnhout 2009, passim.

²⁰⁰¹ *Wider than Heaven*, 66, 67; *Свети Јован Дамаскин, Празничне беседе*, 122, 123, 129, 142, 147, 156, 166, 186; Радојчић, *Одјек „Песме над песмама“*, 233. Cf. A. Louth, *St John Damascene. Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford 2002, 243-244, 247-248 (аутор примећује да је употреба цитата из *Песме над песмама* у Дамаскиновим списима необична за православно богословље).

²⁰⁰² *Wider than Heaven*, 146, 152.

²⁰⁰³ *Homilies of Photius*, 142, 143, 144, 146, 147, 149.

²⁰⁰⁴ *Wider than Heaven*, 206. У истој беседи је, у сврху величања Богородичине утробе, употребљен и цитат из *Песме над песмама* 7, 2: „трбух ти је као стог пшенице“ (cf. *ibid.*, 207). Извесни одједи *Песме над песмама* запајају се, такође, и у сиријској химнографији, где је Богородица неретко називана невестом Христовом, односно „невестом светлости“ cf. Brock, *The Bride of Light*, 18-19, 94, 159; *idem, The Luminous Eye*, 126-127.

аутора сматран свети Јован Златоусти, премда је таква атрибуција спорна, „ограђени врт“ и „запечаћен извор“ наведени су као епитети којима писац велича Богородицу.²⁰⁰⁵ На назначено место осврнуо се и Псеудо-Епифаније Кипарски у једном слову посвећеном Богородици. Тумачећи одломак о затвореним вратима из књиге пророка Језекиља (44, 2), писац открива да „о тим вратима јасно говори пророк“ кроз стихове у Песми над песмама 4, 12.²⁰⁰⁶ У сасвим сличном духу беседио је и јерусалимски презвитер Исихије, у првој половини V века. Он у хомилији посвећеној Мајци Божијој, између осталих њених атрибута, помиње и „затворени врт“ и „запечаћени извор“, тумачећи их, и поетски веома успешно, као метафоричне слике непорочног зачећа и Оваплоћења.²⁰⁰⁷ Велики значај у назначеном смислу има и дело Андреје Критског. У својој Четвртој беседи на Рођење, тај гласовити песник, набрајајући старозаветне префигурације Богородице, из *Песме над песмама* најпре наводи стихове о невести и сестри, да би на крају поменуо и *врт*, цитирајући стихове 4, 12.²⁰⁰⁸ Теотоколошкој интерпретацији тих стихова био је склон и патријарх Фотије у својој првој беседи на Благовести. У том тексту он Богородицу прославља, између осталог, и као „студенац запечаћен“.²⁰⁰⁹ Коначно, и химнографија сведочи о теотоколошкој егзегези назначених стихова из *Песме над Песмама*. О Мајци Божијој као затвореном врту и запечаћеном извору, о којима је певао „премудри у песни“, говори се и на почетку девете песме Богородичиног канона Октоиха осмог гласа који се пева у суботу на повечерје.²⁰¹⁰

За нашу тему важно је, на крају, напоменути и да су извесни одједи разматране византијске богословско-поетске реторике уочљиви и у словенској рукописној грађи. Ти одједи су, истина, сасвим скромног обима, пошто је, колико је засад установљено, метафора о Богородици као о „ограђеном врту“ и „запечаћеном извору“ присутна само у

²⁰⁰⁵ PG 60, col. 759. Cf. Caro, *La Homilética Mariana*, 523-531.

²⁰⁰⁶ PG. 43, col. 492. Нешто касније у тексту, аутор, попут Андреје Критског, наводи и стихове из *Песме 7, 2* („трбух ти је као стог пшенице ограђен љиљанима“), доводећи их у везу са одломком из Књиге пророка Данила (2, 34, 45) о камену који се одвалио од горе.

²⁰⁰⁷ „Није те узалуд назвао, у Песми, „затвореним вртом“ јер те нису повредили ни коса ни жетва ни увенуће, већ је чисти цвет од корена Јесејева понуђен, у свој својој чистоти, људском роду, зато што је обрађен за тебе од самог Духа светог... (Назвао те је) „извором запечаћеним“ зато што је цвет живота, из тебе испунио насељену земљу, а брачна грана није исцрпла твој извор.“. Cf. *Les homélies festales d'Hésychius de Jérusalem I*, ed. M. Aubineau, Brussels 1978, 162-163; Maguire, *Metaphors of the Virgin*, 189; B. Shilling, *Fountains of paradise in early Byzantine art, homilies and hymns*, in: *Fountains and Water Culture in Byzantium*, edd. B. Shilling, P. Stephenson, Cambridge 2016, 219.

²⁰⁰⁸ *Wider than Heaven*, 130.

²⁰⁰⁹ *Homilies of Photius*, 120.

²⁰¹⁰ Октоихъ II, 468.

једном споменику богословске књижевности Словена. Реч је о поменутој беседи Псеудо-Јована Златоустог, која је са грчког преведена већ у Методијево време.²⁰¹¹ У том раном раздобљу преведена је, иначе, и целокупна *Песма над песмама*, заједно са готово свим другим старозаветним књигама.²⁰¹²

Из свега што је наведено јасно је да је метафора о Богородици као затвореном врту из *Песме над песмама* била повремено употребљавана у византијској богословској књижевности, те да је била позната и Словенима у средњем веку. Тај поуздан закључак, међутим, и даље не пружа одговор на питање: да ли су таква тумачења старозаветног одломка о коме је реч инспирисала појаву вртова на представама *Благовести*? Проблем се додатно усложњава ако се сагледа из нешто другачијег методолошког угла. На извесну уздржаност при закључивању обавезује, наиме, чињеница да се прилично бројне паралеле за представу врта на сценама *Благовести* могу пронаћи у сасвим другачијем иконографском контексту. Тако је, рецимо, „затворени врт“ приказан на левој страни минијатуре са ауторским портретом јеванђелисте Матеја у већ поменутој јеванђелистари из збирке Морган (сл. 302).²⁰¹³ У рукопису из Балтимора (Walters 531), у којем је, како је поменуто, у оквиру сцене *Благовести* приказан „лебдећи“ врт,²⁰¹⁴ сличан иконографски детаљ појављује се и на представи светог Луке (fol. 103). Ту је врт „постављен“ на врх куле приказане иза јеванђелисте.²⁰¹⁵ Веома су занимљиве и илуминације Новог завета из Музеја икона у Реклингхаузену (по. 134), настале у XI веку. На десној страни минијатуре

²⁰¹¹ N. van Wijk, *Die älteste kirchenslavische Übersetzung der Homilie εις τον εὐαγγελισμόν τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου*, BSl 7 (1937-1938) 112; *Супрасълски или Ретков сборник I*, edd. Ђ. Заимов, М. Капалдо, Софиа 1982, 243. Cf. Алексеев, *Песнь песней*, 135.

²⁰¹² Алексеев, *Песнь песней*, 13sq; М. Димитрова, *Найранният превод на Песен на Песните на старобългарски книжовен език*, in: *Кирило-Методиевски четения 2015. Юбилеен сборник*, edd. А.-М. Тотоманова, Д. Атанасова. Софиа 2015, 8-17; eadem, *The Earliest Slavonic Translation of the Song of Songs from Greek: A Possible Influence from the Vulgate*, *Scripta & e-Scripta* 16-17 (2017) 59-72.

У српској средини се посебно интересовање за *Песму над песмама* испољило тек више два века након првог осликавања Богородичине цркве у Студеници, када је Константин Филозов превео предговор и прво слово Тумачења Песме над песмама Теодорита Кирског, cf. Ђ. Трифуновић, *Тумачење Песме над песмама од Теодорита Кирског у преводу Константина Филозофа*, ЗМСС 2 (1971) 86–105; Алексеев, *Песнь песней*, 155-162; М. Dimitrova, *The Short Version of Catena B2 with Commentaries on the Song of Songs in Manuscript 52 in Baltazar Bogišić's Collection in Cavtat (Croatia)*, in: *In honorem Cătălina Velculescu. La aniversară*, edd. E. Renhardt et al., București 2012, 111-120; eadem, *Biblical Quotations in the Late South Slavonic Translation of Catena B2 with Commentaries on the Song of Songs*, in: *Bible in Slavonic Tradition*, edd. A. Kulik et al., Leiden-Boston 2016, 215-242.

²⁰¹³ Weitzmann, *A Constantinopolitan Lectionary*, 361, fig. 309. Подсетимо, у том рукопису су на представи *Благовести* приказана два ниска стабла (cf. n. 1971 supra). Исти тип растиња насликан је и на представама *Издајства Јудиног* и *Рођења Богородичиног* у истом рукопису, cf. *ibid.*

²⁰¹⁴ Cf. n. 1980 supra.

²⁰¹⁵ http://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W531/data/W_531/sap/W531_000213_sap.jpg.

са представом светог Луке, иза његовог пулта, приказана је повећа грађевина са металном оградом на врху, у оквиру које се налази неколико стабала (сл. 303), а нешто мањи „ограђени врт“ представљен је и иза светог Павла. У поменутом рукопису је растиње, чак, „разбацано“ и по поду радних просторија писаца новозаветних текстова.²⁰¹⁶ Две уређене и ограђене баште приказане су, надаље, и у доњим угловима архитектонске конструкције у оквиру које је насликан ауторски портрет светог Григорија Богослова у синајском рукопису његових хомилија (Cod. gr. 339), насталом 1136-1155,²⁰¹⁷ а својеврсна башта на кули грађевине иза лика светог Јована Синајског у ватиканском рукопису његове Лествице (Vat. Gr. 394), насталог крајем XI века у Цариграду (сл. 304).²⁰¹⁸ Најзад, конструкција готово идентична оној на неким од разматраних представа *Благовести* у византијској је уметности приказивана и као украс кућа на појединим представама из новозаветног циклуса.²⁰¹⁹ Разуме се, не треба посебно ни наглашавати да се ограђеним вртovima из последње набројане групе представа не може приписивати некакво особено симболичко значење. Уколико се, у крајњем случају, и дозволи могућност да је оно постојало, уверени смо у то да није било ни у каквој вези са назначеним местом из старозаветне *Песме над песмама*. Због тога се нипошто не сме се искључити ни могућност да и „затворени врт“ на представама *Благовести* није ништа више него детаљ уз помоћ којег је уобличена пријатна атмосфера Богородичиног породичног дома. Другим речима, не би било сасвим методoшки коректно тумачити један детаљ на представама *Благовести*, иако је реч о празничној сцени, у светлу учене богословске реторике, а занемарити његово постојање на целом низу других представа.²⁰²⁰

²⁰¹⁶ Byzanz – das Licht aus dem Osten, 164-165 (no. I. 60).

²⁰¹⁷ Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies*, 21, 255, fig. 377; Weitzmann, Galavaris, *Illuminated Greek Manuscripts*, 140-143; *The Glory of Byzantium*, 109-110 (no. 63); Littlewood, *Gardens of the Byzantine World*, 85, fig. 29.

²⁰¹⁸ J. R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 20, 177, pl. XVII, fig. 69. За последњи осврт на поменути рукопис cf. K. Corrigan, *Constantine's problems: the making of the Heavenly Ladder of John Climacus*, *Vat. gr. 394*, *Word & Image* 12/1 (1996) 61-93.

²⁰¹⁹ Овом приликом довољно је скренути пажњу на поједине новозаветне епизоде у четворојеванђељу из Националне библиотеке у Паризу (Paris. gr. 74), cf. Omont, *Evangelies avec peintures*, pl. 15, 17-18, 25, 42; Littlewood, *Gardens of the Byzantine World*, 70, fig. 24. О представама дрвећа на сценама из новозаветног циклуса у византијском уметности cf. A. Boonen, *La figuration de l'arbre dans les scènes du Nouveau Testament à Byzance du IXe au XVe siècle*, *Byzantion* 55/2 (1985) 417-430.

²⁰²⁰ Ваља, уосталом, напоменути да, колико је нама познато, „врт затворен и студениац запечаћен“ нису сликани као префигурације Богородице у источнохришћанској уметности. Вреди, ипак, нагласити да је одломак о „запечаћеном извору“ исписан на плашту пророка Соломона у Леснову, cf. Габелић, *Лесново*, 161, црт. 17.

О могућем значењу вртова на представама *Благовести* могло би се, разуме се, много утемељеније разматрати у случају да су уз њих исписани текстови који би их повезали са одређеним текстуалним извором. Нажалост, у натписима које прате поједине од наведених представа *Благовести* нема никаквих назнака о симболичком значењу секундарних иконографских елемената. На сценама у Курбинову и костурским храмовима Светог Стефана и Богородице Мавриотисе исписани су стихови једног епиграма сасвим уопштене садржине, у форми кратког стихованог дијалога. Реч је, заправо, о песничким варијацијама на одговарајући одломак Јеванђеља по Луки. У тим сентенцама нема никаквих „ботаничких“ алузија.²⁰²¹

Сретење

Представа *Сретења Господњег* (сл. 305) приказује догађај описан у јеванђељу по Луки (Лк. 2, 22-38). Марија и Јосиф, у складу са јеврејским обичајима, довели су новорођеног сина у храм, са собом носећи жртвене дарове („двје грлице или два голубића“: Лк 2, 24). У храму су их дочекали свештеник Симеон, који је у Христу препознао Спаситеља, као и стара пророчица Ана, удовица која је стално боравила у храму. Композиција је, услед особене просторне диспозиције, раздвојена на два сегмента. На северном сегменту источног зида насликана је стојећа, полупрофилна фигура Богородице, одевене у плави мафорион и црвену хаљину. Њено лице пресликано је приликом обнове сликарства 1568. Богомајка у рукама држи малог Христа, одевеног у златни хитон и химатион са плавим клавусима, приказаног у својеврсном контрапосту – тело и глава су му окренути према фигури Симеона Богопримца, али је обе руке испружио према мајци, као да се опире одвајању од ње. Морфологија архитектонске позадине указује на то да се студеничко *Сретење* одвија у ентеријеру храма. Богородица стоји на поду од сивкастог мермера, а иза ње су низак, профилисан мраморни зид са правоуганим украсим и висока конструкција са великим отвором. Из горњег десног угла „извире“ лук мермерног циборијума, чији наставак прекрива Богородичина фигура, а испред ње, у

²⁰²¹ Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 103; W. Hörandner, *A Cycle of Epigrams on the Lord's Feasts in Cod. Marc. Gr. 524*, DOP 48 (1994) 118, 120, 123-124; Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria*, 161-162, sch. 29; Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, 91-92, 171-172, 179-180.

доњем десном углу, налази се лева половина олтара, састављеног од порфирног двостепеног постоља на коме почива лева половина златних двери, ослоњених на на црвену колонету са куглом, док се иза види часна трпеза. Иза Богородичине фигуре, смештена на јужну страну североисточног пиластра, налази се фигура Јосифа, на оригиналном слоју сликарства, на којој су видљиви и фрагменти фреске из 1568. године. Јужна половина сцене пресликана је у XVI веку. Разуме се, може се поуздано претпоставити да су се ту и на првобитном слоју налазиле фигуре Симеона Богопримца и пророчице Ане, али је исто тако несумњиво да је оригинална иконографија тог дела композиције у извесној мени нарушена приликом обнове.²⁰²²

Најстарији сегмент студеничке сцене *Сретења*, као и претпостављено оригинално обличје њеног јужног, пресликаног дела, ослањају се на добро познату иконографску структуру византијских представа тог великог празника.²⁰²³ Од стандардних примера, студеничка композиција се разликује једино по својој раздвојености на две целине. По томе је у одређеној мери слична примерима сачуваним на тлу норманске Сицилије – у Палатинској капели у Палерму и Марторани. Истина, те две композиције *Сретења* смештене су у „тимпаноне“ лукова – на месту које више одговара позицији студеничких *Благовести* – па је и њихова иконографија успешније интегрисана у јединствен приказ, тако што је олтар смештен на средишњем, најужем сегменту лука.²⁰²⁴ Испод *Благовести*, на источном зису наоса, раздвојена на два сегмента у другој зони, сцена *Сретења* се налази у Преображењском храму у Полоцку и Кириловском манастиру у Кијеву, али су, за разлику од студеничке сцене, у оба храма Јосиф и пророчица Ана представљени на истом

²⁰²² Cf. infra, стр. 455-457.

²⁰²³ О иконографији *Сретења* у византијској уметности cf. A. Ευγγόπουλος, *Η Υπαπαντή*, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328-339; D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, ABull 28/1 (1946) 17-32; Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 118-122; Maguire, *The Iconography of Symeon*; Mouriki, *Nea Moni I*, 120-121; A. Weyl Carr, *The Presentation of an Icon at Mount Sinai*, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994) 239-248; J. C. Anderson, *Anna Komnene, Learned Women, and the Book in Byzantine Art*, in: *Anna Komnene and Her Times*, ed. Th. Gouma-Peterson, New York-London 2000, 131-134; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 120-126; I. Sinkević, *Changes in the composition of the Presentation of Christ in the temple in Palaeologan times*, KH 28-29 (2002-2003) 33-38; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 175-182; N. Teteriatnikov, *On the Iconography of the Hypapante in Byzantine Art*, in: *Proceeding of the 23rd International Congress of Byzantine Studies Belgrade, 22 - 27 August 2016*, edd. D. Dželebdžić, S. Bojanin, Belgrade 2016, 163-165 (<http://www.byzinst-sasa.rs/eng/uploaded/Thematic%20Sessions%20of%20Free%20%20Communications.pdf>).

²⁰²⁴ Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 38, pl. 11B; Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral*, 181-184, figs. XVI, XVII, 102-107.

сликаном пољу на коме се налазе фигуре Богородице и Симеона.²⁰²⁵ Када је о млађим српским споменицима реч, добру аналогију представља сцена у Милешеви, пошто је такође раздвојена на два дела, на (западним) пиластрима.²⁰²⁶ Од иконографских детаља студеничког *Сретења*, пажњу пре свега привлачи представа Христа-детета у наручју Богомајке. Реч је, у извесном смислу, о иконографском архаизму. У време осликовања Немањине задужбини у византијској уметности већ су, наиме, биле преовладале оне представе *Сретења* на којима је Богомладенац приказан на рукама Симеона Богопримца, то јест, управо онако како је и описано у Лукином јеванђељу (Лк 2, 28).²⁰²⁷ И у случају назначене особености намеће се поређење са поменутиим сицилијанским сценама, као и са представом *Сретења* у Спасовом храму у Нередици.²⁰²⁸ На тим примерима је, међутим, Емануил представљен у тренутку док пружа обе руке према Симеону. Стога је за разматрање студеничке сцена још релевантнија представа из Нереза, пошто је на њој Богомладенац приказан како се чврсто држи за Богородицу, иако гледа у Богопримца – као да жели да остане у наручју мајке.²⁰²⁹ Појава тог особеног решења прати се, заправо, још од неких веома репрезентативних цариградских представа из XI века, попут минијатуре у Менологу Василија II.²⁰³⁰ То извесно колебање Христа представљало је јасан знак Његове људске слабости јер је предосетио своје будуће Страдање, које је и у јеванђељу наговештено.²⁰³¹ Како је у науци већ запажено, о томе се говори и у неким значајним делима византијске хомилитике, о чему, рецимо, сведочи једно занимљиво место у беседи Георгија Никомедијског на Сретење. Према поменутом аутору, Христос је, када је већ био наручју Симеона Богопримца, пожелео да се врати Богородици, саопштавајући свештенику да и даље гледа у своју мајку иако је у његовим рукама.²⁰³²

²⁰²⁵ Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Ефросиньева монастыря* 120-122, сл. на стр. 110; Марголина, Ульяновский, *Київська обитель Святого Кирила*, 102, црт. на стр. 94, сл. на стр. 102.

²⁰²⁶ Живковић, *Милешева*, 22-23.

²⁰²⁷ Та иконографска варијанта посебно је постала популарна у другој половини XII века. Cf. нпр. *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 68, fig. 63; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 87, ил. 86-88; Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, 80-81, fig. 64-65. Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 175-182, fig. 87-89.

²⁰²⁸ Cf. n. 2024 supra; Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 72-73, 139 (no. 240), ил. 146.

²⁰²⁹ Sinkevič, *Nerezi*, 50, fig. XXXVIII.

²⁰³⁰ *Il menologio di Basilio II*, I, 99; II, 365. Cf. Yota, *Harley 1810*, 123.

²⁰³¹ У јеванђељу по Луки (2, 35), Симеон говори Богородици: „А и теби самој пробошће мач душу, да се открију помисли многих срца.“ Cf. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267.

²⁰³² PG 28, col. 288. Cf. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267.

Распеће

Сцена *Распећа Христовог* (Мт 27, 35-56; Мк 15, 24-41; Лк 23, 33-49; Јн 19, 18-30) у Богородичиној цркви у Студеници одликује се изразитим иконографским богатством.²⁰³³ Поред главних актера те потресне слике, приказане су и личности које нису присуствовале *Распећу*, особене симболичке фигуре и неки други, веома знаковити „акцесоарни“ детаљи. Присутвом тих секундарних иконографских елемената предочена је, осим историјске димензије догађаја, и мистичка, ванвременска димензија Христове смрти на крсту (сл. 306-317).²⁰³⁴

Композицијом, наравно, доминира представа Исуса Христа распетог на великом дрвеном крсту. Његово тело прекривено је само на бедрима, белом тканином украшеном златним тракама. Спаситељева клонула глава окренута је надесно, а очи су му затворене. Византијске представе распетог Господа оборене главе (Јн 19, 30), склопљених очију и са *перизомом* појавиле су се још у IX веку, потискујући решење што је преовладавало почев од VI столећа, са Христом отворених очију и одевеним у дугачки пурпурни *колобијум*. Верује се да је новообличени тип *Распећа* произашао из потребе да се посебно нагласи тренутак Христове смрти на крсту, односно људска природа његове патње.²⁰³⁵ Та

²⁰³³ О иконографији *Распећа* у источнохришћанској уметности cf. Покровский, *Евангелие*, 401-476; Millet, *Recherches*, 396-460; L. H. Grondijs, *L'icographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bruxelles-Leyden 1940; J. R. Martin, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, ed. K. Weitzmann, Princeton 1955, 189-196; K. Wessel, *Kreuzigung*, Recklinghausen 1966; Tomić de Muro, *Kompozicija Raspeća*, 23-25; A. Kartsonis, *The Emancipation of the Crucifixion*, in: *Byzance et les images*, edd. A. Guillou, J. Durand, Paris 1994, 153-187; K. Corrigan, *Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, in: *The Sacred Image East and West*, 45-62; H. Maguire, *Image and Imagination: The Byzantine Epogram as Evidence for Viewer Response*, Toronto 1996; B. Daskas, *La spartizione delle vesti di Cristo nella scena della Crocifissione e suoi sviluppi iconografici tra Oriente e Occidente (VI-XV sec.)*, in: *Il Gioco e i Giochi nel Mondo Antico tra Cultura Materiale e Immateriale*, edd. C. Torre, C. Lambrugo, Bari 2013, 111-123.

²⁰³⁴ Петковић (В.), *Иконографија манастирских цркава*, 342, 343-344; idem, *Студеница*, 42-44, сл. 42; idem, *La peinture serbe I*, pl. 1/b; idem, *Преглед*, 316, 317, сл. 989; Millet, Frolow, *La peinture I*, pl. 37/3, 38-39; Василић, *Студеница*, 15; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9-10 (III 119), Abb. 61, 65; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 34; Мандић, *Студеница*, сл. 4-15; Тасић, *Студеница*, 129-130; Тасић, *Сликарство*, 82-83, сл. на стр. 73-75; Тодић, *Фреске*, 140, сл. 102, 131-138, Бабић, *Живопис*, сл. 63-67, 69; Николић, *Конзерваторски запис I* 39, 44-46, 48; Магловски, *Студеница*, сл. 16, 22-26.

²⁰³⁵ О томе cf. посебно радове Џона Руперта Мартина и Кетлин Кориган наведене у претходној напомени. Заправо, средњовизантијска иконографска „редакција“ Христових представа на крсту представља у извесној мери обнову решења које је било распрострањено у ранохришћанској уметности. И у та рана времена распети Христос сликан је са перизомом (или као наг), али су његове очи по правилу биле отворене. О ранохришћанској иконографији *Распећа*, са старијом литературом cf. F. Harley, *Images of the Crucifixion in Late Antiquity. The testimony of Engraved Gems*, PhD thesis, Adelaide University 2001; eadem, *Crucifixion*, in: *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, ed. J. Spier, New Haven 2007, 227-232; eadem, *The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity*, in: *Gems of Heaven: Recent Research*

димензија (искључиво) *телесног* страдања Богочовека²⁰³⁶ истакнута је и неким другим детаљима. Из Христове ране на ребру које је, по Јовановом јеванђељу (Јн 19, 34), пробио један од војника, истичу крв и вода, а из рана на рукама само крв. Осим тога, два млаза крви из рана на стопалима сливају се на Адамову лобању, приказану унутар плитке стене на којој почива крст. С једне стране, тај детаљ разумљив је у светлу податка да се, према делима појединих светих отаца и неким апокрифним списима, Адамов гроб налазио управо на Голготи, где сва четири јеванђеља лоцирају Распеће (Мт 27, 33; Мк 15, 22; Лк 23, 33; Јн 19, 17). Осим тог историјско-географског момента, сливање крви на лобању праоца разумљиво је и кроз призму дубоке историјско-мистичке повезаности Христове искупитељске жртве и првобитног греха. У делима црквених отаца Христова жртва величана је, наиме, као искупљење целокупног људског рода, а Адам је доживљаван као персонификација човечанства.²⁰³⁷

Уместо натписом „цар јудејски“, који је, према јеванђељима, био постављен изнад Христове главе (Мт 27, 37; Мк 15, 26; Лк 23, 38; Јн 19, 19-20), на студеничком *Распећу* је Он сигниран као „Цар славе“.²⁰³⁸ Таква легенда исписана је, пре Студенице, на неколико византијских представа распетог Христа. Колико је нама познато, најстарија је сачувана на оригиналном слоју иконе *Распећа* из Византијског музеја у Атини, датованом у IX век (сл. 320),²⁰³⁹ а средином следећег столећа Христос је као „Цар славе“ означен на цариградском триптиху од слоноваче из Националне библиотеке у Паризу (Кабинет

on Engraved Gemstones in Late Antiquity, edd. C. Entwistle, N. Adams, London 2011, 214-220; eadem, *The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman art: notes on the iconography of crucifixion*, in: *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West*, edd. J. Mullins et al., Dublin – Portland 2013, 13-33.

²⁰³⁶ Из дела црквених отаца посвећених Христовој смрти на крсту овде указујемо само на догматски прецизан и реторички ефектан исказ светог Јована Дамаскина: „Иначе нека одговоре нама који питамо: Јесу ли две природе умрле на крсту? Не, рећи ћемо. Дакле, нису ни распете две природе, него је Христос рођен, односно, Бог Логос који се очовечио, рођен је телом, распет је телом, пострадао је телом, умро је телом, а да је притом Његово божанство остало нестрадално.“, cf. *Свети Јован Дамаскин. Источник знања*, Београд-Никшић 2006, 303.

²⁰³⁷ Покровский, *Евангелие*, 441-444; Радојчић, *Једна сликарска школа*, 271-273; В. Bagatti, *Nota sull' iconografia di "Adamo sotto il Calvario"*, LA 27 (1977) 5-32; Марковић, *Циклус Великих празника*, 112.

²⁰³⁸ Cf. Кор. 2, 8: „Јер да су је познали, не би Господа славе разапели“. Епитет о коме је реч, како је претпостављено, вероватно је преузет из стихире Октоиха која се чита у среду по Васкрсу, cf. Тодић, *Фреске*, 152. Као „цар славе“, Христос је поменут и у неким византијским књижевним делима посвећеним Распећу, cf., нпр. *Michael Psellos on Literature and Art*, 294. Иначе, особеност легенде прва је истакла Томић де Муго, *Композиција Распећа*, 25. Пошто јој нису били познати одговарајући компаративни примери (о њима cf. infra), ауторка је неосновано закључила да је реч о реминисценцији на ранохришћанске представе Христа, „dok је још slikan на krstu kao živ“.

²⁰³⁹ Αχειράστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, 12 (no. 1).

медаља, по. 4651).²⁰⁴⁰ Са истом синатуром Христос је представљен и на икони у емаљу из ризнице цркве Светог гроба у Јерусалиму (друга половина XII века)²⁰⁴¹ и енколпионима из колекције вашингтонског института Dumbarton Oaks²⁰⁴² и Музеја примењене уметности (Grassi museum) у Лајпцигу,²⁰⁴³ израђеним у XIII веку, као и на икони што се чува у светогорском манастиру Пантократору, са самог почетка тог столећа.²⁰⁴⁴ Када је први пут осликавана Богородичина црква у Студеници, таква Христова „титула“ већ се била појавила и на представама у зидном сликарству, о чему, рецимо, сведоче сцене *Распећа* у Курбинову или испосници Светог Неофита Кипарског.²⁰⁴⁵

У складу са описом у Јовановом јеванђељу (Јн 19, 25-27) са страна распетог Христа стоје Богородица и његов најдражи ученик, аутор поменутог текста, који патњу изражава тако што је руку наслонио на браду.²⁰⁴⁶ Иза Богородице су насликане, такође на основу новозаветних описа, три жене (последња од њих на слоју из 1568)²⁰⁴⁷ што тугују заједно с њом,²⁰⁴⁸ док се иза светог Јована налази центурион. Тај војни заповедник насликан је с нимбом, будући да је, према текстовима синоптичких јеванђеља (Мт 27, 54; Мк 15, 39; Лк 23, 47), после чудесних знамења која су уследила пошто је Христос издахнуо, поверовао у то да је Он син Божији. Центурионов лик не прати легенда са именом, али нема сумње да је у питању Лонгин, пошто се он под тим именом помиње у једној редакцији апокрифног

²⁰⁴⁰ Byzance, 236-237 (no. 150); A. Cutler, *One Fish Two Fish Red Fish Blue Fish: Byzantine Visual Structures in the Light of Twentieth-Century Practice and Theory*, in: *Byzantium/Modernism. The Byzantine as Method in Modernity*, edd. R. Betancourt, M. Taroutina, Leiden-Boston 2015, 212-217, fig. 8.1. Да је реч о најстаријој византијској представи *Распећа* са натписом „цар славе“ сматрао је A. Büchler, *King of Glory and King of the Jews: The Titulus of the Cross in the Christian East*, in: *Sixteenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, Baltimore 1990, 68-69 (где је поменута и легенда на сцени у Студеници).

²⁰⁴¹ K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. Bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967, 170 (no. 53).

²⁰⁴² *The Glory of Byzantium*, 174 (no. 125); M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. II*, Washington D. C. 2005², 109-110, (no. 159).

²⁰⁴³ A. Effenberger, *Ein byzantinisches Emailkreuz mit Besitzerinschrift*, SA 31 (1983) 115-124.

²⁰⁴⁴ Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες*, 125, Етк. 2. Та икона је и по неким другим особеним детаљима сродна *Распећу* из студеничког католикона, cf. infra.

²⁰⁴⁵ Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 147, fig. 68; Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 150, fig. 32. У оба храма је иста легенда исписана и на сцени *Скидања с крста*, што је случај и у Тимотесубанију, cf. Привалова, *Тимотесубани*, 81, рис. 31.

²⁰⁴⁶ О бради ослоњеној на руку као уобичајеном гесту изражавања жалости у византијској уметности cf. H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (1977) 132-151, посебно 144-145.

²⁰⁴⁷ Бабић, *Живопис*, 166.

²⁰⁴⁸ Према Јовановом јеванђељу (Јн 19, 25), поред Богородице, за распетим Христом туговале су њена сестра Марија Клеопина и Марија Магдалина. Од многих жена које су оплакивале Христа, јеванђелиста Матеј посебно помиње Марију Магдалину, Марију, мајку Јакова и Јосије, и мајку синова Заведејевих (Мт 27, 56). Марко такође именује Марију Магдалину и Јаковљеву и Јосијину мајку Марију, али и извесну Саломију (Мк 15, 40), док се у тексту светог Луке ниједна жена не наводи поименце (Лк 23, 49)

Никодимовог јеванђеља.²⁰⁴⁹ На веома оштећеном делу фреске иза Лонгина сачувани су трагови фигуре једног Јеврејина у дугој плавој хаљини и окерном огртачу и голе ноге једне личности у сандалама, одевене у кратку хаљину.

На студеничкој сцени приказани су и анђели који оплакују Христа,²⁰⁵⁰ као што је у средњовизантијској уметности било уобичајено.²⁰⁵¹ Они су насликани у највишем регистру композиције, са страна крста, у виду фронталних допојасних фигура, а патњу изражавају покретима руку и тужним изразима лица.²⁰⁵² Присуство тих небеских бића нема, иначе, упориште у новозаветним сведочанствима, али би се могло објаснити уз помоћ појединих занимљивих остварења византијске поезије XII века. У науци је већ запажено да се ламент анђела, који уз Богородицу и Јована Богослова оплакују распетог Христа, описује у једном епиграму Јована Мавропода, а сасвим слична песничка слика постоји и у стихованом опису *Распећа* из пера Евгенија из Палерма.²⁰⁵³ И неки други учени Ромеји уводили су ликове анђела у своја књижевна дела посвећена празнику о коме је реч. У екфрасису Михаила Псела о икони *Распећа*, цео један параграф посвећен је двојници анђела (о којима писац говори као о арханђелима Михаилу и Гаврилу) што, баш као на студеничкој фресци, „лете изнад Господа“.²⁰⁵⁴

Посебну иконографску занимљивост сцене представљају и ликови двојице пророка. Из горњег левог угла композиције посматрачу се обраћа младолики Мојсије, приказан у попречу. Он обема рукама придржава развијен свитак на коме је исписана кратка

²⁰⁴⁹ Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 288. Лонгин је у крилу Православне цркве поштован као светитељ. О томе детаљније cf. А. Ξυγγόπουλος, *Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου. Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών*, ΕΕΒΣ 30 (1960-1961) 54-84; Марковић, *Циклус Великих празника*, 111.

²⁰⁵⁰ Њих је добро описао још Петковић (В.), *Студеница*, 43-44, али је погрешно сматрао да су „нешто доцније насликани“.

²⁰⁵¹ Анђели су на представама *Распећа* сликани већ на синајским иконама из VII-VIII века [cf. Weitzmann, *The Icons*, 57-58 (no. B32), 61-64 (no. B36)], а потом и на целом низу млађих примера. За неке од њих cf. Mouriki, *Nea Moni*, 58; Maguire, *The Asymmetry of Text and Image*, 22, n. 27, као и следећу напомену.

²⁰⁵² Када је реч о хронолошки блиским споменицима, анђели у студеничком *Распећу* су по изгледу и месту на коме се налазе најсличнији онима у Мирожском манастиру код Пскова, Нередици и Вардзији, cf. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, илл. 98; Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 136 (no. 230), ил. 57; Gprindashvili, *Vardzia*, fig. 105.

²⁰⁵³ *Ioannis Euchaitorum Metropolitanæ quæ in codice vaticano graeco 676 supersunt*, edd., I. Bollig, P. de Lagarde, Göttingen 1882, 6 (no. 7); *Eugenii Panormitani versus iambici*, ed. M. Gigante, Palermo 1964, no. 13. На наведене изворе сасвим је недавно скренуо пажњу Maguire, *The Asymmetry of Text and Image*, 20-21.

²⁰⁵⁴ *Michael Psellos on Literature and Art*, 297-298. Вреди указати и на податке из извора о ликовима анђела на цариградским скулптурама светих Константина и Јелене који између себе држе Часни крст, по угледу на које су анђели представљана са страна крста и на појединим ставротекмама са представама помнутих светитеља, cf. *Constantinople in the Early Eighth Century. The Parastaseis Syntomoi Chronikai. Introduction, Translation and Commentary*, edd. A. Cameron, J. Herrin et al, Leiden 1984; 78-81; Teteriatnikov, *The True Cross*, 175-176, fig. 6, 14-15.

парафраза из његове Пете књиге: „Видите живот мој на...“²⁰⁵⁵ Тај одломак, који је у Ерминији Дионисија из Фурне доведен у везу управо са сценом *Распећа*,²⁰⁵⁶ чита се на јутрењу Васкрса.²⁰⁵⁷ Представа пророка Мојсија, са истим текстом као у Студеници, насликана је и у оквиру композиције *Распећа* у трпезарији манастира Јована Богослова на Патмосу²⁰⁵⁸ и Сопоћанима.²⁰⁵⁹ Као пандан Мојсијевом попрсју, на супротној страни сцене представљен је дугокоси, седобради пророк Исаија. На ротулусу који држи у рукама исписан је цитат из његове књиге: „као јагње на заклање вођен“ (Иса 53, 7). Како је у науци већ објашњено, појава тог старозаветног одломка на студеничкој сцени *Распећа* разумљива је уколико се зна да је он на литургији читан управо у непосредној вези са евоцирањем Христовог страдања. Поменути цитат из Исаијине књиге чита се на проскомидији, у тренутку док свештеник забада копље у десну страну печата просфоре.²⁰⁶⁰

У оквиру сцене *Распећа* приказане су и две женске фигуре у пратњи анђела. Прва је насликана у непосредној близини Христовог мртвог тела, десно од торза. То је допојасна представа младолике жене са златном дијадемом, одевене у белу хаљину са црвеним и црним украсима, која прекрива тело и главу. Она у покривеним рукама држи велики златни путир, а у њега прихвата крв што истиче из Христове ране на ребру. Иза ње је приказан анђеоло у лету, испружених руку – очито њен пратилац који је приводи Христу. Други анђеоло, приказан нешто даље од Спаситеља, приближно испод десног крака крста, одводи једну другу фигуру, гурајући је рукама у леђа. И та жена, одевена у сиву хаљину, приказана је допојасно, са покривеним рукама испред тела; али она гледа право у посматрача, као да је затечена што „напушта“ сцену. Иако их не прате одговарајући натписи, две описане фигуре лако се могу идентификовати на основу немалог броја

²⁰⁵⁵ 5 Мојс, 28, 66: „И живот ће твој бити као да виси према теби, и плашићеш се ноћу и дању, и нећеш бити миран животом својим“.

²⁰⁵⁶ Медић, *Стари сликарски приручници* III, 250/251.

²⁰⁵⁷ Годић, *Фреске*, 152, п. 71; Mercenier, *La Prière* II/1, 134-135.

²⁰⁵⁸ Орλάνδος, *Πάτιος*, 227-228, Еικ. 113.

²⁰⁵⁹ Живковић, *Сопоћани*, 20; Томић, *Сороћани*, 351. О представама пророка на сцени *Распећа* cf. и Марковић, *Првобитни живопис*, 238.

²⁰⁶⁰ Годић, *Фреске*, 152. Cf. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 356, Јустин, *Божанствене литургије*, 12; Мирковић, *Православна литургија* II, 59. Cf. и Тумачења *свете литургије*, 25; *St Germanos of Constantinople*, 70.

Иначе, у Ерминији Дионисија из Фурне, препоручује се да се у оквиру сцене *Распећа* испише један други цитат из Књиге пророка Исаије (Ис 53, 12: „...јер предадоше његову душу смрти, и би метнут међу злочинце“), cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 250/251. Одломак исписан на студеничком *Распећу* у том сликарском приручнику помиње се у вези са сценом *Подизања на крст*, cf. *Ibid.*, 248/249.

аналогија, утолико пре што су на некима од њих и прецизно идентификоване легендама – реч је о персонификацијама Новог и Старог завета, односно Цркве и Синагоге.²⁰⁶¹ Како је у питању можда најизразитија иконографска особеност сцене *Распећа* у студеничком католикону, посветићемо јој нешто више пажње него претходно размотреним иконографским елементима.

Прве познате представе *Распећа* са персонификацијама Цркве и Синагоге настале су у IX веку, у оквиру једне серије каролиншких радова у слоновачи. Иако раније византијске аналогije нису сачуване, верује се да су поменута западњачка иконографска решења заснована на преузимању образаца са Истока.²⁰⁶² Најстарији, пак, сачувани примери на подручју византијског културног простора потичу из уметности древне Грузије.²⁰⁶³ Крунисана персонификације Цркве која прихвата крв из Христових рана у путир приказана је у цркви бр. 7 у Саберееби, у манастирском комплексу Давид-Гареджа, осликаној највероватније у X веку.²⁰⁶⁴ Из истог столећа можда датира и *Распеће* из

²⁰⁶¹ Стога су две симболичке представе истраживачи студеничког живописа одавно идентификовали, cf. Петковић, *Иконографија манастирских цркава*, 343; idem, *Студеница*, 44 (с нетачним податком да је реч о досликаним детаљима); Popovich, *Personifications*, 193-194; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 34; Тасић, *Студеница*, 129-130; idem, *Сликарство*, 82-83; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 36; eadem, *Живопис*, 73, сл. 64, 67; Тођић, *Фреске*, 151.

²⁰⁶² S. Ferber, *Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques*, ABull 48/3-4 (1966) 323-334; E. Leesti, *Carolingian Crucifixion Iconography: An Elaboration of a Byzantine Theme*, RACAR 20/1-2 (1993) 3-15; M. Büchsel, *Die Kreuzigung zwischen Antike und Christentum*, JKSW, n.s., 89/90 (1993/94) 7-33, passim. Cf. и *Распеће* од слоноваче из Државног музеја у Берлину, израђено у XI веку, можда у Монтекасиноу или Амалфију: H. L. Kessler, *An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival*, JBM 8 (1966) 67-95, посебно 76-77. За млађе представе персонификација Цркве и Синагоге у уметности средњовековног Запада, како на представама *Распећа*, тако и у оквиру других иконографских целина, cf. A. Timmermann, *The Avenging Crucifix: Some Observations on the Iconography of the Living Cross*, Gesta 40/2 (2001) 141-160, passim; N. Rowe, *Rethinking Ecclesia and Synagoga in the Thirteenth Century*, in: *Gothic, Art & Thought in the Later Medieval Period: Essays in Honor of Willibald Sauerländer*, ed. C. Hourihane, University Park 2011, 264-291; eadem, *The Jew, the Cathedral and the Medieval City. Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, Cambridge 2011.

²⁰⁶³ Према мишљењу Никол Тијери, већ у другој половини X столећа настао је један занимљив, нестандартан пример из Кападокије. На *Распећу* у цркви у Бахатину (Бакатин саманлиги килисеси) приказана је, изгледа, персонификација Цркве на чије испружене руке пада крв из Христовог ребра, cf. N. Thierry, *Un décor pré-icône de Cappadoce. Açıkel Ağa Kilisesi, l'église de l'ağa à la main ouverte*, CA 18 (1968) 50, fig. 14; eadem, *Sabereebi No 7*, 213. Cf. Restle, *Kleinasien* III, Abb. 517; Поједини истраживачи, међутим, сматрају да су фреске у цркви настале у првој половини XI века. За последњу студију о том живопису, где је његова израда приписана сликарској радионици из Цариграда, cf. C. Jolivet-Lévy, *The Bahattin Samanlığı Kilisesi at Belisurma (Cappadocia) Revisited*, in: *Byzantine Art: Recent Studies*, ed. C. Hourihane, Princeton 2009, 81-110 (о сцени *Распећа* на стр. 104, 106, fig. 16).

²⁰⁶⁴ Z. Skhirtladze, *Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration*, OC 81 (1997) 190, fig. 14; Thierry, *Sabereebi No 7*, 211-213, sch. 5; D. Mourelatos, *The Formation and Evolution of Monumental Painting in Georgia (6th-12th c.)*. *The Role of Byzantine Art*, in: *Medieval Painting in Georgia*, 111, pl. 2/c-d. Постоји и мишљење да поменуте фреске потичу из VIII-IX века, cf. Овчиников, *Шиферное "Распятие" XIII в.*, 214, илл. 18.

Шемокмеди, израђено у техници емаља, данас у Уметничком музеју Грузије у Тбилисију, на коме је, осим Цркве, представљена и симболичка фигура Синагоге, иза апостола Јована коме је окренута леђима (сл. 318).²⁰⁶⁵ Даљи развој иконографских мотива о којима је реч истражили су Анастасиос Орландос и Гордана Бабић. Они су најпре, указали, на персонификације Старог и Новог завета у илустрованим рукописима хомилија Григорија Назијанског, а потом и на *Распеће* у четворојеванђељу из париске Националне библиотеке (Par. gr. 74), илустровано у цариградском Студијском манастиру у трећој четвртини XI века.²⁰⁶⁶ Примећено је, надаље, да се, насупрот иконографски сведеним сценама *Распећа* у храмовима XI века и главних комнинских споменика, иконографски детаљи о којима је реч појављују на појединим представама тог Великог празника насталим у XII и почетком XIII века. У питању су композиције *Распећа* на још једној грузинској уметници, минијатури у тзв. Другом четворојеванђељу из Цручија, као и у неколико споменика византијског зидног сликарства: Светом Стратигу код Горњег Буларија на Манију, „Старом манастиру“ код села Врондаме у Лаконији, испосници Светог Неофита код Пафоса (сл. 319), трпезарији манастира Светог Јована Богослова на Патмосу и католикону Богородице Мавриотисе у Касторији.²⁰⁶⁷ Имајући у виду несумњиво цариградско порекло поменутог париског рукописа, као и географску распрострањеност осталих представа, Гордана Бабић је закључила да порекло иконографских детаља о којима је реч треба тражити у престоници Ромејског царства.²⁰⁶⁸ Прикупљеној компаративној грађи данас би се могао придужити тек понеки пример, попут слоноваче израђене у XII веку, данас похрањене у Ермитажу,²⁰⁶⁹ фреске у задужбини витезова јовановаца у селу Абу Гош код

²⁰⁶⁵ Л. З. Хускивадзе, *Грузинские эмали*, Тбилиси 1981, 57-66, таб. у боји II, таб. VI; *The Treasures of Georgia*, сл. на стр. 215. За касније датовање залаже се Nersessian, *Armenian Manuscripts*, 21, n. 38.

²⁰⁶⁶ Орλάνδος, *Πάτμος*, 215, n. 4; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 36-37. За поменуте примере cf. Gavalaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies*, 95-98, figs. 94, 139, 195, 358, 407; Omont, *Evangelies avec peintures*, pl. 51. О персонификацијама Цркве и Синагоге на представама *Распећа* у источнохришћанској уметности писале су и Popovich, *Personifications*, 187-197; Revel-Neher, *The Image of the Jew*, 88-94; eadem, “*By Means Of Colors*”, 516-531.

²⁰⁶⁷ Орλάνδος, *Πάτμος*, 215, n. 4; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 37-38. За наведене примере cf. Амиранашвили, *Грузинская миниатюра*, 34-39; Дρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 442, πίν. 33; idem, *Η ιστορική Μονή της Κλεισούρας ή Παλιομονάστρη Βρονταμά*, in: idem, *Μάνη και Λακωνία*. Γ', ed. X. Κωνσταντινίδη, Αθήνα 2009, 97; Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 150, fig. 32; 75; Орλάνδος, *Πάτμος*, 213, πίν. 88; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, είκ. 2.

²⁰⁶⁸ Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 38.

²⁰⁶⁹ *Искусство Византии в собраниях СССР*, edd. А. В. Банк, М. А. Бессонова, Москва 1977, 105 (по. 596); Овчиников, *Шиферное “Распятие” XIII в.*, 214, илл. 19. На том примеру није приказана персонификација Синагоге.

Јерусалима (трећа четвртина XII века),²⁰⁷⁰ те три иконе *Распећа* – из светогорског манастира Пантократора, с почетка XIII столећа,²⁰⁷¹ цркве у Мацхваришију (XIII век)²⁰⁷² и једне необјављене иконе која се чува у манастиру Свете Катарине на Синају.²⁰⁷³ Што се, пак, тиче млађих српских представа *Распећа*, ваља приметити да је присуство персонификација Цркве и Синагоге на студеничкој сцени имало извесног одјека. На главној представи *Распећа* у католикону Жиче, оној у јужној певници наоса, нема симболичких фигура о којима је реч, али су оне зато приказане у оквиру исте сцене у параклису Светог Стефана, додуше на обновљеном слоју, с почетка XIV столећа.²⁰⁷⁴ У каснијој српској уметности одговарајуће иконографско решење појавиће се тек у понеком споменику XIV и XV века.²⁰⁷⁵

На којим текстуалним предлошцима, односно богословској позадини почива појава персонификација Цркве и Синагоге на представама *Распећа* у источнохришћанској уметности? У најширем смислу посматрано, могло би се претпоставити да су инспирацију за сликање Цркве која прихвата Христову крв идејни творци разматраног мотива пронашли већ у текстовима јеванђеља, будући да је еклисиолошко тумачење свога страдања у извесном смислу дао већ сâм Христос, када је на Тајној вечери изговорио: „ово је крв моја Новог завјета“ (Мт 26, 28; Мк 14, 24), односно: „ова је чаша Нови завјет у крви мојој“ (Лк 22, 20). Чини се, међутим, да је у уобличавању представе Цркве која на

²⁰⁷⁰ B. Kühnel, *The Personifications of Church and Synagogue in Byzantine Art: Towards a History of the Motif*, *Jewish Art* 19-20 (1993) 112-123, figs. 1-4; Folda, *The Art of the Crusaders*, 383, 388, pl. 34d, 35j.

²⁰⁷¹ Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες*, 125, Εικ. 2.

²⁰⁷² Овчиников, *Шиферное “Распятие” XIII в.*, 214, илл. 20.

²⁰⁷³ Фотографија иконе доступна је на интернет страници Универзитета Принстон посвећеној синајским иконама: <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6735>. Персонификације Старог и Новог завета насликане су и на сценама *Распећа* у неколико млађих рукописа XIII века. У Физиологу из Смирне приказана је само персонификација Цркве у подножју крста (Bernabò, *Il Fisiologo di Smirne*, 55, fig. 71), а у неким јерменским (cf. Der Nersessian, *Miniatures cillicienes*, in: eadem, *Études byzantines et arméniennes*, I, 513, II, fig. 252; eadem, *Armenian Manuscripts*, 21, pl. 83; L. Durnovo, *Armenian miniatures*, New York 1961, 94-95; Der Nersessian, *Miniature Painting I*, 74-75, 109; II, fig. 205, 207, 375) и сиријским кодексима, (cf. J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, I, 308; II, pl. 90), насликане су обе симболичке фигуре. Cf. и *Распеће* у Оморфоклисији код Касторије, где Христова крв утиче у посуду приказану на високом ступцу: Кисас, *Оморфоклисија*, 23.

²⁰⁷⁴ Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 505 (no. 25), сл. 197.

²⁰⁷⁵ Реч је о сценама *Распећа* у Грачаници, Хиландару, Кучевишту, Земену, Марковом манастиру, Минхенском псалтиру и Трескавцу, cf. Popovich, *Personifications*, 187-188, 461, 463; Тодић, *Грачаница*, 117; W. Taylor Hostetter, Jr., *In the heart of Hilandar*, Beograd 1998 (CD-ROM); Ђорђевић, *Кучевиште*, 93, сл. 17; Л. Мавродинова, *Земенската църква. История, архитектура, живопис*, София 1980, 62, сл. 38; Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 277-278; *Der serbische Psalter I*, 198-199; II, 31; Радојчић, *Једна сликарска школа*, 271. О персонификацијама Старог и Новог завета у ексонартеку Богородице Љевишке cf. И. М. Ђорђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, in: idem, *Студије*, 3-14.

сценама Распећа прихвата крв у путир више допринели неки други, сликовно-симболички разрађенији текстови. Поједини истраживачи већ су скренули пажњу на могућност да су иконографски детаљи које разматрамо засновани на једном месту из *Великог канона* Андреје Критског.²⁰⁷⁶ Четврта песма канона који се чита у среду, посвећена управо Распећу Христовом, садржи стихове: „Црква стече чашу – живоносна Твоја ребра, Спасе наш. Из њим нам две реке истекоше: опраштање и богопознање, као праслика два Завета – Старог и Новог.“²⁰⁷⁷ Неки други аутори указали су на подједнако сликовите текстуалне сегменте у оквиру литургије Страсне седмице, када се служи према Посном Триоду. У једној од химни што се читају на Велики петак пева се, као и у поменутом канону, о томе како ребра Христова нападају Цркву: „Живоносна твоја ребра, Христе, као извор који истиче из Едема, Цркву твоју, као разумни Рај напада.“²⁰⁷⁸ Осим цитираних, у истој богослужбеној књизи постоје и стихови који би се могли довести у везу са персонификацијом Синагоге. На Велики понедељак читају се стихови посвећени Прекрасном Јосифу и Параболи о сасушеној смокви (Мт 21, 18-20; Мк 11, 12-14). Јеванђељски мотив смокве тумачи се, при томе, као симболичка представа јалове Синагоге: „Синагогу Јеврејску, преко смокве, Христос, показујући као неплодну духовно, клетвом осуши; бежимо од њених страсти.“²⁰⁷⁹ Литургијско везивање заснивања Цркве и пропасти Синагоге за тренутак Христове смрти на крсту имало је, разуме се, чврсту богословску позадину. Вреди, у том смислу, подсетити на то да поједини византијски коментатори јеванђеља цепање завесе Храма које се збило приликом Распећа (Мт 27, 51; Мк 15, 38; Лк 23, 45) тумаче управо као свеојеврсну ознаку завршетка Старог и почетка Новог завета.²⁰⁸⁰

²⁰⁷⁶ А. Baumstark, приказ књиге: *J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Wien 1906, BZ 16/2 (1907) 647*; Петковић (В.), *Студеница*, 44, n. 4; Popovich, *Personifications*, 191; Орλάνδος, Πάτριος, 216; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 36, n. 20; Бабић, *Живопис*, 73; Поповић, *Српски владарски гроб*, 39; Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 277.

²⁰⁷⁷ *Велики канон светог Андреја Критског*, прев. епископ др Артемије, Београд 2007, 17.

²⁰⁷⁸ *Посни триод*, 123. На цитирани одломак као могући извор иконографског детаља о коме је реч скренуо је пажњу Gavalaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies*, 97. Cf. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 36, n. 20; Revel-Neher, *The Image of the Jew*, 94.

²⁰⁷⁹ *Посни триод*, 15. О представама поменуте параболе у источнохришћанском сликарству cf. М. Марковић, *Христос проклиње смоквино дрво" у цркви Светог Никите код Скопља*, Ниш и Византија 5 (2007) 381-392.

²⁰⁸⁰ „Завеса се поцепала и тиме је Бог показао да је (до тада) неприступни и невидљиви Храм, чији је унутрашњи део (Светиња над Светињама) био закриљен завесом, толико понижен и оскрнављен, да је постао свима приступачан и видљив. Неки дају додатна објашњења. Поцепана завеса је означила да је слово Закона укинута како би се открила пуноћа Закона, која је до тада била прикривена словом као неком

Као што је то још од VI века било уобичајено, на сцени *Распећа* приказане су и персонификације Сунца и Месеца. Оне су насликане са страна хоризонталног крака крста, тек нешто ниже од равни његове доње ивице.²⁰⁸¹ Сунце је приказано у виду црвеног круга у коме се налази лице у профилу, а са чијих ивица се радијално простиру снопови светлости. Са супротне стране је приказ Месеца, истог облика као и Сунце. Нажалост, лице персонификације унутар тог светлоплавог круга што исијава зраке исте боје данас се не може разазнати. Једини текстуални извор на коме се појава двеју небеских светила могла донекле заснивати представља текст Лукиног јеванђеља. Према том опису (23, 44-45), непосредно пре него што ће Христос издахнути на крсту десила су се необична природна знамења: „А бијаше око шестогачаса, и тама би по свој земљи до часа деветогачаса. И помрча сунце, и завјеса храмовна раздрије се напола.“ Како се у цитираном одломку експлицитно помиње само Сунце, претпоставља се да је сликање персонификације Месеца било проузроковано жељом да се нагласи универзална димензија Христове смрти на крсту, односно да два небеска тела, у ствари, симболизују Исток и Запад васељене.²⁰⁸²

За разлику од размотрених персонификација Сунца и Месеца, чија се појава на сцени открива тек пажљивијим посматрањем, присуство једне друге врсте небеских тела на први поглед привлачи пажњу посматрача. Реч је о осмокраким златним звездама, „расутим“ по плавој позадини. По том иконографском елементу, студеничка сцена је прилично особена. Колико смо успели да установимо, постоје само још две са њом упоредиве представе *Распећа*.²⁰⁸³ На икони из Византијског и хришћанског музеја у Атини

завесом, и све оно што је раније у Закону било нејасно и тајновито, сада је откривено будући испуњено у Христу.“, cf. Теофилакт Охридски, *Тумачења светог Еванђеља по Матеју* (<https://svetosavlje.org/tumacjenja-svetog-evandjelja-po-mateju/30/>)

²⁰⁸¹ На приближно истом месту *Sol* и *Luna* насликани су и на *Распећу* у испосници Светог Неофита Кипарског, где је сачувана само персонификација Сунца, cf. Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 150, fig. 32.

²⁰⁸² О персонификацијама Сунца и Месеца на представама *Распећа*, са широм литературом cf. Popovich, *Personifications*, 74-78; S. Djurić, *The Representations of Sun and Moon at Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 340-341; Марковић, *Циклус Великих празника*, 112. За мишљење да је Сунце приказивано на сценама *Распећа* у вези са метафором о Христу као *Сунцу правде* cf. Габелић, *Лесново*, 60.

²⁰⁸³ Засад је једино Радојчић, *Старо српско сликарство*, 34, 36, покушао да пронађе аналогije за звездано небо на студеничком *Распећу*. Као што је угледни аутор на лику мртвог Христа видео везу са млађим италијанским *Распећима*, тако га је и позадина сцене подсетила на „архаично и наивно сликарство“ у цркви Светог Власија код Бриндизија. У том пећинском храму, чије су фреске хронолошки блиске (1196) најстаријем живопису Студенице, звезде на (црвеној) позадини појављују се само на представи Христа Старца Данима, cf. V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in: *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, ed. P. Belli D'Elia, Milano 1980, 335-338.

(IX век), златна позадина сцене „посута“ је петокраким звездама, највероватније приликом обнове иконе у наредном столећу (сл. 320).²⁰⁸⁴ Детаљима са студеничке композиције још су сродније осмокраке звезде што украшавају плави фону једне синајске иконе са сценама *Распећа* и *Рођења Христовог*, делу јерменског уметника с краја XIII или почетка XIV века (сл. 321).²⁰⁸⁵ Осим поменутих малобројних представа *Распећа*, чини се да је неопходно подсетити и на постојање дуге традиције приказивања звездане позадине на представама крста – као својеврсне амблематске представе *Распећа*. Као што је добро познато, најрепрезентативнији примери таквог решења сачувани су у ранохришћанским и рановизантијским споменицима Равене²⁰⁸⁶: звездано небо на монументалној представи крста са симболима јеванђелиста у куполи тзв. маузолеја Гале Плацидије,²⁰⁸⁷ те у апсидама San Apolinare in Classe и архиепископске капеле, чијим олтарским апсидама доминира огроман *crux gemmata*,²⁰⁸⁸ Неколико раних, сродних представа сачувано је и на источним подручјима Царства. Такве су, рецимо, представе крста у ротонди Светог Ђорђа у Солуну и куполи нартекса катедрале у Никеји, као и млађи, средњовизантијски примери, сачувани у цркви Свете Софије у Солуну и у Хосиос Лукас.²⁰⁸⁹ С друге стране, ваља напоменути да звездана позадина у рано– и средњовизантијској уметности није појављивала само на представама крста и сцене *Распећа*. Како је, разматрајући решење примењено на сцени у Студеници, запазила Гордана Бабић, звездама је украшен и фон иконе са ликом Христа Старца Данима из манастира Свете Катарине на Синају (VII век).

²⁰⁸⁴ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, 12-17 (no.1); *Mother of God*, 486-487 (no. 84).

²⁰⁸⁵ Μουρικι, *Εικόνες*, 120; *Byzantium. Faith and Power*, 370 (no. 226).

²⁰⁸⁶ Cf. Радојчић, *Злато у српској уметности*, 34; Grabar, *L'iconographie du Ciel*, 15.

²⁰⁸⁷ Deichmann, *Ravenna*, pl. 19; Mauskopf Deliyannis, *Ravenna*, 80-82, fig. 19; A. P. Alwis, *The Role of Late-Antique Art in Early Christian Worship: a Reconsideration of the Iconography of the 'Starry Sky' in the 'Mausoleum' of Galla Placidia*, PBSR 78 (2010) 193-217.

²⁰⁸⁸ Deichmann, *Ravenna*, pl. XIV; Ihm, *Apsismalerei*, 165-166, taf. XX/2; Mauskopf Deliyannis, *Ravenna*, 267-270, fig. 95, pl. VIIIb. Cf. и G. Hellemo, *Adventus Domini: Eschatological Thought in 4th Century Apses and Catecheses*, Leiden – New York – København – Köln 1997, 109-117; Καραγιάννη, *Ο σταυρός*, 79-83, Λήμ. 1, 2, 8, 11. Cf. и представе христограма на астралној позадини у баптистеријуму храма San Giovanni in fonte у Напуљу и баптистеријуму у Албенги (cf. P. Pariset, *I mosaici del battistero di S. Giovanni in fonte*, CA 20 (1970) 4, fig. 9, N. S. Dennis, *Bodies in Motion. Visualizing Trinitarian space in the Albenga baptistery*, in: *Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium*, ed. J. Boganović, London and New York 2018, 124-148), као и звездано небо на своду гробнице на острву Карацаорен (Јикија), с представама арханђела што држе медаљон у коме се вероватно налазила представа Јагњета Божијег: S. Tsuji, *The Starry Night. Art Before the Era of the Icon*, Convivium 2/1 (2015) 149-165.

²⁰⁸⁹ Π. Μάστορα, «Οράς πόσην μεταβολήν ο σταυρός κατειργάσατο»: *Ιδιάζουσα προσθήκη σταυρού σε παραστάσεις παγανιστικής εικονογραφίας*, Εικονοστάσιον 4 (Πάφος 2013) 91-94, εικ. 1; Καραγιάννη, *Ο σταυρός*, 83-84, 86-87, 158, Λήμ. 4, 13, 18, 64.

О распрострањености тог особеног „декоративног“ решења у цариградској уметности средњевизантијског раздобља сведочи централно поље познатог триптиха од слоноваче из Ермитажа, са представом Четрдесет севастијских мученика, на чијој су плавој позадини насликане осмокраке звезде.²⁰⁹⁰ Астрални фон се, најзад, у уметности византијског света појављује и на неким другим сценама из христолошког циклуса, попут *Вазнесења*,²⁰⁹¹ *Силаска у Ад*,²⁰⁹² па и на неколико сцена из поменутог циклуса, о чему сведочи живопис цркве у Вардзији.²⁰⁹³

Како, имајући у виду рамотрену иконографску грађу, тумачити појаву звезда на сцени *Распећа* у Богородичиној цркви у Студеници? Најопштији одговор на то питање заснивао би се на мишљењу да је реч о уобичајеном иконографском елементу за означавање небеског свода, пошто се, уз Сунце и Месец, звезде неретко појављују на представама небе у Октатевсима, илустрацијама појединих визија, односно у оквиру *Страшног суда*.²⁰⁹⁴ У том смислу посматрана, звездана позадина студеничког *Распећа* могла би се разумета као иконографски елемент што треба да додатно нагласи космичку димензију догађаја. Осим тога астрални фон би се на представи *Распећа* могао објаснити речима из Службе уздизања Часног крста, како је већ запажено. Ту се, у стихири четвртог гласа, Часни крст велича као „сјајни знак међу звездама“.²⁰⁹⁵

²⁰⁹⁰ Бабић, *Живопис*, 73. За поменуто синајску икону cf. Corrigan, *Visualizing the Divine*. За триптих из Ермитажа cf. п. 1003 supra. Не би, можда, требало искључити могућност да су звезде на фону представе севастијских мученика засноване на тексту беседе светог Василија Великог, најзначајнијег списа у њихову славу. У последњем делу тог прославног састава, аутор мученике из Севастије назива „звездама света“, cf. *Let Us Die That We May Live*, 76.

²⁰⁹¹ Demus, *The Mosaics of San Marco*, 175, pl. 55.

²⁰⁹² Тодић, *Грачаница*, 158 (са могућим литургијским изворима таквог решења). За мишљење да су звезде на студеничком Распећу „видљиви знаци оне вечне и незалазне светлости и Христове победе над смрћу“ cf. Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 76 (Б. Тодић).

²⁰⁹³ Gaprindashvili, *Vardzia*, fig. 93, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104; G. Alibegashvili, *New Tendencies in Georgian Mural Painting of the Late 12th Century. Murals of the Main Church of the Assumption in Vardzia*, in: ΛΑΜΠΝΑΔΩΝ I, 18-19. Занимљиво је, међутим, да управо на *Распећу* насликаном у том грузинском храму нема звездане позадине. И на поменутој синајској икони (cf. п. 2090 supra) звездама је, поред *Распећа*, украшена и композиција *Рођења Христовог*.

Посебно је занимљиво решење примењено у Марторани (сл. 322), где астрална мозаичка декорација није везана за јеванђељске сцене. У том су храму сводови четири угаона травеја прекривени шестокраким златним звездама на плавој позадини, cf. Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 212-213, pl. XIII, fig. 90-91.

Конечно, вредело би можда поменути и чињеницу да је звездана позадина често приказивана и на плаштаницама из XIV века, cf. нпр. *Byzantium. Faith and Power*, 310-311 (no. 186), 313-314, no. (187B).

²⁰⁹⁴ Cf. Grabar, *L'iconographie du Ciel*; Kepetzi, *Le motif de l'enroulement du ciel*.

²⁰⁹⁵ Mercenier, *La Prière*, III/1, 117. На цитирано место из службе указао је Тодић, *Фреске*, 152, а запазио га је и Овчинников, *Символика хришћанског искуства*, 256, п. 4, доводећи га у везу са представом крста у маузолеју Гале Плацидије.

ПОЈЕДИНАЧНЕ ПРЕДСТАВЕ

Јеванђелисти

Као што је у византијској уметности вековима било уобичајено,²⁰⁹⁶ у Богородичиној цркви у Студеници четворица писаца јеванђеља приказани су у свом радном амбијенту (сл. 11-14).²⁰⁹⁷ Свети Матеј седи на дрвеној столици без наслона, а одевен је у плави хитон са златним клавусима и светлосиви химатион. Он у левој руци, наслоњеној на колена, држи лист са почетним речима из његовог јеванђеља, а десном умаче *каламус* (писаљку од трске)²⁰⁹⁸ у округлу рупу испуњену мастилом на дугуљастој правоугаоној мастионици од дрвета. Поред мастионице, на писарском столу се налази и кратак двосекли нож за зарезивање *каламуса*, док су у отвору са отшкринутим вратанцима на фронталној страни стола приказане две стаклене ампуле за мастило. На високом пулту, окренутом према посматрачу, налази се празан лист. Иза светог Матеја приказана је повећа грађевина са двосливним кровом, на чијој се бочној страни налази портал, а на прочељу аркада коју формирају два мермерна стуба са златним капителима, при чему је за леви стуб привезана завеса која је окачена изнад поменутих врата. Од архитектонске конструкције на супротној страни очуван је само горњи део куполе, са крстом на врху. Свети Јован Богослов приказан је како седи у столици од прућа са високим наслоном, одевен исто као свети Матеј. За разлику од претходно описаног јеванђелисте, он није приказан у покрету, већ у мирном ставу, спојених ногу и руку спуштених на колена. У десној руци јеванђелиста Јован држи *каламус*, а левом придржава развијен свитак, на коме је исписани почетак његовог јеванђеља. Глава старог јеванђелисте је уништена, па се не може знати да ли му је поглед био усмерен према посматрачу или према сталку, изведеном у облику аждаје, са пултом на коме су два листа књиге на којима је само знак

²⁰⁹⁶ О ауторским портретима јеванђелиста у византијској уметности cf. Friend, *The Portraits of the Evangelists*; H. Buchta, *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives*, DOP 15 (1961) 127-139; R. P. Bergman, *Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts*, in: *Illuminated Greek Manuscripts*, 44-49; Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, 50-72, R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, Princeton 1980, 75-91; Kitzinger, *The Portraits of Evangelists*; J. Prolović, *Die Miniaturen des sogenannten Dovolja-Tetraevangeliars (Belgrad, NBS, Rs. 638)*, JÖB 45 (1995) 273-294; Kakavas, *The Evangelist Portraits*; W. C. Loerke, *Incipits and Author Portraits in Greek Gospel Books: Some Observations*, in: *Byzantine East, Latin-West*, 377-383; J. Kubiski, *The Medieval "Home Office". Evangelist Portraits in the Mount Athos Gospel Book, Stavronikita Monastery, Ms 43*, SI 22 (2001) 21-53.

²⁰⁹⁷ Те представе најбоље је описао Николић, *Конзерваторски запис II*, 37-39.

²⁰⁹⁸ О тој врсти писаљке, као и другим предметима за писање који ће бити поменути при опису јеванђелиста cf. И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству*, in: idem, *Студије*, 305-319 (= *Зборник Владимира Мошина*, Београд 1977, 87-98).

крста. На дрвеном столу налазе се мастионица, истог изгледа као и она на представи јеванђелисте Матеја, ножић и шестар. Грађевина иза светог Јована засведена је полуобличастим сводом, има три златне акротерије на кордонском венцу, а на њеној бочној страни налазе се отворена врата; на прочељу су, као и на претходно описаној представи, два мермерна стуба са златним капителима, али они нису повезани у аркаду, већ су луковима појединачно спојени са грађевином. Испред ауторовог пулта насликана је уска, фронтално постављена конструкција, са високим отвором прекривеним завесом и полукружном лунетом на врху, испуњеном украсом у облику шкољке. На ту грађевину ослоњена је и једна мања, са косим кровом и прозором са решеткама. Апостол Лука, чија је фигура преликана 1568,²⁰⁹⁹ једини је приказан у тренутку док пише своје јеванђеље. Од фигуре јеванђелисте Марка сачувани су само остаци горње ивице зида на десној страни, те фрагменти нимба светитеља и десна рука којом је придржавао пулт са *тетрадом* на којој се сачувало само неколико исписаних слова. Упркос оштећењима, на основу положаја десне руке, представа светог Марка може се барем замислити, на основу бројних старијих представа на којима је тај јеванђелиста приказан како једном руком додирује пулт. Такви примери сачувани су још у раскошно украшеним четворојеванђељима из X века, што се чувају у манастирима Ставреникити (cod. 43)²¹⁰⁰ и Јована Богослова на Патмосу (cod. 72),²¹⁰¹ те у националним библиотекама у Бечу (Cod. Suppl. Gr. 50),²¹⁰² Атини (cod. 56)²¹⁰³ и Санкт-Петербургу (гр. 21).²¹⁰⁴ На описани начин свети Марко је пре Богородичине цркве у Студеници представљан и у појединим споменицима зидног сликарства. Такве су, рецимо, његове представе у Мирожском манастиру код Пскова,²¹⁰⁵ и Ђурђевим ступовима.²¹⁰⁶

Међу описаним представама јеванђелиста, са иконографског становишта посебно је занимљива фигура светог Јована Богослова. Тај јеванђелиста се од остале тројице, приказаних у динамичним позама и на столицама без наслона, разликује по упадљивој

²⁰⁹⁹ Николић, *Конзерваторски запис* II, 39.

²¹⁰⁰ *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* IV, 336, εικ. 349.

²¹⁰¹ D. Mouriki, Ševčenko, *Illustrated manuscripts*, 284, 309, fig. 16.

²¹⁰² Weitzmann, *Buchmelerei*, Taf. XXXV/196.

²¹⁰³ Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou, *Catalogue* I, 20, fig. 1; *Византия сквозь века*, 170-171, 354 (по. 69),

²¹⁰⁴ Попова, Захарова, Орецкая, *Византийская миниатюра*, ил. 30

²¹⁰⁵ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 49, ил. 55.

²¹⁰⁶ Millet, Frolov, *La peinture* I, pl. 25/2.

статичности и високој, масивној наслоњачи од прућа.²¹⁰⁷ Реч је о веома особеном иконографском типу представе јеванђелисте Јована.²¹⁰⁸ Његова појава у монументалној уметности може се пратити почев од мозаика у никејској цркви Богородичиног Успења.²¹⁰⁹ Истом типу припадају и поједини примери из XII века – првобитна представа јеванђелисте Јована у Палатинској капели у Палерму²¹¹⁰ и његов лик у католикону Мирожског манастира (сл. 323).²¹¹¹ Од тих монументалних представа неупоредиво су, ипак, бројније аналогije у илустрованим рукописима, почев од оних насталих у доба Македонске династије. Најстарија је сачувана у четворојеванђељу с краја IX века које се данас налази у Националном архиву Албаније у Тирани (Veratinus II).²¹¹² Изванредан рани пример ових „медитативних“ представа светог Јована сачуван је и у четворојеванђељу из Апостолске библиотеке у Ватикану (Vat. gr. 364), насталом крајем X или почетком XI века (сл. 324).²¹¹³ Тој минијатури готово у потпуности одговара ауторски портрет у четворојеванђељу из Националне библиотеке у Бечу (Cod. suppl. gr. 50*), насталом у исто време.²¹¹⁴ Како је одавно претпостављено, предложак за сликање поменутих минијатура, посебно када је реч о изгледу фотеље, могао је бити пронађен у неком рановизантијском рукопису. На такву помисао наводи поређење са јединим предиконокластичком ауторским портретом јеванђелисте у рукопису – представом светог Марка у Росанском

²¹⁰⁷ Детаљ о коме је реч привукао је пажњу једино Радомира Николића, cf. Николић, *Конзерваторски запис* II, 37, п. 89. Запажања тог аутора, који у облику те „просте“ столице види један од аргумената за приписивање најстаријег студеничког живописа српском мајстору, пошто сматра да цариградски сликар „тако штогод никад није ни видео“, верујући да је реч о некаквом српском типу столице, лишена су сваког основа. Како ће бити показано у даљем тексту, реч је о добро познатој иконографској особености у византијској иконографији апостола Јована.

²¹⁰⁸ За разлику од неких других иконографских решења, попут представа на којима је он приказан са учеником Прохором, поменута варијанта није довољно истраживана у научној литератури. Ипак, вреди поменути драгоцен списак варијанти ауторских портрета јеванђелиста у византијским рукописима који је саставио Kakavas, *The Evangelist Portraits*, 370-378, са многобројним примерима „медитативног типа“ представе јеванђелисте Јована.

²¹⁰⁹ Friend, *The Portraits of the Evangelists* I, 138, fig. 124.

²¹¹⁰ Мозаик о коме је реч обнављан је у XVIII веку, којом приликом је изглед наслоњаче јеванђелисте Јована претрпео извесне измене, cf. Kitzinger, *The Portraits of Evangelists*, 182, 188, fig. 6.

²¹¹¹ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, ил. 55.

²¹¹² A. Džurova, *Le rayonnement de Byzance. Les manuscrits grecs enlumines des Balkans (VIè-XVIIIè siècles)*, Sofia 2011, 30 (no. 2), сл. на стр. 52.

²¹¹³ Friend, *The Portraits of the Evangelists* I, 136f; Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, 25, taf. XXXIV/193. Попова, Захарова, Орецкая, *Византийская миниатюра*, ил. 23.

²¹¹⁴ O. Mazal, *Byzanz und das Abendland. Ausstellung der Handschriften und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1981, 477-478 (no. 378); Попова, Захарова, Орецкая, *Византийская миниатюра*, ил. 169.

јеванђељу, илустрованом у VI столећу.²¹¹⁵ Многобројне млађе представе јеванђелисте Јована у плетеној столици²¹¹⁶ појављују се, потом, у приличном броју средњовизантијских рукописа. При томе су оне у појединим случајевима унеколико вариране. Тако је, рецимо, у четворојеванђељу из манастира Ватопеда (cod. 949), јеванђелиста Јован приказан како, седећи на столици од прућа, левом руком додирује пулт на коме стоји отворена књига (сл. 325).²¹¹⁷ У једном другом рукопису из исте збирке (cod. 950), насталом у XI веку, јеванђелиста је, удубљен у своје мисли, десну руку подигао до браде, по узору на античке представе мислилаца (сл. 326),²¹¹⁸ а у јеванђелистару из Ватиканске библиотеке (Barb. Gr. 461), из друге половине истог столећа, приказан је како пише своје јеванђеље.²¹¹⁹ Преовлађују, ипак, статичније варијанте Јованових представа, то јест оне којима припада и фреске из Богородичине цркве у Студеници. На већини примера, стари апостол приказан је како непомично седи у столици од прућа, са пером у десној руци која је, као и лева,

²¹¹⁵ Cf. Friend, *The Portraits of the Evangelists* I, 138-139; K. Weitzmann, *The Character and Intellectual Origins of Macedonian Renaissance*, in: idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illuminations*, Chicago-London 1971, 201-202, figs. 95, 182.

У том рукопису је на столици истог типа приказан и јеверејски свештеник Ана у сцени Јудиног кајања, cf. W. C. Loerke, *The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels*, *The Art Bulletin* 43/3 (1961) 173, fig. 1. Столица од прућа представљана је и на неким другим представама из репертоара рановизантијске иконографије. Помињемо овом приликом представе *Благовести* на златном пекторалу из Берлина, насталом у раном VII веку, cf. *Age of Spirituality*, 320 (no. 296), color pl. VIII; *Die Welt von Byzanz. Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*, ed. L. Wamser, Stuttgart 2004, 288 (no. 484) и у Рабулином (cf. M. Bernabò, *The Miniatures in the Rabbula Gospels. Postscripta to a Recent Book*, DOP 68 (2014) 353, fig. 17) и Ечмиаздинском четворојеванђељу (збирка Метанадаран, MS 2734) из око 600. године (cf. Der Nersessian, *Les miniatures de l'Évangile d'Échmiadzin*, 528, fig. 271). Реч је, иначе, о приказима стварног примерка римског намештаја, о чему најбоље сведочи надгробни рељеф из Трира (Trier Rheinisches museum), на који је скренуо пажњу још Friend, *The Portraits of the Evangelists* I, fig. 139, 152. Добро очуван примерак римске столице од прућа налази се данас у Музеју римске цивилизације у Риму, cf. R. G. Ulrich, *Roman Woodworking*, New Haven-London 2007, 217-218.

²¹¹⁶ Само у ретким случајевима на столици од прућа могао је бити приказан неки други јеванђелиста, cf. Friend, *The Portraits of the Evangelists* I, 135, fig. 99; Omont, *Miniatures*, 45, pl. LXXXI; *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* I, 447-448, εικ. 283; III, 222, εικ. 16; N. U. Gulmini, *I manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. II. II manoscritti greci*, Torino 1989, 23 (no. 3), tav. 6/9; *Naxos*, 97, fig. 7. Изузетак представља и ауторски портрет светог Петра у рукопису Дела апостолских са Апокалипсом из Научне библиотеке Московског државног универзитета (гр. 2), насталом у Цариграду 1072. године, cf. Spatharakis, *Corpus*, I, 29, II, fig. 167; Попова, Захарова, Орецкая, *Византийская миниатюра*, 358, ил. 309.

²¹¹⁷ *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* IV, 312, εικ. 283.

²¹¹⁸ *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* IV, 313, εικ. 287. За античке предлошке таквог решења cf. Friend, *The Portraits of the Evangelists* I, 143, fig. 152. Тај тип представе светог Јована појављује се и у неколико других рукописа, cf. Попова, Орецкая, Захарова, *Византийская миниатюра*, 83, ил. 64, 73, 312; *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* III, 221, εικ. 12; Mouriki, Ševčenko, *Illustrated manuscripts*, 292, 317, fig. 38. На описани начин, јеванђелиста Јован је приказан и како седи на столици без наслона, као на минијатури у четворојеванђељу бр. 43 из Ставрениките (*Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* IV, 337, εικ. 353). За неке друге варијанте Јованових гестова на представа у столици од прућа cf., рецимо, Попова, Захарова, Орецкая, *Византийская миниатюра*, ил. 247; http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_4949 [необјављене минијатуре у рукопису из Британске библиотеке у Лондону (Add MS 4949), датованом у XII век].

²¹¹⁹ *I Vangeli dei popoli*, 231-233 (no. 48).

спуштена на колено, смирено чекајући божанску инспирацију за текст своје приче о Христовом животу. Такви су његови ауторски портрети у рукописима из Санкт Петербурга (бр. 72), [израђеног 1061. у Цариграду (сл. 327)],²¹²⁰ Ескоријала [(MS. X. IV 17), из истог столећа]²¹²¹ и манастира Дионисијата (cod. 20) [крај XI или почетак XII века]. На последњој поменутој представи, јеванђелиста је, баш као касније у Студеници, приказан и са свитком, али он не пада са стране тела, већ је раширен на коленима.²¹²² Отвореним ротулус појављује се и на минијатури у рукопису из библиотеке Универзитета Јејл (cod. 150), с почетка XI века²¹²³ и недовољно проученом четворојеванђељу из колекције Дамбартон Оукс (cod. 5).²¹²⁴ „Медитативном типу“ ауторског Јовановог портрета припадају, најзад, и поједине минијатуре настале током следећег, XII столећа. О томе сведоче представе у двама рукописима из Дионисијата (cod. 36 и cod. 40),²¹²⁵ те оне у кодексима из библиотеке Принстонског универзитета (Ms. Garrett 5),²¹²⁶ њујоршке колекције Pierpont Morgan (cod. 647),²¹²⁷ Атинске националне библиотеке (cod. 2251),²¹²⁸ венецијанске библиотеке Марчиана (Gr. Z 540)²¹²⁹ и Бодлијеве библиотеке у Оксфорду (Auct. T. inf. 1. 10; Auct. T. inf. 2. 7).²¹³⁰ Како је, најзад, приметио Светозар Радојчић, и у неким рукописима XIII века сачуван је ауторски портрет јеванђелисте Јована који веома подсећа на његову представу у Студеници. О томе сведочи минијатура у кодексу бр. 1155 из Ватиканске апостолске библиотеке.²¹³¹

²¹²⁰ В. Г. Пуцко, *К вопросу о происхождении четвероевангелия 1061 г.*, RESEE 10/1 (1972) 36, рис. 4; О. С. Попова, *Миниатюры Евангелия 1061 г. (РНБ, гр. 72) и византийское искусство 60–70-х годов XI в.*, ВВ 69 (2010) 267 (=Попова, Захарова, Орецкая, *Византийская миниатюра*, 247, ил. 218).

²¹²¹ Friend, *Portraits I*, fig. 139.

²¹²² *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους I*, 402, εικ. 52.

²¹²³ *Illuminated Greek Manuscripts*, 47, 75 (no. 9).

²¹²⁴ Дигитални факсимил тог рукописа доступан је на интернет страници поменуте збирке: <https://www.doaks.org/resources/manuscripts-in-the-byzantine-collection/ms-5/view>

²¹²⁵ *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους I*, 410, 413, εικ. 85, 99.

²¹²⁶ Kotzabassi, Patterson Ševčenko, *Greek Manuscripts at Princeton*, 34, fig. 50.

²¹²⁷ Friend, *The Portraits of the Evangelists I*, fig. 128; *Illuminated Greek Manuscripts*, 91 (no. 16); N. Kavrus-Hoffmann, *Catalogue of Greek Medieval and Renaissance Manuscripts in the Collections of the United States of America. Part IV.1: The Morgan Library and Museum*, Manuscripta 52/1 (2008) 163.

²¹²⁸ Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou, *Catalogue II*, 85, fig. 179. Рукопис је у цитираном каталогу датован у крај XIII или почетак XIII века. Судићи по стилским одликама минијатура, верујемо у исправност ранијег датовања рукописа у XII век, односно у време око 1200. године, cf. *ibid.*, са литературом.

²¹²⁹ Friend, *Portraits of the Evangelists I*, fig. 147.

²¹³⁰ C. Meredith, *The Illustration of Codex Ebnerianus*, JWCI 29 (1966), 419, pl. 70/c; Hutter, *Corpus I*, 65, 73, Abb. 246, 275.

²¹³¹ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 36, п. 49. За дигиталну репродукцију минијатуре: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1155. За друге примере из XIII века, у рукописима насталим после

Нека од поменутих остварења византијске књижне илуминације нису за разматрање студеничких представа јеванђелиста важна само због особене представе светог Јована. И портрети осталих јеванђелиста који су у њима сачувани имају велики значај за утврђивање порекла иконографије четворице писаца новозаветних текстова у пандантифима Немањине гробне цркве. Испоставља се, наиме, да се управо у минијатурном сликарству може најбоље пратити обједињавање представа замишљеног Јована у столици од прућа, Матеја који умаче перо у мастионицу, Марка који левом руком придржава пулт на који је положена књига и Луке који пише текст свог јеванђеља. Таква типолошка комбинација ауторских портрета појављује се пре Студенице у поменутим рукописима из Дионисијата (бр. 40),²¹³² Ескоријала,²¹³³ Принстона,²¹³⁴ Вашингтона²¹³⁵ и Атине (сл. 328).²¹³⁶ Најстарији пример разматране иконографске правилности, колико смо успели да установимо, представљају представе јеванђелиста у рукопису из Националне библиотеке у Паризу (Ms. Coislin 20), из X века, с тим што ту свети Јован не седи у столици од прућа, већ она има својеврстан „касетирани“ дизајн.²¹³⁷

Из свега наведеног може се закључити да су најсроднија иконографска решења за представе четворице јеванђелиста у Богородичиној цркви у Студеници сачувана у репрезентативним средњовизантијским илустрованим књигама. Ретке аналогije у

осликавања Студенице cf. *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* IV, 316-317, εικ. 298; Spatharakis, *Corpus* I, no. 195; II, figs. 358-360; Hutter, *Corpus* I, 96, Abb. 361.

²¹³² *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* I, 412-413, εικ. 96-99.

²¹³³ Friend, *The Portraits of the Evangelists* I, figs. 136-139.

²¹³⁴ Kotzabassi, Patterson Ševčenko, *Greek Manuscripts at Princeton*, 32-34, figs. 45, 47, 49-50.

²¹³⁵ <https://www.doaks.org/resources/manuscripts-in-the-byzantine-collection>

²¹³⁶ Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou, *Catalogue* II, 83-85, figs. 173, 175, 177, 179.

²¹³⁷ Omont, *Miniatures*, 44-45, pl. LXXX. С друге стране, у рукопису са Патмоса је иконографско решење за нијансу другачије од онога у поменутим рукописима. Гестови Матеја, Марка и Луке се сасвим поклапају са онима на фрескама српског храма, али Јован држи руку на бради, cf. Mouriki, Ševčenko, *Illustrated manuscripts*, 292, 317, fig. 38. У основи иста комбинација гестова јеванђелиста приказана је и у рукопису бр. 3 из колекције Дамбартон Оукс, из око 1084 године, али су ту Матеј и Марко насликани у столицама високог наслона, а јеванђелиста Јован је, на данас изгубљеној минијатури, био приказан са учеником Прохором. S. der Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks*, DOP 19 (1965) 160-161, 177, figs. 28-31. Слично томе, осим што је најстарији јеванђелиста приказан са својим учеником, гестови остале тројице јеванђелиста у четворојеванђељу из фирентинске библиотеке Лауренцијана (Conv. Soppr. gr. 160) слични су онима на њиховим представама у Студеници (при чему су покрети Луке и Матеја замењени) cf. E. Yota, *Un tétraévangile provincial d'origine syro-palestinienne: Florence Bibliothèque Laurentienne Conv. Soppr. gr. 160*, in: *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archeology in Honour of Jean-Michel Spieser*, edd. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leiden-Boston, 2007, 191-192, fig. 3-6. И у рукопису бр. 38 из манастира Дионисијата у питању је иста иконографија тројице јеванђелиста, са изузетком светог Јована (cf. *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* I, 411-412, εικ. 89-92), док у кодексу из Велике Лавре (cod. A4) одступа једино представа светог Матеја, који је насликан са апостолом Филипом, cf. *Οι θησαυροί του Αγίου Όρου* III, 220-221, εικ. 10-13. За упоредни преглед варијација назначене типолошке комбинације ауторских портрета јеванђелиста cf. Kakavas, *The Evangelist Portraits*, 370-378.

монументалном живопису византијског света представљају ликови јеванђелиста у пандантифима католикона Мирожског манастира у Пскову и Палатинске капеле у Палерму. Иконографски аранжман је у поменутом руском споменику исти што се тиче ликова тројице јеванђелиста (Јован, Марко, Лука), али је, за разлику од представе у студеничком католикону, ту и свети Матеј приказан како пише свој текст.²¹³⁸ У сицилијанском храму, с друге стране, свети Марко није „ухваћен“ у тренутку додирује пулт, али су остали јеванђелисти приказани у истим варијантама као у Немањиној задужбини, премда нешто другачије решеним.²¹³⁹ Још је важније скренути пажњу на могућност да је у студеничком католикону поновљен иконографски аранжман из једне раније задужбине Стефана Немање. У Ђурђевим Ступовима је, како је већ речено, свети Марко приказан како десницом додирује пулт, а Лука је усредсређен на писање свог јеванђеља.²¹⁴⁰ Нажалост, представе двојице старијих апостола су уништене, па се не може знати да ли су и они били приказани као што је касније био случај у Студеници.²¹⁴¹

Старозаветни првосвештеници

Одежда четворице јеврејских архијереја (сл. 90-101) у Богородичиној цркви у Студеници у извесној мери одговара старозаветним описима, а разлике у односу на библијски текст проузроковане су особеностима иконографије старозаветних првосвештеника у византијској уметности.²¹⁴² Најзначајније одступање тичу се њихових оглавља. На главама архијереја није, наиме, приказана митра са златном плочом, са

²¹³⁸ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 49, сл. 52-55.

²¹³⁹ Kitzinger, *The Portraits of Evangelists*, 187-188, figs. 5-8.

²¹⁴⁰ Millet, Frolow, *La peinture I*, pl. 25.

²¹⁴¹ Од млађих српских споменика, у вези са студеничким представама јеванђелиста вреди поменути ликове светог Јована у Светим Апостолима у Пећи и Сопоћанима јер је стари апостол и у тим храмовима приказан како седи у столици од прућа, cf. Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 27; Ђурић, *Сопоћани*, сл. 57.

²¹⁴² О одежди старозаветних првосвештеника у источнохришћанској уметности cf. Weitzmann, Kessler, *The Frescoes of the Dura Sinagogue*, 59-61; Revel-Neher, *Image of the Jew*, 47-50, 58-76; Kominko, *The World of Kosmas*, 123-126; Марковић, *Свети Нукта*, 133, 150. Постоји само једна сачувана представа њихове одоре која је настала на основу старозаветних описа. Реч је о минијатури у октачеву из Ватиканске библиотеке (Vat. gr. 747) која илуструје све у Библији поменуте делове тог „костима“, али ни он ту није реч о сасвим прецизном приказу, понајпре стога јер све детаље није било могуће приказати у минијатурном формату, cf. Weitzmann, Kessler, *The Frescoes of the Dura Sinagogue*, 59-60, fig. 90. Исти тип одеће сликан је и на представама првосвештеника на наративним сценама поменутог илуминираног рукописа, cf. *ibid.*, 60-61, fig. 87.

натписом „светиња Господу“ што је привезана на капу порфирном врпцом (2 Мој. 28, 36-38; 29, 6; 39, 30-31),²¹⁴³ већ *тефила* – уобичајен иконографски атрибут Јевреја и других источњачких личности у византијској уметности.²¹⁴⁴ Приметно је, надаље, да првосвештеници немају појасеве, који се, као једна од њихових инсигнија експлицитно помињу у Библији (2 Мој. 28, 4; 39, 29). Па ипак, други делови одеће одговарају описима у Мојсијевим књигама, премда не и у погледу свих детаља. Тако плашту (оплећак; ἑπομίς)²¹⁴⁵ недостају два оникса са урезаним именима дванаест синова Израиља (2 Мој. 28, 6-14; 39, 2-14).²¹⁴⁶ Уместо на тај начин, огртачи студеничких првосвештеника украшени су четвороугаоним окерним украсима, налик на *тавлионе*, што њихов изглед донекле приближава византијској патрицијској *хламиди*. С друге стране, кратка хаљина („плашт“, ὑποδύτης) украшена је на доњем рубу редом звона, сасвим у складу са старозаветним текстом (2 Мој. 28, 31-35; 39, 22-26).²¹⁴⁷ Преко те хаљине првосвештеници носе кратку правоугаону тканину на грудима („напрсник судски“; λοϋεῖον τῶν κρίσεων). Ти украси у извесној мери одговарају библијском опису, пошто је на њима приказано драго камење, али нису правилно распоређени у четири реда, нема их дванаест и на њима нису уочљива имена синова Израиља, како се наводи у упутству које је Господ прописао Мојсију (2 Мој. 28, 15-30; 39, 8-21). Надаље, испод кратке хаљине, студенички првосвештеници носе и дугу хаљину која се помиње у Библији („гаће“, περισκελίς) [2. Мој. 28, 42; 39, 28; 3. Мој.

²¹⁴³ Оба сегмента – драгуљ са порфирном врпцом и сама златна митра – насликани су једино у поменутом октатевху из Ватикана (cf. *ibid.*), као и на глави првосвештеника приказаног на сцени *Уласка Александра Великог у Јерусалим* у оквиру Јудејских старина Јосифа Флавија у париском зборнику *Sacra Parallela* (Par. Gr. 923), cf. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 246, fig. 714; Revel-Neher, *The Image of the Jew*, 61-62, fig. 12.

²¹⁴⁴ О тефили као атрибуту Јевреја у византијској уметности cf. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, 50-70; eadem, “*By Means Of Colors*”, 503, 509-515.

²¹⁴⁵ Српске називе за делове одеће наводимо по Даничићевом преводу Старог завета, а грчке према издању: *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes. Volumen I. Leges et historiae*, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1935.

²¹⁴⁶ Већ у VII веку, у Ечмиадзинском јеванђељу у сцени Благовести Захарије, на свештениковом плашту приказани су квадратни украси са по девет видљивих драгуља (Der Nersessian, *Les miniatures de l'Évangile d'Échmiadzin*, 527, fig. 270). Ипак, у средњовизантијској уметности првосвештеници су најчешће сликани са једноставним златним апликацијама на плашту; једино је у већ поменутом ватиканском октатевху (gr. 747) на њему приказано по шест драгуља у два реда. Cf. Weitzmann, Kessler, *The Frescoes of the Dura Sinagogue*, 59-60, fig. 87, 90.

²¹⁴⁷ Звона су приказана већ на поменутој минијатури у Ечмиадзинском јеванђељу (cf. претходну напомену) или на представи Езре у рукопису Вулгате из Лауренцијане (Codex Amiatinus 1), из око 700. године (cf. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, 60, pl. V), али се на млађим, византијским представама старозаветних архијереја ретко појављују. Приметна су, рецимо, на хаљини првосвештеника приказаној у Vat. gr. 747 ([cf. Weitzmann, Kessler, *The Frescoes of the Dura Sinagogue*, 60, fig. 90], једној синајској икони Богородице с пророцима и у цркви Светог Стефана у Касторији, cf. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά* I, εικ. 54, 56; II, 73; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 146-147, fig. 67, 149.

16, 4]. О плитким ципелама које имају сва четворица првосвештеника у Студеници нема говора у Старом завету, али су оне насликане и на неким старијим представама.²¹⁴⁸ Нимало, најзад, не изненађује податак да сва четворица првосвештеника у студеничком католикону у рукама држе „само опште богослужитељске атрибуте“ – кадионицу и пиксиду – пошто је то и у старијој уметности био случај,²¹⁴⁹ а тако је било и у нешто млађим српским споменицима, попут Милешеве.²¹⁵⁰ Тек ће у другој половини XIII стољећа у источнохрићанским споменицима доћи до диференцијације појединих првосвештеника на основу њима својствених атрибута. О томе, када је о српској уметности реч, сведоче представе првосвештеника Арона са *стамносом* у Сопоћанима, или галерија старозаветних архијереја у тамбуру куполе Светог Ахилија у Ариљу.²¹⁵¹

Мандилион

Од два нерукотворена образа у подножју куполе студеничког католикона, само је представа Мандилиона очувана у довољној мери да се јасно сагледају њени облик, иконографска садржина и декорација (сл. 15).²¹⁵² Реч је о варијанти представе на којој је свети убрус „затегнут“, па има облик нешто издуженијег правоугаоника. Његова правилна форма нарушена је само у горњем левом углу, где су исписана последња четири писмена у белешци „Саве грешног“. Тачно на средини убруса насликано је Христов фронтално постављен лик, обележен златним нимбом. Бела површина највећег дела убруса прекривена је мрежа ромбова које формирају жути украси састављени од четири издужене ромбоидне латице у чијем је средишту кружић. У сваком од тих поља уцртан је крст са кратким пречкама на сва четири крака. Већина тих крстића је изведена у тамноплавој боји, а мањи број ултрамарином, при чему је та светлија нијанса на много места отпала. Широке бордуре на краћим странама убруса украшене су са по две наизменичне жуте и

²¹⁴⁸ Weizmann, Kessler, *The Frescoes of the Dura Sinagogue*, 60, fig. 90.

²¹⁴⁹ Војводић, *Свети Ахилије*, 157-158, п. 1181 (с примерима, међу којима су и првосвештеници приказани у Богородичиној цркви у Студеници). За неке ретке изузетке, међу којима посебно треба поменути представе праведног Мелхиседека, сликаног са посудом са хлебовима као својим широко препознатљивим атрибутом, cf. idem, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 130, п. 39.

²¹⁵⁰ Живковић, *Милешева*, 8-9.

²¹⁵¹ Ђурић, *Сопоћани*, 53; Војводић, *Свети Ахилије у Ариљу*, 157-158.

²¹⁵² За сажет опис cf. Николић, *Конзерваторски запис II*, 38.

тамноплаве траке, а на бочним ивицама су низови троструких белих реса при врху везаних у чвор.

Не постоји сасвим одговарајућа аналогија за изглед Мандилиона у Богородичиној цркви у Студеници. Па ипак, украс светог убруса²¹⁵³ је у ширем, типолошком смислу веома сродан решењима на појединим представама из комнинске уметности. Он, рецимо, подсећа, уз очите разлике у стилизацији мотива, на представу Мандилиона у ватиканском рукопису Летвице Јована Синајског (Cod. Ross. 251, fol. 12v), с почетка XII века.²¹⁵⁴ У корпусу монументалне уметности, декорација убруса у Богородичиној цркви у Студеници најсличнија је примерима из Мирожског манастира код Пскова и Спасо-преображенског храма у Нередици.²¹⁵⁵ Када је о млађим примерима реч, онда ваља поменути фон иконе „Образа Господњег на убрусу“ из катедрале у Лану (пре 1249),²¹⁵⁶ још једну представу нерукотвореног образа у Студеници – Мандилион у Радослављевом параклису – као и онај у католикону манастира Градца.²¹⁵⁷

Богородица Студеничка

„Богородица Студеничка“ (сл. 182-184), представљена фронтално, са погледом усмереним у посматрача, стоји на златном супедиону, чије су ивице украшене низовима бисера. Има позлаћен нимб, а одевена је у плаву дугачку хаљину и црвени мафорион. Богомајка испред себе држи Сина. Она је леву руку нежно ослонила на његово раме, а десном, у којој држи марамицу, одоздо придржава Богомладенца. Он је такође чеоно постављен, десном руком благосиља, у левој држи бели свитак, одевен је у златни хитон и химатион, а око главе има позлаћен нимб са крстом.

²¹⁵³ О том типу украса Мандилиона cf. Грабар, *Нерукотворенный Спас*, 16; idem, *L'iconoclasme*, 52-53; Nicolotti, *From the Mandyllion of Edessa to the Shroud of Turin*, 134-145, где су размотрене и аналогије у оквиру неких других византијских представа.

²¹⁵⁴ Nicolotti, *From the Mandyllion of Edessa to the Shroud of Turin*, 139-140, fig. 23.

²¹⁵⁵ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 49, илл. 57; Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 46, 103 (по. 32), ил. 85, 188.

²¹⁵⁶ Грабар, *Нерукотворенный Спас*, 6, таб. I. За ширу литературу о икони и мишљење о њеном вероватном руском пореклу cf. А. А. Турилов, *К вопросу о происхождении ланского образа Спаса Нерукотворного*, in: *Образ христианского храма, Сборник статей по древнерусскому искусству. К 60-летию А. Л. Баталова*, Москва 2015, 109-113.

²¹⁵⁷ Бабић, *Животис*, сл. 72; Павловић, *Градац*, 63, сл. 29; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 89.

Описани иконографски тип представе Богородице са Христом појавио се, судећи по сачуваним византијским примерима, непосредно по коначном тријумфу над иконоборцима. У то време су се стојеће фигуре Мајке Божије која обема рукама држи сина испред себе појављивале у олтарским апсидама репрезентативних храмова у метрополама Царства, попут цркве Богородичиног Успења у Никеји.²¹⁵⁸ У XI веку је назначени тип Богородичине представе украсио и олтаре у скромнијим провинцијским споменицима,²¹⁵⁹ исто програмско место припало му је и у појединим споменицима Грузије,²¹⁶⁰ а у цркви Светог Марка у Венецији приказан је више пута.²¹⁶¹ Поред представа у светилиштима источнохришћанских храмова, о распрострањености, односно посебном значају ове иконографске варијанте фигура Богородице са Христом упечатљиво сведочи мозаик на галерији Свете Софије у Цариграду, где је она окружена портретима цара Јована II (1118-1143), царице Ирине и њиховог сина Алексија.²¹⁶² Истом типу, надаље, припада и неколико икона из ризнице синајског манастира, на којима је Богородица најчешће обележена епитетом „Неопалима купина“,²¹⁶³ а слику о његовој широкој популарности употпуњује, најзад, неколико примера сачуваних на византијским бронзаним енколпионима.²¹⁶⁴

У посебну групу ваља сврстати оне представе на којима је иконографски тип фигуре Богородице са Христом о коме је реч означен епитетом „Кириотиса“. Поред оних

²¹⁵⁸ Cormack, *Mother of God in Apse Mosaics*, 97, fig. 50.

²¹⁵⁹ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 111, pl. 69; M. Panayotidi, *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081)*, CA 34 (1986) 89, fig. 19; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 70, 247, εικ. 4. За примере у провинцијским црквама XIII века cf. M. Ασπρά – Βαρδαβάκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιδάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής*, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) 203–204, πιν. 106; M. Agrevi, *The Byzantine wall-paintings in the church of Saint Theodore at Platanos, Kynouria (Arcadia)*, Зограф 39 (2015) 94, fig. 2.

²¹⁶⁰ Т. Б. Вирсаладзе, *Росписи Атенского Сиона*, Тбилиси 1984, 14, таб. 19-21.

²¹⁶¹ Cf. неколико представа у цркви Светог Марка у Венецији, укључујући и познату икону која је у познијој традицији неосновано идентификована као Богородица Никопеја: M. Vassì, *A Power of Relative Importance: San Marco and the Holy Icons*, Convivium 2015 2/1 (2015) 127-147, са свом старијом литературом.

²¹⁶² R. Cormack, *The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople*, in: *Mother of God*, 118, fig. 67-68, са старијом литературом.

²¹⁶³ За преглед синајских примера, са старијом литературом cf. K. M. Larison, *The Virgin Mary Mount Sinai and the Monastery of St. Catherine: Place and Space in Pilgrimage Art*, PhD dissertation, University of Chicago 2016, 220 sqq.

²¹⁶⁴ B. Pitarakis, *Un groupe de croix-reliquaires pectorales en bronze à décor en relief attribuable à Constantinople avec le Crucifié et la Vierge Kyriotissa*, CA 46 (1998) 81-102; V. Giovanni Rizzone, *L'enkolpion del tesoro di San Guglielmo a Scicli*, Archivum Historicum Mothycense 12 (2006) 1-8.

сачуваних на византијским печатима,²¹⁶⁵ и у илустрованим рукописима,²¹⁶⁶ посебно је важно поменути једну цариградску монументалну представу. Реч је о фресци са ликом Богородице са Христом (сл. 329), датованој у рани XII век или средину тог столећа, насликаној у пролазу између беме и ђаконикона у католикону некадашњег манастира Богородице Кириотисе („Календерхане цамија“).²¹⁶⁷ Католикон тог древног цариградског светилишта, подигнутог највероватније заслугом градског епарха Кира у време Теодосија II (408-450),²¹⁶⁸ до данас је сачуван у облику који је највећим делом добио после обнове за владавине Алексија III Анђела (1195-1203). Како је претпостављено, потребу за обновом манастира могло је проузроковати његово страдање у пожару из 1197. године.²¹⁶⁹ У стихованом опису тог пожара, из пера Константина Стилбеса, наведено је, кроз метафоричку песничку слику о голубу из Нојеве барке, да је од ватрене стихије спашена једна икона, окована у сребро и злато, тако што је прелетела у оближњи храм Четрдесеторице севастијских мученика.²¹⁷⁰ Јасно је, дакле, да је у манастиру о коме је реч од раније постојала једна посебно поштована Богородичина икона, а разложна је претпоставка да је она припадала истом иконографском типу као и поменута „Кириотиса“ на очуваној фресци у олтару. Штавише, изгледа да је она уживала посебно поштовање међу члановима владарског рода Комнина.²¹⁷¹

²¹⁶⁵ Миљковић, *Чудотворна икона*, 210-211 (с примерима и литературом). Cf. и I. Koltsida-Makre, *The Iconography of the Virgin through Inscriptions on Byzantine Lead Seals of the Athens Numismatic Museum Collections*, SBS 8 (2003) 32-33, fig. 8. Некада се могло десити, као на печату Романа Аргиропула, патрикија и царског нотара (XI век), да епитет *Кириотиса* прати представу Богородице тзв. типа *Никопеје*, на којем Мајка Божија испред себе држи медаљон са ликом Христа-детета, cf. Ibid., 33, fig. 9. За објашњење тог изузетка cf. Миљковић, *Чудотворна икона*, 217, п. 367..

²¹⁶⁶ Cf. минијатуру у псалтиру из венецијанске библиотеке Марћана (cod. gr. 565, fol. 50v), илустрованом крајем XI или током прве половине XII века: I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana I*, Milano 1978, 49; Cutler, *Aristocratic Psalters*, 88, fig. 307; Миљковић, *Чудотворна икона*, 211.

²¹⁶⁷ *Kalenderhane in Istanbul*, 124-126, pl. 150-153; Миљковић, *Чудотворна икона*, 211-212.

²¹⁶⁸ *Kalenderhane in Istanbul*, 7-17 (A. Berger); Mango, *Constantinople as Theotokoupolis*, in: *Mother of God*, 19; *The Patria*, 188/189.

²¹⁶⁹ Magdalino, *Constantinopolitana*, 227-230. Cf. *Kalenderhane in Istanbul*, 8, 71-72; A. Simpson, *The propaganda value of imperial patronage: ecclesiastical foundations and charitable establishments in the late twelfth century*, BZ 108/1 (2015) 194-196.

²¹⁷⁰ T. Lenman, *“The Incineration of New Babylon”: The Fire Poem of Konstantinos Stilbes*, Geneva 2015, 88/89. Cf. Magdalino, *Constantinopolitana*, 229. За другачије, мање убедљиво тумачење поменутих стихова cf. *Constantinus Stilbes Poemata*, edd. J. M. Diethart, W. Hörandner, München-Leipzig 2005, 28. Манастир Богородице Кириотисе је, иначе, био активан и после обнове византијске власти у Цариграду 1261, када је у ексонартексу насликана још једна представа „Кириотисе“; cf. Миљковић, *Чудотворна икона*, 212-213, са литературом; К. Κεφάλια Μήτηρ Θεού η Ακρδιοκτενής: *Ανάγνωση και ερμηνεία μας επιγραφής από τη Ρόδο*, in: ΔΑΣΚΑΛΑ, 201-224.

²¹⁷¹ Познато је, тако, да је севастократорица Ирина, супруга севастократора Андроника, другог сина цара Јована II Комнина, даровала покрове за четири цариградске иконе, међу њима за Богородицу

Имајући све наведено у виду, може се с приличном сигурношћу устврдити да је иконографско обличје „Богородице Студеничке“ осмишљено на основу неког цариградског „предлошка“. Ако се, надаље, има у виду да је, у ствари, реч о фреско-икони, те да њен епитет открива настојање да се у манастиру успостави култ посебно поштоване Богородичине представе, може се опрезно претпоставити да је њен изглед заснован на преузимању иконографије неке чудотворице из Константинопоља. Сасвим је могуће да је реч управо о икони која се чувала у манастиру Богородице Кириотисе. То је утолико вероватније што је, како је поменуто, обновитељ те обитељи по свој прилици био Алексије III Анђео, таст Немањиног наследника и ктитора живописа Богородичине цркве у Студеници, великог жупана Стефана.²¹⁷²

Свети монаси и мелоди

Сви свети монаси у првој зони поткуполног простора Богородичине цркве у Студеници насликани су у иконографском обличју које је за њихове представе одраније било уобичајено. Свети Антоније је, тако, приказан са *кукулионом* и релативно кратком седом брадом (сл. 195),²¹⁷³ Јевтимије као старац високог чела са веома дугачком, зашиљеном брадом, сагласно опису његовог изгледа у житију (сл. 196),²¹⁷⁴ а Арсеније са кратком косом и дугачком, равно подсеченом седом брадом састављеном од неколико

Кириотису, cf. V. Nunn, *The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period*, BMGS 10 (1986) 96; A. Lidov, *Miracle-Working Icons of the Mother of God*, in: *Mother of God*, 56.

Говорећи, с правом, о цариградском пореклу прототипа фреско-иконе Богородице Студеничке, поједини аутори изнели су мишљење, засновано пре свега на основу поменутих портрета на галерији Свете Софије, да је икона Богородице Кириотисе била својеврстан породични „паладијум“ Комнина. Cf. Татић-Ђурић, *Студеничка Богородица Кириотиса*, 195; Татић-Ђурић, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, 199; Бабић, *Живопис*, 72; Радујко, *Трагови престола*, 58; Erdeljan, *Studenica. All Things Constantinopolitan*, 98. Како је, међутим, приметио Робин Кормак (cf. n. 2158 supra), у одсуству одговарајућег епитета се нипошто не сме тврдити да је на мозаику о коме је реч представљена реплика Кириотисе. Сем тога, против наведеног гледишта говори и податак да се представе Богородице Кириотисе не појављују на новцу припадника комнинске династије.

²¹⁷² За претпоставку, која се не може документовати изворним потврдама, да је истом типу могла припадати и заштитница Евергетидског манастира у Цариграду, иако су са тим епитетом каткад означене иконе типа Одигитрије, cf. Hamman-Mac Lean, *Grundlegung*, 94.

²¹⁷³ Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 24-25; ПЕ II, 664.

²¹⁷⁴ *Kyrillos von Skythopolis*, ed. E. Schwartz, Leipzig 1939, 59. Кратак опис физичког изгледа светог Јевтимија дат је и у Цариградском синаксару, cf. Syn. CP, col. 405; M. Detoraki, *Portraits de saints dans le Synaxaire de Constantinople*, EEBΣ 53 (2007-2009) 224. О иконографији тог светог монаха cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 21-23; Maguire, *Icons of Their Bodies*, 24-25; ПЕ XVII, 448.

вијугавих праменова (сл. 194).²¹⁷⁵ Иконографија светог Саве Освећеног²¹⁷⁶ такође је усаглашена са његовим традиционалним портретским особеностима – коначно „стандардизованим“ у XII веку – па је имењак студеничког архимандрита овековечен у виду проћелавог старца са кратком и лепезасто раширеном брадом од неколико густих праменова (сл. 213-214).²¹⁷⁷ Од устаљених физиономија у основи не одступа ни представа светог Илариона – проћелавог старијег човека подуже, зашиљене браде (сл. 201-202)²¹⁷⁸ – као ни лик светог Харитона, приказаног са сасвим сличном физиономијом, уз нешто „заталасаније“ власи браде (сл. 204-205).²¹⁷⁹ Коначно, и свети Стефан Нови је насликан у стандардном иконографском виду – као средовечан човек тамних власи, који у десној руци држи диптих са попрсјима Христа и Богородице (сл. 207-208).²¹⁸⁰

Нешто више пажње вреди посветити једино иконографији двојице посебно истакнутих подвижника – светих Варлаама и Јоасафа у близини игуманског престола (сл. 209-212). Млади индијски принц приказан је са кратком, равно зачешљаном косом, ретким брковима и уредном, заобљеном брадом средње дужине. Иако је, као и сви свети монаси у поткуполном простору, одевен у расу са аналавом, принчевско достојанство светог Јоасафа посебно је истакнуто, тако што му на глави насликан златан венац. Обруч тог венца украшен је са два низа бисера и четири драга камена квадратног облика. На чеоној страни венца налазе се три плочице, од којих је највећа она средишња, на чијим су ивицама нанизани бисери, а у средини се налази драгуљ.²¹⁸¹ Описана фигура лако се уклапа у главни иконографски ток у историјату представа светог Јоасафа у

²¹⁷⁵ Tomeković, *Les saints ermites et moines*, ПЕ III, 427.

²¹⁷⁶ За детаљнији опис тог светитељског лика cf. Ђорђевић, *Представа Саве Јерусалимског*, 172-173.

²¹⁷⁷ О иконографији светог Саве Јерусалимског cf. Ibid., 174-175; Глигоријевић-Максимовић, *Представе светог Саве Освећеног*, 373; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 23-24; Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 686-689 (no. 159); Д. Војводић, *Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије светог Саве Српског*, Ниш и Византија 13 (2015) 51-53.

²¹⁷⁸ Студенички лик светог Илариона се само по високом челу светитеља разликује у односу на остале представе, cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 27.

²¹⁷⁹ Као и претходно поменути светитељ, свети Харитон је у Студеници насликан са мање косе на челу него што је то било уобичајено, cf. ibid., 50.

²¹⁸⁰ Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 30-31; De Giorgi, *Il santo, l'icona e l'anatema*.

²¹⁸¹ За најбољи опис представе cf. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања*, 160, где се венац назива *стематогиреоном*. Он, са своја четири *камариона*, од којих се виде само предња три, по облику највише одговара *стематогиреоноу* који је носио деспот, уколико је био царев син, судећи према опису у Псеудо-Кодиновом спису о церенијама на византијском двору, cf. *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: Offices and Ceremonies*, edd. R. Macrides, J. A. Munitz, D. Angelov, Ashgate 2013, 244/245/246. О поменутој инсигнији cf. E. Piltz, *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994, 13-14; Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, in: *Манастир. Ресава. Историја и уметност*, ed. В. Ј. Ђурић, Деспотовац 1995, 86, n. 81; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 69.

источнохришћанској уметности.²¹⁸² У погледу облика и декорације „стематогириона“, студеничкој представи је доста сродна фигура индијског принца у нартексу Милешева, премда је на њој приказан венац скромнијег украса и са само једним *камарионом*.²¹⁸³ Слично томе, и венац светог Јоасафа на једном много млађем примеру – фресци у солунском храму који је данас посвећен Светом Илији (1360-1380) – има једну плочицу на средини, али је, баш као у Студеници, украшен са два низа бисера.²¹⁸⁴

За разлику од лика светог Јоасафа, студеничка представа његовог духовног оца је у иконографском погледу готово изузетна. Физиономија светог Варлаама је, наиме, толико особена и упечатљива да јој је тешко пронаћи сродне упоредне примере. Пустињак је, како би се што ефектније оцртао његов аксетски духовни профил, представљен са бујном седом косом, састављеном од густих, веома разбарушених „снопова“ власи, дугачком толико да готово у потпуности покрива рамена, и подужом брадом на чијем крају штрчи пет оштрих праменова.²¹⁸⁵ Старије представе светог Варлаама биле су, међутим, сасвим другачије. Он је у илустрованим рукописима Романа о Варлааму и Јоасафу приказан као старији човек са кратком кратком седом косом и брадом.²¹⁸⁶ Фигура Варлаама у Теодоровом псалтиру је оштећена баш на лицу подвижника, али је извесно да он није био приказан са дугом, разбарушеном косом.²¹⁸⁷ Слично томе, ни у цркви Светог Николе у Какопетрији светитељ о коме је реч нема наглашено пустињачки тип физиономије, као у Студеници – приказан је као старији човек кратке косе и кратке зашиљене браде.²¹⁸⁸ Посебно је занимљиво да ни у Милешеви није поновљено особено обличје светог Варлаама из Студенице. У задужбини краљевића Владислава индијски аскета има високо чело и браду средње дужине, равно подшишану.²¹⁸⁹ Студеничкој представи донекле је сличан тек Варлаамов лик у Ахтали. Свети монах и у том храму има седу браду и косу

²¹⁸² Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 34-35.

²¹⁸³ Живковић, *Милешева*, 39; Tomeković, *Les saints ermites et moines dans Mileševa*, 53, n. 26.

²¹⁸⁴ Gerstel, *Civic and Monastic Influences*, 233, fig. 8. Од најстаријем студеничком сликарству хронолошки ближих ваља поменути и фигуру светог Јоасафа у Мориову, на којој је приказан нешто масивнији венац, искићен бисерима, али украшен и препендулијама, Р. Kostovska, *The Concept of Hope for Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir*, ЗЛУМС 39 (2011) 58, fig. 15.

²¹⁸⁵ Ђорђевић, *Свету Симеон Немања*, 160; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 35.

²¹⁸⁶ Der Nersessian, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph*, passim.

²¹⁸⁷ eadem, *L'illustration des psautiers* II, 26, fig. 58.

²¹⁸⁸ Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 35, fig. 23.

²¹⁸⁹ Живковић, *Милешева*, 40; Tomeković, *Les saints ermites et moines dans Mileševa*, 53, n. 25; eadem, *Les saints ermites et moines*, 35;

која пада готово до рамена, али на глави има кукулион и одевен је у хаљину од прућа.²¹⁹⁰ У извесној мери, лик светог Варлаама у Студеници сродан је и неким млађим представама, насталим у епохи Палеолога, пошто је на њима приказан са дужом брадом, премда му је на тим примерима коса нешто краћа.²¹⁹¹

При сликању већине фигура светих песника у јужном вестибилу Богородичине цркве у Студеници нису начињена битнија одступања од стандардних образаца. Свети Теодор Студит (сл. 244) одевен је у зеленкастосиви стихар, преко којег носи плави фелон украшен жутом траком на рубовима, огрнут тако да не покрива десну руку светитеља, подигнуту скоро до висине груди. Том руком, односно неприродно дугачким кажипрстом њене шаке, Теодор указује на свитак који држи у левици. Светитељ је приказан као ћелав старији човек, коме се власи косе виде само на слепоочницама, а коврцава брада раздељена му је на два дела. У погледу те упечатљиве физиономије, студеничка представа Теодора Студита у потпуности одговара „портретским особеностима“ што одликују његове ликове у старијим споменицима византијске уметности, односно упутствима у сликарским приручницима.²¹⁹² По боји одеће и начину на који је носи, лик славног студијског игумана из јужног студеничког вестибила највише подсеће на његове представе у католиконима манастира Неа Мони на Хиосу и Нереза.²¹⁹³ Међу мелодима насликаним на наспрамном, западном зиду вестибила има нешто више иконографских особености. Поред великосхимничке одоре – монашке расе са аналавом – тројица седобрадих химнографа – Јован Дамаскин, Теофан Грапт и Јосиф песник (сл. 245, 248-249) – носе и турбане. У случају прве двојице тај податак се лако може објаснити њиховим палестинским пореклом.²¹⁹⁴ Међутим, источњачко оглавље светог Јосифа не може се

²¹⁹⁰ Лидов, *Ахтала*, 141-142, сл. на стр. 141.

²¹⁹¹ Кисас, *Оморфоклусија*, црт. на стр. 38, сл. на стр.50; Милановић, *Програм живописа у припрати*, 371-372; Томековић, *Les saints ermites et moines*, 35.

²¹⁹² О иконографији светог Теодора Студита cf. Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites*; Томековић, *Les saints ermites et moines*, 31-32. За опис његовог лика у Ерминији Дионисија из Фурне cf. Медиф, *Стари сликарски приручници* III, 416/417 („стар, ћелав, раздвојене браде“).

²¹⁹³ Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites*, 259-260, 261-262; eadem, *Nea Moni*, 75-76, 164, pl. 75; Sinkevič, *Nerezi*, 62, figs. LVII, 67; Томековић, *Les saints ermites et moines*, fig. 90. Са плавим фелоном свети Теодор Студит приказан је и у цариградским рукописима XI века – Тедоровом псалтиру и Псалтиру Барберини, cf. Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites*, 254-257, figs. 2-5.

²¹⁹⁴ За биографске податке о Јовану Дамаскину и Теофану Грапту cf. supra, стр. 278-279, 280. О турбанима на њиховим представама, cf. Vabić, *Les moines-poètes*, 208-210, 212-213; Томековић, *Les saints ermites et moines*, 44. Осим у Студеници, Теофан Грапт је и у Нерезима насликан са турбаном, cf. Sinkevič, *Nerezi*, 64, fig. LVII, 66; Томековић, *Les saints ermites et moines*, 51. И Козма Мајумски је по правилу сликан

тумачити на исти начин, пошто је он у Цариград дошао са Сицилије. Иако, дакле, не приличи лику тог светог песника, турбан је на његовој глави насликан у цркви Богородице Аракиотисе у Лагудери,²¹⁹⁵ док он у Нерезима носи кукулион, као и у неким споменицима XIV века.²¹⁹⁶ За разлику од свога брата, свети Теодор Грапт је приказан гологлав (сл. 250). Осим тога, иако је био три године старији од Теофана, а умро четири године пре њега, Теодор Грапт је у Богородичиној цркви у Студеници човек без седих власи, то јест ћелав мушкарац средњих година, са дугачком, зашиљеном брадом браон боје. Са сличном физиономијом, премда не и без косе на темену и у архијерејском орнату, светитељ о коме је реч представљен је још само на икони са представом *Недеље православља* из Британског музеја у Лондону (око 1400).²¹⁹⁷

Запажања о иконографији појединих светитеља

Од појединачних представа у првој зони наоса, посебну пажњу привлачи иконографско обличје светог Стефана (сл. 173-174). Младолики првомученик одевен је у светлоплави хитон, украшен златним клавусима, преко кога носи светлоружичасти химатион; он десном руком благосиља, а у левој држи затворен бели свитак. Представа у поткуполном простору студеничког католикона је, дакле, у погледу иконографије идентична фигури светог Стефана која се некада налазила на источној капији

са тим оглављем оријенталног порекла. Таква је и његова представа у северном вестибилу студеничког католикона, пресликана 1568. према првобитној композицији. Cf. *supra*, стр. 286-287.

²¹⁹⁵ Babić, *Les moines-poètes*, 211; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 33, fig 32. Аутор сматра да је реч о забуни сликара, пошто у истом храму свети Теофан Грапт насликан без турбана. Cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 51.

²¹⁹⁶ Sinkevič, *Nerezi*, 65, fig. LVII, 65; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 51. Сицилијански свети песник је у Монагрију насликан као гологлав, cf. Boyd, *Panagia Amasgou*, 315, fig. 47.

²¹⁹⁷ Т. Стародубцев, *О светитељима представљеним на византијској икони Недеље православља у Британском музеју у Лондону*, ЗРВИ 54 (2017) 265, 267, сл. 1. Нешто дужу, али седу браду свети Теодор Грапт има на минијатури у Менологу из манастира Лавре (Δ 51 (427), cf. *Οι Θεσσαυροί του Αγίου Όρους* III, εἰκ 115; Babić, *Les moines-poètes*, 212-213. Као средовечан човек, премда са кратком, проседом косом и брадом, тај светитељ је насликан на минијатури у Менологу Василија II и у цркви Светих Апостола у Солуну, cf. *Il menologio di Basilio II*, I, 75; II, 276; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 51, fig. 89. Представе двојице браће у мадридском рукопису Хронике Јована Скилице, и саме међусобно различите, нису релевантне за разматрање њихових поменутих појединачних представа, cf. Ch. Walter, *Saints of Second Iconoclasm in the Madrid Skylitzes*, REB 39 (1981) 311-312; V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden 2002 95, 112, 332-333, fig. 119-121, 167.

О физиономији светог Нила Росанског (?), приказаног на крају поворке мелода на западном зиду, cf. n. 1685 *supra*.

„манастирског града“.²¹⁹⁸ За епоху у којој је настало, такво иконографско решење је готово сасвим изузетно. Иако је свети Стефан у предиконоборачкој уметности неретко приказиван у „апостолском обличју“, и то на разним подручјима Истока и Запада, у средњевизантијском раздобљу је појава његових представа у хитону и химатиону, а не у ђаконском орнату, била готово у потпуности ограничена на уметност Цариграда, или оне споменике у којима су радили мајстори из престонице.²¹⁹⁹ Стога је претпостављено да је таква иконографска варијанта представа светог Стефана „пренета у српске споменике непосредно из Цариграда“.²²⁰⁰ Почетком XIII века, славни првомученик је у апостолском обличју насликан изгледа још само у олтару цркве Светог Фанурија у средњовековном граду Родосу, на истоименом острву, највероватније такође на основу неког предлошка из Цариграда (или Никеје).²²⁰¹ На сликарским делима што су, између XIII и XV века, стварана на другим подручјима византијског културног круга, свети Стефан је само по изузетку овековечен у одећи просвећених људи антике, а не у уобичајеном виду – као ђакон одевен у стихар и ораp, са кадионицом у рукама.²²⁰² Насупрот томе, иконографско решење из наоса студеничког католикона и са главне манастирске капије постало је уобичајен образац за многобројне представе светог Стефана у српској средњовековној уметности.²²⁰³

С друге стране, фигура најисточнијег светитеља на јужном зиду наоса – светог Николе – ни по чему није иконографски изузетна (сл. 175-176). Као што је то налагала вишевековна ликовна традиција, многопоштовани мирликијски епископ одевен је у архијерејску одору – стихар са епитрахиљем и надбедреником и фелон са омофором. Десну руку подигао је у гесту благослова, а иако је десни део његовог торза уништен, нема сумње да је у левој руци држао књигу богато украшених корица. И лик светог Николе је насликан онако како је одавно било уобичајено – то је старији човек кратке

²¹⁹⁸ Cf. supra, стр. 52-53.

²¹⁹⁹ Војводић, *Иконографија и култ светог Стефана*, 537-544, са примерима и литературом.

²²⁰⁰ Ibid., 543.

²²⁰¹ Κεφαλά, *Ρόδος*, 42-45, εικ. 4

²²⁰² Реч је о његовим фигурама у олтару Бојане (cf. Војводић, *Иконографија и култ светог Стефана*, 548, п. 110; Пенкова, *Образ святости*, 137-139, илл. 8; Schroeder, *Transformative Narratives*, 127, fig. 21) и Богородице Перивлепте у Охриду (cf. Војводић, *Иконографија и култ светог Стефана*, 537, п. 6; Марковић, *Перивлепта*, 122, п. 82, сл. 2).

²²⁰³ За њихов преглед cf. Војводић, *Иконографија и култ светог Стефана*, 544-545.

косе, проређене на високом челу, са једним истакнутим праменом на њему, и кратке, уредне и правилно заобљене браде.²²⁰⁴

Представа трећег посебно истакнутог светитеља у поткуполном простору – Јована Претече – иконографски је веома упечатљива (сл. 215-217). Његова фигура постављена је фронтално, али су му колена благо „преломљена“, а ноге окренуте према истоку, као да је закорачио у том смеру. Десну руку Крститељ је подигао до висине стомака, са шаком тачно на средини торза. Сликлар се посебно потрудио да убедљиво дочара аскетску димензију личности светог Јована. Због тога га је насликао са дугачком и разбарушеном косом и краћом брадом састављеном од четири увијена прамена. Осим тога, он је приказао изразито мршава тело, са видљивим маљам на торзу и рукама, и танком кожом испод које се готово назире скелет. Кажипрстом и малим прстом Претеча указује нагоре, а два прста између склопљена су са палцем. Он је бос, а одевен је у маслинастозелени огртач, са крзном на рубовима.²²⁰⁵ Тај огртач прекрива само мањи део испошћеног Јовановог тела – бедра и десну ногу до испод колена, као и леви део торза и леву руку (скоро до длана). Дугачки танки штап са расцветалим крстом на врху насликан је иза леве светитељеве шаке, а не у њој, како би се очекивало. Истом руком, спуштеном уз тело, Јован Крститељ придржава отворени свитак. На њему је исписан текст заснован на два одломка из треће главе Јеванђеља по Матеју. Почетак представља позив на покајање („Покајте се, јер се приближило Царство небеско“, Мт 3,2) а у наставку су речи о секири и дрвету: „А већ и сјекира код коријена дрвећу стоји; свако, дакле, дрво које не рађа добра рода, сијече се и у огањ баца (Мт 3, 10)“.²²⁰⁶

Описана, наглашено аскетска иконографија светог Јована Претече уобличена је у средњовизантијској уметности. У том раздобљу први пут су се појавиле представе на којима тело светог Јована Претече није у потпуности покривено – хитоном и химатионом, односном хаљином преко које је пребачен огртач са крзеном поставом.²²⁰⁷ У

²²⁰⁴ За литературу о иконографији светог Николе cf. n. 1173 supra.

²²⁰⁵ Cf. опис одежде светог Јована у Јеванђељу по Матеју (Мт 3, 4): „А сам Јован имаше хаљину од камиље длаке и појас кожни око бедара својих“.

²²⁰⁶ Cf. Лк 3, 9: „А већ и сјекира стоји дрвећу код коријена; и свако дрво које добра рода не рађа сијече се и у огањ баца“.

²²⁰⁷ О иконографији светог Јована Претече у византијској уметности cf. LCI 7, col. 163-190; E. D. Sdrakas, *Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens*, München 1943; Татић-Ђурић, *Икона Јована Крпитоз*; ODB II, 1069; E. C. Schwartz, *The Angel of the Wilderness: Russian Icons and the Byzantine Legacy*, Bsl 58/1 (1997) 169-174;

иконографском облику у каквом је представљен у Немањиној задужбини Јован Крститељ насликан је на првом слоју живописа у цркви Светог Георгија у Софији, који се датује X век,²²⁰⁸ а у следећем столећу у цркви Свете Софије у Кијеву.²²⁰⁹ Представе тог типа појављују се, потом, на појединим сценама из његовог циклуса у рукописима илустрованим током следећа два столећа.²²¹⁰ У репрезентативне примере представа светог Јована „пустињачког типа“ спадају две иконе из манастира Свете Катарине на Синају, израђене у последњим деценијама XII и почетком XIII века (сл. 330).²²¹¹ У каснокомнинској уметности такви Претечини ликови појављивали су се и у зидном сликарству, о чему сведоче они у Палатинској капели у Палерму (сл. 331),²²¹² Мирожском манастиру код Пскова²²¹³ и Богородици Аракиотиси у Лагудери,²²¹⁴ Иконографски тип о коме је реч с временом је уведен и у сцене *Крштења*, као што је случај у црквама Светог Николе у Мелнику, Светог Стефана у Касторији и Свете Софије у Трапезунту.²²¹⁵

На свим набројаним примерима, који иконографски одговарају студеничкој представи, на свитку Јована Крститеља исписан је цитат из Јеванђеља по Јовану (1, 29): „Гле, Јагње Божије које узима на се гријехе свијета!“,²²¹⁶ а не одломци из Матејевог текста, као у Студеници. Ипак, иако нису исписане на Претечином свитку, поменуте речи о секири на дрвету су на неким од поменутих представа илустроване – на обе синајске иконе и на једној од две представе Јована Крститеља у Палерму иза светитеља је

²²⁰⁸ Цончева, *Църквата Свети Георги*, 63, 72, илл. 32.

²²⁰⁹ Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, илл. 304.

²²¹⁰ Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη*, εικ. 37, 39-40, 42, 45-47, 50, 55-62, 76. За још неке примере cf. Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 260. Cf. и житијни циклус светог Јована Претече у Благовештењској цркви на Мјачину код Новгорода, cf. Царевская, *Фрески цркви Благовещения*, 57-80, илл. 43, 54.

²²¹¹ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I, εικ. 86, 168; II, 98-99, 152-154; Μουρική, *Εικόνες*, 116, εικ. 52; Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη*, 199, εικ. 113; Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire*, 71-72, fig. 9; *Holy Image, Hallowed Ground*, (no. 10).

²²¹² Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 42, 317-318, pl. 12, 21.

²²¹³ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 34, ил. 34.

²²¹⁴ Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, 109, fig. 64.

²²¹⁵ Мавродинова, *Мелник*, сл. 25; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 260-261, figs. 117-133; D. Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 136, fig. 98, pl. 57b.

²²¹⁶ Тај цитат исписан је већ на синајској икони Јована Крститеља из VI века, [cf. K. Corrigan, *The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev*, DOP 42 (1988) 2 et passim; *Holy Image, Hallowed Ground*, 124-125 (no.2), са литературом], те на слоновачи из Ливерпула, израђеној у X веку [cf. *Byzantine Art. A European Art*, Athens 1964, 167 (no. 68)], појединим кападокијским представама (cf. Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce*, 2, n. 3), или на мозаичкој икони из цркве Светог Ђорђа у Фанару (око 1100), cf. O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikikonen I*, Wien 1991. 43-44, Taf. IX. Исти јеванђељски одломак појављује се и на представама светог Јована Претече у Сопоћанима, и у наосу и у капели Светог Николе, cf. Живковић, *Сопоћани*, 10, 35, 37.

насликана секира наслоњена на стабло.²²¹⁷ Осим тога, на синајској икони на којој је Претеча насликан у профилу, изнад поменутог детаља исписан је и фрагмент о покајању из Јеванђеља по Матеју.²²¹⁸ Када је реч о представама на којима је тај позив на покајање исписан на свитку светог Јована, онда студеничкој представи претходе његове фигуре у ђаконикону Нереза и нартексу Светих Врача у Костуру.²²¹⁹ У целости пак посматран, натпис на свитку Јована Претече у Богородичиној цркви у Студеници има најбољу аналогију тек на његовој представи у Леснову, насликаној готово век и по касније.²²²⁰

Како је на одговарајућем месту већ речено, од првобитних фигура светих ратника у одори византијских дворјана, само је фигура светог Христофора у потпуности очувана.²²²¹ То је голобради младић дуге, на темену раздвојене равне косе, која се на рамена спушта у по два дугачка, увијена прамена (сл. 191). Како је темељном иконографском анализом већ показано, мученик о коме је реч је у византијском сликарству XI и XII века редовно приказиван са физиономијом која одликује његов лик на зиду Немањине задужбине. О томе сведоче представе сачуване у храмовима Кападокије, континенталне Грчке (Хосиос Лукас), Македоније (Свети Врачи у Касторији), Кипра (Лагудера) и неких других крајева.²²²²

Међу мученицима у вишим зонама наоса посебно разматрање понајпре заслужују иконографска обличја светих Сергија и Вакха (сл. 146-149).²²²³ Младолики Сергије одевен је у светлосиву дугачку хаљину, на горњем и доњем крају украшену великим трочланим декоративним нашивком окер боје,²²²⁴ а огрнут је црвеном хламидом са златним

²²¹⁷ Тај особен иконографски детаљ је, иначе, насликан и на представама светог Јована Претече у Менологу Василија II, менологу из Балтимора и менологу ватиканског јеванђелистара (Vat. gr. 1156), cf. *Il menologio di Basilio II*, I 82; II 300; Ševčenko, *Walters 'Imperial' Menologion*, 48, fig. 14; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 94.

²²¹⁸ *Holy Image, Hallowed Ground*, (no. 10).

²²¹⁹ Sinkevič, *Nerezi*, 46, fig. 31; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 25 (no. 136), εικ. 27. Када је о српским споменицима реч, поменути цитат из Матејевог јеванђеља се појављује и касније, о чему сведоче представе светог Јована у Бородици Одигитрији у Пећи или у параклису Светог Димитрија у Дечанима (cf. *Зидно сликарство манастира Дечана*, 37; Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 181-182, сл. 94), као и у неким византијским споменицима, попут кипарских Панагије Мутуле и Богородице Форбиотисе у Асину или Олимпиотисе у Еласону, cf. Mouriki, *Panagia at Moutoullas*, 191; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, 216; *Asinou Across Time*, 157. Cf. и Татић-Ђурић, *Икона Јована Крплатог*, 47, 49.

²²²⁰ Габелић, *Лесново*, 123.

²²²¹ Cf. *supra*, стр. 204.

²²²² Све поменуте примере размотрила је Габелић, *Свети Христофор*.

²²²³ Те две фигуре најдетаљније је описао Николић, *Конзерваторски запис I*, 46, 47.

²²²⁴ Исти такав орнамент украшава ђаконску одежду арханђела у *Служби архијереја* и хаљину пророка Соломона.

тавлионом и златним рубовима. Око његовог врата светог приказана је широка златна огрлица са два кружна сегмента, украшена низом бисера.²²²⁵ У уздигнутој десници мученик држи дугачку златну палицу,²²²⁶ а левом придржава дугачан мач у корицама, као да га показује посматрачу. Свети Вахх је приказан у истом, младићком узрасту, а и одевен је и има исте „атрубуте“ као његов састрадалник. Једино је његова десница, у којој држи палицу, спуштена, а и огрлица му је раскошнија, пошто су крупним зрнима бисера искићена и њена два кружна украса, са драгим каменом у средини. Описане представе светих Сергија и Вахха насликане су сагласно устаљеном иконографском решењу.²²²⁷ Огрлице око врата, као најпрепознатљивији „атрибут“ те двојице светитеља, појављују се као стандардан детаљ већ на њиховим рановизантијским представама, а током целог средњег века изостављане су само по изузетку.²²²⁸ Реч је, иначе, о почасним обележјима што су Сергију и Вахху припадала као члановима царске гарде. Због тога су им „златне маниаконе“ мучитељи скинули а потом их обукли у женску одећу, како би понижење било потпуно.²²²⁹ Мачеви су, као ознаке војничког позива двојице мученика, неретко сликани на њиховим средњовизантијским представама, о чему, рецимо, сведоче примери у Неа Мони, Дафни (сл. 332), Светој Софији у Охриду и Мирожском манастиру.²²³⁰ На поменутих мозаицима у Неа Мони и Дафни, Сергије и Вахх, осим мачева, у рукама држе

²²²⁵ Радомиру Николићу (cf. Николић, *Конзерваторски запис* I, 46) учинило се да је то део огртача украшен бисерима.

²²²⁶ Cf. *ibid.*, где се каже да је у питању „дугачак окер крст“. Таква могућност се не сме до краја искључити, пошто је фреска пропала на делу где се налазио врх предмета. Ипак, по аналогији са осталим источнохришћанским представама светог Сергија, мало је вероватно да је он у руци држао крст. Cf. *infra*.

²²²⁷ О иконографији ових мученика cf. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 99-100; Mouriki, *Nea Moni*, 141-142; Walter, *The Warrior Saints*, 154-162; F. De' Maffei, *L'icona dei Santi Sergio e Vasso a Kiev*, in: *Образ Византии*, 139-148; Костовска, *Маченичките донојасја*, 16-17.

²²²⁸ За те ретке примере cf. Mouriki, *Nea Moni*, 141-142; Walter, *The Warrior Saints*, 156-157.

²²²⁹ О томе се говори у најстаријем спису о страдању двојице мученика, тзв. *Passio Antiquior* (BHG 1624) и у рубрици Цариградског синаксара, cf. J. van de Gheyn, *Passio antiquior SS. Sergii et Bacchi graece nunc primum edita*, AB 14 (1895) 380; Syn CP, col. 115. Cf. Mouriki, *Nea Moni*, 141; Ch. Walter, *Maniakion or Torc in Byzantine Tradition*, REB 59 (2001) 183 (=idem, *Constantine the Great*, 129-138); idem, *The Warrior Saints*, 153-154; Grotowsky, *Arms and Armour*, 298-299; idem, *Defining the Byzantine Saint – Creating a Message in Orthodox Art*, in: *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archaeology and Art*, edd. P. Ł. Grotowski, S. Skrzyaniarz, Warsaw 2010, 147-148. Повремено је у литератури изношено и другачије тумачење детаља о којима је реч. В. Ј. Ђурић је сматрао да су у питању погрдни гвоздени обручи који су светим Сергију и Вахху стављени око врата, мада је и сâм запазио да су они каткад представљени „тако као да је у питању какав украсни предмет“, cf. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 29.

²²³⁰ Mouriki, *Nea Moni*, 141; Millet, *Daphni*, pl. X/4; XI/3; Миљковић-Пепек, *Материјали III*, сл. 3; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 203, ил. 202. Јасно је из наведеног да није тачна опаска да „у осталим православним просторима“ двојица светитеља нису сликани са мачем (cf. Николић, *Конзерваторски запис* I, 47), на основу које аутор износи прозволне претпоставке о пореклу тог решења.

и скиптрове, који су насликани и на минијатури у менологу из Москве (Државни историјски музеј, греч. 175).²²³¹ Што се, најзад, тиче одеће у којој су свети Сергије и Вакх приказани у студеничком католикону, она готово у потпуности одговара оној на њиховим представама у југозападној капели католикона манастира Светог Луке Стириота у Фокиди, где су особени нашивци на хаљини готово идентичног облика, боје и декорације (сл. 333),²²³² а веома су јој слични и поменути примери из Неа Мони, Дафни и кијевског храма Свете Софије.²²³³ У целини посматрано, на основу размотрене грађе произлази закључак да су представе светих Сергија и Вакха најсродније ликовима те двојице страдалника за веру у двама репрезентативним средњовизантијским споменицима, у којима су стварали цариградски уметници – католиконима „Новог манастира“ на Хиосу и манастира Дафни код Атине. Када је реч о српским споменицима XIII века, свети Сергије и Вакх су у истом иконографском виду као у Студеници насликани тек у цркви Светог Ахилија у Ариљу.²²³⁴

Иконографија *Петозарних мученика* (сл. 128-132) ни по чему не одступа од стандардних образаца. Свети Јевстратије приказан је са особеним атрибутима свог писарског позива – танком белом марамом око врата, привезаном на грудима, и белим затвореним свитком у левој руци. Свети Мардарије се лако препознаје по куполастој капи на глави, а и остала тројица имају уобичајене физиономије – свештеник Авкеснтије приказан је као старији седи човек, док су службеник Евгеније и војник Орест насликани са младићким цртама лица. Последњи поменути приказан је у облику ратника. Он у

²²³¹ В. Д. Лихачева, *Византијская миниатюра. Памятники византийской миниатюры IX–XV веков в собраниях Советского Союза*, Москва 1977, таб. 17; Mouriki, *Nea Moni*, 142. Cf. Grotowsky, *Arms and Armour*, 304, где се износи мишљење да је реч о *спатобаклиону*, церемонијалном штапу који је, поред мача, спадао у инсигније *протоспатарја*. Уместо са скиптром, свети Сергије и Вакх су у цркви Свете Софије у Кијеву насликани са копљем у руци, cf. Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Св. Софии Киевской* III, 119, илл. 4-5.

²²³² Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 99-100, fig. 43-44, 46.

²²³³ Сличне златне апликације двојица мученика имају и на представама на норманској Сицилији, cf. Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 164, fig. 71-72; Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale*, 338-341 (no. 56), 706-708 (no. 158).

²²³⁴ Војводић, *Свети Ахилије*, 164, сл. 12. На представама двојице мученика у Милешеви нема огрлица ни мачева, већ они у рукама држе крст и скиптар, cf. Живковић, *Милешева*, 22, 23. У цркви Светог Петра у Богдашићу, свети Сергије и Вакх су, као што је налагала традиција, насликани са огрлицама, али су од осталих атрибута имали можда само крстове у рукама, cf. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 29, сл. 5.6, 12, 14.

десној руци држи танко, дугачко копље, а лева рука му је покривена округлим металним штитом.²²³⁵

Попрсја персијских мученика – Савела и Исмаила (или Мануила) – иконографски су веома занимљива (сл. 133-139). Они, наиме, нису, као што је то било уобичајено, нарочито у сликарству епохе Палеолога, приказани са особеним источњачким капама на главама.²²³⁶ Најстарија нама позната аналогија за ту особеност сачувана је на минијатури у менологу из библиотеке Грчке патријаршије у Александрији (cod. 35), где су млади Персијанци насликани као гологлави, у патрицијској одежди (сл. 334),²²³⁷ а тако је, колико се по репродукцијама може закључити, било и на сцени страдања тројице мученика на синајском хексаптиху.²²³⁸ Та „иконографска редакција“ понекад одликује и представе персијских мученика у зидном сликарству. Као „обични мученици“ Мануил, Савел и Исмаил насликани су, рецимо, у Богородичиној капели у Патмоском манастиру, цркви Светог Николе у Манастиру (Мориово).²²³⁹

²²³⁵ О иконографији петорице мученика из Севастије најпотпуније: Габелић, *Представе Петозарних мученика*, passim.

²²³⁶ О иконографији поменутих светитеља cf. LCI 7, col. 486-487. У ствари, у Богородичиној цркви у Студеници капа није приказана на глави светог Савела, а суседни лик је на том месту оштећен. Сасвим је, међутим, могуће да је и он био приказан као гологлав, утолико пре што је приказан у истој одећи као претходно поменути мученик.

²²³⁷ На тој минијатури је необично и то што су свети Мануел и Савел насликани са кратким брадама, cf. Ševčenko, *Metaphrastian Menologion* 46, 5F5; J. Frösén et al., *Medieval Library of the Greek-Orthodox Patriarchate in Alexandria*, Vantaa 2006 (илустрација на корицама књиге).

²²³⁸ Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptich*, 112, pl. 12.

²²³⁹ Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου*, 218-219, εικ. 25-27; Костовска, *Маченичките допојасја*, 9-10, сл. 1. Cf. и представу мученика Мануила у Нередици: Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 125 (по. 149), илл. 118

СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ НАЈСТАРИЈИХ ФРЕСАКА БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ

„Уметнички значај студеничког сликарства далеко превазилази његову културно-историјску вредност“.²²⁴⁰ О најстаријим фрескама манастирског католикона већ се, наиме, неколико деценија пише као о једном од кључних споменика византијског зидног сликарства XIII века.²²⁴¹ Високе оцене о квалитету и значају тог живописа засноване су пре свега на чињеници да је у њему препознат стилски језик што на изврстан начин представља одлучан раскид са особеним маниризмом претходне, касно-комнинске уметности. У погледу формата сцена, њиховог композиционог устројства, третмана фигура, начина сликања ликова, па и према особеностима цртежа и колорита, на зидовима Немањине задужбине остварен је истински монументалан сликарски израз, што на упечатљив начин сведочи о рађању једне квалитативно нове, веома аутентичне парадигме у византијској уметности после латинске окупације Цариграда (1204), чији ће врхунац представљати величанствено сликарство Сопоћана. У поглављу које следи покушаћемо да што прегледније и обухватније – колико то, разуме се, буде у нашој моћи – размотримо ликовне особености најстаријих фресака саборног студеничког храма. Најпре ћемо их сагледати као стилску целину, потом ће бити речи о особеностима индивидуалних сликарских рукописа, а напоследку ћемо се потрудити да успоставимо један компаративни поглед на њихово место у савременим токовима византијског сликарства. Одмах треба признати да ћемо се при томе умногоме ослонити и надовезати на истраживања заслужних претходника, који су стилска својства првобитног живописа Немањине задужбине већ добрим делом испитали и вредновали.²²⁴²

* * *

²²⁴⁰ Ђурић, *Византијске фреске*, 33.

²²⁴¹ О томе cf. *infra*.

²²⁴² Најпотпуније су ликовне особености најстаријих студеничких фресака истражили Тодић, *Фреске*, 156-162; Бабић, *Живопис*, 73-81.

Пре разматрања „чисто сликарских“ својстава најстаријих студеничких фресака вреди скренути пажњу на један значајан елемент њихове ликовности који се не може тумачити само као једна од особености у начину рада зографске радионице. Реч је о обради позадине фресака, у чијем су избору пресудну реч, по свој прилици, имали наруочиоци фресака, односно главни надзорник радова и саветодавац грчких зографа.

Већ при првом погледу на првобитни живопис храма Богородице Евергетиде пада у очи да су одабране сцене сликане на жутој, а не плавој позадини, као што је то за византијско фреско-сликарство било уобичајено. Том бојом исликан је фон представе Богородице са Христом и арханђелима у конхи апсиде, сцене *Причешћа апостола* испод ње, те *Благовести* и *Сретења* на источном зиду поткуполног простора (сл. 21-23, 75-76, 273-276, 295, 305). Приликом обнове последње поменуте композиције, оригинална боја позадине није поновљена, као ни на преликаним сегментима *Причешћа*, већ су на јужном сегменту сцене насликане нове архитектонске кулисе на тамноплавој позадини.²²⁴³ Имајући у виду те интервенције, не сме се искључити могућност да су и неке друге сцене у поткуполном простору првобитно биле насликане на жутој позадини, па да је она 1568. измењена. То се првенствено односи на сцену *Силаска Светог духа на апостоле* на западном „тимпанону“, наспрам *Благовести* и *Сретења*.²²⁴⁴ Из истог разлога могло би се помислити и на то да су и сцене *Успења* и *Рођења*, што заузимају другу зону северног и јужног зида, првобитно биле насликане на жутој позадини.²²⁴⁵ Изгледа, ипак, да је та боја фона била резервисана само за сцене у поткуполном простору и из наоса видљиве представе у олтару. Наиме, једина очувана оригинална представа у западном травеју – *Распеће* на западном зиду – сликана је на плавој позадини, па се може претпоставити да су јој у том погледу биле сличне и друге сцене у истом одељењу наоса, данас сачуване у облику који су добиле у XVI веку.

Назначена особеност најстаријих студеничких фресака одавно је привукла пажњу истраживача. На жуту позадину истакнутих представа у олтару и поткуполном простору први се осврнуо Светозар Радојчић.²²⁴⁶ Војислав Ј. Ђурић је у својим разматрањима

²²⁴³ За детаљније описе поменутих представа cf. supra, стр. 322-323, infra, стр. 455-457.

²²⁴⁴ Cf. infra, стр. 471-473.

²²⁴⁵ Cf. infra, стр. 457-461, 474-478.

²²⁴⁶ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 30, 31-32. Светозар Радојчић је изнео неосновану претпоставку да су студеничке фреске на жутој позадини, чију је појаву сматрао „загонетном“,

начинио један важан корак даље у односу на претходника, претпоставивши да су на жуту позадину највероватније били постављени златни листићи, те да је на тај начин опонашано мозаичко сликарство, тако што су преко позлате биле исцртане „тесере“.²²⁴⁷ Такво мишљење усвојили су, уз ретке изузетке, каснији истраживачи најстаријег студеничког живописа.²²⁴⁸ Ваља напоменути да се на фрескама о којима је реч трагови позлате данас не могу запазити голим оком, нити се на жутом фону виде трагови „псеудо-мозаичких“ квадратића.²²⁴⁹ Стога би требало сачекати резултате свеобухватнијих физичко-хемијских испитивања да би се коначно потврдило (или оповргнуло) наведено гледиште. Оно се, ипак, из више разлога, и пре евентуалних специјалистичких испитивања може сматрати прилично разложним. О његовој исправности сведочила би, најпре, чињеница да је исцртавање „тесера“ приметно на појединим фресакама на плавој позадини. Они се и данас јасно разазнају у највишем регистру позадине фигуре пророка Соломона, на потрбушју „тријумфалног лука“ (сл. 125).²²⁵⁰ Поред тога, тешко је замисливо да најстарије фреске Богородичине цркве у Студеници нису биле украшене имитацијом мозаика на позлаћеном фону, уколико се узму у обзир поуздани подаци о примени таквог решења у низу млађих српских споменика.²²⁵¹ Реч је, заправо, о толико широко

представљале припремни слој за израду мозаика, што је одлучно одбацио Ђурић, *Византијске фреске*, 191, п. 29. Cf et Радојчић, *Мајстори*, 7.

²²⁴⁷ Ђурић, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, 151; idem, *Српско сликарство XIII века*, 6; idem, *Византијске фреске*, 32; Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку I*, 174-175 (В. Ј. Ђурић).

²²⁴⁸ Радојчић, *Злато у српској уметности*, 29, 30; Бабић, *Живопис*, 70; Тодић, *Фреске*, 154; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 85 (Б. Тодић); Тодић, *Монуменална српска уметност*, 216. Једино је Николић, *Конзерваторски запис I*, 41, п. 96, оспоравао мишљење В. Ј. Ђурића. Cf. и James, *Light and Colour*, 27, где се, како се чини, доводи у сумњу могућност да је позадина фресака о којима је реч била позлаћена. Није јасно на чему је заснована тврдња да су постојала два начина извођења позадине, коју износи Поповић (Б.), *Студеница*, 10: „Првобитно сликарство урађено је на различитим позадинама – на златној, где су изведени низови укрштених паралелних линија у опонашању мозаика, а која је примењена на закривљеним површинама куполе и наоса, затим на жутој, у деловима олтара, ...“

²²⁴⁹ У извештају о конзерваторским радовима описује се поступак наношења златних листића и исцртавање квадратних поља, али није наведено о којим партијама живописа је реч. Није нам, у ствари, јасно да ли су оне уопште сачуване, јер се потом говори о њиховом пресликавању плавом бојом у XVI веку, cf. *Извештај о раду на конзервацији*, VI.

²²⁵⁰ О тој представи cf. infra, стр. 161.

²²⁵¹ Занимљиво је за проблем који нас занима напоменути да Сава у прошлом житију светог Симеона говори о томе да је његов отац саздао Богородичин храм у Студеници „от[ъ] основанна до троугла“ да га је градио од мермера („въ мраморѣхъ състави“), али и да га је украсио златом („н златомъ оукраси“), cf. Д. Богдановић, *Прошлоко житије св. Симеона*, ПКЈИФ 42/1-4 (1976) 17; И. Шпадијер, *Непознати атонски препис Савине Службе светом Симеону са прошлоким житијем*, ПКЈИФ 84 (2018) 110. Последња наведена синтагма би, можда, могла да се односи управо на златну позадину фресака, или барем на њихове до данас очуване позлаћене сегменте. Разуме се, наведени исказ, уколико га треба разумети на тај начин, није сасвим веродостојан у погледу ктиторских заслуга Симеона Немање, пошто је студенички католикон осликан тек после његове смрти, управо у време када је писац прошлог житија био студенички архимандрит.

примењиваном поступку да се, како је одавно запажено, он може сматрати једном од изразитих особености српског зидног сликарства XIII века. Изгледа, у ствари, да је та особена техника коришћена и пре првог осликавања Немањине задужбине. На такву претпоставку истраживаче је навело једно место из Теодосијевог *Житија светог Саве*, где се каже да је Сава приликом обнове Хиландара „златом пописао“ манастирски католикон.²²⁵² И док се наведено хагиографско сведочанство, несумњиво речито, али не и сасвим одређено у погледу начина на који је злато коришћено при украшавању ентеријера првобитног саборног храма српског светогорског манастира, мора примити са извесном резервом, о имитацији мозаичке технике на позлаћеном фону фресака у млађим задужбинама Немањића постоје и данас довољно снажни докази. Нажалост, не може се поуздано сазнати да ли је такво решење било примењено и при првом осликавању Жиче, на местима на којима се данас налазе фреске из времена обнове, али је употреба позлате потврђена физичко-хемијским анализама оригиналног сликаног слоја.²²⁵³ Много је, срећом, јасније да су у Милешеви на златној „мозаичкој“ позадини сликане све фреске у наосу, а потом и у припрати, о чему сведоче до данас сачувани квадратићи и трагови злата на њима. У Сопоћанима је позлаћени фон очуван само у сасвим скромним траговима, а некада је прекривао готово све површине у наосу и нартексу. И у Градцу је на великој већини фресака позадина исликана жутом бојом, а на фону појединих фигура и данас су видљиве урезане „тесере“. Коначно, и гробна задужбина краља Милутина у манастиру Бањској била је, управо по узору на храмове XIII века, украшена фрескама на златној позадини. „Бањско злато“ је у делима старих српских писаца узвеличано као једно од знаменитих уметничких остварења, а данас се о њему може судити само на основу скромних остатака фресака. Другим речима, у српском сликарству XIII века, а повремено и касније, широко је примењивана имитација мозаика у фреско-техници. Како је одавно објашњено, нема сумње да је реч о угледању на луксузне унутрашње амбијенте споменика из византијских метропола, односно покушају да се ефекат мозаика, чија је израда, очито, превазилазила финансијске могућности српских ктитора, барем у извесној мери опонаша

²²⁵² Теодосије. *Житија*, ed. Д. Богдановић, Београд 1988, 138. Cf. Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, 151; Ђурић, *Српско сликарство XIII века*, 6; idem, *Византијске фреске*, 32; Радојчић, *Злато у српској уметности*, 28, Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978 (В. Ј. Ђурић), 58; Б. Тодић, *Фреске XIII века*, in: *Манастир Хиландар*, 215; Jolivet-Lévy, *Byzance*, 346; Миљковић, *Житија светог Саве*, 85, 88.

²²⁵³ Cf. n. 2262 infra.

уз помоћ златних листића аплицираних на фреску.²²⁵⁴ На тај начин су, осим скупоценог изгледа, ентеријери најрепрезентативнијих рашких задужбина задобили и особен симболички садржај, иманентан вековном доживљају злата у источнохришћанској култури, то јест његовом потенцијалу да на изванредан начин еманира божанску светлост, односно трансценденталну стварност.²²⁵⁵

Иначе, ни на једном другом крају византијског културног простора употреба златних листића у извођењу фреско-декорације, па ни имитација мозаика на жутој позадини, није остваривана у таквом обиму као у најзначајнијим споменицима српског сликарства XIII века. Засадак је слична пракса забележена само у појединим храмовима Кападокије, али је ту реч о готово занемарљивим „узорцима“. Запажено је, рецимо, да је Христов нимб у композицији Деизиса у „цркви код Цистерне“ у Авчилару, осликаној у првим деценијама XI века, исликан у имитацији мозаика.²²⁵⁶ Тај декоративни манир у Кападокији местимично је примењиван и у доба Палеолога, у подједнако сведеном виду, о чему сведочи позадина ктиторског натписа у Безирана килисеси (крај XIII – почетак XIV века).²²⁵⁷ У оба случаја, међутим, нису коришћени златни листићи, већ је имитација мозаика изведена само исликавањем „тесера“ на жутој позадини.²²⁵⁸ С друге стране, о примени псеудо-мозаичке „хризографије“ на другим крајевима православне екумене могли би да сведоче и поједини писани извори, временски релативно блиски првом осликавању Богородичине цркве у Студеници. Из писама Јована Апокавака сазнаје се да је,

²²⁵⁴ О имитацији златних мозаика у српском сликарству XIII века cf. Радојчић, *Милешева*, 22-23; Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, 151-153; idem, *Византијске фреске*, 35, 41; idem, *Сопоћани*, 66-67; Павловић, *Градац*, 156-157; Б. Тодић, *Бањско злато – последњи остаци фресака у цркви Светог Стефана у Бањској*, in: *Манастир Бањска и доба краља Милутина*, ed. Д. Бојовић, Ниш-Косовска Митровица-Манастира Бањска 2007, 163-171; В. Ј. Ђурић, *Српски мозаици из XIII века*, Даница – српски народни илустровани календар 1999, 66-78. Физичко-хемијским анализом су налази злата откривени у Милешеви, (cf. Zorba et al., *Technique and palette*, 723-724) и Сопоћанима [cf. А. А. Јеликић, Д. С. Станојевић, *О злату на сопоћанским фрескама*, Саопштења 49 (2017) 57-74], где је утврђено да је позлата извођена „техником комбинованих сребрно-златних ламинатних листића (лат. *argentum superauratum*)“, cf. Ibid., 61.

²²⁵⁵ О симболици злата у византијској уметности cf. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 35-36; С. С. Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, in: *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева*, Москва 1973, А. Стојакović, *Jésus-Christ, source de la lumière dans la peinture byzantine*, CCM 18 (1975) 270-271; Радојчић, *Злато у српској уметности*; James, *Light and Colour*, 107 et passim; В. Schellewald, *Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks*, ZfK 79/4 (2016) 461-480; R. Betancour, *The Icon's Gold: A Medium of Light, Air, and Space*, West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture 23/1 (2016) 252-280. Cf. и В. В. Бичков, *Византијска естетика. Теоријски проблеми*, Београд 1991, 113-121 et passim.

²²⁵⁶ Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 81, pl. 58, fig. 2.

²²⁵⁷ Eadem, *Bezirana kilisesi*, 114-115, fig. 11.

²²⁵⁸ Сличан поступак примењен је приликом осликавања пастофорија сопоћанског храма, cf. Ђурић, *Сопоћани*, 66, сл. 116.

негде у првој деценији XIII века, у митрополији Навпакта, посвећеној Богородици Свеславној (Πανύμνητος), сликар Епифаније из Тебе „обасјао цркву златом и украсио је ликовима“ (“χρυσῶ τὴν ἐκκλησίαν καταστιλνώσας καὶ ὠραΐσας ἐν εἰκονίσμασιν“).²²⁵⁹ Цитирана формулација исувише је поетична и уопштена, па се ипак не сме тврдити да се односи управо на златну позадину фресака, мада се таква могућност не може ни искључити.

Злато је, поменимо још и то, при првом осликовању студеничког католикона обилато коришћено и на другим местима. Најистакнутији светитељи насликани су са позлаћеним нимбовима, а и легенде са њиховим именима исписане су златним словима, као и ктиторски натпис у прстену куполе.

Утиску о раскоши ентеријера саборног студеничког храма доприсноси и висок квалитет плаве боје позадине појединих сцена у наосу (*Распеће*) и олтару (*Служба архијереја*), односно истакнутих појединачних представа. На први поглед је јасно да је при њиховом исликовању коришћен скупочен пигмент. Војислав Ј. Ђурић је сматрао да је реч о „богатом азуру“,²²⁶⁰ али се не може искључити ни могућност да је у питању још луксузнија боја од оне добијане из *азурита*. Поједини аутори изнели су, наиме, мишљење да су студенички мајстори из 1208/1209. употребљавали најскупоценији пигмент плаве – *lapis lazuli*.²²⁶¹ Нажалост, таква тврдња није ваљано документована, нити су, колико нам је познато, у том правцу вршена одговарајућа испитивања. То, међутим, није разлог да се закључак о коришћењу скупоченог *лазурита* при првом осликовању Немањине задужбине унапред и олако одбаци. Исправност таквог закључка уопште није искључена, ако се зна да је исти пигмент био присутан у млађем српском живопису. Спектроскопском анализом утврђено је да је *lapis lazuli* коришћен приликом првог осликовања католикона Жиче. Првобитно је тај луксузни пигмент украшавао све позадине фресака у наосу и многобројне партије на појединачним представама, али су његови трагови данас уочљиви

²²⁵⁹ *Unedierte Schriftstücke aus der Kanzlei des Johannes Apokaukos des Metropoliten von Naupaktos (in Aetolien)*, ed. N. A. Bees, BNJ 21 (1971-1974), 86.38-39 (no. 27), 115.22-25 (no. 58). Cf. С. Кисас, *Уметност у Солуну почетком XIII века и милешевско сликарство*, in: *Милешева у историји српског народа*, 40; Fundić, *Η μυνησιακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, 12-13. О поменутом архијереју и његовим епистолама, са старијом литературом: Д. Целебић, *Писма Јована Апокавка Теодору Дуки*, ЗРВИ 45 (2008) 125-140; idem, *Друштво у Епирској држави прве половине XIII века*, докторска дисертација, Универзитет у Београду 2012, 24-28, 35-37 et passim.

²²⁶⁰ Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 7; Ђурић, *Византијске фреске*, 32. Cf. и Тодић, *Фреске*, 151.

²²⁶¹ Popovich, *Internationalism and Ethnicity*, 161, 163; Schellewald, *Rhetorik um 1200*, 367.

само на сцени *Скидања с крста* и појединим фигурама светитеља.²²⁶² И специјалистичка испитивања најстаријих фресака у Милешеви дала су сигурне потврде о његовој употреби.²²⁶³ Иначе, примена скупоцене ултрамарин плаве, добијане из полудрагог камена који је у латинским изворима познат под називом *lapis lazuli*, односно *лазурита* као његове највредније минералне компоненте, у византијској уметности се може пратити још од луксузно илуминираних књига из VI века.²²⁶⁴ *Lapis lazuli* је допреман из налазишта на тлу данашњег Авганистана, па не чуди да је, осим на ретким примерима цариградске примењене уметности,²²⁶⁵ у монументалном живопису коришћен на источним подручјима византијског културног простора. О томе, рецимо сведочи живопис Нове цркве у Токали, коју су цариградски мајстори осликали пре 969. године, као и неколико веома репрезентативних споменика древне Грузије.²²⁶⁶ Свеобухватна и систематска истраживања употребе пигмента о коме је реч у византијском зидном сликарству нису још увек обављена, па се засад не могу доносити општији закључци о његовој распрострањености на другим крајевима. Ипак, новија истраживања појединих споменика поуздано сведоче о коришћењу лазурита и на нешто западнијим странама. За ову прилику указујемо само на два слоја темељно испитаних фресака цркве Богородице Форбиотисе (Асину) код кипарског села Никитари (1105/1106. и крај XII века).²²⁶⁷

* * *

²²⁶² И. Холцлајтнер-Антуновић et al., *Анализа пигмената са фрагмената фресака и посуда похрањених у цркви Светог Спаса манастира Жича*, НП 12 (2011) 91; Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 352-354 (Д. Војводић); I. Holclajtner-Antunović et al., *Multi-analytical study of techniques and palettes of wall paintings of the monastery of Žiča, Serbia*, *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 156 (2016) 82-84.

²²⁶³ Zorba et al., *Technique and palette*, 722-723.

²²⁶⁴ J. Plesters, *Ultramarine blue, natural and artificial*, *Studies in Conservation* 11 (1966) 62-96; Ž. Turinski, *Slikarska tehnologija*, Beograd 1990⁴, 33; James, *Light and Colour*, 29-30 et passim; M. Carolina Gaetani et al., *The Use of Egyptian Blue and Lapis Lazuli in the Middle Ages – The Wall Paintings of the San Saba Church in Rome*, *Studies in Conservation* 49/1 (2004) 13-22; G. Frison, G. Brun, *Lapis lazuli, lazurite, ultramarine 'blue', and the colour term 'azure' up to the 13th century*, *Journal of the International Colour Association* 16 (2016) 41-55. Остао нам је, нажалост, недоступан чланак В. Schellewald, *Out of the Blue - die Erscheinung des Göttlichen. Der Einsatz von Lapislazuli im Mittelalter*, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, Paderborn 2018, 217-238.

²²⁶⁵ Cf. нпр. *Glory of Byzantium*, 176 (no. 129).

²²⁶⁶ Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, 23; N. Thierry, *De la datation des églises de Cappadoce*, *BZ* 88/2 (1995) 437-439; eadem, *Les fonds de lapis-lazuli en peinture monumentale au x^e siècle en Transcaucasie et en Cappadoce*, *Dossiers d'archéologie* 283 (mai 2003) 50-57 (нама недоступно).

²²⁶⁷ *Asinou Across Time*, 321-322 (I. Kakoulli et al.).

На златној и плавој позадини студеничких фресака изведене су монументалне, веома вешто уобличене композиције. Изразито умеће у складном компоновању јеванђељских призора на нарочито упечатљив начин показује представа *Распећа Христовог* (сл. 306).²²⁶⁸ Иако је реч о особеној, знаковитим детаљима врло богатој верзији сцене, та иконографска распричаност није нимало нарушила њену формално-структуралну хармоничност. Попрсја анђела, пророка и персонификација Цркве и Синагоге малих су димензија, па и уздржаних покрета; то су само допунски иконографски детаљи, што не ремете свечану једноставност потресног призора. Почетни утисак о композицији тиче се, дакле, њене монументалности. Зограф је, имајући на располагању готово сву површину друге зоне западног зида, исликао то велико „зидно платно“ веома вешто, готово га целог испуњавајући натприродно великим телима протагониста сцене. Заправо, како је у науци већ запажено, фигуре су у извесном смислу представљале главни елемент у композиционом осмишљавању студеничког *Распећа*, односно других сачуваних сцена.²²⁶⁹ У стожеру композиције налази се крст са фигуром распетог Христа, постављен тачно у оси симетрије, полазећи са плитко представљене Голготе, а сежући готово до горње ивице сликане површине. Готово минијатуран формат *Калварије*, односно Адамове лобање у њеној унутрашњости, упечатљиво сведочи о томе да је мајстор *Распећа* најмање био заинтересован за дескрипцију амбијента, што открива и у начину на који је насликао зидине Јерусалима, решене готово као орнаментални детаљ,²²⁷⁰ то јест својеврстан иконографски знак, истакнут тек толико да дискретно назначи просторну дубину сцене.²²⁷¹ Фигуре Богородице и Јована Богослова зналачки су позиционирани у односу на распетог Христа, тако што су им леђа постављена тачно у оси бочних ивица хоризонталног крака крста. Њихове представе одликују смиреност, гестуална уздржаност и достојанственост. Богородица, чак, не држи марамицу којом би обрисала сузе, као на

²²⁶⁸ Стилске квалитете представе *Распећа* најбоље је предочио Тодић, *Фреске*, 158-159, а њене композиционе особености најподробније су размотрили Томић де Муро, *Композиција Распећа*, 26-30; Николић, *Конзерваторски запис I*, 39, 44, 45, сл. 12; Мако, *Утицај пропорција и унутрашње архитектуре*, 117-118.

²²⁶⁹ Тодић, *Фреске*, 159.

²²⁷⁰ Светозара Радојчића је тај ниски зид подсетио на „под од керамичких плочица“ (Радојчић, *Старо српско сликарство*, 34). Cf. и Stojaković, *Les représentations d'édifices réels*, 225. За слично решене зидине Јерусалима на представама *Распећа* cf., на пример, представе у Курбинову и на икони из манастира Пантократора: Грозданов, Хадерман-Мисгвиш, *Курбиново*, сл. 51; Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες*, 125, εικ. 2.

²²⁷¹ За другачији однос према архитектонским кулисама, односно њихов истакнутији композициони значај на представама *Распећа* с краја XII века, cf. нпр. Gaprindashvili, *Vardzia*, fig. 105; Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, fig. 32.

неким другим, много драматичнијим сликама *Распећа*, нити је испружила руке према Христу; она једино десницом „тихо“ упућује поглед посматрача на Сина, а десну елегантно спушта на груди.²²⁷² Богомајка, сем тога, ни не гледа у њега, већ се и очима обраћа гледаоцу, а израз њеног тужног лица толико је смирен да буди асоцијације на поуке светих отаца о достојанственој хришћанској патњи (сл. 311).²²⁷³ Сликајући Мајку Божију, студенички сликари су се сасвим приближили једном особеном типу сентименталног идеала што је присутан и у делима „класика“ византијске књижевности. Веома је упадљива, бар се нама тако чини, сличност између Богородичиног изгледа на студеничком *Распећу* и рефлексија о њеном туговању у једном екфрасису Михаила Псела.²²⁷⁴ Са централном тријадом фигура – *Распећем* у ужем смислу речи – вешто су усклађене фигуре са њених страна. Ни на представама тих „секундарних“ актера нема трагова пометње. Жалосна жена иза Богородице окренута је према посматрачу и руком му показује „Цара славе“. Њеној пози и гестовима одговара положај сатника Лонгина на другој страни, који гледа у правцу *Распећа* и руком указује на њега, али му је тело окренуто надесно, пратећи смер којим се крећу анђео и персонификација Синагоге изнад њега. Укупан утисак о композиционој компактности групе у подножју *Распећа* употпуњују фигуре жена на левој страни и војника на супротној. И те личности окренуте су према *Распећу*, а покрети руку све три жене готово су идентични. Коначно, и када је сликао уснулог Спаситеља мајстор *Распећа* је до краја водио рачуна о међусобном складу облика на представи као целини, тако да се њихова ликовна интеракција што је могуће више приближи једном „класичном“ композиционом начелу. Велики сликар као да није допустио да утисак што га стварају клонула глава и извијени облици Богочовековог тела, са његовим танким рукама и кошчатим трупом, поремети монументалност призора као

²²⁷² Тој „редакцији“ Богородичиних представа на сценама *Распећа*, припадају, рецимо, примери из Хосиос Лукас, Светог Марка у Венецији или једна грузинска икона из XIII века, Chatzidakis, *Hosios Loukas*, fig. 19. Demus, *The Mosaics of San Marco*, pl. 73, fig. 332, 336; Овчиников, *Шиферное „Распятуе“ XIII в.*, илл. 19.

²²⁷³ Cf. критику претераног туговања и његовог изражавања покретима тела код светог Јована Златоустог (PG 59, cols. 347-348), на чији је значај, као и на касније примере сличних упутстава, скренуо пажњу Н. Maguire, *Women Mourners in Byzantine Art, Literature, and Society*, in: *Crying in the Middle Ages. Tears of History*, ed. E. Gertsman, New York – London 2012, 6-7; idem, *The Asymmetry of Text and Image*, 2-3.

²²⁷⁴ „Када је реч о Мајци Божијој, зар она није живоносна слика саме врлине? Јер она трпи бол преко оног што људи могу да поднесу; дах јој изненада ишчезава из ноздрва, али је дух уопште није напустио. Она уздише, али слабашно, и она стење, али изнутра и нечујно. Па ипак, она се чак ни у својим патњама није одрекла достојанства. Па ипак, она стоји строго се уздржавајући, уроњена у дубине своје душе. Она нити гледа Сина нити окреће своје очи према Њему. Јер она је у агонији за њим, иако има потребу да погледа...“ Cf. Michael Psellos on *Literature and Art*, 296.

целине. Тај нежељени ефекат „пригушио“ је сликајући довољно широке греде дрвеног крста, па се на први поглед и у мртвом Христовом телу препознаје извесна херојска стаменост.

До краја усавршен композициони склад *Распећа* не одликује, ипак, све јеванђељске сцене на оригиналног слоју фресака Богородичиног храма. Аутор *Благовести* (сл. 295) није се баш најбоље снашао када је распоређивао архитектонске кулисе у позадини главне радње. У томе га је, очито, озбиљно ометала лучна површина на коју је био принуђен да „смести“ сцену. Због тога, уместо да само амбијентално обогате комуникацију између гласника и Богородице, „ограђени врт“ на сред композиције, у нивоу погледа актера сцене, и Богородичин дом који му је сасвим приближен, прилично нарушавају јасноћу основне празничне поруке. Па, ипак, у обликовању архитектонских елемената мајстор је показао изванредну вештину. Коса пројекција ограде врта изведена је готово беспрекорно, зналачки је остварена и тродимензионалност њених мермерних стубића, а и ортогонално пројектована Богородичина кућа приказана је умешно, као тробродно постројење складних пропорција, са класицистичким детаљима, попут белих стубовима на прочељу. Слично томе, и киворион иза арханђела Гаврила импресионира својом масивношћу, морфологијом и поставком у простору.

С друге пак стране, на пространом, издуженом правоугаоном панелу северне стране *Сретења* (сл. 305), сликар је складно распоредио масе. Архитектонске кулисе у позадини нимало не нарушавају доминантно место монументалне фигуре Богородице са Христом-дететом, као што је и леви део кивориона сакривен иза ње. Та фигура, постављена тачно у центар композиције, издужена је од њене доње ивице па све до врха. Најзад, између Богородичиног лика и елемената ентеријера храма обезбеђено је довољно простора за истицање жуте, некада вероватно позлаћене и „тесерама“ украшене позадине.

На оригиналним сегментима сцене *Пришешића апостола* (сл. 273-276), препознаје се, такође, велико умеће у обликовању монументалног, у простору вешто постављеног призора, али истовремено и тежња уметника да избегне строгост и крутост, дискретно реметећи строгу симетрију и ненаметљивим детаљима остварујући изванредан композициони динамизам. Добро познавање начела ортогоналне пројекције читује се у облику архитектонских кулиса, мермерни стубови кивориона „стоје тачно како треба“,²²⁷⁵

²²⁷⁵ Тодић, *Фреске*, 159.

али се сликар, очевидно, није најбоље снашао када је сликао свод тог олтарског постројења. Тачно у средиште сцене постављена је фигура Христа раширених руку. Незнатно одступајући од симетричне поставке – желећи, ваљда, да унесе више живости у сцену и да бар донекле назначи просторну дубину – сликар је мало спустио Исусову десницу, а сасуде није приказао у истој равни, већ је путир померио на саму ивицу трпезе. Веома је, надаље, успешно компонован низ од трију апостола на северној страни. Варирањем њихових поза и гестова превазиђена је статичност, али нису нарушени ток и поредак поворке. Положају тела апостола Петра, чије су обе ноге окренуте према средишту сцене, супротстављена је постава Јованове фигуре, који је главу окренуо према посматрачу, у истом правцу окрећући и десну ногу. На зачељу, апостол Лука понавља Петров положај, с тим што напред ступа десном ногом, чији је облик усклађен са „контрапостом“ фигуре његовог претходника. Осим о композиционом садејству положаја телâ и њихових облика, сликар *Причешћа* веома је бринуо и о динамичким ефектима одежди апостола, па је, како би избегао понављање, viseћи део Петровог химатиона издужио у односу на Јованов, а Лукин је начинио масивнијим у односу на Петров, коме по дужини одговара. Пажљиво је, најзад, остварио својеврстан „декрешендо“ одређујући висину причесника. Због тога је свети Петар најнижи, најдубље погнут, свети Јован је усправљен, а од њега је нешто виши апостол Лука на зачељу.

Поред велике вештине у компоновању сцена, односно остваривању њиховог монументалног дејства, и „портрети“ светитеља на најстаријим фрескама студеничког католикона остављају велики утисак на посматрача, као истински уметнички дOMET. С правом је Војислав Ј. Ђурић пре више деценија запазио да су „главе светитеља у Студеници ... врхунска дела те сликарске целине.“²²⁷⁶ Реч је, упрошћено говорећи, о два типа физиономија, односно начина обраде лика, условљеним старосном доби светитеља и различитим уметничким ефектима које је требало остварити. Ту разлику, међутим, не треба пренаглашавати, односно везивати за сликарски рукопис појединих мајстора.²²⁷⁷ Први тип „портрета“ – смиреног израза лица и великих, широм отворених очију испод извијених обрва – одликује представе младих личности, а његове најрепрезентативније

²²⁷⁶ Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 10.

²²⁷⁷ О томе cf. infra.

примере представљају ликови Богородице „Студеничке“, светог Стефана и принца Јоасафа (сл. 184, 174, 212). У тежњи да првенствено изобрази духовну лепоту, снагу и мир светитеља, сликар није инсистирао на волуминозности њихових лица, па су ненаметљиви акценти светлости и сенке „утопљени“ у основни тон жутог окера. Претерана плошност и схематизам израза избегнути су тако што је зограф извесну тродимензионалност ипак сугерисао тонским моделовањем лица, финим потезима четке, и дискретним сенчењем његовог обода.²²⁷⁸ Нема сумње, у питању је била свесна тежња да се оствари „иконичност“ лика, при чему је натуралистичка убедљивост и емоционална изражајност уступила место једном другом квалитету – некој ванвременској и „невештаственој“ статичности.²²⁷⁹ На први поглед, старији светитељи изгледају другачије. Ако се, међутим, неки од њих, попут светих мелода, монаха или старозаветних првосвештеника, мало дуже и пажљивије загледају, испоставља се да је такође реч о минуциозно моделованим, топлим окером исликаним инкарнатима. Сви они имају благ израз лица, на којима се не уочавају ни најмање назнаке пластичког приступа облицима.²²⁸⁰ У ствари, аскетска експресија стараца постигнута је линијом, и то првенствено у обради браде и косе, а само је изузетно испољена потреба за грубљим изразом лица, па су поједини светитељи обележени „усецима“ на јагодицама. Ипак, у питању су, иако „транспарентно“ нанете, танане нити браон боје, згуснуте према бради. Сликара је, рецимо, на лику светог Теофана Грапта (сл. 249), у тежњи да га прикаже као искусног мудраца, нагласио и праменове на обрвама, а на носу и испод очију „наслагао“ је кратке беле линије брзим потезима. У принципу, и инкарнат најстаријег мелода, светог Нила (сл. 251), одликује се фином тонском моделацијом, али је старачки изглед ту постигнут разбарушеним обрвама, власима на слепоочницама и акцентима светлости испод очију. Слично томе, ликове средовечног Теодора Грапта или старих светог Теодора Студита и светог Власија (сл. 66, 244, 250,)

²²⁷⁸ Cf. Тодић, *Фреске*, 157: „...сликари у Студеници су пластичност облика свели скоро у површину, а у обојености се приближили тонском начелу. У суштини, међутим, инкарнат је рађен уз помоћ више боја, али је остварено изузетно fino преливање тонова ...“

²²⁷⁹ Да је на студеничким фрескама остварен „апстрактан тип светитеља“ запазио је Ђурић, *Византијске фреске*, 33. Угледни аутор, чини се, ипак претерује када сматра да ти ликови почињу „све више да губи портретску вредност“, на основу чега помишља да је „уметност Студенице sazрвала негде ван ликовних проблема дворског стила епохе Комнина, негде у манастирским сликарским радионицама Цариграда...“ Cf. и idem, *Српско зидно сликарство XIII века*, 10. Запажање о наводном монашком карактеру најстаријег студеничког живописа већ је оспорила Попова, *Миниатјуре Хутынског Службеника раннегo XIII*, 285.

²²⁸⁰ Cf. Бабић, *Живопис*, 76: „Чак и кад приказује старце, студенички сликар наноси потезе белих и румених линијица, скоро лазурним тоновима који не ремете чврсте облике“.

само брада и високо чело разликују од „портрета“ младих светитеља. Посебно су, када је реч о аскетским ликовима, ефектно насликани велики пустињаци, попут светог Варлаама (сл. 210)²²⁸¹ и Јована Крститеља (сл. 216).²²⁸² Духовни профил поменутих светитеља остварен је тако што су њихови благи и племенити изрази лица „уоквирени“ бујним власима косе и браде, сликаним широким потезима четке и дебелим линијама, али ипак правилно сложеним. На испошћеном телу Јована Претече сликар је приказао и маље на грудима и десној руци, испољавајући тако извесне натуралистичке склоности.²²⁸³ Особеним „експресионистичким“ маниром сликане су и поједине представе славних отаца цркве у *Служби архијереја*, које су, свака за себе, изванредни портрети. Тројица у јужној поворци, свети Јован Златоусти, Григорије Богослов и Климент Александријски (сл. 283-285), добили су веома убедљиве, различитим ликовним средствима остварене „портретске“ особености, иако их је, највероватније, сликао исти мајстор.²²⁸⁴ Међу њима је посебно упечатљив Златоустов лик. На њему се на најбољи начин испољава способност живописца да сликарски рукопис прилагоди потреби остваривања особене физиономије. Традиционални иконографски образац за сликање лика тог славног архијереја налагао му је да прикаже сувоњавог средовечног човека. Мајстор је стога оштрим потезима насликао обрве и „усеке“ на јагодицама, а остале површине испунио целом мрежом правилно стилизованих белих линија, иако је иначе избегавао да графичком обрадом обликује своје „портрете“. Исти зограф је и лик мртвог Христа (сл. 308) насликао на веома сличан начин. Импресивна је, међутим, уметникова уздржаност у линеарној стилизацији; она ниједним потезом није нарушила органски, анатомски склад Богочовечијег лика.²²⁸⁵ С друге стране, тиха патња неких других учесника *Распећа* остварена је без нарушавања финоће облика и њихове моделације. „Јован тугује, гестом изражава осећања, али не мења израз лица“ (сл.

²²⁸¹ Ликовна својства тог „портрета“, односно израз својеврсне „интелектуалне озбиљности“ толико су импресионирали Рихарда Хамана Мак Лина да га је упоредио са античким грчким портретима филозофа, cf. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung*, 166.

²²⁸² За најбољу анализу стилских особености Претечине фигуре cf. Тодић, *Фреске*, 157.

²²⁸³ И на Христовом телу насликане су длаке испод пазуха, на торзу, као и трепавице на затвореним очима, cf. П. Миљковић-Пепек, *Једна реалистична особеност на фрескама Нереза и Студенице*, Зограф 2 (1967) 4-5.

²²⁸⁴ О томе cf. *infra*.

²²⁸⁵ На њему су нешто немарније сликане само власи које прелазе преко ушију, као што је коса сликана крутим потезима и на лику светог Стефана. Осим на Христовом и лику Јована Златоустог, линеарна обрада лика уочава се и на представи ћосавог патријарха Германа у ђаконикону.

317).²²⁸⁶ Када је требало мало снажније истаћи жалост, сликар је био спреман да у извесној мери деформише облике, али да их при томе не слика нимало грубље него иначе. Стога он на лику Богородице и жене иза ње остварује тужан израз тако што им искоси обрве и очи, које, уз то, издужи и сузи, ноздрве подигне, добијајући необичан облик носа, а уста, сликана са два-три брза потеза, скупи и усмери нагоре (сл. 310-311).²²⁸⁷ Па ипак, и поред тога, лица очајних жена не добијају грчевит израз,²²⁸⁸ већ неку неухватљиву, тешко описиву осећајност. Чини се да је при томе вођено рачуна и о извесној хијерархији, па лепота Богородичиног лика ипак није нарушена, за разлику од грубље сликаног лика жене иза ње. Штавише, том, помало „плебејском“ лицу сликар је додао пар линија, које су толико тешко видљиве да се не би ни могло закључити да је, у ствари, реч о огреботинама, да није прстију ослоњених (а не притиснутих!) на женин леви образ.²²⁸⁹ Већ се, међутим, на фигури суседне жене сликар вратио у окриље свог основног уметничког усмерења. И њена уста су дискретно заталасана, а обрве су јој спуштене, али правилан облик очију и носа на том фронтално приказаном лицу стварају прилично различит, много мање сентименталан ефекат. Није претерано рећи да је реч о прворазредном примеру „класицизма“, оном који се, као трајан идеал, пројављивао кроз све векове трајања византијске уметности.

У недостатку више сачуваних сцена, о врхунској вештини сликара у обликовања фигура у покрету данас сведоче само арханђел Гаврило у *Благовестима* и тројица апостола у *Причешћу*. У оба случаја показано је веома добро познавање анатомије и пропорција људског тела. Исто важи и за многобројне стојеће фигуре. Само онда када је постојала потреба да се постигне неки нарочит ефекат, свесно је прекршен „класични“ анатомски стандард, као када је сликар Јована Претечу приказао са исувише уским трупом и рукама. Једино су на појединим фигурама очигледне и неке ненамерне грешке, о чему сведочи представа светог Јована Милостивог у *Служби архијереја* (сл. 25, 288), чија је глава неприродно умањена у односу на корпулентно тело, као и на лику светог Вакха (сл. 148-149), и иначе не баш брижљиво сликаном, на потрбушју западног поткуполног лука.

²²⁸⁶ Бабић, *Жицонис*, 76.

²²⁸⁷ Необично решени поједини облици лица, посебно носа, појављују се и онда када није било потребе да се изрази патња, као на представама Јована Претече или светог Илариона.

²²⁸⁸ Претерано је и непрецизно чак и уздржано запажање да је у питању „благ грч мишића“, cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 33.

²²⁸⁹ Cf. Тодић, *Фреске*, 158.

И на стојећим и на фигурама у покрету драперије у основи прате анатомију, „сливајући“ се у прилично правилним наборима. На појединим фигурама, попут неких светих монаха у поткуполном простору, то је резултирало готово плошним изгледом тела. Неприродно усковитлани сегменти тканине појављују се само изузетно, као на лицу јеванђелисте Матеја (сл. 12), мада на тај начин „монументална“ обрада волумена у целини није поремећена.

Иако је главни студенички мајстор био „цртач какав се ретко среће,²²⁹⁰ приметно је да он у полупрофилу каткад приказује исувише сужена лица, која „засече“ једном дебелом контуром, веома прецизно, али ипак се на тај начин огрешивши о анатомију (свети Нил, Јован Златоусти, Јован Милостиви итд.). Понекад, надаље, није довољно бринуо о лепоти и изражајности „портрета“, па је – као да је му јепустила концентрација – могао да наслика и ликове несиметричних очију и превелике вилице, са невешто оствареним прелазом у власи браде, односно обрнуто очешљане косе, због чега се стиче утисак да светитељ има превише ниско чело (свети Никифор, сл. 155). Друге, ситније несавршености цртежа тичу се круте обраде прстију при извођењу сложенијих покрета шаке (свети Јован Богослов, свети Јован Претече). Има, коначно, и неких необичних цртачких поступака која се не могу тумачити као занатски недостаци. Такви су превише издужени прстију појединих светитеља у наосу и олтару, који су изведени с настојањем да се, и по цену анатомске грешке, додатно укаже на садржину натписа на ротулусима (свети Григорије Богослов, свети Теодор Студит).

И у погледу колорита, најстарије фреске Богородичине цркве у Студеници показују уравнотеженост и уједначеност. Најснажнији ефекти боја остварени су, заправо, на оним местима на којима се сликана површина сусреће са позлаћеним сегментима фресака. На осталим, само четкицом рађеним партијама живописа нема пренаглашених колористичких односа. Боје готово никада нису преко мере интензивне и засићене, а и тонски су врло уједначене. Истина, на појединим фрескама, као, рецимо, у *Причешћу апостола*, „има и јарких боја – кармин-мрке, плаве или окера“.²²⁹¹ Главни мајстор се, сем тога, није либио да на појединим фигурама, када у погледу избора боја није морао да се повинује иконографским конвенцијама, направи необично, веома делотворно колористичко

²²⁹⁰ Ђурић, *Византијске фреске*, 33.

²²⁹¹ Тасић, *Сликаство*, 85.

сазвучје. О томе, рецимо, сведочи фронтална фигура жене на *Распећу*, чија је доња хаљина исликана сивоплавом, а горња загаситоцрвеном бојом. У исту нијансу плаве сликар је „оденуо“ и пророка Мојсија и анђеле на истој сцени, како би их снажније истакао у односу на тамноплаву позадину. И у односу светлоплавог хитона и тамноплавог фона на представи светог Стефана испољава се брига о умереном и складном контрастирању истих тонова једне боје, па и у релацији са нијансама неке друге, као што показује првомучеников химатион, обојен у светлу нијансу ружичасте. Слагање различитих нијанси исте боје имало је, у ствари, и веома значајну улогу у „оживљавању“ волумена фигура. То је нарочито упадљиво на ликовима жене иза Богородице у *Распећу*, светог Јоасафа, свети Јована Дамаскина и појединих светих монаха (свети Стефан Нови, Харитон, сл. 204, 207-208), чије су драперије моделоване колористички, тако што су преко тамније нијансе боје којом је исликана тканина наношене плохе светлијег тона, што у различитим облицима испуњавају простор између дебелих линија мрке, којима су описани основни облици. Слично је, у нијансама плаве, обликован и хитон јеванђелисте Матеја, чији интензиван колорит делује веома свеже чак и када се посматра са пода. Осим при обликовању фигура, својеврсна „градивна“ функција колорита испољена је и у постизању тродимензионалности појединих елемената архитектонских конструкција на сценама *Причешћа апостола* и *Благовести*, најчешће градацијом нијанси плаве. У занимљива колористичка решења спадају, најзад, и јарким бојама исликани фонтови на попресејима појединих архијереја у олтару, рађени тамноцрвеном (свети Партеније, Климент Анкирски, Тарасије, сл. 29, 67, 64) и светлозеленом бојом (свети Никифор, сл. 65).

Пошто смо покушали да сагледамо опште стилске одлике најстаријег студеничког живописа, пажњу ћемо усмерити на појединачне особености чланова сликарске радионице која га је створила. Претходно треба нагласити да се по том питању, већ по самој природи истраживачког поступка коме је подвргнуто, не могу износити коначни и поуздано проверљиви одговори. У конкретном случају, стилски проблем о коме је реч деликатнији је утолико више што првобитне фреске Богородичиног храма, како је одавно запажено, „одају утисак изванредне уједначености“.²²⁹²

²²⁹² Тасић, *Сликаство*, 85.

Но, и поред тога, истраживачи су у неколико наврата настојали да идентификују индивидуалне сликарске рукописе творца првобитног студеничког живописа. Прве озбиљније напоре у том правцу уложио је Душан Тасић. Према мишљењу тог аутора, међу најстаријим фрескама Студенице могу се разлучити рукописи двојице главних сликара. Први, прогресивнији, насликао је ремек-дело – *Распеће* на западном зиду – као и већину појединачних фигура у наосу и *Службу архијереја* у олтару, а други, ближи од претходно поменутог комнинској традицији, аутор је лика јеванђелисте Матеја, сцене *Причешћа апостола* и фигуре светог Николе.²²⁹³

Готово двадесет година касније, Гордана Бабић је најстарије студеничке фреске груписала у остварења четворице мајстора. Предводнику групе приписана су, као и у Тасићевом тексту, најрепрезентативнија дела – *Распеће* и поједини ликови у наосу (свети Стефан, свети Јоасаф, Богородица Студеничка) и олтару (*Служба архијереја*, свети Елевтерије, Евпло, Власије итд.).²²⁹⁴ Руку једног надареног помоћника протомајсторовог, што се препознаје по „темпераментом и брзим, кратким потезима нанетим широм четкицом“, заслужна ауторка препознала је на ликовима појединих архијереја у олтарском простору (свети Автоном, Амвросије, Климент Анкирски, Никола, Тарасије и други), али и на појединим партијама представа које је израдио главни мајстор (пророци Мојсије и Исаија у *Распећу*).²²⁹⁵ Још једном способном уметнику, који „је оставио грубље израђене ликове, наглашених контура, изведених дебелим тамним линијама на глави и на лицу“, Гордана Бабић приписала је ликове појединих архијереја у олтару (свети Вавила и Нифонт).²²⁹⁶ Најзад, фигуре светих Сергија и Вакха атрибуиране су последњем, најслабијем члану сликарске радионице.²²⁹⁷

Није много различита класификација сликарских рукописа коју је исте године успоставио Бранислав Тодић, али је заснована на њиховом детаљнијем разматрању, посебно у погледу обраде лица. На нешто већем „узорку“ фресака, професор Тодић је закључио да су Богородичину цркву у Студеници осликала два главна мајстора. Први је, сматрао је као и претходници, насликао *Распеће*, осликао већи део беме (Богородицу са

²²⁹³ Ibid.

²²⁹⁴ Бабић, *Живопис*, 79.

²²⁹⁵ Ibid., 79-80. Мишљење да су попреја пророка на *Распећу* насликали помоћници оспорио је Срђан Ђурић у приказу монографије о Студеници, cf. Саопштења 18 (1986) 335.

²²⁹⁶ Ibid., 80.

²²⁹⁷ Ibid.

Христом и арханђелима у конхи апсиде, делове *Службе архијереја*) и поједине ликове у пастофоријама (свети ђакони Роман и Евпло, сл. 70, 72), односно неколико фигура у наосу (Богородица Студеничка, свети Стефан, Јован Претеча, Стефан Нови). Сликарски рукопис тог главног мајстора „одликује брижљивија моделација која полази од жутог окера и већег наносења зелене“. Он слика крупне очи, а обрве изводи једним потезом.²²⁹⁸ Главни сарадник тог сликара више „инсистира на жутом океру лица“, а обрве слика „у виду кратких косих белих потеза“, што се види на ликовима светих Варлаама, Саве Освећеног, Илариона, светих монаха на јужном зиду поткуполног простора, химнографа у јужном вестибилу, као и неких архијереја из *Службе*.²²⁹⁹ Из наведеног произлази да су обојица мајстора радили и у наосу и у олтару, „некада један поред другог“. Заједно са њима, према мишљењу Бранислава Тодића, на осликавању Немањине задужбине радили су још неки зографи. То се закључује на основу појединих ликова у олтару, на којима се препознају превазиђене, комнинске црте, односно фигурâ светих Сергија и Вакха у наосу.²³⁰⁰

Ваљаност поделе успостављене у наведеним разматрањима претходних истраживача, а засноване понајвише на разлици у приступу обради лика, тешко се може оспорити. Нисмо, међутим, сасвим уверени у то да назначену диференцијацију треба тумачити као последицу рада два различита мајстора. По нашем мишљењу, има више разлога за помисао да је Немањину гробу цркву је 1208/1209. осликала радионица коју је предводио само један главни сликар.²³⁰¹ Разуме се, такво гледиште не можемо и доказати јер се свако „раздвајање руку“ не изводи само по строго по утврђеном методу, већ је условљено, односно умногоме ограничено, и опажајима, осећајима, утисцима и другим квалитетима и манама индивидуалне истраживачке „оптике“. Ипак, чини нам се да се разлике у начину сликања појединих сцена и фигура могу најбоље објаснити као последица изразите креативности и велике вештине тог грчког уметника – који се, подсетимо, сâм потписао испод Мандилиона – да прилагоди свој начин рада различитим ефектима које је желео да постигне, пре свега када је реч о „портретима“. Управо

²²⁹⁸ Тодић, *Фреске*, 159-160.

²²⁹⁹ *Ibid.*, 160.

²³⁰⁰ *Ibid.*, loc. cit.

²³⁰¹ Светислав Мандић је први дошао до закључка да су најстарије студеничке фреске остварење једног главног уметника, cf. Мандић, *Студеница*, VI: „Уз малу ограду опрезности може се рећи да су оне дело једног човека, главног мајстора, носиоца целокупног студеничког старог сликарства“. Такво гледиште изнео је, потом, и Војислав Ј. Ђурић, али га није детаљније образложио, cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 191. Да је у Студеници радио један главни мајстор сматрао је, најзад, и Николић, *Конзерваторски запис I*, 29.

представе Варлаама и Јосафа, који су поменуте као карактеристични примери два начина рада, односно два индивидуална сликарска рукописа, то добро показују. Уз све разлике у обради два лика, једног старачаког и једног младићког, на њима се, ипак, препознаје рука истог мајстора, посебно у погледу цртежа. Облици и обрада носа и уста толико су слични да је тешко замислити да су их радила двојица уметника (сл. 210, 212). Слично томе, разлике у третману ликова светих Илариона и Стефана Новог (сл. 202, 208), с добрим разлозима истакнутих као пример разлика у поступку сликања двеју суседних фигура, склони смо пре да разумемо као још један пример варијабилности ликовног језика једног истог зографа, него као аргумент о раду двојице мајстора у првој зони поткуполног простора. Нема, надаље, никакве сумње ни у тачност запажања да су свети мелоди у јужном вестибилу другачије сликани у односу на већину ликова у поткуполном простору (посебно свети Нил и Теофан Грапт). Па ипак, што се дуже посматрају, и ти „портрети“ показују све више особености рукописа главног мајстора, односно њему својствен начин „засецања“ лица у полупрофилу, облик очију и носа, лазурно сликање браде итд. О томе посебно сведочи поређење ликова светог Теофана Грапта и светог Илариона, односно светог Теодора Грапта и Јована Претече. Када је о појединачним фигурама реч, од остварења главног мајстора можда највише одступа корпулентна представа јеванђелисте Матеја, са његовом нешто другачијом физиономијом и комнинским детаљима (обрада драперије), због чега је Душан Тасић веровао да је она, уз *Причешће* у олтару, рад неког другог сликара. Не бисмо, међутим, нипошто искључили могућност да су уочене разлике проузроковане програмским местом представе, то јест да у понечему „конзервативнији“ третман Матејевог лика треба сагледавати у непосредној зависности од чињенице да је он прилично удаљен од ока посматрача.²³⁰² Стоји и Тасићева примедба да *Причешће апостола* показује разлике у односу на остварења главног мајстора. У погледу пуноће волумена и својстава колорита, та се представа на први поглед се разликује од *Службе архијереја* испод ње. Пошто је композиција о којој је реч оштећена, не може се поуздано судити о начину сликања ликова, као о једном од изразитих особености у раду главног мајстора. Чини се, ипак, да разазнатљиви облици Христовог лика и појединих апостола

²³⁰² Не сме се губити из вида податак да је данашњи утисак о лику јеванђелисте Матеја у извесној мери свакако условљен рестаураторско-конзерваторским интервенцијама којима је био подвргнут.

(нарочито Јована), не дају за право мишљењу по којем то не би могло бити дело студеничког протомајстора.

Нема сумње да је главни сликар имао помоћнике, али је, јасно је из до сада наведеног, веома ризичан покушај да се њихова остварења са сигурношћу идентификују. Не може се поуздано говорити о обиму њихових послова, односно успоставити јасна подела између протомајстора и сарадника. Превише је смело приписивати им поједине мање успешне изведене представе, јер се не може искључити могућност да је, просто, реч о слабијим остварењима предводника радионице. Таква је, рецимо, фигура светог Јована Милостивог из *Службе архијереја*. Она се од осталих фигура у оквиру исте „сцене“ разликује, како је већ поменуто, по не баш успешној пропорционисаности, те по грубљој, линеарној обради светитељевог лика. Тај лик, с друге стране, поседује толико карактеристичних (цртачких) особености главног мајстора (облик главе и делова лица, обрада браде), да га је веома тешко издвојити од његових осталих дела. Не бисмо се могли сложити, из истих разлога, ни с мишљењем да је лик светог Николе остварење другог зографа, као што је сматрала Гордана Бабић. С друге стране, не може се оспорити претпоставка да су помоћници главног мајстора највише радили у олтару. Уз већ поменуте ликове светих Вавиле и Нифонта (сл. 46, 51), не бисмо, уз разложен опрез, превише оклевали да њима припишемо још и „портрете“ светих Партенија и Харалампија (сл. 28-29). Када је реч о ликовима у наосу, чини се да постоји највише разлога да се представа светог Вакха, више него лик његовог састрадалника Сергија, атрибуира неком мање способном сликару.

* * *

Као што је на почетку овог поглавља речено, у прегледима византијске уметности, односно византијског зидног сликарства XIII века, најстарији живопис Студенице одавно је истакнут је као једно од најранијих и најуспешнијих остварења „монументалног стила“.²³⁰³ Реч је о ликовном моделу који се појавио онда када је исцрпљен тзв. касно-

²³⁰³ Demus, *Die Entstehung*, 26; Talbot-Rice, *Art of the Byzantine Era*, 195-197; idem, *Byzantine Painting*, 46-47, 56, 76; Volbach, Lafontaine-Dosogne, *Byzanz*, 135, 165, 259-260, 267-268; Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, 284; Djurić, *La peinture murale byzantine*, 45-47; Velmans, *Fresques et les mosaïques*, 183, 380-381; Jolivet-Lévy, *La peinture à Constantinople au XIIIe siècle*, 24; Βαφειάδης, *Υστερη βυζαντινή ζωγραφική*, 95-97. Cf. и S. Dufrenne, *Architecture et décor monumental d'art byzantine à l'époque de l'empire latin de*

комнински маниризам – особен стилски образац из последњих деценија претходног столећа, најупечатљивије остварен у споменицима попут Курбинова и Светих Врача у Касторији. Тај ликовни израз, иако на моменте допадљив у свом необичном приступу облицима, превише је био запао у помало беживотан и исувише формалистички третман слике, удаљивши се од „класичног“ византијског естетичког идеала, па, није претерано рећи, и од аутентичних садржаја православне духовности. У њему није било виталности и истинских уметничких тековина, па је изванзастај, а за њим и напор у трагањима за новим решењима, био неопходан и, показало се, веома плодотворан.²³⁰⁴ Осликавање Богородичине цркве у Студеници означило је, готово несумњиво, и нов почетак у историји српског монументалног живописа. О томе на први поглед сведочи поређење студеничких фресака са сликарством једне раније Немањине задужбине, Ђурђевић Ступова у Расу, коју су осликали мајстори образовани у каснокомнинским традицијама, вероватно у Цариграду. Истина, ту није реч о маниристичком изразу у рангу поменутих споменика у Курбинову и Касторији, али је ипак јасно да је ипак у питању извесно удаљавање од врхунских достигнућа комнинског сликарског израза (Нерези, Бачково).²³⁰⁵

Ко су били и одакле су у Рашку приспели сликари којима се приписује тако вредно уметничко постигнуће у манастиру Студеници? О томе се, нажалост, уопште не може расправљати сасвим поуздано, уз ослонац на релевантне и довољно речите документарне изворе. Распоживи писани трагови о творцима најстаријег студеничког живописа свде се, у ствари, само на потпис сликара испод представе Мандилиона. Како је већ речено, тај потпис не пружа иоле речитије податке о великом уметнику. Неупитна је једино његова

Constantinople (1204-1261), BF 4 (1972) 67. По страни од наведених мишљења стоји усамљено, данас тешко прихватљиво гледиште В. Н. Лазарева, који је сматрао да се студеничке фреске „суштински разликују од дела византијског сликарства“, односно да се на ликовима светитеља „у тој мери одражава словенски тип да оне запрепашћују својим реализмом“, што све сведочи о „кристалисању оригиналне српске сликарске школе“, то јест о делу „локалног мајстора који је оригинално сјединио романске елементе с византијским“, cf. Лазарев, *Историја*, 136, 242, п. 112.

²³⁰⁴ О стилским особеностима каснокомнинског сликарства cf. L. Hadermann–Misguich, *La peinture monumentale tardo-connène et ses prolongements à XIIIe siècle*, in: *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports III*, Athènes, 1976, 97–127; M. Panayotidi, *The Wall-paintings in the Church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and Stylistic Trends in 12th Century Painting*, BF 14/1 (1989) 459-484; S. Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200*; Βαφεϊάδης, *Υστερη βυζαντινή ζωγραφική*, Докторска дисертација Светлане Томековић [*Le "manierisme" dans l'art mural à Byzance (1164-1204)*, Paris 1984] остала нам је, нажалост, недоступна.

²³⁰⁵ О стилским особеностима фресака у Ђурђевић Ступовима, осим радова наведених у претходној напомени, cf. и Ђурић, *Византијске фреске*, 28.

етничка припадност, јер се потписао на грчком језику.²³⁰⁶ О пореклу сликарске радионице која је током 1208/1209. осликала Богородичину цркву у Студеници могу се, дакле, износити само претпоставке. У покушају да се на тај проблем барем оквирно одговори највећи значај има, наравно, компаративно сагледавање ликовних особености студеничких фресака у широј перспективи савременог византијског сликарства.

Разуме се, у потрази за изходиштем високог стила најстаријег студеничког живописа најлогичније је кренути од Цариграда, као главног уметничког центра византијског културног простора. Већ се, међутим, на том почетном кораку истраживач суочава са готово непремостивом потешкоћом, будући да ниједан од споменика цариградског монументалног сликарства из последњих деценија XII и с почетка XIII века није сачуван до данас. Тај ненадокнадиви губитак само у извесној мери надомешћују подаци о уметничким активностима у престоници Царства у наведеном раздобљу.

По свој прилици, најславнији цариградски сликар на прелазу два столећа био је Павле из Отранта, који је био ангажован на неколико уметничких подухвата у престоници.²³⁰⁷ Приликом једног од својих боравака у Цариграду у пратњи легатâ папе Иноћентија III (1205-1207. или 1214-1215), његов земљак Никола-Нектарије саставио му је епиграм у част, под снажним утиском који је на њега оставио сликани украс фијале у манастиру Богородице Евергетиде.²³⁰⁸ Руски ходочасник Добриња Јандрејкович доноси око 1200. кратак опис фресака, „каквих нема другде“, што их је сликар Павле, највероватније исти онај о коме сведочи и претходно поменути извор, израдио у крстионици Свете Софије, а помиње и једну икону Христа истог аутора у унутрашњости Велике цркве.²³⁰⁹ Слава тог сликара трајала је, изгледа, и у следећем столећу, па Нићифор

²³⁰⁶ У прилог мишљењу о грчком пореклу чланова сликарске радионице сведочи и већ запажена околност да у српским натписима уз ликовне светитеља има грешака које се само на тај начин могу објаснити. Тако српски епитет светог Јована Претече гласи „Продром“, последње слово у имену светог Јована Богослова је „Б“ уместо „јера“ (cf. Тодић, *Фреске*, 155), као што су та два слова побркана и у легенди уз лик светог Стефана и натпису на књизи светог Василија Великог у *Служби архијереја*, cf. попис фресака. Сем тога, уз поједине светитеље исписивани су грчки суфикси („Автономос“), cf. Бабић, *Животис*, 76. Усамљено мишљење да су Богородичину цркву у Студеници осликали српски мајстори није поткрепљено иоле озбиљнијим научним аргументима, cf. Николић, *Конзерваторски запис II*, 54-55 et passim.

²³⁰⁷ О том уметнику cf. Дрпић, *Eloquent Hands* (са библиографијом); А. С. Преображенский, *О некоторых формах выражения авторского самосознания византийских и русских иконописцев*, in: *Художник в Византии*, 71-72.

²³⁰⁸ Р. Magdalino, L. Rodley, *The Evergetis Fountain in the Early Thirteenth Century: An Ekphrasis of the Paintings in the Cupola*, in: *Work and Worship at the Theotokos Evergetis, 1050–1200*, edd. M. Mullett and A. Kirby, Belfast 1997, 432–447; Дрпић, *Eloquent Hands*.

²³⁰⁹ *Книга паломник*, 17.

Григора, пишући у осмој књизи своје *Ромејске историје* (четврта деценија XIV века) о коњаничкој представи светог Ђорђа испред параклиса Богородице Никопеје у палати у Влахернама, каже да је она давнашње дело „најбољег зографа Павла“.²³¹⁰ Када се имају у виду време настанка поменутих дела, односно похвале писаца који су о њима оставили сведочанства, постаје јасно да њихов нестанак представља велики губитак у проучавању цариградског сликарства на размеђи двају столећа, па стога и у компаративном разматрању стилских својстава најстаријих студеничких зидних слика. Међу изгубљеним делима зографа Павла, посебно би, чини се, било драгоцено поређење његових фресака у Евергетидском манастиру са најстаријим живописом Студенице, пошто је управо у тој обитељи, односно на њеном градском метоху, Сава боравио приликом својих посета Цариграду.

Један цариградски зограф стварао је током последње две деценије XII столећа на Кипру. За разлику од извора о Павлу из Отранта, нема писаних потврда да је тај уметник сликарски занат изучио у Цариграду или да је ту радио, али његова дела, својим високим квалитетима, говоре у прилог могућности да је дошао баш из престонице. У питању је Теодор Апсевдис, аутор живописа келије и беме у испосници Светог Неофита код Пафоса из 1183. године. У том споменику сачуван је сликарев потпис, а фреске у цркви Богородице Аракиотисе у Лагудери, изведене девет година касније, приписују му се на основу стилских сродности са живописом у претходно поменутом споменику. Зограф Теодор је на Кипар највероватније дошао заслугом пафоског епископа Василија Кинама, члана познате престоничке породице.²³¹¹ Осим поменутих зидних слика, истраживачи мајстору о коме је реч приписују и иконе Богородице и Христа са олтарских преграда оба

²³¹⁰ *Nicephori Gregorae Historiae Byzantinae* I, ed. L. Schopen, Bonn 1829, 304; *Nikephoros Gregoras Rhomäische Geschichte* II, ed. J. L. van Dielen, Stuttgart 1979, 32. О поменутом историјском делу cf. Б. Д. Павловић, „Ромејска историја“ *Нићифора Григоре: историјска анализа дела*, докторска дисертација, Универзитет у Београду 2018.

²³¹¹ Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 183; M. Panayotidi, *The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach*, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994) 143-156 (= eadem, *Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού αναξαρτησίας του Ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία, Δύο παραδείγματα του 12ου αιώνα*, in: *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. Μ. Βασιλάκη, Ηράκλειο 1997, 77-105); Stylianos, *Painted Churches of Cyprus*, 354; Μ. Παναγιωτίδη, *Η ζωγραφική του 12ου αιώνα στην Κύπρο και το πρόβλημα των τοπικών εργαστηρίων*, in: *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου* II, Λευκωσία 2001, 418-419; Sophocleus, *Le peintre Theodoros Apsevdís*.

храма која је осликао, као и нека друга иконописна остварења.²³¹² Стилске сродности између дела Теодора Апсевдуса и најстаријих фресака у Студеници у науци су одавно уочене. Војислав Ј. Ђурић је сматрао да су најстарије студеничке фреске веома сличне иконама у испосници Светог Неофита, запажајући да икона Богородице „јакo личи на Богородицу из студеничког Распећа“;²³¹³ односно да је блиска ликовима светих жена на тој сцени. Исти аутор је запазио и да су живопису Немањине гробне цркве сродни и поједини светитељи у Лагудери, са лицима „изведеним најтананијим прелазима из светлог у тамно.“²³¹⁴ Заиста, не може се оспорити да многи ликови из Лагудере, посебно свети Јован Претеча, Симеон Богопримац, ликови Христа поред иконостаса и у куполи (сл. 335-336), донекле подсећају на „портрете“ у студеничком католикону.²³¹⁵ Очеvidне су, међутим, и извесне, нимало занемарљиве разлике између зидних слика у два споменика. Оне су нарочито уочљиве ако се упореди начин на који су конструисане јеванђељске сцене у Пафосу и Лагудери и оне у Студеници. Свечана монументалност студеничких *Благовести* има, тако, мало заједничког са „маниристичком“ поставком фигура на истом празничном призору у цркви Богородице Аракиотисе. Другачији третман фигура – као још једна видна разлика између фресака у два храма – испољава се у оној мери у којој у сликарству поменутог кипарског споменика претрајава наглашена каснокомнинска стилизација. Упутно је, у том смислу, упоредити фигуре апостола на студеничкој представи *Причешћа апостола* и фигуре девојака из *Ваведења* у Лагудери (сл. 337).²³¹⁶

²³¹² Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 160-162, 201-202, figs. 54; Sophocleus, *Le peintre Theodoros Apsevdis*, 309, Pl. en coul. 33-34; *Mother of God*, 406-407 (no. 62) [A. Papageorgiou]; *Chypre entre Byzance et l'Occident*, 133-134 (no. 33) [C. Chotzakoglou].

²³¹³ Ђурић, *Византијске фреске*, 192, п. 29. Cf. и idem, *La peinture murale byzantine*, 46. Исту икону су, у оквиру својих компаративних остврта на стил најстаријих студеничких фреска, узеле у обзир и Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 42 (омашком је наведено да икона потиче са Патмоса, уместо Пафоса); Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200*, 239, 240, fig. 17.

²³¹⁴ Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 255-256. Гордана Бабић је у групу споменика релевантној за проучавање најстаријег студеничког сликарства такође убројала и фреске у испосници Светог Неофита и Богородици Аракиотиси, cf. Бабић, *Живопис*, 80. И Бранислав Тодић је, као на дела која „увелико најављују стил Студенице“, скренуо пажњу и на фреске у испосници Светог Неофита, те на поједине ликове и сцене у Лагудери, пре свега наглашавајући сличност у обради инкарната, cf. Тодић, *Фреске*, 161. Коначно, и Светлана Томековић је поредила лица појединих светитеља из Студенице, Лагудере и испоснице Светог Неофита, cf. Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200*, 235, 236.

²³¹⁵ Тодић, *Фреске*, 161. Cf. Winfield, *Panaghia tou Arakos*, pl. 9, 28, fig. 133-135, 138, 140. Cf. и икону са представама Богородице са Христом и светог Јакова Персијског, датовану у почетак XIII века, коју поједини аутору приписују управо Теодору Апсевдису или неком његовом ученику: *Mother of God*, 350-353 (no. 36); Sophocleus, *Le peintre Theodoros Apsevdis*, 312, pl. en coul. 36.

²³¹⁶ На разлике у третману фигура, односно на његов каснокомнински карактер у Лагудери, указао је Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 256.

Извесна ритмичка постојаност заједничка је обема поворкама, али је на први поглед приметно и то да издужена тела на композицији у кипарском храму у погледу пропорционисања одступају од класичног канона, кога се сликар у Студеници више придржавао. Уосталом, и сликана архитектура на обе поменуте сцене у Лагудери је готово сасвим другачије уобличена у односу на ону на јеванђеоским сценама у Студеници.²³¹⁷ Имајући у виду наведене сличности и разлике, чему треба додати и живљи колорит у Лагудери, могло би се рећи да стилски рукописи Теодора Апсевдиса и ауторâ најстаријег студеничког живописа потичу из истог извора, али да фреске у Немањиној задужбини сведоче о дометима до којих се у развоју главног тока византијског сликарства дошло двадесетак година касније.²³¹⁸

Поред фресака Теодора Апсевдиса, студеничким ликовима су у типолошком смислу у извесној мери сродне и поједине иконе из драгоцене збирке манастира Свете Катарине на Синају. Посебну пажњу, најпре, заслужује један *Деизис* с почетка XIII века. Порекло трију икона о којима је реч (Христа Пантократора, Богородице и Јована Крститеља) не може се поуздано установити, али се у новије време сматра да оне потичу са Кипра, пре свега на основу особености Претечиного лика.²³¹⁹ И једна друга икона синајска икона Христа, такође сегмент *Деизиса*, има, бар се нама тако чини, изванредан значај за компаративно сагледавање стилских својстава најстаријег студеничког

²³¹⁷ Winfield, *Panaghia tou Arakos*, pl. 3, 19, 24-25, fig. 76-82. О необичним позадинским кулисама на сценама у поменутом кипарском храму cf. A. H. S. Megaw, *Background Architecture in the Lagoudera Frescoes*, *JÖB* 21 (1972) 195-201.

²³¹⁸ Када је реч о другим споменицима кипарског сликарства који би се могли довести у извесну везу са најстаријим студеничким фрескама, онда ваља скренути пажњу још само на веома вредне фреске у цркви Светог Антонија у селу Келији код Ларнаке, настале крајем XII – почетком XIII века, cf. Ου. Πετρίκη, *Ο χαμένος Αρχάγγελος Μιχαήλ από τον ναό του Αγίου Αντωνίου στα Κελλιά της Λάρνακας στην Κύπρο*, *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 9 (2010) 165-178; eadem, *L'église Saint-Antoine de Kellia*, 29-32. О стилским токовима сликарства на Кипру у XIII столећу, у време када се острво већ увелико (од 1191) налазило под латинском влашћу, cf. D. Mouriki, *Thirteenth-century Icon Painting in Cyprus*, *The Griffon* 1 (1985-1986) 9-112; A. Weyl Carr, *Thirteenth Century Cyprus. Questions of Style*, in: *Orient et Occident*, 65-86; D. Koutula, *Maniera Cypria' and thirteenth century icon production on the island of Cyprus: a critical approach*, *BMGS* 28/1 (2004) 89-100; Chotzakoglou, *Reconsidering the 13th century Painting in Cyprus*, in: *Κυπριακή τῆ τρόπῳ*, 20-42.

²³¹⁹ Μουρικί, *Εικόνες*, 114-115, εἰκ. 49-50; M. Chatzidakis, *Another Icon of Christ from Sinai*, in: *Byzantine East, Latin West*, 487-490; M. Aspra-Varvadaki, *A Thirteenth-Century Sinai Grand Deesis*, in: *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в.*, Санкт Петербург 1997, 105-113; eadem, *Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model*, in: *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in Memory of Doula Mouriki*, edd. N. P. Ševčenko, Ch. Moss, Princeton 1999, 179-186; *Holy Image. Hallowed Ground*, no. 23-25); Лидов, *Византийские иконы Синая*, 88 (no. 24). Ваља напоменути да је икона Христа накнадно пресликавана.

сликарства (сл. 338).²³²⁰ Иако се не може сасвим искључили могућност да је у питању дело из друге, или чак треће деценије XIII века, поређење са најстаријим студеничким има смисла. Христов лик, и поред нешто волуминознијег изгледа, подсећа на најстарије студеничко сликарство по пропорцијама лица, „распореду“ и међусобном односу делова лица, као и према начину обраде косе, бркова и браде, очију, носа и уста, односно по сугестивној унутрашњој снази и класичној мирноћи израза лица. Извесне разлике између те синајске иконе и студеничких фресака нису, међутим, само плод разлика у медијумима, већ и другачијег сликарског приступа, односно уметничког темперамента. Синајско дело одликује наглашенија волуминозност, остварена вештим сенчењем и употребом белих светлосних линеарних акцената, лазурно исликаних. И остали делови другог синајског *Великог Деизиса* – иконе двојице арханђела, Богородице и Јована Претече (веома оштећена), вредни су поређења са студеничким фрескама. И у том случају може се говорити о сродностима стилског језика, посебно ако се упореди ликови Богородице и арханђела Михаила са лицима Богородице и жена из *Раснећа* у Студеници. Ипак, још више него при компарацији синајског лика Христа и студеничких фресака, уочљиве су извесне незанемарљиве разлике у сликарској обради. Јасно је да нису у питању ни иста сликарска рука, нити остварења различитих мајстора из једне сликарске радионице. Евидентно је, међутим, да је реч о делима које са Студеницом повезује сличан стилски израз, што је произашао из истог „духа времена“.

У том општијем смислу се са најстаријим живописом Богородичиног храма у Студеници могу довести у везу и неки други иконописни радови из манастира Свете Катарине, у науци већ поменути. Икона светог Јевтимија, коју је вредним аналогијама за разматрање стила најстаријих студеничких фресака прибројао В. Ј. Ђурић,²³²¹ заиста се може повезати са ликовима појединих архијереја из *Службе архијереја* у Студеници (свети Василије, Јован Милостиви), или монаха у наосу (свети Иларион), премда је на њој више но у српском храму дошла до изражаја мајсторова склоност ка линеарној стилизацији.

²³²⁰ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I, εικ. 72-73; I, 87-88; Μουρικί, *Εικόνες*, 116, εικ. 41-42; Лидов, *Византийские иконы Синая*, 86-87 (по. 23).

²³²¹ Ђурић, *Византијске фреске*, 192, п. 29; idem, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 256; idem, *La peinture murale byzantine*, 46; Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200*, 239, 240, fig. 12; Тодић, *Фреске*, 161, сл. 116.

Поменућа икона светог Јевтимија је, чини нам се, последње дело из драгоцене колекције синајског манастира чија се стилска веза са зидним сликарством Богородичине цркве у Студеници може убедљивије показати.²³²² Истина, у науци је та веза образлагана и на примеру неких других иконописних радова, али се успостављање тих аналогичности данас не може лако прихватити. Тако су, рецимо, заслужни истраживачи синајске уметничке збирке, брачни пар Сотирију и Курт Вајцман, инсистирали на сродности стилских одлика њених двају изванредних експоната и најстаријег студеничког живописа. Реч је о иконама пророка Илије и пророка Мојсија, остварењима истог мајстора, датованим око 1200.²³²³ Пажљивијим стилским разматрањима показано је, међутим – сматрамо, довољно убедљиво – да је оправданије датовање поменутих дела у другу половину XI века.²³²⁴ Надаље, Дула Мурики је на другим двама синајским иконама пророка Мојсија, датованим у почетак XIII века, препознала сродности са најстаријим студеничким сликарством. Ипак, те стилске везе, барем по нашем мишљењу, нису довољно снажне.²³²⁵ Исто тако, иако једна синајска икона светог Пантелејмона, како је запажено, подсећа на поједине студеничке ликове, попут младоликог светог Стефана,²³²⁶ али наглашенија линеарна,

²³²² Cf., ипак, и једну недовољно проучену икону светог Арсенија, датовану у XIII век: Weitzmann, *The Icons*, 78, fig. 30; G. Pappulov, *Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century*, in: *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, edd. Sh. E. J. Gerstel, R. S. Nelson, Turnhout 2010, 388 (no. XIII.40).

²³²³ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I, εικ. 74-75; II, 88-90; K. Weitzmann, *Byzantium and the West around the Year 1200*, in: *The Year 1200. A Symposium*, New York 1975, 63-64; idem, *Die Malerei des Halberstädter Schrankes und ihre Beziehung zum Osten*, ZfK 41 (1978) 269, 271-273. Да је икона пророка Илије сродна студеничком сликарству сматра и Тодић, *Фреске*, 161, а у почетак XIII века њен настанак одређују и Μουρική, *Εικόνες*, 110, εικ. 34; Лидов, *Византийские иконы Синая*, 92-93 (no. 26). За датовање у крај XII – почетак XIII века cf. *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, edd. Y. Piatnitsky et al., Saint Petersburg 2000, 239-244 (no. S58-S59).

²³²⁴ Такво датовање икона предложио је Георги Парпулов, најпре у каталогу *Holy Image, Hallowed Ground*, 191-193 (nos. 28-29), а потом и у посебној студији *The Date of Two Icons from Sinai*, in: *Wonderful Things. Byzantium Through its Art*, edd. L. James, A. Eastmond, Ashgate 2013, 149-154. У том раду је указано на заиста незанемарљиве стилске разлике између фресака студеничког католикона и икона о којима је реч, као и на сродности тих синајских икона и појединих византијских минијатура из XI века. Аутор је, уз то, запазио да су Јоргос и Марија Сотирију, заправо, погрешно повезивали иконе о којима је реч са фрескама Богородичине цркве у Студеници које не потичу из 1208-1209. већ из 1568. године.

²³²⁵ Μουρική, *Εικόνες*, 111, εικ. 36; eadem, *A Pair of Early 13th-century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law*, ΔΧΑΕ 16 (1991-1992) 171-184, посебно 182. Да је реч о делима с почетка XIII столећа сматрају и Лидов, *Византийские иконы Синая*, 94-97 (nos. 27-28); *Holy Image, Hallowed Ground*, 254-255 (no. 53). Прихватљивијим се, међутим, чини мишљење да су поменућа дела настала у трећој или четвртој деценији XIII века, као што је предложила M. Panayotidi, *Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai Some Observations*, in: *Orient et occident*, 88.

²³²⁶ Тодић, *Фреске*, 161, сл. 117. Cf. Μουρική, *Εικόνες*, 115, εικ. 53; Лидов, *Византийские иконы Синая*, 112-113 (no. 34). Са иконографског аспекта икону о којој је реч разматра Σ. Κουκιάρις, *Εικόνα του αγίου Παντελεήμονος με σκηνές του βίου του στη μονή Σινά*, ΔΧΑΕ 27 (2006) 233-244.

„маниристичка“ обрада то дело у извесној мери удаљава од првобитног живописа Немањине гробне цркве.²³²⁷

И изван манастира Свете Катарине сачувана су иконописна остварења која се могу довести у везу са стилским схватањима која су уочљива на зидовима студеничког католикона. Једна веома вредна икона Богородице са Христом из манастира Гротаферате, датована у године око 1200. или нешто касније, веома подсећа на Богомајчине ликове на два претходно поменута синајска Деизиса,²³²⁸ па је стога релевантна и за компаративно сагледавање стилских својстава најстаријих фресака у Немањиној задужбини. Са фрескама Студенице (али и Милешеве) доведена је у везу и једна изванредна икона Богородице са Христом из Археолошког музеја у Касторији (сл. 339), на основу израза лица Мајке Божије и обраде његових појединих детаља, попут великих очији или сензуалних усана. Икона о којој је реч високо је оцењена као једно од значајнијих раних дела монументалног стила XIII века, упркос уоченим комнинским цртама на лицу Христа Емануила, а претпостављено је да је њен аутор потекао из Солуна или Цариграда.²³²⁹ У истом контексту разматрана је и икона светог Атанасија Атонског из манастира Велике Лавре,²³³⁰ као и једна икона Богородице из манастира Светог Павла на Светој Гори.²³³¹

²³²⁷ Неке друга синајска дела поменутих, иако су у литератури поменута, данас се не могу доводити у везу са живописом Студенице, попут иконе светог Јована Златоустог на ставротечи из ватиканског Museo Sacro. (cf. Тодић, *Фреске*, 161, сл. 119) Тај реликвијар је, наиме, само испрва датован у XII-XIII век [cf. F. E. Nyslop Jr., *A Byzantine Reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum*, ABull 16/4 (1934) 333-340; Frolow, *La relique de la Vraie Croix*, 487 (no 667)], али је касније доказано да потиче из X столећа, cf. R. Cormack, *Painting after Iconoclasm*, in: *Iconoclasm*, edd. A. Bryer, J. Herrin, Birmingham 1977, 151, 153; Walter, *Art and Ritual*, 83-84; *Glory of Byzantium*, 76-77 (no. 35). Ваља поменути и то да је В. Ј. Ђурић је инсистирао на сродности живописа у капели Светог Јакова у Синајском манастиру и најстаријих фресака Студенице (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 192, п. 29; idem, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 256, idem, *La peinture murale byzantine*, 46-47), са чим се није баш лако сложити.

²³²⁸ Ieromonaco R. Giannini, *L'icona della Madre di Dio*, in: *San Nilo. Il Monastero italo-bizantino di Grottaferrata*, 91-99, fig. 2, tav. 1-3; Pace, *Presenze e influenze cipriote*, 265-268, fig. 4-5, где се сматра да је реч о делу неког кипарског мајстора, насупротив ранијим мишљењима о њеној крсташкој провенијенцији.

²³²⁹ E. Πελεκανίδου, *Η εικόνα της Οδηγητριας της αρχαιολογικής σλλλητης Καστορίας*, in: *Αφιέρωμα στη μνημη Στυλιανου Πελεκανιδη*, Θεσσαλονικη 1983, 389-396; E. N. Tsigaridas, *La peinture a Kastoria et e Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200. Fresques et icônes*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 317-318, figs. 34-37; idem, *Φορητές εικόνες*, 126-127, εικ. 7.

²³³⁰ Ibid., 127, εικ. 8; Tsigaridas, *L'art au Mont Athos*, 48, tab. 8.

²³³¹ Ibid., 48, tab. 6; idem, *Icons of the 12th-14th Centuries*, in: M. Vassilaki, I. Tavlakis, E. Tsigaridas, *Holy Monastery of Aghiou Pavlou. The Icons*, Mount Athos 1999, 19, fig. 5. Додајмо поменутих иконописних делима и икону Богородице са Христом из Галерије икона у Охриду (cf. Георгијевски, *Галерија на икони*, 28-29, са библиографијом), на којој је Војислав Ј. Ђурић запазио стилске сродности са зидним сликарством студеничког католикона, cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 192, п. 29; idem, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 257.

Сва до сада размотрена дела сведоче о томе да је почетком XIII века на разним странама византијског простора заживео „монументални стил“ какав се среће и на фрескама Богородичине цркве у Студеници, мада се у погледу сликарског поступка између свих поменутих остварења уочавају извесне разлике. Сасвим је стога разложна помисао да је после 1204. и монументално сликарство у Никеји стварано у том новом духу. Данашње спознаје о сликарској активности у Никејском царству сасвим су, међутим, ограничене.²³³² Осим тога, само мали број фресака очуван је у стању подесном за стилску анализу, попут фрагмената пронађених у цркви у оквиру театра у Пергаму.²³³³ Веома је могуће да они припадају истом времену, барем оквирно, као и најстарије фреске Студенице. Па ипак, и поред извесне сличности у типологији ликова, другачија стилизација форми ипак прилично удаљава поменуте фреске од оних у Немањиној задужбини. С друге стране, од веома пострадалог живописа у пастофоријама цркве Свете Софије у Никеји и у просторијама у оквиру зидина никејске тврђаве, а које су датоване у време Теодора I Ласкариса (1204-1222) и Јована III Ватаца (1222-1254), само је лик једног анђела у ђаконикону поменуте цркве могуће иоле поузданије стилски разматрати.²³³⁴ У питању је, нема сумње, вредно дело из прве половине XIII века. Ни ту, међутим, поређење са студеничким фрескама не даје нарочите резултате.²³³⁵

И у оквиру изузетних открића пољских и руских конзерваторских екипа у данашњем Либану, односно некадашњој крсташкој грофовији Триполи (1109-1289), пронађене су фреске које припадају првој фази монументалног стила византијске уметности XIII века. Остаци фресака у цркви Светог Саве у Батруну прибројане су од раније познатим споменицима у оквиру корпуса византијског сликарства „око 1200.

²³³² За најновији и најпотпунији преглед зидног сликарства на подручју Никејске државе cf. Pitamber, *Replacing Byzantium*, 152-158.

²³³³ Ibid., 183-185, figs. 136-138.

²³³⁴ Ibid., 160-161, fig. 103. Cf. Restle, *Kleinasien* III, taf. 551.

²³³⁵ Вреди у овој прилици напоменути и то да су управо никејским мајсторима сасвим недавно приписане и фреске у олтару цркве Светих Арханђела (данас Светог Фанурија) у средњовековном граду Родосу, датоване у раздобље после 1226, када је господар Родоса Лав Гавалас признао власт цара Јована III Ватаца, cf. Κεφαλά, *Ρόδος*, 35-59, посебно 52, 54, где се пореде ликови архијереја у поменутом храму и у Студеници. Није, међутим, реч о довољно чврстим стилским везама. Нешто је убедљивије поређење, у литератури већ обављено, најстаријих фресака Студенице и другог слоја живописа у цркви Светог Кирика у селу Вати на Калимносу, откривеног у олтару храма 1997. године и датованог после 1200. Прихватљиво је запажање да два остварења припадају истом уметничком току (cf. Κατσιώτη, *Δωδεκάνησα*, 273, πιν. 83α-β), премда су у погледу квалитета сликарске изведбе очигледне приличне разлике. Иако су на њима овековечени светитељи смиреног израза, тонски моделованих лица и крупних очију, фреске са Калимноса, у основи ипак провинцијског карактера, умногоме заостају за великим студеничким сликарством.

године“. Сцене *Успења Богородице* и *Распећа* у поменутом либанском храму итетако има смисла поредити, мада не и у потрази за руком истог сликара или радионице, са најстаријим фрескама Студенице. Посебно је упадљива сличност између ликова распетог Христа у Батруну и Немањиној задужбини. Како је, међутим, већ примећено, два фреско-ансамба донекле удаљава извесно претрајавање касно-комнинског линеаризма на фрескама либанског храма.²³³⁶

И на неким другим периферним подручјима византијског културног простора сачувана су вредна и за стилско разматрање најстаријих студеничких фресака веома релевантна сликарска остварења „монументалног стила“. Реч је о појединим храмовима древне Грузије, осликаним у „златно доба“ тамошњег уметничког стваралаштва, за владавине краљице Тамар (1184-1213). Поједини аутори су са оригиналним живописом Студенице довели у везу готово савремене (после 1207) зидне слике у цркви Светог Николе у Кинцвисију.²³³⁷ По свему судећи, реч је о делу локалних мајстора, али су они били врло добро упућени у савремене уметничке токове византијске престонице. Заправо, уз најстарије студеничке фреске, у питању је најупечатљивије остварење зидног сликарства у духу новог сликарског израза на целом византијском културном простору. Ипак, нема сумње у то да су се рукописи сликара двају храмова у извесним, и то битним аспектима разликовали. Светитељи насликани у грузинском споменику изгледају корпулентније него они на зидовима Немањине задужбине, пропорције њихових тела су мање издужене, а израз широких светитељских лица је у извесном смислу класичнији, па на моменте подсећа чак на уметност увелико минулих епоха, то јест византијско

²³³⁶ Фреске у поменутој цркви Светог Саве открила је у марту и априлу 2012. конзерваторска екипа под руководством Владимира Сарабјанова, а објавила их је и у неколико радова разматрала Нада Хелу. Cf. N. Hérou, *L'église de Saint Saba à Eddé Batroun*, *Parole de l'Orient* 28 (2003) 397-434; eadem, *Les fresques médiévales dans les églises du Liban: une province orientale de l'art byzantin*, *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses* 116 (2009) 229; eadem, *Les Fresques du Liban: maniera graeca ou maniera syriaca*, in: *The Syriac Renaissance*, edd. H. G. B. Teule et al., Leuven – Paris – Walpole, MA 2010, 307-308; eadem, *Le patrimoine peint (XIIe-XIIIe siècle)*, in: *Fascination du Liban. Soixante siècles d'histoire de religions, d'art et d'archéologie*, ed. M. Martiniani-Reber, Genève 2012, 169-170, fig. 1-2; eadem, *Сербовизантијска школа живописи в Ливане в XII-XIII веках*, *Ниш и Византија* 12 (2014) 326-328, сл. 1-6; eadem, *Une école byzantine de peinture active aux XI^e et XIII^e siècles au Liban. Étude stylistique*, *TM* 20/2 (2016) 210-216.

²³³⁷ Djurić, *La peinture murale byzantine*, 80; D. Mouriki, *The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting*, *JÖB* 31/2 (1981) 741-742; N. Fyssas, *Monumental Painting in Medieval Georgia from the Golden Age of Queen Tamar until the Fall of Byzantium: Tradition and Artistic "Oecumenicity"*, in: *Medieval Painting in Georgia*, 126; Schellewald, *Rhetorik um 1200*, 367, 368-369. За датовање фресака у цркви Светог Николе у Кинцвисију cf. Easmond, *Royal Imagery*, 146-147.

сликарство XI века. О свему томе сведочи, рецимо, поређење ликова светог Стефана у Студенице и светог Ђорђа у Кинцвисију, или фигурâ тужног Јована Богослова из *Распећа* у два храма (сл. 340-341). По својствима цртежа, облици су на фрескама Светог Николе у Кинцвисију на изванредан начин још монументалнији него у Студеници, али су њихови волумени плошнији.²³³⁸ Исправно је, коначно, примећено да је у Кинцвиси колорит живљи и мање нијансиран него у студеничком католикону.²³³⁹ Због свега наведеног, а упркос начелним сличностима и подударанима у неким веома занимљивим појединостима,²³⁴⁰ не постоји могућност да се фреске у Студеници и Кинцвисију непосредније повежу у „генетичком“ и „еволутивном“ смислу. Њихово поређење сведочи, дакле, пре свега о заједничком духу једног новорођеног сликарског израза.²³⁴¹

Изгледа да су у Грузији деловали и сликари коју су не само по општем уметничком усмерењу, већ и према конкретним појединостима сликарског поступка били блиски Грцима који су осликавали Богородичину цркву у Студеници. О томе би могла да сведочи једна изванредна икона арханђела из села Мацхвариши, данас у Државном музеју „Симон Јанашија“ у Тбилисију, коју грузинске колеге датирају у XII – XIII век (сл. 342-343).²³⁴² Реч је, нажалост, о доста оштећеном делу, па се његова стилска својства могу сагледати само на лицу арханђела. И тај очувани фрагмент је, међутим, довољан да се закључи да је у

²³³⁸ О томе cf. нарочито Т. Velmans, *La peinture murale en Géorgie qui se raproche de la règle constantino-politaine (fin XIIe – deb. XIIIe s.)*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 396 (=eadem, *L'art médiéval de l'Orient chrétien*, Sofia 2002², 187) [„À Studenica, le décor est également adapté aux formes architectoniques, mais l'on y sent cette promesse du volume qui, quelques décennies plus tard, détachera progressivement les représentations de leur support.“].

²³³⁹ Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200*, 240.

²³⁴⁰ Cf. Schellewald, *Rhetorik um 1200*, 368-369, где је примећено да је крст у Христовом нимбу у Кинцвисију исликаван плавом бојом, као у Студеници, те да је су на позадини појединих представа насликане звезде.

²³⁴¹ Фреске у цркви Светог Николе у Кинцвисију најбоље су репродуковане у монографији О. Пиралишвили, *Фрески Кинцвиси*, Тбилиси 1979. О стилу тог живописа, укључујући и детаљно поређење са најстаријим студеничким живописом, cf. С. Татарченко, *Некоторые замечания об особенностях работы кинцвисских мастеров и о стиле росписи церкви святителя Николая в Кинцвиси*, Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства 4 (20) [2015] 21–36; eadem, *Роспись церкви монастыря Кинцвиси в контексте грузинского и византийского искусства*, докторска дисертација, Универзитет Ломоносов, Москва 2016, 116-152. У Кинцвисију је око 1200. године осликана и мала црква посвећена Богородици. Стилске особености тог веома пострадалиг живописа имају извесних сличности са сликарством главног храма, али је реч о конзервативнијем сликарском изразу, cf. Ibid., 188-199. Ваља на овом месту скренути пажњу и на једну икону Христа из музеја у Местији која је у литератури доведена у везу са фрескама у Кинцвисију, cf. *The Treasures of Georgia*, 160, сл. на стр. 153; Burchuladze, *Georgian Icons*, 42-43.

²³⁴² Burchuladze, *Georgian Icons*, 122-123 (на грузинском језику). На икону о којој је реч скренуо нам је пажњу професор Драган Војводић, па му и на овом месту искрено захваљујемо. Изражавамо и захвалност колегиници Ирми Караулашвили, на преводу цитиране одреднице о икони.

питању веома вредно сликарско остварење. То љупко, без иједног грубљег потеза исликано лице, са својим ниским челом, крупним очима испод наглашених, извијених обрва, танким носем и неприродно малим, минуциозно обрађеним устима, веома подсећа на лик Богородице Студеничке (сл. 344). Уочљиве разлике између два дела – финија тонска моделација и наглашенији, али ненаметљиво распоређени светлости акценти на лику арханђела – само су, чини се, последица начелне разлике у сликарском поступку између фреско-сликарства и иконописа, а не показатељи другачијег уметничког израза.

И на тлу древне Русије настајала су на прелазу два столећа уметничка дела што су, осим хронолошки, и по извесним ликовним својствима блиска фрескама Богородичине цркве у Студеници.²³⁴³ Реч је о иконама *Успења Богорочиног* и *Деизиса*, данас похрањеним у московској Третјаковској галерији (сл. 345-346). Сличности са фрескама у Немањиној задужбини, испољавају се на тим делима на плану типологије ликова, положаја тела и обраде драперија. При томе су, међутим, очигледне и разлике у сликарском третману лица. Студенички светитељи ипак предњаче по својој изражајности, пошто сликари руских икона нису сасвим напустили застарелу комнинску стилизацију, па зато ни на плану психолошке карактеризације ликова нису успели да превазиђу известан схематизам.²³⁴⁴ Када је о руској споменичкој баштини реч, вреди поменути и минијатурне представе Василија Великог и Јована Златоустог у Служебнику Варалаама Хутинског (Москва, Државни историјски музеј, Син. 604). С правом је примећено да су те фигуре архијереја, постављене полупрофилно, као у композицији *Литургијске службе отаца цркве*, а приписане цариградским уметницима с почетка XIII века, по духу блиске фрескама студеничке Богородичине цркве. На такав закључак наводи поређење фигуре светог Јована (сл. 347), боље очуване од представе светог Василија Великог, са

²³⁴³ Осим споменика који ће овде бити поменути, ваља напоменути да су поједини истраживачи у назначеном смислу узимали у обзир и фреске у цркви Светог Димитрија у Владимиру (1195-1197), cf. Ђоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 14; Тасић, *Сликарство*, 84; Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 11, али је у том случају ипак реч о другачијем сликарском поступку, посебно у погледу цртежа, на шта је већ указала Томековић, *L'esthétique aux environs de 1200*, 238.

²³⁴⁴ Искрпно поређење ликовних особености студеничких фресака и поменутих руских икона доноси О. Попова, *Балканска уметности раног XIII века и руско сликарство*, Зограф 14 (1983) 31-38; eadem, *Две русские иконы раннего XIII в.*, in: *Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в.*, Москва 1988, 231-243. За најновије каталожке јединице о поменутих иконама, са комплетном библиографијом cf. *Государственная Третьяковская галерея*, 57-59 (no. 10), 65-66 (no. 13); *Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века*, edd. Т. В. Толстая, Л. А. Щенникова, Москва 2007, 225.

Златоустовом представом у студеничкој *Служби архијереја*.²³⁴⁵ Када се, међутим, те минијатуре пажљивије осмотре, постаје јасно да се не може говорити о превеликој блискости њихових ликовних особености и сликарског рукописа ауторâ најстаријег студеничког живописа.²³⁴⁶

Трагајући за исходиштем стила најстаријих студеничких фресака, истраживачи су најмање пажње усмерили на сликани украс византијских рукописа, као што је тај уметнички медиј мало испитиван и у контексту настанка „монументалног стила“ византијског сликарства. То је сасвим разумљиво уколико се има у виду слаба очуваност и проученост византијске, нарочито престоничке књижне илуминације с краја XII и почетка XIII века. Колико је оскудан корпус цариградског минијатурног сликарства из тог раздобља најбоље показује податак да је само један рукопис поуздано датован у последњу четвртину XII stoleћа.²³⁴⁷ И сликани украс рукописа из следеће историјске етапе, то јест времена латинске власти у византијској престоници (1204-1261), а нарочито из првих деценија после освајања града, сасвим је слабо познат,²³⁴⁸ као што се мало шта данас може

²³⁴⁵ O. Popova, *Les Miniatures Russes du XI-e au XV-e siècle*, Leningrad 1975, pl. 8; E. Smirnova, *L'icône du Pantokrator du Musée d'Art russe ancien Andréi Roublev de Moscou et les problèmes des contacts artistiques entre Byzance et la Russie à la fin du XIIe et à début du XIIIe siècle*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, 441-442; Попова, *Миниатюры Хутынского Службеника*; В. Г. Пуцко, *Хутынские произведения-реликвии первой четверти XIII в.*, Новгородский исторический сборник 10 (Санкт Петербург 2005) 53-65. О одјеку „стила Студенице“ у руском сликарству cf. и В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова, *История древнерусской живописи*, Москва 2007, 200-205. За шири увид у стилске токове тамошњег живописа око 1200. године, са старијом литературом cf. И. Шалина, *Икона «Ангел Златые власы» и русская художественная культура около 1200 г.*, in: *Дмитриевский собор*, 188-219.

²³⁴⁶ Сви досад поменути споменици зидног сликарства, иконописа и минијатуре релевантни су, више или мање, за компаративно сагледавање најбољих уметничких достигнућа радионице која је под надзором архимандрита Саве осликала гробни храм његовог оца. Постоји, међутим, и једна група цркава из око 1200. године на тлу континенталне Грчке чије фреске показују извесну блискост за поједине „конзервативније“ изведене ликове у студеничком католикону. Реч је о Евангелистрији у Геракију, Епископи на Манију, Светом Јеротеју у Мегари и неким другим храмовима, на чију је везу са најстаријим фрескама Богородичине цркве указала Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200*. Вреди, рецимо, упоредити попрсје светог Климента Анкирског из студеничког ђаконикона, са његовим грубљим наносима светлосних акцената и дебелим линијама исликаним увојцима, и лик светог Гурије из цркве Епископи на Манију (Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, πίν. 49). Слично томе, у типолошком смислу, али и по брзим потезима стилизованим очима, носу и устима, ликови светих Сергија и Вакха донекле подсећају на лик анђела у Спасовом храму у Мегари (Skawgan, *The Development*, илустрација на омоту књиге). У обавези смо, коначно, да поменемо и млађи слој фресака у цркви Светог Стефана у Касторији, датован у крај XII – почетак XIII века, пошто је у најновијој монографији о њима скренута пажња на одређене, премда прилично уопштене сличности са студеничким живописом, cf. Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 286, fig. 156.

²³⁴⁷ Реч је о рукопису бр. 3 из библиотеке Васељенске патријаршије, cf. R. S. Nelson, *Michael the Monk and his Gospel Book*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines* II B, Athènes 1981, 575-582, са старијом литературом.

²³⁴⁸ Најстарији рукопис чији је настанак везан за раздобље латинске владавине Цариградом датован је у 1230-1240, cf. K. Weitzmann, *Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest*, GBA,

дознати о тадашњој продукцији илустрованих књига у другим важним центрима византијске културе, попут Солуна и Никеје.²³⁴⁹

Па ипак, настанак појединих илустрованих рукописа је на основу њихових високих стилских квалитета у научној литератури лоциран у Цариград на размеђу двају столећа, иако о томе не постоје писане изричите писане потврде. Тако истраживачи сматрају да у престоници Царства почетком XIII века илустровано једно четворојеванђеље из библиотеке манастира Светог Јована Богослова на Патмосу (cod. 80).²³⁵⁰ Успостављање стилске везе између минијатура тог патмоског кодекса и фресака Богородичине цркве у Студеници оправдано је утолико што је заиста реч о истом сликарском духу, то јест монументалном сликарском изразу, о чему већ на први поглед сведоче складни облици архитектонских кулиса и перспективна вештина у њиховом обликовању, „обуздана“ линеарна стилизација драперија, односно анатомски вешто изведене, стамене и корпулентне фигуре јеванђелиста у рукопису са Патмоса (сл. 348-349). О извесним

Series 6, 25 (1944) 193-214 (= idem, *Studies*, 314-334). Cf. и критичке примедбе које је на Вајцманову студију изнео В. Н. Лазарев: ВВ 2 (27) [1949] 367-373; idem, *Историја*, 125-126. Један рукопис из њујоршке библиотеке Морган (MS 340), такође је везан за цариградски скрипторијум из времена латинске власти, тачније у раздобље 1200-1220, при чему су на сачуваним минијатурама са представама тројице јеванђелиста препознате извесне сличности са најстаријим студеничким живописом, пре свега у обради драперија, cf. *The Year 1200*, 295-296 (no. 289). Сматрамо, међутим, да није реч о убедљивој стилској паралели, те да постоји могућност да је реч о нешто млађем рукопису. Да је он бар настао бар пола столећа касније од датума предложеног у цитираном каталогу сматра Н. Belting, *Stilzwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangeliar in Cambridge*, ZfK 38/3-4 (1975) 239 sq.

²³⁴⁹ Настанак једне групе илустрованих рукописа дуго је у науци везиван за никејске скрипторијуме. Међу њима су посебно издвојени ауторски портрети јеванђелиста у Четворојеванђељу бр. 4 из манастира Дионисијата и четворојеванђељу из Државне библиотеке у Берлину (Graeco quarto 66), којима је придружено још неколико илуминираних књига, нешто слабијег сликарског квалитета. Претпостављано је да су прва два поменута рукописа израђени у Никеји, а датовани су у 1205-1210 (берлински), односно 1210-1215 (светогорски), cf. О. Demus, *Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts*, JÖBG 9 (1960) 77-89; Hamann-Mac Lean, *Der Berliner Codex Graecus Quarto 66; Οι θεσσαυροι του Αγίου Όρους*, I, 393-396, εικ. 14-26; II, 306, εικ. 49-50; Buchthal, *Studies in Byzantine Illumination; Byzanz – das Licht aus dem Osten*, 165-170 (no. I.61). Штавише, уочене су извесне сличности, нама не много убедљиве, између берлинских минијатура и фресака Студенице, cf. Hamann-Mac Lean, *Der Berliner Codex Graecus Quarto 66*, 232-233. У новије време су, међутим, изнети веома озбиљни кодиколошки и стилски аргументи за датовање рукописа из Берлина у средину XIII века, а доведено је у питање и његово претпостављено никејско порекло, cf. А. Л. Саминский, *Пути константинопольской живописи времени латинской оккупации по миниатюрам Евангелия Гос. Библиотеки в Берлине. Фонд прусского культурного наследия*, in: *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*, Санкт Петербург 1997, 114-138. За још неке рукописе чији се настанак везује за престоницу Никејског царства cf. П. А. Вокотόπουλος, *Τα επίτιμα ενός τετραεναγγέλου της «ομάδος της Νικαίας»*, ΔΧΑΕ (1977-1979) 133-141; I. Spatharakis, *An Illuminated Manuscript from the Nicaean Era*, in: idem, *Studies in Byzantine Iconography and Manuscript Illumination*, London 1996, 97-106.

²³⁵⁰ Mouriki, Ševčenko, *Illustrated manuscripts*, 291-292, fig. 35-38, где су, уз синајске иконе, управо фреске Богородичине цркве у Студеници поменуте као најзначајнија стилска аналогија. Хуго Бухтал је рукопис о коме је реч опрезно довео у везу са цариградским минијатурним сликарством, cf. Buchthal, *Studies in Byzantine Illumination*, 99.

типолошким сличностима сведочи поређење појединих студеничких светитеља (свети Нил) са ликовима појединих јеванђелиста у кодексу (свети Јован), али ипак није реч о довољно блиском сликарском рукопису да би се говорило о непосреднијој вези са зидним сликарством Немањине задужбине (сл. 350).²³⁵¹

Битно другачијим закључком резултира поређење најстаријим студеничких фресака са минијатурама једног другог рукописа. Реч је о Четворојеванђељу бр. 4 из збирке института Dumbarton Oaks у Вашингтону, са представама јеванђелиста Луке и Јована (сл. 351-352).²³⁵² На основу стилских одлика, минијатуре тог кодекса најпре су датоване у последњу четвртину XII века и оцењене као изразит пример „динамичног“ каснокомнинског сликарског израза.²³⁵³ У новије време је, међутим, хронолошки оквир настанка тиг рукописа проширен, па се, уз крај XII века, наводи и почетак следећег столећа.²³⁵⁴ Такво, шире датовање чини нам се оправданијим, будући да гледиште по коме је реч о типичном каснокомнинском линеаризму није сасвим прихватљиво. Тај сликарски манир је, истина, оправдано препознат у обради драперија на представи јеванђелисте Луке, али је у том погледу представа светог Јована нешто другачије решена.²³⁵⁵ У сваком случају, а то је за нашу тему најважније, минијатуре одликује сликарски израз у понечему близак стилу најстаријег студеничког сликарства. То се посебно запажа ако се пажња усмери на поступак сликања ликова. При томе се намеће поређења између лица светог Јована – са брзим потезима изведеним деловима лица (очи, обрве, нос), оштрим, пастозно

²³⁵¹ Поменимо на овом месту и слабо проучене минијатуре кодекса бр. 77 из Атинске националне библиотеке, на коме се такође запажају извесне црте монументалног стила. И ту је, међутим, реч само о начелним сличностима и нема простора за успостављање чвршћих стилских веза са најстаријим фрескама Студенице, при чему се разлике испољавају посебно на плану колорита, cf. Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou, *Catalogue II*, 17-25, figs. 1-14; *Византија сквоз века*, 370-371 (no. 95).

²³⁵² *Illuminated Manuscripts in American Collection*, 152-153 (no. 42). У каталожкој јединици једне друге изложбе, рукопис је датован у 1220-1240, cf. *The Year 1200*, 299 (no. 292).

²³⁵³ При томе су као најближе аналогије поменути најрепрезентативнији споменици тог правца у монументалном сликарству – Курбиново, Лагудера и Монреале, cf. *Illuminated Manuscripts in American Collection*, 153 (R. P. Beergman).

²³⁵⁴ Cf. интернет-страницу колекције са подацима о рукопису и одличним репродукцијама у боји: <http://museum.doaks.org/Obj27393> Ту су минијатуре рукописа датоване у крај XII – почетак XIII века, а као једна од аналогија наведене су фреске Нереза (с погрешним податком да потичу из касног XII. века). С друге стране, N. Kavrus-Hoffmann, *Greek Manuscripts at Dumbarton Oaks: Codicological and Paleographic Description and Analysis*, DOP 50 (1996) 302-306, сматра да је текст рукописа преписан „архаизујућим стилем“ у другој половини XIII века, у Цариграду, а да су представе јеванђелиста накнадно насликане, вероватно крајем XIII – почетком XIV века, у неком другом скрипторијуму. Палеографска анализа текста рукописа превазилази наше компетенције, па у њу не можемо улазити. Када је, међутим, реч о времену настанка ауторских портрета, предложено датовање треба одлучно одбацити.

²³⁵⁵ Разлике у начину сликања двојице јеванђелиста запазио је је Buchthal, *Studies in Byzantine Illumination*, 99-100, који сматра да је рукопис илуминиран у Цариграду око 1200.

исликаним сегментима косе и волуминозним, „ваздушасто“ решеним облицима браде – и студеничким „портретима“ светог Атанасија из *Службе архијереја* (сл. 354) или, још више, светог Нила из јужне певнице (сл. 355). И представа другог јеванђелисте у вашингтонском рукопису, иако је, како је поменуто, по обради драперије исувише каснокомнинска да би се повезала са најстаријим студеничким фрескама, по начину сликања лица представља веома важну аналогију. О томе сведочи поређење са строгим, усредсређеним изразом студеничког лика светог Јована Златоустог. На основу свега тога, усудили бисмо се да минијатуре рукописа Dumbarton Oaks no. 4 истакнемо као веома важан компаративни пример у потрази за пореклом стилских особености најстаријег студеничког живописа. У појединостима сликарског израза, а не само по „духу“, минијатуре о којима је реч, уз поменуте иконе са Синаја и из Грузије, показују од свих раније поменутих примера највише сличности са сликарским схватањима зографâ што су под надзором архимандрита Саве осликавали гробни храм Стефана Немање.²³⁵⁶

* * *

На крају поглавља о стилским одликама првобитних зидних слика у католикону манастира Студенице ваља да се укратко осврнемо и на проблем порекла сликарске дружине која их је створила. Како је већ речено, о томе се, у недостатку писаних извора, могу износити само мање-више поуздане претпоставке.

²³⁵⁶ Како је у науци већ запажено, представи јеванђелисте Луке из рукописа у Вашингтону веома је слична одговарајућа минијатура у тзв. Берта четворојеванђељу (Тбилиси, Национални центар рукописа, Q 906), датованом у почетак XIII века и приписаном неком цариградском мајстору. У односу на вашингтонски „предложак“, та грузинска минијатура, чак, предњачи по „монументалности“, cf. A. Saminsky, *The Miniatures and Origin of the Berta Gospels*, in: *Vakhtang Beridze International Symposium of Georgian Culture. Proceedings*, ed. P. Skinner et al., Tbilisi 2009, 241-243, fig. 1-2. Пошто нам је минијатура о којој је реч позната само по црно-белој репродукцији, на овом месту мора изостати њено детаљеније поређење са најстаријим фрескама Студенице. У крај XII или почетак XIII века обично се датују и минијатуре тзв. Ванског јеванђеља [Тбилиси, Национални центар рукописа (A-1335)], а на основу белешки из којих се сазнаје се да је преписан у Цариграду за владавине краљице Тамар (1184-1213), те да је минијатуре израдио грчки мајстор Михаило Кореције, cf. *Treasures of Georgia*, сл. на стр. 13; А. Л. Саминский, *Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII – начала XIII века*, Музей 10. Художественные собрания СССР, Москва 1989, 188–190 (са свом старијом литературом); Л. В. Сихарулидзе, *Ванское Четвероевангелие XII–XIII вв. (исследование и реставрация)*, Кавказоведение 7 (Москва 2005) 117-120. Минијатуре тог рукописа, ипак, припадају нешто „конзервативнијем“ сликарском изразу. Стога се чини убедљивим сасвим недавно изнето мишљење да оне потичу из четврте или пете деценије XII столећа, а да је белешка са поменом краљице Тамар у рукопис уметнута накнадно, cf. G. R. Parpulov, *The Date of the Vani Gospel Book*, in: *International Conference Georgia – Byzantium – East. Abstracts of Papers. Album*, Tbilisi 2017, 192-193 (на наведени рад скренула нам је пажњу колегиница Ана Захарова, на чему јој и овим путем искрено захваљујемо).

Имајући у виду веома високе уметничке домете, најразложнијом се чини претпоставка да су Богородичину цркву у Студеници осликали мајстори из Цариграда. Такво мишљење заговарала је, уосталом, велика већина истраживача најстаријег живописа Немањине задужбине. Поред његових прворазредних ликовних квалитета, ка наведеном гледишту водила их је и географска распрострањеност пронађених стилских паралела, чији смо „каталог“ овде покушали да употпунимо, односно претпоставка да је у основи јединствен стилски израз дела о којима је реч уобличен у једном уметничком центру. Цариград се, у том смислу, наметнуо природно.²³⁵⁷

Начелно посматрани, наведени аргументи, па и на њима заснована претпоставка, не могу се озбиљније оспорити. Не би, међутим, ваљало изгубити из вида ни мишљење друге, неупоредиво малобројније групе аутора, који су покушавали да докажу, износећи различиту аргументацију, да су велики студенички мајстор и његови сарадници у Србији дошли из Солуна.²³⁵⁸ С наше стране, у прилог том, на први поглед мање убедљивом гледишту, можемо додати поједине резултате проучавања избора светитеља у живопису студеничког католикона. Како је већ речено, постоји велика вероватноћа да је и у оквиру првобитног живописа, на крају поворке светих ратника на северној страни поткуполног простора, био приказан свети Луп (сл. 187).²³⁵⁹ Вреди, и поред тога што се не може са сигурношћу знати да ли је његова фигура 1568. насликана на основу првобитне, још једном поновити да се представе светог Лупа у византијској уметности најчешће везују за уметничка дела солунског порекла, а да се и у српском средњовековном сликарству често

²³⁵⁷ Да су Богородичину цркву у Студеници осликали цариградски мајстори први су претпоставили Мирјана Ђоровић-Љубинковић (cf. Ђоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 14) и Војислав Ј. Ђурић (cf. Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 11; idem, *Византијске фреске*, 33), што је прихваћено у радовима бројних потоњих истраживача: Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 42; eadem, *Живопис*, 76; Тодић, *Фреске*, 160-161; Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200*, 241; Jolivet-Lévy, *Byzance*, 346; E. Papastavrou, *Classical trends in Byzantine and Western Art in the 13th and 14th centuries*, in: *Byzanz - Das Römerreich im Mittelalter. Peripherie und Nachbarschaft*, edd. F. Daim, J. Drauschke, Mainz 2010, 185-186; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 89 (Б. Тодић); Jolivet-Lévy, *La peinture à Constantinople au XIIIe siècle*, 24.

²³⁵⁸ На основу не баш убедљивих аналогја са појединим споменицима у којима су, како је сматрао, радили солунски уметници, такву претпоставку први је изнео А. Хунгорoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 23-25. За Солун као град у коме је Сава пронашао сликаре определио се, потом, и Светислав Мандић (cf. Мандић, *Студеница*, V), а на такву могућност помишљао је и Talbot Rice, *Byzantine Painting*, 47. И у једном раду Војислава Ј. Ђурића дозвољена је могућност да је Сава управо у Солуну, где се задржао приликом преноса очевог тела у отачаство, пронашао сликаре за његову задужбину. Аутор је, ипак, веровао да је то био неки цариградски мајстор који се ту затекао после крсташког освајања престонице 1204. године, cf. Djurić, *La peinture murale byzantine*, 46.

²³⁵⁹ Cf. supra, стр. 216-218.

појављују управо у оним храмовима које су осликали солунски мајстори. Није због тога нипошто искључена могућност да су и за појаву лика поменутог светитеља у студеничком католикону заслужни сликари, који су на тај начин оставили траг о свом пореклу. Ипак, таква претпоставка, уколико је заснована само на наведеном аргументу, далеко је од извесности. Нема, поштено говорећи, начина на који се може доказати да избор светог Лупа треба искључиво везати за вољу живописаца. Не може се искључити ни могућност да је за његов избор, као уосталом за целокупно устројство тематског програма, био заслужан студенички архимандрит Сава, који је у Солуну боравио више пута.

Иако није доказива, назначена могућност не може се до краја ни искључити. Стога сматрамо најразложнијим да, поводом питања о пореклу сликара, у обзир узмемо обе изложене могућности, утолико пре што нема ни довољно чврстих аргумената на којима би се доказало њихово цариградско порекло, иако је таква претпоставка веома привлачна и убедљива. Чини се, другим речима, да је оправданије да се у размишљањима о уметничком центру у коме су образовани велики студенички сликар и његови сарадници, озбиљно поразмисли и о Солуну, тој српским земљама најближој метрополи, него да се таква могућност до краја одбаци, а сва пажња усмери искључиво на Цариград.

ОБНОВА СЛИКАРСТВА У XVI ВЕКУ

Године 1557, за владавине султана Сулејмана I (1520-1566), обновљена је аутокефална Српска црква. Одлучујућа улога у припреми тог догађаја, за српску историју немерљиво значајног, у историографији се обично приписује турском великодостојнику српског порекла – трећем везиру Царства (од 1555), Мехмед-паши Соколовићу (†1579). Остаје и даље недовољно јасно да ли је, изузев потребом за функционалнијим интегрисањем Срба у административну структуру турске државе – заправо, за формирањем једне феудалне институције (*муката*), од државе непосредно зависне – претпостављена иницијатива Мехмед-паше била мотивисана и његовим народносним (са)осећањем. Питање о утицају „српске струје“ на Порти у обнови Пећке цркве још је занимљивије утолико што је, судећи према једном венецијанском извору, и тадашњи велики везир, Рустем-паша Опуковић (1544–1553, 1555–1561), можда био родом Србин. По свој прилици, тај високи достојанственик имао је, барем у строго административном смислу, у обнови Српске цркве и важнију улогу од Мехмед-паше, јер се на основу појединих каснијих докумената сазнаје да је издавање *берата* архијерејима Српске цркве спадало управо у надлежност великог везира. У сваком случају, у разабирању околности које су довеле до реактивирања српске црквене организације, необично је речит податак да је први патријарх обновљене Пећке патријаршије, непуних стотину година након пада Деспотовине и после неуспешних покушаја који су у том правцу чињени у првим деценијама XVI stoleћа, постао Макарије, близак рођак Мехмед-паше. Штавише, после његове абдикације 1571. године, на трону светог Саве изређали су се, један за другим, још тројица патријараха из рода Соколовића – Антоније (1571-1575), Герасим (1575-1585) и Саватије (1586).²³⁶⁰

²³⁶⁰ О обнови Пећке патријаршије 1557. године cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 23-26; Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве I*, Диселдорф 1978², 324-344; ИСН III/2, 39-53, et passim (Р. Самарцић); Р. Тричковић, *Српска црква средином XVII века*, Глас САНУ 320/2 (1980) 61-163, посебно 65-66; Р. Самарцић, *Милешева и обнова српске цркве*, in: *Милешева у историји српског народа*, 187-194 (=idem, *Идеје за српску историју*, Београд 1989, 91-106); Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 249-253 (С. Ђирковић). Cf. и *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, ed. G. Ágoston, B. Masters, New York 2009, 519-520 (А. Fotić); V. B. Sotirović, *The Serbian Patriarchate of Peć in the Ottoman Empire: The First Phase (1557–94)*, SS 25 (2014) 143–167 (са извесним материјалним грешкама и проблематичним закључцима). О пореклу Рустем-паше, са старијом литературом о том сложеном проблему, cf. G. Necipoğlu, *Connectivity, Mobility, and Mediterranean “Portable Archaeology”*: *Pashas from the Dalmatian Hinterland as Cultural Mediators*, in:

Институционалном рестаурацијом Пећке патријаршије створени су услови и за својеврсну културну обнову на њеном подручју. У новим границама Српске цркве, на подручју пространом као никада до тада (у троуглу Будим – Загреб – Самоков), одвијала се све до Велике сеобе 1690. замашна градитељска, сликарска, уметничко-занатска и преписивачка активност. У питању је била, може се слободно рећи, својеврсна ревалоризација највиших домета уметности из епохе државности и реинтерпретација њених особених садржинских слојева у новонасталим околностима. Ослоњена у првом реду на сопствено наслеђе, мада не и затворена за извесне потицаје из других православних средина, српска уметност између 1557. и 1690. године представљала је веома вредну и самосвојну грану поствизантијског ликовног стваралаштва.²³⁶¹

Разуме се, са том уметничком обновом се, у пуном обиму, није кренуло одмах, већ је неколико година протекло пре свега у сређивању општих прилика на подручју које је обухватила обновљена Српска црква. Убрзо је, у првој половини седме деценије, оформљена, по свој прилици управо у Пећком манастиру, једна уметничка радионица, чији су предводници били одлични сликари Андреја и Лонгин, касније плодан самосталан уметник и црквени писац.²³⁶² Тој сликарској дружини се с приличним поуздањем приписује неколико репрезентативних фреско-ансамбала, извођених готово из године у годину, а престанак њеног рада се практично подудара са силаском патријарха Макарија са трона Српске цркве.²³⁶³ На почетку замашног уметничког подухвата о коме је реч стоји

Dalmatia and the Mediterranean, 318-325; Z. Atçıl, *State and Government in the Mid-Sixteenth Century Ottoman Empire: The Grand Vizierates of Rustem Pasha (1544-1561)*, PhD thesis, The University of Chicago 2015, 16-20. У оба рада размотрени су и они извори у којима се говори о хрватском пореклу тог великог везира.

²³⁶¹ За основни преглед српске уметности после обнове Патријаршије cf. С. Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII веку*. Cf. и З. Ракић, *Уметност обновљене Пећке патријаршије (1557-1690)*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 497-512. За прегледе градитељства, зидног сликарства, иконописа и књижне илустрације cf. М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства. XVI-XVII век*, Београд 1991; Петковић, *Зидно сликарство*; Garidis, *La Peinture Murale*, 313-345; Матић, *Српски иконопис*; Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*. Cf. и О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд 1984; Т. Суботин-Голубовић, *Српско рукописно наслеђе од средине 1557. године до средине XVII века*, Београд 1999.

²³⁶² О сликарима пећке сликарске радионице cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 119-137; idem, *О фрескама XVI века*; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 262-268; Б. Тодић, *Иконостас у Дечанима – првобитни сликани програм и његове позније измене*, *Зограф* 26 (2102) 122-126; idem, *Српски сликари I*, 46-50, 311-320; И. Шпадијер, Б. Тодић, *Појава свестраних уметничких индивидуалности – Лонгин*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 565-573; Матић, *Српски иконопис*, 30-31, 241-274.

²³⁶³ О патријарху Макарија као иницијатору и покровитељу уметничке обнови старих црквених средишта cf. Пејић, *Стара држава у темељима нове цркве*. Cf. и eadem, *Макарије Соколовић - титуле и слике*, ИС 2 (2009) 183-203.

осликавање припрате у седишту патријаршије (1565).²³⁶⁴ „Пећка сликарска радионица“ убрзо је ангажована на обнови живописа у олтару и наосу цркве Светог Николе Дабарског (1565),²³⁶⁵ а потом и на сликању нових фресака у католикону Милешеве (1567/1568).²³⁶⁶ Томе је уследио њихов рад у манастиру Студеници (1568), а последња остварења радионице представљају зидне слике у припратама Грачанице (1570)²³⁶⁷ и цркве Светог Николе у Дабру (1573/1574).²³⁶⁸

Натпис о обнови живописа Богородичине цркве у Студеници налази се на веома истакнутом месту, на северном зиду, испод композиције *Успења Богородице*. Исписан је у дугачком правоугаоном пољу, у два реда (сл. 82, 356).²³⁶⁹ Он је само незнатно оштећен, па се најважнији подаци о времену и околностима обнове могу лако утврдити. Богородичина црква је „обновљена и пописана“ трудом „смерног игумана Симеона са братијом“. Осликавана је током 7077 (1568) године, а посао је завршен 14. септембра, то јест дан уочи празника Успења, коме је посвећен манастирски храм.²³⁷⁰

Из натписа подно композиције *Успења* сазнаје се да је главни ктитор обнове био тадашњи манастирски игуман Симеон. Два најзначајнија податка у вези са том личношћу – то да је био студенички игуман и ктитор обнове манастира – уједно су и једине информације које о његовом животу нуди изворни материјал. Писана сведочанства доносе још једино вест о Симеоновој смрти 20. октобра 1570, нешто више од две године по окончању његовог ктиторског подухвата. Белешка о упокојењу тог имењака оснивача Студенице,²³⁷¹ сачувала се изнад његовог гроба уз јужни зид католикона, у виду натписа

²³⁶⁴ Петковић, *Зидно сликарство*, 162-163; idem, *О фрескама XVI века*; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 255-268 (В. Ј. Ђурић).

²³⁶⁵ Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 121-128, 140-176.

²³⁶⁶ Петковић, *Зидно сликарство*, 167; idem, *Милешевске фреске из XVI века*.

²³⁶⁷ Петковић, *Зидно сликарство*, 171-173; idem, *Сликарство спољашње припрате Грачанице*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, Београд 1978, 201-211; Тодић, *Грачаница*, 254-263.

²³⁶⁸ Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 128-134, 176-182

²³⁶⁹ Сф. Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 124, где је запажено да натпис о обнови студеничког живописа, по месту на коме се налази, подсећа на натпис на северном зиду дабарског храма.

²³⁷⁰ Калк натписа објавили су Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, 40, сл. 3. Ту је натпис грешком датован у 1569. годину, што су преузели поједини каснији истраживачи, сф. Василић, *Студеница*, 9, 17; Бабић, *О композицији Успења*, 261; Николић, *Конзерваторски запис*, 26 et passim; Чанак-Медић, *Једна претпоставка о Немањином надгробном споменику*, in: *Осам векова Студенице*, 168; Шаkota, *Манастир Студеница*, 28; Бошковић, Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба I*, 82, 83. За датовање живописа у 1568 сф. нпр.; Тасић, *Сликарство*, 96; Петковић, *Зидно сликарство*, 122, п. 35, црт. на стр. 54, 156; Бабић, *Живопис*, 156; Тодић, *Фреске*, 138 (са преводом натписа на савремени српски језик).

²³⁷¹ Сф. Мандић, *Моленије рабе Божије монахиње Анастасије*, 62, где се опрезно помишља на то да је студенички игуман добио монашко име по ктитору манастира.

на фасади, урезаног у близини записа о смрти првог студеничког игумана Дионисија.²³⁷² Не може се, упркос јасноћи садржине поменутог натписа у погледу ктиторских заслуга манастирског старешине, искључити могућност да је и предузимљиви патријарх Макарије имао извесног, барем саветодавног удела у обнови сликарства студеничке Богородичине цркве, како је већ претпостављено.²³⁷³

Ко год да је имао одлучујућу улогу у осмишљавању обнове, чини се да је у погледу односа према затеченим фрескама пред сликаре изнео јасан захтев. У науци је, наиме, одавно уочено да су они исказали нарочиту бригу о очувању најстаријег студеничког живописа. Примећује се да су сликари у појединим случајевима покушали да, колико год је то било у њиховој моћи, пажљиво „рестаурирају“ оштећене сегменте првобитних представа, о чему најбоље сведоче последња фигура жене на левој страни *Распећа* (сл. 306, 310), Богородичин лик у *Сретењу* (сл. 305), или поједине фигуре светих монаха, односно да задрже њихове добро очуване партије (доњи делови фигура апостола на десној страни централног сегмента *Причешћа апостола* (сл. 278), фрагмент *Вазнесења* у олтару, сл. 31).²³⁷⁴ Уз то су се сликари, или неки њихови сарадници, потрудили и да обнове поједине натписе на свитцима које светитељи држе у рукама.²³⁷⁵ Па ипак, већина најстаријих студеничких фреска у потпуности је пресликана 1568. године. Тако обухватна обнова није, међутим, предузимана на исти начин како када су чланови исте зографске дружине радили у Дабру и Милешеви, где су сликали преко првобитних фресака. Испод већине фресака XVI века у Богородичиној цркви у Студеници није, наиме, потврђено постојање оригиналног слоја живописа, што би значило да је он претходно скинут са зида, највероватније услед велике оштећености. То, међутим, није чињено увек. О томе, рецимо, сведочи представа светог Саве Стратилата (сл. 152).²³⁷⁶ Данас су на њој видљива оба, иконографски усаглашена слоја сликарства, али је то, у ствари, последица савременог конзерваторско-рестаураторског рада. На фотографијама начињеним пре Другог светског

²³⁷² Милојевић, *Путонис*, 82; ССЗН I, 213 (бр. 690); Мандић, *Моленије рабе божије монахиње Анастасије*, 61; Поповић, *Средњовековни надгробни споменици*, 502, сл. 9.

²³⁷³ О томе посебно cf. Пејић, *Стара држава у темељима нове цркве*, 516. Иако наводи да се око извођења нових фресака старао игуман Симеон са братијом Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 660, запажа да је „нови дух из круга око патријарха Макарија обележио је у највећој мери студенички сликани програм“.

²³⁷⁴ О поменути интервенцијама cf. *infra*.

²³⁷⁵ За податке о томе cf. поглавље *Распоред фресака са натписима*.

²³⁷⁶ О тој представи cf. *supra*, стр. 173-175.

рата види се да је и доњи део фигуре мученика о коме је реч био прсликан 1568. године.²³⁷⁷ И једно попресе голобрадог мученика, данас похрањено у Народном музеју у Београду,²³⁷⁸ је у XVI насликано преко фреске са оригиналног слоја. Фотографија приложена уз извештај о конзерваторским радовима из 1951. године открива да се поменути светитељски лик налазио на последњем месту међу медаљонима са представама мученика на западној страни јужног поткуполног лука.²³⁷⁹ То попресе светитеља било је, дакле, 1568. године насликано преко представе мученика из 1208/1209, која се до данас очувала на назначеном месту.²³⁸⁰ Поменимо, када је о поступку прсликавања оригиналних фресака реч, још и то да се трагови оба слоја живописа до данас јасно разазнају на фигури Јосифа у сцени *Сретења*.

У овом поглављу нас, у ствари, најмање занимају технички аспекти прсликавања најстаријих студеничких фресака у време игумана Симеона. Главни проблем тиче се односа сликара обновитеља према тематском репертоару и иконографској садржини живописа насталог под надзором архимандрита Саве. Циљ нам је, другим речима, да покушамо да пружимо одговор на следеће питање: у којој мери је приликом извођења фресака 1568. године поштован затечени избор и распоред светитељских фигура и сцена и какав је био однос према њиховом иконографском устројству? Како би се на постављено питање добио што потпунији одговор биће, с једне стране, испитана иконографија свих сцена насликаних у XVI веку, то јест њен однос према обрасцима важећим у средњовизантијском раздобљу и XIII веку, односно примерима из поствизантијске епохе. Осим тога, а када је о појединачним фигурама реч, највећа пажња биће посвећена развоју појединих светитељских култова, односно историјату њиховог представљања у источнохришћанској уметности и његовој динамици. При томе је неопходно напоменути да ће овде бити бити посвећена пажња само оним појединачним ликовима за које се с већим степеном поуздања може претпоставити да су на зидовима Немањине задужбине приказани тек 1568. године. Фигуре са обновљеног слоја које се, супротно наведеном, готово са сигурношћу могу замислити и у оквиру првобитног живописа, већ су

²³⁷⁷ Покрьшкин, *Православная церковная архитектура*, таб. XVII; Петковић (В.), *Студеница*, сл. 53; idem, *La peinture serbe*, pl. III. Cf. Бабић, *Живопис*, 162; Николић, *Конзерваторски запис II*, 48, 50.

²³⁷⁸ *Благо манастира Студенице*, 135 (бр. 16). Cf. Бабић, *Живопис*, 162.

²³⁷⁹ *Извештај о раду на конзервацији*, нумерисана фотографија.

²³⁸⁰ Cf. поглавље Попис фресака са натписима.

размотрене, уз одговарајућа образложења за такву одлуку, у поглављу посвећеном тематском програму зидног сликарства Богородичине цркве.

ОЛТАР

У беми су сликари игумана Симеона имали најмање посла. Већина првобитних фресака у светилишту студеничког католикона је и данас у одличном стању, па потреба за њиховом темељнијом обновом није постојала ни у XVI веку. Изгледа да је најоштећенија била сцена *Вазнесења Христовог* на своду и на лучној површини источног зида изнад апсиде. Зографи пећке радионице су од ње сачували само један фрагмент, у најнижем регистру северне половине свода, на коме се и данас разазнају ноге и доњи делови тела апостола, са којима су пажљиво усагласили нове фигуре (сл. 31). Иначе, на тој половини свода је и обновљена фреска највећим делом пропала, као што је уништен и њен централни сегмент, где се несумњиво налазила представа вазнетог Христа. Незнатни фрагменти очувани су на јужној страни источног зида, а најбоље је очувана јужна половина сцене, са фигурама апостола који су усмерили погледе и руке у правцу Спаситеља (сл. 30).²³⁸¹ У главном делу олтара „рестаурисана“ је у извесној мери и представа *Причешћа апостола*.²³⁸² Крајње три фигуре на обе поворке апостола у потпуности су пресликане. По свему судећи, том приликом је поштован избор и распоред фигура Христових ученика, поновљене су и њихове позе и гестови, али је архитектонска позадина насликана у складу са моделима који су примењивани у XVI веку.²³⁸³ Осим тога, на венцу који одваја композицију *Причешћа апостола* од представе Богородице са арханђелима у конхи апсиде обновитељи су исписали Христове речи изговорене на Тајној вечери (Мт 26, 28), које се на том месту вероватно нису налазиле првобитно.²³⁸⁴ У главном

²³⁸¹ За библиографске податке о сцени cf. n. 649 supra.

²³⁸² О тој представи cf. supra, стр. 312-323.

²³⁸³ Cf. Бабић, *Живопис*, 166, где је запажено да је архитектонска кулиса на јужној страни представе „дословно прсликана“ са *Причешћа апостола* у Краљевој цркви.

²³⁸⁴ Николић, *Конзерваторски запис II*, 54. Cf. Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 125, где је, поред осталих примера у српским споменицима под турском влашћу, скренута пажња на просторну подударност студеничког натписа и текста исписаног на споју полукалоте и олтарске конхе, вероватно дела службе освећења храма, на обновљеном слоју живописа у цркви Светог Николе у Дабру.

делу светишта сликари су поправљали и поједине ситније делове оштећеног живописа, па су обновили доњи део хаљине и ноге десног арханђела у полукалоти.²³⁸⁵

У проскомидији су, очито, биле највише пострадале фреске на своду и у вишим зонама јужног и западног зида. Ту су 1568. године насликане фигуре шесторице старозаветних праотаца и једног цара. Не може се доказати да су се на том месту поменуте представе и оригинално налазиле, али нема, исто тако, ни превеликих разлога да се сумња у веродостојност њихове обнове.²³⁸⁶ Интервенције је, надаље, претрпела и фигура Христа Емануила у апсиди протезиса (сл. 32-34). Приликом обнове је на новом слоју малтера наново исликано његово лице.²³⁸⁷ Слично томе, обновљени су и доњи делови фигура тројице архијереја у првој зони северног зида пастофорије.²³⁸⁸

Сликари-обновитељи најстаријег студеничког живописа највише су се, када је олтару реч, задржали у ђаконикону. Као и у проскомидији, они су у тој пастофорији најпре пресликали свод и највише зоне, са фигурама старозаветних царева које су се ту – како, уз максималан опрез, претпостављамо – могле налазити и на оригиналном слоју.²³⁸⁹

Потом је осликана апсидална ниша ђаконикона, где је приказана стојећа фигура Христа Анђела Великог савета (сл. 357) – младоликог Христа са крилима који је подигао десну руку, а у левој држи свитак на којем су исписане речи: „Видите, видите“.²³⁹⁰ Имајући у виду историјат иконографске теме о којој је реч, може се с прилично поуздања тврдити да она приликом обнове није пресликана са првобитног слоја сликарства. Наиме, представа Христа као Анђела Великог савета, заснована на христолошкој егзегези одломка о Месији из књиге пророка Исаије (Иса 9, 5-6), не појављује се у тематским програмима источнохришћанских храмова пре XIV века,²³⁹¹ па је, иако се теоријски не

²³⁸⁵ Николић, *Конзерваторски натпис* II, 50.

²³⁸⁶ Cf. *supra*, стр. 112-114.

²³⁸⁷ Николић, *Конзерваторски запис* II, 77, сх. 3 (бр. 3).

²³⁸⁸ *Ibid.*, 64.

²³⁸⁹ Cf. *supra*, стр. 114-116.

²³⁹⁰ Покрьшкин, *Православная церковная архитектура*, 29, таб. XXIII; Петковић (В.), *Студеница*, 57, сл. 70; *idem*, *La peinture serbe* II, 8, pl. II; Amman, *Slawische "Christus-Engel" Darstellungen*, 474-475, Bd. 2; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 8 (III); Hamann-Mac Lean, *Grundlegung*, 56; Бабић, *Живопис*, 157; Тодић, *Фреске*, 138; Николић, *Конзерваторски запис* II, 62, 77, сх. 4 (бр. 3) [са нетачним податком да „јастук, са Христовим ногама, одлично очуваним“ припада оригиналном слоју живописа]; Луковникова, *Образ Христа-Ангела Великог Савета*, 77, п. 65 (где је представа погрешно датована у XV век, као и у ауторкином тексту о иконографији Христа Анђела Великог савета у ПЕ II, 291). Cf et Altripp, *Die Prothesis*, 96.

²³⁹¹ Најстарији познат пример сачуван је у цркви Светог Николе Тутића у Призрену (1331/32), cf. J. Радовановић, *Тутићева црква Св. Николе у Призрену*, in: *idem*, *Иконографска истраживања*, 114; Ђорђевић,

може до краја искључити, могућност да се налазила на најстаријем слоју студеничког живописа, то јест почетком претходног столећа, сасвим мала. С друге стране, таква представа се сасвим добро уклапа у контекст српске уметности из времена обновљене Пећке патријаршије, о чему сведоче веома бројне фигуре Христа Анђела великог Савета. Оне су најчешће сликане заједно са другим Господњим ликовима заснованим на текстовима старозаветних визионара – Христа Старца Данима и Христа Емануила – или уз представу Христа Пантократора. Готово по правилу, тај особен програмски аранжман био је резервисан за сводове, где су поменути Христови образи приказивани у виду попрсја у медаљонима.²³⁹² Чврсто смо, дакле, уверени у то да је представа Христа Анђела Великог савета у Ђаконикону Богородичине цркве у Студеници у XVI веку насликана на месту неке друге фигуре, у то време вероватно веома оштећене. Сликарима из 1568. године се постављање лика Христа Анђела Великог савета као панданске представе фигури Емануила у проскомидији могло наметнути као природно, будући да је у периоду о којем је реч програмско здруживање та два типа Христове представе било уобичајено. Можда најбоља аналогија, премда обрнуто просторно постављена, сачувана је у живопису олтару Петковице (1588). У том фрушкогорском храму Анђео Великог савета насликан је у темену свода проскомидије, а на одговарајућој површини ђаконикона приказан је Христос Емануил.²³⁹³ Један наспрам другог, ликови Емануила и Анђела Великог савета могли су бити приказани и на другим местима у храму. У живопису Давидовице (друга половина XVI века) су они насликани на северној и јужној површини између пандантифа,²³⁹⁴ у Никољцу у теменима источног и западног поткуполног лука,²³⁹⁵ а поп Страхиња из

Зидно сликарство српске властеле, 100, 134, сл. 7. Cf. и Тодић, *Ново датовање фресака у Давидовици*, 416. О иконографији Христа Анђела Великог савета cf. Amman, *Slawische "Christus-Engel" Darstellungen*; Луковникова, *Образ Христа-Ангела Великог савета*; ПЕ II, 291.

²³⁹² Петковић, *Зидно сликарство*, 67, 107-108; Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 99-100.

²³⁹³ Голубовић, *Зидно сликарство Петковице*, 98-99, црт. 4/а-б. У Ерминији Дионисија из Фурне препоручује се да се Анђео Великог савета наслика на своду ђаконикона, а Емануилов лик на своду проскомидије, cf. Медић, *Стари сликарски приручници III*, 528/529, 530/531.

²³⁹⁴ Тодић, *Ново датовање фресака у Давидовици*, 414-415, 416, сл. 2. За датовање живописа у другу половину XVI столећа, cf. Д. Војводић, *Зидно сликарство Давидовице. Допуне у ишчитавању тематског програма и датовање*, Зограф 39 (2015) 177-192. Сасвим слична програмска диспозиција двају Христових ликова остварена је раније и у Богородичиној цркви у Матки (1497), cf. Суботић, *Охридска сликарска школа*, 144, црт. 111-112. Ту су ликови Христа Емануил (северно) и Анђела Великог савета (јужно) насликани у темену прислоњених лукова уз северни и јужни зид поткуполног простора.

²³⁹⁵ Пејић, *Никољац*, 67, 252, 268, сх. IV (бр. 6, 9).

Будимља их је у цркви Светог Николе у Подврху (1606) представио на потрбушјима бочних потпорних лукова поткуполног простора.²³⁹⁶

Очито је, на основу реченог, да је у српском сликарству из времена турократије неретко успостављана јасна програмска веза између два Христова младеначка лика заснована на Исаијином пророчанству. Штавиште, та идејна и програмска конвергентност двају симболичких представа у појединим случајевима прерасла је и у њихово иконографско прожимање. Занимљиво сведочанство о томе сачувано је, када је о српским споменицима реч, у живопису Светог Ђорђа у Бањанима (1548/1549),²³⁹⁷ Побужког манастира код Скопља (1593)²³⁹⁸ и цркве Светог Спаса у Штипу (1601). У та три храма насликане су особене представе Христа Емануила са крилима.²³⁹⁹

Чини се да, осим програмских фактора, додатну потврду мишљењу да је фигура Христа Анђела Великог савета у ђаконикону Богородичине цркве у Студеници плод замисли сликара-обновитеља и(или) њихових саветодаваца представљају и извесне иконографске особености представе. Чињеница је, наиме, да њена најближа аналогија потиче управо из друге половине XVI века. Реч је о представи у четворојеванђељу из Старе цркве у Сарајеву (бр. 219),²⁴⁰⁰ чији је аутор „грешни Леонтије“, судећи по особеностима његовог сликарског рукописа, био следбеник пећке зографске дружине.²⁴⁰¹ Попрсје Христа Анђела Великог савета у том рукопису са студеничком представом

²³⁹⁶ Сковран, *Црква манастира Светог Николе у Подврху*, 123 (сх. 1-2), 127, 128 (бр. 39, 51), сл. 169. Вреди поменути и једну занимљиву паралелу из иконописа. У питању је иконографски програм највишег регистра иконостаса Старе цркве у Сарајеву, дело сликара Радула из 1674. године. Ту су са страна *Распећа* постављене орнаменталне вреже са представама пророка. У горњем регистру северне вреже је попрсје Христа Емануила, а на врху скупине пророка на супротној страни је представа Христа Анђела Великог Савета, cf. Ракић, *Радул*, 164, сл. 62; Б. Тодић, *Иконостас Старе српске цркве у Сарајеву*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ*, 448.

²³⁹⁷ Г. Суботић, *Свети Ђорђе у Бањанима. Зидно сликарство*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, 349, црт. 2.

²³⁹⁸ Петковић, *Зидно сликарство*, 75 и црт. на истој страни, 191.

²³⁹⁹ Idem, *Црква свети Спас во Штип*, ЗШНМ 2 (1960) 92; idem, *Зидно сликарство*, 75, 196. Сретен Петковић је био уверен у то да представа Христа Емануила у штипском храму потиче из 1601. године. Накнадно је, међутим, установљено да она припада стратуму живописа из треће четвртине XIV века, а да су крила досликана почетком XVII столећа, cf. С. Габелић, *Сликарство века у Св. Спасу (цркви Вознесења) у Штипу*, Патримониум. МК 2 (2008–2009) 103, сл. 3, 10. За преглед представа Христа Емануила са крилима у ширем поствизантијском контексту cf. А. Σεμόγλου, *Χριστός Εμμανουήλ και Χριστός ο της μεγάλης Βουλής Άγγελος. Εικονογραφικοί και επιγραφικοί σμφυρμοί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, *Βυζαντινά* 30 (2010) 379-391.

²⁴⁰⁰ Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, 23, таб. XXXVII/2. Занимљиво, та заставица са анђеоским Христовим ликом изведена је управо на почетку Матејевог јеванђеља, одмах иза ауторског портрета, то јест уз одломак о Христовим прецима.

²⁴⁰¹ Cf. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, 111, 199-200.

Пуну пажњу, најпре, заслужује податак да је 1568. године на источној страни прозора на јужном зиду ђаконикона насликана фигура светог Марка Ефеског,²⁴⁰⁸ у обличју средовечног човека кратке црне косе и нешто дуже, правилно заобљене браде (сл. 359). Пошто је та представа веома важна за проучавање култа и иконографије светог Марка Ефеског – феноменâ који нису довољно истражени – посветићемо јој нешто више пажње.

Учени Манојло Евгеник (1392-1445), потоњи ефески митрополит Марко (од 1437), био је једна од најмаркантнијих фигура византијске интелектуалне и црквене позорнице у судбоносним деценијама што су претходиле паду Цариграда. Запамћен је пре свега по одлучном противљењу унијатској политици врха Васељенске патријаршије и цара Јована VIII Палеолога (1425-1448), то јест као једини од православних делегата, а истовремено и најугледнији теолог међу њима, који није потписао акт озваничења Фирентинске уније (1439).²⁴⁰⁹ Православна црква данас слави Марка Ефеског као светитеља, молитвено га се присећајући 19. јануара. Славни анти-унионистички митрополит званично је канонизован тек после готово три века од смрти – 1734. године, у време цариградског патријарха Серафима I (1733–1734).²⁴¹⁰ Извесно је, међутим, да је култ Марка Ефеског почео да се уобличава већ по његовом упокојењу, о чему сведоче кратки хагиографски састави који су му били посвећени. На сахрани у цариградском манастиру Светог Ђорђа у Мангани, говор над одром (ВНГ 2251) одржао је његов ученик Георгије Схоларије, потоњи цариградски

²⁴⁰⁸ Петковић (В.), *Студеница*, 55; idem, *La peinture serbe* II, 9; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Namann-Mas Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III В 12); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Бабић, *Живопис*, 157; Тодић, *Фреске*, 138; Николић, *Конзерваторски запис* II, 77, сх. 4 (бр. 17).

²⁴⁰⁹ Најновији осврт на живот, историјску улогу и богословско дело светог Марка Ефеског, са исцрпним библиографским подацима, доноси Constatas, *Mark Eugenikos*. Од ту наведених радова, вреди посебно издвојити студију Цозефа Гила о сабору у Фиренци, cf. J. Gill, *The Council of Florence*, Cambridge 1961, passim, као и одредницу у: PLP, 6193. Од прилога објављених после 2002 cf. С. Kappes, *A Latin Defense of Mark of Ephesus at the Council of Ferrara-Florence (1438-1439)*, GOTR 59/1-4 (2014) 161-230; M. Hinterberger, C. Schabel, *Andreas Chrysoberges' Dialogue against Mark Eugenikos*, in: *Essays in Renaissance Thought and Letters. In Honor of John Monfasani*, edd. A. Frazier, P. Nold, Leiden-Boston 2015, 492-545; С. Kappes, *Mark of Ephesus, the Council of Florence, and the Roman Papacy*, in: *Primacy in the Church: The Office of Primacy and the Authority of Councils*, ed. J. Chryssavgis, New York 2016, 109-150. Када је реч о списима Марка Евгеника, онда треба поменути монографију посвећену његовом химнографском опусу (cf. Е. Μίβεβα, *Το υμνογραφικό έργο του Μάρκου Ευγενικού*, Αθήνα 2004), као и раније непознат коментар једног Либанијевог говора [cf. G. Pascale, *Un nuovo manoscritto frammentario copiato da Giovanni Doceiano: Ambr. D 137 suss., 30 + S.P. 6/14, ff. 592-599 (con osservazioni sul manoscritto Ambr. G 69 sup. e un testo inedito di Marco Eugenio)*, Νέα Ῥώμη 13 (2016) 339-361].

²⁴¹⁰ За одлуку сабора Цариградске патријаршије о канонизацији, адресирану на архиепископа Кефалоније и Закинтоса, cf. Νικόδημος Αγιορείτης, *Ακολουθία τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Μάρκου ἀρχιεπισκόπου Ἐφέσου τοῦ Εὐγενικοῦ*, Ἐν τῷ τῆς Κωνσταντινουπόλεως 1834, 21-29; О припреми и околностима канонизације cf. Blanchet, *Un plaidoyer inédit*.

патријарх (1454-1464).²⁴¹¹ Убрзо је ђакон Јован Евгеник (после 1394 – после 1454), брат Марка Ефеског и *нотар* Велике цркве, саставио његово пролошко житије и службу, сачуване у две редакције (ВНГ 2252–2253).²⁴¹² Коначно, у време васељенског патријарха Максима III (1476-1482) нову *аколутију* светом Марку Ефеском написао је *ретор* Велике цркве Манојло Коринтски († 1530/1531),²⁴¹³ а године 1499. спомен на ефеског митрополита уврштен је у *Синодик православља*.²⁴¹⁴

У досадашњим проучавањима култа Марка Ефеског пажња није била посвећена ликовним представама тог светитеља.²⁴¹⁵ Остало је стога недовољно познато да су током XVI и XVII века – дакле, и много пре саборске канонизације – његових ликови насликани у неколико цркава на разним подручјима Балкана. Иако је, одмах треба рећи, реч о малом броју сачуваних примера, неупитан је њихов значај као визуелних сведочанстава о светитељском прослављању Марка Ефеског у поствизантијском раздобљу.²⁴¹⁶

Судећи према појединим писаним изворима, прве ликовне представе светог Марка Ефеског настајале су упоредо са најранијим литургијским списима који су му посвећивани. Тако учени присталица Уније Јован Плусиадин (1426?-1500), потоњи епископ Метоне под венецијанском влашћу (од пре 1492),²⁴¹⁷ у својој аполигији Фирентинског сабора, написаној после 1455, сведочи о томе да је народ поштовао Марка Ефеског као светитеља, те да је он представљан на иконама. Највећу пажњу заслужује

²⁴¹¹ L. Petit, X. A. Siderides, M. Jugie, *Oeuvres complètes de Gennade Scholarios I*, Paris 1928, 247-254. A. Sideras, *Die byzantinischen Grabreden*, Vienna 1994, 367-370. Cf. M.-H. Blanchet, *Gennadios Scholarios (vers 1400-vers 1472). Un intellectuel orthodoxe face à la disparition de l'Empire byzantin*, Paris 2008, 396 sq.

²⁴¹² S. Pétridès, *Le Synaxaire de Marc d'Ephèse*, ROC 15 (1910) 97-107; L. Petit, *Acoluthie de Marc Eugénicos, archevêque d'Ephèse*, SB 2 (1927) 195-235. За енглески превод кратког житија cf. J. Gill, *Personalities of the Council of Florence and Other Essays*, Oxford 1964, 56-60. О Јовану Евгенику cf. PLP 6189.

²⁴¹³ За издање те службе, нама нажалост недоступно cf. А. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Μανουήλ ὁ Κορίνθιος καὶ ἐν ὑμνογραφικὸν αὐτοῦ ποιημάτων*, Ἐπετηρὶς Φιλολογικοῦ Συλλόγου Παρνασσῶ 6 (1902) 71-102, 90-102. О Манојлу Коринтском cf. PLP, no. 16712.

²⁴¹⁴ А. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Μάρκος ὁ Εὐγενικός ὡς πατὴρ ἅγιος τῆς Ὁρθοδόξου Καθολικῆς Ἐκκλησίας*, BZ 11 (1902) 60. Cf. Blanchet, *Un plaidoyer inédit*, 106.

²⁴¹⁵ Cf. Constatas, *Mark Eugenikos*, 412, n. 4, где је поменута само минијатурна представа светог Марка Ефеског у једном рукопису из XVIII века, уз напомену да иконографија светитеља није истраживана.

²⁴¹⁶ Cf. Минева, *Предложения за канонизација*, где се светитељско прослављање светог Марка Ефеског третира као један од примера неуспешних, односно закаснелих култова, при чему се он пореди са неким другим личностима којима су прославни списи састављени убрзо по смрти, али им култ није заживео – српским деспотом Стефаном Лазаревићем (1377-1427), званично проглашеним за светитеља тек 1927, односно патријархом цариградским Јевтимијем II (1410–1416) и истоименим поглаваром бугарске цркве (1375-1393), који никада нису званично канонизовани. Пошто у свом разматрању није узела у обзир ликовне представе, ауторкин основни закључак се не може прихватити.

²⁴¹⁷ О тој занимљивој личности cf. нпр. M. Manoussacas, *Recherches sur la vie de Jean Plousiadénos (Joseph de Méthone) (1429?-1500)*, REB 17 (1959) 28-51; PLP, no. 23385; ПЕ XV, 610-614; E. Despotakis, *Some observations on the Διάλεξις of John Plousiadenos (1426?-1500)*, Byzantion 86 (2016) 129-137.

податак да је светитељ на тим уметничким делима, наводно, сликан заједно са Григоријем Паламом (1296-1359), још једним великаном православног богословља и одлучним противником сарадње са Западном црквом.²⁴¹⁸ Блискост са поменутиим предводником исихаста сасвим је разумљива, ако се има у виду његов начелан анти-латински став. Осим тога, Марко Евгеник је и по свом богословском, и то не само еклисиолошком делу, у извесном смислу био следбеник Григорија Паламе.²⁴¹⁹

Нажалост, ниједна од икона о чијем постојању сведочи Јован Плусијадин није сачувана. Најстарија ликовна представа светог Марка Ефеског, настала скоро тачно осамдесет година после његове смрти, налази се у једном споменику саграђеном за време првог столећа турске власти над некадашњим српским земљама. У питању је његово попрсје у цркви Светог Јована Претече у селу Јашуњи код Лесковца. Према ктиторском натпису, изградњу тог скромног манастирског храма финансирани су Андроник Кантакузин и његова браћа, за време игумана Теодора и „у дане цара Селима“, 1516/1517. године. Осликавање цркве, довршено 1. августа 1524. године, када је Османском империјом владао султан Сулејман, изведено је средствима другог ктитора, извесног Петра из Софије.²⁴²⁰ Лик светог Марка Ефеског сачуван је у олтару и припада попрсјима архијереја у другој зони, а по физиономији је сасвим сличан „портрету“ тог светитеља у Студеници.²⁴²¹ Следећи пример сачуван је на тлу Свете Горе, у параклису Светог Николе у католикону манастира Велике Лавре (1559/1560).²⁴²² Представа светог Марка Ефеског насликана је у североисточном компартменту капеле, на луку пролаза што води у наос. Франгос Кателанос, аутор тог живописа, светог Марка је овековечио у обличју сасвим

²⁴¹⁸ PG 159, col. 1357. Cf. Conostas, *Mark Eugenikos*, 422, Минева, *Предложения за канонизација*, 200. О поменутом делу cf. M. Candal, *La « Apologia » del Plusiadeno a favor del Concilio de Florencia*, OCP 21 (1955) 36-57. Иначе, Јован Плусијадин је саставио и један полемички текст против Марка Евгеника, cf. PG 159, cols. 1023-1094.

²⁴¹⁹ Conostas, *Mark Eugenikos*, 452, 460-461; J. A. Demetracopoulos, *Palamas Transformed. Palamite Interpretations of the Distinction between God's 'Essence' and 'Energies' in Late Byzantium*, in: *Greeks, Latins, and Intellectual History, 1204-1500*, edd. M. Hinterberger, Ch. Schabel, Leuven-Paris-Walpole, MA 2011, 342-368. Марко Ефески је написао и један коментар на Исусову молитву, cf. Γερομονάχου Ειρηναίου Βulović, *Ἡ ἐρμηνεία τῆς εὐχῆς τοῦ Ἰησοῦ ὑπὸ τοῦ ἁγίου Μάρκου Ἐφέσου*, *Κληρονομία* 7B (1975) 345-352 [=idem, *Тумачење Молитве Исусове од св. Марка Ефескога*, ТП 1-2 (1974) 89-93]. За енглески превод cf. Conostas, *Mark Eugenikos*, 465-467. Cf. и A. Rigo, *Marco Eugenico autore e lettore di opera spirituali*, *Bulgaria Mediaevalis* 2 (2011) 179-193.

²⁴²⁰ Г. Суботић, *Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (I)*, ЛЗ 27 (1987) 24-25.

²⁴²¹ Ibid., 28, 29.

²⁴²² A. Semoglou, *Les peintures murales de la chapelle athonite Saint-Nicolas de Lavras. Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d'Ascq, 1999, 93, sch. 5 (no. 105). Cf. Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 77, σχ. 2.2.1 (no.117).

сличном ономе на зидовима храмова у Јашуњи и Студеници. Појава лика славног антиунионистичког архијереја у једном светогорском споменику постаје јаснија ако се има у виду чињеница да су његова дела током XVI веку преписивана на Атону, али да су у тамошњим књижницама сачувани и хагиографски списи који су му били посвећени. Тако се у једном садржински веома занимљивом рукопису манастира Ивирана [cod. 4580 (=388)], састављеном управо у XVI веку, налазе поменути посмртни говор ГенADIЈА Схоларија, пролошко житије и служба светог Марка Ефеског, као и његов одговор папи Евгенију.²⁴²³ И приличан број других списа тог великог богослова проналази се у кодексима из XV и XVI века који су сачувани у светогорским библиотекама.²⁴²⁴ И у самом манастиру Лаври до данас се чува један зборник из XV века који садржи, поред осталог, и епистоле и полемичке текстове светог Марка Ефеског.²⁴²⁵ Поменимо, најзад, овом приликом и једну представу тог светитеља која се у иконографском погледу битно разликује од поменутих. Реч је о фигури светог Марка Ефеског у северном ексонартексу католикона манастира Филантропинона на острву Јањинског језера (1560), задужбини ученог Јоасафа Филантропина (сл. 360).²⁴²⁶ На јужном зиду западног травеја тог компартамента, ефески митрополит насликан је међу знаменитим светим монасима, односно мелодима, иза фигура Јована Лествичника, Козме Хагиополита и Јосифа Химнографа, а и сâм је одевен у монашку одећу, као што је то источнохришћанској уметности веома ретко могао бити случај и са неким другим светим архијерејима.²⁴²⁷ Сасвим супротно иконографској „редакцији“ о којој сведоче представе из Студенице и Лавре, односно податку да се упокојио са само педесет три године, у јањинском храму је

²⁴²³ Λάμπρος, *Κατάλογος*, 126, 131, 132-133, 134; В. Psephtogas, *Le codex 388 du monastère Iviron, dit "Οκεανος"*, *Cyrrilomethodianum* 5 (1981) 138. У библиотеци Ивирана чува се и зборник служби Манојла Коринтског (cod. 512), међу којима је и она посвећена светом Марку, али је тај рукопис преписан после настанка живописа у капели Светог Николе у Лавру, негде у XVII веку, cf. Λάμπρος, *Κατάλογος* II, 161. О садржини поменутог кодекса cf. и С. Patrinelis, *Ειδήσεις για την ελληνική κοινότητα της Προδσας (15ος-17ος αι.)*, *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικῶν Σπουδῶν* 7 (1988-1989) 41-46; Μ. Σ. Αναγνώστου, *Μανουήλ Κορινθίου τοῦ μεγάλου ρήτορος Λόγος στὴν Ανάσταση καὶ στὴ Ζωοδόχο Πηγή*, *Βυζαντιακά* 30 (2012-2013) 365-380.

²⁴²⁴ Λάμπρος, *Κατάλογος*, I, no. 2789, 28 (Дохијар, cod. 115, XV век), 3808, 50 (Дионисијат, cod. 274, XVI век) 3809, 26 (Дионисијат, cod. 275, XVI век); II, no. 4251, 12, 17 (Ивирон, cod. 131, XV век), 4408, 8 (Ивирон, cod. 288, XVI век), 4449, 32, 171, 174 (Ивирон, cod. 329, XVI век), 4476, 16 (Ивирон, cod. 356, XV-XVI век), 4502, 148 (Ивирон, cod. 382, XV век), 4798, 14, 17, 28 (Ивирон, cod. 678, XVI век).

²⁴²⁵ Σ. Λαυριώτης, Ε. Σωφρόνιος, *Κατάλογος των κωδίκων της Μεγίστης Λαύρας (της εν Αγίῳ Ὄρει)*, Παρίσι 1925, 278, 288 (no. 1626, 23-25, 31).

²⁴²⁶ *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, εἰκ. 296, 365 (no. 18ε-18η).

²⁴²⁷ О сликању архијереја као монаха cf., рецимо V. J. Djurić, *Les docteurs de l'église*, in: ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ I, 129-135; Б. Тодић, *Сликаство приправе Зрза и богослужење Страсне седмице*, Зограф 35 (2011) 214-215, са старијом литературом.

свети Марко Ефески приказан као проћелав старац, са релативно дужом коврцавом брадом, раздвојеном у два прамена.

Пошто смо скренули пажњу на све друге, нама познате представе светог Марка Ефеског у зидном сликарству XVI века,²⁴²⁸ ваља да размотримо могуће разлоге појаве лика тог светитеља у ђаконикону Богородичине цркве у Студеници 1568. године. Напоменимо, за почетак, да се о евентуалној популарности светог Марка Ефеског међу Србима тога времена не може говорити све док се не предузму посебна истраживања, али је упадљиво да у српском рукописном наслеђу, бар колико је нама познато, засад није евидентирано ниједно његово житије, служба, похвала или неки други литургијски састав. У одсуству хагиографских текстова, посебни разлози за сликање представе светог Марка Ефеског у Студеници односили би се првенствено на његову историјску улогу, односно оштру анти-унионистичку позицију. Ипак, колико год била примамљива, помисао да је његов студенички лик насликан из тих разлога нема никакву иоле речитију потврду, па би била сасвим произвољна. Ово утолико пре што су се прозелитистичке активности Римске цркве на територији Пећке патријаршије појавиле тек неколико деценија по обнови фресака студеничког католикона, па се тек у то време у сликаним програмима српских храмова могу, изгледа, регистровати извесне антизападњачке иконографске рефлексије.²⁴²⁹ Разуме се, могло би се опрезно претпоставити да у обновљеној Српској цркви није, готово сто тридесет година од њеног одржавања, заборављена Фирентинска унија, односно чињеница да су Срби игнорисали тај, дугорочно посматрано, неуспешан покушај уједињења Источне и Западне цркве.²⁴³⁰ Но, на питање да ли је та околност имала било каквог значаја за појаву лика светог Марка Ефеског у Студеници нисмо, засад, у стању да одговоримо. С друге стране, треће, у ствари најједноставније могуће објашњење, сматрамо најразложнијим. Сасвим је, чини се, могуће да је у избору светитеља о којем је реч главни фактор представљао црквени календар. Наиме, наспрам фигуре светог Марка

²⁴²⁸ Овде су свесно занемарене неке представе светог Марка Ефеског што су настале после његове канонизације у XVIII веку. Ти примери заслужују посебно разматрање јер се морају тумачити у сасвим другачијем контексту.

²⁴²⁹ Сф. нарочито запажања о сликаног програму параклиса Светог Стефана у манастиру Морачи (1642), у оквиру којег се посебно истичу представе светих поглавара Српске цркве, који је доведен у везу са настојањима Рима да приволи Пећку патријаршију на унију: Тодић, *Српски архиепископи*, посебно 106-107.

²⁴³⁰ М. Спремић, *Срби и Флорентинска унија црква 1439. године*, ЗВРИ 24-25 (1986) 413-421; idem, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд 1994, 228-233; М. Николић, *Византија и Србија у време Фирентинске уније Црква*, ЗМСИ 96/2 (2017) 9-23.

Ефеског насликан је свети српски патријарх Јефрем, о чијем ће лику бити речи касније. Успомена на тог поглавара Српске цркве молитвено је обележавана 15. јуна, а познато је да је Марко Ефески преминуо 23. дана истог месеца. Будући да је, како је сасвим недавно убедљиво показано, данашњи датум прослављања тог светитеља (19. јануар), у ствари, последица забуне,²⁴³¹ готово да нема места сумњи у то да је у првој фази култа светог Марка Ефеског његова памјат обележавана на дан упокојења. Другим речима, сматрамо најоправданијом претпоставку да су се сликари, бирајући светитеља кога ће насликати у пару са српским патријархом Јефремом, послужили неким месецословом у коме је име светог Марка Ефеског било уписано под 23. јуном. Такво гледиште може се додатно поткрепити чињеницом да су обновитељи најстаријих фресака Немањине задужбине користили календар и када су сликали неке друге светитеље који нису могли бити уврштени у оригинални иконографски програм цркве Богородице Евергетиде.²⁴³²

Идејним творцима обнове најстаријег живописа у олтару студеничког католикона било је стало да древним архијерејима Васељенске цркве, приказаним на фрескама из 1208/1209, уз „нове светитеље“ православне екумене, придруже и поједине поглаваре Српске цркве чији је култ у време обнове имао посебан значај и смисао. Тако несумњиво треба тумачити податак да је наспрам светог Марка Ефеског насликан „свети архиепископ Јефрем Пећки“ (сл. 261),²⁴³³ који је светитељски епитет заслужио као истрајни аскета највишег реда, али и стога што је у два наврата столовао на трону пећких патријараха (1375-1379; 1389-1392).²⁴³⁴ Иако је култ тог поглавара Српске цркве заснован убрзо после

²⁴³¹ Тај нетачан датум прослављања светог Марка Ефеског последица је чињенице да је јеромонах Силвестар са Кефалоније, који је 1731. године саставио својеврстан светитељски досије о ефеском митрополиту, на основу којег је цариградски патријарх Софроније донео одлуку о саборској канонизацији, погрешно протумачио изворе којима се служио. Не улазећи пажљиво у хронологију расположивих докумената, он је погрешно закључио да се мошти светог Марка чувају у цркви Светог Лазара у Галати, а да је његов помен био 19. јануара. Тог дана је, у ствари, празнован свети Мелетије Исповедник, противник Лионске уније (1274) и управо су се његове мошти налазиле у поменутом цариградском храму. О свему детаљније Blanchet, *Un plaidoyer inédit*, 104-106. О светом Мелетију Исповеднику cf. A. Failler, *Mélèce le Confesseur et le monastère Saint-Lazare de Constantinople*, REB 56/1 (1998) 231-238.

²⁴³² Cf. infra.

²⁴³³ Петковић (В.), *Студеница*, 55; idem, *La peinture serbe* II, 9; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Namann-Mas Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III В 13); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Бабић, *Живопис*, 157; Тодић, *Фреске*, 138, 166; Николић, *Конзерваторски запис* I, 36; II, 77, сх. 4 (бр. 16); Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 658-659; Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 131, сл. 89.

²⁴³⁴ О патријарху Јефрему cf. М. Ал. Пурковић, *Српски патријарси средњег века*, Диселдорф 1976, 101-115, 123-126; Трифуновић, *Белешке*, 311-312; Поповић, *Патријарх Јефрем*; Д. Поповић, Б. Тодић, Д. Војводић, *Дечанска пустиња. Скитови и келије манастира Дечана*, Београд 2011, 32-33, 39-41, et passim (Б. Тодић).

смрти (1400), када су му написани житије и служба из пера епископа Марка,²⁴³⁵ није позната ниједна његова ликовна представа настала пре 1557. Пре него што ће га насликати у Богородичиној цркви у Студеници, сликари пећке зографске дружине уврстили су његов лик у иконографски програм пећке припрате,²⁴³⁶ а исте године кад и у Немањиној задужбини он је, изгледа, представљен у цркви Преображења у Будисавцима, осликаној залагањем патријарха Макарија.²⁴³⁷ Потом је његова фигура насликана и у нартексима Грачанице²⁴³⁸ и, вероватно, цркве Светог Николе Дабарског.²⁴³⁹ Још једна, много млађа ликовна представа светог Јефрема налази се у цркви Светог Димитрија у Пећкој патријаршији, у којој је патријарх био сахрањен, у сакофагу у коме је првобитно почивало тело архиепископа Никодима, све до његове светитељске објаве.²⁴⁴⁰ Више од два века

²⁴³⁵ За издања житија и службе патријарху Јефрему и њихове преводе на савремени српски језик cf. Ђ. Трифуновић, *Житије светог патријарха Јефрема од епископа Марка*, АФФ 7 (1967) 67-74; Т. Јовановић, *Служба светом патријарху Јефрему Марка Пећког*, КИ 45 (2013) 405-423; *Шест писаца XIV века*, ed. Д. Богдановић, Београд 1986, 165-186. У истој књизи, на стр., 99-161, прикупљена су и дела литургијске поезије извесног монаха Јефрема, који би могао бити иста личност са истоименим српским патријархом, мада то није сасвим сигурно. Cf. *ibid.*, 38-40 (са литературом), као и аргументе које је у прилог поистовећену две личности приложила Поповић, *Патријарх Јефрем*, 115, п. 22.

²⁴³⁶ Петковић, *Зидно сликарство*, 162; Бабић, *Низови портрета*, 332, сл. 4; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 262 (Ђурић).

²⁴³⁷ На северном зиду наоса тог храма насликан је до фигуре светог Николе, а иза ликова српских архиепископа Арсенија и Никодима, још један поглавар Српске цркве. Услед великих оштећења његовог имена, испрва се истраживачи нису упуштали у његову идентификацију (cf. Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, 120; Петковић, *Зидно сликарство*, 169) али је сасвим недавно претпостављено да је реч о патријарху Јефрему, cf. Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 132.

²⁴³⁸ Петковић, *Зидно сликарство*, 172; *idem*, *Сликарство спољашње припрате Грачанице*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, ed. *idem*, Београд 1978, 202, 208; Бабић, *Низови портрета*, 333; Тодић, *Грачаница*, 250, сл. 125.

²⁴³⁹ Свети патријарх Јефрем препознат је у веома оштећеном лику архијереја одевеног у полиставрион, од чијег имена је очуван само епитет „пећки“, који је насликан уз композицију предаје Макаријеве патријаршијске власти Антонију, на северном зиду припрате, cf. Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 131-132, 272, сл. 88, црт. 16 на стр. 249; *eadem*, *Стара држава*, 521-522. Објашњење појаве фигуре патријарха Јефрема, уколико је заиста реч о њему, сматрамо тешко прихватљивим. Светлана Пејић, на име, сматра да је патријарх Макарије, идејни творац програма обновљеног живописа у Бањи, одабрао баш лик Јефрема Пећког пошто је он „у српским родословима и летописима последњи забележени патријарх“, чиме би се „наглашавао континуитет самосталне српске цркве“ (cf. Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 132). Довољно снажан аргумент против наведеног тумачења представља чињеница да су у оквиру низа представа архиепископа и патријарха у припрати Пећке патријаршије, који је такође осмислио први Соколовић на трону светог Саве, после Јефрема насликани и патријарси Спиридон, Данило и Сава V, који су Српску цркву предводили после Јефрема, cf. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 262, сл. 170; М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Пећка патријаршија*, Нови Сад 2014, 163 (Б. Тодић). То што је ктиторски портрет патријарха Макарија у пећкој припрати „уметнут“ између фигура патријарха Јефрема и Спиридона не може се, сматрамо, тумачити у вези са наводним посебним односом према патријарху Јефрему, као што сматра Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 132.

²⁴⁴⁰ Д. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви Св. Димитрија у Патријаршији*, ЗЛУМС 19 (1983) 92-93; Поповић, *Патријарх Јефрем*, 117.

после смрти патријарха Јефрема, изнад његовог гробног обележја насликан је монументални „портрет“, рад сликара Георгија Митрофановића из 1619/1620.²⁴⁴¹

У непосредној близини размотрених фигура светих Марка Ефеског и патријарха Јефрема, обновитељи најстаријег студеничког сликарства насликали су још једног светог српског архијереја. У другој зони живописа јужног зида ђаконикона, на уској површини лево од прозора, налази се фронтална стојећа фигура „светог Арсенија, архиепископа Пећког“, ²⁴⁴² наследника светог Саве на трону српских архиепископа (1233-1263), и ктитора цркве Светих Апостола у Пећи (сл. 262).²⁴⁴³ Одлука да се првобитна „галерија“ ликовна славних архијереја у ђаконикону обогати баш његовом представом, иако је на тај начин нарушена првобитна замисао сликаног програма, нимало не изненађује, ако се има у виду поштовање које је тај предстојатељ помесне српске цркве одавно уживао. Његов култ био је, наима, веома снажан и у времену српске средњовековне државности, о чему најречитије сведоче прилично бројне ликовне представе.²⁴⁴⁴ После 1557. светитељско штовање другог српског архиепископа није нимало изгубило на значају. У првом раздобљу велике обнове, у скоро свим храмовима поменутих поводом представа патријарха Јефрема, сачувана је и фигура светог Арсенија Српског (Пећ, Будисавци, Грачаница).²⁴⁴⁵ Ипак, за разлику од поменутог патријарха, чији култ у каснијим временима није имао знатнији одјек у уметности, ликови светог Арсенија нашли су своје место и у многобројним млађим споменицима српског зидног сликарства, а појавили су се и на иконама и у илустрованим рукописима. Бројност тих ликовних представа, односно чињеница да су оне континуирано настајале све до Велике сеобе, па и касније, сведочи о

²⁴⁴¹ Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 95; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 292, сл. 124 (В. Ј. Ђурић).

²⁴⁴² Петковић (В.), *Студеница*, 59; idem, *La peinture serbe*, 8; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Namann-Mas Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III В 11); Тасић, *Сликаство*, 97; Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Бабић, *Живопис*, 158; Тодић, *Фреске*, 138; Николић, *Конзерваторски запис II*, сх. 4 (бр. 14); Тодић, *Српски и балкански светитељи*,

²⁴⁴³ О архиепископу Арсенију као ктитору најстаријег храма у пећком комплексу cf. Марковић, *Прво путовање светог Саве*, 132-135.

²⁴⁴⁴ О култу и иконографији светог Арсенија Српског cf. Павловић (Л.), *Култови лица*, 71-76; Трифуновић, *Белешке*, 292-294; Милошевић, *Срби светитељи*, 188-192; Петковић, *Зидно сликарство*, 85-86; Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 658-659; Ракић, *Икона Светог Арсенија*, 115-116; Петковић, *Култ и представе српског архиепископа Арсенија у Русији од XV до XVIII века*, in: idem, *Српски светитељи*, 81-90; А. Рочкомановић, *Свети архиепископ Арсеније I у месецословима од XIV до XIX века*, ПКЈИФ 54/1-4 (2008) 127-143; Милорадовић, *Представа Светог Арсенија*, 121-129; Д. Поповић, *Свод српских светих у доба краља Милутина. Култови архијереја и пустиножитеља*, in: *700 година Краљеве цркве*, 83-85.

²⁴⁴⁵ Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 262 (В. Ј. Ђурић); Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, 120; Тодић, *Грачаница*, 248, црт. XXIV (бр. 16).

томе да је свети архиепископ Арсеније, уз светог Саву, на тлу обновљене Пећке патријаршије био најпоштованији и најславнији српски архијереј.²⁴⁴⁶

И на представама архијереја у првој зони јужног зида Ђаконикона препознаје се воља обновитеља најстаријег студеничког сликарства и њихових саветодаваца. О томе, најпре, сведочи фигура светог Илариона Мегленског (21. октобар),²⁴⁴⁷ насликана у средини тријаде светитеља на поменутом месту (сл. 61, 363). Пошто се тај архијереј упокојио 1164, а култ му је веома брзо установљен, попримајући шири значај после преноса моштију из Меглена у Трново почетком XIII века, постојала би извесна теоријска могућност да је његова представа у Богородичиној цркви у Студеници постојала и на првобитном слоју сликарства. Та могућност је, ипак, сасвим мало вероватна ако се зна да се култ Илариона Мегленског у пуном смислу речи развио тек у последњим деценијама XIV века, пошто му је бугарски патријарх Јевтимије (1375-1393) саставио опширно житије и зато што до сада није откривена ниједна ликовна представа светитеља настала између XII и XIV века.²⁴⁴⁸ У ствари, тек са епохом турског ропства долази до шире препознатљивости тог светог епископа међу словенским хришћанима на Балкану, пре свега захваљујући популарности поменутог пространог житија и угледу његовог аутора, али и стога што је у то време Иларион Мегленски сматран за словенског архијереја, иако је највероватније био Грк.²⁴⁴⁹ Постепено долази и до извесног одјека култа Илариона Мегленског у сликаним програмима храмова. Најстарија идентификована представа сачувана је на другом слоју живописа цркве Светог Никите код Скопља (1484).²⁴⁵⁰ Далеко

²⁴⁴⁶ За најпотпуније пописе представа светог Арсенија Српског у доба обновљене Пећке патријаршије cf. Ракић, *Икона светог Арсенија Српског*, 116; Милорадовић, *Представа Светог Арсенија*, 124-125. О икони светог Арсенија, наруџбини патријарха Арсенија IV из 1734 cf. Ракић, *Икона светог Арсенија Српског*. За три минијатурне представе другог српског архиепископа cf. Ibid., п. 14. За његов лик у сликаном менологу у цркви Светог Николе у Пелинову (1718), cf. Милорадовић, *Представа Светог Арсенија*, 121-129, сл. 1-2. Култ светог Арсенија Српског био је поштован и у Русији, cf. С. Петковић, *Култ и представе српског архиепископа Арсенија у Русији од XV до XVIII века*, in: idem, *Српски светитељи*, 81-90; С. Јелисијевић, *Један руски препис Службе светом Арсенију, архиепископу српском*, ПКЈИФ 79 (2013) 119-137.

²⁴⁴⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 54, 55, сл. 61; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (II В 9); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Грозданов, *Портрети на светителите*, 191, 193, сл. 61-62; Тодић, *Фреске*, 138; Николић, *Конзерваторски запис* II, 77, сх. 4 (бр. 12); Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 657-658; Марковић, *Одблесци култа*, 217, сл. 2.

²⁴⁴⁸ О култу и иконографији Илариона Мегленског cf. Грозданов, *Портрети на светителите*, 191-195; Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 657-658; Марковић, *Одблесци култа Св. Илариона*.

²⁴⁴⁹ У вези са наведеним подацима најподробније: Марковић, *Одблесци култа*, 213-216, са изворима и литературом

²⁴⁵⁰ Ibid. 216-217, сл. 2; idem, *Свети Никита*, 104, 222, и сл. на истој страни.

на северу, у некада руском а данас пољском граду Супрасаљу, српски сликар Нектарије насликао је у манастирској Благовештењској цркви (1557), по свему судећи, Илариона Мегленског, заједно са светим Савом и Симеоном Српским и Климентом Охридским.²⁴⁵¹ Коначно, свети епископ Меглена насликан је у припрати цркве Светог Ђорђа у Полошком (1609), на подручју које је некада улазило у састав његове епископије,²⁴⁵² а из XVII века познате су и две његове представе на тлу данашње Бугарске.²⁴⁵³

Врло вероватно, и фигура светог Киријака Цариградског (сл. 61, 364),²⁴⁵⁴ насликана са источне стране представе Илариона Мегленског, тек је 1568. године уврштена у иконографски програм Богородичине цркве у Студеници. Свети Киријак, архиепископ Константинопоља, помиње се у Цариградском синаксару у рубрикама за 27. и 30. октобар, али и за 30. март. Белешке о том светом архијереју сасвим су сведене, па осим места његовог столовања не садрже ни један други хагиографски податак.²⁴⁵⁵ Ти кратки записи као да показују да култ светог Киријака Цариградског никада није до краја уобличен, осим што је његово име уврштено у календар светих. На такав закључак упућује и чињеница да, колико је до сада установљено, не постоји ниједан други култни спис састављен у његову славу. Иначе, по свему судећи, реч је о патријарху Киријаку II (595-606), са којим је био у спору папа Григорије I Велики (540-604), пошто је Киријак, следећи свога претходника Јована VI (582-595), званично упортебљавао титулу *васељенског патријарха*.²⁴⁵⁶ О слабој снази култа тог поглавара Константинопољске цркве сведочи, поред хагиографске, и сасвим скромна ликовна грађа. Позната нам је само једна јасно препознатљива представа светог Киријака Цариградског у византијској уметности из времена пре првог осликавања Богородичине цркве у Студеници. У питању је његова фигура у месецослову ватиканског

²⁴⁵¹ С. Петковић, *Нектарије Србин, сликар XVI века*, ЗЛУМС 8 (1972) 217; Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 658; В. Матановић, *Посебна истраживања византијско-српских утицаја у Пољској. Фреске манастира у Супрасаљу*, Зограф 41 (2017) 215, 217, 225.

²⁴⁵² Грозданов, *Портрети на светителите*, 191, 192, сл. 63; Марковић, *Одблесци култа*, 218, сл. 3.

²⁴⁵³ Грозданов, *Портрети на светителите*, 193-195, сл. 64; Марковић, *Одблесци култа*, 219; *Корпус на стенописите от XVII век в България*, edd. Б. Пенкова, Ц. Кунева, Софија 2012, 210 (Г. Геров).

²⁴⁵⁴ Петковић (В.), *Студеница*, 54, 55, сл. 61; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (II В 8); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тодић, *Фреске*, 138; Николић, *Конзерваторски запис* II, 77, сх. 4 (бр. 11).

²⁴⁵⁵ Syn CP, col. 167-168 (Synaxaria selecta), 178.

²⁴⁵⁶ ПЕ XXXIV, 149-151; G. Demasopoulos, *Gregory the Great and the Sixth-Century Dispute over the Ecumenical Title*, TS 70 (2009) 600-621, посебно 611-615.

јеванђелистара из XI века (Vat. Gr. 1156, сл. 365).²⁴⁵⁷ С друге стране, о одјеку његовог култа на тлу обновљене Пећке патријаршије могла би, можда, да сведочи представа једног архијереја по имену Киријак у Петковици (1588), насликана такође у ђаконикону, као и у Студеници.²⁴⁵⁸

Због свега наведеног сматрамо вероватнијом претпоставку да фигура светог Киријака није била уврштена у оригинални иконографски програм ђаконикона Богородичине цркве у Студеници.²⁴⁵⁹ Веома је, с друге стране, могуће да је тај цариградски патријарх 1568. насликан уз светог Илариона Мегленског зато што је спомен обојице светитеља обележавана у октобру. Таква претпоставка је утолико вероватнија што је и трећи архијереј на јужном зиду ђаконикона, свети Маркијан из Сиракузе, последњег дана истог месеца (31. октобар). Из више разлога се може претпоставити да је представа тог архијереја на истом месту налазила и на првобитном слоју живописа.²⁴⁶⁰ Уколико је то заиста био случај, сликари-обновитељи сликарства у ђаконикону су, верујемо, служећи се календаром, до светог Маркијана насликали светог Илариона Мегленског, чији је култ у њихово време био прилично снажан, и светог Киријака Цариградског, о чијем су светитељском прослављању данас позната само штура синаксарска сведочанства.

²⁴⁵⁷ Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 76. Један архијереј по имену Киријак насликан је у католикону манастира Светог Луке Стириота, cf. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, fig. 84; Chatzidakis, *Hosios Loukas*, 22 (no. 203). У њему је, међутим, препознат свети Киријак Јерусалимски [cf. A. Semoglou, *Saint Cyriaque et la Vraie Croix. Essai d'interprétation d'une icône crétoise du Louvre*, *Revue du Louvre* 5 (2001) 36, fig. 2], који је пострадао у време Јулијана Отпадника (cf. *Syn CP*, cols. 170-171; *BHG I*, 142). Портретске особености тог архијереја (кратка седа коса и брада) разликују се у односу на физиономију светог Киријака Цариградског из поменутог ватиканског јеванђелистара (средовечни човек црне косе и браде), што идентификацији коју је предложио А. Семоглу даје на снази. Ипак, пошто географски епитет светитеља није исписан поред његовог лика, могућност да је реч о још једној представи Киријака Цариградског не може се до краја искључити. Додајмо наведеном да је један свети Киријак насликан у Дечанима, али да није утврђено да ли је у питању јерусалимски или цариградски првојерах, cf. Б. В. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 81. Ваља, најзад напоменути да о светом Киријаку Цариградском нема речи у Ерминији Дионисија из Фурне.

²⁴⁵⁸ Голубовић, *Зидно сликарство Петковице*, 99.

²⁴⁵⁹ Разуме се, таква могућност се не сме до краја искључити, посебно ако се има у виду чињеница да на првом слоју студеничког живописа постоје и представе неких других ретко сликаних светитеља, попут светог Автонома и Нифонта Кипарског у олтару.

²⁴⁶⁰ Cf. *infra*, стр. 126-127.

НАОС

Сцене из христолошког циклуса

Изузев *Распећа* на западном зиду, само незнатно „обновљеног“; ниједна друга сцена из циклуса Великих празника, као ни њему придружене христолошке композиције у наосу Богородичине цркве у Студеници нису сачуване у првобитном облику. Обновитељи сликарства су на свакој од њих извели одређене интервенције. Заправо, највећи број тих сцена је у потпуности пресликан.

То није био случај једино са монументалним композицијама на „тријимфалном луку“. На представи *Благовести* (сл. 295), која се налази на лучној површини источног зида поткуполног простора, на новом малтеру је насликана једино представа Богородице на јужној страни. „Обновљена“ је делимично и архитектонска позадина иза њене фигуре. Оригинална представа тробродне грађевине је сачувана, али је изнова насликан преградни зид иза Богородице.²⁴⁶¹

На *Сретењу*, које се налази испод *Благовести*, раздвојено у два сегмента на источном поткуполном луку, начињене су нешто веће измене (сл. 305).²⁴⁶² На северној страни, где је „смештена“ стојећа фигура Богородице са малим Христом у наручју, обновљено је само Богородичино лице, али је фигура Јосифа, на уској површини јужне стране североисточног пиластра, изнова насликана, преко старог слоја фресака.²⁴⁶³ И јужни сегмент сцене, са фигурама Симеона Богопримца и пророчице Ане, чија се фигура налази на северној површини југоисточног пиластра, у потпуности је пресликан. Првобитан иконографски склоп је том приликом претпео извесне измене. Приметно је, рецимо, да је циборијум, који је на северној половини композиције приказан иза Богородице, на супротној страни сужен и спуштен до тла, испред фигуре Симеона, замењујући оригиналну колонету о коју је било ослоњено јужно крило златних двери олтара. Уз то, те двери су у XVI веку приказане затворене, а не отворене, као на северној

²⁴⁶¹ Cf. infra, стр. 345.

²⁴⁶² Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, Pl. 9, III-IV (no. 103-104; Мандић, *Студеница*, сл. 30-31; Тасић, *Студеница*, 128; Тасић, *Сликарство*, 78, Тодић, *Фреске*, 139, сл. 106; Бабић, *Живопис*, 70, сл. 13; Николић, *Конзерваторски запис II*, 41, 76, сх. 2 (бр. 13), сл. 5.

²⁴⁶³ На том месту је данас слој из XVI века већим делом скинут, па највећу површину фреске заузима оригинална Јосифова фигура.

страни, а олтар је „изгубио“ два порфирна степеника. Веома висок зид у другом плану заменио је, судећи према супротној, оригиналној страни сцене, ниски мермерни парапет, али је здање на десном крају композиције остало сасвим сличних димензија, па донекле и облика као грађевина иза Богородице на оригиналном сегменту. Коначно, „златна позадина“ није обновљена па су фон сцене и под храма исликани тамноплавом бојом. „Обновљена“ фигура благо погнутог Симеона Богопримца, са истакнутом десном ногом, постављена је на плитко правоугаоно мермерно постоље. Стари свештеник има нимб око главе, а одевен је у доњу плаву хаљину са златним клавусима и светлоокерну хаљину. Испружене руке, којима ће Симеон прихватити Богомладенца, покривене су велом окер боје. Пророчица Ана приказана је у дугачкој сивој хаљини, преко које је тамнозелени огртач, а на глави, коју уоквирује нимб, носи сиву мараму украшену црним шарама, испод које се виде праменови косе. Десном руком подигнутом до груди, то јест неприродно искривљеним кажипрстом, пророчица посматрачу скреће пажњу на текст исписан на свитку који држи у левој руци. На том отвореном ротулусу исписане су речи које је према Лукином јеванђељу (2, 34) изговорио Симеон Богопримац, обративши се Богородици: „Гле, овај лежи да многе обори и подигне у Израиљу“ Пошто је, почев од XII века, на византијским представама *Сретења*,²⁴⁶⁴ па и на оним у српским споменицима XIII столећа,²⁴⁶⁵ на свитку пророчице Ане исписиван текст „Овај је младенац створио небо и земљу“, онако како је препоручено и у сликарским приручницима,²⁴⁶⁶ могло би се помислити да је тако било и на оригиналној студеничкој представи, па да је приликом обнове живописа и уместо тог натписа исписан поменути одломак из Јеванђеља по Луки. Није нам, међутим, позната ниједна представа *Сретења* из српских храмова осликаних под турском влашћу на којој је одломак о коме је реч исписан на свитку пророчице

²⁴⁶⁴ Cf. нпр. Mouriki, *Nea Moni*, 121, n. 10; Sinkevič, *Nerezi*, 49, n. 138; Бакалова, *Бачковската костница*, 81, сл. 53, 105; Folda, *The Art of the Crusaders*, 6.8e; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 175, 182, fig. 87; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 125; *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους II*, 301, εικ. 28.

²⁴⁶⁵ Живковић, *Милешева*, 23 (цртеж је погрешно оријентисан); idem, *Сопоћани*, 10; Војводић, *Свети Ахилије*, 207.

²⁴⁶⁶ Медић, *Стари сликарски приручници III*, 260/261. Цитирани исказ нема, иначе, упориште у новозаветном тексту, пошто се у Лукином јеванђељу каже да је пророчица Ана славила Господа и говорила другима о њему, али се не прецира које речи је у тим тренуцима употребила (Лк 2, 36-38). С друге стране, према апокрифном Псеудо-Матејевом јеванђељу (15, 3), сачуваном у верзији на латинском језику, пророчица је угледавши Богомладенца рекла да је у њему искупљење света, cf. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 78. За сличности са појединим црквеним песмама cf. Марковић, *Циклус Великих празника*, 109.

Ане.²⁴⁶⁷ С друге стране, једна ретка аналогија, не, додуше, и сасвим одговарајућа, сачувана је у византијском сликарству из друге половине XII века. У питању је сцена *Сретења* у Богородичином храму у Самарини, где је, између колонета олтарског кивориона, исписан управо одломак јеванђеља по Луки (Лк 2, 34-35) чији се први део у Студеници појављују на свитку пророчице Ане.²⁴⁶⁸ На основу наведеног примера, не сме се, дакле, искључити могућност да је назначена епиграфска особеност студеничке сцене *Сретења* проузрокована пажљивом „рестаурацијом“ оригиналне фреске.

У другој зони јужног зида поткуполног простора насликана је 1568. монументална композиција *Рођења Христовог* (Мт 1, 18–25, Лк 1, 1–20).²⁴⁶⁹ Та празнична сцена до наших је дана очувана у фрагментарном облику (сл. 77, 366-370). Уништена је готово цела њена горња половина, којом је, несумњиво, доминирала представа Богородице са Богомладенцем у Витлејемској пећини. Једино се, у горњем десном углу очуване сликане површине, разазнају фигуре двојице пастира којима је анђеоло објавио Христово рођење (Лк 1, 8-12). Први је одевен у црвену хаљину која се спушта до колена, а иза њега је фрагмент фигуре пастира у крзненом оделу и са штапом у десној руци. „Сценографију“ доњег регистра композиције образују стеновите хумке, оживљене бројним бусењем оштрог, благо заталасалог растиња. У доњем левом углу композиције смештене су две епизоде везане за Маријиног супруга. На левој половини најнижег регистра сцене илустрован је, најпре, тренутак његове сумње (Мт 1, 19) – Јосиф седи удубљен у своје мисли, главе ослоњене на десну руку и погледа усмереног надесно. С леве стране је приказано како се Јосифу, који, ослоњен на десну руку, лежи на великом црвеном јастуку, јавља анђеоло. Он га уверава у то да не треба да се боји да узме Марију за жену јер је плод у њеној утроби од Духа Светога, те да ће она родити сина кога треба назвати Исус (Мт 1, 20-21). На

²⁴⁶⁷ За кратке осврте на иконографију те празничне сцене у српском сликарству под турском влашћу cf. Шево, *Ломница*, 105-106; Матић, *Српски иконопис*, 71-72. Напомињемо, опреза ради, да све представе *Сретења* из назначеног раздобља нису публиковане, детаљније описане, нити иконографски анализирани.

²⁴⁶⁸ Μ. Σωτηρίου, *Η πρόβριος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ον αιώνα*, ΔΧΑΕ 4 (1966) πίν. 52; Skawran, *The Development*, fig. 198-198. Да је реч о изузетку у корпусу византијских представа *Сретења* уочио је Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 182, п. 613, који је и идентификовао натпис.

²⁴⁶⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 50, сл. 57; Радојчић, *Старо српско сликарство*, сл. 1; Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Мандић, *Студеница*, сл. 26-29; Тасић, *Сликарство*, 76, 96, сл. на стр. 90-91; Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 34-36; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Register*, pl. 9 (IV 105-108); Бабић, *Живопис*, 163, 166; Тодић, *Фреске*, 140, 146, сл. 107; Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 31); Ђорђевић, *Програм*, 214; Павловић, *О једном особеном моделу*, 445, црт. 1.

супротној страни композиције приказане су још два секундарна наративна призора. На *Купању Христа*, новорођенче, означено нимбом, приказано је у усправном ставу и погледа усмереног испред себе, како седи на крилу бабице. Она седи на клупи, на глави има белу мараму мараму испод које се до рамена спуштају два прамена косе, а одевена је у црвену хаљину кратких рукава преко које носи плаву широку хаљину. Та Богородичина слушкиња левом руком испитује температуру воде у базену у којем ће окупати Богомладенца, док бабица која стоји с десне стране обема рукама придржава крчаг из којег сипа воду у „купељницу“. У доњем десном углу тимпанона северног зида и на одговарајућој површини источне стране југозападног пиластра, илустровано је *Бекство у Египат* (Мт 2, 14). Јосиф, који предводи поворку бегунаца, приказан је у својеврсном контрапосту – он ногама ступа напред, а његово тело и лик, постављени полупрофилно, окренути су на другу страну. Он десном руком указује на Богородицу и Христа који јашу магарицу. Богородица је приказана у полупрофилу, а поглед јој је усмереног према посматрачу, док мали Христос гледа испред себе. У пратњи Богомладенца и његових родитеља налази се голобради младић, са штапом преко левог рамена о који је окачен завежљај. Све четири личности обележене су нимбовима. Призор се завршава на источној страни југозападног пиластра. На врху те уске површине насликан је анђео изнад стеновитог предела, а у доњем регистру симболичка представа Египта. То је млада жена са царском круном и крупним наушницама, огрнута црвеним плаштом са украсним оковратником, испод кога носи светлоружичасту хаљину; представљена је у полупрофилу, а њене руке, покривене плаштом, подигнуте су у знак поштовања оних које дочекује. Град је представљен у виду уске тврђење са зупчастим зидом, у чијој се унутрашњости види неколико грађевина. Међу њима се истиче високи стуб на чијем је врху бела статуа стојећег ратника са копљем и штитом.

Композиција *Рођења Христовог* у Богородичиној цркви у Студеници уобличена је, како се види на основу описа, као својеврстан циклус Христовог детињства. Велики површина јужног поткуполног зида омогућила је сликару да се не ограничи само на призор *Рођења* и основне епизоде који су га по обичају пратиле.²⁴⁷⁰ Већ је претпостављено

²⁴⁷⁰ О иконографији *Рођења Христовог* cf. Покровский, *Евангелие*, 48–98; Millet, *Recherches*, 93–169; К. Καλοκύρης, *Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθήναι 1956; G. Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch – ostkirchlichen Kunst*, Recklinghausen 1963; P. J. Nordhagen, *The Integration of the Nativity and the Annunciation to the Shepherds, in Byzantine art*, in: *Actes du*

да је обновитељ монументалне сцене 1568. године само поновио њену оригиналну иконографију.²⁴⁷¹ Такав закључак темељен је на чињеници да су сви иконографски елементи студеничког *Рођења* познати из византијске уметности XI-XII века. Штавише, и њихово обједињавање у оквиру јединствене композиције уочено је на појединим византијским представама тог великог празника насталим пре 1208/1209. године. Најближа аналогија пронађена је на једној икони из збирке манастира Свете Катарине на Синају, насликаној највероватније у Цариграду у XI веку (сл. 371).²⁴⁷² На њој су, иако је реч о прилично сведеној сликаној површини (36,3 x 21,6 cm),²⁴⁷³ осим призора сликаних и на ранијим представама *Рођења* (купање новорођенчета, јављање анђела пастирима, Јосифова сумња, Поклоњење мудраца и адорација анђела), приказане и секундарне епизоде које се могу видети и у Студеници – *Јављање анђела Јосифу* и *Бекство у Египат*, али и неке којих нема на сцени у српском храму – *Покољ витлејемске деце* и долазак бабица. Друга важна аналогија јесте монументална сцена *Рођења Христовог* у католикону манастира Градца. И на тој иконографски сложеној композицији сачуване су епизоде *Бекства у Египат* и *Јосифовог сна*. Градачка празнична композиција је иконографски још богатија од студеничке јер садржи и представе *Иродовог саветовања са мудрацима*, *Отпуштања мудраца* и *Покоља витлејемске деце*.²⁴⁷⁴

XXIIIe Congrès international d'histoire de l'art I, Budapest 1972, 253-257; Бабић, *Циклус Христовог детињства*; Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, 208-214; R. Stichel, *Die Geburt Christi in der Russischen Ikonenmalerei*, Stuttgart 1990; Yota, *Harley 1810*, 71-81; I. E. Tavlakis, *The Nativity of Christ in Athonite Art*, Thessaloniki 2010; S. Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku. Funkcionalno modifikovanje predloška freske*, Патримониум. МК 7-8 (2010) 217-230; А. Серафимова, *Пикторалната семиотика на мајчинството во византиските слики на Христовото раѓање – Развојни фази и модели*, *ibid.*, 263-275 [с извесним слабо утемељеним закључцима]; Н. Maguire, “Pangs of Labor Without Pain”: *Observations on the Iconography of the Nativity in Byzantium*, in: *Byzantine Religious Culture*, 205-215.

²⁴⁷¹ Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 34-36; eadem, *Живонис*, 163, 166; Тодић, *Фреске*, 146.

²⁴⁷² Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 35 (са запажањем да је избор сцена на тој икони, као и неким другим сложеним представама Рођења био завистан од редоследа јеванђељских читања на литургијама око Божића); За поменути икону cf. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I, εικ. 43-45, II, 59-62; Бабић, *Циклус Христовог детињства*, *passim*; *Holy Image, Hallowed Ground*, 154-155 (no. 14). Реч је, у ствари, о једном крилу диптиха, на чијем је другом делу, претпоставља се, био насликан житијни циклус светог Јована Крститеља.

²⁴⁷³ И иконографски сложена сцена *Рођења* у кијевском Кириловском манастиру, такође већ доведена у везу са иконографијом студеничке композиције (cf. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica*, 35), заузимала је две трећине јужног зида наоса, али ипак није тако богата епизодама као поменута синајска икона, cf. Марголина, Ульяновський, *Київська обитель Святого Кирила*, 104, сл. на стр. 104, 105; *История русского искусства*, 206 (фреска из XII века делимично је пресликана 1883-1884).

²⁴⁷⁴ Бабић, *Циклус Христовог детињства*; Павловић, *Градац*, 44-49. На градачко *Рођење Христово* осврнуо се сасвим недавно и Хаци Р. Петровић, *Синајска икона Христово рођење из XII века и њен утицај*

И разматрање формалних особености појединих иконографских детаља наводи на закључак да је пресликана представа *Рођења Христовог* у Богородичиној цркви у Студеници у највећој мери заснована на оригиналној композицији. Тако се, рецимо, за поједине детаље призора купања Богомладенца, преузетог из античке иконографије,²⁴⁷⁵ најбоље аналогије проналазе у уметности средњовековне епохе. Већ је у XI веку, у кападокијском манастиру Ески гумуш, представљена бабица која једном руком проверава температуру воде у „купељници“, а другом придржава нагог Христа који је *усправљен* на њеном крилу.²⁴⁷⁶ Детаљ о коме је реч је по истом обрасцу насликан и на сценама *Рођења* у норманским храмовима у Палерму (Палатинска капела и Марторана) и псковском Мирожском манастиру (сл. 372-373).²⁴⁷⁷ На претпоставку да је поменути детаљ и на оригиналној студеничкој сцени био решен на исти начин као и 1568. додатно би могла да упућује и фигура Богомладенца на сцени *Рођења* у Сопоћанима,²⁴⁷⁸ или она у цркви Светог Георгија у селу Аполакији на Родосу, осликаној крајем XIII века.²⁴⁷⁹ Осим поменутог призора, и епизода *Бекства у Египат* у основи одговара обрасцу примењиваном у средњовизантијској уметности, о чему, рецимо, сведочи поређење са репрезентативном минијатуром у Менологу Василија II,²⁴⁸⁰ при чему су и положај тела и гестови протагониста *Бекства у Египат* сасвим слични онима у Градцу (сл. 374).²⁴⁸¹

Што се, пак, тиче измена оригиналне иконографије сцене, оне су се, по свему судећи, сводиле само на детаље. На основу примера из Градца и Синаја, тешко би, рецимо, било поверовати у то да је слуга у *Бекству у Египат*, оригинално био обележен

на фреску манастира Градац из XIII века, ктиторке краљице Јелене Анжујске, Митолошки зборник 29 (Рача 2013) 539-556, али су ауторови закључци неприхватљиви.

²⁴⁷⁵ P. J. Nordhagen, *The origin of the washing of child in the Nativity scene*, BZ 54 (1961) 333-337; E. Kitzinger, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, DOP 17 (1963) 100-105; V. Juhel, *Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle*, CA 39 (1991) 111-132; M. Meyer, *On the Hypothetical Model of Childbearing Iconography in the Octateuchs*, ДХАЕ (2005) 311-318.

²⁴⁷⁶ M. Gough, *The Monastery of Eski Gümüş – a Preliminary Report*, AS 14 (1964) 157, fig. 5; Rodley, *Cave Monasteries*, 116, fig. 115.

²⁴⁷⁷ Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 266-267, pl. 17; Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 175, 177, 179, pl. XVIII, fig. 111; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, ил. 160.

²⁴⁷⁸ Ђурић, *Сопоћани*, сл. 62. У Градцу је, с друге стране, Богомладенац приказан у наручју једне од три бабице, која га надноси над купељницу, cf. Бабић, *Циклус Христовог детињства*, 54, сл. 1а; Павловић, *Градац*, 46.

²⁴⁷⁹ Κεφαλά, *Ρόδος*, 176-177, Ек. 91. Примера ради, на иконама *Рођења* сликара Лонгин и његових сарадника, детаљ о коме је реч решен је другачије, cf. Матић, *Српски иконопис*, 390 (бр. 4), 393 (бр. 13).

²⁴⁸⁰ *Il menologio di Basilio II*, I, 75; II, 274.

²⁴⁸¹ Павловић, *Градац*, 47. У иконографском погледу, представа *Бекства у Египат* на синајској икони разликује се у односу на студеничку пре свега по томе што је Богородица приказана како доји Христа.

нимбом,²⁴⁸² али би у прилог аутентичности поменутог детаља говорило поређење са илустрацијом исте епизоде у појединим рукописима XI века, попут париског четворојеванђеља (Paris. Gr. 74) и Теодоровог псалтира.²⁴⁸³ С друге стране, готово је извесно да је приликом пресликавања у XVI веку била унеколико измењена иконографија персонификације Египта. Ако се, наиме, та симболичка фигура упореди са оном на синајској икони, испоставља се да у српском храму нису прецизно насликане њене царске инсигније. На синајској сцени је она у потпуности саображена изгледу савремене византијске царице, па има отворену круну и *торакион*, а нема разлога да се сумња у то да је тако било и на оригиналној студеничкој фресци.²⁴⁸⁴ Коначно, један иконографски елемент, готово смо сигурни, није се могао налазити на првобитном студеничком *Рођењу*, бар не у данашњем облику. Реч је о особено стилизованом растињу, често присутном, као својеврсна позајмица из исламске уметности, у опусу сликара пећке сликарске радионице, а посебно најугледнијег међу њима, зографа Лонгина.²⁴⁸⁵

И сцена *Крштења Христовог* (Мт 3, 3-17; Ма 1, 9-11; Лк 3, 21-22; Јн 1, 29-34), у највишој зони јужног зида западног травеја, веома је оштећена (сл. 78, 375, 376).²⁴⁸⁶ Тачно у средишту композиције налази се фигура Христа погруженог у реци Јордану. Његова глава и рамена су, нажалост, уништени, а сачувани су већи део трупа, бедра прекривена *перизомом*, ноге, шака од тела одмакнуте леве руке и део подлактице. Од фигуре Јована Крститеља, који се с десне стране, стојећи на обали Јордана, нагнуо да крсти Исуса, сачувани су само доњи део трупа и ноге. Иза Претече се налази ниско дрво на које је

²⁴⁸² Младић у пратњи Богородице са Христом и Јосифа није насликан са нимбом ни у Хлудовском псалтиру и јеванђелистару бр. 587 из манастира Дионисијата (cf. Щепкина, *Минијатюры Хлудовской псалтыри*, 92; *Οι θησαυροί του Αγίου Ορους* I, 443, εικ. 251), као ни у Менологу Василија II, али у том рукопису нимб није насликан ни око Јосифове главе, cf. n. 2480 supra.

²⁴⁸³ cf. Omont, *Evangiles avec peintures*, pl. 7; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 46, fig. 200.

²⁴⁸⁴ Cf. и фигуре персонификације Египта у Менологу Василија II (cf. n. 2480 supra) и рукопису Paris. Gr. 74 (cf. претходну напомену), где она није приказана у царској одежди, већ у једноставној хаљини.

²⁴⁸⁵ О тим занимљивим декоративним детаљима cf. С. Петковић, *Исламски утицај на српско сликарство у доба турске владавине*, in: idem, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995, 250-251; Љ. Шево, *Исламски утицај на српску уметност у доба отоманске власти*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 578.

²⁴⁸⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 45; idem, *La peinture serbe* II, 8; Ћирић, *Иконографске примедбе*, 326; Петковић (В.), *Преглед*, 317; Millet, Frolow, *La peinture* I, pl. 36/3; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 [III (-II) 119]; Петковић, *Зидно сликарство*, Мандић, *Студеница*, сл. 32; Тасић, *Сликарство*, 96 (с погрешним наводом да је реч о сцени на јужном зиду припрате); Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис* II, 75, сх. 1 (бр. 65); Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 16; Ђорђевић, *Програм*, 215; Поповић, *Српски владарски гроб*, 35; Павловић, *О једном особеном моделу*, 445.

наслоњена секира (Мт 3, 10; Лк 3, 9), а на десној обали Јордана сачувани су остаци двају фигура анђела приказаних у молитвеном наклону. У левом углу реке насликана је персонификација Јордана, у обличју дечака који седи и испред себе обема рукама држи крчаг из кога теку млазеви воде. Он је леђима окренут призору крштења, али је према њему усмерио поглед. Од старца који, са супротне стране, персонификује море, сачувана је само глава. Под Христовим ногама је мермерна профилисана плоча испод које, са обе стране, извиру хибридна створења – змије разјапљених чељусти и великих зуба, повезане попут хоботнице. Поред поменутих симболичких бића, у води Јордана налазе се још и јато риба и два рака.

На основу иконографских особености остатака сцене *Крштења* може се прилично поуздано закључити да је њен оригинални изглед бар у извесној мери измењен приликом пресликавања у XVI веку. Разуме се, главни актери и остали обавезни елементи сцене – Христос, Јован Крститељ, анђели, дрво са секиром, река Јордан – били су, несумњиво, приказани и на сцени из Савиног времена, а у врху је највероватније био насликан сегмент неба са Руком Божијом из кога су у правцу Христа били усмерени зраци Светог духа, са голубом као његовим симболом.²⁴⁸⁷ Међутим, на тој првобитној представи *Крштења* је, исто тако, тешко замислити низ иконографских детаља насликаних на сцени из 1568. Тако, рецимо, ваља приметити да се представа Христа са *перизомом* усталила на представама *Крштења* тек у уметности епохе Палеолога, док је у ранијим раздобљима Христос по правилу сликан као наг.²⁴⁸⁸ С друге стране, врло је могуће да је и на оригиналној композицији, на истом месту на коме се види и данас, била насликана персонификација Јордана, пошто је тај иконографски детаљ, надахнут Псалмом 113 (114), 3, традиционално присутан на (средњо)византијским представама *Крштења*.²⁴⁸⁹ Не сме се,

²⁴⁸⁷ О иконографији *Крштења* у источнохришћанској уметности cf. Покровский, *Евангелие*, 159–194; Millet, *Recherches*, 170–213; М. Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске ренесансе*, ЗНМ 4 (1964) 267–279; Mouriki, *Nea Moni I*, 122–126; Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη*, 109–110; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 95–102; Војводић, *Свети Ахилије*, 122–124; Β. Κατσαρός, *Η παράσταση της Βάπτισης στην Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας*, ΔΧΑΕ 27 (2006) 169–180. Cf. и радове наведене у следећим напоменама.

²⁴⁸⁸ Војводић, *Свети Ахилије*, 123. Једино би сцена *Крштења* из Нередице сведочила о томе да је *перизома* могла бити насликана и крајем XII века, cf. Пивоварова, *Фрески цркве Спаса на Нередице*, 73, 141 (по. 253), ил. 54. Има, међутим, мишљења да је ту реч о накнадно досликаном детаљу, cf. M. S. Flier, *The Baptism of Christ in Muscovite Iconography. Tradition and Innovation*, IKON 9 (2016) 233, 237.

²⁴⁸⁹ О персонификацијама Јордана на сценама *Крштења* cf. Mouriki, *Nea Moni I*, 123–124 (где је поменут и пример из Богородичине цркве у Студеници, уз погрешан податак да потиче из 1208/1209); Popovich, *Personifications*, 17–28; K. Keiko, *The Personifications of the Jordan and the Sea: Their Function in the*

такође, искључити ни могућност да су у реци и првобитно биле насликане рибе, пошто најстарији примери њиховог сликања нису много млађи о оригиналног живописа Немањине задужбине,²⁴⁹⁰ али је подједнако могуће да су поменути иконографски детаљи „досликани“ тек у XVI веку, пошто постоје и у опусу сликара пећке радионице.²⁴⁹¹ С много више сигурности се сме тврдити да на сцени *Крштења* из 1208/1209. под Христовим ногама нису била насликана хибридна хтонска створења. Наиме, иако су змијолика демонска бића сликана на обалама Јордана на представама *Крштења* још у псалтирима IX века,²⁴⁹² она се на месту и у облику у којем су представљена на *Крштењу* у Богородичиној цркви у Студеници (на који начин је ликовно ефектније изражена идеја Христовог тријумфа над злим силама) први пут појављују тек у храму Светог Атанасија у Касторији (1384/1385),²⁴⁹³ а потом и у споменицима XV века.²⁴⁹⁴ Не изненађује стога да су змијолики демони под Христовим ногама, премда нешто другачије решени, насликани и на „обновљеној“ сцени *Крштења* у Милешеви,²⁴⁹⁵ на поменутој икони из пивског манастира, те да су их представљали и други српски зографи XVI столећа.²⁴⁹⁶ Другим речима, и тај иконографски елемент, уз Христову перизому, па можда и рибе и ракове у води, говори у прилог мишљењу да данашња иконографија студеничке сцене *Крштења* није уобличена угледањем на оригиналну фреску.

Baptism in Byzantine Art, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, ed. Κ. Καλαμαρτζη-Κατσαρού, Thessaloniki 2001, 161-249. Од примера насталих пре 1208/1209, cf. нарочито младолику персонификацију Јордана у Мирожском манастиру, у чијој је руци крчаг из кога истиче вода: Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, илл. 89.

²⁴⁹⁰ Cf. нпр. јата риба у Јордану на сценама *Крштења* у Монагрију (крај XII века), цркви Светих Арханђела у Ђемилу (1217-1218), Богородичиној капели у Меренди (трећа четвртина XIII века) или цркви Светог Николе у Прилепу (1295), cf. Boyd, *Panagia Amasgou*, fig. 24; Uyar, *Thirteenth-Century Byzantine Painting*, 621, fig. 8. Coumbaraki-Pansélinou, *Kalyvia-Kouvara*, 142, pl. 67; Костовска, *Свети Никола у Вароши*, 137, 141, таб. VIII (са додатним примерима). Рибе у Јордану се, иначе, помињу у сликарском приручнику Дионисија из Фурне, cf. Медић, *Стари сликарски приручници III*, 262/263.

²⁴⁹¹ Cf. нарочито већ поменуто икону *Крштења* из Ломнице: Матић, *Српски иконопис*, 405 (бр. 41).

²⁴⁹² Κεφάλαια, *Οι δράκοντες των υδάτων*, 423-424, Εικ. 4. Cf. и Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 243-244.

²⁴⁹³ Κεφάλαια, *Οι δράκοντες των υδάτων*, 426, Εικ. 5. Ауторка, у ствари, као најстарији пример наводи представу у Светом Никити код Скопља, пошто је погрешно уверена, ослањајући се на старију литературу, да је храм осликан 1307. године (cf. Ibid., 425). Осим тога, није јој познато да је доњи део фреске о којој је реч пресликан 1484. године (о томе cf. Марковић, *Свети Никита*, 223). Погрешно, такође, мисли, опет уз ослонац на нека давнашња гледишта, да је *Крштење* у спољној припрати Грачанице из истог времена као и најстарије сликарство главног дела цркве, cf. Κεφάλαια, *Οι δράκοντες των υδάτων*, 425-426.

²⁴⁹⁴ Cf. нпр. Суботић, *Охридска сликарска школа*, црт. 7, 33, 42, 49; Марковић, *Свети Никита*, 223 и сл. на стр. 159.

²⁴⁹⁵ Петковић, *Милешевске фреске XVI века*, 128-129, сл. 5.

²⁴⁹⁶ Cf. нпр. Тодић, *Грачаница*, 252, сл. 121.

И од представе *Преображења Христовог* (Мт 17, 2-6; Мк 9, 2-7; Лк 9, 28-35) на јужној половини свода западног травеја до данас су претрајали само скромни трагови (сл. 377).²⁴⁹⁷ На левој страни илустрована је епизода што претходи Преображењу, то јест Христов разговор са ученицима на путу за Тавор (Мт 17, 1; Мк 9, 2; Лк 9, 28). Иза Христа, који левом руком указује на планину на којој ће се преобразити, насликани су апостоли Петар, Јован и Јаков. Од главног призора – Христове преобразене фигуре фланкиране ликовима Мојсија и Илије – сачувана су само стопала и доњи руб хаљине једног од поменутих пророка, на стеновитом узвишењу, изнад поменутог „пролога“ сцене на левој страни. Доњи део сцене *Преображења*, са фигурама тројице апостола на падини Тавора, оборених на земљу од силине божанске светлости, такође је оштећен. У левом углу разазнаје се представа светог Петра који се, иако оборен на тло, осмелио да окрене главу према теофанији, а десно су сачувана само стопала другог ученика, вероватно Јована.²⁴⁹⁸ Од његове представе опстао је још остатак нимба и фрагмент лица, на другом, мањем фрагменту фреске. На том истом фрагменту разазнају се и веома оштећена глава и нимб трећег апостола, вероватно Јакова.

Иако је описана сцена у великој мери уништена, на основу очуваних сегмената могуће је, бар до извесне мере, сагледати њено место у развоју источнохришћанске иконографије *Преображења Христовог*.²⁴⁹⁹ При томе највећи значај припада епизоди Христовог разговора са ученицима на путу за Тавор. Реч је о иконографској особености на основу које се, уз разумљив опрез, може устврдити да приликом пресликавања није у потпуности поштована иконографија затечене сцене. Поменута епизода, као и Христово обраћање апостолима након Преображења (Мт 17, 7-9; Мк 9, 8-9; Лк 9, 36) – чија се илустрација свакако налазила на десној, сада уништеној површини фреске – тек су, наиме,

²⁴⁹⁷ Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (V 109); Бабић, *Живонис*, 157; Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, сх. 1 (бр. 67); Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 16; Поповић, *Српски владарски гроб*, 35; Павловић, *О једном особеном моделу*, 444.

²⁴⁹⁸ Распоред посрнутих апостола – Петар, Јован, Јаков – уобичајен је још од XI века, cf. Mouriki, *Nea Moni*, 128.

²⁴⁹⁹ О иконографији *Преображења* у византијској уметности cf. Millet, *Recherches*, 216-223; W. Kronig, *Zur Transfiguration de Capela Palatina in Palermo*, *ZfK* 19/2 (1956) 162-179; K. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon or Miniature on Mount Sinai*, *Страница* 20 (1969) 415-421; Mouriki, *Nea Moni I*, 126-129; S. Dufrenne, *la Manifestation Divine dans l'iconographie de la Transfiguration*, in: *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, edd. F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1987, 185-206; A. Andreopoulos, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood, New York 2005; Drpić, *Art, Hesychasm, and Visual Exegesis*, passim; A. Semoglou, *La version "théophanienne" de la Transfiguration. Elenchos d'une hypothèse sur les origines d'un schéma iconographique*, *Convivium* 3/2 (2016) 37-47.

у сликарству епохе Палеолога, у времену изразите иконографске наративности, чешће сликани у оквиру празничне сцене о којој је реч. Истина, пролог и епилог *Преображења* могли су се појавити већ у илустрованим рукописима XI века, а у следећем столећу је забележена и њихова појава на представама у зидном сликарству. Међутим, у првом случају, као што показује представа у четворојеванђељу из Лауренцијане (Laur. VI. 23), то је било изводљиво зато што је минијатура уобличена у виду фриза,²⁵⁰⁰ а усложњавање иконографије једине сачуване монументалне представе, оне у Спасо-Преображенском сабору Мирожског манастира, била је омогућено великом површином на којој је она насликана, на своду беме и потрбушјима суседних лукова.²⁵⁰¹ Онако како су приказане у Богородичиној цркви у Студеници, епизоде двају Христових разговора са тројицом апостола први пут се појављују на представама *Преображења* из друге половине XIII, попут оних у Сопоћанима или Четворојеванђељу бр. 5. из библиотеке манастира Ивирина (сл. 378).²⁵⁰² Потом су ти секундарни иконографски елементи неретко били присутни на представама *Преображења* у српском зидном сликарству XIV века, о чему, рецимо, сведоче, примери из Грачанице, Хиландара, Дечана или Марковог манастира.²⁵⁰³ Занимљиво је, међутим, да чланови пећке сликарске радионице и њихови следбеници нису ни у једном другом храму насликали развијену иконографску варијанту *Преображења*, као што су то учинили у студеничком католикону. О томе, најпре, сведоче примери из припрате Пећке патријаршије и цркве Светог Николе у Великој Хочи.²⁵⁰⁴ Пролога и епилога нема ни на иконама *Преображења* што их је мајстор Лонгин, око 1570. године и у последњој деценији столећа, насликао за манастир Дечане, а ни на оној коју је он или неки његов сарадник урадио за хорос манастира Пиве (око 1574).²⁵⁰⁵ Па ипак, неки други детаљи поменутих икона показују изразиту блискост са одговарајућим фрагментима студеничког *Преображења*. И те појединости говоре у прилог закључку да сцена није

²⁵⁰⁰ Millet, *Recherches*, 231, fig. 198; Velmans, *Le Tétraévangile*, 29, 43, fig. 76, 215,

²⁵⁰¹ Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 63, 68, ил. 63-68.

²⁵⁰² Живковић, *Сопоћани*, 10; *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* II, 297, εικ. 31. За датовање поменутог рукописа у последњу трећину XIII века cf. Лазарев, *Историја*, 126.

²⁵⁰³ Годић, *Грачаница*, 116-117, сл. 37; Марковић, *Првобитни живопис*, 237; idem, *Циклус Великих празника*, 109-110, сл. 4; Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 262-264, сл. 229. Сликање баш те иконографске редакције *Преображења* препоручује сликарски приручник Дионисија из Фурне, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 280/281.

²⁵⁰⁴ Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 7; Пајкић, *Цркве у Великој Хочи*, 178.

²⁵⁰⁵ Матић, *Српски иконопис*, 391-392 (бр. 9), 398 (бр. 23), 413-414 (бр. 68), сл. 64, 280. Cf. и Војводић, Живковић, *Деизисни чин из Пиве*, 211-212.

обновљена 1568. године, већ да је том приликом оригинална иконографија измењена. На првој дечанској икони, икони из Пиве и на студеничком *Преображењу* сасвим је слично представљена фигура апостола Петра, а, судећи према стопалима апостола Јована на студеничком примеру, он је ту био приказан баш као и на пивској икони.²⁵⁰⁶ Најзад, Лонгинове дечанске иконе *Преображења* сличне су студеничкој фресци и по особено стилизованом растињу, раније већ поменутом поводом сцене *Рођења Христовог*.

Васкрсење Лазарево, описано у Јеванђељу по Јовану (Јн 11, 1-45), насликано је на јужној страни највише зоне западног зида (сл. 379).²⁵⁰⁷ На левој страни композиције, приближен скоро до њеног средишта, стоји Исус Христос. Он у левој руци држи бели свитак, а десну је пружио према Лазару, позивајући га на тај начин да устане из мртвих (Јн 11, 43: „... викну громким гласом: Лазаре, изиђи напоље!“). Оживљени Лазар, обележен нимбом, стоји у усправно постављеној каменој гробници, испред које се налази њен мермерни профилициани поклопац, укосо постављен. Један младић левом руком одмотава покојникове беле повоје, а десницу, покривену дугачким рукавом који од шаке слободно пада надолу, примиче до лица, штитећи се од непријатног мириса.²⁵⁰⁸ Чуду сведоче седморица Христових ученика, приказани иза њега, али се виде лица само четворице у првом плану, што рукама указују на призор испред њих, а међусобно размењују погледе. Младолики апостол на челу групе је највероватније Тома, који је у јеванђељу једини поименце поменут (Јн 11, 6); иза њега стоји Андреја, а на зачељу је Петар, који се препознају по упечатљивим физиономијама. Између последње поменуте двојице приказан је Јаков или Вартоломеј – апостол танких бркова, ретке браде и кратке косе.²⁵⁰⁹ Христу приступају две Лазареве сестре, обе насликане са нимбовима. У складу са новозаветним

²⁵⁰⁶ Иконографију те пивске иконе поновио је, потом, и помоћник зографа Јована сликајући представу *Преображења* у празничном реду пивског иконостаса 1638/1639. године, cf. Матић, 78, 472 (бр. 252). Cf. et Војводић, Живковић, *Деизисни чин из Пиве*, 216-217.

²⁵⁰⁷ Покрешкин, *Православная церковная архитектура*, таб. XX; Petković, *La peinture serbe* II, 8; Millet, Frolow, *La peinture* I, pl. 37/1; Millet, *Recherches*, 239, fig. 215; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (IV 117); Мандић, *Студеница*, сл. 34-35; Тасић, *Сликарство*, 96; Петковић, *Зидно сликарство*, 167; Тодић, *Фреске*, 140, 162, сл. 102, 152; Бабић, *Живопис*, 166, сл. 63, 122; Николић, *Конзерваторски запис* II, 75, сх. 1 (бр. 72); Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 9; Ђорђевић, *Програм*, 215; Garidis, *La Peinture Murale*, fig. 244; Бабић, *Лонгин у Пиви*, 80-81; Поповић, *Српски владарски гроб*, 35, 37-38; Павловић, *О једном особеном моделу*, 445.

²⁵⁰⁸ Јн 11, 39: „Исус рече: Склоните камен! Рече му Марта, сестра умрлога: Господе, већ заудара; јер је четири дана у гробу.“

²⁵⁰⁹ О иконографији поменутих апостола cf. supra, стр. 320-321.

текстом, Марија је клекнула пред Христа (Јн 11, 32) и љуби му ногу, а и Марта клечи на коленима, али је поглед и горњи део тела усправила у правцу Господа, обраћајући му се подигнутим, покривеним рукама (Јн 11, 39). Сцена *Лазаревог васкрсења* одвија се на необично „усковитланом“ тлу, што га формирају бројне хумке. Наративну повезаност десне и леве стране композиције прати и облик стеновитог узвишења које се дијагонално уздиже с десне на леву страну. Њему је супротстављено узвишење на левој страни, у другом плану, постављено по супротној дијагонали. На месту укрштања два брега приказан је зид полукружне ивице, са једним зупцем на средини. Из лучног отвора те архитектонске конструкције извирују главе тројице Јудејаца што су, према Јовановом јеванђељу, присуствовали васкрсењу (Јн 11, 45-46), при чему лице трећег, приказаног у другом плану, није видљиво.

Композициона структура описане празничне сцене, то јест распоред и изглед главних њених протагониста, одговарају стандардном иконографском обрасцу, уобличеном још у постиконоборачкој уметности.²⁵¹⁰ Стога би се основна поставка призора лако могла замислити и на оригиналном слоју живописа Богородичине цркве.²⁵¹¹ На такав закључак, бар на први поглед, упућује и разматрање појединих иконографских занимљивости. Пажњу, рецимо, привлачи податак да су Лазареве сестре насликане са нимбовима, што је у средњовизантијској уметности чешће био случај него у каснијим раздобљима.²⁵¹² Када су, међутим, оне представљене са нимбовима, није се истовремено могло десити да, као у Студеници, тај „атрибут“ буде изостављен на фигурама апостола.²⁵¹³ Тако је, међутим, могло бити по обнови Патријаршије – као у цркви Светог Ђорђа у Рибници и Пиви, где су са нимбовима приказани Христос, Лазар, Марија и Марта, али не и апостоли.²⁵¹⁴ На првобитној сцени могле су се налазити и фигуре светих Томе, Петра и Андреја, пошто се та тројица апостола појављују и на неким

²⁵¹⁰ О иконографији *Лазаревог васкрсења* cf. Покровский, *Евангелие*, 339-346; Millet, *Recherches*, 232-254; LCI III, cols. 33-38; Haderman-Misguisch, *Kurbinovo*, 132-135; E. Sauser, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der fruehchristlichen und in der oestlichen Kunst*, TTZ 90 (1981) 276-288; Mouriki, *Nea Moni*, 176-177; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 168-173; Војводић, *Свети Ахилије*, 125-126; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 182-189.

²⁵¹¹ Millet, *Recherches*, 239, fig. 215, се осврнуо на иконографију сцене уверен да је насликана на првом слоју фресака. За мишљење да је у XVI веку иконографија *Васкрсења Лазаревог* уобличена по моделу оригиналне сцене cf. Тодић, *Фреске*, 162.

²⁵¹² Војводић, *Свети Ахилије*, 125.

²⁵¹³ Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 29/1; Грозданов, Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, сл. 42.

²⁵¹⁴ Мршовић, *Свети Ђорђе у Подгорици*, 81-82, сл. 54. Сцена *Васкрсења Лазаревог* из Пиве није објављена.

репрезентативним византијским представама *Лазаревог васкрсења* насталим пре 1208/1209, попут минијатуре у јеванђелистару из Дионисијата (бр. 587).²⁵¹⁵ Теже је, међутим, замислило да су у оригиналну композицију биле укључене и представе осталих апостола, пошто су они придруживани фигурама двојице, тројице или, ређе, четворице Христових ученика тек у доба Палеолога.²⁵¹⁶ Против закључка о древности (укупног) иконографског устројства студеничке сцене *Васкрсења Лазаревог* говори, надаље, и композиционо место тројице Јудејаца. Између два стеновита брега у другом плану сцене они су сликани тек у сликарству XIV века,²⁵¹⁷ а такво решење је широко примењивано у поствизантијском раздобљу.²⁵¹⁸ Заправо, најбоља паралела за детаљ који нас занима, са фигурама Јевреја што се помаљају из врата полукружног зупчастог зида, сачувано је у опусу сликара Лонгина и његових сарадника. О томе сведочи поређење са иконом са иконостаса Ломнице и хоросном иконом из Пиве.²⁵¹⁹ То особено решење појављује се, потом, и у неким другим споменицима српског сликарства из времена турске власти, какви су, рецимо, Свети Ђорђе у Подгорици, Света Тројица у Пљевљима, Свети Никола у Подврху, или фреско-ансамбли Георгија Митрофановића.²⁵²⁰

Поред *Васкрсења Лазаревог* налази се сцена *Христовог уласка у Јерусалим* (сл. 381), описана у сва четири јеванђеља (Мт. 21, 1-9; Мк. 11, 1-10; Лк 19, 29-40; Јн. 12, 12-15).²⁵²¹ На левој страни, у подножју стеновитог узвишења, налази се поворка Христа и

²⁵¹⁵ *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* I, 439, εικ. 221.

²⁵¹⁶ Cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 125; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 183-184. Изузетак представља сцена у Мирожском манастиру, где је приказан велики број апостола, али се, осим Томе и петра у првом плану, од њих виде само нимбови, cf. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, илл. 92.

²⁵¹⁷ Cf. нпр., Марковић, *Циклус Великих празника*, 110, сл. 5.

²⁵¹⁸ Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, 65, εικ. 88; Τοῦρτα, *Οι ναοί, πίν.* 46; Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 124/1, 187/4, 228, 258/2; *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 54; Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 62-63, εικ. 10, 229-231.

²⁵¹⁹ Шево, *Ломница*, 73, 107, сл. VII; Матић, *Српски иконопис*, 397 (бр. 22), 405-406 (бр. 42), сл. 61-62. На сличности, али и извесне разлике, првенствено ликовне природе, између трију Лонгинових представа *Лазаревог васкрсења* указала је Бабић, *Живопис*, 167; eadem, *Лонгин у Пиви*, 80-83.

²⁵²⁰ Петковић, *Света Тројица*, таб. са цртежима фресака бр. 16; Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 114, п. 100, сл. 46, таб. V. За подгорички пример cf. n 2514 supra.

²⁵²¹ Петковић (В.), *Студеница*, 44, сл. 43; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 37/1; Millet, *Recherches*, 271, fig. 252 (верује да је у питању фреска с краја XII века); Петковић, *Зидно сликарство*, 167; Мандић, *Студеница*, сл. 36; Тасић, *Сликарство*, 96; Годић, *Фреске*, 140, 162, сл. 152; Бабић, *Живопис*, 167; Николић, *Конзерваторски запис II*, 76, сх. 2 (бр. 72); Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 9; Ђорђевић, *Програм*, 214-215; Поповић, *Српски владарски гроб*, 35, 37; Павловић, *О једном особеном моделу*, 45.

његових ученика. Господ седи на магарету које су му, на његов захтев, довели апостоли (Мт 21, 1-3; Мк 11-17; 19, Лк 30-34, Јн 12, 14), леву руку је ослонио на бели савијени свитак, а десном благосиља. У његовој пратњи су шесторица ученика, од којих се у првом плану препознају Тома (?), Андреја и Петар, приказани и на претходно размотреној сцени. Два босонога дечака, одевени у кратке хаљине, простиру плаву и црвену хаљину под ноге магарета. Један од дечака приноси му и гранчицу палме, коју је животиња загризла, а још две гране налазе се на тлу, обраслом растињем истог облика као на неколико претходно размотрених сцена.²⁵²² Горњи десни део композиције је уништен, па су оштећене и зидине Јерусалима и фигуре његових становника на улазу. Разазнаје се, ипак, да ту групу чине један старији, брадати грађанин, са палмином граном у уздигнутој десној руци,²⁵²³ и две фигуре иза њега. Прва особа у десној руци има палмину гранчицу, а другом руком придржава дечака који стоји поред ње, док друга, вероватно жена, дете носи на рамену. На уништеном делу фреске налазило се, нема, сумње, високо дрво на којем је био приказан још један дечак.

Иконографија *Уласка у Јерусалим* се током векова није много мењала,²⁵²⁴ па је сасвим могуће да се и оригинална студеничка сцена у приличној мери поклапала са оном из 1568.²⁵²⁵ Најкрупнија могућа разлика тиче се положаја најславнијег апостола. Приметно је, наиме, да је на најрепрезентативнијим средњовизантијским представа свети Петар није сликан иза, већ испред Христа, с његове леве стране, често и како му руком показује Јерусалим (Дафни, Нерези, Ђурђеви Ступови, Палатинска капела у Палерму, Мелисендин

²⁵²² Дечаци се не помињу у јеванђељским описима Христовог уласка у град, већ тек у вези са његовим боравком у храму (Мт 21, 15), а о њима се говори и у апокрифном Никодимовом јеванђељу, cf. *The Apocryphal New Testament*, ed. M. R. James, Oxford 1924, 96–97. Осим тога, на појаву дечака у оквиру сцене *Уласка у Јерусалим* утицала су и химнографији, хомилитика, односно античка ликовна традиција, cf. D. Mouriki, *The Theme of Spinario in Byzantine Art*, ΔΧΑΕ 6 (1972) 53-66; I. Jevtic, *Sur le symbolisme du Spinario dans l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem*, СА 47 (1999) 119-126; Σ. Γερμανίδου, *Το απεκδύμενο παιδίο της Βαϊοφόρου. Στοιχείο ρεαλισμού ή συμβολισμού*, Porphyra 23 (2015) 87-92.

²⁵²³ „Узеше гране од палми и изиђоше му у сретање и клицаху: Осана! Благословен који долази у име Господње, цар Израилев!“ (Јн 12, 13). Cf. и Мт 21, 8; Мк 11, 8.

²⁵²⁴ Покровский, *Евангелие*, 347-352; Millet, *Recherches*, 255-284; LCI I, cols. 593-597; E. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluß an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment*, Opladen 1970; Haderman Misguish, *Kurbinovo*, 135-142; T. Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entree a Jerusalem dans quelques eglises de Svanetie (Georgie)*, in: *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoe*, ed. L. Hadermann-Misguich et al., Bruxelles 1982, 471-481; Mouriki, *Nea Moni*, 177-179; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 173-182; Војводић, *Свети Ахилије*, 126-127; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 189-194.

²⁵²⁵ За такво гледиште Тасић, *Сликаство*, 97; Тодић, *Фреске*, 162.

псалтир итд.).²⁵²⁶ Па ипак, није реч о неприкосновеном аргументу у расправи о иконографској веродостојности „обновљене“ студеничке сцене, пошто је познат и приличан број примера на којима је поменути првоапостол насликан иза учитеља, у групи његових осталих ученика,²⁵²⁷ у које спада и сцена у студеничкој цркви Светог Николе, мада је на њој Христос и окренут према следбеницима.²⁵²⁸ И на неким другим особеним детаљима могла би се заснивати претпоставка да се обновитељ фреске потрудио да понови затечену иконографију *Уласка у Јерусалим*. Тако је за необично решен лик детета које држи један становник Јерусалима (мушкарац или жена?), које ногама не додирује тло, већ као да лебди у ваздуху, могуће пронаћи добре средњовизантијске паралеле, и то врло репрезентативне, попут детаља на цариградској слоновачи из друге половине X века, данас похрањене у Државном музеју у Берлину (сл. 382).²⁵²⁹ На том рељефу се међу становницима Јерусалима појављује и жена са дететом на раменима, што би такође, уз примере из Нереза и неколико других споменика,²⁵³⁰ говорило у прилог гледишту о пажљивом пресликавању оригиналног решења у Студеници.²⁵³¹ Па ипак, неки други детаљи могу се објашњавати једино у контексту иконографских образаца примењиваних у оквиру пећке сликарске групе. Иако су у средњовизантијској уметности на сценама *Цвети* неретко сликана двојица дечака, тешко је замисливо да је и на првом слоју фресака један од њих био приказан како приноси палмину гранчицу магарету. Тај занимљив „жанр-деталј“ појављује се, наиме и на другим, веома релевантним примерима из XVI века, какви су Лонгинова икона и фреска у Ломници, односно хоросна икона његовог сарадника у

²⁵²⁶ Lazarides, *The Monastery of Daphni*, fig. 22; Sinkevič, *Nerezi*, fig. XLIV; Millet, Frolov, *La peinture* I, pl. 28/2; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 42, 270, pl. 20a; Folda, *Art of the Crusaders*, pl. 6.8j.

²⁵²⁷ Cf. нпр. *Asinou Across Time*, 260, fig. 6.35; Demus, *The Mosaics of San Marco*, I, pl. 104; idem, *The Mosaics of Norman Sicily*, 117, 284-285, pl. 68; Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I, εικ. 97, 116; II, 106, 111; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 35, εικ. 16; Грозданов, Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, сл. 41; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 174, fig. 127; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 189, fig. 98.

²⁵²⁸ Томић, *Никољача*, 263, сл. 3-4.

²⁵²⁹ *The Glory of Byzantium*, 153-154 (no. 99); На тој представи дечака за руку држи мушкарац. Cf. и минијатуру у Paris. gr. 510, Мелисендином псалтиру, мозаик у Дафнима и фреску у Бачкову, cf. Brubaker, *Vision and Meaning*, 83, fig. 24; Folda, *Art of the Crusaders*, pl. 6.8j; Lazarides, *The Monastery of Daphni*, fig. 22; *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, fig. 15, сл. у боји 73. У прва два случаја дете држи жена, а у Дафни мушкарац.

²⁵³⁰ Sinkevič, *Nerezi*, fig. XLIV, 44, Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 35, εικ. 16. Cf. Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 193.

²⁵³¹ За назначени иконографски детаљ нема паралела у опусу Лонгина, његових сарадника и подражавалаца, cf. Матић, *Српски иконопис*, 78, сл. 65-66, 278, 406 (бр. 43), 472 (бр. 251); Шево, *Ломница*, 73, 103, сл. VII.

Пивском манастиру.²⁵³² Коначно, особено растиње на тлу, овде више пута поменуто у вези са обновљеним христолошким сценама, сведочи о томе да се о пресликаној студеничкој сцени *Уласка у Јерусалим* не може говорити као о сасвим верној „копији“ композиције из 1208/1209.

Сцена *Силаска Светог духа на апостоле* (Дјела II, 1-8), насликана 1568. у највишој зони западног зида поткуполног простора, веома је оштећена (сл. 83, .²⁵³³ Десна страна фреске у потпуности је уништена, али су, на сву срећу, повећи фрагменти средишњег дела, на средини „тимпанона“ западног зида, очувани толико да се поуздано препозна иконографска садржина сцене, односно њени централни протагонисти. У средишту полукружне екседре, окренути један према другом, приказани су апостоли Петар и Павле, први с леве, а други с десне стране. Свети Петар, чији је већи део тела уништен, носи црвени хитон и химатион окер боје, свети Павле одевен је у плави хитон и сиви химатион, а у левој руци држи кодекс. Иза светог Петра препознаје се фигура проћелавог Јована Богослова, у светлоплавом хитону и маслинастом химатиону; десну руку, подигнуту до груди, стари апостол скупио је у гесту благослова, у левој држи своје јеванђеље, док му је поглед усмерен налево. На страни на коју гледа апостол Јован очувани су још само фрагменти нимбова и ликова двојице апостола, чије се физиономије не могу разазнати, као и фрагмент клупе, на тамноплавној позадини сцене. Највиши регистар сцене је такође уништен, па се не може поуздано реконструисати његова иконографска садржина, али се сме претпоставити да су се ту највероватније налазили сегмент неба и пламени језици.

Иако је описана сцена очувана само фрагментарно, па њена целовита иконографска анализа није изводљива, ипак се може закључити да су је, уз типичне елементе,

²⁵³² Шево, *Ломница*, 73, 103, сл. VII, Матић, *Српски иконопис*, 397 (бр. 22), 406 (бр. 43), сл. 278, 292. За детаљније поређење икона из Пиве и Ломнице са студеничком сценом о којој је реч сф. Бабић, *Живопис*, 167. Што се других поствизантијских примера тиче, сф. нарочито фреску Теофана Крићанина у Ставроникити, на којој је магаре загризло палмину гранчицу: Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, 65, εικ. 89.

²⁵³³ Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација*, 40; Василић, *Студеница*, 18; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, Pl. 9 (V 101); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тасић, *Сликарство*, 96; Тодић, *Фреске*, 139; Николић, *Конзерваторски запис II*, 74, 75, сх. 1 (бр. 51), сх. 2 (бр. 51); Ђорђевић, *Програм*, 214; idem, *О представи Силаска Светог духа на апостоле*, 159; idem, *О представи Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству*, 170; Павловић, *О једном особеном моделу*, 445.

одликовале и извесне особености.²⁵³⁴ Најпре ваља приметити да су првоапостоли распоређени онако како је било уобичајено – Петар је приказан на левој, хијерархијски важнијој страни, а Павле на десној.²⁵³⁵ Осим почасним местом у групи апостола, свети Петар је посебно истакнут и тако што је одевен у „златни“ химатион. Није сасвим извесно да би тај податак, односно чињеницу да исти „атрибут“ свети Петар има и на оригиналној композицији *Евхаристије* у олтару, требало третирати као аргумент у прилог расправи о аутентичности обнове.²⁵³⁶ Ипак, у погледу тог стратиграфско-иконографског проблема много је речитије одсуство неких других детаља. Приметно је да у оквиру сцене нису приказане фигуре *народа* и *језика*, односно персонификација *Космоса*.²⁵³⁷ Непостојање последњег поменутог иконографског елемента је, у ствари, најзначајнија појединост на којој би се могло засновати уверење о „рестаурацији“ оригиналног иконографског устројства сцене. Та симболичка фигура је, наиме, у иконографију *Духова* уведена још у XIV столећу,²⁵³⁸ а била је неизоставна у српском сликарству XVI-XVII века, па се појављује и на икони и фресци које је сликар Лонгин насликао у манастиру Ломници.²⁵³⁹ Изостанак персонификације Космоса може се, сматрамо, тумачити једино као показатељ очувања првобитног решења. Уколико, надаље, и на оригиналној сцени нису биле насликане фигуре *народâ* и *језикâ*, то би значило да је она припадала иконографској редакцији познатој по малобројним, али веома репрезентативним средњовизантијским

²⁵³⁴ О иконографији *Силаска Светог духа на апостоле* у византијској уметности cf. А. Грабар, *Иконографическая схема пятидесятницы*, SK 2 (1928) 222-237; Mouriki, *Nea Moni*, 189-191; Марковић, *Циклус Великих празника*, 119; Озолин, *Православная иконография Пятидесятницы*; Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле* (са широм литературом).

²⁵³⁵ За ретке примере обрнутог распореда апостолских корифеја cf. сцене *Силаска Светог духа на апостоле* у париским хомилијама Григорија Богослова (Paris. Gr. 510), Хлудовском псалтиру, цркви Свете Софије у Кијеву и на епистилу из Синајског манастира, cf. Brubaker, *Vision and Meaning*, 239-240, fig. 30; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, 62об; Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 72, ил. 55; Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά* I είκ. 94; II, 105. Ваља напоменути и да је на мозаичким представама у Гротаферати и Монреалу, као, изгледа, и на фресци у Сопоћанима, апостол Павле изостављен, пошто и није присуствовао *Силаску Светог духа*, а уместо њега је приказан свети Андреја, cf. Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata*, 61-64, tav. XVIII-XXVII; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 118, 291-292, pl. 75a; Тодић, *Апостол Андреја*, 362-363.

²⁵³⁶ Cf. представу апостола Петра у златном химатиону на икони *Силаска Светог духа* у Ломници: Матић, *Српски иконопис*, 406-407 (бр. 46), сл. 77.

²⁵³⁷ Тешко је замисливо да су фигуре о којима је реч могле бити приказан само на десној, уништеној страни фреске, пошто такав, асиметричан аранжман, не би имао паралела.

²⁵³⁸ Cf. Popovich, *Personifications*, 185-186; Озолин, *Православная иконография Пятидесятницы*, 172-174.

²⁵³⁹ За икону из Ломнице cf. n. supra. За фреску у храму cf. Шево, *Ломница*, 74, 104, п. 58, сл. 32, где су размотрене и друге представе Космоса на сценама *Силаска Светог духа* у српском сликарству под турском влашћу. Њима би овом приликом требало додати и примере из још два репрезентативна споменика: Пејић, *Никољац*, 54, 266, сл. 43; Петковић, *Морача*, 244.

представама *Силаска Светог духа на апостоле*: фресци у Светој Софији у Кијеву (сл. 384),²⁵⁴⁰ мозаику у катедрали Монреала,²⁵⁴¹ као и минијатури у луксузно илустрованом рукопису беседа Јакова Кокиновафоског (Vat. gr. 1162), израђеном у неком цариградском скрипторијуму у петој деценији XII века.²⁵⁴² И изглед апостола Јована на поменутиим сценама из Ломнице додатно упућује на помисао да би студеничка сцена о којој је реч изгледала другачије да су јој „обновитељи“ приступили са жељом да иконографију прилагоде свом времену. На њима је, наиме, најдражи Христов ученик приказан у младићком облику, а не као старац у Студеници, нити је његова фигура окренута на леву страну. С друге стране, по физиономији и положају тела лик апостола Јована из студеничких *Духова* доста подсећа, рецимо, на његову фигуру у оквиру сцене у Ђурђевим ступовима.²⁵⁴³ Из свега што је наведено прозилази, дакле, претпоставка да је приликом пресликавања сцене *Силаска Светог духа на апостоле* поштовано њено оригинално иконографско устројство. Једна крупна разлика између нове и старе слике могла је, ипак, постојати када је реч о колористичком решењу позадине. Сасвим је могуће да је фон првобитне композиције био исликан жутом бојом, односно у имитацији мозаика, као и сцене *Благовести* и *Сретења* на наспрамној страни поткуполног простора.

Призор *Богородичиног Успења* заузима сву површину друге зоне северног зида поткуполног простора (сл. 82, 385-387).²⁵⁴⁴ Тачно у средини тог огромног зидног платна

²⁵⁴⁰ Лазарев, *Фрески Софије Киевској*, 86-87, сл. на стр. 113; Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 72, ил. 55.

²⁵⁴¹ Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, pl. 75a.

²⁵⁴² C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco (cod. Vatic. gr. 1162) e dell'Evangelario greco Urbinate (cod. Vatic. Urbin. gr. 2)*, Roma 1910, 8. tav. 1. О том значајном рукопису, са свом старијом литературом, К. Linardou, *The Homilies of Iakovos of the Kokkinobaphou Monastery*, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, ed. V. Tsamakda, Leiden-Boston 2017, 383-393. Пошто је реч о минијатурној представи, а уз то насликаној на сразмерно сведеној површини, можда би се изостанак фигура *језика* и *народâ* могао објаснити недостатком простора, као и на још неким делима из XII века на којима оне нису насликане – синајском тетраптиху са сценама Великих празника, светогорском епистилу који се данас чува у Ермитажу и минијатури у јеванђелистару из Парме (Biblioteca Palatina, gr. 5), cf. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά* I, εικ. 79; II, 90I; *The Glory of Byzantium*, 120-122 (no. 68); E. Yota, *L'emplacement et l'association sémantique des illustrations dans certains tétraévangiles médio-byzantins*, *Ikona* 1 (2008) 172, fig. 17.

²⁵⁴³ Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле*, сл. 26.

²⁵⁴⁴ Бабић, *О композицији Успења*, сл. 1-4; Петковић, *Зидно сликарство*, 168, црт. на стр. 109; Мандић, *Студеница*, сл. 40-45; Тасић, *Сликарство*, 76, сл. на стр. 92-93; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Register*, pl. 9 (III-IV 106); Бабић, *Живопис*, 162-163, сл. 120; Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис* II, 76, сх. 2 (бр. 31); Ђорђевић, *Програм*, 214; Мако, *Утицај пропорција и унутрашње архитектуре*, 118-119; Магловски, *Студеница*, сл. 30; Павловић, *О једном особеном моделу*, 445, црт. 2; М. Матић, *Фреска Успења Богородице у новом руху*, Православље, 1. децембар 2017, 24-26.

приказана је Богомајка на високом кревету са уздигнутим наслоном. Она лежи склопљених очију, руке су јој прекрштене на грудима, а са страна су апостоли који је оплакују. Код Богородичиног узглавља приказан је стари апостол Јован,²⁵⁴⁵ погнут према одру, са тужним изразом лица, а на доњи крај кревета ослоњен је апостол Павле, који такође тугује за Богородицом. Иза њега ступају још петорица апостола, што покретима руку изражавају своју жалост. Први до Павла је апостол Андреја, а иза њега су Вартоломеј или Јаков, па Марко и Лука (обојица са јеванђељима у рукама) и један младолики апостол на зачељу (Тома или Филип).²⁵⁴⁶ Са супротне стране поворку ожалашћених апостола предводи свети Петар, који је главу наслонио на Богородичино узглавље, а у десној држи кадионицу.²⁵⁴⁷ Иза њега су приказани Матеј, са јеванђељем у рукама, апостол Симон, те један средовечни (Вартоломеј или Јаков) и младолики апостол (Тома или Филип). Поред апостола, у оплакивању Богородице учествују и два архијереја. Крај њеног узглавља приказан је светитеља кратке седе косе и коврцаве браде, а иза другог и трећег апостола представљен је седи архијереј високог чела и седе браде средње дужине. На крајњој западној и источној страни композиције, у другом плану, приказане су две грађевине са портицима, повезане високим зидом у позадини главног призора, перспективно усмерене ка центру композиције. На спратовима тих повиших здања, у својеврсним галеријама, приказане су по две жене покривених глава, што тугују за Богородицом.²⁵⁴⁸ Коначно, изнад Богородичиног одра, само незнатно померена удесно у односу на вертикалну осу симетрије сцене, приказана је фигура Сина. Његово тело је чеоно постављено, а глава му је окренута према Мајци; одевен у златну одежду, у рукама држи персонификацију

²⁵⁴⁵ У најважнији апокрифним текстовима посвећеним *Успењу Богородице*, односно главним наративним изворима за иконографију тог празника – спису који је приписиван светом Јовану Богослову и тексту који је написао солунски митрополит Јован (610-649) – о апостолу Јовану се говори као о првом који је дошао у Богородичин дом, још док је била жива, па су тек онда, по заповести Светог духа, пристигли остали апостоли, који су окружили њену постељу када је била на умору, cf. Shoemaker, *Ancient Traditions*, 358 sqq; Jugie, *Homélie mariales*, 383 sqq. О тим и другим апокрифним списима о *Успењу Богородице* cf. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*, 103-171.

²⁵⁴⁶ За „портретске“ особености ликова апостола cf. supra, стр. 319-321.

²⁵⁴⁷ Тај детаљ није описан у наративним изворима, већ је на представама *Успења* приказиван под утицајем погребних ритуала, cf. Walter, *Art and Ritual*, 140-141. Cf. и M. Evangelatou, *The Symbolism of the Censer in Byzantine Representations of the Dormition of the Virgin*, in: *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Bizantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2004, 117-131.

²⁵⁴⁸ У оба најзначајнија апокрифа помињу се само „три девице“ (cf. Shoemaker, *Ancient Traditions*, 364-365; Jugie, *Homélie mariales*, 396) а у тексту о Успењу Богородице Псеудо-Јосифа из Ариматеје, сачуваном само у латинској верзији, наводе се и њихова имена (Сефора, Абигеја и Заел), cf. Elliot, *Apocryphal New Testament*, 714. Cf. et S. Shoemaker, *Gender at the Virgin's Funeral: Men and Women as Witnesses to the Dormition*, SP 34 (2001) 552-558.

Богородичине душе – дете повијено у пелене²⁵⁴⁹ – а његову фигуру уоквирује мандорла бадемастог облика, чија је тродимензионалност остварена градацијом нијанси светлосних снопова плаве боје.²⁵⁵⁰ Са страна су, у највишем регистру композиције, приказана по три анђела што лете према Христу, спремни да приме Богородичину душу на своје химатионима прекривене руке.²⁵⁵¹

Како је то пре шездесетак година утврдила Гордана Бабић, иконографски склоп студеничке композиције *Успења Богородице*²⁵⁵² упућује на закључак да је првобитна сцена приликом обнове пажљиво „реконструисана“. Угледна ауторка приметила је, најпре, да *Успењу* из XVI века недостају особени иконографски елементи који су се још у XIV столећу усталили на представама тог Великог празника – епизода са Јефонијом коме анђеодсеца руке, спречавајући га да обори Богородичино тело са одра, хорови анђела на фону представе, попрсја апостола на облацима, пророци са текстовима којима величају Богородицу, као и неки други особени детаљи. И чињеница да *Успењу*, осим апостола, присуствују само двојица архијереја, те да су грађевине у позадини једноставне и сведених димензија, уместо веома сложених архитектонских кулиса што су се појавиле у уметности Палеолога, речито сведочи о брижном пресликавању оригиналне сцене.²⁵⁵³ Кратко речено, Гордана Бабић је аргументовало показала да се композиција *Успења Богородице* у студеничком католикону одликује „изванредним архаизмом у односу на споменике XVI века“.²⁵⁵⁴

²⁵⁴⁹ Према тексту Псеудо-Јована Богослова, Христос је загрлио Богородицу, узео њену душу и умотао је у неизрециво сјајне повоје, cf. Shoemaker, *Ancient Traditions*, 365. Сличан је и опис код Јована Солунског, cf. Jugie, *Homélie mariales*, 396. О персонификацијама Богородичине душе на представама Успења cf. Porovich, *Personifications*, 127–130.

²⁵⁵⁰ Појава тог теофанијског иконографског елемента могла би се објаснити једним местом у спису Псеудо-Јосифа из Ариматеје, у коме се каже да су у тренутку када се Господ појавио да преузме Богородичину душу светлост и мирис били тако јаки да су апостоли попадали на тло, cf. Elliot, *Apocryphal New Testament*, 715.

²⁵⁵¹ И Псеудо-Јован Богослов и Јован Солунски говоре о томе да је Христос Богородичину душу предао у руке арханђела Михаила, cf. Shoemaker, *Ancient Traditions*, 365; Jugie, *Homélie mariales*, 396.

²⁵⁵² О иконографији *Богородичиног Успења* у византијској уметности cf. L. Wratislaw-Mitrovic, N. Okunev, *La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe*, BSl 3/1 (1931) 134-180; Sacropoulo, *Asinou*, 37-47; C. D. Kalokyris, *La Dormition et l'Assomption de la Théotokos dans l'art de l'église orthodoxe*, ΕΕΘΣΘ 19 (1974) 133-134; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 181-186; Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 184-189; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 96-104; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 126-135; Војводић, *Свети Ахилије*, 128-129 (са широм литературом); С. Кукијарис, *Текстови натписа на представама Успења Богородичиног у византијској уметности*, Зограф 38 (2014) 143-150.

²⁵⁵³ Бабић, *О композицији Успења*, 263-264 (рад је написан 1958. године, како је наведено на крају текста). Cf. и eadem, *Живопис*, 162-163.

²⁵⁵⁴ Ibid., 264.

С друге стране, тој „копији“ из 1568, најближе аналогије проналазе се у источнохришћанским храмовима осликаним у XII веку. Композиционо место двојице архијереја²⁵⁵⁵ слично је ономе у Марторани (сл. 388), где су они такође приказани на левој страни сцене.²⁵⁵⁶ Исти број архијереја појављује се, иначе, на сценама *Богородичиног Успења* већ на минијатурама XI века,²⁵⁵⁷ а потом и у зидном сликарству (Асину, Свети Никола у Касторији, Курбиново, Бојана итд.).²⁵⁵⁸ Додуше, на свим наведеним примерима, за разлику од сцене у Студеници, уз једног седог архијереја приказан је средовечан епископ, тамне косе. Стога је претпостављено је реч о ликовима светих Дионисија Ареопагита, епископа Атине, и Тимотеја, првог ефеског епископа.²⁵⁵⁹ У Немањиној задужбини су, међутим, обојица архијереја приказани као старији људи, белих власи.²⁵⁶⁰ Имајући у виду њихове портретске особености, може се претпоставити да је архијереј насликан изнад Богородичиног узглавља, са коврцавим праменом косе на челу, Јаков Јерусалимски, а да у другом, приказаном са високим залисцима, треба препознати светог Дионисија.²⁵⁶¹ По избору архијереја, студеничком *Успењу* су најсличније минијатура у јеванђелистару из Дионисијата (бр. 587), мозаик у манастиру Дафни и фреска у цркви

²⁵⁵⁵ На основу предања, у обзир су долазила чак њих четворица. На основу једног места у у спису *О Божанским именима* Псеудо-Дионисија Ареопагита (око 500) [cf. *Corpus Dionysiaca* I. *Pseudo-Dionysius Areopagita. De Divinis Nominibus*. ed. B. R. Suchla, Berlin-New York 1990, 141], у делима каснијих аутора – Јована Скитопољског, Андреје Критског, Јована Дамаскина и других (cf. *Corpus Dionysiaca* IV/1. *Ioannis Scythopolitani prologus et scholia in Dionysii Areopagite libri 'De divinis nominibus' cum additamentis interpretum aliorum*, ed. eadem, Berlin- Boston 2011, 202-203; PG 4, 236; *Свети Јован Дамаскин. Празничне беседе*, 176-177, 185) – постепено је стварано уверење да су Успењу Богородице, поред апостола, присуствовали и свети Дионисије Ареопагит, Тимотеј, Јеротеј и Јаков, брат Божији. Cf. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*, 99-101, 160-162; Walter, *Dionysius the Areopagite*, 260-266. Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 187. Cf. и I. Perczel, *Pseudo-Dionysius the Areopagite and the Pseudo-Dormition of the Holy Virgin*, *Le Muséon* 125/1-2 (2012) 55-97. Сва четворица архијереја представљени су на сцени *Успења* у јеванђелистару из збирке Морган (бр. 639) и Светој Софији у Охриду, а у Мирожском манастиру и Лагудери њих тројица, cf. Weitzmann, *A Constantinopolitan Lectionary*, 370-371, fig. 330; Миљковић-Пепек, *Материјали* III, 10, сл. 8; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 101-103, fig. 73; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 177, илл. 155. Тројица архијереја (Дионисије Ареопагит, Јеротеј и Тимотеј) помињу се у Ерминији Дионисија из Фурне, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 372/373.

²⁵⁵⁶ Kitzinger, *St. Mary of the Admiral*, 185, 187, fig. XIX, 117.

²⁵⁵⁷ *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* III, 219, εικ. 8.

²⁵⁵⁸ Sacoroulo, *Asinou*, 42, pl. Χα; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 62-63, εικ. 14, 16; Nadermann-Misguich, *Kurbino*, 182, 184, fig. 20; Грабаръ, *Боянската църква*, 48, обр. 4.

²⁵⁵⁹ Walter, *Dionysius the Areopagite*, 266.

²⁵⁶⁰ Кристофер Валтер је неосновано укључио студеничку фреску у групу оних представа *Успења* на којима је насликан свети Тимотеј са тамном косом и брадом, cf. *ibid.*, 266.

²⁵⁶¹ О портретским карактеристикама те двојице архијереја, посебно на представама *Успења* cf. *ibid.*, 266-268.

Светог Николе у Прилепу, где су представљена двојица епископа сасвим сличних физиономија.²⁵⁶²

Гордана Бабић скренула је пажњу и на то да се и представе двеју жена које оплакују Богородицу појављују у Марторани, где су приказане на десној страни, и Мирожском манастиру, где су, као у Студеници, балустраде са њиховим ликовима постављене симетрично, на оба краја композиције.²⁵⁶³ Најзад, и присуство мандорле око Христове фигуре повезано је са споменицима XII и XIII века, попут Курбинова и Бојане.²⁵⁶⁴ Од тих паралела још је, чини се, важније поменути представе на којима је мандорла бадемастог облика, пошто је то случај у Студеници. Реч је о, најстаријем студеничком живопису и хронолошки најближим, сценама *Успења* у цркви Богородице Аракиотисе у Лагудери (сл. 389) и четворојеванђељима из Британске библиотеке (Harley MS 1810, крај XII века) и Музеја Џон Пол Гетија у Лос Анђелесу (Ludwig II 5, прва деценија XIII столећа).²⁵⁶⁵

Сабирајући све што је речено о иконографији *Успења Богородичиног* у студеничком католикону, можемо само поновити оно што је одавно претпостављено: године 1568. је иконографски склоп првобитне сцене пажљиво скициран, па је према том предлошку насликана нова композиција *Успења*. Када су је сликали, пећки мајстори у њену иконографску садржину нису укључили ниједан елемент типичан за раздобље у коме су стварали. Оригинална представа се од сцене која данас украшава северни зид могла, евентуално, разликовати само у погледу неких мање важних детаља, који су, можда, промакли нашој пажњи.

²⁵⁶² *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* I, 445-446, εικ. 272; Lazarides, *The Monastery of Daphni*, fig. 15; Костовска, *Свети Никола у Вароши*, 172-173. Cf. Walter, *Dionysius the Areopagite*, 267.

²⁵⁶³ Бабић, *О композицији Успења*, 264. Cf. Kitlinger, *St. Mary of the Admiral*, 184, fig. XIX, 118; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 177, ил. 155, 159. Тим аналогијама ваљало би додати и одговарајуће иконографске детаље на представи у Асину, још старијој од поменутих (1106), cf. Sacroulo, *Asinou*, 44-45, pl. Ха-с. На представи *Успења* у Мавриотиси, већ поменутој поводом студеничке сцене (cf. Бабић, *О композицији Успења*, 264), приказано је чак пет жена (cf. Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 74-75, εικ. 11-12), док су у цркви Светог Николе у Какопетрији присутне само две, cf. Α. Στυλιανού, *Μία τοιχογραφία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου του ΙΑ' αιώνας, εις τον ναόν του Αγίου Νικολάου της Στέγης (Κακοπετριά, Κύπρος)*, ΔΧΑΕ 4 (1964-1965) 373-375, πίν. 75-76.

²⁵⁶⁴ Бабић, *О композицији Успења*, 264. Cf. Грабарь, *Боянската църква*, 46, обр. 4; Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 185.

²⁵⁶⁵ Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 98, fig. 73; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 131, fig. 99-100. О рукопису из Гети музеја cf. n. 1980 supra.

Поред сцена Великих празника, у наосу Богородичине цркве у Студеници су у XVI веку насликане и две сцене из циклуса Христових посмртних јављања. Представа *Мироносица на Христовом гробу* насликана је у другој зони јужног зида западног травеја, испод раније размотрене представе *Крштења* (сл. 78, 390-392).²⁵⁶⁶ Композиција је раздвојена у два сегмента, са страна бифоре. На левој, пространијој страни приказана је фигура анђела. Он седи, полупрофилно окренут налево, на правоугаоној мермерној плочи, то јест одваљеном камену којим је гробница била затворена (Мт 28, 2; Мк 16, 3; Лк 24, 3; Јн 20, 1), одевен у наранџасти хитон и светлоокерни химатион. У левој руци држи гласнички штап, а подигнутом десницом указује на празан гроб, откривајући на тај начин да је Христос устао из мртвих (Мт 28, 5-7; Мк 16, 6).²⁵⁶⁷ Мермерна, вертикално постављена гробница („гроб Христов“), затворена металним решеткама, унутар које се налазе бели *сударијум* и покров за тело (Јн 20, 5-7), насликана је на потрбушју лука што уоквирује сцену. Испред гробнице приказан је успавани војник у пуној ратној опреми, а остала петорица насликани су испод фигуре анђела, „као мртви“ (Мт 28, 4). Са супротне стране прозора, на површинама јужног зида и потрбушја лука, налазе се, према тексту Марковог и Лукиног јеванђеља, фигуре три мироносице²⁵⁶⁸ у стеновитом пејзажу, оживљеним бокорима стилизованог растиња. Прва жена окренута је анђелу леђима, али је поглед усмерила према њему; подигнутом десницом она изражава изненађење, а у левој, спуштеној руци држи бочицу са миром. Исти гест десном руком чини и мироносица у средини, што гледа у правцу посматрача, а с њом комуницира трећа жена, профилно приказана, са бочицом у спуштеној левој руци.

²⁵⁶⁶ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 27-28, таб. XVII-XVIII; Петковић (В.), *Студеница*, 45, сл. 44-45; Радојчић, *Портрети*, 13-14; Millet, Frolow, *La peinture I*, pl. 36/1-2; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (III 113), Abb. 68; Петковић, *Зидно сликарство*, 167, сл. 30; Мандић, *Студеница*, сл. 38-39; Тасић, *Сликарство*, 96 (с погрешним наводом да је реч о сцени на јужном зиду приправе); Бабић, *Живопис*, 166, сл. 125; Тодић, *Фреске*, 140, 144; Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 17; Николић, Конзерваторски запис II, 75, сх. 1 (бр. 62); Garidis, *La Peinture Murale*, 331; Поповић, *Српски владарски гроб*, 35, 38; Ђурић, *Иконографска похвала*, 268, 276; Ђорђевић, *Програм*, 214; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 59; Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

²⁵⁶⁷ У Лукином јеванђељу два анђела саопштавају женама да је Христос васкрсао (Лк 24, 5-6), а према Јовановом тексту Марија Магдалина је угледала два анђела, пре него што ће јој се приказати Христос (Јн 20, 12-17).

²⁵⁶⁸ Према Јеванђељу по Марку на Христов гроб дошле су „Марија Магдалина и Марија Јаковљева и Саломија“ (Мк 16, 1), а јеванђелиста Лука открива да су у питању биле „Магдалина Марија и Јована и Марија Јаковљева“ са још неким женама, (Лк 24, 1, 10). Према светом Матеју, Христов гроб посетиле су „Марија Магдалина и друга Марија“ (Мт 28, 1), док јеванђелиста Јован помиње само Марију Магдалину (Јн 20, 1).

Описана сцена у великој мери одговара иконографском обрасцу који је уобличен у средњовизантијској уметности.²⁵⁶⁹ Од стандардних решења студеничка композиција одступа, ипак, по распореду главних актера, јер је на њој анђеоло насликан на левој, а мироносице на десној страни. По томе је, она, занимљиво, слична одговарајућој сцени у Милешеви (сл. 393).²⁵⁷⁰ У оба случаја је распоред протагониста био унапред задат особеностима расположивог простора, то јест местом прозорског отвора на зиду.²⁵⁷¹

Поједини детаљи сведоче о томе да је постојала жеља да се, бар у извесној мери, првобитна студеничка представа Мироносица на гробу Христовом веродостојно „обнови“. Ка таквом закључку води, најпре, разматрање Христовог гроба. Та камена гробница је, како је поменуто, уздигнута и, како је одавно запажено, „представља једну едикулу са решетком,“²⁵⁷² по чему нема паралела у српском сликарству обновљене Пећке патријаршије,²⁵⁷³ али је веома упутно њено поређење са куполним гробним постројењем, богате пластичке декорације, на сцени у Курбинову (сл. 394), односно са Христовим гробом у Милешеви, надвишеним двосливним кровом.²⁵⁷⁴ И појава решетке на гробници

²⁵⁶⁹ О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 482-489; Millet, *Recherches*, 540-555; LCI II, 54-62; ПЕ XIX, 146-148; K. Weitzmann, *Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete, dans Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, éd. W. N. Schumacher, Roma 1966, 317-325; Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 158-162; A. St. Clair, *The Visit to the Tomb: Narrative and Liturgy on Three Early Christian Pyxides*, *Gesta* 18/1 (1979) 127-135; Zarras, *La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du "Lithos" et du "Chairete" et son influence sur l'iconographie tardobyzantine*, *Zograf* 28 (2000-2001) 113-120; E. Thunø, *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Rome 2002, 98-101; Konis, *From the Resurrection to the Ascention*, 91-119, 183-257; Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 115-126, 149-150, 155-156, 217-218.

²⁵⁷⁰ Радојчић, *Милешева*, таб. X.

²⁵⁷¹ За представе жена на десној страни сцене cf. и минијатуре у три сиријска јеванђелистара, на којима су сцене *Мироносица на гробу Христовом* и *Јављања мироносицама* спојене у једну композицију: E. Yota, *Un tétraévangile provincial d'origine syro-palestinienne: Florence, Bibliothèque Laurentienne Conv. Soppr. gr. 160*, in: *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser*, edd. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leiden-Boston 2007, 198-199, figs. 13-15.

²⁵⁷² Петковић (В.), *Студеница*, 45.

²⁵⁷³ Назначена иконографска особеност не одликује ни једну другу нама познату представу *Мироносица на Христовом гробу* у српском сликарству XVI и XVII века. На свим тим примерима, Христов гроб представљен је у облику саркофага положеног на тло, на појединим примерима нешто уздигнутијег у односу на њега, cf. нпр. Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 142, 234, 252, сл. 98; eadem, *Живопис цркве Св. Тројице у Завоју*, Саопштења 25 (1993) 16, сл. 15; Петковић, *Морача*, 243; Пејић, *Никољац*, 58, 273; Петковић, *Света Тројица*, 51, 53, црт. 1-2, 11; Шево, *Ломница*, 107, сл. 38; Голубовић, *Зидно сликарство Петковице*, 93, црт. 3, сл. 10; Пејић, *Манастир Пустиња*, 109-110, сл. 78; Д. Рајић, М. Тимотијевић, *Манастири Овчарско-кабларске клисуре*, Чачак-Београд 2012, сл. 183. Cf. и представу Марије Магдалине на Христовом гробу у доњем регистру Лонгинове иконе Христа са апостолима из Велике Хоче (1576-1577), са фигурама двојице анђела приказаних унутар празног саркофага, cf. Матић, *Српски иконопис*, 400 (бр. 28).

²⁵⁷⁴ Грозданов, Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, сл. 54. За Милешеву cf. п. 2570 supra. Осим поменутих аналогија из монументалног живописа, којима треба додати и примере из кападокијских споменика које разматра Konis, *From the Resurrection to the Ascention*, 198-199. Cf. и приказе Христовог

могла би се, такође, објаснити копирањем оригиналног решења, пошто исти детаљ постоји и на појединим средњовизантијским представама,²⁵⁷⁵ композицији у цркви Светог Николе у Кинцвисију (после 1207),²⁵⁷⁶ па и на знаменитој милешевској сцени.²⁵⁷⁷ Сасвим је, поврх свега, могуће да је и на оригиналној сцени Христов гроб био обележен натписом. Та легенда постоји и на представи у Владислављевој задужбини (премда се ту налази обновљеном слоју фреске), а исписивана је и раније, на појединим средњовизантијским примерима временски релативно блиским настанку најстаријег студеничког живописа, о чему, рецимо, сведочи представа на сребрном реликвијару из Лувра (1150-1200).²⁵⁷⁸

Изглед анђела је, по свему судећи, унеколико измењен. Тешко је поверовати да он на оригиналној представи није био одевен у белу одору, онако како је и описано у јеванђељима,²⁵⁷⁹ јер таквих представа нема пре 1208/1209, а камена плоча вероватно није била толико плитка као на обновљеном слоју, јер за такво решење не постоје аналогије у уметности IX-XIII века. Па ипак, један други детаљ може се објаснити само као показатељ копирања са претходно скинуте фреске. У питању су црвене ципеле украшене бисерима. Једина, бар нама позната аналогија, у оквиру исте јеванђељске сцене, сачувана је на представи „Белог анђела“ у Милешеви, али је подједнако важно напоменути да се исти тип обуће слика каткад на представама арханђела у другим иконографским целинама, као рецимо у Курбинову, Светим Врачима у Касторији или Светом Јовану Богослову у

гроба у фирентинском четворојеванђељу (Laur. VI 23), псалтиру из манастира Пантократора (cod. 61) и Хлудовском псалтиру: Velmans, *Le Tétraévangile*, 33, fig. 121; *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* III, 267-268, 272, 274, εικ. 183-184, 186, 205, 216; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, 6, 26об, 44, 78об. Cf. и уске гробнице профилисаних ивица, вертикално усечене у уску стену на сценама у рукопису бр. 587 из манастира Дионисијата, сребрном реликвијару из Лувра и Мирожском манастиру, cf. *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* I, 441, εικ. 236; *Byzance*, 333-335 (no. 248); Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, илл. 122.

²⁵⁷⁵ Cf. нпр. минијатуре у четворојеванђељу из Париза (Paris. Gr. 74), Мелисендином псалтиру и фреску у цркви Светог Николе у Скопосу (Закинтос), осликаној у последњим деценијама XII века: Omont, *Evangelies avec peintures*, pl. 54, 55, 89; Folda, *Art of the Crusaders*, pl. 6.82; Вокотопoulos et al., *Ιονία Νησια*, 219, Εικ. 3. За најстарије представе Христовог гроба са решеткама, сачуване на ранохришћанским ампулама, A. Grabar, *Les Ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, 58, pl. IX, XI-XII etc.

²⁵⁷⁶ Eastmond, *Royal Imagery*, color pl. XV, fig. 69; Schellewald, *Rhetorik um 1200*, Abb. 7.

²⁵⁷⁷ У српском сликарству из времена турократије решетке на Христовом гробу приказане су можда једино у Ломници, cf. Шево, *Ломница*, 107, сл. 38. Сцена, нажалост, није детаљно описана, а на основу репродукције не разазнајемо да ли су на саркофагу заиста приказане решетке или су, пак, у питању копља војника приказаних испод гробнице.

²⁵⁷⁸ *Byzance*, 333 (no. 248)

²⁵⁷⁹ „А лице његово бијаше као муња, и одијело његово бијело као снијег“ (Мт 28, 3); „И ушавши у гроб видјеше младића обучена у бијелу хаљину гдје сједи с десне стране; и уплашише се.“ (Мк 16, 5).

Верији.²⁵⁸⁰ Посебно је, разуме се, када је о „старини“ разматраног детаља реч, важно нагласити да се он појављује и на првом слоју студеничких фресака – на представи пророка Соломона, односно на наспрамној фигури пророка Давида, пажљиво пресликаној у XVI веку.²⁵⁸¹ Најзад, иако су на највећем броју средњовизантијских примера, па и касније, на сценама у Милешеви и Сопоћанима, сликане само две мироносице,²⁵⁸² нема разлога да се сумња у то да су и на оригиналној студеничкој сцени биле насликане три жене. Такво гледиште могло би се засновати на представама трију мироносица у цркви Светих Апостола у Синасосу, Светог Јована Златоустог у Геракију, Старој митрополији у Верији, Светом Николи у Прилепу, Богородици Одигитрији у Пећи и неким млађим споменицима.²⁵⁸³

Наспрам *Мироносица на Христовом гробу*, са источне стране прозора на јужном зиду наоса и на потрбушју суседног лука, илустрован је догађај који се се збио након што су апостоли сазнали да је Христов гроб празан. Реч је о представи *Вечере о Емаусу* (сл. 395-396), детаљније описаној само у тексту јеванђелисте Луке (Лк 24, 30-32), а поменутој, премда без географског одређења, и у Јеванђељу по Марку (16, 12-13).²⁵⁸⁴ Према Лукином јеванђељу, том обеду, на коме су двојица Христових ученика, од којих је један именован као Клеопа, препознали васкрслог учитеља, претходио је њихов сусрет са Господом, кога у том часу нису препознали, на путу у село Емаус у близини Јерусалима (Лк 24, 13-30). Од Христове фигуре, која се налазила у средини сцене, сачуван је само фрагмент нимба и део

²⁵⁸⁰ Грозданов, Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, 4, 6-7, 32; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 31, είκ. 8-9; Μ. Michaïlidis, *Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Theologien à Veria*, in: *Actes du XVe СІЕВ*, II В, Athènes 1981, 472, fig. 6 У Курбинову и Верији је са обућом назначеног типа приказан арханђео Гаврило у *Благовестима*. И двојица арханђела у курбиновској олтарској апсиди носе црвене ципеле украшене бисерима, што је случај и у поменутом храму у Касторији. cf. и представу *Благовести* у јеванђелистару из Дионисијату (cod. 587), cf. *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* I, 444, είκ. 264.

²⁵⁸¹ Cf. supra, стр. 161.

²⁵⁸² За Милешеву cf. n. 2570 supra. За сцену у Сопоћанима cf. Живковић, *Сопоћани*, 14; Томић, *Сороћани*, 382-389.

²⁵⁸³ Jerphanion, *Cappadoce* II, 72; Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, εγ. πίν. 9; E. N. Tsigaridas, *Les Peintures Murales de l' Ancienne Metropole de Veria*, in: *Милешева у историји српског народа*, 97, fig. 13, 28 (где је једна од жена обележена нимбом, па аутор сматра да је реч о Богородици); Костовска, *Свети Никола у Вароши*, 159, таб. XIV; Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 152-153, сл. 70; Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 149-150; *Asinou Across Time*, 286, n. 288. Напоменимо и то да су у цркви Светог Николе у Студеници насликане три мироносице, али се од треће види само нимб, cf. Томић, *Никољача*, сл. 3-4. У поствизантијском сликарству је, иначе, број жена у сцени упадљиво повећан, cf. Шево, *Ломница*, 73, 107; Пејић, *Манастир Пустуња*, 109-110.

²⁵⁸⁴ Сцену је идентификовао Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

одежде. Ликови двојице апостола за столом такође су веома оштећене и од њих су сачувани само ноге и делови торза; апостоли седе на дрвеним столицама без наслона, а под ногама су им правоугаони мермерни супедиони. У средишту сцене је правоугаони сто, састављен од дубљег дрвеног дела и мермерне плоче, ослоњених на танке дрвене ногаре, повезане дрвеном шипрком, од којих је средишњи вертикално постављен а леви искошен. Од архитектонске кулисе у позадини очуван је само фрагмент зида између Христа и десног апостола, са малим квадратним отвором окруженим стилизованим орнаментима.

Услед великих оштећења, иконографија студеничке *Вечере у Емаусу* не може се сагледати у целости.²⁵⁸⁵ Разуме се, може се поуздано претпоставити да је у друштву Клеопе био приказан јеванђелиста Лука, како је то било уобичајено,²⁵⁸⁶ али се може само нагађати да ли је Христос био насликан са уобичајеном физиономијом, или са кратком косом, то јест „у другом обличју“ (Мк 16, 12), како је повремено био случај. На основу сагледљивих остатака сцене закључује се да је за њено извођење коришћен неки савремени предлог, то јест да она показује извесна поствизантијска иконографска обележја. На такво гледиште наводе искошени дрвени ногари стола, за које се паралеле проналазе у светогорском живопису XVI века, на сценама у Великој Лаври, Ставроникити и Дионисијату (сл. 397), премда су ту столови прекривени белим столњацима, а и облик им се разликује од мермерне трпезе у Студеници.²⁵⁸⁷

Поред тога што морфологија сцене у појединим сегментима одише поствизантијским духом, и историјат иконографске теме о којој је реч упућује на претпоставку да она у XVI веку није насликана на основу представе која се на том месту

²⁵⁸⁵ О иконографији *Вечере у Емаусу* cf. Millet, *Recherches*, 641-643; LCI I, cols. 622-626; I. Spatharakis, *An Exceptional Representation of the Supper at Emmaus in the Church of St. Antonios at Vrontisi, Crete*, in: ΛΑΜΠΗΔΩΝ II, 769-784; N. Ζάρρας, *Ο Χριστός εν έτέρα μορφή*, ΔΧΑΕ 28 (2007) 213-224; idem, *The Iconographical Cycle of the Eothina Evangelia in Churches from the Reign of King Milutin*, Зограф 31 (2006-2007) 100-102; idem, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 171-182.

²⁵⁸⁶ Лик светог Луке помиње се у опису сцене који доноси Ерминија Дионисија из Фурне (cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 308/309), а тај апостол, у чијем је јеванђељу и описана *Вечера у Емаусу*, сликан је на свим познатим примерима сцене о којој је реч. Cf. претходну напомену.

²⁵⁸⁷ Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 131.3; Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Εικ 127; Γκυλές, *Μονή Διονυσίου*, 93-94, Εικ. 259; Garidis, *La Peinture Murale*, 147-148, fig. 137-138. На сцени у Лаври приказан је „сигма“ сто, у Ставроникити овални, а у Дионисијату је он правоугаоног облика, правилно перспективно постављен, што се, као и облик ногара, тумачи утицајем ренесансних предлога. Иначе, танки дрвени ногари, повезани, као у Студеници, хоризонталном пречком, појављују се још на сцени *Вечере у Емаусу* у Грачаници, али су ту краћи и нису искошени, cf. Тодић, *Грачаница*, таб. VI. Пример из те задужбине краља Милутина релевантан је за разматрање иконографије *Вечере у Емаусу* у студеничком католикону стога што у оба случаја испод стола нису видљиве Христове ноге, cf. Војводић, *Студенички гроб светог Симеона* (са још неким аналогијама).

налазила на првом слоју фресака. У том погледу је у науци већ изражена оправдана сумња.²⁵⁸⁸ На ту сумњу у првом реду обавезује чињеница да се јеванђељска сцена о којој је реч у програмима православних храмова појавила тек крајем XIII века.²⁵⁸⁹ Иако је *Пут у Емаус* сликан у четворојеванђељима XI века (Paris. gr. 74; Laur. VI 23),²⁵⁹⁰ чак и у тим опширно илустрованим рукописима није приказан Христов обед са двојицом ученика. У ствари, како је већ истакнуто, једини његов приказ из средњовизантијске епохе сачуван је на тлу норманске Сицилије, у катедрали Монреала.²⁵⁹¹ Додатну потврду мишљењу да у назначеном раздобљу није био заживео обичај сликања *Вечере у Емаусу* у оквиру христолошких циклуса у зидном сликарству, бар када је реч о цариградским храмовима, представљао би и податак да се тај јеванђељска епозода не помиње у описима сцена из циклус Христових посмртних јављања у цркви Светих Апостола у оквиру екфрасиса Николе Месарита.²⁵⁹² С друге стране, *Вечера у Емаусу* насликана је у неколико споменика српског сликарства XVI XVII века: у Светом Николи Дабарском, Петковици, Светој Тројици у Пљевљима и Хопову.²⁵⁹³ Стога би управо у том контексту, то јест као резултат замисли идејних твораца обнове најстаријег студеничког живописа и(или) сликара пећке радионице, требало, по свој прилици, сагледавати и појаву *Вечере у Емаусу* у Богородичиној цркви у Студеници 1568. године.

Појединачне представе

Изузев највећег броја порсја мученика и архијереја у медаљонима на поткуполним луцима, готово све остале појединачне фигуре у вишим зонама простора под кубетом потичу са слоја из 1568. године. Обновитељи су сачували само поједине представе, али су и на њима вршили интервенције, као када су „ретуширали“ инкарнат на оригиналној

²⁵⁸⁸ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

²⁵⁸⁹ Најстарија сцена *Вечере у Емаусу* у византијском монументалном живопису сачувана је у цркви Богородице Перивленте у Охриду, осликаној 1294-1295 (Zarras, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 172, 175-176, εικ. 57; Марковић, *Перивлента*, 124) а у српским храмовима је та јеванђељска епизода по први пут илустрована у задужбинама краља Милутина, cf. Тодић, *Српско сликарство*, 140-141.

²⁵⁹⁰ Omont, *Evangelies avec peintures* II, pl. 141; Velmans, *Le Tétraévangile*, 48, fig. 266.

²⁵⁹¹ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*. Cf. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 117, 289, fig. 73A; Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, pl. 53.

²⁵⁹² Nikolaos Mesarites, 882-889; Zarras, *A Gem of Artistic Ekphrasis*.

²⁵⁹³ Петковић, *Зидно сликарство*, 208; Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 142, 235; Голубовић, *Зидно сликарство Петковице*, 93, црт. 3; Петковић, *Света Тројица*, 53, црт. 2.

представи пророка Соломона на потрбушју „тријумфалног лука“, наспрам које су у потпуности пресликали фигуру пророка Давида, поштујући њену оригиналну иконографију (сл. 123, 126).²⁵⁹⁴ Слично томе, иако су на новом слоју малтера насликали цео лик светог Лавра на потрбушју лука који спаја два западна композитна пиластра, од фигуре његовог пандана, светог Флора, на новом слоју малтера је обновљена само глава и околне површине, на којима је исписана и нова легенда са именом светитеља (сл. 150-151).²⁵⁹⁵ Све остале фигуре у потпуности су пресликане у XVI веку. По свему судећи, при томе је поштован њихов оригинални избор и распоред.²⁵⁹⁶

Од пресликаних фигура у првој зони најпре ваља поменути свете ратнике на источним странама северног и јужног зиду (сл. 185-191). Судећи према саставу тих двеју „кохорти“, као и према особеном иконографском обличју светих ратника (одевени су у патрицијске одежде) може се прилично поуздано устврдити да су све њихове фигуре пажљиво пресликане са најстаријег слоја сликарства.²⁵⁹⁷

На западној страни северног зида поткуполног простора данас налазе фигуре светих монаха које су насликане у XVI веку (сл. 197-200). Реч је о представама Светог Јефрема Сирина, Павла Тивејског и светог Паладија. За прве две нема разлога да се сумња да су постојале и у оквиру првобитног иконографског програма.²⁵⁹⁸ Додуше, готово је извесно да је иконографија светог Павла Тивејског унеколико измењена приликом пресликавања његове оригиналне представе. На свим представама насталим пре 1208/1209, тај је подвижник одевен у особену хаљину од кострети и палминог лишћа, што је случај и на обновљеном студеничком живопису,²⁵⁹⁹ али није приказан и са капом од прућа, какву носи у Студеници, већ је увек гологлав. Са поменутиим оглављем, свети Павле Тивејски се слика тек од епохе Палеолога,²⁶⁰⁰ па стога и у српском сликарству XVI века. Довољно је на овом месту указати на његову представу у припрати Пећке патријаршије.²⁶⁰¹ Могуће је да је приликом обнове измењен и садржај натписа на свитку

²⁵⁹⁴ Николић, *Конзерваторски запис* II, 40, 74, сх. 1 (бр. 11), 76, сх. 2 (бр. 11).

²⁵⁹⁵ Cf. n. 1039 supra.

²⁵⁹⁶ О томе опширније cf. supra, стр. 163 sq.

²⁵⁹⁷ Cf. supra, стр. 203 sq.

²⁵⁹⁸ Cf. supra, стр. 225-227.

²⁵⁹⁹ О том иконографском детаљу cf. Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 41.

²⁶⁰⁰ Cf. Д. Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче* (II), Зограф 35 (2011) 145, 146, сл. 5-6.

²⁶⁰¹ Петковић, *Зидно сликарство*, 162. Податке о иконографији наводимо према необјављеној фотографији.

Павла Тивејског, пошто он не одговара цитатима који су исписивани на његовим представама у српским црквама XIII века.²⁶⁰² Чини се, надаље, да су и натпис на свитку светог Јефрема Сирина, заправо цитат из његових поука („Заплачимо мало овде да не бисмо плакали тамо, у вечним мукама“...),²⁶⁰³ изабрали обновитељи сликарства, пошто су исти текст исписали три године раније на ротулусу светог Јевтимија Великог у пећкој припрати (необјављено), што је учинио и зограф Лонгин сликајући дечанску икону истог светог монаха 1572. године,²⁶⁰⁴ да би га у Грачаници поново „доделили“ светом Јефрему Сирину, као у Студеници.²⁶⁰⁵

Готово је сасвим сигурно да је свети Паладије, ранохришћански пустињак из околине Антиохије (†309),²⁶⁰⁶ у студеничком католикону први пут насликан тек 1568. Одјек његовог култа у источнохришћанској уметности био је током средњег века готово незнатан, о чему сведочи податак да су познате само две његове представе из тог раздобља. Једна је сачувана у палестинском манастиру манастиру Кастелиону (VII-VIII век), а друга у рукописном Менологу морејског деспота Томе Палеолога (средина XIV века), где је његово попрсје насликано уз представу Успења Јефрема Сирина, светитеља који је прослављан истог календарског датума (28. јануар).²⁶⁰⁷ До извесног пораста ликовних представа светог Паладија долази у поствизантијском раздобљу. Тај свети је у XVI веку насликан у неколико молдавских цркава,²⁶⁰⁸ а представљен је, осим у Студеници, и у једном другом значајном српском храму. Реч је о попрсју у припрати Пећке патријаршије, где је свети Паладије приказан као млад монах, без кукула на глави.²⁶⁰⁹ По свој прилици, одлука да се у програм обновљеног живописа у Богородичиној цркви уврсти представа Паладија пустињака била је условљена календарским поретком. Наиме, светитељ о коме је реч слави се истог дана кад и Јефрем Сирин, па је то вероватно

²⁶⁰² Cf. Тодић, *Фреске XIII века*, 50, п. 58.

²⁶⁰³ Добротољубље II (електронска верзија).

²⁶⁰⁴ Матић, *Српски иконопис*, 394 (бр. 15).

²⁶⁰⁵ Тодић, *Грачаница*, 249.

²⁶⁰⁶ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 75-76, сл. 13-14.

²⁶⁰⁷ Ibid., 76, сл. 15 (са литературом).

²⁶⁰⁸ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle, Nouvelles recherches. Etudes iconographique*, Paris 1929, 15, 40; E. Cincheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Humor, Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, serie nouă*, 4 (2014) 193 (no. 100), fig. 43; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 77.

²⁶⁰⁹ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 77, сл. 16.

било пресудно да се две фигуре нађу у непосредној близини.²⁶¹⁰ На неки начин, такво гледиште потврђује и податак да се текст на свитку светог Паладија поклапа са оним који у припрати Пећке патријаршије у рукама држи управо свети Јефрем Сирин.²⁶¹¹

Још је лакше закључити да су представе појединих монаха у вишим зонама западног травеја у иконографски програм Богородичине цркве у Студеници уврштене тек у XVI веку. Реч је, најпре, о представама славних балканских анахорета, Јоакима Рилског и Јоакима Сарандапорског (сл. 388-389).²⁶¹² Већ је више пута показано да њихове ликове треба сагледавати у контексту најстојања врха Пећке патријаршије да на извешан начин обједини и програмски популаризује култове светитеља са свог пространог подручја, нарочито у прво време по обнови.²⁶¹³ Ликови светог Јована Рилског и Јоакима Сарандапорског су, као јасан показатељ таквог настојања, три године раније насликани у пећкој припрати, две године по осликовању студеничког католикона појавили су и у Грачаници, а потом и неким другим храмовима на тлу Патријаршије.²⁶¹⁴ Заједно са поменутом двојицом, зидове сршких храмова су у та времена украшавале и фигуре других славних балканских подвижника – Гаврила Лесновског и Прохора Пчињског. Стога је већ претпостављено да су и та двојица светитеља били насликани на обновљеном слоју Богородичине цркве у Студеници. Сасвим је могуће да су они били насликани наспрам Јоакима Осоговског и Јована Рилског, то јест у прозору на северном зиду западног травеја, где су фреске уништене.²⁶¹⁵

На западној страни јужног зида западног травеја налази се фигура светог Јевтимија Новог (сл. 390).²⁶¹⁶ По свему судећи, реч је о једном од првих познатих светогорских пустињака (820-898), чији је култ био везан за Солун.²⁶¹⁷ Сачуване су само

²⁶¹⁰ Cf. *ibid.*, 77.

²⁶¹¹ Тај натпис није објављен. Опреза ради, на овом месту помињемо и једну другу личност по имену Паладије, веома важну за историју православног монаштва. Реч је о египатском пустиножителу, касније епископу Хеленополиса и Аспуне (IV-V век), који је написао *Лавсаик*, један од најпознатијих патерика. За основне податке о тој личности и његовом делу, са свом старијом литературом cf. М. Марковић, *Илустрације патеричких прича у припрати хиландарског католикона*, in: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, ed. В. Кораћ, Београд 1998, 507-508.

²⁶¹² *Ibid.*, 77-79, сл. 17-20, са свом старијом литературом.

²⁶¹³ Петковић, *Зидно сликарство*, 86-87; Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 655-656, 661, 662.

²⁶¹⁴ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 77-79, сл. 18-19, са литературом.

²⁶¹⁵ Петковић, *Зидно сликарство*, 87, п. 94; Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 655.

²⁶¹⁶ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 69, сл. 5-7.

²⁶¹⁷ За аргументе у прилог наведеној идентификацији, као и за детаљнији осврт на биографију и култ Јевтимија Новог Солунског, са изворима и литературом, cf. *ibid.*, 71-74. Ту наведеним радовима требало би додати ново, у међувремену објављено издање житија са преводом на енглески језик и расправу у којој се

поствизантијске представе светог Јевтимија Новог Солунског. Реч је готово искључиво о менолошким фигурама, у оквиру илустрације за 15. октобар – у споменицима зидног сликарства XVI века (Велика Лавра, Сучевица, Роман) и на руским календарским иконама.²⁶¹⁸ Његов лик уврштен је, тако, и у најзначајније српске менологе из времена туркократије – оне у пећкој припрати и цркви Светог Николе у Пелинову.²⁶¹⁹ У ретке појединачне представе Јевтимија Новог спада његово попрсје из приправе манастира Свете Тројице у Пљевљима,²⁶²⁰ али је и његова појава одраз поштовањем синаксарског редоследа, будући да је светитељ насликан у близини светог Андроника (9. октобар) и светог Козме Мајумског (12. октобар).²⁶²¹ Имајући у виду наведене податке, али и програмски контекст студеничке представе светог Јевтимија Новог Солунског, може се претпоставити да разлог њене појаве такође треба тражити у ослањању на црквени календар. Пошто је у непосредној близини, у прозору, насликано попрсје светог Јована Рилског, чији је пренос моштију обележаван 19. октобра, највероватнијом се чини претпоставка да је свети Јевтимије Нови насликан зато што је његова памјат обележавана четири дана раније.²⁶²²

Када је реч о пресликаним представама монаха у западном травеју, ваља да поменимо још и то да су речи на свитку светог Јована Лествичника (сл. 223), чија се фигура могла налазити и на првобитном слоју живописа,²⁶²³ вероватно први пут исписане 1568. године. Наиме, исти тај текст се појављује и на свитку светог Саве Освећеног у пећкој припрати (необјављено), а потом и на и ротулусу тог славног палестинског подвижника на Лонгиновој дечанској икони.²⁶²⁴

Изгледа да су обновитељи најстаријег студеничког сликарства у извесној мери изменили и првобитан избор и распоред светих лекара у западном травеју наоса. На такву помисао наводи фигура светог Андроника, насликана између светих Дамјана и Кира, на

доносе нови хронолошки подаци о животу и активностима Јевтимија Новог, cf. *Holy Men of Mount Athos*, 2-125; R. Greenfield, *A Revision in the Dating of Euthymios the Younger of Thessalonike*, AB 135/2 (2017) 247-264.

²⁶¹⁸ Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 72-73.

²⁶¹⁹ Ibid., 70, 71, сл. 8, 11.

²⁶²⁰ Ibid., 71, 73, сл. 10.

²⁶²¹ Петковић, *Света Тројица*, 141 (бр. 34, 36, 37).

²⁶²² Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 78, 79.

²⁶²³ Cf. supra, стр. 246-247.

²⁶²⁴ Матић, *Српски иконопис*, 394 (бр. 16). И на свитку који свети Сава Освећени држи у Светој Тројици Пљеваљској исписан је исти текст, cf. Петковић, *Света Тројица*, 145.

западној страни североисточног композитног пиластра (сл. 401). Реч је о старијем, седом човеку, кратке косе и нешто дуже зашиљене браде, огрнутом црвеним плаштом, који десном руком благосиља а левом придржава књигу.²⁶²⁵ Већ је уочено да је реч о необичном програмском решењу, пошто светитељ тог имена није представљан у друштву светих врача. Претпостављено да је реч о светом монаху Андронику (2. март).²⁶²⁶ Према необично занимљивим житијним сведочанствима, у питању је био богат, али честит мењач новца или златар (“ἀργυροπράτης”) из Антиохије (IV-V век), који се након смрти деце са супругом Атанасије запутио у Египат. Ту се од ње привремено разишао и отишао у Скитску пустињу, да би се подвизавао под духовним надзором светог Данила Скитског. Приликом ходочашћа у Свету Земљу, Андроник је срео своју супругу прерушену у монаха, она му се придружила, скривајући свој идентитет, а по повратку у Скитску пустињу и остала с њим, као сабрат Атанасије, све до смрти, а да супруг није дознао истину све док се није упокојила.²⁶²⁷ Веома озбиљан аргумент за предложену идентификацију представља једна кипарска икона светих Андроника и Атанасије, на којој је светитељ представљен са лекарском бочицом у руци.²⁶²⁸ Како је већ истакнуто, о лекарском позиву светог Андроника Скитског нема речи у кратком житију у оквиру Цариградског синаксара,²⁶²⁹ али је појава поменутог иконографског детаља објашњива у светлу особености култа поменутог светитеља на Кипру. Према кратком житију светих Андроника и Атанасије у тзв. „царском менологу“ за фебруар и март из Патријаршијске библиотеке у Москви (Син. 183), храм посвећен том светитељском пару у памфилијском граду Аталији (Анталија) био је чувено лечилиште, у коме су болесници исцељивани мирисним уљем што је точило из икона светих Андроника и Атанасије.²⁶³⁰ Исти подаци о

²⁶²⁵ Петковић (В.), *Студеница*, 47; idem, *La peinture serbe* II, 8; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10 (II 90); Петковић, *Зидно сликарство*, 167; Николић, Конзерваторски запис II, 78, сх. 5, северозападни пиластер, (бр. 61)[без идентификације]; Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

²⁶²⁶ Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

²⁶²⁷ Syn CP, col. 501; BHG 38-40; Auctarium BHG, 24-25; Novum auctarium BHG, 23-24; ПЕ II, 420-421; B. Dahlman, *Saint Daniel of Sketis: A Group of Hagiographic Texts Edited with Introduction, Translation, and Commentary*, Uppsala 2007, 82-87, 166-181; A. Alwis, *Celibate Marriages in Late Antique and Byzantine Hagiography: The Lives of Saints Julian and Basilissa, Andronikos and Athanasia, and Galaktion and Episteme*, London-New York 2011, 249-277.

²⁶²⁸ Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*. О времену настанка поменуте иконе изношена су различита мишљења (за њихов преглед cf. *ibid*), а у најновијем каталогу кипарског иконописа датована је у XIII-XIV век, cf. *Κυπριακὴ τῆ τρόπῳ*, fig. 87.

²⁶²⁹ Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*.

²⁶³⁰ *Menologii anonymi Byzantini*, 173.

исцелитељским моћима постоје и у похвалном слову који је светим Андронику и Атанасији посветио свети Неофит Кипарски (1134–1214).²⁶³¹ Сучељавањем поменутих хагиографских сведочанстава са кипарском представом светог Андроника као светог врача долази се до недвосмисленог закључка да је он несумњиво био поштован као исцелитељ. Због тога је разложно помислити да је и у Богородичиној цркви у Студеници међу светим лекарима приказан управо свети Андроник Скитски. Истина, на поменутој кипарској икони је он насликан у облику средовечног човека смеђе браде, као и на неким ранијим представама,²⁶³² али ту разлику у односу на студенички лик светог Андроника не би требало сматрати препреком предложеној идентификацији, пошто је исти светитељ у средњовизантијској уметности сликани као старији човек белих власи, истина ретко.²⁶³³ Једна друга околност, ипак, намеће се као веома озбиљан контра-аргумент. Не може се, наиме, пренебрегнути чињеница да свети Андроник у студеничком католикону није приказан у монашкој одежди.²⁶³⁴ Осим тога, на опрез наводи и чињеница да он у левој руци држи књигу, што би се тешко могло протумачити као одговарајући „атрибут“ становника Скитске пустиње. Уосталом, ниједан други аскета, на оба слоја сликарства студеничког католикона, није представљен са кодексом, нити је то иначе, осим у случају појединих светитеља (Јован Каливит), било обележје светих монаха у византијској уметности, за разлику од свитка и крста. Стога се књига никада не појављује ни на представама светог Андроника Скитског.

Ваља, осим на поменуте иконографске занимљивости, скренути пажњу и на то да је, бар колико је нама познато, у српском сликарству из времена туркокрације свети Андроник Скитски насликан само у манастиру Свете Тројице у Пљевљима.²⁶³⁵ Насупрот томе, веома је важно приметити да је српске храмове XVI и XVII века неретко украшавао

²⁶³¹ Delehaye, *Saints de Chypre*, 179, 180; Mouriki, *The Cult of Cypriot Saints*, 247. О поменутом храму у Аталији cf. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, 388; ТИВ VIII/1, 325.

²⁶³² С таквом физиономијом светитељ је приказан и у цркви Светог Антонија у Келији, испосници Светог Неофита код Пафоса и Богородичином храму у Лагудери, cf. Perdiki, *L'église Saint-Antoine de Kellia*, 26, fig. 16; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 121-122, fig. 89; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 33, fig. 8-9.

²⁶³³ Таква је управо представа у поменутом московском рукопису, cf. Попов, Тренив, *Миниатюры греческого минология*. 8, таб. 29; О представама светог Андроника Скитског и његове супруге Атанасије, нарочито бројним на Кипру, cf. Mouriki, *Panagia at Moutoullas*, 196-197; eadem, *The Cult of Cypriot Saints*, 247-248.

²⁶³⁴ Cf. Петковић (В.), *Студеница*, 47, где се погрешно каже да је светитељ приказан у „схимничком оделу“, као и свети Кир, насликан до њега. Штавише, Владимир Петковић није, вероватно због стања у коме се фреска налазила, успео да разазна књигу у руци светог Андроника, па је сматрао да он држи „икону са ликом Христовим“:

²⁶³⁵ Петковић, *Света Тројица*, 141 (бр. 34).

лик једног другог светог Андроника. Реч је о једном од седамдесеторице апостола, поменутом у Посланици апостола Павла Римљанима (16, 7), који је у та времена сматран првим епископом Паноније.²⁶³⁶ По свему судећи, представама светог Андроника Панонског у српским храмовима изражавана је свест о апостолском пореклу словенске цркве, односно о дубоким историјским коренима Пећке патријаршије. Како је то сасвим недавно убедљиво показао Милан Радујко, нарочито је, у том погледу, речит податак да је тај светитељ, заједно са светим Титом, „апостолом Далмације,“ приказан у оквиру Деизиса са апостолима на стубу уз архијерејски трон католикона манастира Ораховице, осликане 1594. године.²⁶³⁷ Веома је, надаље, за расправу о идентитету студеничког светог Андроника значајно напоменути да је у неким од репрезентативних фреско-ансамбала тога времена (Морача, Ђурђеви Ступови у Будимљи) лик светог Андроника Панонског доведен у непосредну програмску везу са представом светог Кирила Филозофа.²⁶³⁸ Имајући то у виду, не сме се нипошто пренебрегнути чињеница да је лик словенског просветитеља и у студеничком католикону насликан у близини светог Андроника, на западном зиду северног вестибила.²⁶³⁹ Иако се не може говорити о непосредној програмској комуникацији тих двеју фигура, има основа да се размишља о заједничким, „истористичким“ идејним потицајима њихове појаве. На основу наведених примера, треба, дакле, озбиљно размислити о могућности поистовећења светог Андроника у студеничком католикону са светитељем који је сматран „апостолом Паноније“.²⁶⁴⁰

²⁶³⁶ Иако је у појединим спискова седамдесеторице апостола заиста поменут као епископ Паноније, Андроник је у неким другим листама, ништа мање веродостојним, уписан као епископ Шпаније. Због тога се мора задржати опрез у погледу убикације његове катедре. За последње осврте на тај проблем cf. Б. Стојковски, *Историјски контекст Методијеве стихуре Светом Димитрију*, Наука и савремени универзитет 1 (Ниш 2012) 849–852; idem, *Боландистичко житије светог Андроника*, Култура полуса 13–14 (Нови Сад 2010) 67–73. М. Betti, *The Making of Christian Moravia (858–882) Papal Power and Political Reality*, Leiden-Boston 194–196. Посебно је, за рецепцију Андрониковог култа у српској средини важно напоменути да се и у *Житију светог Методија* Панонска црква именује као „катедра светог Андроника“, cf. *Ђурило и Методије. Житија, службе, канони, похвале*, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 1964, 161; П. Коматина, *Црквена политика Византије од краја иконоборства до смрти цара Василија I*, Београд 2014, 334–335; Радујко, *Сапрестоље и доње место пожешког митрополита*, 200.

²⁶³⁷ Радујко, *Сапрестоље и доње место пожешког митрополита*, 197, 199–205, сл. 116, 11г; О представама апостола Тита у српској уметности cf. В. Todić, *A Serbian Legend of the Holy Apostle Titus and its Reflection in Art*, ДХАЕ 34 (2013) 129–140.

²⁶³⁸ Петковић, *Морача*, 231; Војводић, *Поствизантијско сликарство Ђурђевих ступова*, 557; Радујко, *Сапрестоље и доње место пожешког митрополита*, 201.

²⁶³⁹ Cf. infra, стр. 524.

²⁶⁴⁰ Тако је светитеља, у ствари, већ идентификовао Сретен Петковић. Он у прегледу млађег слоја живописа Богородичине цркве наводи само име светог Андроника, али је она у индексу убројана заједно са

Додуше, таквој идентификацији противила би се чињеница да је свети Андроник Панонски у српској уметности XVI века сликан или у епископском орнату,²⁶⁴¹ или у хитону и химатиону, као на представи у поменутом славонском храму, Хопову,²⁶⁴² и менологу у припрати Пећке патријаршије, где је, са портретским особеностима које у основи одговарају лику разматраног светитеља у Студеници, насликан заједно са супругом Јунијом (сл. ²⁶⁴³ Иако одежа светог Андроника у Богородичиној цркви не одговара ни једној од иконографских „редакција“ представа истоименог панонског епископа, један веома речит аргумент (уз податак да светитељ држи књигу, што би приличило лику једног „малог апостола“) нам не допушта да лако одустанемо од наведене идентификације. Посебно је, наиме, важно нагласити да постоје писана сведоченства, сасвим сведена али изречита, о исцелитељској моћи светог Андроника Панонског. У канону који је у част тог светитеља и његове супруге саставио Јосиф Химнограф говори се о исцељењима што их је Андроник вршио за живота („Примио си, богомудри Андрониче, божанску благодат, да лечиши болести и да зле духове одгониш“), али и о његовим постхумним чудима: „Свети Андроник сав обасјан, просветљује срца светлошћу богопознања, и приводи их ка Господу, зато и после уснућа излива исцељења свима, који са вером долазе његовом светом храму, и свима вернима излива велику милост“.²⁶⁴⁴ Цариградски храм о коме говори песнописац не може се данас прецизно убицирати, али се највероватније налазио у близини тзв. Евгенијеве капије на источном крају Златног рога.²⁶⁴⁵ У Синаксару Цариградске цркве се, наиме, као прва памјат предвиђена за 22. фебруар, помиње обретење моштију неких светитеља у близини поменуте капије, које се збило за владавине цара Аркадија (395-408). Извесном клирику и калиграфу Николи

осталим представама „Андроника Панонског, апостола и св. врача“, cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 167, 244.

²⁶⁴¹ Осим поменутих примера из Мораче и Ђурђевих Ступова (cf. n. 2638 supra), у архијерејској одежди је свети Андроник насликан у Светој Тројници Пљеваљској и Побушком манастиру код Скопља, cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 190.

²⁶⁴² Петковић, *Зидно сликарство*, 207. И на овај начин изражавам захвалност колегиници Милицы Поповић, која ми је несебично уступила фотографију хоповске представе светог Андроника.

²⁶⁴³ Мијовић, *Менолог*, 372. У Ерминији Дионисија Фурне је, иначе, прописано да се свети Андроник слика као голобрад младић, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 386/387.

²⁶⁴⁴ *Минеј за мај*, 182 (електронска верзија).

²⁶⁴⁵ У питању је једна од тзв. „царских капија“ града, cf. A. Van Millingen, *Byzantine Constantinople. The Walls of the City and Adjoining Historical Sites*, London 1899, 227-229; W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977, 57; C. Mango, *The Triumphal Way of Constantinople and the Golden Gate*, DOP 54 (2000) 178-179; P. Magdalino, *Pseudo Kodynos' Constantinople*, in: idem, *Studies on Constantinople*, 11, 12.

откривено је нешто касније да се међу њима налазе и мошти светих Андроника и Јуније.²⁶⁴⁶

На основу свега што је речено, не може се с поуздањем говорити о идентитету светог Андроника који је у Богородичиној цркви у Студеници насликан 1568. године. Склони смо мишљењу да је реч о представи једног од седамдесеторице апостола, коме је у српској средини приписивана улога апостола Паноније, али такво гледиште, услед поменутих иконографских необичности, не можемо и доказати. Иако иконографија представе не дозвољава ни да се лако прихвати могућност да је реч о лику светог Андроника Скитског, таква идентификација се не може ни одбацити, због тога што је на ретким ликовним представама тај скитски монах, за разлику од панонског епископа, приказиван са атрибутима лекарског позива. Чини се, дакле, извесним једино то да на првобитном слоју сликарства светитељ о коме је реч није могао налазити међу светим лекарима. На оригиналном живопису на том месту треба највероватније замислити лик светог врача Јована, који је најчешће сликан поред светог Кира.

Када је реч о представама мученика на слоју сликарства из 1568. у вишим зонама наоса, онда посебну пажњу треба посветити попрсјима светитеља на западном поткуполном луку. Има, наиме, довољно разлога да се њихов избор припише обновитељима најстаријег студеничког живописа и њиховим саветодавцима.

Сликани украс источне стране поменутог лука до наших дана доспео је само у фрагментарном облику. Од медаљона са попрсјима мученика који су га украшавали у потпуности су очувани само први на северној страни и два на супротној. Остале представе мученика није могуће идентификовати, пошто су веома пострадали.²⁶⁴⁷ На највећем делу лука живопис је, заправо очуван само дуж доње ивице, па се разазнају само сасвим скромни фрагменти медаљона и попрсја у њима. У бољем стању су једино два попрсја у горњем делу лука, са страна темена. Ипак, иако је од прве представе мученика видљив већи део нимба и фрагмент лица, идентитет тог светитеља не може се утврдити јер је бојени слој фреске у великој мери пострадао, а нема ни остатака пратећег натписа. Исти је

²⁶⁴⁶ Syn. CP, col. 483.

²⁶⁴⁷ Николић, *Конзерваторски запис II*, 78, сх. 5 (бр. 58).

случај са суседном представом, од које су до данас опстали само већи део клипеуса и мањи део нимба.

Два мученика на јужном зачељу (сл. 404-405) могу се, срећом, поуздано препознати. Реч је о представама светог Саватија, приказаног у обличју средовечног човека, и светог Доримедонта, насликаног са младићким цртама лица (19. септембар).²⁶⁴⁸ Та двојица мученика страдали су, према житијним списима сумњиве историјске вредности, у Антиохији и фригијском граду Синади за владавине римског императора Проба (276-282).²⁶⁴⁹ Заједно са њима прославља се и свети Трофим. Тај светитељ се, штавише, у поменутих хагиографским изворима увек помиње на првом месту, па се може опрезно претпоставити да се изнад медаљона са ликом светог Саватија, некада налазило и његово попрсје. Не може се изричито оспорити претпоставка да су се представе поменутих мученика налазила и на најстаријем слоју живописа Богородичине цркве. Међутим, приличну сумњу у такву могућност буди податак да су ликовне представе светих Трофима, Саватија и Доримедонта млађе од најстаријег студеничког сликарства сачуване само у рукописима, а да на зидовима храмова засад, колико знамо, није пронађена ниједна.²⁶⁵⁰ Пре 1453, од примера у зидном сликарству познате су нам представе поменутих мученика у Протатону, Старом Нагоричину (само Саватије и Доримедонт) и Раваници,²⁶⁵¹ као и појединачна, веома занимљива представа светог Трофима у Дечанима.²⁶⁵² У поствизантијском раздобљу су свети Трофим, Саватије и Доримедонт сликани чешће но раније, о чему, рецимо, сведоче представе из неколико

²⁶⁴⁸ Петковић, *Зидно сликарство*, 168, помиње само светог Саватија, док Николић, *Конзерваторски запис II*, 78, сх. 5, југозападни пиластар (бр. 58/1-2), уз Саватијево, погрешно наводи име светог Доримедонта („свети Дорминт“).

²⁶⁴⁹ Syn. CP, cols. 57-58; ВHG I, 307; Franchi de Cavalleri, *Note agiografiche VII*, 101-153; Јустин, *Житија светих за септембар*, 343-349; Марковић, *О иконографији светих ратника*, 617-618. Према белешци у Цариградском синаксару њихов спомен обављан је у цркви Светог Павла на Орфанотрофиону, cf. Syn. CP, col. 58.

²⁶⁵⁰ У Менологу Василија II насликано је њихово страдање, као и на синајском хексаптиху и менологу из библиотеке Марчијана у Венецији, а у месецослову ватиканског јеванђелистара (Vatic. gr. 1156) насликане су њихове фронталне фигуре. Поред тога, сведен житијни циклус светих Трофима, Саватија и Доримедонта сачуван је у менологу за септембар из Британске библиотеке, cf. *Il menologio di Basilio II*, I, 15; II, 49; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 122, 178, figs. 5D8, 3E5; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevandelja*, 18, 70; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 49, pl. 3; Walter, *London September Metaphrast*, 15, fig. 7. Cf. и LCI VIII, cols. 499-500; Walter, *The Warrior Saints*, 255-256; Представе светих Трофима Саватија и Доримедонта сликане су и у календарима на зидовима храмова осликаних у XIV веку: Тодић, *Грачаница*, 102, idem, *Старо Нагоричино*, 81; С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 379; Томић-Ђурић, *Марков манастир*, 377, сл. 295; Мијовић, *Менолог*, 349

²⁶⁵¹ *Протојато*, 245-247; Тодић, *Старо Нагоричино*, 78; Стародубцев, *Зидно сликарство*, II, 43.

²⁶⁵² Марковић, *О иконографији светих ратника*, 617-619.

светогорских храмова.²⁶⁵³ У српским споменицима осликаним после обнове Пећке патријаршије, осим оних овде размотрених, сачуване су једино представе светог Трофима у Морачи²⁶⁵⁴ и светих Доримедонта и Саватија у сликаном календару цркве Светог Николе у Пелинову (1718).²⁶⁵⁵

На супротној страни лука очувана је, како је поменуто, само представа првог у низу мученика. Његов лик се данас не може сасвим јасно разазнати, али је пратећи натпис у потпуности читљив (сл. 406). На основу те легенде сазнаје се да је у питању погрше светог Калистрата, страдалника из времена Диоклецијанових прогона.²⁶⁵⁶ Према пролошким хагиографским саставима, свети Калистрат био је римски војник родом из Картагине. Када је приликом његовог боравка у Риму (или, вероватније, у *Новом Риму*, тј. Цариграду) откривено да је хришћанин, мучен је и погубљен. Заједно са Калистратом пострадао је том приликом и четрдесет девет војника који су под његовим утицајем примили Христову веру. У Цариградском синаксару, спомен ове педесеторице мученика прописан је за 27. септембар.²⁶⁵⁷ У престоници Византијског царства је, према неколико поузданих извора, постојао манастир Светог Калистрата,²⁶⁵⁸ а из канона што их је у част светих Калистрата и Гимнасија (једног од осталих страдалих војника) саставио Јосиф Химнограф сазнаје се и то да су њихове мошти сматране чудотворним.²⁶⁵⁹ Ипак, византијске ликовне представе светог Калистрата и његових састрадалника прилично су ретке. Када је реч зидном сликарству, засад, колико нам је познато, није откривен ни један пример из времена што је претходило првом осликавању Богородичине цркве у Студеници. Утисак о слабом одјеку култа светог Калистрата и четрдесет девет војника у византијској уметности само донекле ублажава постојање менолошких представа. Њихово заједничко страдање илустровано је у

²⁶⁵³ Γούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 251 (no. 155-157), 342 (no. 290-292), 351 (no. 29-30, 32). За још неке поствизантијске представе светог Трофима cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 618.

²⁶⁵⁴ Петковић, *Морача*, 240.

²⁶⁵⁵ Мијовић, *Менолог*, 377.

²⁶⁵⁶ Светитеља је препознао једино Николић, *Конзерваторски запис II*, 78, сх. 5, југозападни пиластар (бр. 58/3), уз нетачан податак да се његово погрше налази „на самом темену лука“.

²⁶⁵⁷ Syn CP, cols. 82-83; ВНГ I, 103; Auctarium ВНГ, 45-46; Novum auctarium ВНГ, 48; F. Halkin, *La Passion ancienne de St. Callistrate*, Byzantion 53 (1983) 232-249. Јустин, *Житија светих за септембар*, 553-559; ПЕ XXIX, 557-558.

²⁶⁵⁸ *The Patria*, 208/209; Janin, *La géographie ecclésiastique I*, 285-286.

²⁶⁵⁹ „Гледам гроб са твојим моштима, и певам и величам патње и страдања твоја...“ [Минеј за септембар, 436 (електронска верзија)] „У твојем храму исцелење налазе, сви који ту побожно долазе, и од зала и невоља се избављају, па те са вером славни Гимнасије похваљују“ (Ibid., 437). „Мучениче Калистрате, твој гроб са моштима, излива исцелење свима несрећнима, и уистину зауставља страсти неизлечиве, и одгони таму злих духова, дејством, силом и благодаћу Божанскога Духа.“ (Ibid.).

Менологу Василија II, менологу из Марћане и на синајском хексаптиху, у лондонском менологу за септембар и менологу из Бодлијеве библиотеке (Вагосси 230) приказана је декапитација светог Калистрата, док је његова самостална стојећа фигура насликана је у месецослову ватиканског јеванђелистара (Vatic. gr. 1156).²⁶⁶⁰ Осим поменутих, сачуване су и неки ретки примери у зидном сликарству, као што су ликови светог Калистрата у Дечанима и Раваници.²⁶⁶¹ После обнове Пећке патријаршије светитељ о коме је реч је, осим у Студеници, насликан још једино у Хопову.²⁶⁶² Из свега што је речено закључујемо да је вероватније да лик светог Калистрата у Богородичиној цркви у Студеници није заснован на оном са оригиналног слоја, мада се, теоријски посматрано, таква могућност не може до краја искључити.

Постоји вероватноћа да су размотрене фигуре мученика на западном луку зографи из 1568. распоредили на западном луку служећи се синаксаром, као што су то учинили и у случају неких других фигура које нису пресликали са оригиналног слоја.²⁶⁶³ О томе би сведочио податак да се и свети Калистрат и свети Трофим, Саватије и Доримедонт прослављају у септембру. Разуме се, наведена претпоставка би се могла коначно доказати једино у случају да су, уз поменуте, на западном луку сачуване и друге фигуре мученика.

Обнављајући сликарство наоса, пећки зографи су 1568. насликали и један Христов лик. Реч је о још једном попрсју Христа Анђела Великог савета (сл. 407), приказаном у врху западног зида западног травеја, изнад сцена *Васкрсења Лазаревог* и *Уласка у Јерусалим*, које су, како је показао, насликане у складу са иконографским стандардима XVI века. Већи део скоро троугаоне површине на којој се то попрсје налази је уништен, али је у његовом средишту очуван лик младоликог Христа, одевеног у црвени хитон и златни химатион, са остацима крила што су се, нема сумње, ширила на лево и десно.²⁶⁶⁴ Из

²⁶⁶⁰ *Il menologio di Basilio II*, I, 21: II, 70; Ševčenko, *Metaphrastian Menologion*, 123, 179, figs. 3E10, 5E8; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 51, pl. 3; Walter, *London September Metaphrast*, 17, fig. 12; Hutter, *Corpus I*, 50, fig. 172; Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vatikanskog jevanđelja*, 18, 71. Cf. и LCI VIII, cols. 265-266; Walter, *The Warrior Saints*, 248-249.

²⁶⁶¹ Марковић, *Појединачне фигуре*, 250; Стародубцев, *Зидно сликарство II*, 43.

²⁶⁶² Петковић, *Зидно сликарство*, 205. Cf. и поствизантијске представе светог Калистрата у неколико светогорских храмова: Τοῦτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο*, 147 (no. 206), 152 (no. 160), 320 (no. 31), 342 (289).

²⁶⁶³ Cf. *infra*.

²⁶⁶⁴ Петковић, *Зидно сликарство*, 167 („Христово попрсје“); Тодић, *Фреске*, сл. 102, Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 9; Николић, *Конзерваторски запис II*, 75, сх. 2 (бр. 73) [“Попрсје Христа анђела”]; Поповић (Б.), *Студеница*, сл. 28 (копија фреске).

разлога који су наведени поводом истог иконографског типа Христовог лика у ђаконикону,²⁶⁶⁵ јасно је да нема говора о постојању представе о којој је реч на најстаријем слоју живописа. У корпусу српског сликарства XVI и XVII века лако је, с друге стране, пронаћи аналогije за примењено решење. Реч је о неколико представа Христа Анђела Великог савета на троугаоним „тимпанонима“ у највишем регистру фасада.²⁶⁶⁶

Ктиторска композиција

Ктиторска композиција у западном травеју Богородичине цркве у Студеници сачувана је у облику који је добила 1568. године (сл. 237, 408-411).²⁶⁶⁷ „Свети Симеон Немања и ктитор овог светог места“ приказан је у благом молитвеном наклону. Он у левој руци држи модел Богородичине цркве, а десну је испружио напред. Око главе има нимб, а одевен је у великосхимничку одежду. Преко монашког кукулиона, Симеон носи златну куполну круну, украшену бисерима и драгим камењем. Испред ктитора је Богородица. Она левом руком држи Симеона за руку, према њему је усмерила и свој поглед, а десницу је подигла на другу страну. Тим гестом Богомајка препоручује ктитора Исусу Христу. „Праведни судија“ седи на трону са наслоном, десном руком благосиља, а левом придржава отворену књигу на којој је одломак из Јеванђеља по Матеју (25, 34): „Ходите благословени Оца мојега; примите Царство које вам је припремљено од постања свијета.“ Ктиторској композицији припадају и две фигуре насликане са обе стране главног дела представе. Са јужне стране, на источној страни југозападног пиластра, налази се представа

²⁶⁶⁵ Cf. supra, стр. 440-443.

²⁶⁶⁶ Петковић, *Морача*, 65, 264; Пејић, *Црква Богородичиног Успења у Мртвици*, 109, сл. 1; idem, *Црна Река*, 123, црт. 1-2, сл. 1-2.

²⁶⁶⁷ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 28, таб. XIX; Петковић (В.), *Ликови ктитора*, 302; idem, *Студеница*, 45-46, сл. 45-48; idem, *La peinture serbe I*, pl. 3b, 4b; Окунев, *Портрети*, 75-76, 79; Petković (V.), *La peinture serbe II*, 8, pl. I; Радојчић, *Портрети*, 13-14, сл. 1; Петковић (В.), *Преглед*, 317, сл. 995; Millet, Frolow, *La peinture I*, pl. 42/2; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9 (по. 40-44), Abb. 73-74; Петковић, *Зидно сликарство*, 89, 167, сл. 27; Тасић, *Сликарство*, 97; Бабић, *Живопис*, 157-158, сл. 1; Годић, *Фреске*, 144, 166, сл. 122; Николић, *Конзерваторски запис I*, 27, 30, 52-53; II, 74 сх. 1 (бр. 61); Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 16-17; Поповић, *Гроб светог Симеона*, 163-164; idem, *Српски владарски гроб*, 34-36, сл. 2; Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*; Годић, *Ктиторска композиција* (посебно п. 1, где су наведени и радови које овде не помињемо); Παλαεστωράκης, *Επιτύμβιες παραστάσεις*, 293; Бурић, *Иконографска похвала*; Weißbrod, «Hier liegt der Knecht Gottes...», 102-103; Чанак-Медић, Годић, *Манастир Студеница*, 91, сл. 2, 59, 76-77; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 65-66, сл. 1; idem, *Студеница*, 206, сл. 160; Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

светог Саве Српског. Симеонов најмлађи син је, попут оца, приказан у благо погнутом ставу. Десну руку је испружио испред себе, а у левој држи књигу. Његово је светитељство, осим легендом („свети Сава Српски“), истакнуто и нимбом, а одевен је у архијерејску одежду – стихар са надбедреником, преко кога носи полиставрион и омофор. Као пандан првом српском архиепископу насликан је свети краљ Стефан Дечански. Његова фигура постављена је фронтално и он гледа право у посматрача, али обема рукама, подигнутим до висине груди, указује на „сцену“ изнад Симеоновог гроба. На себи има сакос, са манијакисом и лоросом, на глави куполну круну, а око главе нимб. Осим легенди уз ликове протагониста сцене, и текста на Христовој књизи, у оквиру ктиторске композиције био је исписан још један натпис, у међувремену, нажалост уништен. Он је био уоквирен двема белим линијама што се пружају испод Христовог престола и фигура Богородице и Симеона Немање.

Донаторска слика изнад гроба Симеона Немање привукла је нарочиту пажњу већ на самим почецима озбиљнијих научних проучавања живописа Богородичине цркве у Студеници. Резултати истраживања више генерација истраживача могу се свести на следећи закључак: Нема ни најмање сумње у то да се и ктиторска представа налазила на истом месту, изнад гроба Симеона Немање. Оригинално иконографско устројство њеног основног језгра поновљено је приликом обнове у XVI веку. Па ипак, озбиљни аргументи говоре у прилог гледишту о извесним изменама које су том приликом начињене. Резервисаност према могућности да данашња ктиторска представа у потпуности одражава затечено стање побуђују поједине иконографске необичности главног призора, али и „секундарни“ елементи композиције, то јест фигуре светог Саве и светог Стефана Дечанског.

Не треба, за почетак, сумњати у то да су обновитељи поштовали иконографско устројство централног призора оригиналне композиције. Како су то показали, најпре, Светозар Радојчић, а потом и Гордана Бабић, решење са Богородицом која, држећи га за руку, приводи ктитора Христу на престолу који га благосиља, било је добро познато у византијској уметности. При томе је важно напоменути да сачувани компаративни примери припадају корпусу аристократских, а не царских портрета.²⁶⁶⁸ Најстарија

²⁶⁶⁸ Када је реч о донаторским портретима византијских царева, само се малобројни могу довести у извесну везу са ктиторском сликом у студеничком католикону. Такав је, рецимо, портрет цара Алексија I

аналогија потиче из Четворојеванђеља бр. 291 из Руске националне библиотеке у Санкт-Петербургу (1067), где супругу дародавца рукописа, Ирину Гаврас, Богородица приводи Христу, који је положио руку на главу патрикија Теодора. Студеничком решењу још је сличнија донаторска представа у рукопису бр. 5. у библиотеци манастира Ивирина (последња трећина XIII века), на којој Мајка Божија држи за руку ктитора Јована препоручујући га Христу на престолу, поред кога стоји свети Јован Златоусти, имењак дародавца. Иако потиче тек с краја XIV века (1391), представа у псалтиру из Оксфорда (Christ Church, Arch. W. Gr. 61) посебно је драгоцен, будући да на иконографски ефектан начин сведочи о сотириолошко-есхатолошком слоју значења назначеног типа композиција – решење је у основи исто као и на претходно поменутих сликама, с тим што ту Богородица монаха Калоидаса повлачи из гроба (!).²⁶⁶⁹ Најближа аналогија из зидног сликарства сачувана је на Кипру. На ктиторској композицији у цркви Богородице Аракиотисе у Асину, магистар Никифор, ктитор храма, посредством Богородице приступа Христу на престолу, приносећи му модел своје задужбине.²⁶⁷⁰

Чак и да наведене византијске донаторске представе нису сачуване, смело би се тврдити да је на оригиналној студеничкој фресци било приказано како Богородица приводи ктитора студеничког манастира Христу на престолу. Такво иконографско решење одликује, наима, и Владислављеву ктиторску представу у Милешеви, што се може без

Комнина (1081-1118) у рукопису догматских расправа цариградског монаха Јевтимија Зигабена (Vat. gr. 666). Моћни василевс ту, ипак, приступа директно Христу на престолу, дарујући му књигу, cf. Spatharakis, *The Portrait*, 125-126, fig. 80. Занимљиво, и поједини руски кнезови су на својим ктиторским портретима сликани у непосредној програмској вези са Господњим ликом, без посредства Богородице или неког другог светитеља. Такву ктиторску композицију наручио је за своју задужбину, храм Христа Спаса у Нередици, новгородски кнез Јарослав Владимирович (1182-1184, 1187-1196, 1197-1199), cf. Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 18; Преображенский, *Ктиторские портреты*, 164-172, сл. на стр. 163-165, 169. Пишући о портретима српских владара, на тај нередички портрет скренуо је пажњу још Окунев, *Портреты*, 80.

²⁶⁶⁹ Радојчић, *Портрети*, 14; Бабић, *Владислав на ктиторском портрету*, 9-13 (где су поменути и примери из зидног сликарства XIII века на којима ктитора приводи неки други светитељ). За портрете брачног пара Гаврас, cf. Spatharakis, *The Portrait*, 60, fig. 27-28; Weitzmann, Galavaris, *Illuminated Greek Manuscripts*, 80-83 (no. 29), figs. 224-225. За минијатуре из ивиронског и оксфордског рукописа cf. Spatharakis, *The Portrait*, 84-97, fig. 53-54; Π. Βοκοτόπουλος, *Ένα άγνωστο χειρόγραφο του κωδικογράφου Ιωάσαφ και οι μικρογραφίες του: το ψαλτήριο Christ Church Arch. W. Gr. 61*, ΔΧΑΕ 8 (1975-1976) 186-190, πίν. 101-102. Cf. и Weißbrod, «*Hier liegt der Knecht Gottes...*», 103-106; Yota, *L'image du donateur*, 280-285; N. Patterson-Ševčenko, *Close Encounters: Contact between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art*, in: idem, *Celebration of the Saints*, IX, 273-276 (=Byzance et les images, edd. J. Durand, A. Guillou, Paris 1994, 273-276).

²⁶⁷⁰ *Asinou Across Time*, 291-298, fig. 6.50-6.52. Та представа пресликана је у XIV веку, али се не сумња у то да је њен првобитни изглед, из 1105-1106, поштован приликом обнове. Осим тога, она је иконографски нешто сложенија од студеничке, пошто је иза ктитора приказана и његова преминула супруга, а иза Христа на престолу група анђела.

превелике резерве тумачити као последица угледања на надгробну слику оснивача династије.²⁶⁷¹ Истина, Богомајка у Милешеви није окренула главу у правцу задужбинара, нити је њена рука тако високо подигнута испред тела, као у Студеници. То, међутим, нипошто не значи да је на Немањином ктиторском портрету начињена измена приликом обнове. Управо супротно, како је већ запажено, положај Богородичиног тела и гест њене деснице само додатно сведоче о томе „колико су обновитељи студеничке представе били верни затеченом изворнику“. Истим се, наиме, погледом и гестом обраћа молитељу и Христу небески заступник краља Радослава на ктиторској композицији у параклису Светог Симеона Српског у ексонартексу студеничког католикона – његов отац Стефан Првовенчани. Сасвим је разложно закључено да су те иконографске особености млађе студеничке представе проузроковане угледањем на „корпоралну реторику“ Богородице на оригиналној ктиторској композицији у Студеници.²⁶⁷² И неки други, „аниконични“ детаљи говоре у прилог мишљењу о пажљивом пресликавању ктиторске композиције 1568 године. Примећено је, тако, да се натпис подно композиције налази на истом месту о оквиру ктиторске композиције у Сопоћанима, где је такође уништен, а да је у XVI веку, највероватније на основу оригиналног решења, изнад гроба Стефана Првослава у цркви Светог Ђорђа у Будимљи исписана занимљива белешка о ктиторској смрти. Коначно, веома је важно поменути да су линије што уоквирују уништени запис запажене и уз доњу ивицу представе Симеона Немање у Хиландару, насликаној 1321.²⁶⁷³ На закључак о понављању оригиналне иконографије наводи, најзад, и изглед модела у Симеоновим рукама, пошто Богородичином храму није додат монументални ексонартекс изграђен вероватно у време краља Радослава.²⁶⁷⁴

С друге, пак, стране, поједини елементи обновљене фреске наводе на закључак о измени оригиналног решења. Занимљиво је, у том смислу, да је Христос представљен како

²⁶⁷¹ Радојчић, *Портрети*, 18-19, сл.; Бабић, *Владислав на ктиторском портрету*. Cf. и М. Tatić-Đurić, *L' iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*, in: *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines*, Bucarest 1971, 311-322 (верзија на српском језику у: eadem, *Студије о Богородици*, 245-257)

²⁶⁷² Назначене особености је запазио и њихову међусобну везу објаснио Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

²⁶⁷³ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*. Cf. Поповић, *Српски владарски гроб*, 71; Д. Војводић, *Хиландарски гроб светог Симеона Српског и његов сликани програм*, ХЗ 11 (2004) 49-50, сл. 2, 5; idem, *Поствизантијско сликарство Ђурђевих ступова*, 558-559, сл. 7.

²⁶⁷⁴ Stojaković, *Les représentations d'edifices reels*, 229, fig. 17; Ч. Маринковић, *Слика подигнуте цркве. Представе архитектуре на ктиторским портретима у српској и византјском уметности*, Београд – Крагујевац 2007, 156-157, сл. 177.

седи на престолу са масивним наслоном полукружног облика, а да је ноге наслонио на правоугаони мермерни супедион. Не може се изричито тврдити да је *Праведни судија* на првобитној представи био насликан другачије – на трону без наслона – мада би се то могло помислити на основу милешевске ктиторске композиције и неких од поменутих византијских аналогија. У сваком случају, чињеница је да су облици тог престола изведени сагласно обрасцима XVI века. Христовом трону је донекле сличан престо пророка Давида на сцени његовог *Покајања* у јужном вестибилу и Понтија Пилата на представи *Суђења Христу* у припрати,²⁶⁷⁵ а и у другим храмовима у којима су радили исти сликари проналазе се занимљиви компаративни примери, попут трона на сцени *Сабора светог Симеона* у припрати Пећке патријаршије.²⁶⁷⁶ Посебно су значајне аналогије из опуса сликара Лонгина, који је на неколико икона насликао исти тип престола, различит од студеничког примера само по извесним детаљима.²⁶⁷⁷ Када је о иконографији „Праведног судије“ реч, ваља, најзад, обратити пажњу и на текст исписан на његовој књизи. У питању је, како је већ речено, цитат из Јеванђеља по Матеју 25, 34. Тај новозаветни одломак сасвим је ретко исписиван на Христовој књизи у српском зидном сликарству из времена средњовековне државности,²⁶⁷⁸ због чега би се могло посумњати у то да је приликом обнове преписан са првобитне представе. И одговарајући текстуални детаљи на појединим представама Христа у оквиру ктиторских композиција у српским споменицима XIII века наводе на опрез. Нажалост, слова на Спаситељевој књизи у Милешеви у потпуности су уништена, али се, судећи по почетним писменима, закључује да је на отвореном кодексу Исуса Христа у оквиру ктиторске композиције у Сопоћанима био исписан цитат из Јеванђеља по Јовану 8, 12.²⁶⁷⁹ Насупрот томе, веома је индикативан податак да је на представама Христа на престолу у српском сликарству XV и XVII века неретко исписиван поменути цитат из Матејевог јеванђеља,²⁶⁸⁰ о чему сведочи и

²⁶⁷⁵ Cf. *infra*, стр. 513, 544.

²⁶⁷⁶ Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 261, сл. 173 (В. Ј. Ђурић). На тој представи престоли имају и бочне наслоне за руке.

²⁶⁷⁷ Матић, *Српски иконопис*, 395-396 (бр. 18), 399-400 (бр. 28-29), 402 (бр. 34), 403 (бр. 36), 408-409 (бр. 55-56).сл. 39-40, 189.

²⁶⁷⁸ За примере, од којих ниједан није млађи од XIV века, cf. Djordjević, Marković, *On the dialogue relationship*, 16, 40; Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 110.

²⁶⁷⁹ Б. Годић, *Сопоћани и Градац. Узајамност фунерарних програма две цркве*, Зограф 31 (2006-2007) 62.

²⁶⁸⁰ За примере cf. М. Живковић, *Непознате и мање познате иконе из манастира Прасквице: дела сликара Радула, Димитрија и Максима Тујковића*, Зограф 36 (2012) 205, п. 24.

Лонгинове престопа иконе из Пиве и Ломнице.²⁶⁸¹ Помишљамо стога на могућност да је и у Богородичиној цркви у Студеници текст о коме је реч исписан сагласно савременом обичају, а не на основу изворног решења.²⁶⁸²

У расправама о односу обновитеља из 1568. према ктиторској слици из 1208/1209. највише пажње и труда било је посвећено, сасвим разумљиво, необичном иконографском облику Симеона Немање. По аналогији са портретима светог Симеона и Стефана Првовенчаног у Радослављевој припрати, на којима су они насликани са венцима на глави, иако су одевени у монашку одећу, претпостављено је да оснивач Студенице и на оригиналној представи у западном травеју наоса на глави имао круну. Веровало се, другим речима, да је и на оригиналној ктиторској композицији, као и на портрету у капели која му је посвећена, Симеон Немања био приказан у облику „Новог Јоасафа“, чему је додатни аргумент пронађен у истакнутој позицији представа тог индијског принца и његовог духовног оца Варлаама у поткуполном простору храма. Оригинална круна је, сматрало се, изворно била у облику једноставног венца, као на представама оца и сина у поменутом параклису, али су обновитељи променили њен облик, сликајући куполну стему.²⁶⁸³ Сасвим недавно је, међутим, указано, на извесне мањкавости изложеног, иначе веома убедљивог и привлачног тумачења стратиграфско-иконаграфског проблема који нас занима. Скренута је, најпре, пажња на веома речит податак да у каснијој српској уметности свети Симеон Немања никада није сликан са венцем на глави и у монашкој одећи. Пошто је заиста тешко замисливо да такво особено, „хибридно“ иконографско обликује оригиналног

²⁶⁸¹ Матић, *Српски иконопис*, 395 (бр. 17), 403 (бр. 35), сл. 40.

²⁶⁸² Такво гледиште, премда не из разлога који су овде наведени, изнео је Војислав Ј. Ђурић, који је сматрао да је поменути цитат из Матејевог јеванђеља исписан на Христовој књизи због тога што је на литургији читан 13. фебруара, када је у Српској цркви обележаван спомен на светог Симеона Немању. Ђурић, *Иконографска похвала*, 269. С друге стране Николић, *Конзерваторски запис I*, 52-53, верује да је натпис на Христовој књизи постојао и на првобитном слоју фресака. Штавише, аутор износи произвољну тврдњу да се архимандрит Сава „преко текста на Христовом јеванђељу обраћа народу у име свог оца Симеона Немање и Христа.“ За мишљење да је натпис приликом обнове поновљен на основу оригиналног cf. и Тодић, *Ктиторска композиција*, 37.

²⁶⁸³ Бранислав Тодић је претпоставио да је сликар обновљене ктиторске композиције „затекао сличну представу Немање на старијем слоју или је комбинацију владарско-монашког портрета позајмио из јужног параклиса“ (cf. Тодић, *Фреске*, 144, п. 28). У приказу монографије о манастиру Студеници коју су написали Гордана Бабић, Војислав Кораћ и Сима Ђирковић (cf. Саопштења 18 (1986) 335), Срђан Ђурић је био изричит, па је изнео мишљење да је „првобитни лик Немањин из 1208/9. вероватно исто тако носио круну уз монашку одећу, онако како је сликан Јоасаф 1208/9. или како су сликани Немања и Првовенчани у капели Радослављевој припрате око 1235. године“. Најподробније је претпоставку о постојању венца на првобитном Немањином портрету, замењеном приликом обнове куполном круном, односно идеју о „јоасафској“ замисли оригиналног решења, разрадио Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*. Cf. и Тодић, *Ктиторска композиција*, 37, 40; Живковић (М.), *Представе светих монаха*, 65-66.

надгробног лика Симеона Немање – његовог несумњиво најважнијег портета, па стога и најбољег предлошка за даље развијање иконографије оснивача светородне династије – никада није приказано ван студеничке обитељи, дозвољена је могућност да је оно, у ствари, плод обнове у XVI веку.²⁶⁸⁴ Штавише, занимљиви резултати произашли су из поређења куполне круне Симеона Немање са оном на једној другој његовој представи у манастиру Студеници, која је обновитељима могла стајати на располагању при коначном иконографском уобличавању „нове“ ктиторске композиције. Реч је о лику Симеона Немање у оквиру *Лозе Немањића* на западној фасади манастирске улазне куле, осликане средином XIV века.²⁶⁸⁵ Наведено тумачење је, надаље, поткрепљено и запажањем да у капели светог Симеона њен патрон није приказан са круном преко монашког кукулиона, као на обновљеној ктиторској композицији. У ствари, такво решење не одликује ни једну представу светог Јосафа, чији је лик раније тумачен као образац за уобличавање владарско-монашке иконографије представе Симеона Немање на оригиналној иконографској композицији у Богородичиној цркви у Студеници.²⁶⁸⁶

Осим што није имао куполну круну преко монашког кукулиона, на оригиналној ктиторској композицији Симеон Немања није могао бити ни означен као светитељ²⁶⁸⁷ нити је око његове главе сијао нимб. Оба светачка обележја не би приличила ктиторском портрету оснивача манастира јер у време када је насликан преподобни Симеон није био проглашен за светитеља, о чему недвосмислено сведочи његов помен у ктиторском натпису. Озбиљни су, међутим, аргументи што говоре у прилог помисли да назначени епиграфски и иконографски знаци Симеонове светости нису приказани тек 1568. године, већ приликом неке раније „обнове“. Разложна је, наиме, претпоставка да је после 1216.

²⁶⁸⁴ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*. Да је круна насликана на глави светог Симеона тек у XVI веку сматрали су и неки ранији истраживачи. Иако се није детаљније посветио том проблему, Душан Тасић је записао да је „комбинација ризе и круне“ на ктиторском портрету „очигледно дата из жеље да се подсети на стару славу слободне државе,“ видевши то као „израз наивног патриотизма“, „супротан строгом реду средњовековне иконографије“, cf. Тасић, *Сликаство*, 98. Cf. и Бабић, *Животис*, 157.

²⁶⁸⁵ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*. О поменутој генеалогској слици, са датовањем у време Стефана Душана cf. idem, *Родословне представе и идеја прародитељства у манастиру Студеници*, in: *700 година Краљеве цркве*, 253-266. Наведена паралела убедљивија је утолико више што се круна светог Симеона унеколико разликује од стеме светог краља Стефана Дечанског. Та круна је прилично оштећена, па се не разазнају сви њени облици и декоративни детаљи, али је извесно да је била украшена са много мање драгуља. Раније је, иначе, помишљано на то да су да су обновитељи ктиторског портета у Богородичиној као предлошак искористили круну краља Милутина у Краљевој цркви, cf. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јосаф*, 161-162.

²⁶⁸⁶ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

²⁶⁸⁷ Тодић, *Ктиторска композиција*, 37, 40.

године, када је потекло миро из Симеоновог ктиторског портрета, могло доћи до извесних измена првобитне слике, у непоредној вези са његовим светитељским објављивањем. То се можда збило баш онда када је настала његова светитељска представа у јужном параклису Радослављевог нартекса.²⁶⁸⁸

Сасвим је јасно да 1208/1209. у оквиру ктиторске композиције није могла бити насликана представа Саве Српског у архиепископском полиставриону, са нимбом око главе и светитељским епитетом у легенди. Природно, њена појава приписана је обновитељима сликарства из XVI века. Разлози су, с једне стране, тражени у чињеници да се и у 1568. добро знало за Савино укупне заслуге за манастирски живот у Студеници и украшавање католикона, односно у околности да је у то време било готово незамисливо да се у једном српском храму не нађе представа првог архиепископа аутокефалне Српске цркве,²⁶⁸⁹ имајући у виду то колико су бројни били његови ликови у споменицима из епохе средњовековне државности,²⁶⁹⁰ односно да се са њиховим сликањем наставило несмањеним интензитетом и у време турске власти.²⁶⁹¹ Не би ваљало занемарити ни нешто одређеније факторе, то јест чињеницу да су култови светог Симеона и Саве још почетком XIV века здружени, па су оснивач светородне династије и први поглавар Српске цркве од тог времена готово по правилу сликани као светитељски пар.²⁶⁹²

²⁶⁸⁸ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

²⁶⁸⁹ Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Студеница*, 91 (Б. Тодић), где је указано и на „Савину везу са оцем“ и на Савино „старање око првог живописања Студенице“.

²⁶⁹⁰ Од многобројних радова о средњовековним представама Саве Српског овом приликом издвајамо: Д. Милошевић, *Иконографија светог Саве у средњем веку*, in: *Сава Немањић*, 279-315; В. Todić, *Portraits des saints Syméon et Sava au XIV siècle. Contribution à la connaissance de la l'idéologie de l'État et de l'Église serbes*, in: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ' αιώνα*, Αθήνα 1996, 129-139; idem, *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 225-248; Војводић, *Путеви и фазе*.

²⁶⁹¹ Петковић, *Зидно сликарство*, 82-83; Суботић, *Иконографија светог Саве*, 343-354; В. Ј. Ђурић, *Одрицање од власти вере ради – Поводом слике св. Саве у Пиви*, in: *Четиристо година манастира Пива*, ed. Ј. Р. Бојовић, Титоград 1991, 21-38; С. Петковић, *Иконографија светог Симеона Српског у доба турске владавине*, in: *Стефан Немања*, 381-392, passim; Грозданов, *Свети Симеон Немања*, 318-342; Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, 69-70; Матић, *Српски иконопис*, 158-167.

²⁶⁹² О заједничком култу и ликовних представама светих Симеона и Саве cf. М. Ћоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, *Старинар* 7-8 (1956-1957) 77-89; Милошевић, *Срби светитељи*, 178-186; В. Ј. Ђурић, *Једна антиисламска икона светог Саве Српског и светог Симеона Немање*, *ХЗ* 9 (1997) 135-139; Марковић, *Свети Никита*, 195-196, 213-214; Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, 171-176. У наведеним радовима указано је и на хагиографске и химнографске списе (Доментијанове и, нарочито, Теодосијеве) у којима су прослављани српска „свештена двојица“. О њиховом заједничком помињању у дипломатичкој грађи cf. С. Марјановић-Душанић, *Молитве светог Саве и Симеона у владарском програму краља Милутина*, *ЗРВИ* 41 (2004) 235-248. О заједничким представама светих Симеона и Саве опширно је у новије време писала и Ана Адашинскаја. Cf. А. Adashinskaya, *The Joint Cult of St. Simeon and St. Sava under Milutin. Monastic Aspect*, MA thesis, Central European University, Budapest

На свим тим многобројним представама „свештене двојице“, Сава је приказиван у свечаном, богато украшени *сакосу*, иако ту, изворно патријарашку одору, за живота није носио.²⁶⁹³ У студеничком католикону је, међутим, први српски архиепископ одевен у полиставрион. Због тог податка, односно одступања од стандардне иконографске формуле примењиване приликом заједничког сликања Симеона и Саве, наведено објашњење појаве Савиног лика уз очев ктиторски портрет у извесној мери губи на убедљивости. Истовремено, искрсава друго важно питање: зашто је у Богородичиној цркви у Студеници Сава Српски насликан у фелону украшеном крстовима? Тешко је дати изричит и на неприкосновеним аргументима утемељен одговор на постављено питање,²⁶⁹⁴ али верујемо да га треба потражити у светлу околности да није реч о његовој фронталној, репрезентативној представи, већ је Сава приказан како „молитвено прати оца ка престолу Праведног судије.“²⁶⁹⁵ Управо поставка тела и гест десне руке за наш проблем имају пресудан значај. Наиме, и у неким млађим споменицима свети Сава није одевен у сакос када је приказиван у полупрофилу, учествујући у композицијама литургијског карактера – онда када је уврштен у *Службу архијереја*, заједно са својим наследником, светим архиепископом Арсенијем, или када са њим служи проскомидију.²⁶⁹⁶ Тако је било и у случају представа других српских светих архијереја, о чему, рецимо, сведоче њихове фигуре у *Службама архијереја* у морачким параклисима Светог Николе (1639) и Светог

2009; eadem, *The Origins of the Joint Cult of St. Simeon and St. Sava of Serbia Based on Visual Sources*, Annual of Medieval Studies at CEU 16 (2010) 77-92. Међутим, многи ауторкини закључци, иако су засновани на одличном познавању извора, литературе и ликовних представа, из више разлога нису прихватљиви. Проблематична је, заправо, и основна поставка хагиолошког и, посебно, програмско-иконаграфског проблема о коме је реч.

²⁶⁹³ О представама светог Саве и других српских архијереја у сакосу v. Стародубцев, *Сакос*, 523-548, са исцрпним прегледом ликовне грађе и свом старијом литературом о тој инсигнији.

²⁶⁹⁴ Разуме се, вреди се подсетити чињенице да је свети Сава каткад и током XIV и XV века могао бити приказан у полиставриону. Сви познати примери наведени су у *Ibid.*, 528, n. 29, са одговарајућом литературом. Њима би ваљало додати још само сасвим недавно публиковану, сребром оковану икону светог Саве из манастира Ватопеда, насликану, по стилским особеностима судећи, у првој половини XV столећа, cf. K. Λοβέρδου-Γεωργιάδα, *Αγνώστες βυζαντινές επενδύσεις εικόνων από μόνες του Αγίου Όρους*, in: ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ II, 386-391, εκ. 1; M. Марковић, *О представама светог Саве Српског у Ватопеду, с посебним освртом на фреску у параклису Светог Димитрија*, in: *Ibid.*, 401-402, сл. 3-4. Сем тога, посебно је важно напоменути да су такви изузеци постојали су и у српском сликарству после 1557, о чему сведочи фронтална Савина представа у Никољцу (cf. Пејић, *Никољац*, 73, сл. 57), менологу Пећке патријаршија (Мијовић, *Менолог*, 368, наведено према необјављеној фотографији) и у појединим областима Охридске архиепископије, cf. Грозданов, *Свети Симеон Немања*, сл. 20, 23, 25-29.

²⁶⁹⁵ Ђурић, *Иконографска похвала*, 270.

²⁶⁹⁶ Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 156-157; С. Петковић, *Фреске олтарског простора у цркви Јежевици из 1609. године – дело Георгија Митрофановића*, Саопштења 34 (2002) 251 сл. 3.

Стефана (1642). На тим представама они не носе сакосе, већ полиставрионе.²⁶⁹⁷ Неки предлогак „литургијског типа“ могао је, верујемо, да одреди помало необично – заправо, историјски аутентичније – иконографско решење представе архиепископа Саве у студеничком католикону. Уосталом, извесно прилагођавање програмско-иконаграфском окружењу приметно је и на (фронталним) представама светог Арсенија и светог Јефрема у ђаконикону, који такође не носе сакосе, већ фелоне без крстова, као и остали архијереји у том делу олтара.²⁶⁹⁸

Чини се, дакле, да је иконографско обличје светог Саве прилагођено полупрофилном, молитвеном положају његовог тела. Зашто је, можемо се даље запитати, свети Сава насликан управо у том ставу, а његов пандан, свети краљ Стефан Дечански није, већ је његова фигура чеоно постављена? Сасвим недавно понуђено објашњење чини се веома убедљивим. Насупрот ранијим мишљењима,²⁶⁹⁹ Драган Војводић сматра да се Савина фигура на истом месту могла налазити и у оквиру првобитне ктиторске композиције, будући да су му припадале одређене заслуге за осликавање очеве Савине задужбине, како је истакнуто у натпису у прстену тамбура куполе.²⁷⁰⁰ На тој оригиналној представи, као и, можда, на манастирској капији,²⁷⁰¹ студенички архимандрит је могао бити приказан једино у монашкој одећи, а његовом тадашњем статусу би приличио скрушен положај тела и молитвени гест десницом. Додатну потврду наведеног мишљења представљали би и неки млађи портрети игуманâ у српском сликарству XIII века, па и они из каснијих епоха.²⁷⁰² Веома је, кратко речено, могуће да су „сликари обнове преузели положај тела и став с првобитне монашке Савине представе, заоденувши је у архијерејско рухо и стављајући јој јеванђеље у левицу.“²⁷⁰³

Насупрот томе, сасвим је јасно да је фигура Стефана Дечанског, са северне стране ктиторског портрета Симеона Немање, насликана тек 1568. Пошто тај владар, колико је данас познато, није имао ктиторске заслуге за манастир Студеницу, нема разлога да се

²⁶⁹⁷ Тодић, *Српски архиепископи*, 104, 105, et passim, сл. 4-8.

²⁶⁹⁸ Cf. supra, стр. 449-452.

²⁶⁹⁹ Cf. Тодић, *Ктиторска композиција*, 40, где је претпостављено да су Савине заслуге за живописање студеничког католикона изражене преко фигура његових светитеља покровитеља у поткуполном простору наоса.

²⁷⁰⁰ Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

²⁷⁰¹ Cf. n. 260 supra.

²⁷⁰² Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

²⁷⁰³ Ibid. И поједини ранији истраживачи су сматрали да је фигура монаха Саве била насликана у оквиру ктиторске композиције, cf. Тодић, *Ктиторска композиција*, 40, n. 40.

помишља на то да је његов портрет придружен оригиналној ктиторској композицији у време док је владао Србијом (1321-1331), па да су ту фигуру обновили сликари 1568. Разлози појаве лика Стефана Дечанског могу се, дакле, препознати једино у околности да је култ тог светог краља попримио највећи значај управо после обнове Пећке патријаршије. У првој етапи, светитељско прослављање тог трагично пострадалог владара био је првенствено локалног карактера, ограничен на манастир у коме су почивале његове мошти. Почетком XV столећа наступила је нова етапа у развоју култа, то јест његова својеврсна садржинска допуна и смисаона надградња, пошто је дечански игуман Григорије Цамблук у новом опширном и синаксарском житију и првој служби светитељу уобличио херојску, мученичку и чудотворачку фигуру тог светог српског владара.²⁷⁰⁴ У следећем, XVI столећу Стефан Дечански постаје један од најпрослављанијих српских светитеља, о чему, осим бројности преписа Цамблакових састава и појаве неких других култних списа, најречитије сведочи бројност и распрострањеност његових ликовних представа.²⁷⁰⁵ Најрепрезентативније уметничко дело што је у та времена настало у његову славу јесте изванредна житијна икона, коју је 1577. године насликао зограф Лонгин, највероватније да би била постављена изнад кивота са моштима светог краља, уз северну страну иконостаса у католикону Дечана.²⁷⁰⁶ У зидном сликарству се лик светог краља појавио десетак година раније. Иако он, занимљиво, није насликан у пећкој припрати, исте године (1565) настала је његова представа у малој цркви Светог Николе манастира Дубочице код Пљеваља.²⁷⁰⁷ Потребно да се у једном храму скромних димензија, релативно удаљеном и од Пећког и Дечанског манастира, прикаже фигура светог краља речито сведочи о посебном значају његовог култа после обнове Српске цркве. Студеничка

²⁷⁰⁴ О култу Стефана Дечанског најпотпуније Д. Поповић, *Свети краљ Стефан Дечански*, in: eadem, *Под окриљем светости*, 143-183; Марјановић-Душановић, *Свети краљ*.

²⁷⁰⁵ Ђоровић-Љубинковић, *Иконостас цркве Светог Николе*, 174-178; Милошевић, *Срби светитељи*, 217-221; Петковић, *Зидно сликарство*, 83, Пејић, *Стара држава*, 519-520. У ствари, и пре обнове самосталне Српске цркве уобличен је један њихов занимљив иконографски тип. У *Празничном минеју* Божидара Вуковића (1537) по први пут је илустрована епизода из Цамблаковог житија која ће у потоњим временима бити коришћена о као предложак за зидне слике – Свети Никола приводи Христу Стефана Дечанског. Та епизода илустрована је на иницијативу дечанског јерођаконa Мојсија, који је у то време радио у Вуковићевој штампарији, cf. Петковић, *Ликови Срба светитеља*, 141-147, 155-156; Марјановић-Душанић, *Свети краљ*, 371-375; М. Лазич, *Украс српске штампане књиге у XVI и XVII веку. Центри и стваралачка продукција*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 488, сл. 395.

²⁷⁰⁶ М. Шакоta, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 110-112; В. Ј. Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985; Б. Тодић, *Иконостас у Дечанима – првобитни сликани програм и његове позније измене*, *Зограф* 36 (2012), 120-121; Матић, *Српски иконопис*, 402-403 (бр. 34).

²⁷⁰⁷ Петковић, *Зидно сликарство*, 165.

представа је друга у хронолошком низу представа Стефана Дечанског у сликарству на тлу обновљене Патријаршије. Како је примећено, његово сликање уз портрет ктитора и представу светог Саве могло је бити надахнуто и конкретним текстуалним изворима, то јест чињеницом да *Житије Стефана Дечанског* почиње похвалом оснивачу светородне династије, а да се у *Служби* и *Молбеном канону* Стефану Дечанском, свети краљ прославља заједно са светим Симеоном и Савом.²⁷⁰⁸ У сваком случају, и после осликовања Богородичине цркве у Студеници могло се десити да посебно место у оквиру тематског програма припадне истој тријади српских светитеља. У непосредној програмској вези са ликовима светих Симеона и Саве, свети Стефан Дечански приказан је у цркви Светих арханђела у Кучевишту (1591)²⁷⁰⁹ и у храму Светог Николе у Подврху (1613-1614).²⁷¹⁰ Светог краља сликари пећке радионице насликали су, после Студенице, и у припратама Светог Николе Дабарског,²⁷¹¹ а можда и у грачаничком нартексу.²⁷¹² Потом су и у многим другим српских храмовима из времена турократије представљане стојеће фигуре светог Стефана Дечанског,²⁷¹³ он је приказиван у оквиру генеалошки представа средњовековних српских владара,²⁷¹⁴ или је сликан у оквиру посебне „сцене“, на којој га свети Никола приводи Христу.²⁷¹⁵

²⁷⁰⁸ На могућност таквог тумачења указао је Тодић, *Ктиторска композиција*, 43-44. Cf. Григорије Цамблак. *Књижевни рад у Србији*, ed. Д. Петровић, Београд 1989, 49; *Србљак. II. Службе – канони – акадисти*, Београд 1970, 334/335, 360/361. Cf. и Ђурић, *Иконографска похвала*, 272.

²⁷⁰⁹ Г. Суботић, *Лик светог Саве у Кучевишту из времена спаљивања његових моштију*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 279-294; А. Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 110-111, сл. 36-38.

²⁷¹⁰ Сковран, *Црква Светог Николе у Подврху*, 127 (бр. 55-57). У Никољцу је свети краљ приказан поред светих Константина и Јелене, па није програмски повезан са ликовима светих Симеона и Саве, Пејић, *Никољац*, 73, 79-80, 97, сл. 56-57, 65,

²⁷¹¹ Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 131, 249, сл. 88.

²⁷¹²; Тодић, *Грачаница*, 258.

²⁷¹³ Петковић, *Зидно сликарство*, 83; Голубовић, *Зидно сликарство Петковице*, 104, 107, црт. 6; Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 70, 158, 255, сл. 134, 206; С. Раичевић, *Сликарство Црне Горе*, сл. 55; Ракић, Радул, С. Петковић, *Црква Светог Николе, Пелиново – Грбаљ*, Грбаљ 2009, 15, 21-22, 27, таб. 2, 14. Током XVI века могло се, чак, десити да свети краљ буде насликан међу славним светим монасима, као на обновљеном слоју фресака у Нерезима М. М. Машнић, *Фриз светитеља у медаљонима у трећој зони наоса Св. Пантелејмона у Нерезима*, Ниш и Византија 3 (2005) 324, 327-328, 332, црт. 5, сл. 7, 11.

²⁷¹⁴ Петковић, *Света Тројица*, 50, 138; А. Кучековић, *Лоза српских владара и архиепископа у цркви манастира Ораховице у Славонији*, ЗНМ 18/2 (2007) 98, 99; Пејић, *Стара држава*, 525, сл. 422, 424, 426.

²⁷¹⁵ Петковић, *Ликови Срба светитеља*, 155-156; Рајић, Тимотијевић, *Манастири Овчарко-кабларске клисуре*, 272, сл. 253; Мар. Марковић, *Тематски програм живопис у старој Богородичиној цркви у Подмаинама*, Саопштења 47 (2015) 206, 215. За представе Стефан Дечанског у иконопису обновљене Пећке патријаршије cf. Матић, *Српски иконопис*, 167-175.

ВЕСТИБИЛИ

Сцене

Четредесеторица севастијских мученика у залеђеном језеру насликани су на полуобличастом своду јужног вестибила (сл. 412-415).²⁷¹⁶ Теме свода те одаје украшава допојасна представа Христа раширених руку. У његовој десници је круна састављена од венца са плочицом на средини и полукружног обруча. Једну такву круну Христос је, несумњиво, држао и у левој руци, на данас уништеном делу фреске. Са обе стране Христовог попрсја приказане су мученичке круне, у хоризонталном низу. Фигуре севастијских мученика распоређене су на обе стране преостале површине свода. Једна велика површина фреске на средишњем делу источне половине свода је уништена, а такав је случај и са горњим десним углом композиције. Ипак, већина мученичких ликова је сачувана. То су мушкарци различите старосне доби – голобради младићи, људи средњих година и они седобради и дугокоси. Одевени су само у кратке беле хаљине или носе дугачке беле и светлосиве панталоне, а на обнаженим деловима њихових тела виде се мрље, као последица смрзавања. Сликлар је нарочиту пажњу посветио покретима мученика, да би се избегла статичност бројне групе стојећих фигура и да би убедљивије дочарао њихову патњу. На левој страни приказао је младог мартира што посрће и једног састрадалника који га придражава како би остао на ногама све до краја, младог мученика поред те двојице овековечио је у тренутку док је подигао обе руке у правцу Христа, односно венца који му је намењен, а једног другог Севастијаца са подигнутим ногама, као да жели да искорачи из језера и оконча муке. Покрети осталих сачуваних фигура су, ипак, много смиренији. Њихова достојанствена патња изражена је спуштеним погледима и дискретним покретима руку, које су припијене уз промрзла тела, односно подигнуте испред груди или до браде, у знак негодовања. Део сцене што украшава западну страну свода је још више уништен. Ипак, очувани ликови мученика сведоче о томе да је, у

²⁷¹⁶ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 26; Петковић (В.), *Иконографија манастирских цркава*, 246; idem, *Студеница*, 52, сл. 59; idem, Petković, *La peinture serbe* II, 9; idem, *Преглед*, 318; Millet, Frolow, *La peinture* I, pl. 37/4, 91/2; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 9b (III 1-4), Abb. 69, 71; Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тасић, *Сликарство*, 97; Бабић, *Живопис*, 168, сл. 119; Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис* II, 78, сх. 6, јужни вестибил, горња зона, бр. 2-4; Гавриловић, *Програм вестибила*, 185, сл. 1-3; Павловић, *Култ и иконографија четрдесеторице севастијских мученика*, 299-300, сл. 8.

погледу гестова, и та наспрамна група била сасвим слично приказана. И ту један страдалник посрће, а његов сапатник га бодри придржавајући га за раме. Испред њих је приказан старији, погнут човек, што се рукама хвата за главу, на тај се очајнички начин борећи са болом. И на западној страни свода, на истом месту као на источној, један мученик погледом и рукама открива да је свестан небеске награде која га очекује. Драматични страдања севастијских мученика у Богородичиној цркви у Студеници доприносе и секундарни призори сцене. На „тимпанону“ северног зида вестибила приказане су две додатне епизоде, што богате сцену мотивима солидарности и састрадавања, односно очаја и издаје. На десној страни је пећ коју су римски војници заложили на обали језера, како би страдалницима отежали муку. Један од њих приказан је у тренутку док, поколебан, улази у бању, не знајући да ће га ту дочекати смрт. На левој страни приказан је један од војника у тренутку док се спрема да се придружи мученицима, импресиониран њиховим подвигом. Са његове десне руке спада хаљина, а гестом подигнуте деснице и раскораченим ставом истакнута је његова одлучност да уђе у језеро са Севастијцима и да са њима пострада.²⁷¹⁷

У погледу особене иконографско-композиционе структуре,²⁷¹⁸ студеничка сцена *Страдања севастијских мученика* заснована је на обрасцу који је познат из неких много старијих источнохришћанских споменика. Најзначајнија особеност – раздвајање мученика на две групе, односно симетрично „размештање“ тих двају сегмената на своду – примењивано је још у средњовизантијском раздобљу. Најстарији нама познат пример сачуван је у ораторијуму Севастијских мученика у Сиракузи, осликаном негде између IX и XI века (сл. 416).²⁷¹⁹ Убрзо по првом осликавању Богородичине цркве у Студеници слично

²⁷¹⁷ Одуштајање једног легионара и придруживање чувара описује *Passio* севастијских мученика [cf. O. Von Gebhart, *Acta Martyrum Selecta: Ausgewählte Märtyreracten, und andere Urkunden aus der Verfolgungszeit*, Berlin 1902, 171-181; P. Karlin-Hayter, *Passio of the XL Martyrs of Sebasteia: The Greek Tradition: The Earliest Account (BHG 1201)*, AB 109 (1991) 282-284] а на исте догађаје осврће се и свети Василије Велики у празничној беседи коју им је посветио, cf. 'Let Us Die That We May Live', 73-74.

²⁷¹⁸ О иконографији страдања севастијских мученика cf. Demus, *Two Palaeologan Mosaics Icons*, 87-109; LCI VIII, cols. 550-553; G. P. Schiemenz, *Wunderkraft gegen kämpfende Widersacher*, EEBS 44 (1979-80) 165-221; T. Velmans, *Une icône au Musée de Mestia et la theme des Quarante martyrs en Géorgie*, Зограф 14 (1983) 40-51; Maguire, *Art and Eloquence*, 36-42; Павловић, *Култ и иконографија четрдесеторице севастијских мученика*.

²⁷¹⁹ M. Sgarlata, G. Salvo, *La catacombadi Santa Lucia e l'Oratorio dei Quarante Martiri*, Siracusa 2006, 62-81; G. Peers, *Finding Faith Underground: Visions of the Forty Martyrs Oratory at Syracuse*, in: *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, ed. C. Hourihane, Princeton, 2010, 84-106, figs. 3, 7. У том храму севастијски мученици подељени су у четири групе, распоређене између кракова монументалног крста са попрсјима Христа, Богородице и анђела.

решење појавило се и на сасвим другом крају периферије византијског културног простора. Реч је о представи Четрдесеторице севастијских мученика у њима посвећеној цркви у Шахинефендију, у области Невшехир, осликаној 1216/1217 (сл. 417). Ту су две скупине стојећих фигура, унеколико статичније приказане него на фресци у Студеници, насликане на полуобличастом своду наоса северног брода, а, слично као у Немањиној задужбини, на тимпанону западног зида приказани су мученик који покушава да се спаси у бањи и војник који се придружује Севастијцима, при чему се поред њега налази и лик демона.²⁷²⁰ Те две личности су, иначе, насликане већ на фресци у Santa Maria Antiqua,²⁷²¹ а решење примењено у Студеници – са „дезертером“ који је ушао у бању, али је задњи део његовог остао изван ње – уобличено је у постиконокластичкој епоси. О томе сведочи детаљ са триптиха од слоноваче из Ермитажа, на којем се изнад скупине севастијских мученика, на десној страни фона, види фигура који на коленима улази у ниску грађевину са куполом.²⁷²² Посебно су важне и аналогije из илуминираних рукописа XI века – Теодоровог псалтира и псалтира Барберини (Barb. gr. 372). Епизода са једним од севастијских војника који улази у бању сасвим је слично приказана у тим кодексима и на српској фресци, премда се облици грађевине разликују. И покрети, односно поставка тела војника у лондонском и ватиканском псалтиру веома су слични изгледу фигуре у Студеници.²⁷²³ За разматрање студеничке представе посебну важност има и композиција у Богородици Форбиотиси у Асину, пошто су и ту две секундарне епизоде издвојене из главног призора. Оне су у кипарском храму насликане на своду „аркосолијума“ што уоквирује поље на коме је насликан главни призор композиције.²⁷²⁴ По угледу на студеничку представу, севастијски мученици су и у северној певници Милешеве и Сопоћана насликани на своду, али је живопис „лунете“ северног зида пропао, па се не

²⁷²⁰ Jephaniou, *Cappadoce* II, 167-169, pl. 161/3-4; Demus, *Two Palaeologan Mosaics Icons*, 103, fig. 10; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 336-337, црт. на стр. 337. С. Pelosi et al., *Micro-Raman And Micro-Stratigraphic Analysis Of The Painting Materials In The Rock-Hewn Church Of The Forty Martyrs In Şahinefendi, Cappadocia (Turkey)*, *Archaeometry* 58/4 (2016) 3, 5, fig. 3(d).

²⁷²¹ Demus, *Two Palaeologan Mosaics Icons*, 102, fig. 6.

²⁷²² Bank, *L'art byzantin*, fig. 124-125; Готово идентична архитектонска конструкција приказана је на истом месту и на слоновачи из Берлина, али ту није приказан и мученик који у њу улази.

²⁷²³ За минијатуру у Теодоровом псалтиру cf. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 36, fig. 130; Представа из псалтира Барберини доступна је на интернет страници: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372.

²⁷²⁴ Sacropoulo, *Asinou*, 51, pl. XV; *Assinou Across Time*, сл. на стр. 68.

може знати да ли су и ту биле, као на „предлошку“, приказане епизоде са поколебаним Севастијцем и војником који се придружује мученицима.²⁷²⁵

Лик Христа у темену свода, са вертикално наређаним крунама испод њега, редовно је приказиван на сцени о којој је реч, па се може замислити и на првом слоју живописа.²⁷²⁶ Студеничка представа Христа, по његовом месту на своду и иконографском обличју, подсећа донекле на пример из Сиракузе, а још бољу паралелу представља сцена у Асину, пошто је ту Христос, са симетрично подигнутим рукама у којима држи круне, насликан на своду изнад групне представе мученика.

Коначно, при испитивању иконографије студеничке представе севастијских мученика ваља узети у обзир и њихов положај и покрете, уз сав ризик који то подразумева.²⁷²⁷ Иако је сликар-обновитељ понајвише у том погледу могао да испољи личну креативност, то јест да одступи од предлошка, приметно је да се у том смислу паралеле фресци из XVI века проналазе на средњовизантијским представама. На најстаријој, сачуваној у поменутом Богородичином храму у Риму, поставка фигура сасвим је смирена, без гестова којима се изражава патња. Слично томе, на слоновачи из Ермитажа је само један мученик у центру првог реда приказан клонуле главе. Већ је, међутим, на минијатури из московског „Царског менолога“, израженија „корпорална реторика“ приказаних страдалника – један је посрнуо, други подигао руке, а трећи је пао.²⁷²⁸ И на фресци у охридској катедрали поједини мученици из првог реда посрћу, као на икони из истог града,²⁷²⁹ док је на поменутом рељефу из Берлина један страдалних поклекао, а њих неколицина подижу руке борећи се са мукама. Најзад, и у кипарским храмовима се појављују слична решења. У Асину је један посрнули мученик насликан у првом плану, а на врху су они са подигнутим рукама. Коначно, и модре мрље на телу мученика, сликане су на појединим представама насталим пре 1208-1209, попут оних у поменутих храмовима у Охриду и Асину.

²⁷²⁵ Живковић, *Милешева*, 24; *idem*, *Сопоћани*, 18. Та два призора насликана су и на представи севастијских мученика у портику Жиче, на обновљеном слоју живописа, али су приказани на истом сликаном пољу као и мученици у језеру, cf. Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича*, 339-340, 514-515 (Д. Војводић), с мишљењем да је оригинална иконографија сцене поштована приликом обнове.

²⁷²⁶ Занимљиво, попрсје Христа није насликано у темену свода поменутог храма у Шахинфендију.

²⁷²⁷ Извесне формалне сличности са сликарством XIII века, али и сликарски поступак особен за XVI век, већ је на тој представи запазила Бабић, *Живопис*, 168.

²⁷²⁸ Попов, Тренев, *Минијатуре грчког минолозија*, ил. 36; Demus, 102, fig. 7.

²⁷²⁹ Грозданов, *Циклусот на Четириесетте маченици*, сл. 6-7; Георгиевски, *Галерија на икони*, 20 (по. 2).

По свему, дакле, судећи, може се прилично поуздано претпоставити да је представа *Четрдесеторице севастијских мученика* у Богородичиној цркви у Студеници 1568. година пажљиво преликана са оригиналног слоја фресака. Она по свим особеностима готово у потпуности одговара средњовизантијској „редакцији“ те занимљиве иконографске теме.²⁷³⁰

У јужном вестибилу студеничког католикона насликана је у XVI веку и једна старозаветна сцена. Реч је о представи *Покајања Давидовог*, што украшава полукружну површину северног зида (сл. 418). Велика већина истраживача сматрала је да се тај старозаветни приказ на истом месту налазио и на оригиналном слоју живописа.²⁷³¹ Такво гледиште може се, најпре, заснивати на податку да је иста сцена насликана у јужној певници Милешеве,²⁷³² а да после обнове Пећке патријаршије није насликана ни у једном другом српском храму.²⁷³³ Колико год речит, наведени податак ипак не представља неприкосновен аргумент у решавању стратиграфског проблема који нас занима. Неопходно је стога детаљније испитати иконографију сцене и њен однос према византијским представама *Покајања Давидовог*.

²⁷³⁰ Дobar пример за размишљање о томе каква би била студеничка представа севастијских мученика да је насликана на основу неког предлошка из XVI века представља сцена на своду северног вестибила Мораче. Иако се и на оригиналном слоју тог храма несумњиво налазила иста иконографска тема, њена иконографија је сигурно измењена, о чему сведоче пре свега стеновите обале језера, cf. Петковић, *Морача*, 236-237; Раичевић, *Сликарство Црне Горе*, сл. 34. Cf. и остале представе тих мученика у српском сликарству за време турске владавине: Петковић, *Зидно сликарство*, 165; Станић, *Црква Светог Николе*, 129, црт. VI, сл. 36; Матић, *Српски иконопис*, 457-458 (бр. 209А), сл. 158). За иконографске особености представе у поствизантијском раздобљу cf. N. Παζαράς, *Μαρτύριο των Αγίων Τεσσαράκοντα: αναβίωση ενός αρχαϊκού εικονογραφικού τύπου σε μεταβυζαντινές εικόνες της μονής Εηροποτάμου*, Μακεδονικά 34 (2004) 252-271; Τζ. Παλαγεωργίου, *Σπάνιες παραστάσεις από το βίο των αγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων στο καθολικό της μονής των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας*, ΔΧΑΕ 34 (2013) 203-214.

²⁷³¹ Петковић (В.), *Студеница*, 52; Millet, Frolov, *La peinture I*, pl. 45/3 (грешком убројано у сликарству јужне капеле уз ексонартекс); Радојчић, *Фреска покајања Давидовог*, 133, п. 7; Петковић, *Зидно сликарство*, 138; Тасић, *Сликарство*, 97; Тодић, *Фреске*, 140, 148; Николић, *Конзерваторски запис II*, 78, сх. 6, јужни вестибил, горња зона, бр. 1; Гавриловић, *Животис вестибила*, 185, 189-190, сл. 3. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 76; idem, *Програм*, 212.

²⁷³² Данас су на представи сачувани и оригинални и млађи слој живописа, cf. Живковић, *Милешева*, 25; Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 76; Петковић, *Милешевске фреске из XVI века*, 124-125; Ђорђевић, *О сликарним програмима*, 152; Тодић, *Ново тумачење*, 62.

²⁷³³ Та је сцена у време туркократије приказана само у београдској копији Минхенског српског псалтира, израђеног на захтев патријарха Пајсија 1627-1630, cf. J. Strzygovski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München: nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht*, Wien 1906, Taf. XVII; M. Харисијадис, *Београдски псалтир*, ГГБ 19 (1972) 224; Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, 238.

На левој страни композиције, на масивном престолу, са високим наслоном полукружног облика и правоугаоним постољем за ноге, седи цар Давид. Његова представа је прилично оштећена – глава и горњи леви део торза су уништени, а само је доњи део фигуре сачуван. Цар је одевен у црвену хаљину и плави плашт, а левом, подигнутом руком комуницира са пророком Натаном. Стојећа, полупрофилно постављена фигура тог пророка, чија су глава и највећи део трупа такође уништени, налази се на десној страни композиције. Он је одевен у светлоплави хитон и светлоружичасти химатион, десну руку је испружио испред себе, а у левој држи развијен свитак са утешном поруком за цара Давида: „Бог опрашта сагрешења твоја.“ Грешни старозаветни владар приказан је још једанпут, између две стојеће фигуре. Он на коленима клечи испред Натана и пружа обе руке према њему. Одевен је као на својој седећој представи, а има и куполну круну, а око главе нимб.²⁷³⁴

Иконографски склоп студеничке композиције *Покајања Давидовог*²⁷³⁵ није заснован на оригиналном тексту Друге књиге пророка Самуила (12, 1-14), где је описано како се цар Давид каје пошто га је пророк Натан прекорео јер је узео жену Урије Хетејина.²⁷³⁶ Према том канонском старозаветном одломку, Давид признаје грех пред Натаном, овај му саопштава да му је Бог опростио, иако ће му због тежине греха умрети син, али „церемонијална“ страна покајања, то јест царско клечање пред пророком, уопште није поменуто.²⁷³⁷ Онако како изгледа на студеничкој фресци, епизода о којој је реч описана је у тзв. *Историјској палеји*, популарној византијској преради старозаветних текстова, састављеној крајем IX – почетком X века.²⁷³⁸ Према том спису, пророк Натан је,

²⁷³⁴ Разуме се, може се поуздано претпоставити да су та владарска обележја постојала и на оштећеном лику Давида на престолу.

²⁷³⁵ О иконографији те сцене источнохришћанској уметности cf. Радојчић, *Фреска покајања Давидовог*; Радовановић, *Иконографија фресака протезиса*, 43-45; Ishizuka, *The Penitence of David*; Габелић, *Циклус арханђела*, 84-86; Vrubaker, *Vision and Meaning*, 73, 352-356.

²⁷³⁶ Поједини истраживачи, ипак, наводе да представе Давида у проскинези пред Натаном представљају управо илустрацију поменутог старозаветног одломка, cf. Радојчић, *Фреска покајања Давидовог*, 130, Гавриловић, *Живопис вестибила*, 189.

²⁷³⁷ За представе засноване на канонском старозаветном одломку cf. Ishizuka, *The Penitence of David*, 9-12, 13-14, fig. 3-5, 9.

²⁷³⁸ Ibid., 14-15. О *Историјској палеји*, са свом старијом литературом, cf. ODB III, 1557; W. Adler, *Parabiblical Traditions and Their Use in the Palaea Historica*, in: *Tradition, Transmission, and Transformation from Second Temple Literature through Judaism and Christianity in Late Antiquity*, edd. M. Kister et al., Leiden-Boston 2015, 1-39. О њеним словенским и српским верзијама cf. нпр., М. Н. Сперански, *Историјска Палеја, њени преводи и редакције у старој словенској књижевности*, Споменик СКА XVI (1892) 1-15; Трифуновић, *Азбучник*, 231-232; J. Reinhart, *Die älteste Bezeugung der Historischen Paläa in slavischer Übersetzung (Cod.*

по Божијем упутству, дошао код цара Давида. Када му је приступио, испред њега је видео анђела са мачем у корицама. Пошто му је Натан указао на то какав је грех починио, Давид је устао са трона и клекнуо пред пророка. Видевши да анђеоло одлаже мач, пророк саопштава цару да му је Бог опростио, а Давид потом пише покајнички 50. псалом.²⁷³⁹

Типолошки посматрана, студеничка сцена *Покајања Давидовог* готово у потпуности одговара примерима из једне подгрупе средњовизантијских представа те старозаветне епизоде, на којима је цар Давид такође представљен двапут, на трону и у проскинези (сл. 419). Истраживачи византијских представа *Покајања Давидовог*, пре свега оних у псалтирима, где се сцена појављује уз поменути 50. псалом, запазили су укупно десет таквих примера.²⁷⁴⁰ На већини тих минијатура појављује се и фигура анђела, изнад пророка Давида. Треба стога претпоставити да је она постојала и на одговарајућем, сада уништеном делу студеничке фреске.²⁷⁴¹ Једина битнија разлика између фреске у студеничком вестибилу и поменутих средњовизантијских примера тиче се ротулуса у руци пророка Натана. На великој већини минијатура је, наиме, текст Натанове опроштајне поруке исписиван на њиховом фону, као својеврсна легенда призора. Па ипак, свитак је у пророковим рукама приказан у псалтиру из Топкапи сараја (cod. 13), из друге половине XII века, премда на њему није исписан читљив натпис.²⁷⁴² Осим у погледу свитка, фреска из Студенице се у односу на поменуте примере разликује и по облику Давидовог престола, који нема наслон, какав има трон приказан у Студеници. Помишљамо, стога, на могућност да је детаљ о којем је реч „додат“ приликом пресликавања оригиналне сцене, иако првобитно можда није постојао.²⁷⁴³

slav. Vindob. Nr. 158), ПКЖИФ 73 (2007) 61–65; M. Skowronek, *Palaea Historica. The Second Slavic Translation: Commentary and Text*, Łódź 2016 (мени недоступно).

²⁷³⁹ *Anecdota graeco-byzantina*, ed. A. Vassiliev, Москва 1893, 283; W. Adler, *Palaea Historica* (“*The Old Testament History*”), in: *Old Testament Pseudepigrapha: More Noncanonical Scriptures*, edd. R. Bauckham et al., Grand Rapids 2013, 665.

²⁷⁴⁰ Ishizuka, *The Penitence of David*, 12-13; Cutler, *Aristocratic Psalters*, 19, 24, 39, 50, 86-87, fig. 24, 48, 129, 180, 301. Cf. и минијатуру у рукопису бр. 3 из колекције Дамбартон Оукс (cf. *ibid.*, 92-93, fig. 323), која се од поменутих примера разликује по присуству стојеће фигуре анђела иза Давида на престолу, по чему је слична представи на суздаљским „Златним вратима“, cf. Овчинников, *Суздаљские златные врата*, илл. 119.

²⁷⁴¹ Анђеоло није приказан једино на сцени у псалтиру из Топкапи сараја (cod. 13), а у рукопису из једне швајцарске приватне колекције је, уместо анђела, изнад Давида приказан сегмент неба са руком Божијом, cf. Cutler, *Aristocratic Psalters*, 39, 86-87, fig. 129, 301.

²⁷⁴² *Ibid.*, 39, fig. 129. На представи *Покајања Давидовог* у Старој митрополији у Верији (почетак треће деценије XIII века), пророк Натан у рукама има свитак, али је он затворен, cf. Fundić, *Art and Political Ideology*, fig. 6.

²⁷⁴³ Како је већ поменуто, престо са наслонем насликан је и на представи Христа у оквиру киторске композиције, као и на представи *Пилатовог суда* у припрати.

Сцена *Покајања Давидовог* у Милешеви је доста оштећена, па се о њеној иконографији не може сасвим поуздано судити, нити се може до краја поредити са студеничким примером.²⁷⁴⁴ Ипак, извесно је да је двома српским представама заједничка стојећа фигура пророка Натана на десној страни композиције, са отвореним ротулусом у рукама, а да се оне разликују по томе што су Милешеви у другом плану насликане архитектонске кулисе. Што је још важније, у Владислављевој задужбини није насликана фигура Давида у проскинези, већ се радња своди на разговор пророка и цара на престолу. За разлику од милешевске, представа *Покајања Давидовог* у цркви Светих Апостола у Пећи припада у основи истој иконографској „редакцији“ као и сцена у јужном студеничком вестибилу. На тој веома оштећеној представи разазнаје се, наиме, клечећа фигура пророка Давида, али се пећка сцена од примера из Студенице разликује по присуству фигуре анђела иза представе цара (на престолу?).²⁷⁴⁵ С друге стране, све млађе српске представе *Покајања Давидовог* се у иконографском погледу разликују у односу на сцену у Богородичиној цркви у Студеници.²⁷⁴⁶

И у северном вестибилу су првобитне сцене у потпуности пресликане приликом обнове 1568. Како ће бити показано, и ту су се сликари потрудили да понове њихову оригиналну иконографију.

Од представе *Седам спавача из Ефеса* на западном делу свода сачувани су скромни фрагменти.²⁷⁴⁷ Данас су уочљиви само остаци стеновите спољашњости пећине, део њене мрачне унутрашњости и остатак нимба једног од светих младића. Поред ореола тог *отрока* сачувана су и два почетна слова његовог имена, на основу којих се закључује да је

²⁷⁴⁴ Живковић, *Милешева*, 25.

²⁷⁴⁵ Радовановић, *Иконографија фресака протезиса*, ск. 2. Пошто је реч о оштећеној фресци, њена иконографија је у литератури различито описивана. За преглед тих описа, њихове исправке у погледу појединих детаља, али и нека неутемељена иконографска запажања cf. Петковић, *Архиепископ Данило I*, 81, п. 4, сл. 6-7.

²⁷⁴⁶ На сцени *Покајања Давидовог* на спрату нартекса Свете Софије у Охриду (cf. Радојчић, *Фреска покајања Давидовог*, 129-130, сл. 10) цар није приказан двапут, већ су представљени празан престо и његова фигура у проскинези пред пророком Натаном, дакле, баш онако како сцену описује Ерминија Дионисија из Фурне, cf. Медић, *Стари сликарски приручници III*, 210/211. У Минхенском псалтиру разговор пророка Натана са Давидом и царевом клечањем пред пророком приказани су као две засебне епизоде, једна испод друге, cf. *Der serbische Psalter I*, 200; II, 66.

²⁷⁴⁷ На основу легенде видљиве на архивским фотографијама, ту представу тачно је идентификовала Димитријевић, *Светих седам ефеских младића*, 43-45, сл. 1-2 (с прегледом ранијих мишљења).

реч о светом Антонину.²⁷⁴⁸ Будући да је готово уништена, иконографско устројство представе *Седморице дечака из Ефеса* не може се поуздано реконструисати. Јасно је само то да су млади светитељи били приказана у унутрашњости пећине, како је то од појаве њихових представа у византијској уметности најчешће био случај. Осим тог уобичајеног иконографског елемента, извесно је да су представу одликовали и неке особености. На основу фрагмента нимба поред лика светог Антонина, може се слободно претпоставити да су и остала шесторица били обележени тим светитељским атрибутом. Пошто нимбови нису сликани на неким репрезентативним (средњо)византијским представама седморице Ефешана,²⁷⁴⁹ а појављују се на њиховој представи у припрати Пећке патријаршије,²⁷⁵⁰ те на неким другим поствизантијским примерима,²⁷⁵¹ постоји основ за помисао да су та светитељска обележја у Студеници насликана тек приликом обнове фреске. Ипак, на могућност да су се она налазила и на најстаријем слоју студеничког живописа говорили би минијатура у ватиканском јеванђелистару (Vat.gr 1156), фасадни рељефи цркве Светог Ђорђа у Јурјев Пољском и фреске у храму на Мјачину код Новгорода и Светом Николи Родијасу код Арте.²⁷⁵² Пример из последњег поменутог храма је за разматрање студеничке представе релевантан и стога што су уз ликове ефеских младића сачувани и натписи са именима. С друге стране, на поменутој представи у пећком нартексу то није случај, што би додатно говорило у прилог веродостојности „обнове“ композиције у Студеници 1568. године.

По свој прилици, и представа *Тројице јеврејских младића у огњеној пећи* (Дан 3), на источној половини свода (сл. 421),²⁷⁵³ сачувала је приликом пресликавања свој

²⁷⁴⁸ За имена седморице ефеских светитеља, као и хагиографске изворе о њима cf. supra, 267-268.

²⁷⁴⁹ *Il menologio di Basilio II*, I, 35-36; II, 133; Димитријевић, *Светих седам ефеских младића*, 45-46, сл. 2.

²⁷⁵⁰ Мијовић, *Менолог*, сл. 266; Димитријевић, *Светих седам ефеских младића*, 45, сл. 3. Нимбови су насликани и на представама седморице ефеских дечака и у Пиви, али ту није реч о сцени, већ о појединачним представама ових светитеља, cf. М. Марковић, *Једно необично решење у распореду фигура пророка и мученика у живопису Пиве*, ЦС 11 (2014) 672-673.

²⁷⁵¹ Cf. нпр. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 147/2, 234/2; Страті, *То еикονογραφικό θέμα των Επτά Παίδων εν Εφέσω*, πίν. 97-98, 100.

²⁷⁵² Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja*, 59, sl. 16; Вагнер, *Легенда о семи спящих эфесских отроках*, рис. 1; Царевская, *«Семь спящих отроков эфесских»*, црт. на стр. 173; Фундић, *Зидно сликарство Светог Николе Родијаса*, 102-103, сл. 16.

²⁷⁵³ Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тасић, *Сликарство*, 97; Тодић, *Фреске*, 140; Бабић, *Живопис*, 168; Николић, *Конзерваторски запис II*, 78, сх. 6, северни вестибил, горња зона, бр. 2; Гавриловић, *Живопис вестибила*, 185, сл. 2; Ђорђевић, *Програм*, 212.

оригинални иконографски склоп. Та сцена је данас већим делом уништена, али сачувани остаци њене десне половине одговарају иконографским обрасцима из средњовизантијске уметности.²⁷⁵⁴ Од ликова тројице старозаветних мученика, сачувана је само попрсна фигура последњег на десној страни. У питању је полупрофилно представљен младић, подигнутих руку, окренут према састрадалнику који је био насликан у средини; на глави има тефилу а одевен је у једноставну црвену хаљину са златним нашивцима на раменима, надлактицама и надланицама. Од фигуре анђела који је био представљен изнад јеврејских дечака, као њихов заштитник од ватре, сачувано је само лево крило. Тај фрагмент поуздано сведочи о томе да је анђеоло био насликан онако како је било уобичајено – као фронтална попрсна фигура, са крилима што се симетрично шире на леву и десну страну. Огњена пећ приказана је у виду камене приземне грађевине профилисаних ивица, са полукружно завршеним отвором на десној страни из кога излази пламен. Дугачки пламени језици захватају двојицу мучитеља приказаних с десне стране пећи, онако како је описано у књизи пророка Данила.²⁷⁵⁵ Они су окренути надесно и рукама додирују своје погнуте главе, изражавајући бол.

При разматрању оштећене представе тројице младих Јевреја у Студеници намеће се, природно, поређење са истом сценом у Милешеви, такође насликаном у XVI веку, при чему је, судећи према скромним остацима првобитне фреске, вероватно поштовано оригинално иконографско устројство.²⁷⁵⁶ Осим велике сродности у погледу опште поставке призора, уочавају се и сличности између појединих детаља на две представе, попут начина на који су насликани пламени језици што излазе из пећи, слично решени као

²⁷⁵⁴ LCI 6, col. 96-97; C. Carletti, *I tre giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica*, Brescia 1975 (мени недоступно); M. Rassart-Debergh, 'Les trois Hébreux dans la fournaise' dans *l'art paléochrétien. Iconographie*, Byzantion 48/2 (1978) 430–455; H. Reinhard Seeliger, Πάλαι μάρτυρες. Die Drei Jünglinge im Feuerofe als Typus in der spätantiken Kunst, Liturgie und patristischen Literature, in: *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium II*, edd. H. Becker, R. Kaczynski, St. Ottilien 1983, 257–334; Габелић, *Циклус арханђела*, 87-89. A. T. Walton, *The Three Hebrew Children in the Fiery Furnace: A Study in Christian Iconography*, in: *The Medieval Mediterranean: Cross-Cultural Contacts*, ed. M. J. Chiat, K.L. Reyerson, St. Cloud 1998, 57-66 (мени недоступно); Brubaker, *Vision and Meaning*, 369; О. В. Ошарина, *Изображение сюжета «Три отрока в пеци огненной» в коптском искусстве*, АДСВ 37 (2006) 22-31; K. Corrigan, *The Three Hebrews in the Fiery Furnace: an Early Byzantine Icon at Mt. Sinai*, in: *Anathemata Eortika. Early Christian, Byzantine and Armenian Studies in Honor of Thomas F. Mathews*, edd. J. Alchermes, H. Evans, T. Thomas, Mainz 2009, 93-103.

²⁷⁵⁵ Дан. 3, 22: „Како заповијест царева бјеше хитна и пећ врло ужарена, пламен огњени уби оне људе који бацаху Седраха, Мисаха и Авденага.“

²⁷⁵⁶ Живковић, *Милешева*, 25; Петковић, *Милешевске фреске из XVI века*, 124, сл. 4.

и на неким представама из средњовизантијске епохе, па и XIII века.²⁷⁵⁷ С друге стране, на представи у Милешеви тројица младића имају плаштове. Реч је о традиционалном иконографском „атрибуту“ ових старозаветних мученика, чија појава има упориште у библијском тексту.²⁷⁵⁸ Поменути детаљи, међутим, на студеничкој фресци нису приказани. Тешко је проценити да ли се и у којој мери на тај податак треба ослонити у расправи о иконографској аутентичности обновљене представе у Немањиној гробној цркви. Ипак, ваља приметити да је такво иконографско решење постојало у византијској уметности XII и раног XIII века.²⁷⁵⁹ Студеничка и милешевска представа разликују се и по томе што у млађем споменику нису приказани ликови стражара-мучитеља. Појава њихових фигура на студеничкој сцени могла би бити још једна индикација веродостојности њене обнове, пошто су стражари сликани и у византијској уметности пре 1208/1209.²⁷⁶⁰ Најстарија аналогија сачувана је на минијатури Теодоровог псалтира (сл. 422). Ту је, такође бочно од пећи, приказан један стражар кога гута пламен. Разлика је само у томе што се он налази с десне, а не леве стране.²⁷⁶¹ У погледу назначеног мотива, студеничкој фресци је још сроднија минијатура (око 1084) која се данас чува у атинском Бенаки музеју јер су и на њој двојица стражара приказани с десне стране пећи, мада су им покрети нешто другачији.²⁷⁶² Вредна паралела сачувана је и на суздаљским „Златним вратима“, где су приказана тројица Халдејаца – онај испред лежи мртав, а двојица са стране, окренути према пећи, приказани су на коленима, при чему се, као у Студеници, држе за главе.²⁷⁶³ На једној иконографски веома занимљивој синајској икони *Тројице*

²⁷⁵⁷ Weitzmann, *Sacra Paralella*, 157, fig. 385; Cutler, *Aristocratic psalters*, 18, fig. 18; Овчинников, *Суздаљские златные врата*, 29, илл. 95.

²⁷⁵⁸ Дан. 3, 21: „Тада свезаше оне људе у плаштима њиховијем и у обући и под капама и у свему одијелу њихову, и бацише их у пећ огњену ужарену“. Тројица младића приказани су са плаштovima и у доњем регистру Лонгинове иконе Богородице са Христом и пророцима из Велике Хоче (1576-1577), cf. Матић, *Српски иконопис*, 400 (бр. 29).

²⁷⁵⁹ Без плаштова су Азарија, Ананија и Мисаил приказани, рецимо, у псалтиру из Топкапи сараја (cod. 13), из друге половине XII века, cf. Cutler, *Aristocratic psalters*, 40, fig. 135. Вредан је помена и пример из кападокијске Карши килисе. Ту, додуше, поред хламида, сликар није насликао ни особене капе на главама тројице мученика, cf. Jolivet-Lévy, *Karşi kilise*, fig. 12.

²⁷⁶⁰ У Ерминји Дионисија из Фурне се препоручје да се ти војници насликају као усмрћени од пламена, cf. Медић, *Стари сликарски приручници III*, 222/223.

²⁷⁶¹ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers II*, 61, fig. 318. Позиција мучитеља на овој минијатури лако је објашњива ако се зна да је на истој страни насликан и цар Навуходоносор који посматра страдање тројице Јевреја.

²⁷⁶² Cutler, *Aristocratic Psalters*, 95-96, fig. 332.

²⁷⁶³ Овчинников, *Суздаљские златные врата*, 29, илл. 95; Габелић, *Циклус арханђела*, 88.

младића у огњеној пећи, тек сасвим недавно објављеној и датованој у XIII век,²⁷⁶⁴ насликана су чак четворица стражара. Они су ту представљени као већ мртви, а од студеничке представе се разликују по томе што се налазе испред пећи.²⁷⁶⁵

На основу свега што је наведено, чини се да нема озбиљнијих препрека закључку да је сцена *Три јеврејска младића у огњеној пећи* у студеничком северном вестибилу у XVI веку насликана на основу оригиналне представе. За сваки од њених иконографских елемената, па и за њихову композициону организацију, паралеле се проналазе у византијској уметности из времена првог осликавања задужбине Симеона Немање, или у споменицима што су временски блиски најстаријем студеничком живопису.

Вазнесење пророка Илије (2 Цар, 11-13) илустровано је у лунети јужног зида вестибила, изнад пролаза у наос (сл. 423).²⁷⁶⁶ Композиционо средиште представе заузима фигура пророка Илије који стоји на двоколици црвене боје. Седокоси, седобради, нимбом обележени Тесвићанин одевен је у окерну хаљину једноставног кроја. Илија десном руком држи узде четири крилата црвена коња (од којих се у целости види само онај у првом плану) који, пропети на задње ноге, вуку пророкову кочију. У левој руци пророк држи зелени плашт са белом крзненом поставом. Тај огртач обема рукама прихвата пророк Јелисеј – проћелави брадати човек одевен хитон и химатион – приказан у доњем десном углу композиције.

У иконографском погледу, описани старозаветни приказ у основи одговара тзв. „латералној“ варијанти представа *Вазнесења пророка Илије*.²⁷⁶⁷ Том типу припадају

²⁷⁶⁴ *Holy Image, Hallowed Ground*, no. 11. Вреди поменути и средњовизантијске представе на којима су стражари приказани у тренутку док леже пећ, истовремено се склањајући од већ разгорелог пламена. Такав је, рецимо, случај у псалтиру из Ватопеда (cod. 760), из XI века, cf. Cutler, *Aristocratic Psalters*, 110, fig. 391.

²⁷⁶⁵ У следећем столећу могло се десити да сликар прикаже још бројнију скупину стражара. Тако су, рецимо, на сцени у Дечанима приказана, с леве стране пећи, чак њих осморица, обухваћени великим пламеном, cf. Милановић, *Старозаветне теме*, 216, 218.

²⁷⁶⁶ Петковић (В.), *Студеница*, 54; idem, *La peinture serbe* II, 9; idem, *Преглед*, 318; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10a (III 4); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тасић, *Сликарство*, 97; Тодић, *Фреске*, 140; Бабић, *Живопис*, 168; Николић, *Конзерваторски запис* II, 78, сх. 6, северни вестибил, горња зона, бр. 4; Гавриловић, *Живопис вестибила*, 185, сл. 2.

²⁷⁶⁷ О иконографији *Илијиног Вазнесења* cf. O. Demus, *Elijah and Alexander*, in: *Studies in the Memory of David Talbot Rice*, edd. G. Robertson, G. Henderson, Edinburgh 1975, 64-67; Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 49-66; Brubaker, *Vision and Meaning*, 256-260; Габелић, *Лесново*, 189-190; Смирнова, *Иконы Северо Восточной Руси*, 243-250; P. Landesmann, *Die Himmelfahrt des Elija. Entstehung und Weiterleben einer Legende sowie ihre Darstellung in der frühchristlichen Kunst*, Wien-Köln-Weimar 2004; M. Kominko, *Elijah in the Christian Topography – Syriac Story and the Greek Image*, *Aram* 20 (2008) 101-110; Э. Н.

репрезентативне постиконоборачке представе иконографске теме о којој је реч, попут, рецимо, минијатура у Хлудовском псалтиру, париским Хомилијама Григорија Богослова (Paris. Gr. 510, сл. 424), рукопису Sacra Paralella (Paris. Gr. 923), или сценâ у ватиканском примерку Хришћанске топографије Козме Индикоплова (Vat. Gr. 699) и два млађа рукописа тог занимљивог дела (Sin. Gr. 1186, сл. 425; Laur. Plut.IX.28).²⁷⁶⁸ У монументалном сликарству, најстарији пример профилне варијанте *Илијиног вазнесења* сачуван је на тлу древне Грузије, о чему сведочи фреска из храма у Хахули, осликаног у првој четвтрини XI века.²⁷⁶⁹ За разматрање студеничке представе посебно би, чини се, могао да буде важан податак да и *Вазнесење пророка Илије* у цркви Свете Софије у Охриду припада истом иконографском типу.²⁷⁷⁰ Такве представе појављују се и у споменицима осликаним после настанка најстаријих студеничких фресака, о чему сведоче фреска у Тимотесубанију,²⁷⁷¹ као и, за тему којом се бавимо још значајнија, представа *Вазнесења Илије* у ђаконикону Мораче, насликана у оквиру циклуса тог старозаветног пророка.²⁷⁷²

Већ чињеница да студеничка композиција *Вазнесења пророка Илије* припада типу који је у средњовизантијској уметности био најраспрострањенији наводи на претпоставку да су приликом пресликавања поштована иконографска обележја оригиналне представе. С друге стране, у поствизантијском раздобљу је велику распрострањеност стекло фронтално решење, па су *Вазнесење Илијино* тако сликали и српски фреско- и иконописци у времену туркократије.²⁷⁷³ Стога је разложно помислити да би се за ту иконографску варијанту одлучили и обновитељи студеничког живописа, у случају да им је намера била да сцену насликају у складу са преовлађујућим обичајем свога времена.

Добрынина, *Развитие иконографии Вознесения пророка Илии: подписи к миниатюрам и комментирующие тексты в рукописях IX–XIII вв.*, ВВ 71 (96) 2012, 167-176.

²⁷⁶⁸ Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, 41об; Weitzmann, *Sacra Paralella*, 93, fig. 175; Brubaker, *Vision and Meaning*, 217-218, fig. 150; Kominko, *The World of Cosmas*, 163-164, pl. 20, CT 35.

²⁷⁶⁹ За ту представу cf. n. 1607 supra.

²⁷⁷⁰ Миљковић-Пепек, *Материјали III*, 22, сл. 15.

²⁷⁷¹ Привалова, *Тимотесубани*, 97, рис. 41.

²⁷⁷² А. Сковран-Вукчевић, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, ЗРВИ 5 (1958) 164-165, 169-170, сл. 11-12, таб. II-III; Петковић, *Морача*, 27, 34, црт. на стр. 229. Другом иконографском типу припада сцена *Илијиног Вазнесења* у средњем травеју наоса Светих Апостола у Пећкој патријаршији. Ту је пророк постављен фронтално, cf. Зарић, *Фреске у средњем травеју*, 62-63, сл. 8.

²⁷⁷³ Пајкић, *Цркве у Сиринићкој жупи*, СКМ 4-5 (1968-1971) 359; Р. Станић, *Црква Свете Петке у Трнави код Раике*, Саопштења 14 (1982) 106, сл. 11; Матић, *Српски иконопис*, 115, 458-459 (бр. 211), 468-469 (бр. 241), 517 (бр. 400), сл. 391, 408.

Истина, у односу на примере из поменутих средњовизантијских рукописа студеничко *Вазнесење Илијино* разликује се по појединим иконографским детаљима. На њима је, рецимо, кочија на којој се пророк узноси на небо изведена у облику римских двоколица, са полукружним фронталним делом, а не у форми правоугаоног „сандука“, као у Студеници. Ту разлику нисмо, међутим, склони да безрезервно протумачимо као индикацију извесних иконографских измена сцене у XVI веку, пошто се сличан облик кочија појављује и на неким представама хронолошки блиским настанку најстаријег живописа Богородичине цркве у Студеници. Судећи према објављеним цртежима, таквог су облика могле бити Илијине огњене кочије у Морачи и Тимотесубанију, а њихов правоугаони облик јасно се разазнаје у Светим Апостолима у Пећи,²⁷⁷⁴ на једној новгородској икони из XIII века и другој, вероватно ростовској (крај XIII или прва трећина XIV столећа).²⁷⁷⁵ Студеничком решењу посебно је слична, иако фронтална и перспективно не баш вешто приказана, плитка правоугаона двоколица на икони из XIII столећа у цркви светог Теодора *ту Агру*, на Кипру (данас у Музеју архиепископа Макарија у Никозији).²⁷⁷⁶ Поред поменутих, и неке друге иконографске особености студеничке представе *Илијиног Вазнесења* могле би се објашњавати угледањем на оригиналну сцену. Пошто је Тесвићанин у Морачи, Пећи и на поменутој икони са Кипра приказан у жутом хитону,²⁷⁷⁷ као и на неким ретким старијим византијским представама,²⁷⁷⁸ то би такође ишло у прилог претпоставци о пажљивој обнови представе у Студеници, на којој је, поновимо, Илија одевен у окерну хаљину.

Од свих старозаветних сцена у северном вестибилу, *Жртва Аврамова* у највишој зони северног зида (1. Мој 22, 3-13) је композиционо и наративно најсложенија (сл.

²⁷⁷⁴ Зарић, *Фреске у средњем травеју*, 63, сл. 8.

²⁷⁷⁵ Смирнова, *Икони Северо-Восточной Руси*, 53-54, 243 (бр. 11), илл. на стр. 53, таб. 19.

²⁷⁷⁶ *Κυπριακὴ τῆς τρόπης*, fig. 35.

²⁷⁷⁷ Петковић, *Морача*, таб. 6-11; Зарић, *Фреске у средњем травеју*, 62.

²⁷⁷⁸ У жутом хитону и химатиону пророк Илија је приказан на минијатури његовог вазнесења у ватиканском рукопису Књиге о царевима (Vat. gr. 333) из средине XI века, cf. J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois, Vaticanus graecus 333*, Paris 1973, 83-84, pl. XXXI, fig. 104. За одличну репродукцију у боји cf. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.333. У хаљини сличне боје пророка Илије појављује се и на неким самосталним представама, и то временски блиским настанку најстаријих зидних слика у Студеници. Cf. икону из Византијског музеја у Касторији (1180-1200) на којој је он приказан у окерном хитону и црвеном плашту са поставом од плавог крзна, cf. *Byzantium, 330-1453*, 441 (no. 242); *Византија кроз века*, 359-360 (no. 78).

426).²⁷⁷⁹ На левој страни сцене налази се магаре, које чувају два младића што их је Аврам замолио да га чекају док принесе жртву (1 Мој 22, 5), од којих је фигура оног у првом плану само у доњем делу очувана. Главни призор – драматична епизода у земљи Морији чији су актери отац и син – представљен је на десној страни. Силуета тела праоца Аврама, седог брадатог старца одевеног у плави хитон и зелени химатион, прати линију пејзажне „кулисе“ – помало заталасану контуру стеновитог узвишења што по дијагонали дели сцену на први и други план. Испред Аврама се разазнаје пламен запаљеног олтара, данас веома оштећеног. Праотац је клекнуо, левим коленом додирујући земљу, а десном ногом се ослањајући на њу, а у десној руци држи нож који је наднео над синовљеву главу (1 Мој 22, 10). Малаксало тело беспомоћног детета, одевеног у лаку белу хаљину са црним оковратником оивиченим белом бордуром (са срцоликим апликацијама на раменима и прсима) и истим таквим украсом на доњем рубу хаљине, зналачки је насликано. Руку привезаних на леђима, Аврамов јединац не пружа ни најмање знаке отпора; његова фигура извијена је у простору, труп му је истурен напред; он, заправо, и не стоји на својим босим ногама, већ се на њих само ослања, а у каквом-таквом усправном положају одржава га стисак очеве леве шаке. Аврамова решеност да принесе крвну жртву је у задњем часу заустављена, о чему сведочи положај његове главе и поглед усмерен на супротну страну, ка горњем левом углу композиције. На том месту налази се веома оштећен лик анђела који му се десном руком обраћа и зауставља га у крвопролићу (1 Мој 22, 11-12). Иза Аврама, у дубини сцене, приказан је ован поред дрвета, кога ће праотац спалити уместо сина (1 Мој 22, 13).

По иконографској садржини и њеном композиционо устројству студеничка сцена *Жртвовања Исака*²⁷⁸⁰ сродна је неколицини средњовизантијских примера те иконографске теме. Ако се, рецимо, представа из Немањине задужбине упореди са сценом

²⁷⁷⁹ Петковић (В.), *Студеница*, 53; idem, *La peinture serbe* II, 9; idem, *Преглед*, 318; Millet, Frolov, *La peinture* I, pl. 37/2; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 10a (III 5); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тасић, *Сликарство*, 97; Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис* II, 78, сх. 6, северни вестибил, горња зона, бр. 1; Гавриловић, *Живонис вестибила*, 185, сл. 4.

²⁷⁸⁰ I. Speyart van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, VC 15 (1961) 214-225; LCI I, cols. 23-30; В. Bagatti, *La posizione dell'ariete nell'iconografia del sacrificio di Abramo*, LA 34 (1984) 283-298; Brubaker, *Vision and Meaning*, 328-331; E. van den Brink, *Abraham's Sacrifice in Early Jewish and Early Christian art*, in: *The Sacrifice of Isaac: The Aqedah (Genesis 22) and its Interpretations*, Leiden 2002, 140-151; Војводић, *Свети Ахилије*, 150-152 (са широм литературом); О. В. Ошарина, *К истокам иконографи сцени «Жертвоприношение Авраама» в коптском искусстве*, ТГЕ 42 (2008) 369-380. Kominko, *The World of Kosmas*, 144-148.

у цркви Свете Софије у Кијеву (сл. 427), делимично пресликаном у XIX веку, испоставља се да се избор „секвенци“ и њихова просторна организација у два случаја у извесној мери подударају. Истина, у древном руском храму је та сцена другачије оријентисана, анђео је насликан испред Аврама, а поред магарета, приказаног насупрот призору жртвовања, нису насликана двојица слугу.²⁷⁸¹ Они су, с друге стране, приказани у Монреалу и Палатинској капели у Палерму (сл. 428), а те две мозаичке представе студеничкој фресци сличније су од кијевске и по изгледу праоца, који се окреће да би угледао лик анђела иза њега.²⁷⁸² За разматрање студеничких фигура Аврама и Исака, а у расправи о аутентичности обнове првобитне сцене, важне су и поједине још старије византијске представе, сачуване у врхунским остварењима цариградске књижне илуминације. Морфологија њихових фигура у Студеници се, на пример, у великој мери поклапа са онима на минијатурама у париским хомилијама Григорија Назијанског (Paris. gr. 510) и октатевха из Апостолске библиотеке у Ватикану (Vat. gr. 747, сл. 429).²⁷⁸³ На оба примера виде се извијено Исаково тело и његова уназад забачена глава. Поменуто париска минијатура је студеничкој фресци слична и по томе како су решене дететове (невидљиве) руке на леђима, стога што је на њој приказано како отац држи сина за косу, те зато што је олтар насликан испред Исака,²⁷⁸⁴ док положај Аврамовог тела у Студеници више одговара представи из поменутог римског октатевха. Поред размотрених сличности са византијским сценама *Жртве Аврамове* из X-XII века, на претпоставку о веродостојности „обнове“ студеничке сцене у XVI веку наводи и чињеница да је од уметности епохе Палеолога превладала другачија поставка фигура двојице главних протагониста. Аврам је, наиме, од тог времена по правилу сликан како ногом притиска Исакова леђа, при чему су обојица пали на земљу.²⁷⁸⁵

Из свега што је наведено произлази закључак да је сцена *Жртве Аврамове* у Богородичиној цркви у Студеници у доба игумана Симеона насликана по узору на првобитну композицију. Као и у случају неколико раније поменутих представа, само се у

²⁷⁸¹ Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Рис. 9; Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески*, 72, ил. 59.

²⁷⁸² Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 122, 247-248, pl. 34, 105; Kitzinger, *Mosaics of Monreale*, figs. 32-33.

²⁷⁸³ Brubaker, *Vision and Meaning*, 328, fig. 23; Weitzmann, Bernabo, *The Byzantine Octateuchs*, На сличан начин Исаково тело насликано је и у другом октатевху из исте збирке (Vat.gr.746), али је дечак ту приказан на коленима, cf. Ibid..

²⁷⁸⁴ За приказ жртвеника на истом месту cf. и сцену *Жртве Аврамове* у Vat. gr. 747, поменуто у претходној напомени, те оне у рукописима Хришћанске топографије Козме Индикоплова: Kominko, *World of Cosmas*, 144-148, СТ 30а-с.

²⁷⁸⁵ О тој особености, са примерима и литературом: Војводић, *Свети Ахилије*, 152, п. 1128-1129.

појави растиња на стенама, односно у његовом изгледу дају препознати особености српског сликарства XVI века.

Појединачне фигуре у северном вестибилу

На основу избора појединачних фигура, чини се да је, уз „рестаурацију“ појединих оригиналних представа, иконографски програм прве зоне сликарства северног вестибила Богородичине цркве у Студеници претрпео и извесне измене у XVI веку.

Три фигуре које у том простору насликане 1568. године врло вероватно су на истом месту постојале и првобитно. Реч је о представама светог Козме Мајумског (сл. 256), чији је лик и оригинално стајао наспрам представе Јована Дамаскина у јужном вестибилу,²⁷⁸⁶ светог Лупа (сл. 187), који се налазио на зачељу оригиналне поворке ратника на северној страни поткуполног простора,²⁷⁸⁷ а вероватно и Христа на престолу (сл. 258), у ниши на средини источног зида. Последња поменута представа је, ипак, унеколико измењена, пошто се на свитку Исуса Христа исписан исти јеванђељски одломак (Јн 15, 17) који су сликари пећке радионице исписивали и на Христовој књизи у неким другим храмовима – цркви Светог Николе у Дабру и припрати Грачанице.²⁷⁸⁸

Готово је, с друге стране, извесно да у оригинални сликани програм северног вестибила није била укључена фигура светог Кирила Филозофа (сл. 430),²⁷⁸⁹ која се на обновљеном слоју налази на западном зиду, између једног неидентификованог монаха²⁷⁹⁰ и светог Козме Мајумског. Лик тог словенског просветитеља треба сагледавати у складу са идеологијом обновљене Пећке патријаршије, односно у идејном контексту коме припадају и друге представе којима су наглашавани древност, континуитет и особеност словенске, односно на њој засноване српске црквене организације (српски архијереји у олтару, свети Јован Рилски и Јоаким Сарандапорски, можда и свети Андроник Панонски).²⁷⁹¹ Ни лик светог Григорија Паламе († 1357 или 1359), уколико је заиста реч о том славном исихасти,

²⁷⁸⁶ Cf. supra, стр. 286-287.

²⁷⁸⁷ Cf. supra, стр. 216-218.

²⁷⁸⁸ Живковић, *Из иконографског програма*, 413, 430, п. 93, Cf. Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 257; Тодић, *Грачаница*, 250.

²⁷⁸⁹ Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 410-411, сл. 1, црт. 1, са старијом литературом.

²⁷⁹⁰ Ibid., 411, п. 9.

²⁷⁹¹ Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 656-657; Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 427.

није се 1208/1209. могао налазити на северном зиду северног улазног коридора (сл. 431).²⁷⁹² Ако је наведена идентификација светитеља тачна, његово попресе у Студеници је посебно значајно јер је у питању једина позната Паламина представа у српским храмовима ван Свете Горе, све до XIX века.²⁷⁹³

С најмање се сигурности, у контексту односа обновитеља према оригиналном сликаном програму, може расправљати о представама светог Јевстатија Антиохијског (попресе на западној страни друге зоне северног зида, сл. 432)²⁷⁹⁴ и светог Прокла Цариградског (стојећа фигура на јужној страни источног зида, сл. 433).²⁷⁹⁵ Уколико се, с једне стране, у обзир узму историјат култова те двојице светих архијереја и његов одјек у уметности, онда нема разлога да се сумња у веродостојност обнове. Посматрана у том контексту, представа светог Јевстатија, епископа Антиохије, учесника Првог васељенског сабора и борца против аријанске јереси, може се замислити и на оригиналном слоју живописа Богородичине цркве.²⁷⁹⁶ Сачувано је, наиме, неколико његових ликова у средњовизантијској уметности, у илустрованим рукописима, на менолошким иконама и зидовима храмова,²⁷⁹⁷ а познато је и неколико представа у споменицима српског средњовековног сликарства. Истина, ни једна од оних које се поуздано могу идентификовати није старија од XIV века.²⁷⁹⁸ Разлози да се представа светог Прокла Цариградског замисли на истом месту и на оригиналном слоју живописа подударују се готово у потпуности са аргументима на основу којих је то претпостављено и за фигуру Јевстатија Антиохијског. И тај поглавар Цариградске цркве је сликан у српским споменицима из времена средњовековне државности, додуше тек у споменицима из времена краља Милутина.²⁷⁹⁹ Имајући све наведено у виду, не може се изричито оспорити мишљење да су фигуре светих Јевстатија Антиохијског и Прокла Цариградског биле уврштене у првобитни иконографски програм северног вестибила Богородичине цркве у

²⁷⁹² Живковић (М.), *Из иконографског програма*, 412, сл. 2, са старијом литературом.

²⁷⁹³ Ibid., 415-416.

²⁷⁹⁴ Ibid., 411-412, са старијом литературом. Лик светитеља је уништен, али га је било могуће поуздано препознати на основу пратећег натписа.

²⁷⁹⁵ Ibid., 412-413, сл. 3, са старијом литературом.

²⁷⁹⁶ За литературу о том светом архијереју cf. *ibid.*, 417, n. 39.

²⁷⁹⁷ Представе о којима је реч набројане су и прокоментарисане у: Ibid., 418-419. Можда је посебно значајан податак да је фигура светог Јевстатија Антиохијског насликана у цркви Свете Софије у Охриду, катедралног храма архиепископије на чијем се подручју налазио манастир Студеница у тренутку осликавања католикона.

²⁷⁹⁸ Ibid., 419-420.

²⁷⁹⁹ Детаљније о одјеку култа светог Прокла у срској уметности cf. *ibid.*, 425-427.

Студеници. Чини се, ипак, да је у случају та два светитељска лика неопходно задржати приличан опрез. На то нас, пре свега, обавезује чињеница да су у средњо- и позновизантијској уметности представе светих архијереја биле по правилу сликане у олтарском простору, при чему су само најугледнији или нарочито одабрани архијереји могли бити насликани ван светилишта. Груписање представа архијереја на оригиналном слоју живописа у северном вестибилу студеничког северног вестибила не би, дакле, имало одговарајуће паралеле у компаративној грађи.²⁸⁰⁰

ПРИПРАТА

Страшни суд

Страшни суд у припрати Богородичине цркве у Студеници очуван је у фрагментарном виду (сл. 434-441). Данас се сегменти те некада монументалне есхатолошке визије налазе само у вишим зонама источног и у највишем регистру западног зида.²⁸⁰¹ Источни зид украшава призор *Другог доласка Христовог*. У највишем регистру композиције приказан је *Страшни судија* што седи на мандорли састављеној од круга у који је уписан ромб иза чијих страница извиру четири херувима. Христове руке раширене су на обе стране, а дланови окренути према посматрачу, тако да су видне ране на њима, док је ногама ослоњен на два крилата *престола*. Христову пратњу чини хор анђела, од којих су у пуној фигури видљива само прва два на десној и левој страни, одевени у свечану одору византијских царева. Са јужне стране централног призора налази се оштећена фигура светог Јована Крститеља у молитвеном положају. Као пандан

²⁸⁰⁰ У једној ранијој прилици у погледу тог проблема изразили смо много мање резерве, cf. *ibid.*, 417-427.

²⁸⁰¹ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 27, таб. XIII-XIV; Петковић (В.), *Иконографија манастирских цркава*, 345-346; *idem*, *Студеница*, 36, 37, сл. 31-32; Ћирић, *Иконографске примедбе*, 324-325; Петковић (В.), *Преглед*, 317; Millet, Frolow, *La peinture I*, pl. 91/1; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (no. 22-25), Abb. 75-76; Петковић, *Зидно сликарство*, 110, 122, 169; Бабић, *Живопис*, 162, сл. 128; Тодић, *Фреске*, 140; Николић, *Конзерваторски запис II*, 79, сх. 7 (бр. 23-26); Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 19; Ђорђевић, *Програм*, 212; Поповић, *Српски владарски гроб*, 41. Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 79; Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 198, 199 *Страшни суд у Студеници* укратко описује, погрешно сматрајући да припада најстаријем слоју живописа, и Vrenk, *Die Anfänge*, 120, n. 44, 123.

Претечинойј представи насликана је Богородица, од чије је стојеће фигуре сачуван само доњи део. Два регистра композиције повезују четири летећа анђела, усмерена из правца описаног *Деизиса* према призорима смештеним на површини уоквиреној двома бифорама источног зида припрате. На десној страни тог сегмента сцене приказана је „мука вечна“ грешника у *Огњеној реци*. Та река извире испод представе Исуса Христа, а тече према десној страни композиције. У горњем, ужем делу реке, налази се фигура наог мушкарца, а њен пламен се у доњем десном углу разлива око групе стојећих фигура коју два анђела гурају копљима. У првом плану се препознају монах, великосхимник, архијереј, цар и царица, а иза њих се разазнају ликови монаха и једне монахиње. На северној страни доњег регистра композиције насликано је „Уготовљење престола“ (Хетимасија). Предводници арханђела, Михаило и Гаврило, покретима руку указују посматрачу на трон на коме се налазе оруђа Христовог страдања: хаљина у коју је био одевен, на којој се налази велики кодекс, као и голготски крст са венцем од трња, са чијих су страна приказни копље и трска са сунђером. У доњем левом углу, испод поменутог престола, налазе се клечеће фигуре Адама и Еве.

Описани призор *Христовог Другог доласка* заснован је на неколико наративних извора. У Јеванђељу по Матеју се о тој есхатолошкој теофанији говори на три места: (Мт 16, 27),²⁸⁰² (Мт 24, 30),²⁸⁰³ (Мт 25, 31).²⁸⁰⁴ *Други долазак* се, када је реч о новозаветним текстовима, помиње још и у Откривењу Јовановом (главе 4 и 20) и Делима апостолским (1, 11),²⁸⁰⁵ а најутицајније богословско дело о њему приписује се светом Јефрему Сирину.²⁸⁰⁶ Иако у наведеним текстовима нису поменути Богородица и Јован Крсититељ, они су на представама *Другог доласка* приказивани као заступници човечанства.²⁸⁰⁷ Основ

²⁸⁰² „Јер ће доћи Син Човјечији у слави Оца својега са анђелима својим, и тада ће узвратити свакоме по дјелима његовим.“

²⁸⁰³ „И тада ће се показати знак Сина Човјечијега на небу; и тада ће проплакати сва племена на земљи; и угледаће Сина Човјечијега гдје долази на облацима небеским са силом и славом великом.“

²⁸⁰⁴ „А када дође Син Човјечији у слави својој и сви свети анђели са њим, тада ће сјести на пријесто славе своје.“

²⁸⁰⁵ „Овај Исус који се од вас узнесе на небо, тако ће исто доћи као што га видјесте да одлази на небо.“

²⁸⁰⁶ *Други долазак Христов (Преподобни Јефрем Сирин)*, прев. епископ Артемије, Свети кнез Лазар 22/ 2 (Призрен 1998) 5-11. Сф. Покровский, *Страшный суд*, 333; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 193. О утицају списа светог Јефрема Сирина на иконографију *Страшног суда* cf. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, 182-184; Z. Gavrilović, *St. Ephraim the Syrian's Thought and Imagery as an Inspiration to Byzantine Artists*, *Hugoye* 1 (1998) 231-237 (са старијом литературом); Д. Бојовић, *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*, Ниш – Косовска Митровица 2003, 209-213.

²⁸⁰⁷ Millet, *La dalmatique du Vatican*, 26; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 197.

за сликање Огњене реке, поменуте и у неким старозаветним визионарским текстовима,²⁸⁰⁸ постоји и у Откривењу Јовановом (19, 20;²⁸⁰⁹ 20, 14-15²⁸¹⁰), а о Хетимасији се, поред старозаветних псалама, говори и у Апокалипси 4, 2 : „И гле, пријесто стајаше на небу, и на престолу сјеђаше неко.“²⁸¹¹ За сликање Адама и Еве са страна приуротовљеног престола не може пронаћи непосредан текстуални предложак, али је на основу положаја њихових тела и места на коме се налазе, односно општег сотириолошко-есхатолошки значења представе, јасно да су они приказани као представници људског рода.²⁸¹²

Једини преостали сегмент *Страшног суда* сачуван је на одговарајућој површини супротног, западног зида нартекса. Ту је, међутим, површина предвиђена за призоре из *Страшног суда* била мања него на источном зиду, готово за половину. Стога су само две „сцене“ приказане у „тимпанону“ зида, који с доње стране ограничава бордура повучена при врху бифора. У горњој зони насликани су симетрично постављени анђели што савијају небески свод у облику свитка плаве боје, посутог звездама.²⁸¹³ Испод је, одвојена бордуrom, поворка праведника. На њеном зачељу насликани су „ликови светих жена“, које предводе мученице, иза којих се препознаје фигура свете Марије Египатске,²⁸¹⁴ а за њом ступају свете монахиње. У оквиру средишње поворке, са „ликовима преподобних“, могуће је, на основу физиономија, идентификовати прослављене свете монахе хришћанског Истока – Антонија, Јевтимија Великог, Арсенија(?) и Јефрема Сирина (?)²⁸¹⁵ а у групи архијереја светог Василија Великог, Григорија Богослова и Јована Златоустог.²⁸¹⁶

²⁸⁰⁸ Дан 7, 10: „Ријека огњена излажаше и тецијаше испред њега“

²⁸⁰⁹ „би ухваћена звијер, и с њом лажни пророк који је чинио чудеса пред њом, којима превари оне што примише жиг звијери, и који се клањаху лику њенизом; обоје живи бише бачени у језеро огњено, које гори сумпором.“

²⁸¹⁰ „и смрт и пакао бише бачени у језеро огњено“ Cf. Покровский, *Страшный суд*, 363; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 205.

²⁸¹¹ Cf. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 196.

²⁸¹² Покровский, *Страшный суд*, 340; Vrenk, *Die Anfänge*, 88; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 197.

²⁸¹³ *Савијање небеса* помиње се у Књизи пророка Исаије (34, 4): „И сва ће се војска небеска растопити, и савиће се небеса као књига, и сва војска њихова попадаће као што пада лист с винове лозе и као што пада са смокве“ и у Апокалипси (6, 14): „...и небо се измаче као књига кад се смота“. Cf. Н. Hunger, *«Ελιγσεται ὁ οὐρανός ὡς βιβλίον»*, *Κληρονομία* 1/Α (1969) 79-82; Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, 194-195.

²⁸¹⁴ О ликовним представама свете Марије Египатске cf. С. Н. Татарченко, *Причащение преподобной Марии Египетской» в византийской монументальной живописи*, ВПСТГУ 5/1 (2012) 25-40, са старијом литературом.

²⁸¹⁵ О портретским карактеристикама поменутих архијереја cf. *supra*, стр. 384-385.

²⁸¹⁶ О физиономијама поменутих архијереја cf. *supra*, стр. 333-334.

Описани призори фрагментарно очуваног *Страшног суда* у припрати Богородичине цркве у Студеници одговарају иконографији представе каква је уобличена у средњовизантијском раздобљу. О томе сведочи поређење појединачних иконографских елемената студеничке композиције са одговарајућим сегментима представа те есхатолошке сцене у византијским споменицима поменуте епохе.²⁸¹⁷

У студеничкој припрати је, тако, Христос приказан како седи на мандорли, што одговара месту из Матејевог јеванђеља у коме се говори о Сину Човечијем који долази „на облацима небеским“ (Мт 24, 30),²⁸¹⁸ Мандорла се на представама *Другог доласка* појављује још на фресци у кападокијској Ајвали килисе (913-920), а потом и на примерима из XI и XII века (Paris. gr. 74, слоновача из Музеја Викторије и Алберта у Лондону, синајска икона, Торчело, Нередица итд.).²⁸¹⁹ Не чуди стога што је мандорла приказана и на најстаријој српској представи *Страшног суда* у сликарству XIII века, оној у ексонартексу Спасове цркве у Милешеви.²⁸²⁰ Друга два места из поменутог јеванђеља (Мт 16, 27; 25, 32-33), у коме се говори о томе да ће Христос свима судити на основу дела која су чинили, на предстама *Страшног суда* интерпретирана су вертикалном поделом сцене на десни (грешници) и леви (праведници), као и диференцијацијом гестова Христових дланова

²⁸¹⁷ О иконографији *Страшног суда* у источнохришћанској уметности cf. Покровский, *Страшный суд*; Millet, *La dalmatique du Vatican*; D. Milošević, *Das jüngste Gericht*, Recklinghausen, 1963 (= eadem, *Страшни суд*, in: *Дело Десанке Милошевић-Скочајић*, Београд 1993, 131-146); Brenk, *Die Anfänge*; idem, *Tradition und Neuerung*; Garidis, *Les punitions*; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*; Angheben, *Les Jugements derniers byzantins*; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 270-276; *Le jugement dernier entre Orient et Occident*, ed. V. Pace, Paris 2007, passim (= *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, ed. idem, Milano 2007); M. Meyer, *Porneia. Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantine*, CCM 52 (2009) 225-243; N. P. Ševčenko, *Images of the Second Coming and the fate of the soul in Middle Byzantine Art*, in: *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, ed. R. J. Daly, Grand Rapids, MI 2009, 250-272; I. Rapti, *Le Jugement dernier arménien : réception et évolution d'une imagerie eschatologique médiévale*, CA 56 (2015) 95-118; Meyer, *Hiding in Plain Sight*.

²⁸¹⁸ Друга иконографска варијанта тог сегмента византијских представа *Страшног суда*, са Христом на трону, одговара једном другом месту у Матејевом јеванђељу (Мт 25, 30): „А када дође Син Човјечији у слави својој и сви свети анђели са њим, тада ће сјести на пријесто славе своје“. Иначе, средњовизантијским представама *Страшног суда* на којима је Христос приказан на трону најчешће недостаје приказ хетимасије, као у цркви бр. 2 у Геремеу, Светом Стефану у Касторији, Панагији Халкеон или Арханђелу Михаилу у Горњем Вуларију (cf. N. Thierry, *L'église du jugement dernier à Göreme (Göreme no 2b)*, in: ΛΑΜΠΝΑΩΝ II, sch. 3-4; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 93; Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων*, 59, sk. 5. Abb. 19; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 442, εικ. 37-38, 56); У појединим случајевима насликани су, ипак, и Христос на трону и Приуговорљени престо испод њега, као у ватиканском псалтиру (gr. 752) или Тимотесубанију, cf. Meyer, *Hiding in Plain Sight*, 74, fig. 6; Давидов Темерински, *Слике Страшног суда*, 312, сл. 1-2.

²⁸¹⁹ Thierry, *Ayvali kilise*, 131, fig. 24; Angheben, *Les Jugements derniers byzantins*, fig. 1, 3, 5-6; Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 80, илл. 4, 62.

²⁸²⁰ Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, 183, сл. 149; Живковић, *Милешева*, 46-47.

(леви спуштен, а десни отворен).²⁸²¹ У Студеници је, међутим, одабрана особена иконографска варијанта, са Христовим отвореним длановима и на њима видљивим ранама. Најстарији нама познат пример таквог решења сачуван је на сведеној представи *Страшног суда* у рукопису *Sacra Paralella* (Paris. gr. 923, IX век), а потом се појављује и у солунској цркви Богородице „Казанцијске“, Торчелу, Тимотесубанију итд.,²⁸²² па је сасвим вероватно да је исти детаљ садржала и првобитна студеничка композиција. Та је могућност утолико извеснија што су ране приказане и на представи *Страшног судије* у Милешеви, премда у том храму његове шаке нису отворене већ скупљене у гесту благослова.²⁸²³ Потреба да се на Христовим длановима прикажу ране у науци је, иначе, доведена у веза са есхатолошким тумачењем Распећа у делима утицајних византијских богослова. Одавно је, у том смислу, скренута пажња на једну беседу Јована Златоустог у којој се наглашава да је управо распети Син Божији онај који ће се приказати као Страшни судија: „Јер Христ ће доћи на овај суд, имајући највеће оправдање – крст, показујући не само ране, него и срамну смрт“.²⁸²⁴ Из наведеног се, дакле, може закључити да су рупе од клинова којима је Исус Христос био прикован за крст, што су на његовим длановима насликане на обновљеном слоју студеничког живописа, вероватно су само пресликане са првобитне фреске, као и мандорла око његовог лика. На закључак о поштовану затеченог иконографског обличја Праведног судије додатно упућује чињеница да се представа о којој је реч у приличној мери разликује у односу на ону у оквиру *Страшног суда* у припрати Пећке патријаршије из 1565.²⁸²⁵

Судећи по упоредној ликовној грађи из средњовизантијске епохе, може се прилично поуздано претпоставити да је и на оригиналној студеничкој представи у пратњи

²⁸²¹ Cf. нпр. представе *Страшног судије* у цркви Светог Јована у Мистеру (око 800), на синајској икони, у Горњем Вуларију, сицилијанском граду Лентинију, Нередици, Ахтали, Светом Ђорђу у Кувари итд.: Brenk, *Tradition und Neuerung*, 109, fig. 7, Abb. 30; Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά* II, εικ. 151; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 442, εικ. 37-38, 56; Лидов, *Ахтала*, сл. на стр. 122; Mouriki, *An Unusual Representation*, 147, fig. 72; S. Piazza, *Un Jugement Dernier byzantin du XIIe siècle en Sicile normande: la 'Grotta del Crocifisso' à Lentini*, CA 56 (2015) 85, fig. 2-3; Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 80, илл.

²⁸²² Weitzmann, *Sacra Paralella*, 169, fig. 441; Papadopoulos, *Παναγία τὸν Χαλκῆων*, 59, Abb. 4; Andreescu, *Torcello*, fig. 15; Давидов-Темерински, *Слике Страшног суда*, 312, сл. 2.

²⁸²³ Живковић, *Милешева*, 46-47.

²⁸²⁴ Јустин, *Догматика* III, 779; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 197. Cf. Brenk, *Die Anfänge*, 107; idem, *Tradition und Neuerung*, 85.

²⁸²⁵ Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 12. На тој представи мандорла нема ромбоидни сегмент, као у Студеници, а Христос није представљен са раширеним рукама, већ левом придржава отворену књигу на којој је исписан цитат из Јеванђеља по Матеју (Мт 25, 34), који је подсетимо, исписан на представи *Праведног судије* у оквиру обновљене ктиторске композиције у Богородичиној цркви у Студеници.

Исуса Христа био приказан хор анђела у царским одежама. У сакосима опасаним лоросом, анђели су насликани још у цркви Светог Стефана у Касторији и ватиканском псалтиру (gr. 752) а и у потоњим временима је тај иконографски тип често био присутан.²⁸²⁶ Хетимасија је била готово неизоставан детаљ (средњо)византијских композиција *Страшног суда*,²⁸²⁷ па је готово сигурно да се на истом месту налазила и на студеничкој фресци из 1208/1209. Занимљиво је да на приуготовљеном престолу у Студеници није приказан голуб, иако је реч о често сликаном детаљу,²⁸²⁸ за шта добру аналогију представља хетимасија у Милешеви.²⁸²⁹ И представе Адама и Еве су у време првог осликовања студеничког католикона биле сасвим уобичајене на представама *Страшног суда*. Прародитељски пар се појављује већ на минијатури у псалтиру из Ватиканске библиотеке (gr. 752),²⁸³⁰ у Панагији Халкеон они и клече испод Христовог трона, а у Торчелу, Атени и бројним каснијим примерима, Адам и Ева насликани су, као у Студеници, испод приуготовљеног престолa.²⁸³¹ Разлика је, додуше, у томе што у студеничкој припрати они нису симетрично постављени у односу на хетимасију. Њихов положај с леве стране могао је бити условљен суженом површином источног зида. Ипак, ваља приметити да су Адам и Ева приказивани у *проскинези* с леве стране хетимасије и када то није било проузроковано ограниченошћу простора, као на две синајске иконе *Страшног суда* (сл. 442).²⁸³² То је, може бити, учињено како би се прародитељски пар што више удаљио од десне, „негативне“ стране иконе, на којој су приказане муке грешника у Огњеној реци.

²⁸²⁶ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 95, fig. 36-37, 40; Meyer, *Hiding in Plain Sight*, 74, fig. 6. Међу најстаријим студеничким фрескама хронолошки ближих примера, уп. нарочито хор анђела на представи *Страшног суда* у Мавриотиси, cf. Μουτσόπουλος, *Παναγία Μαυριώτισσα*, πίν. 41-42.

²⁸²⁷ О хетимасији на представама *Страшног суда* cf. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 196; Meyer, *Hiding in Plain Sight*, 75.

²⁸²⁸ Тај симбол Светог духа приказан је на хетимасији већ на првој представи *Страшног суда* у Paris. gr. 74 (cf. Angheben, *Les Jugements derniers byzantins*, fig. 18), а потом и у у Ахтали и Мавриотиси, cf. Лидов, *Ахтала*, 126; Давидов Темерински, *Слике Страшног суда*, 315; Μουτσόπουλος, *Παναγία Μαυριώτισσα*, πίν. 43.

²⁸²⁹ Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, 183, 186, сл. 151; Живковић, *Милешева*, 46-47.

²⁸³⁰ У поменутом рукопису су Адам и Ева насликани испод Христовог попрсја, са страна пећине у којој је приказана фигура Хада, cf. Meyer, *Hiding in Plain Sight*, 75, fig. 8.

²⁸³¹ Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων*, 60, Abb. 4; Brenk, *Die Anfänge*, 120, n. 44; Andreescu, *Torcello*, fig. 15; Angheben, *Les Jugements derniers byzantins*, 128, fig. 22; Овчинников, “*Страшный суд*“ в *Атени*, 224, илл. 1а.

²⁸³² Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά II*, είκ. 151; Galavaris, *An Eleventh Century Hexapterych*, 134, pl. 15.

Када је реч о приказу Огњене реке, пажње је вредан податак да је у њој представљена нага фигура богаташа,²⁸³³ о чијим се вечним мукама говори у Христовој параболи о богаташу и убогом Лазару (Лк 16, 19-31). Тај имућни грешник приказан је како пати у огњеној реци већ на неким раним представама *Страшног суда*, попут оне у париском четворојеванђељу (Paris. Gr. 74, сл. 443) и псалтиру из Ватиканске библиотеке (gr. 752),²⁸³⁴ а у XIII веку је такво решење поновљено на фресци у цркви Светог Ђорђа у Кувари.²⁸³⁵ С друге стране, на синајским иконама *Страшног суда* се лик проклетника о коме је реч налази испод Огњене реке, у једном од шест квадрата са пакленим мукама, а слично решење примењено је и на слоновачи из Музеја Викторије и Алберта, синајским иконама и у Торчелу.²⁸³⁶ Не сме се, дакле, искључити могућност да је назначени иконографски детаљ у Студеници само поновљен са оригиналне композиције, иако је богаташ насликан у Огњеној реци и на појединим српским представама *Страшног суда* из епохе турократије.²⁸³⁷ Међу осталим грешницима грешника што трпе „вечне муке“ посебо су занимљиве фигуре владарског пара, за чију појаву постоје релативно бројне средњовизантијске и млађе паралеле. Главе цара и царице уочљиве су, рецимо, међу проклетницима у Огњеној реци на *Страшном суду* на синајском хексаптиху,²⁸³⁸ мозаику у Торчелу,²⁸³⁹ те на фрескама у Епископи²⁸⁴⁰ и Агитрији²⁸⁴¹ на Манију, као и у илустрованом рукопису дела под називом *Hortus deliciarum*, остварењу западњачке књижне илуминације из 1176-1196, заснованом на византијским предлошцима.²⁸⁴²

²⁸³³ На ту фигуру обратио је пажњу једино Петковић (В.), *Студеница*, 37, али је погрешно сматрао да је у питању блудница, то јест „грешница, чија су пуна прса нарочито наглашена.“

²⁸³⁴ Angheben, *Les Jugements derniers byzantins*, fig. 18; Meyer, *Hiding in Plain Sight*, 78-79, fig. 11.

²⁸³⁵ Mouriki, *An Unusual Representation*, 148-149, pl. 85.

²⁸³⁶ Meyer, *Hiding in Plain Sight*, 79, fig. 2-4; Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά* II, εικ. 151; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptich*, 134, pl. 16.

²⁸³⁷ Cf. нпр. Р. Станић, *Црква св. Петра и Павла у Тутину*, РБ 2 (1980) 151, црт. 12. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда*, 179, сл. 1, 6; Милановић, *О првобитном програму*, 159, п. 61, сл. 5.

²⁸³⁸ Galavaris, *Eleventh Century Hexaptich*, pl. 15; На минијатури у ватиканском псалтиру (Vat. Gr. 752) истраживачи препознају ликове два цара, cf. Meyer, Meyer, *Hiding in Plain Sight*, 79, fig. 12. И у милешевској Огњеној реци међу грешницима су представљене мушке крунисане главе, cf. Живковић, *Милешева*, 47.

²⁸³⁹ Andreescu, *Torcello*, fig. 15. Грешни цар и царица у Торчелу нису приказани једно поред другог.

²⁸⁴⁰ Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, εικ. 27, 56. Cf. Garidis, *Les punitions*, 7, који у тим ликовима препознаје двојицу царева. Нама се, међутим, на основу цртежа чини да су у питању мушки и женски лик.

²⁸⁴¹ Tomeković, *Le Jugement dernier inédit*, 471, fig. 4, где се каже да је међу грешницима представљен „un couple royal“. Међутим, на цртежу у књизи Николаоса Драндакиса обе личности приказане су са брадама, cf. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 237-238, εικ. 18.

²⁸⁴² Tsuji, *Hortus deliciarum et Mileseva*, fig. 5. О илустрацијама тог рукописа и њиховом византијском пореклу cf. Л. М. Евсева, *Проблема образов в византийском искусстве и миниатюры романской рукописи*

Посебно је значајан лик цара у цркви Светог Ђорђа у Кувари, где је он натписом означен као Ирод.²⁸⁴³ Не сме се, разуме се, тврдити да је на свим осталим поменутиим примерима, па и у Студеници, реч управо о том цару и његовој супрузи Иродијади, али се таква могућност не може ни искључити.²⁸⁴⁴

И иконографски елементи источног сегмента *Страшног суда* у нартексу студеничке Богородичине цркве добро су познати из средњовековне уметности. Епизода *Савијања небеског свода*, насликана у највишој зони, представљена је још на првом слоју жицописа у цркви Светог Стефана у Касторији (X век),²⁸⁴⁵ а потом је редовно сликана, па нема препрека претпоставци да се у Студеници и првобитно налазила на истом месту. У формалном погледу, облик савијеног свода донекле подсећа на решење примењено у Ахтали и два кипарска споменика – цркви Светог Николе у Какопетрији (почетак XII века) и Асину (слој из XIV века).²⁸⁴⁶

Као што је поменуто, од представа праведника сачуване су три групе, сачињене од светих жена, монаха и архијереја. Исти распоред светитељских група на зачељу поворки праведника одликује и поједине представе *Страшног суда* из XI-XIII века (нпр. икона из Синајског манастира, Атени, Нередица),²⁸⁴⁷ а у Милешеви је очувана само последња поворка, коју такође чине, као у Студеници, фигуре светих жена.²⁸⁴⁸

Како је уочио Светозар Радојчић, постоји могућност да се иконографско обличе и распоред изгубљених партија студеничког *Страшног суда* „реконструишу“ на основу композиције из милешевског нартекса.²⁸⁴⁹ И у припрати те Владислављеве задужбине је на

Hortus deliciarum, in: *Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век*, Санкт Петербург 2002, 94-112.

²⁸⁴³ Mouriki, *An Unusual Representation*, 157-158, fig. 87.

²⁸⁴⁴ Цар и царица међу грешницима именовани су као Ирод и Иродијада и на појединим српским представама *Страшног суда* из XVI и XVII века, попут оних у Морачи и Црколезу, cf. Милановић, *О првобитном програму*, 160, сл. 5; Ракић, *Радул*, 91, 93, сл. 26.

²⁸⁴⁵ Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 93, fig. 38.

²⁸⁴⁶ Kerpetzi, *Le motif de l'enroulement du ciel*, 104, 108, fig. 5, 8, 13.

²⁸⁴⁷ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά II*, εικ. 151; Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице*, 80, илл. 4; У оквиру *Страшног суда* у Атени у горњем регистру приказане су три групе праведника, али се на левој страни композиције налази и четврта група, „огњеномученика“ које апостол Петар уводи у Рај, cf. Овчинников, *„Страшнии суд“ в Атени*, 223-251, илл. 1-13. Иначе, извесна ауторова тумачења есхатолошких учења на којима је, наводно, заснована иконографија *Страшног суда* у Атенију сасвим су неприхватљива.

²⁸⁴⁸ Живковић, *Милешева*, 52.

²⁸⁴⁹ Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, 186: „Иако је у XVI веку сасвим ретуширан, Страшни суд у студеничкој старој припрати задржао је многе особине првобитне композиције из XIII века, тим својим цртама он се везује за фреске милешевске припрате. Схематични распоред главних тема сасвим је старински: Христос судија у Деизису, престо, огњена река и анђели који гоне грешнике у пакао.“ Cf. и

источном зиду насликан *Други долазак Христов*,²⁸⁵⁰ а на трибунал апостола се налази своду, па се може прилично поуздано претпоставити да је тако било и у Студеници. У зони испод те представе апостола, вероватно су се и у Студеници, као што је то случај у Милешеви, низале представе страдања различитих категорија грешника. Коначно, у милешевској припрати се на крајњој источној страни северног зида налази представа Раја. Може се, на основу тога, претпоставити да је у Студеници исти сегмент *Страшног суда* био насликан на одговарајућем месту северног свода.

Иначе, поједини елементи описаног иконографског устројства и просторно-композиционе организације *Страшног суда* у Милешеви и њему одговарајућих сегмената студеничке композиције могу се пратити још од најранијих византијских примера. *Деизис* је на тимпанону источног зида наоса насликан у северној цркви у Ајвали килисе,²⁸⁵¹ а на источном зиду и сводовима нартекса „смештен“ је, рецимо, у Панагији Халкеон, Кириловском манастиру у Кијеву или Агитрији.²⁸⁵² У последњем поменутом храму, чији се живопис датује у крај XII – почетак XIII века, апостолски колегијум се налази на своду,²⁸⁵³ као и у појединим храмовима Кападокије, Светом Стефану у Касторији, Светом Димитрију у Владимиру и Ахтали.²⁸⁵⁴ Слично је, коначно, структуриран и *Страшни суд* у припрати крипте Бачкова. Апостоли су ту такође насликани на своду, али је на тој површини, у темену свода, насликан и *Други долазак Христов*, а не на источном зиду. Поворка светих жена налази се, као у Студеници и Милешеви, на западном зиду, испод *Васкрсења мртвих*, а на северном се нижу групе мученика и архијереја, док су апостоли насликани на источном зиду, испод представе праоца Аврама са праведницима и праведног разбојника у гоњој зони тог зида.²⁸⁵⁵

Да закључимо. Сви иконографски елементи представе *Страшног суда* у припрати Богородичине цркве у Студеници најбоље паралеле имају у споменицима византијске

Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, 78; Поповић, *Српски владарски гроб*, 41; Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 199-200.

²⁸⁵⁰ За иконографску садржину и просторну организацију милешевског *Страшног суда* cf. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*; Живковић, *Милешева*, 46-52.

²⁸⁵¹ Thierry, *Ayvali kilise*, 132-133, fig. 24.

²⁸⁵² Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων*, 57 sq, sk. 5; Tomeković, *Le Judgement dernier inédit*, 470, 472, 474, n. 27, fig. 1; Пивоварова, „*Страшный суд*“, 130.

²⁸⁵³ Tomeković, *Le Judgement dernier inédit*, 470; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 237-238, εικ. 16-18.

²⁸⁵⁴ Thierry, *Ayvali kilise*, 133-141, fig. 25-27; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 274; Siomkos, *L'église Saint-Etienne*, 94-95, fig. 33-34, 41-44; Пивоварова, „*Страшный суд*“, 131; Лидов, *Ахтала*, 120.

²⁸⁵⁵ *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 63-65, figs. 7-10, сл. у боји, 23-38, 41-43.

уметности из раздобља што је претходило првом осликовању Немањине задужбине. Заправо, и укупна иконографско-топографска структура (остатака) те композиције била је заснована на обрасцима познатим из (средњо)византијске уметности. Другим речима, може се са високим степеном вероватноће претпоставити да је приликом обнове 1568. поштована првобитна иконографија *Страшног суда*.²⁸⁵⁶ Том приликом сцена није обogaћена ни једним иконографским елементом особеним за композиције *Страшног суда* у поствизантијском раздобљу, односно у српским споменицима XVI и XVII века.²⁸⁵⁷

Циклус Страдања Христових

Христова вечера са ученицима, на којој је установљена тајна евхаристије и откривено његово будуће страдање (Мт 26, 20–29; Мк 14, 17–25; Лк 22, 14–38; Јн 13, 12–38) насликана је, како је поменуто, на јужној страни прве зоне западног зида припрате (сл. 444).²⁸⁵⁸ Простор сионске *Горнице* дочаран је трочланом архитектонском кулисом, складно компонованих облика. Обед се одвија за елипсоидним столом, састављеном од дрвеног постоља са ногарима и мермерне плоче. Христос, приказан у челу трпезе, на левој страни, десном руком благосиља, а у десној држи хлеб, седећи на столици без наслона. Са супротне стране стола насликан је апостол Петар. Он такође седи на столици, обема рукама придржава хлеб, а у десној држи и усправљен нож. Млади апостол Јован представљен је управо онако како је и описано у његовом јеванђељу („наслоњен на наручје Исусово“), да би му, потом, Петар дао знак да пита Господа који ће га од ученика издати (Јн 13, 23). С друге стране, фигура издајника изведена је сагласно тексту два

²⁸⁵⁶ Душан Тасић је сматрао да је на представи Страшног суда „дословно поновљена“ иконографија из 1208-1209, али такво мишљење није поткрепио одговарајућим аргументима, cf. Тасић, *Сликаство*, 97.

²⁸⁵⁷ О особеностима представа *Страшног суда* у поствизантијском раздобљу cf. М. Garidis, *Études sur le jugement dernier post-byzantin du XV à la fin du XIXe siècle: iconographie, esthétique*, Thessalonique 1985; Ракић, *Радул*, 90-94; Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлепта) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век*, in: idem, *Живописот на Охридската архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 379-404. А. Бојовић, *Тема Страшног суда у цркви манастира Благоевиштење Кабларско*, ЗРМЧ 40 (2010) 115-130; С. Пејић, *Страшни суд у Никољуцу. Иконографско-програмски аспект композиције*, Саопштења 43 (2011) 65-83; Т. П. Σκόττη, *Το όραμα του Προφήτη Δανιήλ (Δαν. Ζ', 1-14) στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, ΔΧΑΕ 33 (2012) 289-304.

²⁸⁵⁸ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, таб. XVI; Петковић, *Иконографија манастирских цркава*, 344; idem, *Студеница*, 37-38, сл. 34; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 14), Abb. 70; Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 29; Мандић, *Студеница*, сл. 37; Стојаковић, *Архитектонски простор*, 200, сл. 32; Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 19-20; Garidis, *La Peinture Murale*, fig. 245.

синоптичка јеванђеља. Јуда посеже за рибом, што је, према Матејевом и Марковом тексту (Мт 26, 23; Мк 14, 20), био симболички наговештај његове издаје. Остали, фронтално приказани апостоли, међусобно комуницирају, живо гестикулирајући. На столу су приказане чаша, честице хлеба, велика посуда са рибом, три ножа, две виљушке, један низак свећњак и пет репâ.

Готово сви иконографски елементи студеничке *Тајне вечере*, посматрани засебно, могу се пронаћи и на византијским представама тог јеванђеоског догађаја из XI и XII века.²⁸⁵⁹ За можда најзначајнију особеност сцене – представу Христа који седи на столици, а не, како је било уобичајено, на јастуку, у полулежећем положају,²⁸⁶⁰ постоје ретке аналогije,²⁸⁶¹ а и храна и пиће приказани на трпези студеничке *Тајне вечере* имају своје паралеле на неким примерима из XII и XIII века.²⁸⁶² Мермерни сто, какав се појављује још на појединим ранохришћанским примерима, веома је сличан, рецимо, трпези за којом се одвија *Тајна вечера* на епистилу из манастира Ватопеда, с краја XII stoleћа.²⁸⁶³ Међутим,

²⁸⁵⁹ О иконографији *Тајне вечере* cf. Покровский, *Евангелие*, 355-364; Millet, *Recherches*, 286-309; LCI I, cols. 10-18; Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, 40-66; Sacopoulo, *Asinou*, 30-37; Thierry, *Une iconographie inédite*; P. Angolini-Martinelli, *Nota sull'iconografia della mensa circolare nella raffigurazione dell'Ultima cena della chiesa della Vergine Peribleptos di Ochrida*, CCARB 33 (1986) 83-105; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 90-95; Захарова, *Варианты иконографии Тайной вечери*.

²⁸⁶⁰ О томе в. посебно Милановић, *Јеванђељске сцене*, 110-111, с примерима и литературом.

²⁸⁶¹ Реч је о једној ређе сликаној „редакцији“ представа *Тајне вечере*, сачуваној, на пример, у Светом Марку у Венецији, катедрали Монреала или Карши килисе, cf. Demus, *The Mosaics of San Marco* I, 97-99, pl. 105, 117-118; idem, *The Mosaics of Norman Sicily*; 117, 284, pl. 68; Jolivet-Lévy, *Karşı kilise*, 192, fig. 13.

²⁸⁶² Од приказаног прибора за јело, једино појава ножева има упориште у јеванђељским текстовима (cf. Лк 22-38). Уз ножеве су на средњо- и позновизантијским сценама *Тајне вечере* неретко приказиване и виљушке, cf. нпр. Thierry, *Une iconographie inédite*, sch. A-B, fig. 5-6; Demus, *The Mosaics of San Marco*, pl. 105; Захарова, *Варианты иконографии Тайной вечери*, ил. 8, Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, ил. 92; Грабарь, *Боянската църква*, 51-52, таб. XII (где је на столу приказана и репа, као и у Оморфиеклисiji код Атине, cf. А. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Αθήνα 1972, πίν. 49-50). У сасвим недавно објављеном осврту на прибор за јело на студеничкој *Тајној вечери* (cf. Т. Огњевић, *Златне виљушке између мита и стварности – Прибор за јело и култура обједовања у средњовековној Србији у светлу гастрохеритолошких огледа*, *Култура* 152 (2016) 221-237), та сцена није сагледана у компаративној перспективи, па су поједини ауторкини закључци спорни, а посебно онај о могућим мотивима да се приликом обнове сцене насликају виљушке, уколико на оригиналној представи нису постојале, cf. *ibid.*, 233: „Наиме, када се има у виду да је фреска обновљена у часу када се Србија увелико налази под турском окупацијом чини се да су извршитељи овог важног задатка осећали потребу да и детаљима нагласе висок културни ниво и владарски положај ктитора Студенице“. Осим тога, ауторка на сцени препознаје виљушку са три зупца и проналази јој најбољу аналогију у цркви Светог Ђорђа у Кремиковцима (*ibid.*, 229, 230, сл. 7). Сасвим је, међутим, јасно да је у оба случаја реч о кратком свећњаку са три ногара [cf. Петковић (В.), *Студеница*, 38], а не о виљушкама са „три зупца“, забоденим у сто (?!)]]. Cf. исте предмете на представама *Тајне вечере* у Светом Никити код Скопља и Старом Нагоричину (cf. Тодић, *Српско сликарство*, сл. 72-73), односно примере у светогорском сликарству XVI века: Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 124/2, 145/1, 202/3, 233/3; Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, εικ. 91.

²⁸⁶³ Миљковић, *Житија светог Саве*, 55, сл. у боји 13 (са старијом литературом). Поменута ватопедска икона се по неким другим особеностима разликује од студеничке фреске. Приметно је, најпре, да

готово је сигурно да су изглед стола у Студеници осмислили сликари из XVI века, пошто се мобилијар од тог племенитог камена појављује и на неким другим сценама на обновљеном слоју живописа, али и на појединим композицијама у припрати Пећке патријаршије.²⁸⁶⁴ Заправо, упркос старини поменутих иконографских детаља, усмеравање пажње на партикуларне елементе *Тајне вечере* у припрати студеничког католикона уопште није прави пут у откривању модела на основу којег је она уобличена. Одавно је, наиме, уочено да студеничка сцена дели упадљиву сличност са *Тајном вечером* у цркви Светог Николе Дабарског, коју је члан пећке зографске дружине насликао 1565, угледајући се на првобитну фреску, са слоја живописа из времена краља Стефана Дечанског.²⁸⁶⁵ Једина крупнија разлика између двеју сцена тиче се фигуре апостола Јована, који је, за разлику од представе у Студеници, у дабарској катедрали приказан како приступа Христу испред стола. Сви остали елементи приказа су савим слични, укључујући и распоред и положај фигура апостола, као и поједине особене елементе сценографије, попут облика ногара стола и готово идентичне архитектонске кулисе. Двема композицијама су, коначно, заједнички и неки веома знаковити детаљи, какви су хлеб у Христовој руци, односно хлеб и нож у рукама апостола Петра. Сасвим је, дакле, јасно да представа *Тајне вечере* у Богородичиној цркви у Студеници представља својеврсну копију те јеванђељске сцене из цркве Светог Николе Дабарског. Иконографски сродне сцене *Тајне вечере* појавиле су се, потом, и у неким млађим споменицима српског зидног сликарства. На њену „дабарску редакцију“ угледали су се живописци у Светој Тројици у Пљевљима, Морачи и

је у светогорском рукопису апостол Јован приказан у позним годинама. Та неподударност, ипак, није последица разлике између византијске (Ватопед) и поствизантијске (Студеница) иконографске редакције *Тајне вечере*, будући да је Христов најдражи ученик сликан као младић још у средњовизантијском раздобљу. Таква, историјски гледано оправданија варијанта иконографије светог Јована на *Тајној вечери*, појављује се већ на раним примерима, као, рецимо, у Теодоровом псалтиру, Paris. Gr. 74, Старој цркви у Токали и Каранлик килисе (cf. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 30, fig. 85; Omont, *Evangelies avec peintures*, pl. 43, 82; Захарова, *Варианты иконографии Тайной вечери*, ил. 4, 7) а, потом и у комнинској уметности – у јеванђељу из Лауренцијане, Мелисендином псалтиру, рукопису *Harley 1810* из Британске библиотеке, Мирожском манастиру, Монреале – па и током XIII века, као у Светим Апостолима у Пећи и Бојани, cf. Velmans, *Le Tétraévangile*, 32,39, fig. 110, 176; Folda, *The Art of the Crusaders*, pl. 6.8k; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 80, fig. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, ил. 97; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 117, 284, pl. 68; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 34; Грабарь, *Боянската църква*, 51-52, таб. XII.

²⁸⁶⁴ Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 164, 166.

²⁸⁶⁵ Пеич, *Изображение Тайной вечери*; eadem, *Свети Никола Дабарски*, 155. Ранији истраживачи тумачили су сличност двеју сцена као показатељ да су сликари у дабарском храму користили студенички предложак, cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 128.

Добрићеву, а аутор последњег поменутог примера, Георгије Митрофановић, као да је основу студеничког предлошка уобличио *Тајну вечеру* у манастиру Завали.²⁸⁶⁶

Прање ногу (сл. 445), насликано на северној страни западног зида и на јужној страни северозападног пиластра,²⁸⁶⁷ описано је једино у Јовановом јеванђељу, као својеврстан ритуал што је претходио Тајној вечери (Јн. 13, 4-11). У доњем левом углу призора налази се прилично оштећена фигура погнутог Христа који, уз помоћ белог убруса обмотаног око бедара, левом руком пере десну ногу апостола Петра, а десном указује на њега, обраћајући му се. Лева нога Петрова умочена је у умиваоник, коме се данас називу само контуре, а апостол десном руком додирује главу, захтевајући од Христа да и њу умије (Јн 13, 9). Ученици иза Петра, приказани како седе на екседри са степеником, посматрају обред, а један међу њима приказан је у тренутку док одвезује сандалу. Једноставну архитектонску кулису сцене образују висок зид и дубок портик. Описана представа дели извесне сличности са појединим средњовизантијским приказима *Прања ногу*, на којима сви апостоли седе на једној клупи (нпр. Неа Мони, Дионисијат, слоновача из Боде музеја, Монреале, Мелисендин псалтир).²⁸⁶⁸ Нема, међутим, сумње у то да су у питању само сасвим далеке аналогије, без значаја за утврђивање правога иконографског исходишта студеничке сцене. Наиме, као и у случају претходно размотрене сцене, поређење са готово истоветном композицијом *Прања ногу* са другог слоја живописа у цркви Светог Николе у Бањи²⁸⁶⁹ упућује на закључак да та сцена у Студеници није насликана по узору на првобитну, иако јој је она у иконографском погледу могла бити слична.

²⁸⁶⁶ Пеич, *Изображение Тайной вечери*, 358, 359, илл. 5-6; eadem, *Свети Никола у Дабру*, 155, сл. 11. За наведене примере cf. Петковић, *Морача*, 234; Раичевић, *Сликаство Црне Горе*, сл. XIV; Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 126-128, сл. 56-58.

²⁸⁶⁷ Петковић (В.), *Студеница*, 37-38, сл. 33; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 15); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тасић, *Сликаство*, 97; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 8 (бр. 27); Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 19.

²⁸⁶⁸ О иконографији *Прања ногу* cf. Millet, *Recherches*, 310-325; E. H. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, DOP 9-10 (1956) 205-251; H. Giess, *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4.-12. Jahrhunderts*, Rome 1962; LCI II, cols. 70-71; Sacopoulo, *Asinou*, 47-51; Mouriki, *Nea Moni*, 181-182; Mathews, Sanjian, *Armenian Gospel Iconography*, 154-157; Yota, *Le tétraévangile Harley 1810*, 182-186; Zarras, *The Passion Cycle*, 184-185.

²⁸⁶⁹ Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 238, сл. 103.

Студеничка сцена *Молитве на Маслиновој гори* (сл. 446)²⁸⁷⁰ илуструје једну од молитви коју је Исус Христос упутио Оцу, знајући да ће убрзо да страда (Мт 26, 36-46; Мк 14, 32-42; Лк 22, 39-46). Горњи десни сегмент композиције је уништен, али је, срећом, сачувана фигура клечећег Христа, који клечи на стеновитом узвишењу. У доњем регистру композиције, на уској површи омеђеној ширином чеоне стране југоисточног пиластра и лучном ивицом „архиволте“ горње зоне јужног зида, насликана је група апостола. Њих десеторица спавају, а једино је апостол Петар будан и гледа у правцу Христа. Формално-иконографска структура сцене, изузму ли се њене композиционе мањкавости проузроковане скученим просторим, у приличној мери одговара појединим византијским представама ове јеванђеоске епизоде насталим током XI и XII века.²⁸⁷¹ И на тим примерима, најчешће уобличеним у два регистра, сцена садржи два призора видљива у студеничкој припрати – Христову молитву на Маслиновој гори, експлицитно поменути једино у Лукином јеванђељу (Лк 22, 39-44),²⁸⁷² и групу уснулих апостола. Такве су, рецимо, представе јеванђелистарау из Хеленског института у Венецији,²⁸⁷³ Мелисендином псалтиру, Монреалу, синајској икони са сценама *Страдања*, Мирожском манастиру, Светом Неофиту на Пафосу,²⁸⁷⁴ као и, када је реч о млађим српским примерима, *Молитва на Маслиновој гори* у милешевској припрати.²⁸⁷⁵ Студеничкој композицији, међутим, недостају, раније по правилу приказиване, представа анђела који крепи Христа (Лк 22, 43)²⁸⁷⁶ и стојећа фигура Христа који се обраћа будном апостолу Петру (Мт 26, 40-41; Мр 14, 37-38). Ти „пропусти“ су, разложно је помислити, начињени услед ограничености зидног платна. Једна занимљива паралела, међутим, показује да сведеност простора није

²⁸⁷⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 38; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (III 16); Тасић, *Сликаство*, 97; Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 7 (бр. 17).

²⁸⁷¹ О иконографији сцене cf. Millet, *Recherches*, 654-655; LCI III, 342-349; Mouriki, *Nea Moni*, 183-184; С. Кесић-Ристић, *Циклус Христових Страдања*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 121-122; Радујко, *Копорин*, 193-195; Zarras, *The Passion Cycle*, 186-187; Марковић, *Свети Никита*, 170-171.

²⁸⁷² У друга два синоптичка јеванђеља описане су три Христове молитве. При томе из контекста није сасвим јасно да се радња збива у Гетсиманском врту или на Маслиновој гори (Мт 26, 39-44; Мк 14, 35-41).

²⁸⁷³ У том рукопису сцена је радвојена на два призора, на бочним маргинама листа 282г. На првој минијатури приказано је како се Христос моли на Маслиновој гори, а на другој је илустровано његово обраћање апостолима, cf. *Εὐγγέλιον, Τὸ ἱστορημένο εὐαγγέλιον*, πιν. IV'2-3.

²⁸⁷⁴ Folda, *The Art of the Crusaders*, pl. 6/8m; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 117, 285-286; pl. 69B; Σωτηρίου, *Εἰκόνες της Μονής Σινά*, I, εἰκ. 67; II, 81; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 122, илл. 112; Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 145-146, fig. 29.

²⁸⁷⁵ Живковић, *Милешева*, 41; Милановић, *Јеванђељске сцене*, passim, сл. 10-12.

²⁸⁷⁶ Тај детаљ није приказан ни на синајској икони *Страдања* ни у поменутом венецијанском јеванђелистарау.

морала бити разлог изостављања поменутих иконографских елемената. У питању је *Молитва на Маслиновој гори* у јеванђелистару из Ватикана (Vatic. gr. 1156, fol. 194v), на којој су такође приказани само Христос који се моли на брду и апостоли који спавају у доњем регистру сцене (сл. 447).²⁸⁷⁷ Извесна разлика ипак постоји. Као што је поменуто, студенички сликар је из групе апостола на изванредан начин издвојио лик Петра, који гледа у правцу Христа који се моли. Због свега наведеног треба допустити могућност да је исти иконографски образац био примењен и када је сликана оригинална студеничка представа *Молитве на Маслиновој гори*.

Илустрација *Јудиног издајства* и Христовог хапшења (Мт 26, 47-56; Мк 14, 43-52; Лк 22, 47-53; Јн 18, 1-11) доспела је до наших дана у веома оштећеном виду (сл. 448).²⁸⁷⁸ Цела горња половина фреске је отпала, па се од централног призора виде само доњи делови фигура његових протагониста. На десној страни групе препознаје се Христова фигура и представа Јуде поред њега, а иза њих су фрагменти фигуре једног војника, одевеног у кратку хаљину преко које је панцир, а огрнутог плаштом, те једног „цивила“ у краткој хаљини и тројице Јевреја у дугим хаљинама и плаштима. У доњем десном углу композиције приказан је апостол Петар, уништене главе, који ножем замахује на посрнулог Малха (Јн 18, 10). Пошто је обновљена композиција данас у приличној мери уништена, тешко је дати одређенији суд по питању њене могуће заснованости на оригиналној представи *Издајства Јудиног*.²⁸⁷⁹ Ипак, поједини детаљи дозвољавају да се тај стратиграфско-иконаграфски проблем барем покрене. О извесним изменама првобитног иконографског решења могла би, најпре, да сведочи чињеница да је представа светог Петра који одсеца уво Малху (Јн 18, 10)²⁸⁸⁰ смештена у десни угао композиције. Наиме, у византијској уметности XI-XIII века је тај приказ по правилу сликан на левој страни сцене, а његово место на супротној позицији усталило се тек у сликарству епохе

²⁸⁷⁷ *I Vangeli dei Popoli*, 245, 246-247 (no. 54).

²⁸⁷⁸ Петковић (В.), *Студеница*, 38; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mas Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (III 17); Тасић, *Сликарство*, 97; Петковић, *Јудно сликарство*, 168; Николић, *Конзерваторски запис* II, сх. 7 (бр. 18).

²⁸⁷⁹ О иконографији *Издајства Јудиног* cf. Millet, *Recherches*, 326-344; LCI IV, cols. 439-443; Mouriki, *Nea Moni*, 184-186; Радујко, *Копорин*, 196-200; Палактуријакоу, *Η Προδοσία του Ιούδα*; D'Amato, *The Betrayal*.

²⁸⁸⁰ Тај обрачун поменут је и у синоптичким јеванђељима, али у њима нису саопштена имена апостола и слуге (Мт 26, 51; Ма 14, 47; Лк 22, 49-50).

Палеолога.²⁸⁸¹ На уздржаност, међутим обавезује постојање изузетака из средњовизантијске епохе. Такве су представе *Издајства Јудиног* у Неа Мони,²⁸⁸² на две синајске иконе са сценама Страдања²⁸⁸³ и у рукопису из Дионисијата (бр. 587),²⁸⁸⁴ на којима је приказана стојећа варијанта те драматичне епизоде, као и фреска у Чаушину и минијатура у Мелисендином псалтиру (сл. 449), где је приказано како је Петар првосвештениковог слугу оборио на колена.²⁸⁸⁵ Разматрани детаљ, дакле, не може да послужи као чврст иконографски аргумент у прилог тврдњи да је изворна иконографија сцене, онаква каква је била на најстаријем студеничком живопису, нарушена приликом обнове у XVI веку. Против такве могућности сведочи, чини се, и околност да је сликар из 1568. уз Јуду насликао једног војника. Иако се на средњевизантијским примерима сцене о којој је реч војници сликају само по изузетку,²⁸⁸⁶ а Христа хапси руља цивила,²⁸⁸⁷ све до „милитаризације“ сцене у XIII столећу,²⁸⁸⁸ решење са другог слоја студеничког живописа има своје паралеле у појединим важним споменицима XII века. Тако је на сцени *Издајства Јудиног* у Мирожском манастиру један војник насликан управо до Христовог издајника, а иза тог ратника видљиве су главе са шлемовима још најмање двојице војника.²⁸⁸⁹ Имајући у виду аналогију из поменутог руског храма, треба, дакле, допустити

²⁸⁸¹ Cf. Zarras, *The Passion Cycle*, 188.

²⁸⁸² Mouriki, *Nea Moni*, 86-87, pl. 102; Παλακυριακού, *Η Προδοσία του Ιούδα*, 245. Ваља напоменути да је на тој сцени Јуда приказан како приступа Христу с десне стране.

²⁸⁸³ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I, εικ. 145; II, 124; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, pl. 2a.

²⁸⁸⁴ *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους* I, Εικ. 226; Παλακυριακού, *Η Προδοσία του Ιούδα*, 246-247.

²⁸⁸⁵ Παλακυριακού, *Η Προδοσία του Ιούδα*, 244, Εικ. 16; Folda, *The Art of the Crusaders*, fig. 6.8n. И у париском четворојевањелу (Paris. suppl. 914), је, на данас уништеној минијатури (83v), судећи према отиску на следећем листу (84r), епизода са обореним Малхом била приказана на десној страни, cf. Yota, *Le Suppl. gr. 914*, 179.

²⁸⁸⁶ Cf. нпр. Mouriki, *Nea Moni*, pl. 102; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 286, fig. 70; Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 147, fig. 27-29.

²⁸⁸⁷ Cf. нпр. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 29, fig. 78; Velmans, *Le Tétraévangile*, 32, fig. 112; Omont, *Evangiles avec peintures*, pl. 46; Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I, εικ. 66; II, 82; *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους* I, Εικ. 226; *I Vangeli dei Popoli*, 247 (no. 54); Folda, *The Art of the Crusaders*, pl. 6.8n.

²⁸⁸⁸ О тој иконографској особености *Издајства Јудиног* cf. J. and A. Stilianou, *The militarization of the Betrayal and its examples in the painted Churches of Cyprus*, in: ΕΥΦΡΟΣΙΝΟΝ II, 570-581; Војводић, *Свети Ахилије*, 131; D'Amato, *The Betrayal*.

²⁸⁸⁹ По месту на којем се налази, та представа ратника одговара појединим кападокијским примерима из XI века, на којима је фигура једног војника, одевеног, истина, у скарамангиону а не војну опрему, приказана поред Христа. На тим је представама, међутим, Јуда приказан са десне стране Христа, cf. D'Amato, *The Betrayal*, 76-80, fig. 13, 15, 22. Иначе, фигуре војника запажене су и на сцени *Издајства Јудиног* у Ђурђевићевим ступовима [cf. Н. Л. Окунев, *Столты св. Георгија*, SK 1 (1927) 236; Millet, Frolov, *La peinture* I, pl. 89/1], у Милешеви су војнички шлемови уочљиви само на главама личности у позадини (cf. Радојичић, *Милешева*, таб. XXXVI), а већ су на представи у Карши килисе (1212), готово све личности приказани као војници, cf. Jolivet-Lévy, *Karşı kilise*, fig. 14.

могућност да се фигура ратника поред Јуде Искаротског налазила и на првобитној верзији студеничке сцене *Издајства Јудиног*.

Сцена *Суђења Христу* насликана је на западној страни површине тимпанона јужног зида и на потрбушју лука који га уоквирује (сл. 450-451).²⁸⁹⁰ На левој, фрагментарно очуваној страни, видљив је део фигуре Христа везаних руку и доњи део фигуре Јеврејина иза њега. Испред Христа су приказани двојица средовечних, благо погнутих Јевреја, иза којих се назире и глава трећег – у дугим хаљинама са огртачима и са марамама на глави. Иза тројице њих види се лик војника са шлемом. Јудејци се обраћају старијем човеку дуге седе браде, одевеном такође у дугу хаљину и огртач. Реагујући на оно што му је саопштено, тај човек обема рукама раздире хаљину на грудима. Испред њега се налази судијски сто, састављен од дрвеног постоља и мермерне плоче, а архитектонска кулиса у позадини сугерише да се суђење одвија у ентеријеру *Синедриона*.

Описана иконографија сцене одговара суђењу Христу пред јеврејским првосвештеником.²⁸⁹¹ На основу појединих детаља, може се опрезно закључити да је реч о сцени *Христос пред Кајафом*.²⁸⁹² Приказ, наиме, највише одговара одломку из Јеванђеља по Матеју (26, 57, 61-65), где је описано како један лажни сведок говори Кајафи да је Христос устврдио да може разорити Соломонов храм и саградити га за три дана. Чувши ту клевету, Кајафа почиње да цепа хаљину, љутит јер је наводну Христову изјаву оценио као богохулну.²⁸⁹³ Представа Кајафиног суђења може се на истом месту замислити и на најстаријем слоју студеничког живописа јер је пре првог осликавања сликана на зидовима источнохришћанских храмова, о чему, рецимо, сведочи представа у цркви Свете Софије у

²⁸⁹⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 38; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mas Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (III 18); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тасић, *Сликарство*, 97; Николић, *Конзерваторски запис* II, сх. 7 (бр. 19).

²⁸⁹¹ О тој сцени cf. Millet, *Recherches*, 635–636, 640–641; ПЕ XXIX, 375-376; Zarras, *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, 189.

²⁸⁹² Тако је сцена идентификована у радовима Владимира Р. Петковића, Сретена Петковића, Душана Тасића и Радомира Николића, cf. n. 2890 supra.

²⁸⁹³ У Јеванђељу по Јовану се, без детаљнијег описа, само помиње Христов боравак код судије Ане, а затим код Кајафе (Јн 18, 13–14, 24), а у јеванђелиста Лука говори о суђењу у Синедриону, али не именује првосвештеника (Лк 22, 54, 66–71). Ваља напоменути да се у источнохришћанској уметности неретко дешавало да сликари помешају Ану и Кајафу, cf. Марковић, *Свети Никита*, 171-172. Чак се у Ерминији Дионисија из Фурне погрешно наводи да Ану, а не Кајафу, треба приказати у тренутку док цепа одећу, Медић, *Стари сликарски приручници* III, 294/295. Иначе, најстарија представа Кајафе који раздире хаљину сачувана је у коптском јеванђелистару из Националне библиотеке у Паризу (Copte 13), илустрованом 1180. године, cf. Millet, *Recherches*, 641; J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974, 128-129, pl. 56/1.

Кијеву, делимично обновљена у XIX веку. У питању је, истовремено, и најбоља паралела за композиционо-иконографско устројство студеничке сцене, будући да је и ту између првосвештеника и Христа приказан масиван сто.²⁸⁹⁴

Одрицање Петрово (Мт 26, 69-75, Лк 22, 54-62, Јн 18, 15-18, 25-27) у студеничкој припрати састоји се од три сукцесивне епизоде (сл. 452).²⁸⁹⁵ У горњем регистру сцене представљено је, једно за другим, Петровово одрицање у присуству две слушкиње које су га препознале као Исусовог ученика, онако како је то описано у Матејевом јеванђељу (26, 69-72). У оба случаја, жене су приказане на улазу портика, а свети Петар испред њих, при чему је пред другом женом апостол клекнуо. У горњем левом углу, на зубцу архитектонске кулисе, налази се оштећена представа петла. У доњем регистру композиције илустрована је трећа епизода, у којој апостол Петар негира познанство са Христом, реагујући на оптужбе једног војника и двојице обичних људи, вероватно Кајафиних слугу, који седе око ватре, што највише одговара опису у Јеванђељу по Јовану (Јн 18, 25-26). Што се тиче избора епизоде, описана сцена је веома сродна, рецимо, представи *Одрицања Петровог* у цркви Светих Апостола у Пећи, која је нешто другачије композиционо структурирана.²⁸⁹⁶ Заправо, сликање сва три Петрова одрицања у оквиру једне композиције особено је за иконографију палеолошке уметности и раније није забележено, иако су све три епизоде илустроване, у виду фриза, у византијским рукописима XI века.²⁸⁹⁷ На основу тог податка могло би се закључити да је студеничка представа о којој је реч иконографски уобличена приликом обнове у XVI веку, односно да оригинална сцена није веродостојно „обновљена“.

Следи сцена *Христос пред Пилатом* (Мт 27, 1–2; 11–26; Мк 15:1–15; Лк 23, 1–6; 12–25; Јн 18, 28–40; 19, 9-16), на јужној половини друге зоне западног зида (сл. 453-

²⁸⁹⁴ В. Н. Лазарев, *Фрески Софии Киевской*, in: idem, *Византийское и древнерусское искусство*, Москва 1978, 71, 74, сл. на стр. 75 (са претпоставком да је приликом обнове измењена иконографија сцене, т.ј. да ту оригинално није био приказан Кајафа који цепа своју одећу, већ Ана и Кајафа како седе за судијским столом, као на фресци у Мирожском манастиру), cf. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, ил. 117, 259.

²⁸⁹⁵ Петковић (В.), *Студеница*, 38; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (III 19); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Тасић, *Сликарство*, 97; Николић, Конзерваторски запис II, 79, сх. 7 (бр. 20).

²⁸⁹⁶ Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 121, сл. 74 (В. Ј. Ђурић).

²⁸⁹⁷ О томе cf. Zaggas, *The Passion Cycle*, 191-192. За поменуте представе у рукописима cf. Omont, *Evangiles avec peintures*, pl. 47, 85; Velmans, *Le Tétraévangile*, 39, 50, fig. 177, 295; О иконографији *Одрицања Петровог* cf. Покровский, *Евангелие*, 396-397; Millet, *Recherches*, 345–361.

454).²⁸⁹⁸ Иако је у легенди означена као „Привођење Пилату“, чему одговара и чињеница да је Христос тек приведен пред судију и не разговара с њим, Пилат, који седи за судијским столом (Мт 27, 19; Јн 19, 13), приказан је како пере руке, симболично се на тај начин одричући судијске дужности и пребацујући одговорност на Јевреје, што им је, потом, и речима појаснио: „Ја сам невин у крви овога праведника; ви ћете видјети“ (Мт 27, 24). Пилату се обраћа предводник бројне групе Јудејаца, који гледа у прокуратора, а обема рукама указује на Христа. Благо погурена фигура Спаситеља приказана је у полупрофилу. Његове прекрштене руке су свезане, конопцем којим управља војник приказан поред њега, а поглед усмерен у посматрача, као да му се обраћа.

Сцена *Пилатовог суда* у припрати студеничке Богородичине цркве претпрела је, уверени смо, приличне иконографске измене приликом „обнове“ 1568. На такав закључак, истина, не наводе општа поставка призора и распоред протагониста сцене јер оне одговарају многим (средњо)византијским примерима, а и нису се много мењале током векова.²⁸⁹⁹ Ипак, поједини детаљи веома речито показују поствизантијски карактер сцене. О томе понајвише сведочи иконографско обличје намесника Јудеје. Постоји, наиме, сасвим мала вероватноћа да је Понтије Пилат на фресци из 1208/1209. године био приказан са круном, а још је теже замисливо да је у питању била куполна *тема* византијских василевса. Таквој могућности противе се иконографске одлике његових ранијих византијских престава. Иако је у ранохришћанској уметности често представљан са царском дијадемом,²⁹⁰⁰ у постиконоборачком раздобљу уобличен је сасвим другачији иконографски тип ликова Понтија Пилата. Он је у византијским рукописима XI века (Дионисијат бр. 587, сл. 455, Атина бр. 93), одевен у белу хаљину опасану тканином која

²⁸⁹⁸ Покрџкин, *Православная церковная архитектура*, таб. XV; Петковић (В.), *Студеница*, 38, сл. 35; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Millet, *Recherches*, 635; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (III 20); Петковић, *Зидно сликарство*, 169; Тасић, *Сликарство*, 97; Бабић, *Живопис*, 158, сл. 123; Тодић, *Фреске*, 162; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 7 (бр. 22); Шакога, *Манастир Студеница*, сл. 16; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 78.

²⁸⁹⁹ О иконографији *Пилатовог суда* у византијској уметности cf. Millet, *Recherches*, 41–49; Радојчић, *Пилатов суд*; I. Jevtić, *Displaying Power: Picturing of the Trials of Christ in Palaeologan frescoes*, in: *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London 21-26 August 2006, III, Abstracts of Communications*, Ashgate 2006, 184-185; Hourihane, *Pontius Pilate*; Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, (са широм литературом).

²⁹⁰⁰ Hourihane, *Pontius Pilate*, 60-61. Таква иконографија појавила се изнова крајем X века, у уметности латинског Запада, cf. *ibid.*, 87, 89. У контексту преузимања древних образаца вероватно треба тумачити и Пилатов лик на мозаику у цркви Светог Марка у Венецији. Прокуратор је ту одевен у зелену хаљину и плави плашт, а на глави има танки венац украшен бисерима, док десном руком, у којој држи свитак, придржава скиптар, cf. Demus, *The Mosaics of San Marco* I, 200, pl. 66, 69, 71; Hourihane, *Pontius Pilate*, 221, 223, fig. 93.

по облику одговара царском лоросу, али се од њега разликује по декорацији. По свему судећи, реч је о достојанственичким обележјима цариградског епарха, у чију је надлежност спадало и обављање судске функције.²⁹⁰¹ У инсигније тог престоничког функционера није, међутим, спадала и марама, каква се може видети на неколико Пилатових представа. Она је на њима сликана највероватније зато да би посматрачу било јасније да је римски прокуратор службу обављао на Истоку.²⁹⁰² Осим у поменутом рукопису из Дионисијата, оријентална марама обмотана је око главе Понтија Пилата и у четворојеванђељима из Фиренце (Laur. VI. 23) и Париза (Paris. suppl. 914), као и у цркви Светог Николе у Прилепу,²⁹⁰³ а појављује се и у појединим споменицима XIV века, само припијена уз главу.²⁹⁰⁴ Када је реч о оглавлјима Понтија Пилата, онда ваља поменути и једну особену варијанту капе куполастог облика, што обележава његове представе у рукопису из Хеленског института у Венецији (cod. 2), можда савременог најстаријем студеничком живопису,²⁹⁰⁵ као и сличне примере у неколико споменика зрелог XIV столећа.²⁹⁰⁶ Најзад, размишљајући о могућем изгледу Понтија Пилата на првобитној студеничкој сцени, вреди скренути пажњу и на другу иконографску редакцију његовог

²⁹⁰¹ *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* I, εικ. 230; Constantinides, *Manuscript* 93, 201-202, pl. 66-68; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 81-83. Донекле је другачија иконографија Понтија Пилата на најстаријим познатим представама, сачуваним у кападокијским храмовима X века. У Килицлар килисеси (Гореме 29) он је одевен у белу хаљину, али нема лорос (cf. Jerphanion, *Cappadoce* I, 222, pl. 50/1; Restle, *Kleinasien* II, fig. 273), док у „Великом голубарнику“ у Чаушину преко беле хаљине носи хламиду, cf. Jerphanion, *Cappadoce* I, 538, pl. 142/3; Restle, *Kleinasien* III, fig. 310. У Старој цркви у Токали сцена је толико оштећена да се о његовом изгледу мало шта може рећи, cf. Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, 64, fig. 36. Сасвим је особена Пилатова иконографија на његовој најстаријој кападокијској представи, у цркви Светог Јована Претече у Чаушину (крај VI – почетак VII века). Он је на тој фресци приказан у источњачкој хаљини са флоралним украсима и куполном капом, cf. Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce*, 75-77, fig. 26, pl. 35b.

²⁹⁰² Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 82, n. 122.

²⁹⁰³ Velmans, *Le Tétraévangile*, 47, figs. 262-263; Yota, *Le Suppl. gr. 914*, 179.; E. Dimitrova, *The Painterly Assamblage of Saint Nicholas in Prilep and the issue of Aesthetical Re-branding*, Патримониум.МК 7/12 (2014) fig. 9. Судећи према објављеним фотографијама, Понтије Пилат носи белу мараму и на представи у Килицлар килисеси. Cf. n. 2901 supra.

²⁹⁰⁴ Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 74; Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 123-124, сл. 4; М. Поповић et al., *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005, 132, сл. 55 (С. Габелић). Најстарија српска представа *Пилатовог суда* сачувана је у цркви Светог Ахилија у Ариљу. Фигура Пилата је на тој сцени веома оштећена, али је занимљиво да слуга приказан поред њега на глави има купасту белу капу, cf. Војводић, *Свети Ахилије*, 131.

²⁹⁰⁵ Ευγγούπουλος, *Τὸ ἱστορημένο εὐαγγέλιον*, 65, 67, 81, πιν. ΙΑ' /4. Рукопис је у наведеном раду датован у XIII век, али постоји и мишљење да је настао око 1100, cf. J. Lowden, *Jaharis Gospel Lectionary. The Story of a Byzantine Book*, New York 2009, 80-81, fig. 91.

²⁹⁰⁶ Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης. Ὁλης Θεσσαλίας ἀριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 46-50, πιν. 25; Габелић, *Манастир Конче*, 113, сл. 36, где је наведено да је Пилат приказан с „византијском круном на глави“, што је исправљено приликом разматрања исте сцене у Челопеку, на којој је такође насликана куполаста капа, cf. eadem, *Челопек. Црква Светог Николе (XIV и XIX век)*, Београд 2017, 70, сл. 20, таб. V.

лика у византијској уметности. Римски намесник Јудеје је, наиме, могао бити приказан и као гологлав, што је случај, рецимо, на представама у Теодоровом псалтиру, Монреалу, Арханђелу Михаилу код Горњег Буларија, Мирожском манастиру, или Светом Неофиту код Пафоса.²⁹⁰⁷ С друге стране, круна се на глави Понтија Пилата појављује се тек у зрелом XIV столећу²⁹⁰⁸ а такав је случај и у сликарству обновљене Пећке патријаршије. Заправо, тај детаљ, уз остале инсигније византијског цара (у не сасвим веродостојној интерпретацији тадашњих зографа), у време турске власти постаје својеврстан иконографски стандард. Вреди, у том смислу, скренути пажњу на примере из цркава Светог Николе и Светог Јована у Великој Хочи, чији се живопис, настао током осме, односно девете деценије XVI века, приписује мајсторима блиским сликарима пећке сликарске радионице.²⁹⁰⁹ Пилат је тако сликан и у другим споменицима српског монументалног живописа XVI века, попут Мораче, Никољца и Свете Тројице у Пљевљима.²⁹¹⁰ Додуше, он је на поменутим представама одевен у царски сакос са лоросом, а не у плаву хаљину са црвеним плаштом, као у Студеници. Могло би се, стога, помишљати на то да су туника и хламида, за разлику од куполне круне, детаљи које је сликар прекопирао са оригиналне студеничке представе. Поменуте „инсигније“ појављују се на Пилатовим представама већ у ранохришћанској епоси, а у византијској уметности приказане су у испосници Светог Неофита (црвена хаљина, плави плашт), појединим рукописима (Национална библиотека у Паризу, Suppl. gr. 914) или у цркви Светог Николе

²⁹⁰⁷ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers* II, 28, fig. 67; Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 286-287, pl. 68; Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 122, илл. 117; Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, 424 (εἰκ. 38), 463 (εἰκ. 76); Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*, 148, fig. 30. За примере у споменицима XIV века cf. нпр. Zaggas, *The Passion Cycle*, 190-191, 193-194, 198, fig. 7, 11. 16; Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда*, 506-509, 511, сл. 1-3.

²⁹⁰⁸ Са венцем на глави Понтије Пилат је насликан у цркви Светог Ђорђа у Полошком, cf. Ророва, *The Passion Cycle*, 144-145, fig. 7. Светозар Радојчић је сматрао да ту „Пилат носи царски дијадем са препендулијама“ (cf. Радојчић, *Пилатов суд*, 226), али круна о којој је реч више подсећа на деспотски или севастократорски венац. Са отвореном круном Пилат је представљен на сцени у Копорину, cf. Радујко, *Копорин*, 201-202, црт. 5, сл. 10. 73.

²⁹⁰⁹ Пајкић, *Цркве у Великој Хочи*, 173, 186.

²⁹¹⁰ Петковић, *Морача*, 237; Пејић, *Никољца*, 63, 66, сл. 46; Раичевић, *Сликарство Црне Горе*, сл. XIV; За неке млађе представе cf., нпр. Петковић, *Зидно сликарство*, 195, сл. 88; Шево, *Манастир Ломница*, 76-77, сл. 33; Пејић, *Манастир Пустуња*, 103-104, сл. 73 (са указивањем на сродне примере у ширем контексту поствизантијске уметности). За изузетну представу Пилата у манастиру Завали, где је на изванредан начин очувана старија византијска иконографска традиција, па је Пилат приказан у белој хаљини и са капом, истина, необичног облика, а не с владарским инсигнијама, cf. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 134, сл. 67. Иначе, сликање Христа са круном не препоручује ни Ерминија Дионисија из Фурне. У том приручнику се сликар упућује на то да прокуратора прикаже „у сјајном оделу и с капом са златним пером“, cf. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 296/297.

у Прилепу, где је реч о истој комбинацији боја (плава хаљина, црвени плашт), као у Студеници.²⁹¹¹ Па ипак, против могућности да су Пилатови хаљина и плашт у Студеници насликани према првобитној представи, а у прилог тврдњи о коришћењу новог, поствизантијског предлошка, говорило би то што се оне појављују и на појединим светогорским представама *Пилатовог суда* из XVI века (сл. 456).²⁹¹²

У складу са новозаветном хронологијом, поред сцене *Пилатовог суда*, у припрати студеничког католикона насликано је *Ругање Христу* (Мт 27, 27-30; Мк 15, 16-19; Лк 23, 11-12; Јн 19, 11-12, сл. 457).²⁹¹³ Према описима у јеванђељима по Матеју и Марку ругање Христу одвија се у судници, односно у његовом дворишту (преторијуму) [Мт 27, 27; Мк 15, 16], па је у позадини студеничке сцене насликан високи зид, са портиком на левој страни (вероватно улаз у судницу. Христос је одевен у пурпурну хаљину и светлоцрвени огртач, а у десној руци држи штап од трске, у складу са новозаветним описима (Мт 27, 29; Мк 15, 17).²⁹¹⁴ Представљени су и остали детаљи из јеванђељских текстова. С десне стране, крај ногу Христа клечи једна особа која му се руга, а други стражар, што се приближио Христовог лицу како би га плунуо, има у десној руци трску којом намерава да га удари.²⁹¹⁵ Скаредан приказ употпуњују и ликови музичара. На десној страни приказан је један свирач у дувачки инструмент налик на *тубу*, а у рукама фигура на крајњој левој страни приказани су *бубањ* и *тасови*.²⁹¹⁶ Имајући у виду иконографско устројство

²⁹¹¹ За поменуте примере cf. n. 2903, 2907 supra.

²⁹¹² Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 127/3, 177/2, 200/1, 226/1; Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Εικ. 96; Γκιολέζ, *Μονή Διονυσίου*, 81, 87-88, Εικ. 26, 32.

²⁹¹³ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, таб. XV; Петковић (В.) *Студеница*, 38, сл. 35; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (III 21); Петковић, *Зидно сликарство*, 169; Тасић, *Сликарство*, 97; Пејовић, *Представе музичких инструмената*, сл. 41; Бабић, *Живопис*, 158, Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 8 (бр. 28); Шаkota, *Манастир Студеница*, сл. 16.

²⁹¹⁴ Христов лик је веома оштећен па се не може знати да ли на његовој глави био насликан трнов венац.

²⁹¹⁵ То је сасвим у складу са описом у Јеванђељу по Матеју (Мт 27, 29-30: „и клекнувши на кољена пред њим, ругаху му се говорећи: Здраво, царо јудејски! И плунувши на њега, узеше трску и бише га по глави“) и Марку (Мк 15, 18: „И стадоше га поздрављати: Здраво, царо јудејски! 19. И бијаху га по глави трском, и плуваху на њега, и падајући на кољена клањаху му се“). Јеванђелиста Јован доноси нешто краћи опис Ругања Христу (Јн 19, 3: „И говораху: Здраво, царо јудејски! И удараху га по образима“).

²⁹¹⁶ За идентификацију инструмената на студеничкој сцени *Ругања Христу* cf. Пејовић, *Представе музичких инструмената*, 57, 63, 65, 148, таб. III, сл. 41; eadem, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, Beograd 2005, 82 (tab. 3), 88, 89 (tab. 5), 113-113 (tab. 15), 258 (tab. 26).

студеничке представе *Ругања Христу*,²⁹¹⁷ не може се искључити могућност да је она у основи заснована на композицији из 1208-1209. године. Иако се та претпоставка не може доказати, у прилог ње говорила би пре свега чињеница да је број учесника сцене прилично сведен, што подсећа на примере из средњовизантијске уметности,²⁹¹⁸ за разлику од представа што су сликане почев од палеолошког раздобља, када се њихов број упадљиво повећао. Уз то, запажа се да на студеничкој фресци нема ниједног војника, као на представама сликаним од XIV века.²⁹¹⁹

Дванаестогодишњи Христос у храму

У лунети портала на западном зиду припрате приказана је 1568. године сцена „Христос учи Јудеје и фарисеје“ (сл. 458).²⁹²⁰ На основу чињенице да је Спаситељ приказан у дечачком узрасту јасно је да је реч о сцени *Дванаестогодишњи Христос проповеда у храму*, описаној у Јеванђељу по Луки (Лк 2, 41-50). Према том новозаветном одломку, мали Исус се, приликом боравка у Јерусалиму са родитељима, који су ту дошли о празнику Пасхе, одвојио од њих, да би га Јосиф и Марија тек после три дана пронашли у Храму, како разговара са јеврејским учитељима, који се „дивљаху његовој разборитости и одговорима“ (Лк 2, 46). Христос-дечак одевен је у жути хитон, са белим оковратником, и жути химатион; десном руком благосиља, а левом придржава бели затворени свитак усправно ослоњен на колена. Богомладенац седи на мермерној клупи са правоугаоним подножјем за ноге од истог материјала. Са страна Христа, на клупама истог облика и од истог племенитог камена, налазе се по две фигуре Јевреја, одевених у дугачке хаљине са

²⁹¹⁷ О иконографији *Ругања Христу* у источнохришћанској уметности cf. Millet, *Recherches*, 635–641; С. Радојчић, *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину*, in: idem, *Узори и дела*, 155–179; Н. Е. Н. Κόλλας, *Η διαλόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα*, in: ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ I, 243–261; К. Keiko, *Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino*, ΔΧΑΕ 27 (2006) 159–167; Zarras, *The Passion Cycle*, 194–195; Popova, *The Passion Cycle*, 145–146.

²⁹¹⁸ Уп. нарочито *Ругање Христу* на полеђини синајске менолошке иконе за фебруар: Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I, εἰκ 145; II, 125.

²⁹¹⁹ И на представама *Ругања Христу* у српским храмовима осликаним у времену турократије број учесника је већи него на студеничкој сцени, а међу њима су у великој већини случајева насликани и војници, Пејовић, *Представе музичких инструмената*, сл. 37-38, 40, 45-48, 50, 52-54, 58-59, 62-66, 68.

²⁹²⁰ Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, таб. XV; Петковић (В.), *Студеница*, 40-41, сл. 35; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 13); Петковић, *Зидно сликарство*, 169; Тодић, *Фреске*, 140, 141, Бабић, *Живопис*, сл. 123; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 7 (бр. 21); Шакота, *Манастир Студеница*, сл. 16.

огртачима; они што су ближе Христу приказани су гологлави, а друга двојица на главама имају беле мараме са црним орнаментима. Лице последњег на деној страни приказан је у профилу, како гледа према Христа, а осталих полупрофилно, као и тела све четворица. И јеврејски учењаци имају ротулусе у једној руци, док се другом, подигнутом руком обраћају главном протагонисти сцене.

Када је реч о иконографији описане представе,²⁹²¹ одмах ваља приметити да се она у приличној мери разликује од сцене *Дванаестогодишњи Христ у храму* коју су пејки сликари раније насликали у цркви Светог Николе Дабарског. У том храму су зографи патријарха Макарија, поновивши иконографско устројство оригиналне фреске, из времена краља Стефана Дечанског, Христа приказали на трону са високим наслоном, а фигуре Јевреја, много бројније него у Студеници, не у седећем положају, већ како стоје око Исуса. При томе су сви актери сцене окружени високом екседром са неколико степеника, а у позадини се налазе и високе архитектонске кулисе.²⁹²² Изразите иконографске разлике између две представе *Дванаестогодишњег Христа у храму* веома су индикативне, утолико више што су, подсетимо, обновитељи студеничког живописа управо према предлошцима које су сачинили радећи у дабарској митрополији насликали *Тајну вечере* и *Прања ногу*, које се налазе у непосредној близини представе у лунети.²⁹²³ Заправо, ни друге, иначе не нарочито бројне, представе *Дванаестогодишњег Христа у храму* у српским споменицима XVI и XVII века (Брезова, Морача, Пива, Хопово), не показују иконографску сродност са сценом у лунети нартекса студеничког католикона,²⁹²⁴ а истим закључком резултира и њено поређење са неким другим, репрезентативним примерима из поствизантијског сликарства.²⁹²⁵ Могло би се стога претпоставити – разуме се, крајње опрезно – да су студенички сликари из 1568. године „обновили“ иконографију оригиналне представе *Дванаестогодишњег Христа у храму*. Такво гледиште је утолико вероватније што сцену, у

²⁹²¹ О иконографије сцене *Дванаестогодишњи Христос у храму* cf. Бабић, *О Преполовљењу празника*; Brubaker, *Vision and Meaning*, 85-86; Ετζέογλου, *Ο ναός της Οδηγήτριας του Βροντοχίου*, 129-135.

²⁹²² Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 148, 238, сл. 102.

²⁹²³ Cf. supra, стр. 535-538.

²⁹²⁴ Станић, *Црква Светог Николе*, 120, црт. V; Петковић, *Морача*, 251; idem, *Зидно сликарство*, 199, 206.

²⁹²⁵ Cf. нпр. E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores*, Athènes 1992, 117-120, pl. 38; Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 122/2; Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Εικ. 126; E. Τσιγαρίδας, *Άγνωστο επιστόλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος*, ΔΧΑΕ 16 (1992) 194, Εικ. 16-17; Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, Εικ. 11, 63-64, 87-88, πίν. 49α.

ствари, одликују извесне архаичне црте. Приметно је, рецимо, да Христос, Јудеји и фарисеји не седе на полукружној екседри, каква је најчешће сликана од епохе Палеолога, заправо већ од Сопоћана,²⁹²⁶ а да примењено решење више одговара, мада не и у потпуности, одговарајућим детаљима представа у париском четворојеванђељу (Paris. Gr. 74), Като Панагији (сл. 459-460), Светом Николи у Монемвасији или Светој Софији у Трапезунту.²⁹²⁷ Старински, поред тога, делује и неутрална позадина призора, на којој нису насликане архитектонске кулисе. Најзад, закључку о „рестаурацији“ првобитног иконографског устројства не противе се ни поједини детаљи, какви су „златни“ хитон и химатион младог Христа, пошто је такво решење примењивано већ у XIII веку, о чему сведоче поменути примери из Арте, Сопоћана и Трапезунта.

Појединачне представе

Посебан значај међу фрескама припрате Богородичине цркве у Студеници из 1568. припада представи у њеном југоисточном углу. Ту се, у првој зони, на крајњем источном делу јужног зида, налази надгробни портрет замонашене супруге ктитора манастира, Анастасије (сл. 264, 267, 461-462).²⁹²⁸ Монахиња повијених леђа скрушено клечи на коленима, поглед је оборила испред себе, а обе руке, готово склопљене, подигла је до груди, усмеривши их према Богородичином лику испред ње. Анастасијина монашка раса састоји се од дугачке светлоружичасте хаљине преко које је огрнут светлозелени плашт, а

²⁹²⁶ Ђурић, *Сопоћани*, сл. 67. Полукружни „синтрон“ појављује се на сцени о којој је реч већ у X веку, у цркви Светих Апостола у Синасосу и у појединим рукописима XI века, као у кодексу бр. 587 из манастира Дионисијата, (за те представе cf. п. 1734, 1735 supra), али постаје неизоставан тек у зрелом раздобљу уметности Палеолога.

²⁹²⁷ Omont, *Evangelies avec peintures* II; Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ек. 36, 41-42; Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, πιν. 13β, 20; Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia*, pl. 58A, fig. 100. Додуше, чињеница да у Студеници Христос и Јевреји седе на клупама од мермера, са супедионима од истог материјала, могла би да упути на закључак о изменама оригиналног решења, пошто је такав мобилијар често појављује на делима сликара пећке радионице.

²⁹²⁸ Милојевић, *Путонис*, 94; Покрышкин, *Православная церковная архитектура*, 26, Петковић (В.), *Студеница*, 36, 42, сл. 38-39; idem, *La peinture serbe* I, pl. 4a; Petković, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317, сл. 994; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 6); Мандић, *Студеница*, сл. 46-47; Тасић, *Сликаство*, сл. на стр. 95; Петковић, *Зидно сликарство*, 89, 168, сл. 28; Мандић, *Моленије рабе Божје Анастасије*; Tatić-Ђурић, *La Vierge de la Vraie Espérance*, 73, fig. 3; Тодић, *Фреске*, 142, сл. 153, Бабић, *Живопис*, 158, сл. 125; Николић, *Конзерваторски запис* I, 35, 36; II, 70-71, 79, сх. 7 (бр. 8); Шакога, *Манастир Студеница*, сл. 18; Перић, *Мајка Св. Саве*, 225-226; Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, 197-198, fig. 3; Поповић, *Српски владарски гроб*, 41-42; Παπαμαστοράκης, *Επιτύμβιες παραστάσεις*, 288-290, еικ. 3; Weißbrod, *«Hier liegt der Knecht Gottes...»*, 90-91; Војводић, *„Обавијен земаљском сликом“*; 383-384; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, 73, сл. 12; Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 203.

на глави има тамноплаву мараму, која је на темену сложена у два сегмента бубрежастог облика, попут турбана. Изнад главе монахиње Анастасије исписано је њено кратко обраћање. Она кличе „Пресветој Дјеви и Бога нашег мати“, молећи је да „прими моленије рабе своје и монахиње Анастасије“. Богородица са Христом-дететом на крилу, полупрофилно постављена, седи на масивном дрвеном трону са високим, полукружним наслоним и правоугаоним подножјем за ноге. Мајка Божија носи црвени мафорин и тамноплаву хаљину испод њега; њена лева рука, отвореног длана, испружена је према монахињи у проскинези, а десна је ослоњена на раме Емануила. Богомладенац је одевен у златни хитон и химатион, у левој руци држи затворен свитак, а десницом благосиља молитељку. Иза Богородице са Христом, на уској површини западне стране југоисточног пиластра налази се витка фигура арханђела Рафаила, окренута према средишту „сцене“. Анђео десном руком указује на главни приказ, а на себи има царску одежду – црвени сакос са златним лоросом и манијакисом украшеним бисерима и драгуљима – док око главе има нимб, као и Богородица и Христос.

У типолошком смислу посматрана, описана композиција ослања се на иконографски модел уобличен у средњовизантијској уметности, када је обичај сликања молитеља у проскинези био прилично распрострањен.²⁹²⁹ Најстарије сведочанство о примени тог особеног обрасца представља лик ктитора Николе који клечи са леве стране фигуре свете Ирине на икони из манастира Свете Катарине на Синају (VIII-IX век).²⁹³⁰ Репрезентативни средњовизантијски примери таквог иконографског решења јесу портрети ктитора у проскинези пред арханђелом Михаилом у „Великом голубарнику“ у Чаушину (пре 965)²⁹³¹ и у Карабаш килисе у Соганлију (1060/1061), где је извесна Евдокија насликана како клечи с леве стране фронталне стојеће фигуре истог архистратига, а са друге стране је у истој пози приказан њен замонашени супруг Нифон.²⁹³² Најстарије пак представе монахиња у проскинези потичу из XIII века. О томе, најпре, сведочи представа ктиторке што клечи пред фигуром светог Ђорђа на дрвеној икони из Византијског музеја у

²⁹²⁹ О проскинези у византијској уметности cf. Војводић, „Обавијен земаљском сликом“; idem, *On the Presentations of Proskynesis of the Byzantines Before Their Emperor*, Ниш и Византија 8 (2010) 259-271, са свом старијом литературом.

²⁹³⁰ Weitzmann, *The Icons*, 66-67 (no. B39); Ševčenko, *The Representation of Donors*, 157, fig. 1.

²⁹³¹ L. Rodley, *The Pigeon House Church, Çavuşin*, JÖB 33 (1983) 312-331, fig. 7b.

²⁹³² Jerphanion, *Cappadoce II*, 339, pl. 202/3; Rodley, *Cave monasteries*, 200, pl. 38d; eadem, *Patron Imagery from the Fringes of the Empire*, in: *Strangers to Themselves: The Byzantine Outsider*, ed. D. C. Smythe, Ashgate 2000, 167, pl. 12:3.

Атини, пореклом из Касторије.²⁹³³ Још боље паралеле за Анастасијин студенички портрет, разуме се, представљају они примери на којима замонашена молитељка клечи пред Богородичиним ликом. Најстарија аналогија тог типа јесте надгробни портрет ктиторке (?) у проскинези пред фронталном представом Богородице са Христом на престолу у фунерарној капели цркве Егри таш килисеси у близини кападокијског села Ихлара (921-944).²⁹³⁴ Пошто у наведеном случају није реч о монашкој представи, од ње је за компаративно иконографско разматрање Анастасијиног студеничког портрета још важније поменути лик монахиње Теотиме у псалтиру из манастира Свете Катарине на Синају (Sin. gr. 61) из око 1274. године, већ запажен у литератури о студеничком портрету који нас овде занима. Ту је ктиторка, као и Немањина супруга, приказана у проскинези пред полупрофилно постављеним ликом Богородице на престолу која у наручју држи малог Христа (сл. 463).²⁹³⁵ Иконографска сличност двеју представа испољава се и у томе што у оба случаја Богомладенац благосиља молитељке, а разликују се по томе што Богородица није испружила руку према Теотими. Вреди, надаље, поменути и једну готово минијатурну фигуру клечеће монахиње на икони Богородице Одигитрије (“Madona della Madia“) из друге половине XIII столећа, која се данас чува у апулијском граду Монополију, где је највероватније доспела са Кипра.²⁹³⁶ Најзад, за разматрање иконографије монахиње Анастасије у нартексу студеничког католикона релевантан је и постхумни портрет „рабе Божије, Марте монахиње“ која је насликана како клечи пред представом Богородице на престолу у цркви Успења у Аликамбосу (Крит), иако је та фреска настала тек 1315. године.²⁹³⁷ Када је, пак, реч српској средњовековној уметности, о обичају сликања монахиња у проскинези пред Богородичиним ликом сведочи пример

²⁹³³ Αγγελιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, 26-28 (no. 5).

²⁹³⁴ Thierry, *Nouvelles églises*, 71-72, pl. 36c; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, 70; Weißbrod, «Hier liegt der Knecht Gottes...», 87-90, 222-224 (no. 24), Abb. 85.

²⁹³⁵ На значај те минијатуре за разматрање портрета монахиње Анастасије указала је Поповић, *Српски владарски гроб*, 42. Cf. Spatharakis, *The Portrait*, 48-49, fig. 17; Cutler, *Aristocratic Psalters*, 115, fig. 411; *Byzantium: Faith and Power*, 343-344 (no. 202); S. Kalopissi-Verti, *Patronage and Artistic Production in Byzantium during the Palaiologan Period*, in: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, ed. S. T. Brooks, London-New Haven-London 2006, 89, fig. 55.

²⁹³⁶ Pace, *Presenze e influenze cipriote*, 268-271, fig. 6-7.

²⁹³⁷ S. Gerstel, A. Mary-Talbot, *Nuns in the Byzantine Countryside*, ΔΧΑΕ 27 (2006) 486-487, fig. 7; Gerstel, *Rural Lives and Landscapes*, 68, 149, fig. 50.

приложнице (?) на фреско-икони Богородице Тројеручице у Белој цркви Каранској (1332-1337).²⁹³⁸

Да би се показало колико је иконографско решење Анастасијиног портрета у припрати уобичајено за епоху којој припадају оригиналне фреске студеничког католикона, те да нема разлога да се сумња у веродостојност његове обнове 1568. године, вреди скренути пажњу и на неке сличне мушке монашке портрете. Један је сачуван на синајској икони Богородице са светим Јоакимом и Аном (XIII век),²⁹³⁹ а занимљива, старија паралела из истог манастира јесте представа Јована Цохаби, сликара познатог синајског хексаптиха из XI века, који је свој „аутопортрет“ насликао у подножју престола Богородице са Христом.²⁹⁴⁰ Поменимо још и клечеће фигуре монаха пред Богородичиним фигурама на раније поменутој рељефној икони Богородице Макринитисе (око 1200) и фресци у конхи апсиде Богородице Мавриотисе у Касторији, на слоју сликаства из 1259-1264.²⁹⁴¹

Представа монахиње Анастасије пред Богородицом са Христом на престолу уобличена је, закључује се из набројаних представа, сагласно иконографској формули која је у византијској уметности пре 1208/1209. била добро позната. Првобитна композиција са Анастасијиним портретом на којој је, чврсто смо у то уверени, заснована она из времена обнове у XVI веку, била би најстарији познат пример представе молитеља у проскинези у српској средњовековној уметности. Тај нови иконографски тип врло је брзо прихваћен у српској средини. О томе, најпре, сведочи управо још један пример из манастира

²⁹³⁸ С. Мандић, *Ктиторка из Беле цркве Каранске*, in: *idem*, *Древник*, 116-120; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 141, сл. у боји 6, сл. 20, 22, 24. Cf. Поповић, *Српски владарски гроб*, 42, п. 178. За датовање живописа у Карану cf. Д. Војводић, *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, *Зограф* 31 (2006-2007) 135-151. На представу о којој је реч осврнуо се сасвим недавно и Ж. Р. Андрејић, *Тумачење фреско иконе Богородице Тројеручице цркве у Карану*, *ЗФФП* 46/1 (2016) 477--500. У том чланку начињени су озбиљни методолошки пропусти, па се и закључци аутора свде на произвољна домишљања.

²⁹³⁹ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά I*, εικ. 164: Π, 143-144; Ν. Μουρίκη, *Η Παναγία και οι θεοπατόρες: 'Αφηνιατική σκηνή ή εικονιστική παράσταση*, *ΔΧΑΕ* 5 (1969) 46, πιν. 29α; Ševčenko, *The Representation of Donors*, 161-162, fig. У наведеним радовима икона је датована у XIV век, али овде као утемељење прихватамо мишљење да је она настала у XIII веку, како је предложио G. R. Pappulov, *Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century*, in: *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, ed. S. E. J. Gerstel, R. S. Nelson, Turnhout 2010, 389 (no. XIII.56), а пре њега Tatić-Đurić, *La Vierge de la Vraie Espérance*, 85, fig. 20.

²⁹⁴⁰ Kalopissi-Verti, *Painters' Portraits in Byzantine Art*, 136, fig. 9; Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, 25, pl. 1.

²⁹⁴¹ За пример на рељефној икони cf. n. 1798 supra, а за портрет из Касторије cf. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, 97 (no. B2/b).

Студенице. Реч је о представи студеничког игумана Спиридона, насликаног под фигуром светог Симеона Српског у Радослављевој припрати. Убрзо је у проскинези био приказан и један српски владар. По свему судећи, у том понизном положају био је представљен краљ Владислав на изгубљеној ставротечи из светогорског манастира Светог Павла.²⁹⁴²

Осим типа представе, и поједини њени иконографски детаљи били су добро познати пре 1208/1209. године. Тако се, рецимо, чињеница да Богородица пружа руку према молитељки лако објашњава у светлу паралела из назначеног раздобља.²⁹⁴³ О томе, рецимо сведоче, једна рељефна икона из Византијског музеја у Атини,²⁹⁴⁴ и минијатура у јеванђељу из Мелбурна (Национална галерија Викторије, cod. 710/5, око 1100), где се Богомајка гестом руке обраћа донатору, монаху Теофану,²⁹⁴⁵ или ктиторска представа монаха Саве на минијатури у псалтиру из манастира Дионисијата (cod. 65, прва половина XII века).²⁹⁴⁶

О веродостојности обнове портрета монахиње Анастасије говори и податак да пратећи натпис има добре аналогije на неким од поменутих примера из византијске уметности,²⁹⁴⁷ односно да се израз „моленије“ појављује и на првом слоју студеничког живописа, у натпису уз портрет великог кнеза Вукана на манастирској капији.²⁹⁴⁸

²⁹⁴² Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као нови Јоасаф*, 165, п. 4; Војводић, „Обавијен земаљском сликом“, 383, 384; На наведене примере, у расправи о аутентичности обновљеног портрета монахиње Анастасије указала је Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 203, п. 593.

²⁹⁴³ О том типу Богородичиних представа, који назива фигурама *Богородице Добре наде*, cf. Tatić-Durić, *La Vierge de la Vraie Espérance*. Бројне такве примере разматра и Παπαδοστοράκης, *Επιτύμβιες παραστάσεις*.

²⁹⁴⁴ Lange, *Die byzantinische reliefikone*, 65 (no. 13); Tatić-Djurić, *La Vierge de la Vraie Espérance*, 85, fig. 19; Ševčenko, *The Representation of Donors*, 162, п. 18. Фигура клечећег молитеља је уништена.

²⁹⁴⁵ Spatharakis, *The Portrait*, 76-79, fig. 43; Kalopissi-Verti, *Painters' Portraits*, 133-134; M. M. Manion, *The Felton Illuminated Manuscripts in the The National Gallery of Victoria*, Melbourne 2005, 27, 49, pl. 2; Yota, *L'image du donateur*, 279-280.

²⁹⁴⁶ Spatharakis, *The Portrait*, 49-51, 77-78, fig. 18; Kalopissi-Verti, *Painters' Portraits in Byzantine Art*, 134; Παπαδοστοράκης, *Επιτύμβιες παραστάσεις*, 296; N. Ševčenko, *The Mother of God in Illuminated Manuscripts*, in: *Mother of God*, 161; Yota, *L'image du donateur*, 276-277.

²⁹⁴⁷ Сасвим је слично формулисана молитва уз раније поменути портрет ктиторке Евдокије у Карабаш килисе (cf. 2932 supra): „Моление рабе Божије Евдокије.“ Још је релевантнији други натпис у истом храму, исписан уз стојећу фигуру монахиње Екатерине: „Моленије рабе Божије Екатерине монахиње“, cf. Jerphanion, *Cappadoce II*, 338.

²⁹⁴⁸ Cf. supra, стр. 51. Формулацију натписа уз портрет монахиње Анастасије најподробније је разматрао Мандић, *Моленије рабе Божије Анастасије*, 53-60. Аутор, међутим, покушава да докаже да је садржина натписа те врста приличила само портретима живих људи, и то само оних који су имали ктиторске, односно приложничке заслуге, што поткрепљује приличним бројем примера. На основу таквог гледишта, Мандић је изнео и један доста изричит и прилично далекосежан закључак: „...могли бисмо рећи да је моленије = приношеније = приложеније = дар = задужбина“ (ibid., 59). Разуме се, назначени проблем могао би бити потпуније расветљен само у оквиру засебног, систематског истраживања пратећих натписа уз ктиторске, односно надгробне портрете у источнохришћанском сликарству. За ову прилику упућујемо само

Чињеница да Анастасија није приказана са нимбом може се тумачити само као показатељ веродостојне обнове првобитне композиције, пошто то обележје није било насликано ни на првобитном портрету Симеона Немање, ни уз ликове његових синова на манастирској капији.²⁹⁴⁹ Надаље, и монашка одећа рабе Божије Анастасије могла је на оригиналној представи изгледати исто као на обновљеном слоју. Најзанимљивији детаљ, њено црно оглавље слично турбану, у византијској уметности појављује се као „инсигнија“ на портретима монахиња вишег ранга, а у писаним изворима се најчешће помиње под називом σκέλη.²⁹⁵⁰ Тај монашки „атрубут“ приказан је на неким од представа које су и типолошки најсродније Анастасијиним портрету, као што су поменути ликови монахиња на атинској икони светог Ђорђа, у синајском рукопису или на икони у Монополију, али и на представама знаменитих светих жена, попут Свете Теодосије, од којих најстарија потиче из прве половине XIII столећа.²⁹⁵¹ Веома добри упоредни примери сачувани су и на појединим портретима замонашене српске краљице Јелене²⁹⁵² или на лигу игуманије Меланије у проскинези пред представом Деизиса у нартексу католикона манастира Хоре у Цариграду.²⁹⁵³ Уосталом, исто монашко оглавље приказано је и на представи саме монахиње Анастасије у оквиру Лозе Немањића у припрати Пећке патријаршије.²⁹⁵⁴

на један репрезентативан пример исписивања формуле „Моленије раба Божијег...“ у оквиру постхумног, истина, истовремено и ктиторског натписа – оног изнад портрета почившег Димитрија Мисинополита у цркви Светог Димитрија у Прилепу (пре 1284), cf. Суботић et al., *Натписи*, 70, 75, црт. на стр. 74-75. Cf. и Ђ. Трифуновић, *Мољеније Теодора Љубавића*, ЗМПУ 11 (1967) 55-57; idem, *Азбучник*, 172-173; Поповић, *Српски владарски гроб*, 41, где је указано на то да израз моленије „има сличан смисао као и донација“, али и да „по правилу подразумева приношење дара за очекивану милост на Страшном суду“.

²⁹⁴⁹ Тај податак на сасвим другачији начин тумачи Светислав Мандић, у тежњи да докаже да је реч о портрету личности из XVI века, запажајући да би „у XVI веку сваки сликар фресака морао би да наслика ореол око главе прамајке једне светородне династије“ cf. Мандић, *Моленије рабе Божије Анастасије*, 60. Ауторова опаска би, ако се имају у виду измене иконографског обличја светог Симеона Немање на ктиторској композицији итекако имала смисла. Чињеница је, међутим, да се култ свете Анастасије, чији историјат није довољно ни познат ни истражен (cf. Павловић, *Култови лица*, 188), не може ни изблиза поредити са поштовањем и прослављањем оснивача светородне династије и ктитора манастира. Овде напомињемо само то да је на Лози Немањића у припрати Пећке патријаршије, Анастасија, иако приказана са нимбом, није сигнирана као „света“ (cf. Радојчић, *Портрети*, сл. 33-34). Да је чињеница да монахиња Анастасија није насликана са нимбом показатељ тога да њен оригинални портрет није преправљан од настанка до обнове 1568, сматра Војводић, *Студенички гроб светог Симеона*.

²⁹⁵⁰ Ball, *Decoding the Habit of the Byzantine Nun*, 27, 32-33; eadem, *The Group Portrait in the Lincoln tyrikon: Identity and Social Structure in a Fourteenth-Century Convent*, JMMS 5 (2016) 139-163.

²⁹⁵¹ За ликовне представе свете Теодосије cf. D. Mouriki, *Portraits of St. Theodosia in Five Sinai Icons*, in: *Θυσία* I, 213-219; G. Galavaris, *Two Icons of St. Theodosia at Sinai*, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994) 313-316; *Byzantium. Faith and Power*, 383 (no. 238); D. Kotoula, *The British Museum Triumph of Orthodoxy Icon*, in: *Byzantine Orthodoxies*, edd. A. Louth, A. Casiday, Ashgate 2006, 121, 126; Ball, *Decoding the Habit*, 32-33.

²⁹⁵² Војводић, *Свети Ахилије*, 166, таб. 26; Тодић, *Грачаница*, 76, таб. XXVII.

²⁹⁵³ Underwood, *Karye Djami I*, 45, pl; N. Teteriatnikov, *The Place of the Nun Melania (the Lady of the Mongols) in the Deesis Program of the Inner Narthex of Chora, Constantinople*, CA 43 (1995) 163-180; R. S.

Најзад, посебно појашњење захтева и фигура арханђела Рафаила иза Богородичиног трона, будући да је реч о ретко представљаном представнику те категорије анђела.²⁹⁵⁵ Верујемо да је Рафаилова појава условљена чињеницом да су друга двојица славних арханђела, Михаило и Гаврило, били, већ насликани у непосредној близини, на источном зиду припрате, у улози чувара улаза.²⁹⁵⁶ Могуће је да одабир Рафаила треба тумачити у светлу податка да је тај арханђео у (средњо)византијској уметности, заједно са Урилом и двојцом најславнијих арханђела, могао бити представљан у есхатолошки интонираним иконографским целинама, на темељу веровања у њихову посебну улогу на Страшном суду.²⁹⁵⁷ У строго формалном смислу, најближу паралелу представља ктиторски портрет из цркве Богородице Форбиотисе у Асину (1105, пресликан у XIV веку). Ту су иза представе Христа на престолу, насликани анђели, а један међу њима, као и Рафаило у Студеници, одевен је у царску одору.²⁹⁵⁸

По свему судећи, и неке зидне слике у близини надгробног портрета монахиње Анастасије засноване су на иконографској садржини првобитног слоја сликарства. Представа светог Данила Столпника, која се налази на северној страни југоисточног пиластра (сл. 265-266), поред фигуре арханђела Рафаила, највероватније је насликана по узору на лик тог стилита који су обновитељи затекли на оригиналном стратуму фресака. Таква помисао оправдана је у светлу знања о значају тог култа и на њему заснованих ликовних представа светитеља о коме је реч, па и оних у српском сликарству XIII века.²⁹⁵⁹

Врло вероватно, и обнова прве зоне живописа на источном зиду нартекса подразумевала је пажљиво понављање првобитног иконографског програма, о чему се данас, нажалост, може судити само на основу две представе. Полукружну површину лунете портала што води из припрате у наос, уоквирену црвеном бордуром беле

Nelson, *The Chora and the Great Church: Intervisuality in Fourteenth-Century Constantinople*, *BMGS* 23/1 (1999) 75-76. Cf. и М. Цветковић, *Ванбрачна деца царева династије Палеолога*, in: *Византијски свет на Балкану II*, 400-402, 403.

²⁹⁵⁴ Радојчић, *Портрети*, 49, сл. 34; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, црт. XXV, сл. 82.

²⁹⁵⁵ Cf. Гавелић, *Циклус арханђела*, 30.

²⁹⁵⁶ Cf. *supra*, стр. 298-299.

²⁹⁵⁷ *Glory of Byzantium*, 64, 66; М. Marković, *Notes on a Byzantine Processional Cross from the George Ortiz Collection*, *Зограф* 30 (2004-2005) 35, са старијом литературом.

²⁹⁵⁸ Cf. n. 2670 *supra*.

²⁹⁵⁹ Cf. *supra*, стр. 299-301.

унутрашње ивице, данас украшава попрсје Богородице са Христом, насликано 1568. године (сл. 262).²⁹⁶⁰ Мајка Божија, одевена у црвени мафорион и тамноплаву хаљину, гледа право у посматрача. Обе њене руке раширене су са стране, а име јој је исписано у два повећа црвена круга, уоквирена белим линијама. У нивоу Богородичиних груди налази се лик Христа-детета у црвеном хитону са златним клавусом и у жутом химатиону, како десном руком благосиља а десном придржава бели затворени ротулус. Христово попрсје уоквирује срцолики медаљон, исликан у три нијансе плаве – од светлије према тамнијој. Имајући у виду чињеницу да је студенички католикон посвећен Богородици, иконографско обличје патронке храма на оригиналном живопису апсидалне конхе, као и садржину натписа на надвратнику испод описане представе,²⁹⁶¹ готово да нема сумње у то да је лунету портала што води у наос и првобитно украшавало попрсје Мајке Божије раширених руку са ликом Христа-детета у медаљону на грудима.²⁹⁶² Ипак, по свој прилици, сликари-обновитељи изменили су облик оригиналног медаљона, па су уместо клипеуса насликали срцолику мандорлу. Већ је запажено да се такав иконографски детаљ у српској уметности на представама Богородице појављује управо у XVI веку.²⁹⁶³

Целу површину прве зоне источног зида с јужне стране портала заузима стојећа фигура арханђела Гаврила (сл. 263).²⁹⁶⁴ Тај стамени чувар улаза приказан је у обличју ратника. Он у десној, подигнутој руци држи двосекли мач, а левом придржава футролу из које га је исукао; његови торзо, бедра и надлактице заштићене су панциром, преко кога је огрнут маслинасти плашт, прикопчан на грудима фибулом оивиченом бисерима. Бисерима су украшене и дубоке, уз ногу припијене ципеле арханђелове, и црвени јастук на којем стоји.

²⁹⁶⁰ Петковић (В.), *Студеница*, 36, 41, сл. 36; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (по. 1); Петковић, *Зидно сликарство*, 169; сл. на стр. 94; Namann-Mac Lean, *Grundlegung*, 99-100; Бабић, Ђирковић, Кораћ, *Студеница*, сл. 15; Тодић, *Фреске*, 142; Николић, *Конзерваторски запис* II, 70, 79, сх. 7 (бр. 2), сл. 30; Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, 198, fig. 4; Кучековић, *Рецепција традиционалних тема*, 43, сл. 36.

²⁹⁶¹ О представи Богородице „Знамења“ у олтару и о поменутом натпису cf. supra, стр. 298-299, 306 sq.

²⁹⁶² Није јасно на чему је Мирјана Татић-Ђурић засновала мишљење да на првобитној представи Богородице није било медаљона са Христовим ликом, cf. Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, 198: „Au temps de st Sava c'était une Vlacherniotissa Orante sans le médaillon figurant le Christ; celui-ci a été ajouté quand l'église a été repeinte“

²⁹⁶³ Кучековић, *Рецепција традиционалних тема*, 43-44, са примерима и литературом. Cf. и Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 201-202.

²⁹⁶⁴ Петковић (В.), *Студеница*, 36, 41, сл. 37; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 2), Abb. 75; Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 7 (бр. 4);

Нема ни најмањег разлога да се сумња у то да је и на оригиналном слоју живописа арханђел Гаврило био насликан на истом месту, као пандан фигури арханђела Михаила са супротне стране портала, где данас нема фресака.²⁹⁶⁵ То, међутим, нипошто не значи да истовремено не треба бити веома уздржан и обазрив при изрицању закључака о иконографији оригиналне представе арханђела. Уколико би се претпоставило да је његово ратничко обличје поновљено са најстаријег слоја, та првобитна студеничка представа била би најстарији пример иконографског решења о коме је реч. Истина, војничкој иконографији арханђела Гаврила не противе се никакви принципијелни, „теоријски“ разлози, пошто је и он, заједно са арханђелом Михаилом, у појединим прославним саставима величан као „архистратиг“.²⁹⁶⁶ Ипак, за разлику од бројних представа арханђела Михаила у војној опреми,²⁹⁶⁷ засад је откривена само једна таква представа арханђела Гаврила настала пре 1208/1209.²⁹⁶⁸ Тек у српској уметности XIV века чешће настају ратничке представе другог по рангу међу арханђелима, попут оних у цркви Светог Димитрија у Пећкој патријаршији или храму Светог Стефана у Кончи.²⁹⁶⁹ На додатан опрез при закључивању о могућности да је и на најстаријем слоју фресака арханђео Гаврило у Студеници био насликан у иконографском виду у каквом је данас, упућују и подаци о популарности тог иконографског решења у српској уметности XVI и XVII века. У ратничком обличју, арханђела Гаврила сликали су, рецимо, сликари цркве Богородичиног Успења у Мртвици,²⁹⁷⁰ Преображења у Будисавцима,²⁹⁷¹ као и најпознатији мајстори тога времена – поп Страхиња из Будимља,²⁹⁷² сликар Јован²⁹⁷³ и његов ученик Радул.²⁹⁷⁴

²⁹⁶⁵ Cf. supra, стр. 298-299.

²⁹⁶⁶ Cf. нпр. *Похвалу арханђелима Михаилу и Гаврилу* од Климента Охридског, где им писац обојици кличе као „архистратизима“: *Климент Охридски. Сѣбрани сѣчинения*. I, ed. Б. Ст. Ангелов et al., София 1970, 281-282. И на појединим византијским ликовним представама арханђел Гаврило означен је као „архистратиг“; мада није приказан као ратник, cf. Габелић, *Циклус арханђела*, 29, п. 104; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 155, п. 269.

²⁹⁶⁷ О ратничком аспекту култа арханђела Михаила и његовом одјеку у уметности cf. Габелић, *Циклус арханђела*, 27-29; eadem, *Конче*, 177-184.

²⁹⁶⁸ Како је запазила Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 155, п. 270, арханђео Гаврило је представљен као ратник на посребреном гвозденом крсту из Музеја средњег века у Лимасолу, датованом у XI-XII век. О том крсту, са библиографијом cf. *Chypre entre Byzance et l'Occident*, 157-158 (no. 43).

²⁹⁶⁹ Бурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 198, сл. 125; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 155, п. 270; Геров, *Ангелите – пазители на входа*, 439-440; Габелић, *Конче*, 175, црт. 34, 64. cf. и Милановић, *Програм зидног сликарства у приратама*, 204.

²⁹⁷⁰ Пејић, *Црква Богородичиног Успења у Мртвици*, 111, сл. 2.

²⁹⁷¹ Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, 123.

²⁹⁷² Сковран, *Црква Светог Николе у Подврху*, 119, 130 (бр. 168).

За разлику од живописа прве зоне југоисточног угла и источног зида нартекса студеничког католикона, сликарство зоне стојећих фигура на највећем делу јужног зида тешко је довести у „генетичку“ везу са оригиналним иконографским репертоаром. Управо супротно, избор велике већине ту представљених светитеља пре наводи да помисао да њихово сликање 1568. године није било надахнуто жељом да се „обнови“ галерија ликова из времена архимандрита Саве. Тај сегмент живописа нартекса, у ствари, на особен начин сведочи о једном аспекту духа времена у којем је настао, то јест о извесним хагиолошко-иконографским традицијама поствизантијске епохе, односно српске цркве у доба турске власти.

Историјска актуелност и својеврсна црквено-народна ангажованост обновљеног студеничког живописа не огледају се само у постојању представа српских и балканских архијерејских фигура у олтару (Иларион Мегленски, патријарх Јефрем, свети Арсеније Српски) и појединих монаха у наосу (Јован Рилски, Јоаким Сарандапорски). Потреба да се, у условима егзистенције у туђинском и иноверном царству, српској пастви скрене пажња и на неке њихове савременике препознаје се у одлуци да се у првој зони живописа приправе наслика репрезентативна фигура једног новомученика. Реч је о представи Светог Георгија Новог (Кратовца) на источној страни југозападног пиластра (сл. 464).²⁹⁷⁵ Тај софијски златар, рођен у Кратову, спаљен је 1515. године на ломачи пред црквом Свете Софије зато што је одбио да прими ислам. Житије и службу новом светом страдалнику саставио је, верује се, убрзо по његовом упокојењу, софијски свештеник Пеја.²⁹⁷⁶

²⁹⁷³ Т. Пејовић, А. Чиликов, *Православни манастиру у Црној Гори*, Подгорица 2011, сл. на стр. 244; Петковић, *Морача*, 265 (бр. 26).

²⁹⁷⁴ Ракић, *Радул*, 138, 150, сл. 12. И следбеници зографа Радула, чланови бококторске иконописне школе, представљали су арханђела Гаврила са атрибутима ратника. Тако га је, рецимо, насликао сликар Димитрије на икони из ризнице Пећке патријаршије (1715), cf. М. Живковић, *Иконе бококторског сликара Димитрија у манастиру Дубочици код Пљеваља*, Саопштења 44 (2012) 164, сл. 1.

²⁹⁷⁵ Покрешкин, *Православная церковная архитектура*, таб. XVI; Петковић (В.), *Студеница*, 42; Л. Мирковић, *Свети Ђорђе Кратовац*, Братство 19 (1925) 166; Петковић (В.), *Преглед*, 317, сл. 993; Hallensleben, Namann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 11); Петковић, *Зидно сликарство*, 88, 168, сл. 26; Тасић, *Сликарство*, 97; Тодић, *Фреске*, 162-163; Бабић, Кораћ, Ђирковић, *Студеница*, сл. 127; Николић, *Конзерваторски запис II*, 79, сх. 7 (бр. 13); Garidis, *La Peinture Murale*, 337, fig. 247; Суботић, *Најстарије представе*, 181-182, црт. на стр. 182.

²⁹⁷⁶ С. Новаковић, *Служба и живот светог Ђурђа Кратовца по рукопису XVII вијека*, ГСУД 21 (1867) 98-156; Д. Богдановић, *Житије Георгија Кратовца*, Зборник историје и књижевности САН, књ. 10 (1976) 203-267; idem, *Житије Ђорђа Кратовца од попа Пеје*, ЛМС 422/1-2 (1978) 256-281.

Култ Георгија Новог (11. фебруар) веома се брзо ширио по Балкану, па су његове најстарије сачуване ликовне представе насликане већ у четвртој деценији XVI столећа.²⁹⁷⁷ Оштећено попресе у медаљону на јужном зиду наоса цркве Светог Николе у Топлици (Демир Хисар), настало је 1536/1537. године.²⁹⁷⁸ Пошто је ктитор тог сликарства, угледни и имућни кнез Димитрије Пепић, био из Кратова, претпостављено је да је баш његовим залагањем на зидовима храма овековечен најстарији познати лик светог Георгија Новог.²⁹⁷⁹ Глас о софијском новомученику доспео је врло рано и до Свете Горе, па је разумљиво што је друга најстарија представа сачувала на зидовима једног атонског храма. Реч је о његовом лику у цркви Успења Богородице у келији Моливоклисији, у близини Кареје, осликаној 1541, залагањем писара Макарија и Дмитра из Јањева.²⁹⁸⁰ За лик Георгија Новог у Моливоклисији одабрано је „једно од стереотипних решења у представљању младих светитеља, без одређеног ликовног узора“,²⁹⁸¹ а тако је вероватно било и раније у Топлици, где је горњи део мучениковог лица уништен. Надаље, на сасвим недавно публикованој представи у припрати цркве Билинског манастира (прва половина XVI века), 45 km североисточно од Софије, свети Георгије Кратовац је, такође насликан гологлав, али на себи има савремено лаичко одело.²⁹⁸² Реч је о дугачкој хаљини, преко које носи огртач чији дугачки рукави слободно падају, каква се појављује и на потоњим, веома бројним представама младог мученика у српским храмовима, укључујући и студенички

²⁹⁷⁷ О иконографији светиља, посебно о његовим најстаријим представама најпотпуније је писао Суботић, *Најстарије представе*. Од касније објављених студија cf. нарочито Гергова, *Св. Георги Нови Софијски*. Cf. et Радовановић, *Нови култови*, 164-173; Ц. Грозданов, *Мачениците од XV – XIX века во живописот во Македонија*, in: idem, *Живописот во Македонија. XVIII-XIX век. Студии*, Скопје 2011, 277-283; С. Габелић, *Св. Харалампције и св. Ђорђе Нови*, Ниш и Византија 14 (2016) 518-524. Недавно је објављена и научно-популарна књига о култу и иконографији светог Георгија Кратовца: Б. Николовски, *Свети новомученик Георгије Кратовац. Фреске и иконе XVI-XXI века. 500 година од смрти*, Београд 2013.

²⁹⁷⁸ Тај лик софијског новомученика идентификовао је Суботић, *Најстарије представе*, 177, 178-179, црт. на стр. 179. Cf. и Гергова, *Св. Георги Нови*, 59, сл. на стр. 46.

²⁹⁷⁹ Суботић, *Најстарије представе*, 192-198. За ктиторски натпис и портрет, са старијом литературом cf. З. Расолкоска-Николовска, *Ктиторскиот портрет во видното сликарство во Македонија*, in: eadem, *Средновековната уметност на Македонија. Фрески и икони*, Скопје 2004, 300, сл. 5; eadem, *Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања*, in: *Ibid.*, 311-322; Ј. Спахиу, *Сликарството во наосот са северниот параклис на Топличкиот манастир*, Патримониум. МК. 5/10 (2012) 237-238, сл. 15/а-б.

²⁹⁸⁰ Суботић, *Најстарије представе*, 174, 175, 178, 179-180. Cf. Радовановић, *Нови култови*, 172, сл. 5; Пејић, *Уметност српских земаља у првом столећу османске владавине*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 459, сл. 374. За ктиторски натпис у цркви cf. Г. Суботић, *Натпис у Моливоклисији*, ЗРВИ 41 (2008) 507-521.

²⁹⁸¹ Суботић, *Најстарије представе*, 180.

²⁹⁸² И. Гергова, *Св. Георги Нови Софијски/Кратовски. Възникване на култа*, *Balkanoslavica* 40-44 (2015) 57-59, ил. 1-2. Натпис са именом светитеља није сачуван, па је он идентификуван управо на основу особене одежде.

пример. У српским црквама је, међутим, свети Георгије Нови по правилу приказива и са шубаром на глави. Иако је тај иконографски тип све до XVII века, везан готово искључиво за српске споменике,²⁹⁸³ било би ипак превише смело тврдити да је уобличен на тлу Српске патријаршије. У сваком случају, са шубаром и кафтаном „расечених“ рукава, Георгије Нови је насликан пре Студенице у две српске цркве, обе осликане 1565. године – у нартексу Пећке патријаршије (сл. 465)²⁹⁸⁴ и храму Богородичиног Успења у Савини.²⁹⁸⁵ Вероватно из седме деценије XVI столећа потиче пример из Богородичине цркве у Смедереву,²⁹⁸⁶ из девете деценије представе у цркви Светог Јована у Великој Хочи²⁹⁸⁷ и Петковици (1588),²⁹⁸⁸ а на крају века или почетком следећег она у цркви у селу Богошевцима код Призрена.²⁹⁸⁹

Велико поштовање светог Георгија Новог на тлу Пећке патријаршије, на упечатљив изражено његовим бројним ликовним представама, не може се објашњавати само чињеницом да је реч о новомученику, чије су страдање за веру и потоње светитељско објављивање охрабривали вернике да истрају у ревности православљу упркос изазовима исламизације.²⁹⁹⁰ Свакако да је тај општији, „дидактички“ смисао његових ликовних представа био веома важан, али је за српску средину пресудна морала бити чињеница да је да је Георгије Нови био, заправо, српски светитељ.²⁹⁹¹ Оба назначена аспекта

²⁹⁸³ Изузетак представља лик светог Георгија Новог у олтару цркве Светог Димитрија у Палатицији код Верије (1568/1569), где је он такође приказан са шубаром. Пошто је новомученик ту представљен поред светог Саве Српског, вероватно је реч о извесном утицају уметничких токова са подручја Пећке патријаршије. Cf. С. Кисас, *Представе светог Саве као ктктора манастира Ватопеда*, ЗЛУМС 19 (1983) 198, сл. 11-12; Тоџрта, *Οι Ναοί*, 273, 323-324, 346, πίν. 83а; Суботић, *Најстарије представе*, 176-177, 199.

²⁹⁸⁴ Петковић, *Зидно сликарство*, 87-88, 162, сл. 8; Суботић, *Најстарије представе*, 181, 201-202; Радовановић, *Нови култови*, 172, сл. 6; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 262, сл. 172 (В. Ј. Ђурић); Гергова, *Св. Георги Нови Софийски*, 61, сл. на стр. 49.

²⁹⁸⁵ З. Кајмаковић, *Новости из Савине*, Зограф 3 (1969) 58; В. Ј. Ђурић, *Савина*, Београд 1977, XVII. Истом иконографском типу припада и фигура Георгија Кратовца на једној доста оштећеној икони из Хиландара, датованој у другу четвртину XVI века, на којој је мученик приказан заједно са светим кнезом Лазаром, cf. Радовановић, *Нови култови*, 171, сл. 4, са старијом литературом. О „костиму“ светог Георгија Кратовца cf. и А. Серафимова, Ј. Спахиу, *Нова власт – друга вера. Прилог проучавању исламских утицаја на поствизантијску уметност*, Саопштења 45 (2013) 166-168.

²⁹⁸⁶ В. Cvetković, *A contribution to the understanding of the Iconographical Programme in the Church of Dormition of the Virgin at Smederevo*, ЗЛУМС 34-35 (2003) 255, 257, fig. 10.

²⁹⁸⁷ Пајкић, *Цркве у Великој Хочи*, 187; Петковић, *Зидно сликарство*, 186.

²⁹⁸⁸ Голубовић, *Зидно сликарство Петковице*, 102, 107

²⁹⁸⁹ Петковић, *Зидно сликарство*, 195.

²⁹⁹⁰ У том смислу култ светог Георгија Новог код Срба разматра Петковић, *Зидно сликарство*, 87-88; idem, *Artistic Activity and the Struggle for Survival of the Serbian Church During the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, BS 24/2 (1983) 622.

²⁹⁹¹ За такво објашњење бројности његових представа cf. Суботић, *Најстарије представе*, 175, 176, п. 36 (ту и о неоснованим покушајима да се оспори српско порекло Георгија Новог); Радовановић, *Нови*

светитељског лика Георгија Кратовца ваља, дакле, имати на уму у објашњењу појаве његове фигуре на обновљеном слоју живописа припрате Богородичине цркве у Студеници.²⁹⁹²

Врло вероватно, на најстаријем слоју студеничких фресака нису се налазиле ни фигуре светих монаха између којих је представљен лик светог Георгија Кратовца. Представе те двојице јуродивих – Алексија Божијег човека и Јована Каливита (сл. 465-466)²⁹⁹³ – насликане су, наиме, и у наосу храма, по свој прилици на основу представа затечених на слоју сликарства из 1208/1209.²⁹⁹⁴ Мање је, чини се, вероватно да је до удвајања њихових представа могло доћи приликом првог осликавања студеничког католикона, под надзором архимандрита Саве, мада се таква могућност, разуме се, не сме до краја искључити.

Наведено мишљење могла би на изванредан начин да поткрепи и околност да, по свој прилици, ни првобитни избор светих пустињака у наставку јужног зида нартекса приликом пресликавања није у потпуности поштован. Постоји, најпре, сасвим мала могућност да је свети Марко Трачки (5. март),²⁹⁹⁵ био насликан на оригиналном слоју живописа, иако се налази поред надгробног портрета монахиње Анастасије, чија је

култови, 172-172; Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 659; Гергова, *Св. Георги Нови*, 62 („От многобројните новомъченици само този намира място в сръбските храмове и причината за избора му трябва да е неговата сръбска народност“). Cf. *ibid.*, 67, где је размотрен проблем „бугаризације“ светитеља у XIX веку. Уосталом, Житије светог Георгија Кратовца написано је на старом српском језику. О језичким особеностима тог хагиографског састава cf. Д. Урошевић, *Фонетско-фонолошке карактеристике „Житија Георгија Кратовца“ од попа Пеје у светлости дијалекатске базе преписивача*, Прилози проучавању језика 43 (2012) 43-76; eadem, *Српскословенски језик између архаизације и понародњавања: партиципи у Житију Георгија Кратовца од Попа Пеје*, in: *Време и историја в славјанските езици, литератури и култури*, София 2012, 474-480 (мени недоступно)..

²⁹⁹² Не би ваљало прескочити ни податак да се, према Леонтију Павловићу, честице моштију светог Георгија Новог, осим у Дечанима и Великој Ремети, данас чувају и у манастиру Студеници, cf. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 143. Реч је, у ствари, о малом кивоту за прст светог Георгија, уз чије иницијале није исписано и слово Н, као почетак атрибута светог Георгија Кратовца. Према мишљењу Мирјане Шакоте, у питању је руски рад из XVII века: М. Шакота, *Студеничка ризница*, Нови Сад-Манастир Студеница 2015², 114, 156, 157.

²⁹⁹³ Петковић (В.), *Студеница*, 42, сл. 41; *idem*, *La peinture serbe* II, 7; *idem*, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 11-12); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Бабић, *Живопис*, 158, сл. 125; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 7 (бр. 12, 14); Павловић, *Представе*, 58, 64, сл. 7; Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 202, 203.

²⁹⁹⁴ Cf. *supra*, стр. 245-246, 248.

²⁹⁹⁵ Милојевић, *Путопис*, 94; Петковић (В.), *Студеница*, 36, 41, сл. 38; *idem*, *La peinture serbe* II, 7; *idem*, *Преглед*, 317; Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 7); Петковић, *Зидно сликарство*, 168, сл. 28; Бабић, *Живопис*, 158, сл. 125; Тодић, *Фреске*, сл. 153; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 7 (бр. 9); Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 202.

иконографија скоро до детаља поновљена са првобитне представе (сл. 468). Тај учени Атињанин (IV-V век), који се у жељи за духовним усавршавањем запутио у Либију, у Трачку (Траческу) пустињу, где се подвизавао до краја свог веома дугог земаљског живота,²⁹⁹⁶ у монументалном сликарству православних није приказиван све до зрелог XIV века.²⁹⁹⁷ Већ наведени податак говори у прилог претпоставке да је појава фигуре тог анахорете у нартексу плод обнове из 1568. године.²⁹⁹⁸ Готово сваку сумњу у такво гледиште развејава чињеница да је подвижник о коме је реч у српском сликарству у времену турске владавине насликан „у скоро сваком већем храму“.²⁹⁹⁹ Сликари патријарха Макарија уврстили су фигуру светог Марка Трачког у богату галерију монашких ликова у припрати Пећке патријаршије, при чему су га, као у Студеници, приказали са дугачком брадом што сеже до тла и целим телом прекривеним длакама.³⁰⁰⁰ Потом је свети Марко Трачки, у том истом, веома упечатљивом иконографском облику, приказан и у Морачи, Светој Тројици Пљеваљској, Пиви и Добриловини.³⁰⁰¹

Нема, с друге стране, озбиљнијих разлога да се сумња у то да је, свети Онуфрије, насликан поред светог Марка Трачког, био приказан и на првобитном слоју живописа (сл. 468).³⁰⁰² Међутим, суседна фигура светог Петра Атонског (сл. 469)³⁰⁰³ у том погледу побуђује знатно више сумње. Тај први познати анахорета са Свете Горе, био је испра војник и приликом једне од битака са Арабљанима заробљен је у Самари. Пошто се избавио из заточеништа отишао је у Рим да се замонаши, како би испунио свој ранији завет, а затим се запутио на Свету Гору, где је провео цео свој подвижнички живот и

²⁹⁹⁶ Syn. CP, cols. 509-512; BHG II, 79; Auctarium BHG, 123; Novum auctarium BHG, 136; J. Поповић, *Житија светих за април*, Београд 1973, 69-73.

²⁹⁹⁷ Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 36; Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas*, 176, Abb. 80; Радујко, *Копорин*, 232-233;

²⁹⁹⁸ За другачије мишљење cf. Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 202-203, где је фигура Марка Трачког сврстана у ону групу светих монаха у студеничкој припрати које су се могле налазити и на првобитном слоју живописа.

²⁹⁹⁹ Радујко, *Копорин*, 232, п. 694, где је посебно издвојена студеничка фигура Марка Трачког.

³⁰⁰⁰ Петковић, *Зидно сликарство*, 123, 162, сл. 3.

³⁰⁰¹ Петковић, *Зидно сликарство*, 178, 188, 200, 210; Милановић, *О првобитном програму*, 172, сл. 10; Петковић, *Света Тројица*, 140 (бр. 12).

³⁰⁰² Стога смо се на његов лик осврнули у оквиру разматрања оригиналног сликарног програма приправе, cf. supra, стр. 303-304.

³⁰⁰³ Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, 26; Милојевић, *Путопис*, 94 („св. Петар атински“); Петковић (В.), *Студеница*, 41, сл. 38; idem, *La peinture serbe* II, 7; idem, *Преглед*, 317; Hallensleben, Namann-Mas Lean, *Die Monumentalmalerei*, pl. 11 (II 9); Петковић, *Зидно сликарство*, 168; Бабић, *Живопис*, сл. 125; Николић, *Конзерваторски запис* II, 79, сх. 7 (бр. 11); Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 202.

упокојио се почетком IX века. Култ светог Петра Атонског рано је заснован, већ у деценијама после смрти, о чему сведоче један канон Јосифа Химнографа, написан вероватно између 831-841, и житије које му је саставио монах Никола (970-980). У тој раној фази, памјат светитеља обележавана је 22. јуна, али је он XI века прослављан 12. дана истог месеца, заједно са светим Онуфријем. Иако се, дакле, са локалним штовањем³⁰⁰⁴ светог Петра Атонског отпочело недуго по његовом упокојењу, оно није даље развијано током XII и XIII века, чак ни на Светој Гори. Тек је у XIV веку обновљена успомена на тог подвижника, посвећени су му и нови хагиографски списи, а његова слава увелико је превазишла светогорске оквире и проширила се по осталим православним крајевима.³⁰⁰⁵ Имајући све то у виду, могућност да је идејни творац најстаријег студеничког сликаног програма, Сава Српски, могао да у њега уврсти и представу Петра Атонског, иако се не може у потпуности одбацити, чини се сасвим мало вероватном.³⁰⁰⁶ Та могућност је утолико мања што је, заправо, тек крајем XIII столећа култ светог Петра Атонског добио свој одраз у уметности, када је настала његова најстарија ликовна представа, она у цркви Богородице Олимпиотисе у Еласону (1296-1303).³⁰⁰⁷ Тих година лик атонског подвижника појавио се и у Протатону,³⁰⁰⁸ а из млађих споменика XIV и XV века познато их је још неколико (галерија Свете Софије у Охриду, Матеич, Козија, Рамаћа, Ресава итд.).³⁰⁰⁹ Управо поменута представа у Еласону помаже да се разумеју разлози за његово сликање у припрати Богородичине цркве у Студеници. Свети Петар Атонски је, наиме, већ у том храму насликан поред светог Онуфрија, што је свакако била последица истог датума њиховог прослављања. Тако је, што је за нашу тему посебно важну, често било и у поствизантијској уметности, а нарочито на светогорским

³⁰⁰⁴ О локалном карактеру култа посебно упечатљиво сведочи чињеница да памјат светог Петра Атонског није уврштена у Синаксар Цариградске цркве.

³⁰⁰⁵ ВHG II, 198-199; Auctarium ВHG, 156; Novum Auctarium ВHG, 176; K. Lake *The Early Days of Monasticism on Mount Athos*, Oxford 1909, 18-39; D. Papachryssanthou, *L'office ancien de Pierre l'Athonite*, АВ 88 (1970) 27-41; eadem, *La Vie ancienne de Saint Pierre l'Athonite, date, composition et valeur historique*, АВ 92/1-2 (1974) 19-61; J. Поповић, *Житија светих за јун*, Београд 1975, 270-283; Живојиновић, *Почеци светогорског монаштва*, 14, 16; A. Rigo, *La Vita di Pietro l'Athonita (ВHG 1506) scritta da Gregorio Palama*, RSBN 32 (1995) 177-190; Папахрисанту, *Атонско монаштво*, 51-57; M. Mitrea, 'Old wine in new bottles'? *Gregory Palamas' Logos on Saint Peter of Athos (ВHG 1506)*, ВMGS 40/2 (2016) 243-263.

³⁰⁰⁶ Према таквој могућности изразила је резерву и Милановић, *Програм зидног сликарства у припрамама*, 202.

³⁰⁰⁷ Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, 238-239, pl. 98, 102.

³⁰⁰⁸ Протάτο, 433, no. 340 (357).

³⁰⁰⁹ Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 36, 274, 275, fig. 73, 103.

иконама.³⁰¹⁰ Стога нимало не изненађује податак да су Свети Петар Атонски и свети Онуфрије сликани један до другог и у српској уметности XVI и XVII века. Из очигледних разлога, посебно је важан податак да су сликари пећке групе фигуре двојице светитеља приближили у цркви Светог Николе Дабарског,³⁰¹¹ а ваља поменути и ликове светих Петра Атонског и Онуфрија у хиландарској трпезарији, коју је Георгије Митрофановић осликао 1621.³⁰¹² Верујемо, због свега што је речено, да је фигура светог Петра Атонског у Богородичиној цркви у Студеници први пут насликана 1568. године. Она је придружена представи светог Онуфрија, чији се лик и првобитно могао налазити на истом месту, због тога што су у XVI веку та двојица анахорета често сликани у пару, јер су и прослављани истог дана.

³⁰¹⁰ М. Marković, *Notes on a Byzantine processional cross from the George Ortiz collection*, Зограф 30 (2004-2005) 43; А. Στρατή, Β. Μαλαδάκης, *Γυμνοίς τοις σώμασι τοις ανταγωνισταίς συμπλεκόμενοι: Συζυγία ερημιτών αγίων σε μεταβυζαντινές εικόνες του Αγίου Όρους (Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης)*, Βυζαντινά 26 (2006) 319-345. Занимљиво, једна икона светих Онуфрија и Петра Атонског, дело руских уметника из 1547/1548, чува се и у манастиру Хиландару, cf. J. Radovanović, *Die Ikonographie de russischen Triptychons aus dem Jahr 1548 aus dem Kloster Chilandar*, Balcanica 24 (1993) 193-203; Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, 56, сл. 165.

³⁰¹¹ Пејић, *Свети Никола Дабарски*, 174, 270.

³⁰¹² Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, 258 (бр. 102-103), сл. 131. Свети Петар Атонски насликан је и у наосу католиконе манастира Крушедола (1545). Заједно с њим, на северозападном ступцу, приказани су и други славни свети монаси – Јоаникије Велики, Теодосије Општежитељ и Павле Тивејски – али не и свети Онуфрије, cf. С. Петковић, *Фреске XVI века у цркви манастира Крушедола*, Саопштења 30-31 (1998-1999) 119-120; М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, I, Београд 2008, 236, таб. 31.

ЗАВРШНИ ОСВРТ

Битна, ако не и најважнија одредница многоструког идентитета манастира Студенице – првенствено у домену његовог идеолошко-политичког значења и, следствено, културно-историјског квалитета – садржана је у нарочитој намени католикона. Разумљиво је стога што је и на плану сликане декорације саборна манастирска црква примила у себе садржаје који су произашли из њене функције гробног храма замонашеног оснивача династије Немањића. Изнад гроба Симеона Немање насликана је његова ктиторска слика, а у њеном непосредном окружењу светачке представе чија је функција била да укажу на небеске покровитеље оснивача манастира (свети Симеон Столпник), односно да својим присуством на извештан начин узвеличају последњу, монашку фазу Немањиног живота (фигуре светих монаха). Изнад саме донаторске композиције постављена је, делујући у јасној смисаоној вези с њом, представа изразитог симболичког значења – *Мироносице на Христовом гробу*. Добијен је на тај начин особен ктиторско-фунерарни иконографски модел што ће, уз лако разумљиве модификације, бити извесно време опонашан у потоњим задужбинама чланова српске владарске породице.

И чињеница да је осликавање студеничког католикона изведено ктиторским чином сина оснивача манастира, великог жупана Стефана Немањића, утиснута је снажно у извесне аспекте зидних слика. Као српска владарска задужбина, Богородичина црква је, најпре, добила сликани украс чији се материјални и симболички квалитет бар до извесне мере приближио блиставим ентеријерима репрезентативних ромејских храмова, опонашањем мозаичке технике на позадини сцена у олтару и поткуполном простору. Обезбеђен је, уз то, простор да у тематици гробне задужбине оснивача династије своје место добију ликови светитеља који су били посебно поштовани у домаћој средини. О томе сведоче фигура светог Стефана, са својим снажним семантичким набојем, веома делотворним у епохи учвршћивања самодржавне идеологије у свести чланова нове српске владарске породице, и светог Николе, коме је утемељитељ династије био дубоко привржен. Није нам до краја јасно да ли би се и појава ликова светих ратника у патрицијским одеждама смела тумачити у вези са захтевима српске дворске средине, али је у том погледу веома речит податак да се такво програмско решење појављује потом у

целом низу српским споменика XIII века о чијем су се осликавању старали владари. У назначеном контексту би, најзад, можда требало разумети и околност да су међу фигурама мученика у вишим зонама наоса најбројнији управо представници категорије мартира-ратника.

С друге стране, устројство тематског програма и његова просторна организација у приличној су мери биле одређене и околношћу да је Богородичина црква у Студеници католикон мушког општежитељног манастира. У светлости те чињенице, односно у непосредној вези са светогорским традицијама, може се, најпре, објаснити податак да је у цркви, изузев Богородичиних ликова, представљена само једна појединачна фигура свете жене (царица Јелена, приказана уз свог сина у јужном вестибилу), те да се гробница замонашене супруге ктитора, Ане-Анастасије, односно њен надгробни портрет, налазе у припрати, а не у броду храма. И више од тога, монашки карактер последње Немањине задужбине у отачаству непосредно је проузроковао околност да су у првој зони наоса најзаступљенији управо ликови знаменитих источнохришћанских подвижника, а да су најславнији међу њима приближени истоку, тако што су приказани на северном и јужном зиду поткуполног простора наоса. Нема сумње да је овде реч о испољавању духовних назора главног саветодавца грчких сликара, архимандрита студеничког Саве. Очигледан траг његове замисли запажа се и у избору и просторној диспозицији појединих фигура светих преподобника, оних којима се обраћао као својим монашким узорима и небеским заштитницима. Одавно су на тај начин убедљиво протумачене посебно истакнуте фигуре светог Саве Освећеног и Варлаама и Јосафа, а није немогуће да и фигура светог Јована Претече, дата у особеној аскетској иконографској редакцији, припада скупини ликова Савиних подвижничких „хероја“. Коначно, веома је убедљиво гледиште, у науци устаљено, да су и фигуре светих мелода у јужном вестибилу (као и фигура светог Козме Мајумског у северном, прсликана 1568) резултат Савине замисли, који је са Свете Горе у Србију пренео обичај антифоног певања. Уз поменуте представе, и неки ликови мученика могли би се сагледавати у концепцији манастирског настојатеља. То се пре свега односи на фигуру светог Саве Стратилата, његовог имењака, и приказ страдања Севастијских мученика, којима је Сава српски посветио храм у светогорском манастиру Ксиропотаму, а можда и на друге светитеље, попут ретко сликаног светог Евдокима, са чијим је култом могао да се упозна у Цариграду. Надаље, сасвим посебан израз Савине бриге о

осликавању очеве задужбине представљају српски натписи уз ликове светитеља и на ротулусима у њиховим рукама. Иако у њима, сматрамо, не треба видети израз припрема за остваривање српске црквене самосталности или конфронтације са грчким епископом у Расу, чему су били склони поједини угледни истраживачи, нема, исто тако, никакве сумње да је у питању веома речит показатељ свести о српском идентитету задужбине Стефана Немање, односно помесно профилисаном православљу на тлу српских земаља. Тај народносни аспект српске црквености већ је, заправо, и пре био изражаван, најраније од последњих деценија XII века – на богослужењима у задужбинама српских ктитора, уз помоћ књига на домаћој редакцији старословенског језика.

Најзад, има довољно разлога да се и неке друге програмске особености најстаријих студеничких фресака доведу у везу са иницијативом архимандрита Студенице. Реч је овај пут о извесним архаичним цртама, у савременом византијском монументалном живопису напуштеним. Угледањем на нека старија решења у храмовима византијских метропола могла би се, тако, објаснити појава ктиторског натписа у прстену куполе, па можда и садржина натписа на надвратнику портала који води из припрате у наос. У осталим битним слојевима, програм Богородичине цркве у Студеници не одступа од стандардног модела који је важио у средњовизантијском монументалном живопису. На магистрални ток византијске традиције наслањају се, тако, програм главног дела светилишта, са представама Богородице са Христом, *Причешћа апостола* и *Службе архијереја*, односно (уништени) програм куполе, са ликом Христа Пантократора и пророка, те највиших зона поткуполног простора (јеванђелисти у пандантифима, Мандилион и Керамион, старозаветни првосвештеници, архијереји и мученици). Јединствен аранжман сцена у вестибилима нема, додуше, своје праве паралеле у ранијим споменицима, али је приметно да се сличне комбинације сцена појављују неретко у неким другим „периферним“ деловима многих источнохришћанских споменика. У погледу диспозиције јеванђељских сцена у наосу најзначајнију особеност студеничког католикона представља просторни однос сцена *Рођења Христовог*, *Успења Богородице* и *Распећа*, распоређених на јужном и северном, односно западном зиду наоса. Иако нестандардан, примењени програмски аранжман није изузетан, већ му се могу пронаћи одговарајуће аналогije у низу споменика.

Иконографија најстаријих студеничких фресака у приличној је мери особена, много више од њиховог распореда. Готово сваку од малобројних очуваних сцена из 1208/1209

одликује извесна иконографска реткост (централни приказ *Причешћа апостола*, ограђени врт у *Благовестима*, персонификације Цркве и Синагоге у *Распећу*). Реч је, међутим, увек о решењима којима се паралеле, иако не нарочито бројне, лако проналазе у корпусу византијске уметности, посебно на делима чији се настанак може везати за Цариград, односно миље тамошњих учених клирика. Слично томе, и занимљива типологија ликова четворице јеванђелиста, или пажње вредно иконографско обличје појединачних ликова (Богородица „Знамења“, Богородица „Студеничка“, свети Стефан, свети Јован Крститељ, свети Сергије и Вахх итд.) имају своје исходиште у уметности византијске престонице.

Отуда је, уосталом, највероватније пристигао предводник сликарске радионице која је осликала Богородичине цркву у Студеници, мада се не сме искључити ни могућност да је његова зографска дружина потекла из Солуна. Тај главни сликар био је византијски уметник највишег реда. Стварао је у духу најпрогресивнијих тенденција зидног живописа, какве су се у ромејским метрополама развијале почетком XIII столећа. Што због тако високих сликарских квалитета најстаријих студеничких фресака, што због оскудице очуваних уметничких остварења на ширем подручју византијског културног простора у назначеном раздобљу, данас је тешко пронаћи уметничка остварења која су толико блиска сликарском језику данас анонимног Грка који је осликао гробни храм оснивача династије Немањића да би се с њим могла повезати у јединствену стилску групу. Па ипак, у погледу тог проблема вреди се осврнути на најстаријим студеничким фрескама готово савремен живопис цркве Светог Николе у Кинцвисију (Грузија), једну икону арханђела из Тбилисија, минијатуре рукописа бр. 4. из колекције института Дамбартон Оукс у Вашингтону, као и неколико икона из ризнице манастира Свете Катарине на Синају. Сва поменута дела са најстаријим студеничким живописом повезује заједнички уметнички израз, премда не може бити говора о припадности њихових стваралаца истој „сликарској школи“. Реч је пре само о варијететима новог, тзв. монументалног стила, који се постепено уобличавао у престоници Византијског царства у последњим деценијама претходног столећа, да би се проширио на разним странама источнохришћанске екумене после пада Константинопоља под власт Латина 1204. године. О првој фази тог новог сликарског језика најупечатљивије сведоче дела цариградског манстора Теодора Апсевдиса која су сачувана на Кипру.

* * *

Пресликавање првобитног сликарства Богородичине цркве у Студеници 1568. године изведено је у складу са два основна начела. Та два приступа могла би се најједноставније дефинисати кроз појмове обнове, односно „конзервације“ с једне, те измене, односно осавремењивања, с друге стране.

Први начин рада обухватио је два у техничком погледу битно различита, али идејно, барем са становишта сликара и њихових саветодаваца, подударна поступка. С једне стране, обнова је извођена у виду „рестаурације“ појединих партија првобитних фресака. Реч је о покушају да се оштећене површине појединих сцена пресликају што је могуће веродостојније – више, разуме се, у иконографском погледу, а мање на плану ликовних својстава, тежих за опонашање (*Распеће*, Богородичин лик у *Благоветима* и *Сретењу*) – као и да се санирају извесна мања оштећења на појединим светитељским фигурама и да се „освеже“ текстови натписа на њиховим свитцима. У оквиру првог приступна приметна је, упоредо са претходно поменутиим настојањем, и брига да се сегменти првобитних зидних слика који су затечени у добром стању очувају и интегришу у „обновљену“ композицију, чак и када су били у питању сасвим скромни остаци (*Причешће апостола*, *Вазнесење*). С друге пак стране, обнова оригиналних фресака студеничког католикона подразумевала је и потпуно пресликавање појединих сцена, без очувања оригиналних сегмената фреске, али сагласно затеченом иконографском устројству, то јест уз минималне разлике у односу на њега. Такав поступак обновитеља, коме је тешко пронаћи адекватне паралеле у ширем хронолошком и географском контексту, резултирао је архаичним изгледом бројних новонасликаних сцена (*Рођење Христово*, *Успење Богородице*, *Силазак Светог духа на апостоле*, сцене у вестибилима, *Мироносице на Христовом гробу*, *Страшни суд* и *Проповед дванаестогодишњег Христа у припрати*). У позадини описаног поступка несумњиво је почивала једна племенита побуда, то јест јасно формулисан, слободно се може рећи програмски однос према уметности минуле епохе, односно према наслеђу из времена првог манастирског архимандрита.

Иако је био одлучно, односно врло ефикасно спроведен, назначени поступак обнове није и сасвим доследно примењен. Наиме, иконографска анализа већине христолошких сцена у западном травеју и епизода из циклуса *Страдања* у нартексу

резултира спознајом о њиховој усклађености са важећим иконографским стандардима, то јест обрасцима из поствизантијске уметности. Нема, због тога, довољно основа да се у поступку пресликавања оригиналних зидних слика у студеничком католикону препозна јединствен и „теоријски“ јасно кристалисан приступ, утолико пре што се оба поступка – и „иконографска рестаурација“ и „иконографско осавремењивање“ – у просторном погледу прожимају. Не постоји, штавише, могућност да се то прожимање разуме у складу са некаквом свесно установљеном правилношћу. Истина, приметно је да су најистакнутије сцене, оне у поткуполном простору наоса, пажљиво „обновљене“, али се запажа и да је истоветан поступак примењен при обнови „забаченијих“ композиција, оних у бочним вестибилинама, а да су сцене које су од њих знатно истакнутије, оне у западном травеју наоса, сасвим „осавремењене“, изузев у једном случају (*Мироносице на Христовом гробу*). Коначно, и поређење „обновљеног“ *Страшног суда* и већине сцена *Страдања*, сликаних у складу са поствизантијским моделима, говори о томе да су два сасвим супротна приступа обнови најстаријих студеничких фресака примењивани у истом простору.

Измене приликом обнове нису се сводиле само на „иконографско осавремењивање“ сцена на оригиналном слоју зидног сликарства Богородичине цркве. У једном случају може се с прилично поуздања претпоставити да су обновитељи нарушили и првобитан тематски репертоар, то јест насликали сцену која у изворној верзији програма није постојала (*Вечера у Емаусу*). И много више од тога, цела једна скупина појединачних фигура на млађем слоју живописа сведочи о изменама првобитног иконографског програма, иако је и у погледу обнове велике већине самосталних представа била јасно изражена тежња да се оне „веродостојно“ пресликају. У поменутој групи нових ликова могуће је, као и на примеру сцена, успоставити извесну класификацију. Најпре ваља поменути оне који су имали нарочит значај за идејне творце програма, у жељи да се, у полетном раздобљу што је наступило обновом Српске цркве (1557), истакне национални, односно помесни карактер новог фреско-ансамбла. Реч је о представама српских (свети Арсеније, свети Јефрем) и јужнословенских (свети Иларион Мегленски) архијереја у олтару, те фигурама светог краља Стефана Дечанског крај ктиторске композиције, светог Кирила Филозофа у северном вестибилу, „апостола Паноније“ светог Андроника (?) на северном зиду западног травеја, светог Јована Рилског и Јоакима Сарандапорског у јужном прозору западног травеја и светог Георгија Новог Кратовца у припрати. У другу

скупину појединачних представа које 1568. нису насликане на основу затечених спадају оне чија се појава не може сагледавати само као резултат локалне ликовне, односно хагиографске традиције, већ и у контексту програмско-иконографских конвенција које су важиле на ширем источнохришћанском подручју у поствизантијској ери. Такве су две представе Христа-Анђела Великог савета (у ђаконикону и у највишем регистру западног зида наоса), те ликови светог Петра Атонског и Марка Трачког у припрати, приказани поред фигуре светог Онуфрија, која се и оригинално могла налазити на истом месту. Најзад, у посебну групу ваља убројати оне светачке ликове чија појава представља приличну реткост у ширем контексту епохе. Такве су фигуре светог Марка Ефеског у ђаконикону, светог Паладија на северном зиду поткуполног простора, у првој зони, и светог Јевтимија Новог у другој зони јужног зида западног травеја. За разлику од претходно поменутих представа, њихова појава не може се разумети ни у светлу локалних идејних потицаја ни као резултат праксе неговане на другим православним подручјима у раздобљу о коме је реч. Ликови поменутих светитеља овековечени су на зидовима студеничког католикона не из разлога снаге њиховог култа или на темељу ликовне традиције већ услед употребе црквеног календара у попуњавању празнина у програму, које су, разложно је помислити, биле проузроковане оштећењем оригиналних фигура.

* * *

Живопис првобитног архитектонског склопа Богородичине цркве у Студеници, онако како данас изгледа, представља јединствено сведочанство о две значајне епохе српске историје. Најстарије сликарство задужбине Симеона Немање, уз прворазредан квалитет своје уметничке форме, одликује се и садржајима у којима се читују идејна усмерења српске дворске и монашке средине у освит најзначајније етапе српске средњовековне културе. Више од три и по века касније, у раздобљу којим је започета нова страница у културној историји Срба, у иноверној држави али под окриљем сопствене црквене организације, претрајала су била у довољној мери она иста осећања самосвојности, саморазумевања и самопоштовања која су изродила најстарији сликани ансамбл Студенице. Стога је било могуће приступити пажљивој обнови оригиналног живописа главне манастирске цркве, на начин на који су обновитељи сматрали да то треба

учинити. Иако, са становишта данашњих стандарда очувања и обнове старог сликарства изгледа тешко разумљива и прихватљива, обнова из 1568. изведена је уз поштовање првобитне замисли, уз измене којима је она допуњена новим, актуелнијим садржајима. Колико је то, у ствари, био деликатан подухват, односно израз једне снажне свести о континуитету и уважавања достојанства древних тековина, најбоље се може показати ако се обнова о којој је реч упореди са пресликавањем поткуполног простора Богородичине цркве у Студеници 1846-1847.

СКРАЋЕНИЦЕ

BHG = Bibliotheca hagiographica graeca. I-III, ed. F. Halkin, Bruxelles 1957.

BMFD = *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*. I-V, edd. J. Thomas, A. Constantinides Hero, with the assistance of G. Constable, Washington D. C. 2000.

AB = Analecta Bollandiana, Bruxelles

ABull = The Art Bulletin, New York

ACME = ACME. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, Milano

AH = Art History, London

AJA = American Journal of Archaeology, Boston, MA

AT = Antiquité Tardive, Paris

AS = Anatolian Studies, Cambridge

Auctarium BHG = Auctarium bibliothecae hagiographicae graecae, d. F. Halkin, Bruxelles 1969.

BBGG = Bollettino della Badia greca di Grottaferrata, Grottaferata

BCH = Bulletin de Correspondance Hellénique, Athènes

BF = Byzantinische Forschungen, Amsterdam

BIHB = Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, Rome

BM = The Burlington Magazine, London

BMGS = Byzantine and Modern Greek Studies, Cambridge

BNJ = Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher, Berlin

BSt = Balkan Studies, Thessaloniki

BSAS = British School at Athens Studies, Athens

BZ = Byzantinische Zeitschrift, München/Berlin

CA = Cahiers archéologiques, Paris

CB = Cahiers balkaniques, Paris
CCARB = Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina
CCM = Cahiers de Civilisation Médiévale, Poitiers
CHRC = Church History and Religious Culture, Leiden
CIEB = Congrès international d'études byzantines
DA = Dubrovnik Annals, Dubrovnik
DOP = Dumbarton Oaks Papers, Washington D. C.
EBLJ = Electronic British Library Journal, London
EO = Échos d'Orient, Paris
GBA = Gazette des Beaux-Arts, Paris
GMKM = Glasnik Muzeja Kosova i Metohije, Priština
GOTR = Greek Orthodox Theological Review, Brookline, MA
GRBS = Greek, Roman and Byzantine Studies, Cambridge, Mass.
JAEMA = Journal of the Australian Early Medieval Association, Melbourne
JA = Jewish Art, Jerusalem
JBM = Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin
JÖB = Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien
JKSW = Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien
JMH = Journal of Medieval History
JMHell = Journal of Modern Hellenism, Burnaby
JMMS = The Journal of Medieval Monastic Studies, Turnhout
JWAM = Journal of Walters Art Museum, Los Angeles
JWCI = Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, London
LA = Liber Anuus, Jerusalem

LCI = Lexikon der christlichen Ikonographie. I-VIII, ed. E. Kirschbaum, Freiburg am Breisgau 1968 (reprint 2004)

MG = Medioevo greco,

MKIF = Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz

MM = Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, Paris

MMAB = The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York

MS = Medieval Studies, Toronto

Novum auctarium BHG = Novum auctarium bibliothecae hagiographicae graecae

OC = Oriens Christianus, Wiesbaden

OCP = Orientalia Christiana Periodica, Roma

ONH = Opera. Nomina. Historiae, Pisa

PBSR = Papers of the British School at Rome, Rome

PG = Patrologiae cursus completus. Series Graeca, ed. J. P. Migne, Paris 1857–1866

PO = Patrologia Orientalis, Paris

PLP = *Prosopographischen Lexikons der Palaiologenzeit*, edd. E. Trapp, Ch. Gastgeber (CD-ROM version), Wien 2001.

PmBZ = Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit, ed- R.-J. Lilie, I-VIII, Berlin 2013.

RACAR = RACAR. Canadian Art Review,

RESEE = Revue des études sud-est européennes, București

ROC = Revue de l' Orient Chrétienne, Paris

RSBN = Rivista di studi bizantini e neoellenici, Roma

RIPU = Radovi instituta za povijest umjetnosti, Zagreb

SA = Slavica Ambrosiana, Milano

SB = Studi bizantini, Roma

SBS = Studies in Byzantine Sigillography, München

SI = Studies in Iconography, Princeton

SK = Seminarium Kondakovianum, Prague

SP = Studia Patristica, Oxford – New York

SS = Serbian studies, Bloomington

Syn. CP = Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi, ed. H. Delehay, Bruxellis 1902.

TIB = Tabula Imperii Byzantini. I-XV, Wien 1976-2014.

TM = Travaux et Mémoires, Paris

TS = Theological Studies, Baltimore

TTZ = Trierer Theologische Zeitschrift, Trier

VA = Venezia Arti, Venezia

VC = Vigiliae Christianae, Leiden

VetChr = Vetera Christianorum, Bari

ZHIJA = Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije, Zagreb

ZfK = Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin

ZZSK = Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd

ABME = Αρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, Αθήνα

ΑΔ = Αρχαιολογικόν Δελτίον, Βόλος

ΒΣ = Βυζαντινά Σύμμεικτα, Αθήνα

ΔΧΑΕ = Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, Αθήνα

ΕΕΘΣΘ = Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα Θεολογικῆς Σχολῆς Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη

ΚΧ = Κρητικά Χρονικά, Ηράκλειο

АДСВ = Античная древность и средние века, Екатеринбург

ΑΠ = Археοграфски прилози, Βеоград

АФФ = Анали Филолошког факултета, Београд

ВВ = Византийский временник, Москва

ВДИ = Вестник древней истории, Москва

ВНГУ = Вестник Новосибирского государственного университета, Серия «История, филология», Новосибирск

ВПСТГУ = Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства, Москва

ГГБ = Годишњак града Београда, Београд

ГДКС = Гласник Друштва конзерватора Србије, Београд

ГМКМ = Гласник Музеја Косова и Метохије, Приштина

ГСНД = Гласник Скопског научног друштва, Скопље

ГСУД = Гласник Српског ученог друштва, Београд

ЗАМС = Зборник на Археолошкиот музеј во Скопје

ЗЗСК = Зборник заштите споменика културе, Нови Сад

ЗЛУМС = Зборник Матице српске за ликовне уметности, Нови Сад

ЗМСИ = Зборник Матице српске за историју, Нови Сад

ЗМСКЈ = Зборник Матице српске за књижевност и језик, Нови Сад

ЗМСС = Зборник Матице српске за славистику, Нови Сад

ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института, Београд

ЗРНМЧ = Зборник радова Народног музеја Чачак, Чачак

ЗФФ = Зборник Филозофског факултета, Београд

ЗФФП = Зборник радова Филозофског факултета у Приштини, Приштина/Косовска Митровица

ЗШНМ = Зборник на Штипскиот народен музеј, Штип

ИГ = Историјски гласник, Београд

ИРАИК = Известия Русского археологического института в Константинополе, София

ИС = Иконографске студије, Београд
ИСН = Историја српског народа. I-VI, Београд 1981.
ИХМ = Искусство хришћанског мира, Санкт-Петербург
ИЦГ = Историја Црне Горе, I-II, Титоград 1967-1970.
ИЧ = Историјски часопис, Београд
ЈФ = Јужнословенски филолог, Београд
КМЗ = Косовско-метохијски зборник, Београд
КИ = Књижевна историја, Београд
КН = Културно наследство, Скопје
ЛЗ = Лесковачки зборник, Лесковац
ЛМС = Летопис Матице српске, Нови Сад
ЛССВ = *Лексикон српског средњег века*, edd. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999.
МЗ = Милешевски записи, Пријепоље
НЗ = Новопазарски зборник, Нови Пазар
НП = Наша прошлост, Краљево
ПДП = Памятники древней письменности, Санкт Петербург
ПЕ = Православная энциклопедия, Москва
ПИ = Проблеми на изкуството, София
ПКЈИФ = Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд
РБ = Рашка баштина, Краљево
СЕ = Српска енциклопедија. I-III, Београд 2010-2018.
СКМ = Старине Косова и Метохије, Приштина
СЛ = Старобългарска литература, София
ССЗН = Стари српски записи и натписи, I-VI, Београд – Сремски Карловци 1902-1926 (репринт Београд 1988)

ССА = Стари српски архив, Београд – Бања Лука

ТГЭ = Труды Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург

ТОДЛ = Труды Отдела древнерусской литературы, Санкт-Петербург

ТП = Теолошки погледи, Београд

ХЗ = Хиландарски зборник, Београд

ЦС = Црквене студије, Ниш

A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts, ed. V. Tsamakda, Leiden – Boston 2017.

Albani, *Panagia Chrysaphitissa* = J. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa - Kirche in Chrysapha – Lakonien*, Athen 2000.

Altripp, *Die Prothesis* = M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Mein – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1998.

Amman, *Slawische “Christus-Engel“ Darstellungen* = B. A. Amman, *Slawische “Christus-Engel“ Darstellungen*, OCP 6 (1940) 467-495.

Ambrose of Milan = *Ambrose of Milan in Christian Literature and Theology*, Thessaloniki 2014.

Andreescu, *Torcello* = I. Andreescu, *Torcello. I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses*, DOP 26 (1972) 183-223.

Angheben, *Les Jugements derniers byzantins* = M. Angheben, *Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l’iconographie du jugement immédiat*, CA 50 (2002) 105-134.

Art and Text in Byzantine Culture = *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. L. James, Cambridge 2007.

Asinou Across Time = *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, edd. A. Weyl Carr, A. Nicolaidès, Washington D. C. 2012.

Babić, *Les moines-poètes* = G. Babić, *Les moines-poètes dans l’église de la Mère de Dieu à Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 205-216.

Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica* = G. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209)*, in: *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes, Septembre 1976, II. Art et archéologie, Communications, A*, Athènes 1981, 31-42.

Babić, *Les programmes absidaux* = G. Babić, *Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XIe et XIIIe siècle*, in: *L'arte georgiana dal IX al XIV secolo I*, edd. M. S. Calo' Mariani, Galatina 1986, 117-136.

Bakalova, *Hymnography and Iconography* = E. Bakalova, *Hymnography and Iconography: Images of Hymnographers in the mural art of XII–XIII c. in Bulgaria*, in: *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, ed. P. Armstrong, London 2006, 268-272.

Ball, *Decoding the Habit* = J. Ball, *Decoding the Habit of the Byzantine Nun*, *JMHell* 27 (2009-2010) 25-52.

Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons* = Ch. Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, in: *Mother of God*, 139-153.

Bank, *L'art byzantin* = A. Bank, *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Leningrad 1977.

J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art* = J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1979.

Bernabò, *Il Fisiologo di Smirne* = M. Bernabò, *Il Fisiologo di Smirne. Le miniature del perduto codice B.8 della Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne*, Firenze 1998.

Blanchet, *Un plaidoyer inédit* = M. Blanchet, *Un plaidoyer inédit pour la canonisation de Marc d'Éphèse au 18e siècle: l'Apologie de Sylvestre le Byzantin*, *REB* 70 (2012) 95-131.

Bodin, *'Paradise in a cave'* = H. Bodin, *'Paradise in a cave' – the garden of the Theotokos in Byzantine hymnography*, in: *Byzantine Gardens and Beyond*, edd. H. Bodin, R. Hedlund, Uppsala 2013, 128-147.

Bogevska-Capitano, *Saint Alexandre* = S. Bogevska-Capitano, *Saint Alexandre dans la tradition hagiographique et iconographique byzantine*, *Зборник. Средновековна уметност* 6 (2007) 109-130.

Bouras, *Three Byzantine Bronze Candelabra* = L. Bouras, *Three Byzantine Bronze Candelabra from the Grand Lavra Monastery and Saint Catherine's Monastery in Sinai*, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990) 19-26.

Boyd, *Panagia Amasgou* = S. Boyd, *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpaintings*, *DOP* 28 (1974)

Brenk, *Die Anfänge* = B. Brenk, *Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung*, BZ 57 (1964) 106-126.

Brenk, *Tradition und Neuerung* = B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966.

Brightman, *Liturgies Eastern and Western* = F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western I*, Oxford 1896.

Brock, *The Bride of Light* = S. Brock, *The Bride of Light: Hymns on Mary from the Syrian Churches*, Kottayam 1994.

Brock, *The Luminous Eye* = S. Brock, *The Luminous Eye. The Spiritual World Vision of Saint Ephrem the Syrian*, Kalamazoo 1992.

Brodbeck, *Arc triomphal* = S. Brodbeck, *Arc triomphal, décor et structuration de l'espace ecclésial dans les églises normandes de Sicile*, CA 55 (2013-2014) 57-77.

Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale* = S. Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle*, Rome 2010.

Brubaker, *Vision and Meaning* = L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999.

Buchthal, *Studies in Byzantine Illumination* = H. Buchthal, *Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century*, JBM 25 (1983) 27-102.

Burchuladze, *Georgian Icons* = N. Burchuladze, *Georgian Icons*, Tbilisi 2016 (на грузинском языке).

Brubaker, Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* = L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680-850. A History*, Cambridge 2011.

Byzance = *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, ed. J. Durand, Paris 1992.

Byzance et les reliques du Christ = *Byzance et les reliques du Christ*, edd. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004.

Byzantine East, Latin West = *Byzantine East, Latin-West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, edd. D. Mouriki et al., Princeton 1995.

Byzantine Court Culture = *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington, D.C. 1997.

Byzantine Religious Culture = Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot, edd. D. Sullivan, E. A. Fischer, S. Papaioannou, Leiden-Boston 2011.

Byzantinische Malerei = Byzantinische Malerei. Bildprogramme, Ikonographie, Stil, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000.

Byzantium, 330-1453 = Byzantium, 330-1453, edd. R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008.

Byzanz – das Licht aus dem Osten = Byzanz – das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert, ed. Ch. Stiegemann, Mainz 2001.

Caro, *La Homiletica Mariana* = R. Caro, *La Homiletica Mariana Griega en el Siglo V. II. Parte Segunda: Homilias pseudo-epigraficas*, Marian Library Studies 4 (1972) 345-622.

Cormack, *Mother of God in Apse Mosaics* = R. Cormack, *Mother of God in Apse Mosaics*, in: *Mother of God*, 91-105.

Cormack, *Writing in Gold* = R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London 1985.

Cormack, Hawkins, *Southwest Vestibule* = R. Cormack, E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp*, DOP 31 (1977) 175-251.

Chadzidakis, Bitha, *Kythera* = M. Chadzidakis, I. Bitha, *Corpus of the Byzantine Wall-Paintings of Greece. The Island of Kythera*, Athens 2003.

Chatzidakis, *Hosios Loukas* = N. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, Athens 1997.

Chatzidakis, *Particularités iconographiques* = Th. Chatzidakis, *Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide*, CA 22 (1972) 96-104.

Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas* = T. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982.

Chypre entre Byzance et l'Occident = Chypre entre Byzance et l'Occident IVe-XVIe siècle, ed. J. Durrand, D. Giovanonni, Paris 2012.

Connor, *Saints and Spectacle* = C. L. Connor, *Saints and Spectacle. Byzantine Mosaics in Their Cultural Setting*, Oxford 2016.

Constantine of Rhodes = Constantine of Rhodes, On Constantinople and the Church of the holy apostles, ed. L. James, Ashgate 2012.

Constantinides, *Manuscript 93* = E. Constantinides, *The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library*, ΔXAE 9 (1979) 185-215.

Constantinides, *Panagia Olympiotissa* = E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athens 1992.

Constas, *Mark Eugenikos* = N. Constas, *Mark Eugenikos*, in: *La Théologie byzantine et sa tradition. II (XIIIe–XIXe s.)*, edd. C. G. Conticello, V. Conticello, Turnhout 2002, 411–475.

Corrigan, *Visualizing the Divine* = K. Corrigan, *Visualizing the Divine: An Early Byzantine Icon of the 'Ancient of Days' at Mt. Sinai*, in: *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, edd. S. E. J. Gerstel, R. S. Nelson, Turnhout 2010, 285-303.

Coumbaraki-Pansélinou, *Kalyvia-Kouvara* = N. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta: deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Thessalonike 1976.

Csepregi, *Incubation Miracle Collections* = I. Csepregi, *The Compositional History of Greek Christian Incubation Miracle Collections: Saint Thecla, Saint Cosmas and Damian, St. Kyrus and John, St. Artemios*, PhD Dissertation, CEU, Budapest 2007.

Cutler, *Aristocratic Psalters* = A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.

Ćurčić, *Architecture in the Balkans* = S. Ćurčić, S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans. From Diocletian to Süleyman the Magnificent (c. 300-ca. 1550)*, New Haven – London 2010.

D'Amato, *The Betrayal* = R. D'Amato, *The Betrayal: Military Iconography and Archaeology in the Byzantine Paintings of the 11th-15th c. AD. Representing the Arrest of Our Lord*, in: *Weapons Bring Peace? Warfare in Medieval and Early Modern Europe*, ed. L. Marek, Wrocław 2013, 69-95.

Dalmatia and the Mediterranean = *Dalmatia and the Mediterranean. Portable Archeology and the Poetics of Influence*, ed. A. Payne, Leiden-Boston 2014.

Das Christus-bild = *Das Christus-bild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West*, edd. K. Dietz et al., Würzburg 2016.

De Giogi, *Il santo, l'icona e l'anatema* = M. De Giogi, *Il santo, l'icona e l'anatema. A margine di alcune raffigurazioni di Santo Stefano Iuniore nella pittura monumentale bizantina*, in: *L'officina dello sguardo. Studi in onore di Maria Andaloro. I*, ed. G. Bordi et al., Roma 2014, 383-388.

Deichmann, *Ravenna* = W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlande. I-III*, Wiesbaden/Stuttgart 1989.

Delehay, *Les saints Stylites* = H. Delehay, *Les saints Stylites*, Bruxelles 1923.

Delahaye, *Mélanges d'hagiographie* = H. Delahaye, *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Brussels 1966.

Delehay, *Saints de Chypre* = H. Delehay, *Saints de Chypre*, AB 26 (1907) 229-232.

Delehay, *Saints militaires* = H. Delehay, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909.

Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* = O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston 1964³.

Demus, *Die Entstehung* = O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß. IV, 2*, München 1958, 1-61.

Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* = O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.

Demus, *The Mosaics of San Marco* = Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice I-II*, Chicago and London 1984.

Demus, *Two Palaeologan Mosaics Icons* = O. Demus, *Two Palaeologan Mosaics Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960) 87-119.

Der Nersessian, *Armenian Manuscripts* = S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1973.

Der Nersessian, *Études byzantines et arméniennes* = S. Der Nersessian, *Études byzantines et arméniennes. Byzantine and Armenian Studies*, Louvain 1973.

Der Nersessian, *Les miniatures de l'Évangile d'Etchmiadzin* = S. Der Nersessian, *Le peinture arménienne au VIIe siècle et les miniatures de l'Évangile d'Etchmiadzin*, in: eadem, *Études byzantines et arméniennes*, 525-532.

Der Nersessian, *L'illustration des psautiers II* = S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II. Londres, Add. 19.352*, Paris 1970.

Der Nersessian, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph* = S. Der Nersessian, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937.

Der Nersessian, *Miniature Painting* = S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Washington D. C. 1993.

Der serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, ed. H. Belting, I, München 1976; II, Wiesbaden 1978.

Djordjević, Marković, *On the dialogue relationship* = I. M. Djordjević, M. Marković, *On the dialogue relationship between the Virgin and Christ in eastern Christian Art. Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*, Zograf 28 (2000–2001) 13-48.

Djurić, *Le nouveau Joasaph* = V. J. Djurić, *Le nouveau Joasaph*, CA 33 (1985) 99-109.

Djurić, *La peinture murale byzantine* = V. J. Djurić, *La peinture murale byzantine: XII et XIII siècles*, in: *Actes du XVe CIEB. III*, Athènes 1976, 159-252.

Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle* = V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, ed. idem, Beograd 1967, 145–167.

Djurić (S.), *Some variants of the officiating bishops* = S. Djuric, *Some variants of the officiating bishops from the end of the 12th and the beginning of the 13th century*, JÖB 32/5 (1982) 481-489.

Drpić, *Eloquent Hands* = Drpić, *Eloquent Hands: Epigrams Featuring Named Artists and the Eulalios Dossier (12th–14th centuries)*, in: *Medieval Texts on Byzantine Art and Aesthetics III. From Alexios I Komnenos to the Rise of Hesychasm (1081–ca. 1330)*, edd. Ch. Barber, F. Spingou, Cambridge 2018, у штампи.

Drpić, *Art, Hesychasm, and Visual Exegesis* = I. Drpić, *Art, Hesychasm, and Visual Exegesis: Parisinus Graecus 1242 Revisited*, DOP 62 (2008) 217-247.

Drpić, *Epigram, Art, and Devotion* = I. Drpić, *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge 2016.

Drpić, *The Serres Icon of Saints Theodores* = I. Drpić, *The Serres Icon of Saints Theodores*, BZ 105/2 (2012) 645-694.

Dufrenne, *Images du décor de la prothèse* = S. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, REB 26 (1968) 297-310.

Dufrenne, *Les programmes iconographiques des cupoles* = S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des cupoles*, L'information de l'histoire de l'art 10 (1965) 185-199.

Dufrenne, *L'illustration des psautiers I* = S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age I. Pantocrator 61, Paris grec. 20, British Museum add. 40731*, Paris 1966.

Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja* = Lj. Duić-Serdar, *Ilustracije vizantijskog vaticanskog jevanđelja sa menologom (Vat. gr. 1156)*, magistrarski rad, Univerzitet u Beogradu 2008.

Dujčev, *A propos de reflets du Cantique des Cantiques* = I. Dujčev, *A propos de reflets du Cantique des Cantiques sur l'art et la littérature serbe du Moyen âge*, *Σογραφή* 12 (1981) 5-7.

Džurova, Trifonova, *Raffigurazioni di sant'Ambrogio* = A. Džurova, A. Trifonova, *Raffigurazioni di sant'Ambrogio di Milano nei Balcani. Contributo all'iconografia del santo*, *SA* 3 (2012) 120-140.

Eastmond, *Royal Imagery* = A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park, Pennsylvania 1998.

Elliot, *Apocryphal New Testament* = J. K. Elliot, *Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford 1996 (reprint 2005).

Erdeljan, *Studenica. All Things Constantinopolitan* = J. Erdeljan, *Studenica. All Things Constantinopolitan*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ*, 93-101.

Folda, *The Art of the Crusaders* = J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge 1995.

Follieri, *Initia Hymnorum* = H. Follieri, *Initia hymnorum Ecclesiae graecae. I-V*. Roma 1960-1966.

Foss, *St. Autonomus and His Church* = C. Foss, *St. Autonomus and His Church in Bithynia*, *DOP* 41 (1987) 187-198 (=idem, *History and Archaeology of Byzantine Asia Minor*, Aldershot 1990, V).

Franchi de Cavalleri, *Note agiografiche VII* = P. Franchi de Cavalleri, *Note agiografiche. VII*, Roma 1928.

Friend, *The Portraits of the Evangelists* = A. M. Friend, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, *Art Studies* 5 (1927) 115-147; II, *Art Studies* 7 (1929) 3-29.

Frolow, *La relique de la vraie Croix* = A. Frolow, *La relique de la vraie Croix, recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961.

Fundić, *Art and Political Ideology* = L. Fundić, *Art and Political Ideology in the State of Epiros During the Reign of Theodore Doukas (r. 1215-1230)*, *BΣ* 23 (2013) 217-250.

Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου* = L. Fundić, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της Δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204-1318)*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2013.

Fundić, *Νέα ερμηνευτική πρόταση και αναχρονολόγηση* = L. Fundić, *Νέα ερμηνευτική πρόταση και αναχρονολόγηση της ζωγραφικής του ναού του Μεγάλου Θεολόγου στη Βέροια*, *ΔΧΑΕ* 36 (2015) 65-78.

Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych* = G. Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai*, Venice – Athens 2009.

Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies* = G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory of Nazianzenus*, Princeton 1969.

Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces* = G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979.

Gaprindashvili, *Vardzia* = G. Gaprindashvili, *Vardzia. History, Architecture, Wall Paintings, Applied Arts*, Leningrad 1975.

Garidis, *La Peinture Murale* = M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989.

Garidis, *Les punitions* = M. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier du XIIIe au XIVe siècle*, ЗИУМС 18 (1982) 1-19.

Gerolymatou, *Le culte de saint Eudokimos* = M. Gerolymatou, *Le culte de saint Eudokimos*, ΔΧΑΕ 34 (2013) 79-90.

Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries* = S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle – London 1999.

Gerstel, *Civic and Monastic Influences* = S. J. Gerstel, *Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike*, DOP 57 (2003) 225-239.

Gerstel, *Rural Lives and Landscapes* = S. E. J. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium. Art, Archaeology, and Ethnography*, Cambridge 2015.

Grabar, *Un rouleau liturgique* = A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954) 161-199.

Grabar, *Les peintures dans le choeur* = A. Grabar, *Les peintures dans le choeur de Sainte Sophie d'Ochrid*, CA 15 (1965) 257-265.

Grabar, *L'iconoclasme* = A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique*, Paris 1985².

Grabar, *L'iconographie du Ciel* = A. Grabar, *L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut moyen âge*, CA 30 (1982) 5-24.

Grabar, *Quelques reliquaires de saint Démétrios* = A. Grabar, *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique*, DOP 5 (1950) 3-28.

Gravgaard, *Inscriptions* = A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, Copenhagen 1979.

Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint* = H. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, CA 20 (1970) 177-196.

Grotowski, *Arms and Armour* = P. Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261)*, Leiden-Boston 2010.

Guran, *L'auréole de l'empereur* = P. Guran, *L'auréole de l'empereur: Témoignage iconographique de la légende de Barlaam et Josaphat*, MG 1 (2001) 161-186.

Guscin, *The Image of Edessa* = M. Guscin, *The Image of Edessa*, Leiden-Boston 2009.

Hadermann-Misguich, *Kurbinovo* = L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles 1975.

Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei* = H. Hallensleben, R. Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963.

Hallensleben, Hamann-Mac Lean, *Register* = H. Hallensleben, R. Hamann-Mac Lean, *Register zu Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Teil I-III mit Denmälerkarte und Beilagen*, Giessen 1976.

Hamann-Mac Lean, *Der Berliner Codex Graecus Quarto 66* = R. Hamann-Mac Lean, *Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert*, in: *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters, Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag am 19. August 1963*, ed. F. Dettweiler et al., Marburg an der Lahn 1967, 225-250.

Hamman-Mac Lean, *Grundlegung* = R. Hamman-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Gießen 1976.

Hatlie, *Monks and Monasteries* = P. Hatlie, *The Monks and Monasteries of Constantinople, ca. 350-850*, Cambridge 2007.

Hilsdale, *The Imperial Image* = C. Hilsdale, *The Imperial Image at the End of Exile: The Byzantine Embroidered Silk in Genoa and the Treaty of Nymphaion (1261)*, DOP 64 (2010) 151-199.

Hirschfeld, *Judean Desert Monasteries* = Y. Hirschfeld, *The Judean Desert Monasteries in Byzantine Period*, New Haven 1992.

Holy Image, Hallowed Ground = *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*, edd. R. S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles 2006.

Holy Men of Mount Athos = *Holy Men of Mount Athos*, edd. R. Greenfield, A.-M. Talbot, Cambridge (MA) – London 2016.

Hourihane, *Pontius Pilate* = C. Hourihane, *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art*, Princeton-Oxford 2009.

Hutter, *Corpus* = I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian library. I-III*, Stuttgart 1978-1982.

Ihm, *Apsismalerei* = Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhundert*, Wiesbaden 1960.

Il menologio di Basilio II = *Il menologio di Basilio II (cod. vaticano greco 1613)*, I-II, Torino 1907.

Illuminated Greek Manuscripts = *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan, Princeton 1973.

Intorno al Sacro Volto = *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI - XIV)*, edd. A. R. Calderoni Masetti et al., Venezia 2007.

Ishizuka, *The Penitence of David* = A. M. Ishizuka, *The Penitence of David in Paris, Bibl. Nat., Cod. gr. 510. Iconography and Its Place in Byzantine Manuscript Illustration*, 待兼山論叢. 美学篇 20 (1986) 3-22.

Ivanov, *Holy Fools* = S. Ivanov, *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford 2006.

James, *Light and Colour* = L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996.

Janin, *La géographie ecclésiastique I* = R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Tome III, Les églises et les monastères*, Paris 1969.

Janin, *Les églises et les monastères* = R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins: (Bithynie, Hellespont, Latros, Galèsios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique)*, Paris 1975.

Jenkins, Mango, *The Tenth Homily of Photius* = R. J. H. Jenkins, C. A. Mango, *The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius*, DOP 9-10 (1956) 125-140.

Jérôme. Trois vies de moines = *Jérôme. Trois vies de moines (Paul, Malchus, Hilarion)*, ed. E. M. Morales, P. Leclerc, Paris 2007.

Jerphanion, *Cappadoce* = G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I-V, Paris 1925-1942.

Jerphanion, *Les douze Apôtres* = G. de Jerphanion, *Quels sont les douze Apôtres dans l'iconographie chrétienne?*, *La voix des monuments* 1 (1930) 189-200

Jolivet-Lévy, *Bezirana kilisesi* = C. Jolivet-Lévy, *Bezirana kilisesi (Cappadoce). Un exceptionnel décor paléologue en terres de Rûm. Nouveau témoignage sur les relations entre Byzance et le sultanat*, *Σογραφή* 41 (2017) 107-142.

Jolivet-Lévy, *Byzance* = C. Jolivet-Lévy, *Byzance*, in: *L'art du Moyen Age. Occident, Byzance, Islam*, ed. J.-P. Caillet, Paris 1995.

Jolivet-Lévy, *Deux Syméon Stylites* = C. Jolivet-Lévy, *Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon stylites*, in: *Les saints et leur sanctuaire à Byzance*, 35-47.

Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale* = C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001.

Jolivet-Lévy, *La peinture à Constantinople au XIIIe siècle* = C. Jolivet-Lévy, *La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident*, in: *Orient et Occident*, 21-40.

Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce* = C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques* = C. Jolivet-Lévy, *Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge*, in: *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)* I, edd. N. Bériou et al., Paris 2009, 162-174.

Jolivet-Lévy, *Karşı kilise* = C. Jolivet-Lévy, *Images et espace cultuel à Byzance : l'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı kilise, 1212)*, in: *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, ed. M. Kaplan, Paris 2001, 163-181.

Jugie, *Homélie mariales* = M. Jugie, *Homélie mariales byzantine* (II), *PO* 19 (1926) 344-438.

Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge* = M. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge. Étude historico-doctrinale*, Rome 1944.

Kakavas, *The Evangelist Portraits* = G. Kakavas, *The Evangelist Portraits in B.L. Add. 11838*, *Δίπτυχα Δ'* (1986-1987) 342-378.

Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire* = I. Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the cult of Relics at the Byzantine Court*, in: *Byzantine Court Culture*, 53-79.

Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite* = I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Vienna 1985.

Kalenderhane in Istanbul = *Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architecture and Decoration. Final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration At Kalenderhane Camii 1966–1978*, edd. C. L. Striker –Y. D. Kuban. Mainz am Rhein 1997.

Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions* = S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienna 1992.

Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada* = S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, München 1975.

Kalopissi-Verti, *Painters* = Kalopissi-Verti, *Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions*, CA 42 (1994) 139-158 (=eadem, Οι ζωγράφοι στην υστεροβυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών, in: Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο, ed. M. Vassilaki, Herakleion 1997, 121-159).

Kalopissi-Verti, *Painters' Portraits* = S. Kalopissi-Verti, *Painters' Portraits in Byzantine Art*, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994) 129-142.

Kanitz, *Das Königreich Serbien* = idem, *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk von dem Römerzeit bis zur Gegenwart*. I - II, Leipzig 1904, 1909.

Kanitz, *Serbien* = F. Kanitz, *Serbien. Historisch-etnographischen reisestudien, aus den jahren 1859-1868*, Leipzig 1868.

Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente* = F. Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, Wien 1862.

Karye Djami = *Karye Djami*, ed. P. Underwood, I-III, New York 1966; IV, Princeton 1975.

Kazhdan, *A History of Byzantine Literature* = A. Kazhdan, *A History of Byzantine Literature I-II*, Athens 1999-2006.

Kepetzi, *Le motif de l'enroulement du ciel* = V. Kepetzi, *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement*, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994) 99-112.

- Kepezis, *Tradition iconographique* = V. Kepezis, *Tradition iconographique et création iconographique dans une scène de Communion*, JÖB 32/5 (1982) 443–451.
- Kitzinger, *The Mandylion at Monreale* = E. Kitzinger, *The Mandylion at Monreale*, in: idem, *Studies II*, 1158-1188.
- Kitzinger, *The Mosaics of Monreale* = E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960.
- Kitzinger, *The Portraits of Evangelists in the Capella Palatina* = E. Kitzinger, *The Portraits of the Evangelists in the Cappella Palatina in Palermo*, in: *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mütherich*, ed. K. Bierbrauer et al., München 1985, 181–192.
- Kitzinger, *St. Mary of the Admiral* = E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington D. C. 1991.
- Kitzinger, *Studies* = E. Kitzinger, *Studies in Late Antique, Byzantine and Medieval Western Art. I-II*, London 2003.
- Klein, *Materiality and the Sacred* = H. A. Klein, *Materiality and the Sacred: Reliquaries and the Rhetoric of Enshrinement*, in: *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, edd. C. Hahn, H. A. Klein, Washington D. C. 2015, 231-252.ž
- Kominko, *The World of Kosmas* = M. Kominko, *The World of Kosmas. Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography*, Cambridge 2013.
- Konis, *From the Resurrection to the Ascention* = P. Konis, *From the Resurrection to the Ascention: Christs's Post-Resurrection Appearances in Byzantine Art, (3rd – 12th c.)*, PhD Thesis, The University of Birmingham 2008.
- Kotoula, 'With Respect to the Lavishness of the Illumination' = D. Kotoula, 'With Respect to the Lavishness of the Illumination': *the Dramaturgy of Light in the Burial Chapel of the Monastic Founder*, in: *Иеротопия огня и света*, ed. A. M. Лидов, Москва 2011, 185-199.
- Kotzabassi, Ševčenko, *Greek Manuscripts at Princeton* = S. Kotzabassi, N. Patterson Ševčenko, *Greek Manuscripts at Princeton, Sixth to Nineteenth Century. A Descriptive Catalogue*, Princeton 2010.
- Kyrillos von Skythopolis* = *Kyrillos von Skythopolis*, ed. E. Schwartz, Leipzig 1939.
- Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: Underwood, *The Karye Djami IV*, 197-241.
- Lange, *Die byzantinische reliefikone* = R. Lange, *Die byzantinische reliefikone*, Recklinghausen 1964.
- Lazarides, *The Monastery of Daphni* = P. Lazarides, *The Monastery of Daphni*, Athens 1977.

Le culte de saint Nicolas en Europe = En Orient et en Occident: le culte de saint Nicolas en Europe, Xe-XXIe siècle, ed. V. Gazeau, Paris 2015.

Leone, *Nilo di Rossano* = G. Leone, *Nilo di Rossano: tracce per una iconografia di un santo monaco calabrogreco dal medioevo all'età moderna*, in: *San Nilo di Rossano e l'Abbazia greca di Grottaferrata*, ed. F. Burgarella, 2009, 195–230.

Leonis VI homiliae = *Leonis VI Sapientis Imperatoris Byzantini homiliae*, ed. T. Antonopoulou, Turnhout 2008.

Les saints et leur sanctuaire à Byzance = Les saints et leur sanctuaire à Byzance: textes, images et monuments, edd. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.-P. Sodini, Paris 1993.

'*Let Us Die That We May Live*' = '*Let Us Die That We May Live*'. *Greek Homilies on Christian Martyrs from Asia Minor, Palestine and Syria (c. AD 350–AD 450)*, edd. J. Leemans et al., London – New York 2003.

Lidov, *A Byzantine Jerusalem* = A. Lidov, *A Byzantine Jerusalem. The Imperial Pharos Chapel as the Holy Sepulchre*, in: *Jerusalem as narrative space / Erzählraum Jerusalem*, edd. A. Hoffmann, G. Wolf, Leiden-Boston 2012, 63-103.

Littlewood, *Gardens of the Byzantine World* = A. Littlewood, *Gardens of the Byzantine World*, in: *Byzantine Gardens and Beyond*, edd. H. Bodin, R. Hedlund, Uppsala 2013, 31-113.

Lives of the Monks of Palestine = *Lives of the Monks of Palestine by Cyril of Scythopolis*, trans. R. M. Price, Kalamazoo 1991.

Loerke, *The Monumental Miniature* = W. C. Loerke, *The Monumental Miniature*, in: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, edd. K. Weitzmann et al., Princeton 1975.

Loverdou-Tsigarida, *The Mother of God in Sculpture* = K. Loverdou-Tsigarida, *The Mother of God in Sculpture*, in: *Mother of God*, 237-249.

Lowden, *Illuminated Prophet Books* = J. Lowden, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University Park – London 1988.

Magdalino, *Constantinopolitana* = P. Magdalino, *Constantinopolitana*, in: ΑΕΤΟΣ, 220-232 (=idem, *Studies on Constantinople*, VIII).

Magdalino, *Studies on Constantinople* = P. Magdalino, *Studies on the History and Topography of Byzantine Constantinople*, Ashgate 2007

Maguire, *Art and Eloquence* = H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

Maguire, *Icons of Their Bodies* = H. Maguire, *Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton 1996.

Maguire, *Metaphors of the Virgin* = H. Maguire, *Metaphors of the Virgin in Byzantine Literature and Art*, in: *Imitatio – Aemulatio – Variatio. Akten des internationalen wissenschaftlichen Symposiums zur byzantinischen Sprache und Literatur* (Wien, 22.–25. Oktober 2008), edd. A. Rhoby, E. Schiffer, Wien 2010, 189-194.

Maguire, *Nectar and Illusion* = H. Maguire, *Nectar and Illusion. Nature in Byzantine Art and Literature*, Oxford 2012.

Maguire, *The Asymmetry of Text and Image* = H. Maguire, *The Asymmetry of Text and Image in Byzantium*, *Perspectives médiévales* 38 (2017) 1-32.

Maguire, *The Iconography of Symeon* = H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP* 34–35 (1980–1981) 261-269.

Maguire, *The Self-Conscious Angel* = H. Maguire, *The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation*, in: *OKEANOS*, 377-392.

Majeska, *Russian Travelers* = G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington D. C. 1984.

Mako, *Uticaoj proporcija i unutrašnje arhitekture* = V. F. Mako, *Uticaoj proporcija i unutrašnje arhitekture na živopis u srpskim srednjovekovnim crkvama*, Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu 1993.

Mango, *The Art of the Byzantine Empire* = C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972.

Mango, *The Byzantine Inscriptions of Constantinople* = C. Mango, *The Byzantine Inscriptions of Constantinople: A Bibliographical Survey*, *AJA* 55 (1951) 52-66.

Mango, Hawkins, Boyd, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis* = C. Mango, E. J. W. Hawkins, S. Boyd, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I*, *DOP* 44 (1990) 63-94.

Mango, Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos* = C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, *DOP* 20 (1966) 119-206.

Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou, *Catalogue* = A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece* I, Athens 1978; II, Athens 1985.

Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient* = P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985.

Marković, *St. Niketas the Goth* = Marković, *St. Niketas the Goth and St. Niketas of Nikomedeia. Apropos Depictions of St. Niketas the Martyr on Medieval Crosses*, 3JIYMC 36 (2008) 19-42.

Mathews, Sanjian, *Armenian Gospel Iconography* = Th. F. Mathews, A. K. Sanjian, *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington, D.C. 1991.

Mateos, *Le Typicon de la Grande Église* = J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix no. 40, Xe siècle, I-II*, Roma 1962-1963.

Mauskopf Deliyannis, *Ravenna* = D. Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge 2010.

Medieval Painting in Georgia = Medieval Painting in Georgia. Local Stylistic Expression and Participation to Byzantine Oecumenicity, edd. M. Panayotidi-Kesisoglou, S. Kalopissi-Verti, Athens 2014.

Megaw, Hawkins, *Perachorio* = A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*, DOP 16 (1962) 279-348.

Megaw, Hawkins, *Panagia Kanakariá* = A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescoes*, Washington, D. C. 1977.

Menologii anonymi Byzantini = Menologii anonymi Byzantini saeculi X quae supersunt, I, ed. B. Latyšev, Petropoli 1911 (reprint Leipzig 1970).

Mercenier, *La Prière* = E. Mercenier, *La prière des Églises de rite byzantine, II. Les Fêtes, I. Grandes Fêtes fixes*, Monastère de Chevetogne 1953.

Mertens, *Etwas über Serbien* = F. Mertens, *Etwas über Serbien*, Berliner Kalendar für 1847, Berlin 1847, 161-194.

Meyer, *Hiding in Plain Sight* = M. Meyer, *Hiding in Plain Sight. The Secong Coming and the Last Judgement in the Vatican Psalter*, gr. 752, CA 56 (2016) 71-86.

Michael Psellos on Literature and Art = Michael Psellos on Literature and Art. A Byzantine Perspective on Aesthetics, edd. Ch. Barber, S. Papaioannou, Notre Dame, Indiana 2017.

M. Michailidis, *Les peintures murales* = M. Michailidis, *Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Theologien à Veria*, in: *Actes du XV^e CIÉB, II B*, Athènes 1981, 469-488.

Milanović, *The Politics of Translatio* = Lj. Milanović, *The Politics of Translatio: The Visual Representation of the Translation of Relics in the Early Christian and Medieval Period, The Case of St. Stephen*, PhD thesis, Rutgers, The State University of New Jersey 2011.

Milanović, *The Tree of Jesse* = V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme*, *Σοφραφ* 20 (1989) 48-59.

Millet, *Daphni* = G. Millet, *Le Monastère de Daphni, histoire, architecture, mosaïques*, Paris, 1899.

Millet, *La dalmatique du Vatican* = G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945.

Millet, *Monuments de l'Athos* = G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les Peintures*, Paris 1927

Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux 14e, 15e et 16e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*, Paris 1960².

Millet, Frolow, *La peinture I* = G. Millet, A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro) I*, Paris 1954.

Mirković, *Die Ikonen* = L. Mirković, *Die Ikonen de griechischen Maler in Jugoslawien un in den serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens*, in: *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου I*, Αθήναι 1955, 305 (=idem, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 327-328).

Morini, *Calabria and Mount Athos* = E. Morini, *Monastic interactions between in the Middle Ages*, in: *The Life of St Neilos in Context*, 191-207.

Mother of God = The Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art, ed. M. Vassilaki, Milan – Athens 2000.

Mouriki, *An Unusual Representation* = D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, *ΔΧΑΕ* 8 (1975-1976) 145-172.

Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons* = D. Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons by the Painter Peter*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 329-347.

Mouriki, *Nea Moni* = D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios I-II*, Athens 1985.

Mouriki, *Panagia at Moutoullas* = D. Mouriki, *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus*, in: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, ed. I. Hutter, Wien 1984, 171-213.

Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa* = D. Mouriki, *Les fresques de l'église de Saint-Nicolas à Platsa du Magne*, Athènes 1975.

Mouriki, *The Cult of Cypriot Saints* = D. Mouriki, *The Cult of Cypriot Saints in Medieval Cyprus as Attested by Church Decorations and Icon Painting*, in: *'The Sweet Land of Cyprus'*, edd. A. A. M. Bryer, G. S. Georghallidis, Nicosia 1993, 237-277.

Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites* = D. Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites in Byzantine art*, JÖB 20 (1971) 249-280.

Mouriki, Ševčenko, *Illustrated manuscripts* = D. Mouriki, N. P. Ševčenko, *Illustrated manuscripts*, in: *Patmos*, 275-323.

Naxos = *Naxos*, ed. M. Chatzidakis, Athens 1989.

Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa* = A. Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192*, DOP 50 (1996) 1-137.

Nikolaos Mesarites = *Nikolaos Mesarites, Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, ed. G. Downey, *Transactions of the American Philosophical Society* 47-6 (1957) 855-924.

Nicolotti, *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin* = A. Nicolotti, *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin The Metamorphosis and Manipulation of a Legend*, Leiden-Boston 2014.

Nordhagen, *S. Maria Antiqua* = P. J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Rome 1968.

OKEANOS = OKEANOS. *Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Friends*, edd. C. Mango, O. Pritsak, *Harvard Ukrainian Studies* 7 (1983).

Omont, *Evangiles avec peintures* = H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Reproduction des 361 miniatures du Manuscrit grec 74 de la Bibliothèque nationale*. I-II, Paris 1908.

Omont, *Miniatures* = H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929.

Orient et Occident = *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, edd. F. Joubert, J. P. Caillet, Paris 2012.

Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia* = R. G. Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia*, Washington D. C. 2005.

Ousterhout, *Visualising Community* = R. G. Ousterhout, *Visualising Community. Art, Material Culture, and Settlement in Byzantine Cappadocia*, Wasgington, D. C. 2017.

Pace, *Presenze e influenze cipriote* = V. Pace, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, in: *CCARB* 32 (1985) 259-298.

Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata* = V. Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel medioevo*, BBGG 41 (1987) 47-87 (= idem, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, 417-497).

Panayotidi, *L' église rupestre de la Nativité* = M. Panayotidi, *L' église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos*, CA 23 (1974) 107-120.

Panayotidi, Konstantellou, *Panaghia Protothronos* = M. Panayotidi, Th. Konstantellou, *The Byzantine wall paintings of Panaghia Protothronos at Chalki, Naxos (10th-11th c. phases). Meanings, function and historical context*, in: *Naxos and the Byzantine Aegean. Insular Responses to Regional Change*, edd. J.Crow, D.Hill, Athens 2018, 257-282.

Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκέων* = K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des 11. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966.

Papastavrou, *L'Annonciation* = E. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: l'Annonciation*, Venise 2007.

Parani, *Reconstructing the Reality of Images* = M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th - 15th Centuries)*, Leiden – Boston 2003.

Patmos = *Patmos. Treasures of the Monastery*, ed. A. D. Kominis, Athens 1988.

Paton, *Servia* = A. A. Paton, *Servia: the youngest member of the European family or a residence in Belgrade and travels in the highland and woodlands of the interior during the years 1843. and 1844*, London 1845.

Patrich, *Sabas* = J. Patrich, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh centuries*, Washington 1995.

Penna, *The Mother of God on Coins and Lead Seals* = V. Penna, *The Mother of God on Coins and Lead Seals*, in: *Mother of God*, 209-217.

Pentcheva, *Icons and Power* = B. V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park 2006.

Pentcheva, *Rhetorical images of the Virgin* = B. V. Pentcheva, *Rhetorical images of the Virgin: Th icon of the 'usual miracle' at the Blachernai*, RES: Journal of Anthropology and Aesthetics 38 (2000) 34-55.

Perdiki, *L'église Saint-Antoine de Kellia* = O. Perdiki, *L'église Saint-Antoine de Kellia en Chypre: étude du décor peint*, CA 55 (2013-2014) 17-40.

Petković (V.), *La peinture serbe* = V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*. I, Beograd 1930; II, Belgrade 1934.

Pitamber, *Replacing Byzantium* = N. R. Pitamber, *Replacing Byzantium: Laskarid Urban Environments and the Landscape of Loss (1204-1261)*, PhD thesis, University of California 2015.

Pitarakis, *À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christ-Enfant* = B. Pitarakis, *À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christ-Enfant (XI^e-XII^e siècles): l'émergence d'un culte*, CA 48 (2000) 45-58.

Popova, *The Passion Cycle* = A. Popova, *The Passion Cycle in Saint George at Pološko*, Patrimonium MK 14 (2016) 139-152.

Popovich, *Internationalism and Ethnicity* = Lj. D. Popovich, *Internationalism and Ethnicity: A Case Study of Serbian Painting*, Serbian Studies 13/1 (1999) 160-184.

Popovich, *Personifications* = Lj. D. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting (1261-1453)*, PhD thesis, Bryan Mawr College 1963.

Preradović, *Les martyrs de Sirmium, Singidunum et Ulpiana* = D. Preradović, *Les martyrs de Sirmium, Singidunum et Ulpiana dans l'hagiographie et l'iconographie byzantines et serbes*, in: *Proceeding of the 23rd International Congress of Byzantine Studies Belgrade, 22 – 27 August 2016. Round Tables*, 145-149.

Proceeding of the 23rd ICBS International Congress of Byzantine Studies. Belgrade, 22 – 27 August 2016. Round Tables = *Proceeding of the 23rd International Congress of Byzantine Studies Belgrade, 22 – 27 August 2016. Round Tables*, edd. B. Krsmanović, Lj. Milanović, Belgrade 2016, (<http://www.byzinstsasa.rs/srp/uploaded/PDF%20izdanja/round%20tables.pdf>).

Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas* = Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

Prolović, *Resava* = J. Prolović, *Resava (Manasija). Geschichte, Architektur un Malerei einer Stiftung des serbischen Despoten Stefan Lazarević*, Wien 2017.

Restle, *Kleinasien* = M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*. I-III, Recklinghausen 1967.

Revel-Neher, *“By Means Of Colors”* = E. Revel-Neher, *“By Means Of Colors”: A Judeo-Christian Dialogue In Byzantine Iconography*, in: *Jews in Byzantium. Dialectics of Minority and Majority Cultures*, edd. R. Bonfil et al., Leiden-Boston 2011, 501-533.

Revel-Neher, *The Image of the Jew* = E. Revel-Neher, *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Oxford-New York-Seoul-Tokyo 1992.

Rhoby, *Byzantinische Epigramme* = A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Wien 2009.

Rizos, *Martyrs from the north-western Balkans* = E. Rizos, *Martyrs from the north-western Balkans in the Byzantine ecclesiastical tradition: patterns and mechanisms of cult transfer*, in: *Grenz Übergänge. Spätromisch, frühchristlich, frühbyzantinisch als Kategorien der historisch-archäologischen Forschung an der mittleren Donau*, ed. I. Bugarski et al., Remshalden 2016, 195-213.

Rodley, *Cave monasteries* = L. Rodley, *Cave monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge 1985.

San Nilo. Il Monastero italo-bizantino di Grottaferrata = *San Nilo. Il Monastero italo-bizantino di Grottaferrata. 1024–2004. Mille anni di storia, spiritualità e cultura*, ed. P. Emiliano Fabbricatore, Roma 2005.

Sacopoulo, *Asinou* = M. Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966.

Schellewald, *Vom Unsichtbaren zum Sichtbaren* = B. Schellewald, *Vom Unsichtbaren zum Sichtbaren: Liturgisches Zeremoniell und Bild in Byzanz im 11. und 12. Jahrhundert*, in: *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin — New York 2008, 142-166.

Schellewald, *Rhetorik um 1200* = B. Schellewald, *Rhetorik um 1200: die Ausmalung der Kirche von Kintsvisi (Georgien) und Byzanz*, in: *Schnittpunkt Slavistik: Ost und West im wissenschaftlichen Dialog. Festgabe für Helmut Keipert zum 70. Geburtstag*. II, ed. I. Podtergera, Göttingen 2012, 363-381.

Shoemaker, *Ancient Traditions* = S. J. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford 2003.

Schroeder, *Transformative Narratives* = R. Schroeder, *Transformative Narratives and Shifting Identities in the Narthex of the Boiana Church*, *DOP* 64 (2010) 103–128.

Sinkevič, *Nerezi* = I. Sinkevič, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000.

Sinos, *Kosmosoteira in Bera* = S. Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)*, München 1985.

Siomkos, *L'église Saint-Etienne* = N. Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Etude des différentes phases du décor peint (Xe–XIVe siècles)*, Thessaloniki 2005.

Skawran, *The Development* = K. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982.

Smičiklas, *Diplomatički zbornik II = Diplomatički zbornik kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije*. II, ed. T. Smičiklas, Zagreb 1904.

Sophocleous, *Icons of Cyprus* = S. Sophocleous, *Icons of Cyprus. 7th - 20th century*, Nicosia 1994.

Sophocleus, *Le peintre Theodoros Apsevdīs* = S. Sophocleus, *Le peintre Theodoros Apsevdīs et son entourage, Chypre 1183 et 1192*, in: *Byzantinische Malerei*, 307-320.

Spatharakis, *Mylopotamos* = I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete II, Rethymnon Province*, Leiden 2010.

Spatharakis, *Rethymnon* = I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Rethymnon Province*. I, London 1999.

Spatharakis, *The Portrait* = I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.

Spieser, *Liturgie et programmes iconographiques* = J.-M. Spieser, *Liturgie et programmes iconographiques*, TM 11 (1991) 575-590.

Splendeur de Byzance = *Splendeur de Byzance*, ed. J. Lafontaine-Dosogne, Bruxelles 1982.

St Germanos of Constantinople = *St Germanos of Constantinople, On the Divine Liturgy*, ed. P. Mayendorff, New York 1984.

Stojaković, *Les représentations d'édifices reels* = A. Stojaković, *Les représentations d'édifices reels dans la peinture de Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 225-231.

Stylianou, *Painted Churches of Cyprus* = A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997².

Szövérfy, *A Guide to Byzantine Hymnography* = J. Szövérfy, *A Guide to Byzantine Hymnography. A Classified Bibliography of Texts and Studies. II. Κανόν and Στιχηρόν*, Brookline, Mass. – Leiden 1979.

Ševčenko, *Metaphrastian Menologion* = N. P. Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago 1990.

Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas* = N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas V Byzantine Art*, Torino 1983.

Ševčenko, *The Representation of Donors* = N. P. Ševčenko, *The Representation of Donors and Holy Figures on four Byzantine Icons*, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994) 157-164 (=eadem, *The Celebration of Saints*, X)

Ševčenko, *The Walters "Imperial" Menologion* = N. P. Ševčenko, *The Walters "Imperial" Menologion*, *The Journal of the Walters Art Gallery* 51 (1993) 43-64.

Ševčenko, *Five Hymnographers* = N. P. Ševčenko, *Five Hymnographers in Nerezi*, *Старобългаристика* 10/2 (2002) 55-68 (=eadem, *The Celebrations of Saints*, XIII).

Ševčenko, *The Celebration of Saints* = N. P. Ševčenko, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Aldershot 2013.

Špehar, Tomić-Đurić, *Architectural, Artistic and Archaeological Traces* = P. Špehar, M. Tomić-Đurić, *Architectural, Artistic and Archaeological Traces of the Cult of St. Nicholas in Medieval Serbia*, in: *Le culte de saint Nicolas en Europe*, 229-255.

Taft, *The Great Entrance* = R. F. Taft, *The Great Entrance: A History of the Transfer of Gifts and Other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma 1975.

Talbot-Rice, *Art of the Byzantine Era* = D. Talbot-Rice, *Art of the Byzantine Era*, London 1963 (D. Talbot Rice, *Umetnost vizantijskog doba*, Beograd 1968).

Talbot-Rice, *Byzantine Painting* = D. Talbot-Rice, *Byzantine Painting. The Last Phase*, New York 1968.

Tatić-Đurić, *La Vierge de la Vraie Espérance* = M. Tatić-Đurić, *La Vierge de la Vraie Espérance – symbole commun aux arts byzantin, géorgien et slave*, ЗЛУМС 15 (1979) 71-92 (= eadem, *Студије о Богородици*, 213-234).

Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica* = M. Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 193-202 (= eadem, *Студије о Богородици*, 405-418).

Teteriatnikov, *The True Cross* = N. Teteriatnikov, *The True Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Reevaluation of the Cross*, ΔΧΑΕ 18 (1995) 169-188.

The Art of Healing in Byzantium = Life Is Short, Art Long. The Art of Healing in Byzantium, edd. H. Kisa, S. Uzun, Istanbul 2015.

The Glory of Byzantium = The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261, edd. Evans, H. C. Evans, W. D. Wixom, ed. New York 1997.

The Holy Apostles. Visualizing a Lost Monument = The Holy Apostles. Visualizing a Lost Monument, The Underwood Drawings from the Image Collections and Fieldwork Archives, ed. B. Daskas, F. Gargova, Washington D. C. 2015.

The Homilies of Photius = The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople, ed. C. Mango, Cambridge, Mass. 1958.

The Ossuary of the Bachkovo Monastery = The Ossuary of the Bachkovo Monastery, ed. E. Bakalova, Plovdiv 2003.

The Life of Neilos in Context = Greek Monasticism in Southern Italy. The Life of Saint Neilos in Context, London 2018.

The Life of Saint Neilos of Rossano = The Life of Saint Neilos of Rossano, ed. R. L. Capra et al., Cambridge, Mass – London 2018.

The Patria = Accounts of Medieval Constantinople. The Patria, ed. A. Berger, Cambridge Mass. – London 2013.

The Sacred Image East and West = The Sacred Image East and West, ed. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana 1995.

The Treasures of Georgia = The Treasures of Georgia, ed. V. Beridze, Tbilisi 1984.

The Year 1200 = The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, ed. K. Hofmann, New York 1970.

Thierry, *Ayvali kilise* = N. et M. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonnier de Gulli Dere, eglise inedite de Cappadoce*, CA 15 (1965) 97-154.

Thierry, *Cambazli kilise* = N. Thierry, *Une nouvelle église rupestre de Cappadoce: Cambazli Kilise à Ortahisar*, Journal des Savants 1 (1963) 5-23 (= eadem, *Peintures d'Asie mineure*, XI).

Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce* = N. Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin I*, Paris 1983.

Thierry, *L'église de Saint Constantin* = N. Thierry, *L'église de Saint Constantin et des Quarante Martyrs du Basilikos Kandidatos, Basil Tigori, à Erdemli, Cappadoce*, ΔΧΑΕ 27 (2006) 137-146.

Thierry, *Nouvelles églises* = N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi*, Paris 1963.

Thierry, *Peintures d'Asie mineure* = N. Thierry, *Peintures d'Asie mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe s.*, London 1977.

Thierry, *Sabeerebi No 7* = N. Thierry, *Courants d'influences dans le monachisme Gréco-oriental des IXe-Xe siècles. À propos de Sabeerebi No 7*, in: *Desert Monasticism. Gareja and the Christian East*, ed. Z. Skhirladze, Tbilisi 2001, 203-219.

Thierry, *Une iconographie inédite* = N. Thierry, *Une iconographie inédite de la Cène dans un réfectoire rupestre de Cappadoce*, REB 33 (1975) 177-185.

Tischendorf, *Evangelia apocrypha* = C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha. Adhibitis plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, Leipzig 1853.

Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex* = S. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe s.)*, Byzantion 58/1 (1988) 140–154.

Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200* = S. Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica*, 233-244.

Tomeković, *Le Judgement dernier inédit* = S. Tomeković, *Le Judgement dernier inédit de l'église d'Agetria (Magne)*, JÖB 32/5 (1982) 469-479.

Tomeković, *Les saints ermites et moines* = S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris 2011.

Tomeković, *Les saints ermites et moines dans Mileševa* = S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Милешева у историји српског народа*, 51-67.

Tomić, *Sopoćani* = O. M. Tomić, *Zidno slikarstvo XIII veka u Sopoćanima, doktorska disertacija*, Univerzitet u Beogradu 2010.

Tomić de Muro, *Kompozicija Raspeća* = V. Tomić de Muro, *Srednjovjekovno shvatanje slike i kompozicija Raspeća u Bogorodičinoj crkvi u Studenici*, ZZSK 19 (1968) 15-32.

Tsamakda, *The Illustrated Chronicle* = V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden 2002.

Tsigaridas, *L'art au Mont Athos* = E. Tsigaridas, *L'art au Mont Athos à l'époque Byzantine à la lumière de nouvelles trouvailles. Le rôle de Constantinople et de Thessaloniki*, in: *Athos, la Sainte Montagne tradition et renouveau dans l'art*, ed. G. Galavaris, Athènes 2007, 41-62.

Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings* = E. Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings*, in: *Mother of God*, 125-137.

Tsuji, *Hortus Deliciarum et Mileseva* = S. G. Tsuji, *Hortus deliciarum et Mileseva - esquisse d'une étude sur l'iconographie du jugement dernier*, Orient 21 (1985) 60-77.

Uyar, *L'église de l'Archangélos à Cemil* = T. Uyar, *L'église de l'Archangélos à Cemil: le décor de la nef sud et le renouveau de la peinture byzantine en Cappadoce au début du XIIIe siècle*, ΔΧΑΕ 29 (2008) 119-130.

Uyar, *L'église de Gökçetoprak* = *Un monument peu connu de Cappadoce. L'église de Gökçetoprak*, TM 20/2 (2016) 629-645.

Uyar, *Thirteenth-Century Byzantine Painting* = T. Uyar, *Thirteenth-Century Byzantine Painting: New Evidence*, in: *First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*, Istanbul 2010, 617-625.

Varalis, *The Communion of the Apostles* = I. Varalis, *The Communion of the Apostles: Thoughts on artistic, spatial and liturgical Matters*, in: ΔΑΣΚΑΛΙΑ, 43-62.

Velmans, *Fresques et les mosaïques* = T. Velmans, *Fresques et les mosaïques*, in: T. Velmans, V. Korać, M. Šuput, *Rayonnement de Byzance*, Paris 1999.

Velmans, *Le Tétraévangile* = T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne, Florence Laur. VI. 23*, Paris 1971.

Volbach, Lafontaine-Dosogne, *Byzanz* = F. W. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1968.

Walter, *Art and Ritual* = Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

Walter, *Constantine the Great* = Ch. Walter, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint. With Associated Studies*, Leiden 2006.

Walter, *Dionysius the Areopagite* = Ch. Walter, *Three Notes on the Iconography of Dionysius the Areopagite*, REB 48 (1990) 255-274.

Walter, *L'Iconographie des conciles* = Ch. Walter, *L'Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970.

Walter, *Pictures as Language* = Ch. Walter, *Pictures as Language. How the Byzantines Exploited Them*, London 2000.

Walter, *Radoslav Narthex* = Ch. Walter, *Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: a Learned or a Popular Theme?*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 219-224 (= idem, *Pictures as Language*, 229-242).

Walter, *The Warrior Saints* = Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003.

Walter, *London September Metaphrast* = Ch. Walter, *London September Metaphrast Additional I 1870*, Зорграф 12 (1981) 11-24 (=idem, *Pictures as Language*,

Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion* = K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964.

A. Weyl Carr, *Gospel Frontispieces from the Comnenian period*, *Gesta* 21/1 (1982) 3-20.

Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts* = A. Weyl Carr, *Illuminated musical manuscripts in Byzantium: A note on the late twelfth century*, *Gesta* 28/1 (1989) 41-52.

Weingarten, *The Saint's Saints* = S. Weingarten, *The Saint's Saints. Hagiography and Geography in Jerome*, Leiden – Boston 2005.

Weißbrod, «*Hier liegt der Knecht Gottes...*» = U. Weißbrod, «*Hier liegt der Knecht Gottes...*». *Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11 . bis 15. Jahrhundert). Unter besonderer Berücksichtigung der Höhlenkirchen Kappadokiens*, Wiesbaden 2003.

Weitzmann, *A Constantinopolitan Lectionary* = K. Weitzmann, *A Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639*, in: *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, ed. D. E. Miner. Princeton 1954, 358-373.

Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei* = K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts*, Vienna 1996².

Weitzmann, *Sacra Paralella* = K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Paralella. Parisinus graecus 923*, Princeton 1979.

Weitzmann, *Studies* = K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1971.

Weitzmann, *The Icons* = K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons I. From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976.

Weitzmann, Bernabo, *The Byzantine Octateuchs* = K. Weitzmann, M. Bernabo, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999.

Weitzmann, Galavaris, *Illuminated Greek Manuscripts = The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Volume One : From the ninth to the twelfth Century*, Princeton 1990.

Weitzmann, Kessler, *The Frescoes of the Dura Sinagogue* = K. Weitzmann, H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Sinagogue and Christian Art*, Washington, D. C. 1990.

Wellesz, *Byzantine Music and Hymnography* = E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1962².

Wharton Epstein, *The Political Content* = A. Wharton Epstein, *The Political Content of the Painting of Saint Sophia at Ohrid*, *JÖB* 29 (1980) 315-329.

Wharton Epstein, *Tokali Kilise* = A. Wharton Epstein, *Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington D. C. 1986.

Wider than Heaven = *Wider Than Heaven. Eighth-century Homilies on the Mother of God*, ed. M. B. Cunningham, Crestwood, New York 2008.

Winfield, *Panaghia tou Arakos* = D. and J. Winfield, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and their Painterly Significance*, Washington 2003.

Woodfin, *An Officer and a Gentleman* = W. T. Woodfin, *An Officer and a Gentleman: Transformations in the Iconography of a Warrior Saint*, DOP 60 (2005) 111-143.

Yota, *Le Suppl. gr. 914* = E. Yota, *Un tétraévangile byzantin peu connu: Le Suppl. gr. 914 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, ΔΧΑΕ 26 (2005) 165-180.

Yota, *Le tétraévangile Harley 1810* = E. Yota, *Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library. Contribution à l'étude de l'illustration des tétraévangiles du Xe au XIIIe siècle*, Thèse de doctorat, Université de Fribourg – Université Paris I Panthéon-Sorbonne 2001.

Yota, *L'image du donateur* = E. Yota, *L'image du donateur dans les manuscrits illustrés byzantins*, in: *Donation et Donateurs dans le monde byzantin*, edd. J.-M. Spieser, E. Yota, Paris 2012, 265-292.

Zarras, *A Gem of Artistic Ekphrasis* = N. Zarras, *A Gem of Artistic Ekphrasis: Nicholas Mesarites' Description of the Mosaics in the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, in: *Byzantium, 1180-1204: 'The Sad Quarter of a Century'?*, ed. A. Simpson, Athens 2015, 261-282.

Zarras, *Narrating the Sacred Story* = N. Zarras, *Narrating the Sacred Story. New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration*, in: *The New Testament in Byzantium*, edd. D. Krueger, R. S. Nelson, Washington 2016, 239-275.

Zarras, *The Passion Cycle* = N. Zarras, *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, JÖB 60 (2010) 181-213.

T. Zorba et al., *Technique and palette* = T. Zorba et al., *Technique and palette of XIIIth century painting in the monastery of Mileseva*, Applied Physics A 83 (2006) 719-725.

Živković, *Icons of the Sinai and Raithu Fathers* = M. Živković, *Icons of the Sinai and Raithu Fathers at Saint Catherine's Monastery on Mount Sinai* (у припреми за штампу).

ΑΕΤΟΣ = ΑΕΤΟΣ. *Studies in honour of Cyril Mango*, 1998, edd. I. Ševčenko, I. Hutter, Stuttgart – Leipzig 1998.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωρίτης* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασωρίτης της Νάζου. Οι τοιχογραφίες του 11ου αιώνα*, Αθήνα 2016.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχερνα της Αρτας* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχερνα της Αρτας. Τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009.

Βαραλής, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού* = Ι. Βαραλής, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997) 201-220

Βαφειάδης, *Ύστερη βυζαντινή ζωγραφική* = Κ. Μ. Βαφειάδης, *Ύστερη βυζαντινή ζωγραφική. Χώρος και μορφή στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως 1150-1450*, Αθήνα 2015.

Βοκοτοπουλος et al., *Ιονια Νησια* = Π. Βοκοτοπουλος et al., *Ευρετήριο των βυζαντινών τοιχογραφιών της Ελλάδος. Ιόνια νησιά*, Αθήνα 2018.

Γκιολές, *Η Ανάληψις τον Χριστού* = Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψις τον Χριστού βάσει των μνημείων της αχιλιετηρίου*, Αθήνα 1981.

Γκιολές *Ο βυζαντινός τρούλος* = Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990.

Γκιολές, *Μονή Διονυσίου* = Ν. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Αθήνα 2009.

ΔΑΣΚΑΛΑ = ΔΑΣΚΑΛΑ. *Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, ed. Πλ. Πετρίδης, Β. Φωσκόλου, Αθήνα 2015.

Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου* = Ν. Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας*, ΔΧΑΕ 9 (1977-1979) 35-61.

Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη* = Ν. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995².

Δρανδάκης, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες* = Ν. Β. Δρανδάκης, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες στη Δροσιανή της Νάζου*, Αθήνα 1988.

Ετζέογλου, *Ο ναός της Οδηγήτριας του Βροντοχίου* = Ρ. Ετζέογλου, *Ο ναός της Οδηγήτριας του Βροντοχίου στον Μυστρά: Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα και η λειτουργική χρήση του χώρου*, Αθήνα 2013.

Ευαγγελίδης, *Η Παναγία των Χαλκέων* = Δ. Ε. Ευαγγελίδης, *Η Παναγία των Χαλκέων*, Θεσσαλονίκη 1954.

ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ = ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη. I-II, Αθήνα 1991.

Ζάρρας, Ο εικονογραφικός κύκλος = Ν. Ζάρρας, Ο εικονογραφικός κύκλος των εωθινών ευαγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων, Θεσσαλονίκη 2011.

Θυμίαμα = Θυμίαμα. Στη Μνήμη Της Λασκαρίνας Μπούρα. I-II, ed. L. Braggioti, Αθήνα 1994.

Οι ήρωες της Ορθοδόξης Εκκλησίας = Οι ήρωες της Ορθοδόξης Εκκλησίας. Οι νέοι άγιοι, 8ος-16ος αιώνας, ed. Ε. Κουντουρα-Γαλακη, Αθήνα 2004.

Ορλάνδος, Η Ήπισκοπή της Σαντορίνης = Α. Ορλάνδος, Η Ήπισκοπή της Σαντορίνης, ABME 7 (1951) 178-214.

Ορλάνδος, Πάτμος = Α. Ορλάνδος, Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Μονής Θεολόγου Πάτμου, Αθήνα 1970.

Καραγιάννη, Ο σταυρός = Α. Β. Καραγιάννη, Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο, Θεσσαλονίκη 2010.

Κατσιώτη, Δωδεκάνησα = Α. Κατσιώτη, Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα, ΑΔ 51-52 (1996-1997) 269-302.

Κατσιώτη, Εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη = Α. Κατσιώτη, Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη, Αθήνα 1998.

Καζαμια-Τσερνου, Αμβρόσιος = Μ. Ι. Καζαμια-Τσερνου, Αμβρόσιος, Επίσκοπος Μεδιολάνων. Εικονογραφική προσέγγιση, in: Ambrose of Milan, 76-101.

Κεφάλια, Οι δράκοντες των υδάτων = Κ. Κεφάλια, Οι δράκοντες των υδάτων. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου, in: Χάρις χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια II, ed. Α. Γιαννικουρή, Αθήνα 2004, 421-433.

Κεφαλά, Ρόδος = Κ. Κεφαλά, Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου, Αθήνα 2015 (<http://epublishing.ekt.gr/el/13869>).

Κυπριακῶ τῶ τρόπῳ = Κυπριακῶ τῶ τρόπῳ - Maniera Cypria. The Cypriot Painting of the 13th Century in Cyprus between two worlds, Lefkosia 2017.

Κωνσταντινίδη, Αρχιερατικά συλλείτουργα σε εκκλησίες της Κύπρου = Χ. Κωνσταντινίδη, Αρχιερατικά συλλείτουργα σε εκκλησίες της Κύπρου. Η απεικόνιση και η σύλληψη του χρόνου, Εικονοστάσιον 7 (2016) 128-146.

Κωνσταντινίδη, Ο Μελισμός = Χ. Κωνσταντινίδη, Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό, Θεσσαλονίκη 2008.

Λάμπρος, *Κατάλογος* = Σ. Λάμπρος, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδίκων*. I-II, Cambridge 1900.

ΛΑΜΠΗΛΩΝ = ΛΑΜΠΗΛΩΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη, I-II, ed. Μ. Άσπρα – Βαρδαβάκη, ed. Μ. Α.-Βαρδαβάκη, Αθήνα 2003.

Μαξίμη Μοναχή, *Ὁ ὄσιος Νεῖλος ὁ Καλαβρός* = Μαξίμη Μοναχή, *Ὁ ὄσιος Νεῖλος ὁ Καλαβρός. Ὁ βίος τοῦ ὁσίου Νεῖλου τοῦ Νέου (910-1004). Εἰσαγωγή, κριτική ἔκδοσις τοῦ κειμένου, μετάφρασις, σχόλια, ὑμνογραφικὸ ἔργο ὁσίου*, Ὁρμύλια 2002².

Μαντάς, *Το εικονογραφικὸ πρόγραμμα του Ἱεροῦ Βήματος* = Α. Μαντάς, *Το εικονογραφικὸ πρόγραμμα του Ἱεροῦ Βήματος των Μεσοβυζαντινῶν ναῶν της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001.

Μοναστήρια νήσου Ἰωαννίνων. Ζωγραφικὴ = *Μοναστήρια νήσου Ἰωαννίνων. Ζωγραφικὴ*, ed. Μ. Γαρίδης, Μ. Παλιούρας, Ἰωάννινα 1993, εἰκ. 54

Μουρικί, *Εἰκόνες* = Ντ. Μουρίκη, *Εἰκόνες ἀπὸ τον 12ο ἕως τον 15ο αἰώνα*, in: *Σινά. Οἱ θησαυροὶ της Μονῆς*, ed. Κ. Μανάφης, Αθήνα 1990, 101-125.

Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίαι του παρεκκλησίου* = Ντ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίαι του παρεκκλησίου της Μονῆς του Ἰωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο*, ΔΧΑΕ 14 (1987-1988) 205-266.

Μουτσόπουλος, *Παναγία Μαυριώτισσα* = Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Καστοριά. Παναγία Μαυριώτισσα*, Αθήνα 1967.

Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι* = Ν. Κ. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οἱ ἐκκλησίαι του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981.

Οἱ θησαυροὶ του Αγίου Όρους = *Οἱ θησαυροὶ του Αγίου Όρους: Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. I-IV*, 1973-1991.

Ορλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα* = Α. Ορλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα της Ἄρτης*, Αθήναι 1963.

Ορλάνδος, *Πάτμος* = Α. Κ. Ορλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι της Μονῆς Θεολόγου Πάτμου*, Εν Αθήναις 1970.

Παπαζώτος, *Ἡ Βέροια* = Θ. Παπαζώτος, *Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοὶ της. 11ος - 18ος αἰώνας*, Αθήνα 1994.

Παπακυριακού, *Ἡ Προδοσία του Ἰούδα* = Χ. Θ. Παπακυριακού, *Ἡ Προδοσία του Ἰούδα. Παρατηρήσεις στην μεταεικονομαχικὴ εἰκονογραφία της παράστασης*, Byzantina 23 (2002-2003) 233–260.

Παπαμαστοράκης, *Επιτύμβιες παραστάσεις* = Τ. Παπαμαστοράκης, *Επιτύμβιες παραστάσεις κατὰ τη μέση καὶ ὑστερὴ βυζαντινὴ περίοδο*, ΔΧΑΕ 19 (1997) 285-304.

Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου* = Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγιας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.

Πελεκανίδης, *Καστοριά* = Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953

Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά* = Σ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984.

ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ = *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ*. Зборник у част Мирјане Живојиновић. I-II, edd. Б. Миљковић, Д. Целебџић, Београд 2015.

Прωτάτο = *Прωτάτο II. Η συντήρηση των τοιχογραφιών. Α-Β*, Polygyros 2015.

Τούρτα, *Οι ναοί* = Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991.

Τούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριο* = Ν. Τούτος, Γ. Φουστέρης, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος–17ος αιώνας*, Αθήνα 2010.

Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες* = Ε. Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά το 13ο αιώνα*, ΔΧΑΕ 21 (2000) 123-156.

Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά* = Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, I Αθήνα 1956, II, Αθήνα 1958.

Στρατή, *Το εικονογραφικό θέμα των Επτά Παίδων εν Εφέσω* = Α. Στρατή, *Το εικονογραφικό θέμα των Επτά Παίδων εν Εφέσω και η εξάπλωσή του στη χριστιανική λατρεία*, in: *Θωράκιον. Τόμος στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, 295-308.

ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ = *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ*. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, ed. И. Стевовић, Београд 2012.

Ευγγόπουλος, *Τὸ ἱστορημένο εὐαγγέλιον* = Α. Ευγγόπουλος, *Τὸ ἱστορημένο εὐαγγέλιον τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας*, *Θησαυρίσματα* 1 (1962) 63-88.

Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης* = Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, *Ιερά Μονή Σταυρονικήτα* 1986.

Алексеев, *Песнь песней* = Α. Α. Алексеев, *Песнь песней в славяно-русской письменности*, Санкт Петербург 2002.

Алибегашвили, *Художественный принцип* = Γ. Алибегашвили, *Художественный принцип иллюстрирования Грузинской рукописной книги XI – начала XIII веков*, Тбилиси 1973.

Андреев, *Addenda et corrigenda* = X. Андреев, *Addenda et corrigenda* към проучванията на три кирилски надписа от Драгалевския манастир „Св. Богородица Витошка“ и Погановския манастир „Св. Йоан Богослов“, Старобългаристика 37-3 (2013) 25-59.

Андреев, *Натписи с литургиен произход* = X. Андреев, *Натписи с литургиен произход от олтарното пространство на црквата „Св. Петър“ при с. Беренде*, Старобългаристика 39-2 (2015) 48-93.

Апокрифи новозаветни = *Апокрифи новозаветни*, ed. Т. Јовановић, Београд 2005.

Архиепископ Данило II = *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991.

Афанасьева, *Литургии* = Т. И. Афанасьева, *Литургии Иоанна Златоуста и Василия Великого в славянской традиции (по служебникам XI–XV вв.)*, Москва 2015.

Бабић, *Владислав на ктиторском портрету* = Г. Бабић, *Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешева. Датовање и значење слике*, in: *Милешева у историји српског народа*, 9-16.

Бабић, *Живопис* = Г. Бабић, *Живопис*, in: Бабић, Кораћ, Ђирковић, *Студеница*, 62-88, 154-170.

Бабић, *Краљева црква* = Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987.

Бабић, *Лонгин у Пиви* = Г. Бабић, *Лонгин у Пиви*, in: *Четиристо година манастира Пиве*, ed. Ј. Р. Бојовић, Титоград 1991, 77-89.

Бабић, *Низови портрета* = Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII-XVI в.)*, in: *Сава Немањић*, 319-342.

Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда* = Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975) 3-41.

Бабић, *О композицији Успења* = Г. Бабић, *О композицији Успења у Богородичиној цркви у Студеници*, Старинар н. с. 13-14 (1962-1963) 261-265.

Бабић, *О Преполовљењу празника* = Г. Бабић, *О Преполовљењу празника*, Зограф 7 (1977) 23-27.

Бабић, *Посвете* = Г. Бабић, *Посвете најстаријих српских цркава*, in: *Богородица Градачка у историји српског народа*, Чачак 1993, 29-36.

Бабић, *Циклус Христовог детињства* = Г. Бабић, *Циклус Христовог детињства у пределу са хумкама на фресци у Грацу*, РБ 1 (1975) 49-56.

Бабић, Кораћ, Ћирковић, *Студеница* = Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986.

Бакалова, *Бачковската костница* = Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977.

Беловић, *Раваница* = М. Беловић, *Раваница. Историја и сликарство*, Београд 1999.

Благо манастира Студенице = *Благо манастира Студенице*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1988.

Благојевић, *Велики кнез и земаљски кнез* = Благојевић, *Велики кнез и земаљски кнез*, ЗРВИ 41 (2004) 293-318 (=idem, *Немањићи и Лазаревићи и српска средњовековна државност*, Београд 2004, 21-50).

Благојевић, *Немањићи и државност Дукље* = М. Благојевић, *Немањићи и државност Дукље – Зете – Црне Горе*, ЗМСИ 83 (2011) 7-24.

Богдановић, *Јован Лествичник* = Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968 (репринт Бања Лука 2008).

Богдановић (С.), *Франц Мертенс* = С. Богдановић, *Франц Мертенс и српска средњовековна архитектура*, ЗЛУМС 15 (1979) 207-226.

Бубало, *Титуле Вукана Немањића* = Ђ. Бубало, *Титуле Вукана Немањића и традиција дукљанског краљевства*, in: *Ђурђеви Ступови и Будимљанска епархија*, 79-93.

Бубало, *Српска земља и поморска* = Ђ. Бубало, *Српска земља и поморска у доба владавине Немањића I. Од сабора у Расу до сабора у Дежеву*, Београд 2016.

Вагнер, *Легенда о семи спящих ефесских отроках* = Г. К. Вагнер, *Легенда о семи спящих ефесских отроках и ее отражение во владими́ро-суздальском искусстве*, ВВ 23 (1963) 85–104.

Валтровић и Милутиновић. Документи = *Валтровић и Милутиновић. Документи I – теренска грађа 1871-1884; Документи II – теренска грађа 1872-1907*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006-2007.

Варлаам и Јоасаф = *Варлаам и Јоасаф*, ed. Т. Јовановић, Београд 2005.

Василић, *Студеница* = А. Василић, *Студеница*, Београд 1960.

Византијски свет на Балкану = *Византијски свет на Балкану*. I-II, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012.

Византија сквоз века = *Византија сквоз века*, ed. Ю. А. Пятницкий, Санкт Петербург 2017.

Војводић, *Запажања и размишљања* = Војводић, *Запажања и размишљања о сликарству светилишта Спасове цркве у Жичи*, Ниш и Византија 11 (2013) 247-266.

Војводић, *Идејне основе српске владарске слике* = Д. И. Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, докторска дисертација, Универзитет у Београду 2006.

Војводић, *Иконографија и култ светог Стефана* = Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 537-565.

Војводић, „Обавијен земаљском сликом“ = Д. Војводић, „Обавијен земаљском сликом“. *О представама византијских и српских средњовековних владара у проскинези*, ЦС 4 (2007) 379-401.

Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника* = Д. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, ЗРВИ 37 (1997) 121-150.

Војводић, *Поствизантијско сликарство Ђурђевих ступова* = Д. Војводић, *Поствизантијско сликарство Ђурђевих ступова у Будимљи*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, 553-563.

Војводић, *Први гроб светог Симеона Српског* = Д. Војводић, *Први гроб светог Симеона Српског*, in: *Шеста казивања о Светој гори*, Београд 2010, 15-41.

Војводић, *Путеви и фазе* = Д. Војводић, *Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије светог Саве Српског*, Ниш и Византија 13 (2015) 49-72.

Војводић, *Свети Ахилије* = Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005.

Војводић, *Студенички гроб светог Симеона* = Д. Војводић, *Студенички гроб светог Симеона Српског. Прилози грађи и запажања о живопису*, in: *Владар, монах и светитељ. Стефан Немања – преподобни Симеон Мироточици и српска историја и култура (1113–1216)*, ed. М. Радујко, у штампи.

Војводић, *Хилндарски гроб светог Симеона* = Д. Војводић, *Хилндарски гроб светог Симеона српског и његов сликани украс*, ХЗ 11 (2004) 27-58.

Војводић, Живковић, *Деизисни чин из Пиве* = Д. Војводић, М. Живковић, *Деизисни чин из Пиве. Прилог проучавању иконостаса и иконописа у пивском манастиру*, Зограф 38 (2014) 203-219.

Вранешевић, *Свети Амвросије* = Б. Вранешевић, *Свети Амвросије милански у српском зидном сликарству*, Ниш и Византија 4 (2006) 307-322.

Габелић, *Конче* = С. Габелић, *Манастир Конче*, Београд 2008.

Габелић, *Лесново* = С. Габелић, *Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998.

Габелић, *О иконографији светог Прокопија* = С. Габелић, *О иконографији светог Прокопија*, ЗРВИ 43 (2006) 527-552.

Габелић, *Представе Петозарних мученика* = С. Габелић, *Представе Петозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи*, Зограф 29 (2002-2003) 191-198.

Габелић, *Свети Христофор* = С. Габелић, *Из иконографије живописа Богородичине цркве у Студеници (1208/1209): Св. Христофор*, in: *Владар, монах и светитељ. Стефан Немања – преподобни Симеон Мироточици и српска историја и култура (1113–1216)*, ed. М. Радујко, у штампи.

Габелић, *Циклус арханђела* = С. Габелић, *Циклус араханђела у византијској уметности*, Београд 1991.

Гавриловић, *Богородица Одигитрија* = А. Гавриловић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаришији*, Београд 2018.

Гавриловић, *Живопис вестибила* = З. Гавриловић, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници. Избор тема и симболика*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 185-191 (= *Frescoes in the Vestibules of the Church of the Virgin at Studenica* = in: eadem, *Studies in Byzantine & Serbian Medieval Art*, London 2001, 94-109).

Георгиевски, *Галерија на икони* = М. Георгиевски, *Галерија на икони – Охрид*, Охрид 1999.

Герасименко, *Мина Египетский* = Н. В. Герасименко, *Мина Египетский (Фригийский) или Мина Калликелад? К вопросу об одной иконографической особенности*, in: *Образ Византии*, 105-114.

Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской I* = Н. В. Герасименко, А. В. Захарова, В. Д. Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской. Часть I: Внутренние галереи*, ВВ 66 (2007) 24-59.

Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской II* = Н. В. Герасименко, А. В. Захарова, В. Д. Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской. Часть II. Западное пространство основного объема под хорами*, ИХМ 11 (2009) 208-256.

Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Св. Софии Киевской III* = Н. В. Герасименко, А. В. Захарова, В. Д. Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Св. Софии Киевской. Подкупольное пространство*, ИХМ 13 (2016) 115-130.

Герасименко, Захарова, Сарабьянов, *Изображения святых на хорах* = Н. В. Герасименко, А. В. Захарова, В. Д. Сарабьянов, *Изображения святых на хорах собора Св. Софии в Киеве. Новые атрибуции*, ВВ 73 (2014) 219-236.

Гергова, *Св. Георги Нови Софийски* = И. Гергова, *Св. Георги Нови Софийски. Разпространение и аспекти на култа*, in: *Герои. Култове. Светци*, edd. И. Гергова, Е. Мутафов, София 2015, 45-70.

Геров, *Ангелите – пазители на входа* = Г. Геров, *Ангелите – пазители на входа*, ЗРВИ 46 (2009) 435-442.

Глигоријевић-Максимовић, *Представе светог Саве Освећеног* = М. Глигоријевић-Максимовић, *Представе светог Саве Освећеног у Жичи*, in: *Манастир Жича*, 369-373.

Глигоријевић-Максимовић, *Сликаство XIV века* = М. Глигоријевић-Максимовић, *Сликаство XIV века у манастиру Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 77-171.

Голубовић, *Зидно сликарство Петковице* = Б. Голубовић, *Зидно сликарство цркве Петковице на Фрушкој гори*, ЗЛУМС 22 (1986) 85-125.

Ѓорѓиевски, *За претставите на светите војни* = Д. Ѓорѓиевски, *За претставите на светите војни во црквата св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино*, Патримониум. МК 1 (2008) 79-100.

Ѓорѓиевски, *Светите Петозарници* = Д. Ѓорѓиевски, *Прилог кон проучавањата на колтот на светите Петозарници и идејната програма во северната купола на манастирот Трескавец*, Патримониум.МК 7 (2014) 121-132.

Государственная Третьяковская галерея = Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. I. Древнерусское искусство X — начала XV века, ed. Я. В. Брук, Москва 1995.

Грабар, *Нерукотворенный Спас* = А. Н. Грабар, *Нерукотворенный Спас Лансакого собора*, Прага 1930.

Грабаръ, *Боянската църква* = А. Грабаръ, *Боянската църква*, София 1924.

Грозданов, *Курбиново и други студии* = Ц. Грозданов, *Курбиново и други студии за фрескоживописот во Преспа*, Скопје 2006.

Грозданов, *Портрети на светителите* = Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век*, Скопје 1983.

Грозданов, *Студии за охридскиот живопис* = Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990.

Грозданов, *Циклусот на Четириесетте маченици* = Ц. Грозданов, *Циклусот на Четириесетте маченици во Света Софија Охридска*, in: idem, *Студии за охридскиот живопис*, 42–50

Грозданов, Хадерман Мисгвиш, *Курбиново* = Ц. Грозданов, Л. Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, Скопје 1992.

Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда* = А. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 191-209.

Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода = *Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл*, ed. И. Стерлингова, Москва 1996.

Димитријевић, *Светих седам ефеских младића* = К. Димитријевић, *Представа Светих седам ефеских младића у Богородичиној цркви у Студеници*, ЗЛУМС 26 (2008) 43-55.

Дмитриевски собор = *Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания*, ed. Э. С. Смирнова, Москва 1997.

Добрый кормчий = *Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире*, ed. А. В. Бугаевский, Москва 2011.

Доментијан. Житије светог Саве = *Доментијан. Житије светог Саве*, edd. Љ. Јухас-Георгијевска, Т. Јовановић, Београд 2001.

Дурковић-Јакшић, *Обнављање Студенице* = Љ. Дурковић-Јакшић, *Обнављање Студенице и пренос из Каленића моштију Светог Краља Стефана Првовенчаног 1839. године*, in: *Осам векова Студенице*, 275-305.

Ђорђевић, *Живопис XII века* = И. М. Ђорђевић, *Живопис XII века у цркви Светог Ђорђа у Расу – археолошки досије и историографска белешка*, in: *Стефан Немања*, 307-316 (= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 285-298).

Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле* = И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994.

Ђорђевић, *Натписи* = И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, in: *Осам векова Студенице*, 197-200 (= idem, *Студије*, 320-329).

Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле* = И. М. Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле у Ђурђевим ступовима у Расу*, in: idem, *Студије*, 154-168 [= *On the Scene of the Descent of the Holy Spirit on the Apostles at Djurdjevi Stupovi at Ras*, ЗРВИ 38 (1999-2000) 239-253].

Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству* = И. М. Ђорђевић, *О представи Силаска Светог духа на апостоле у српском зидном сликарству средњег века*, in: idem, *Студије*, 169-179.

Ђорђевић, *О сликаним програмима* = И. М. Ђорђевић, *О сликаним програмима српских цркава XIII столећа*, in: *Краљ Владислав и Србија XIII века*, ed. Т. Живковић, Београд 2003, 147-164 (=idem, *Студије*, 271-284).

Ђорђевић, *О фреско-иконама* = И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУМС 14 (1978) 77-98 (= idem, *Студије*, 117-138).

Ђорђевић, *Представа Саве Јерусалимског* = И. М. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, in: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Београд 1987, 171–182 (= idem, *Студије*, 171–182).

Ђорђевић, *Програм* = И. М. Ђорђевић, *Програм Богородичине цркве у Студеници и српско средњовековно зидно сликарство*, in: idem, *Студије*, 207-284 (=idem, *Das Programm der Muttergotteskirche in Studenica und die serbische mittelalterliche Wandmalerei*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, 505-515).

Ђорђевић, *Свети Симеон Немања* = И. М. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, ЛЗ 33 (1993) 159-166 (=idem, *Студије*, 425-436).

Ђорђевић, *Свети столпници* = И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18 (1982) 45-51 (=idem, *Студије*, 64-75).

Ђорђевић, *Кучевиште* = И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУМС 17 (1981) 77-110.

Ђорђевић, *Студије* = И. М. Ђорђевић, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008.

Ђорђевић (В.), *Студеница* = *Студеница. Путничка црта од Владана Ђорђевића*, Вила. Лист за забаву, књижевност и науку 1/1 (1865) 2-7; 1/2 (1865) 17-21; 1/3 (1865) 27-33; 1/4 (1865) 46-50.

Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија = *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, edd. Б. Тодић, М. Радујко, Беране – Београд 2011.

Ђурић, *Византијске фреске* = В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974.

Ђурић, *Иконе из Југославије* = В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961.

Ђурић, *Иконографска похвала* = В. Ј. Ђурић, *Иконографска похвала Светом Симеону Немањи у Студеници*, in: *Стефан Немања*, 267-280.

Ђурић, *Најстарији живопис* = В. Ј. Ђурић, *Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког*, ЗРВИ 5 (1958) 173–200.

Ђурић, *Портрети на капији Студенице* = В. Ј. Ђурић, *Портрети на капији Студенице*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1969, 105-111.

Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба* = В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in: *Сава Немањић*, 246-248.

Ђурић, *Сопоћани* = В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991².

Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века* = В. Ј. Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971.

Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу* = В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985) 26-40.

Ђурић, *Црква Свете Софије* = В. Ј. Ђурић, *Црква Свете Софије у Охриду*, Београд 1963.

Ђурић, Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку* = В. Ј. Ђурић, Г. Бабић-Ђорђевић, *Српска уметност у средњем веку*. I-II, Београд 1997.

Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија* = В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990.

Ђурић (С.), *Уломци студеничког живописа* = С. Ђурић, *Уломци студеничког живописа*, in: *Благо манастира Студенице*, 125-135.

Живковић, *Богородица Љевишка* = Б. Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, Београд 1991.

Живковић, *Милешева* = Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992.

Живковић, *Раваница* = Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990.

Живковић, *Сопоћани* = Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984.

Живковић (М.), *Из иконографског програма* = М. Живковић, *Из иконографског програма Богородичине цркве у Студеници: појединачне светитељске представе у северном вестибилу (1568)*, Ниш и Византија 12 (2013) 409-432.

Живковић (М.), *Представе светих монаха* = М. Живковић, *Представе светих монаха у западном травеју Богородичине цркве у Студеници*, Зограф 39 (2015) 65-90.

Живковић (М.), *Прилози проучавању архијерејских представа* = М. Живковић, *Прилози проучавању архијерејских представа у католикону манастира Студенице*, ЗРВИ 51 (2014) 215-245.

Живковић (М.), *Студеница* = М. Живковић, *Студеница. Гробна црква родоначелника династије – темељ црквене и државне самосталности*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 193-209.

Живојиновић, *Историја Хиландара* = М. Живојиновић, *Историја Хиландара I. Од оснивања манастира 1198. до 1335*, Београд 1997.

Живојиновић, *Почеци светогорског монаштва* = М. Живојиновић, *Почеци светогорског монаштва (од краја VIII до друге половине X века)*, in: *Казивања о Светој Гори*, Београд 1995, 11-24.

Зарић, *Фреске у средњем травеју* = Р. Зарић, *Фреске у средњем травеју цркве Светих Апостола у Пећи*, Саопштења 25 (1993) 55-70.

Захарова, *Варијанте иконографије Тайној вечери* = А. В. Захарова, *Варијанте иконографије Тайној вечери в живописи средневизант. периода*, ТГЭ 51 (2010) 97-108.

Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама = *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама Србије, Босне и Дубровника I. 1186-1321*, edd. В. Мошин, С. Ћирковић, Д. Синдик, Београд 2011.

Зидно сликарство манастира Дечана = *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, В. Ј. Ђурић, Београд 1995.

Иванов, *К датировке Жития святого Нифонта* = С. А. Иванов, *К датировке Жития святого Нифонта*. (*Bibliotheca hagiographica graeca / Ed. F. Halkin. Bruxelles, 1957; 1371 z*), ВВ 58 (1999) 72-75.

Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима* = М. Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, СКМ 1 (1961) 113-144.

Извештај о раду на конзервацији = *Извештај о раду на конзервацији живописа Богородичине цркве манастира Студенице*, Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије.

История русского искусства = *История русского искусства II/2. Искусство второй половины XII века*, ed. Л. И. Лифшиц, Москва 2015.

Јустин, *Божанствене литургије* = Ј. Поповић, *Божанствене литургије*, Београд 1978.

Јустин, *Догматика* = Ј. Поповић, *Догматика православне цркве. I-III*, Београд 1978.

Јустин, *Житија светих* = Ј. Поповић, *Житија светих за јануар – Житија светих за децембар*, Манастир Ђелије –Београд 1972-1977.

Кајмаковић, *Георгије Митрофановић* = З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977.

Кашанин et al., *Студеница* (1968) = М. Кашанин et al., *Студеница*, Београд 1968.

Кашанин et al., *Манастир Студеница* = М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакопа, *Манастир Студеница*, Београд 1986.

Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања* = С. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 121-130.

Кисас, *Оморфоклисија* = С. Кисас, *Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије*, Београд 2008.

Книга паломник = *Книга паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году*, ed. Хр. М. Лопарев, Православный палестинский сборник 51 (1899) I-CXLIV, 1-111.

Коматина, *Историјска подлога чудâ Св. Симеона* = И. Коматина, *Историјска подлога чудâ Св. Симеона у Житију Симеоновом од Стефана Првовенчаног*, ЗРВИ 51 (2014) 111-134.

Коматина, *Црква и држава* = И. Коматина, *Црква и држава у српским земљама од XI до XIII века*, Београд 2016.

Кондаков, *Иконографја Богоматери* = Н. П. Кондаков, *Иконографја Богоматери I-II*, Петроград 1915.

Кораћ, *Градитељска школа Поморја* = В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965.

Костовска, *Манастир* = П. Костовска, *Црквата Св. Никола во с. Манастир*, Скопје 2009 (непубликована докторска дисертација),

Костовска, *Маченичките допојасја* = П. Костовска, *Маченичките допојасја во Свети Никола, во Манастир, Мариово*, Зборник. Средновековна уметност 6 (2007) 7-47.

Костовска, *Свети Никола у Вароши* = П. Костовска, *Зидно сликарство Светог Николе у Вароши код Прилепа*, магистарски рад, Универзитет у Београду 1998.

Коцо, *Миљковиќ–Пепек, Манастир* = Д. Коцо, *Миљковиќ–Пепек, Манастир*, Скопје 1958.

Кучековић, *Рецепција традиционалних тема* = А. Кучековић, *Рецепција традиционалних тема на ранобарокним иконостасима у Славонији: на додиру јужнобалканских и украјинских утицаја*, in: *Византијско наслеђе и српска уметност III. Замисање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века*, edd. Л. Мереник, В. Симић, И. Борозан, Београд 2016, 39-45.

Лазарев, *Историја* = В. Н. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд 2004.

Лазарев, *Мозаики Софије Киевској* = В. Н. Лазарев, *Мозаики Софије Киевској*, Москва 1960.

Лазарев, *Система живописной декорации* = В. Н. Лазарев, *Система живописной декорации византијског храма IX-XI веков*, in: *idem, Византијска живопис*, Москва 1971, 96-108.

Лазарев, *Фрески Старој Ладози* = В. Н. Лазарев, *Фрески Старој Ладози*, Москва 1960.

Лидов, *Ахтала* = А. М. Лидов, *Росписи манастира Ахтала. Историја, иконографија, мастера*, Москва 2014².

Лидов, *Византијске иконе Синаја* = А. М. Лидов, *Византијске иконе Синаја*, Москва-Афины 1999.

Лидов, *Иеротопија* = А. М. Лидов, *Иеротопија. Просторне иконе и образи парадигме у византијској култури*, Москва 2009.

Лидов, *Икона* = А. М. Лидов, *Икона. Мир святих образа у Византији и Древној Руси*, Москва 2014.

Лидов, *Мандилион и Керамион* = А. М. Лидов, *Мандилион и Керамион као образ-архетип сакралног простора*, in: *Востонохристијанске реликвије*, ed. *idem*, Москва 2003, 249-280 (= *idem, Иеротопија*, 107-133).

Лидов, *Образ «Христа архиереја»* = А. М. Лидов, *Образ «Христа архиереја» у иконографској програми Софије Охридској*, Зограф 17 (1987) 5-8 (= *idem, «Христос, освештајући храм»*). *К истолковању иконографској програми Софије Охридској*, in: *idem, Икона*, 237-244).

Лидов, *Полиморфизм Христа* = А. М. Лидов, *Полиморфизм Христа у византијској иконографији после Схизме 1054 године*, in: *idem, Икона*, 193-236.

Лидов, *Схизма и византијска храмова декорација* = А. М. Лидов, *Схизма и византијска храмова декорација*, in: *Востонохристијански храм. Литургија и уметност*, ed. А. М. Лидов. Москва 1994, 17-35 [= *idem, Икона*, 169-192; верзија на

енглеском језику: idem, *Byzantine Church Decoration and the Schism of 1054*, Byzantion 68/2 (1998) 381-405].

Луковникова, *Образ Христа – Ангела Великогo Совета* = Е. А. Луковникова, *Образ Христа – Ангела Великогo Совета из цркви Богородици Перивленти в Охриде. Развитие иконографии и и особености образа*, ИХМ 6 (2002) 66-80.

Мавродинова, *Иконография* = Л. Мавродинова, *Иконография на дванадесетте големи църковни празника в средновековната стенна живопис в България*, София 2009.

Мавродинова, *Мелник* = Л. Мавродинова, *Църквата Свети Никола при Мелник*, София 1975.

Магловски, *Студеница* = Љ. и Ј. Магловски, *Студеница*, Београд 1991.

Максимовић, *Владарска идеологија* = Љ. Максимовић, *Владарска идеологија у српској држави и подизање Студенице*, in: idem, *Византијски свети и Срби*, Београд 2008 (= *L'idéologie du souverain dans l'Etat serbe et la construction de Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 35-49).

Манастир Жича = *Манастир Жича*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000.

Манастир Морача = *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006.

Манастир Хиландар = *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998.

Мандић, *Древник* = С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975.

Мандић, *Моленије рабе Божије Анастасије* = С. Мандић, *Моленије рабе Божије монахиње Анастасије*, in: idem, *Древник*, 48-64.

Мандић, *Сетите се Саве грешног* = С. Мандић, *Сетите се Саве грешног*, in: idem, *Древник*, 81-88.

Мандић, *Студеница* = С. Мандић, *Студеница. Богородичина црква*, Београд 1966.

Мандић, Лађевић, *Откривање и конзервација* = С. Мандић, М. Лађевић, *Откривање и конзервација фресака у Студеници*, Саопштења 1 (1956) 39-41.

Марголіна, Уљяновський, *Київська обитель Святого Кирила* = І.Є. Марголіна, В.І. Уљяновський, *Київська обитель Святого Кирила*, Київ 2005.

Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића* = С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997.

Марјановић, Душанић, *Владарске инсигније* = С. Марјановић, Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994.

Марјановић-Душанић, *Запис старца Сименона* = С. Марјановић-Душанић, *Запис старца Сименона на „Вукановом“ јеванђељу*, Старинар, н. с. 43-44 (1992-1993) 201-210.

Марјановић-Душанић, *Свети краљ* = С. Марјановић-Душанић, *Свети краљ. Култ Стефана Дечанског*, Београд 2007.

Марковић, *Одблесци култа* = М. Марковић, *Одблесци култа Св. Илариона Мегленског у поствизантијској уметности на Балкану*, ЗЛУМС 32-33 (2003) 213-221.

Марковић, *О иконографији светих ратника* = М. Марковић, *О иконографији светих ратника и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 567-630.

Марковић, *Перивлепта* = М. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима*, Зограф 35 (2011) 119-143.

Марковић, *Појединачне фигуре* = М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 234-264.

Марковић, *Прво путовање светог Саве* = М. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009.

Марковић, *Представе св. Павла Кајумског и св. Никите Гота* = М. Марковић, *Представе св. Павла Кајумског и св. Никите Гота на византијском литијском крсту из збирке Џорџа Ортиза*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, 493-509.

Марковић, *Прилози за историју Светог Никите* = М. Марковић, *Прилози за историју Светог Никите код Скопља. Оснивање манастира – Милутинова обнова – хиландарски метох*, ХЗ 11 (2004) 63-132.

Марковић, *Првобитни живопис* = М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, 221-242.

Марковић, *Свети Никита* = М. Марковић, *Свети Никола код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд 2015.

Марковић, *Свети ратници из Ресаве* = М. Марковић, *Свети ратници из Ресаве. Иконографска анализа*, in: *Манастир Ресаве. Историја и уметност*, ed. В. Ј. Ђурић, Деспотовац 1995, 191-217.

Марковић, *Циклус Великих празника* = М. Марковић, *Циклус Великих празника*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 107-120.

Марковић (В.), *Православно монаштво* = В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци 1920 (репринт Горњи Милановац 2002).

Матић, *Српски иконопис* = М. Матић, *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије, 1557-1690*, Београд 2017.

Медаковић, *Истраживачи српских старина* = Д. Медаковић, *Истраживачи српских старина*, Београд 1985.

Медић, *Стари сликарски приручници III* = М. Медић, *Стари сликарски приручници. III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*, Београд 2005.

Мијовић, *Менолог* = П. Мијовић, *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973.

Милановић, *Јеванђељске сцене* = В. Милановић, *Јеванђељске сцене у припрати милешевске цркве. Прилог реконструкцији и тумачењу првобитног програма*, Зограф 37 (2013) 107-132.

Милановић, *О првобитном програму* = В. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, in: *Манастир Морача*, 141-182.

Милановић, *О светосавској редакцији* = В. Милановић, *О светосавској редакцији ликова светих монаха у припрати милешевске цркве. Прилог истраживању заједничких места у сликаним програмима црквених задужбина Немањића у XIII веку*, *Balkanica* 32-33-34 (2001-2002) 263-295.

Милановић, *Програм живописа у припрати* = В. Милановић, *Програм живописа у припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 361-375.

Милановић, *Програм зидног сликарства у припратама* = В. Д. Милановић, *Програм зидног сликарства у припратама српских цркава у XIII веку*, докторска дисертација, Универзитет у Београду 2018.

Милановић, *Свети песници* = В. Милановић, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, in: *Манастир Жича*, 165-186.

Милановић, *Старозаветне теме* = В. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 213-240.

Милешева у историји српског народа, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987.

Милићевић, *Манастири у Србији* = М. Ђ. Милићевић, *Манастири у Србији*, Београд 1867 [= ГСУД 21 (1867) 1-96].

Милојевић, *Путонис* = М. С. Милојевић, *Путонис дела праве – старе – Србије I*, Београд 1871.

Милорадовић, *Представа Светог Арсенија* = К. Милорадовић, *Представа Светог Арсенија Српског у пелиновском сликаном календару*, Саопштења 47 (2015) 121-130.

Милошевић, *Срби светитељи* = Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, in: *О Србљаку*, 149-186.

Миљковић, *Житија светог Саве* = Б. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008.

Миљковић, *Немањићи и Свети Никола у Барију* = Б. Миљковић, *Немањићи и Свети Никола у Барију*, ЗРВИ 44/1 (2007) 275-294.

Миљковић, *Сликарство западног улаза* = Б. Миљковић, *Сликарство западног улаза у манастир Студеницу из 1208/9. године*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, 183-187 (= idem, *La décoration peinte de l'entrée ouest de l'enceinte du monastère de Studenica – 1208/09*, СВ 31 (2000) 71-80).

Миљковић, *Хиландарски игумански штап* = Б. Миљковић, *Хиландарски игумански штап*, in: *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ I*, 127-132.

Миљковић, *Чудотворна икона* = Б. Миљковић, *Чудотворна икона у Византији*, Београд 2017.

Миљковић–Пепек, *Велјуса* = П. Миљковић–Пепек, *Велјуса. Манастир Св. Богородица Милостива во селото Велјуса крај Струмица*, Скопје 1981.

Миљковић–Пепек, *Водоча* = П. Миљковић–Пепек, *Комплексот цркви во Водоча*, Скопје 1975.

Миљковић–Пепек, *Материјали I* = П. Миљковић–Пепек, *Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црква св. Софија во Охрид*, ЗАМС 1 (1955–1956) 31-70.

Миљковић–Пепек, *Материјали III* = П. Миљковић–Пепек, *Материјали за историја на средновековното сликарство во Македонија III. Фреските во наосот и нартексот на црквата св. Софија во Охрид*, КН 3 (1971) 1-25.

Минева, *Предложения за канонизация* = Е. Минева, *Предложения за канонизация на светци през XVв. - примери от византийската, старобългарската и старосръбската литература*, СЛ 48/2 (2013) 196-209.

Мирковић, *Православна литургика* = Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о Богослужењу православне источне цркве. I-II*, Београд 1982³.

Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву* = Л. Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, Споменик СКА 83, други разред, 65, Београд 1936.

Мирковић, *Хеортологија* = Л. Мирковић, *Хеортологија, или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961.

Михаиловић, *Црква Светог Петра* = Р. Михаиловић, *Црква Светог Петра код Новог Пазара*, НЗ 10 (1986) 67-100.

Мршовић, *Свети Ђорђе у Подгорици* = М. Мршовић, *Зидно сликарство цркве Светог Ђорђа у Подгорици*, мастер рад, Универзитет у Београду 2013.

На траговима Војислава Ј. Ђурића = *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, edd. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011.

Нешковић, *Ђурђеви Ступови* = Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу. Постанак архитектуре цркве Св. Ђорђа и стварање рашког типа споменика у архитектури средњовековне Србије*, Краљево 1984.

Никитенко, *К иконографической программе* = Н. Н. Никитенко, *К иконографической программе однофигурных фресок Софийского собора в Киеве*, ВВ 48 (1987) 101-107.

Николић, *Конзерваторски запис I* = Р. Николић, *Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице, I део*, Саопштења 18 (1986) 23-61.

Николић, *Конзерваторски запис II* = *Конзерваторски натпис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице, II део*, Саопштења 19 (1987) 37-79.

Образ Византии = *Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой*, Москва 2008.

Овчинников, *Символика христианского искусства* = А. Н. Овчинников, *Символика христианского искусства*, Москва 1999.

Овчинников, *“Страшный суд” в Атени* = А. Н. Овчинников, *Копия-реконструкция как метод восстановления утраченной иконографии (на примере композиции “Страшный суд” в Атени)*, in: *idem, Символика христианского искусства*, 223-251.

Овчинников, *Суздальские золотые врата* = А. Н. Овчинников, *Суздальские золотые врата*, Москва 1978.

Овчинников, *Шиферное "Распятие" XIII в* = А. Н. Овчинников, *Шиферное "Распятие" XIII в. з коллекции Новгородского музея*, in: idem, *Символика христианского искусства*, 205-222.

Озолин, *Православная иконография Пятидесятницы* = Н. Озолин, *Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках и эволюции византийского извода*, Москва 2001.

Окунев, *Милешево* = Н. Л. Окунев, *Милешево. Памятник сербского искусства XIII в.*, BSI 7 (1937-1938) 33-107.

Окунев, *Портреты* = Н. Л. Окунев, *Портреты королев-ктиторов в сербской церковной живописи*, BSI 2/1 (1930) 74-99.

Описание святынь Константинополя = *Описание святынь Константинополя в латинской рукописи XII в.*, in: *Чудотворная икона*, 436-463.

Осам векова Студенице = *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986.

Павловић, *Градац* = Д. Павловић, *Зидно сликарство Благовештенске цркве манастира Градца*, магистарски рад, Универзитет у Београду 2010.

Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона* = Д. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и запажања о појединим иконографским особеностима*, Зограф 36 (2012) 89-108.

Павловић, *Култ и иконографија двојице светих Андреја* = Д. Павловић, *Култ и иконографија двојице светих Андреја са Крита*, ЗРВИ 49 (2012) 213-234.

Павловић, *Култ и иконографија четрдесеторице севастијских мученика* = Д. Павловић, *Култ и иконографија четрдесеторице севастијских мученика у Србији XIII века*, Ниш и Византија 7 (2009) 293-304.

Павловић, *О једном особеном моделу* = Д. Павловић, *О једном особеном моделу распоређивања сцена Великих празника: Студеница – Градац*, in: *Византијски свет на Балкану II*, 443-457.

Павловић, *Представе* = Д. Павловић, *Представе светог Алексија Божјег човека, светог Јована Каливита и светог Јефросина Повара у византијском и поствизантијском зидном сликарству*, ЗНМ 21/2 (2014) 53-89.

Павловић, *Тематски програми* = Д. Павловић, *Тематски програми српског монументалног сликарства*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 249-259.

Павловић (Л.), *Култови лица* = Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца (историјско-етнографска расправа)*, Смедерево 1965.

Павловић (Л.), *Сликарство и натписи Живка Павловића* = Л. Павловић, *Сликарство и натписи Живка Павловића у Немањиној Студеници*, *Viminacium* 6 (1991) 116-118.

Пајкић, *Цркве у Великој Хочи* = П. Пајкић, *Цркве у Великој Хочи*, СКМ 2-3 (1963) 157-194.

Папахрисанту, *Атонско монаштво* = Д. Папахрисанту, *Атонско монаштво. Почети и организација*, Београд 2003.

Пеич, *Изображение Тайной вечери* = С. Пеич, *Изображение Тайной вечери в дабарској цркви св. Николая*, in: *От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой*, ed. М. А. Орлова, Москва 2007, 351-366.

Пејић, *Манастир Пустинья* = С. Пејић, *Манастир Пустинья*, Београд 2002.

Пејић, *Мандилион* = С. Пејић, *Мандилион у послевизантијској уметности*, ЗЛУМС 34-35 (2003) 73-94.

Пејић, *Никољац* = С. Пејић, *Црква Светог Николе у Никољцу*, Београд 2014.

Пејић, *Свети Никола Дабарски* = С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009.

Пејић, *Стара држава у темeljима нове цркве* = С. Пејић, *Стара држава у темeljима нове цркве*, in: *Сакрална уметност српских земаља*, 515-527.

Пејић, *Црква Богородичиног Успења у Мртвици* = С. Пејић, *Црква Богородичиног Успења у Мртвици – сликарство*, Саопштења 20-21 (1988-1989) 109-134.

Пејић, *Црна Река* = С. Пејић, *Црна река – уз проблем живописа на фасадама*, in: *Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки*, ed. Д. Бојовић, Приштина-Београд 1998,

Пејовић, *Представе музичких инструмената* = Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд 1984.

Пенкова, *Образ святости* = Б. Пенкова, *Образ святости. Изображения святых в Боянской церкви*, in: *Древнерусское искусство. Идея и образ*, Москва 2009, 133-160.

Перић, *Мајка Св. Саве* = Ђ. Перић, *Мајка Св. Саве, госпођа Ана(стасија), према историји и предању*, ТП 19/3-4 (1986) 185-231.

Петковић, *Архиепископ Данило I* = С. Петковић, *Архиепископ Данило I – ктитор фресака у проскомидији пећке цркве Светих Апостола*, Зограф 30 (2004-2005) 81-88.

Петковић, *Зидно сликарство* = С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад 1965.

Петковић, *Иконе манастира Хиландара* = С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997.

Петковић, *Култ и представе српског архиепископа Арсенија у Русији* = Петковић, *Култ и представе српског архиепископа Арсенија у Русији од XV до XVIII века*, in: idem, *Српски светитељи*, 81-90.

Петковић, *Ликови Срба светитеља* = С. Петковић, *Ликови Срба светитеља у српским штампаним књигама XVI века*, ЗЛУМС 26 (1990) 139-158 (= idem, *Српски светитељи*, 153-168).

Петковић, *Милешевске фреске из XVI века* = С. Петковић, *Милешевске фреске из XVI века*, Саопштења 27-28 (1995-1996) 123-130.

Петковић, *Морача* = С. Петковић, *Морача*, Манастир Морача 2002²

Петковић, *О фрескама XVI века* = С. Петковић, *О фрескама XVI века из приправе Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 18 (1984) 57-65.

Петковић, *Света Тројица* = С. Петковић, *Манастир Света Тројица у Пљевљима*, Пљевља 2008².

Петковић, *Српски светитељи* = С. Петковић, *Српски светитељи у сликарству православних народа*, Нови Сад 2007.

Петковић (В.), *Иконографија манастирских цркава* = В. Р. Петковић, *Иконографија манастирских цркава у Србији*, Нова искра год. 8 (1906) 301-305; год. 8, бр. 10 (1906) 341-346.

Петковић (В.), *Ликови ктитора* = В. Р. Петковић, *Ликови ктитора у старим црквама српским*, Нова искра, год.10, бр. 10 (1911) 299-304.

Петковић (В.), *Студеница* = В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924

Петковић (В.), *Преглед* = В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950.

Петковић (В.), *Старине* = В. Р. Петковић, *Старине. Записи, натписи, листине*, Београд 1923.

Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице* = Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи*, Санкт Петербург 2002.

Пивоварова, „*Страшный суд*“ = Н. Пивоварова, „*Страшный суд*“ в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII века, in: *Дмитриевский собор*, 128-146.

Пириватрић, *Грчки цар Алексије* = С. Пириватрић, *Грчки цар Алексије у првим житијима Светог Симеона Немање*, ЗРВИ 53 (2016) 161-178.

Пириватрић, *Манојло I Комнин* = С. Пириватрић, *Манојло I Комнин*, „*царски сан*“ и „*самодрици области српског престола*“, ЗРВИ 48 (2011) 89-113.

Пириватрић, *Хронологија и историјски контекст* = С. Пириватрић, *Хронологија и историјски контекст подизања манастира Студенице*, Зограф 39 (2015) 47-56.

Покрышкин, *Православная церковная архитектура* = П. Покрышкин, *Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. в нынешнемъ Сербском Королевстве*, Санкт-Петербург 1906.

Покровский, *Евангелие* = Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, Москва 2001².

Покровский, *Страшный суд* = Н. В. Покровский, *Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства*, Труды VI Археологического съезда в Одессе 3 (1887) 285-381.

Попов, Тренев, *Миниатюры греческого минология* = Н. П. Попов, Д. К. Тренев, *Миниатюры греческого минология XI века № 183, Московской синодальной библиотеки*, Москва 1911.

Попова, *Миниатюры Хутынского Службеника* = О. С. Попова, *Миниатюры Хутынского Службеника раннего XIII в.*, in: *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*, Санкт Петербург 1997, 274-288.

Попова, Захарова, Орецкая, *Византийская миниатюра* = О. С. Попова, А. В. Захарова, И. А. Орецкая, *Византийская миниатюра второй половины X - начала XII века*, Москва 2012.

Попова, Сарабьянов, *Мозаики и фрески* = О. С. Попова, В. Д. Сарабьянов, *Мозаики и фрески Святой Софии Киевской*, Москва 2017.

Поповић, *Гроб светог Симеона* = Д. Поповић, *Гроб светог Симеона у Студеници*, in: *Осам векова Студенице*, 155-166.

Поповић, *О настанку култа светог Симеона* = Д. Поповић, *О настанку култа светог Симеона*, in: Стефан Немања, 347-369 (= eadem, *Под окриљем светости*, 41-73).

Поповић, *Патријарх Јефрем* = Д. Поповић, *Патријарх Јефрем – један позносредњовековни светитељски култ*, ЗРВИ 43 (2006) 111-124.

Поповић, *Под окриљем светости* = Д. Поповић, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006.

Поповић, *Средњовековни надгробни споменици* = Д. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Студеници*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200*, 491-504,

Поповић, *Српски владарски гроб* = Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992.

Поповић (Б.), *Студеница* = Б. Поповић, *Студеница. Осам векова сликарства, каталог изложбе*, Београд 2010.

Поповић (Љ), *Фигуре пророка* = Љ. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: идентификација и тумачење текстова*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 443-469.

Поповић (М.), *Манастир Студеница. Археолошка открића* = М. Поповић, *Манастир Студеница. Археолошка открића*, Београд 2015.

Поповић (М.), *Студеничка здања краља Милутина* = М. Поповић, *Студеничка здања краља Милутина*, in: *Манастир Студеница – 700 година Краљеве цркве*, 197-214.

Поповић (С.), *Крст у кругу* = С. Поповић, *Крст у кругу. Архитектура манастира у средњовековној Србији*, Београд 1994.

Порчић, *Документи* = Н. Порчић, *Документи српских средњовековних владара у дубровачким збиркама. Доба Немањића*, Београд 2017.

Посни триод = *Посни триод*, Грачаница 2008.

Преображенский, *Ктиторские портреты* = А. С. Преображенский, *Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI века*, Москва 2010.

Прерадовић, *Култови светитеља* = Д. Прерадовић, *Култови светитеља у византијским градовима на источној обали Јадрана (VI-IX век)*, Ниш и Византија 10 (2011) 523-535.

Прерадовић, Милановић, *Опитехришићански свети* = Д. Прерадовић, Љ. Милановић, *Опитехришићански свети у српској култној пракси и уметности*, in: *Сакрална уметности српских земаља*, 103-117.

Привалова, *Тимотесубани* = Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси 1980.

Проловић, *Представе мученика у Ресави* = Ј. Проловић, *Представе мученика у Ресави, прилог идентификацији*, Саопштења 40 (2008) 163-205.

Пространственне иконе = *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси*, ed. А. М. Лидов, Москва 2011.

Радовановић, *Иконографија фресака протезиса* = Ј. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве светих Апостола у Пећи*, ЗЛУМС 4 (1968) 27-63 (= idem, *Иконографска истраживања*, 1-23).

Радовановић, *Иконографска истраживања* = Ј. Радовановић, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988.

Радовановић, *Нови култови* = Ј. Радовановић, *Нови култови Срба светитеља и њихова иконографија у првој половини XVI века*, ЗЛУМС 27-28 (1991-1992) 151-174.

Радојичић, *Зашто је Студеница посвећена Богородици Благодетелници (=Евергетиди)* = Ђ. Сп. Радојичић, *Зашто је Студеница посвећена Богородици Благодетелници (=Евергетиди)*, Богословље 11/3-4 (1936) 3-16.

Радојичић, *Злато у српској уметности* = С. Радојичић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7 (1977) 28-35 (=idem, *Одабрани чланци и студије*, 199-210).

Радојичић, *Једна сликарска школа* = С. Радојичић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историји хришћанске уметности под Турцима*, in: idem, *Одабрани чланци и студије*, 258-279.

Радојичић, *Мајстори* = С. Радојичић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955.

Радојичић, *Милешева* = С. Радојичић, *Милешева*, Београд 1963.

Радојичић, *Милешевске фреске Страшног суда* = С. Радојичић, *Милешевске фреске Страшног суда*, in: idem, *Одабрани чланци и студије*, 182-189 [=Глас САНУ 234, Одељење друштвених наука, књ. 7 (1959) 69-79].

Радојичић, *Одабрани чланци и студије* = С. Радојичић, *Одабрани чланци и студије. 1933-1978*, Београд – Нови Сад 1982.

Радојичић, *Одјек „Песме над песмама* = С. Радојичић, *Одјек Песме над песмама“ у српској уметности XIII*, in: idem, *Одабрани чланци и студије*, 230-233 [=РБ 1 (1975), 29-32].

Радојичић, *Пилатов суд* = С. Радојичић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, in: idem, *Узори и дела*, 211-244.

Радојчић, *Портрети* = С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1997².

Радојчић, *Прилози* = С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, ЗРВИ 8/2 (1964) 355-382 (= *idem*, *Одабрани чланци и студије*, Београд – Нови Сад 1982, 109-127).

Радојчић, *Старо српско сликарство* = С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966.

Радојчић, *Узори и дела* = С. Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975.

Радојчић, *Фреска покајања Давидовог* = С. Радојчић, *Фреска покајања Давидовог у охридској Светој Софији*, in: *idem*, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965 (репринт Горњи Милановац 2002), 128–135.

Радујко, *Камено сапрестоље* = М. Радујко, *Камено сапрестоље и фриз фреско-икона у олтару жичке цркве Вазнесења Христовог*, Зограф 29 (2002-2003) 93-118.

Радујко, *Копорин* = М. Радујко, *Копорин*, Београд 2006.

Радујко, *Сапрестоље и доње место пожешког митрополита* = М. Радујко, *Сапрестоље и доње место пожешког митрополита. Литургијски мобилијар и зидно сликарство манастира Ораховице*, Зограф 41 (2017) 189–212.

Радујко, *Трагови престола* = М. Радујко, *Трагови престола великог жупана Стефана Немањића и фреско-украс главне цркве манастира Студенице*, Зограф 36 (2012) 47-64.

Раичевић, *Сликарство Црне Горе* = С. Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996.

Рајић, Тимотијевић, *Манастири Овчарко-кабларске клисуре* = Д. Рајић, М. Тимотијевић, *Манастири Овчарко-кабларске клисуре*, Чачак-Београд 2012.²

Ракић, *Икона Светог Арсенија* = З. Ракић, *Икона Светог Арсенија Српског у Галерији Матице српске у Новом Саду*, Саопштења 35-36 (2003-2004) 113-125.

Ракић, *Радул* = З. Ракић, *Радул – српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998.

Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века* = З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012.

Сава Немањић = *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ed. В. Ђурић, Београд 1979.

Сакрална уметност српских земаља = Византијско наслеђе и српска уметност II, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, edd. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016.

Сарабьянов, *Георгиевская церковь* = В. Д. Сарабьянов, *Георгиевская церковь в Старой Ладого*, Москва 2003.

Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Ефросиньева монастыря* = В. Д. Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь Ефросиньева монастыря и ее фрески*, Москва 2009.

Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря* = В. Д. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, Москва 2010.

Сарабьянов, *Чтимые святые домонгольской Руси* = В. Д. Сарабьянов, *Чтимые святые домонгольской Руси в росписях Софии Киевской. К вопросу о формировании локальной традиции. Часть I*, Искусствознание 3 (Москва 2014) 49-87.

Свети Јован Дамаскин. Празничне беседе = *Свети Јован Дамаскин. Празничне беседе*, ed. А. Јевтић, Београд 2002.

Свети Сава = *Свети Сава. Сабрана дела*, ed. Т. Јовановић, Београд 1998.

Свети Сава у српској историји и традицији = *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998.

Семенова, *Страстной цикл* = Е. С. Семенова, *Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Иконография и содержание*, ИХМ 10 (2007) 218-230.

Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда* = Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда у цркви св. Петра и Павла у Тутину*, Саопштења 17 (1985) 167-179 [= eadem, *Le Jugement dernier de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin en Yougoslavie*, in: *Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin*, éd. Т. Velmans, Paris 1984 (=СВ 6), 233-259].

Сковран, *Црква Светог Николе у Подврху* = А. Сковран, *Црква манастира Светог Николе у Подврху*, in: *Манастир Светог Николе у Подврху 1606-2006*, ed. Г. Марковић, Београд 2006.

Сковран-Вукчевић, *Фреске XIII века* = А. Сковран-Вукчевић, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, ЗРВИ 5 (1958) 149-172.

Смирнова, *Иконы Северо Восточной Руси* = Э. Смирнова, *Иконы Северо Восточной Руси*, Москва, 2004.

Смирнова, *Новгородская икона «Богородица Знамение»* = Э. С. Смирнова, *Новгородская икона «Богородица Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в.*, in: *Древнерусское искусство. Балканы. Русь*, Санкт Петербург 1995, 288-310.

Станић, *Црква Светог Николе* = Р. Станић, *Црква Светог Николе у Брезови код Ивањице*, Саопштења 25 (1993) 97-145.

Старечник = *Старечник*, прев. С. Јакшић, Београд – Нови Сад 2008.

Стародубцев, *Лекар и чудотворац* = Т. Стародубцев, *Лекар и чудотворац. Поштовање светог Самсона Странопримца и његове представе у средњовековном источнохришћанском сликарству*, Зограф 39 (2015)

Староубцев, *Под заштитом бесплотних* = Т. Староубцев, *Под заштитом бесплотних: представе арханђела Гаврила у храмовима живописаним у доба Лазаревића*, in: СΥΜΜΕΙΚΤΑ, 329-346.

Стародубцев, *Сакос* = Т. Стародубцев, *Сакос црквених достојанственика у средњовековној Србији*, in: *Византијски свет на Балкану II*, 523-550.

Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века* = Стародубцев, *Свети лекари у српском живопису XIII века*, ЗЛУМС 47 (2019), у штампани.

Стародубцев, *Српско зидно сликарство* = Т. Стародубцев, *Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића*. I-II, Београд 2016.

Стародубцев, *Уметнички утицаји хришћанског Истока* = Т. Стародубцев, *Питања уметничких утицаја хришћанског Истока у Србији крајем XII и током XIII столећа и путева њиховог преношења*, Зограф 40 (2016) 45-72.

Стефан Немања = *Стефан Немања – свети Симеон. Историја и предање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000.

Стефан Првовенчани = *Стефан Првовенчани, Сабрана дела*, edd. Љ. Јухас-Георгијевска, Т. Јовановић, Београд 1999.

Стојаковић, *Архитектонски простор* = А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970.

Стојановић, *Стари српски родослови* = Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Београд – Сремски Карловци 1927.

Студеница и византијска уметност око 1200 = *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, ed. В. Кораћ, Београд 1988.

Студенички типик = Свети Сава. Студенички типик, edd. М. Анђелковић, архимандрит др Тихон Ракићевић, Манастир Студеница 2018.

Суботић, *Иконографија светог Сава* = Г. Суботић, *Иконографија светог Сава у време турске власти*, in: *Сава Немањић*, 343-354

Суботић, *Најстарије представе* = Г. Суботић, *Најстарије представе светог Георгија Кратовца*, ЗРВИ 32 (1993) 167-202.

Суботић, *Охридска сликарска школа* = Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980.

Суботић, *Трећа жичка повеља* = Г. Суботић, *Трећа жичка повеља*, Зограф 31 (2006-2007) 51-58.

Суботић et al., *Натписи* = Г. Суботић, Б. Миљковић, И. Шпадијер, И. Тот, *Натписи историјске садржине у зидном сликарству. Том први. XII-XIII век*, Београд 2015.

Татић-Ђурић, *Богородица Знамења* = М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, ЗЛУМС 13 (1977) 3-26 (=eadem, *Студије о Богородици*, 177-197).

Татић-Ђурић, *Врата слова* = М. Татић-Ђурић, *Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, ЗЛУМС 8 (1972) 101-124 (= eadem, *Студије о Богородици*, 101-124).

Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог* = Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, ЗНМ 7 (1973) 39-51.

Татић-Ђурић, *Студеничка Богородица Кириотиса* = М. Татић-Ђурић, *Студеничка Богородица Кириотиса*, in: *Осам векова Студенице*, 191-195 (=idem, *Студије о Богородици*, 343-350).

Татић-Ђурић, *Студије о Богородици* = М. Татић-Ђурић, *Студије о Богородици*, Београд 2007.

Тасић, *Сликарство* = Д. Тасић, *Сликарство*, in: Кашанин et al., *Студеница* (1968), 71-134.

Тасић, *Студеница* = Д. Тасић, *Манастир Студеница*, in: *Краљево и околина*, Београд 1966, 113-140.

Тасић, *Фреске из XIII века* = Д. Тасић, *Фреске из XIII века у капели студеничке звонаре*, Зограф 2 (1967) 8-10.

Тодић, *Апостол Андреја* = Б. Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, 361-378 (=idem, *L'apôtre André et les archevêques serbes sur les fresques de Sopoćani*, Byzantion 72/2 (2002) 451-474).

Тодић, *Архиепископ Лав* = Б. Тодић, *Архиепископ Лав – творац иконографског програма фресака у Светој Софији Охридској*, in: *Византијски свет на Балкану I*, 119-134.

Тодић, *Грачаница* = Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Приштина 1999².

Тодић, *Ко је писац Тронешког родослова?* = Б. Тодић, *Ко је писац Тронешког родослова*, АП 38 (2016) 173-196.

Тодић, *Ктиторска композиција* = Б. Тодић, *Ктиторска композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997) 35–45.

Тодић, *Лични записи сликара* = Б. Тодић, *Лични записи сликара*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, edd. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 493-524.

Тодић, *Ново датовање фресака у Давидовици* = Б. Тодић, *Ново датовање фресака у Давидовици*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*, 413-427.

Тодић, *Ново тумачење* = Б. Тодић, *Ново тумачење програма и распореда фресака у Милешеви*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, 55-68.

Тодић, *Патријарх Јоаникије* = Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви св. Апостола у Пећи*, ЗЛУМС 16 (1980) 85-101.

Тодић, *Српски архиепископи* = Б. Тодић, *Српски архиепископи на фрескама XVII века у Морачи. Ко су и зашто су насликани*, in: *Манастир Морача*, 93-115.

Тодић, *Српски и балкански светитељи* = Б. Тодић, *Српски и балкански светитељи на фрескама XVI века у Студеници*, in: *Словенско средњовековно наслеђе*, edd. З. Витић, Т. Јовановић, И. Шпадијер, Београд 2001, 653-663.

Тодић, *Српски сликари* = Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века. I-II*, Београд 2013.

Тодић, *Старо Нагоричино* = Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993.

Тодић, *Српско сликарство* = Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998.

Тодић, *Фреске* = Б. Тодић, *Фреске*, in: *Кашанин et al., Манастир Студеница*, 137-224.

Томин, Половина, *Варлаам и Јоасаф у српској владарској идеологији* = С. Томин, Н. Половина, *Варлаам и Јоасаф у српској владарској идеологији средњег века. Примери из књижевности и фреско-сликарства*, in: *Symbolle władzy – władza symboli*, ed. M. Dyras et al., Krakow 2014, 53-63.

Томић, Никољача = О. Томић, *Особености фресака XIII века у студеничкој Никољачи*, Ниш и Византија 3 (2005) 261-278.

Томић Де Муро, *Композиција Распећа* = В. Томић Де Муро, *Средњовековно схватање слике и композиција Распећа у Богородичиној цркви у Студеници*, ЗЗСК 19 (1968) 15-30.

Томић-Ђурић, *Марков манастир* = М. Томић-Ђурић, *Идејне основе тематског програма живописа цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру*, докторска дисертација, Универзитет у Београду 2017.

Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда* = М. Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда у Марковом манастиру*, in: *Византијски свет на Балкану II*, 504-520

Трећа југословенска конференција византолога = *Трећа југословенска конференција византолога*, edd. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд – Крушевац 2002.

Трифуновић, *Азбучник* = Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990².

Трифуновић, *Белешке* = Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима у Србљаку*, in: *О Србљаку. Студије*, Београд 1970, 271-366.

Трифуновић, *Глагол работати* = Ђ. Трифуновић, *Глагол работати у студеничком натпису из 1209. године*, Зограф 2 (1967) 6-7.

Тумачења свете литургије = *Св. Герман Цариградски. Николај Андидски, Тумачење свете литургије*, прев. А. Јевтић, Београд 2008.

Ђирић, *Иконографске примедбе* = И. Ђирић, *Иконографске примедбе*, ПКЈИФ 4 (1924) 324-327.

Ђирковић, *Студеничка повеља* = С. М. Ђирковић, *Студеничка повеља и студеничко властелинство*, ЗФФ 12/1 (1974) 311-319.

Ђоровић-Љубинковић, *Икона Богородице Студеничке* = М. Ђоровић-Љубинковић, *Икона Богородице Студеничке. Ка проблему култа појединачних икона у средњовековној Србији*, in: *Осам векова Студенице*, 185-195.

Ђоровић-Љубинковић, *Иконостас цркве Светог Николе* = М. Ђоровић-Љубинковић, *Иконостас цркве Светог Николе у Великој Хочи. Прилог проучавању култа Стевана Дечанског*, Старинар 9-10 (1958-1959) 169-179.

Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана* = М. М. Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа светог Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар 12 (1961) 47-60.

Ђоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века* = М. Ђоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Београд 1965.

Ферјанчић, *Севастократори* = Б. Ферјанчић, *Севастократори у Византији*, ЗРВИ 11 (1968) 141-192.

Ферјанчић, *Стефан Немања у византијској политици* = Б. Ферјанчић, *Стефан Немања у византијској политици друге половине XII века*, in: *Стефан Немања*, 31-45.

Фундић, *Зидно сликарство Светог Николе Родијаса* = Л. Фундић, *Зидно сликарство цркве Светог Николе Родијаса код Арте. Прилог проучавању његовог програма, иконографије и стила*, Зограф 34 (2010) 87-110.

Художник в Византии = *Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства*, ed. Л. М. Евсеева, Москва 2014.

Царевская, *«Семь спящих отроков эфесских»* = Т. Ю. Царевская, *«Семь спящих отроков эфесских» в литургической программе церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»)*, in: *Востоочнохристианский храм. Литургия и искусство*, Санкт Петербург 1994, 172–178.

Царевская, *Фрески церкви Благовещения* = Т. Ю. Царевская, *Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»)*, Новгород 1999.

Цончева, *Църквата Свети Георги* = М. Цончева, *Църквата Свети Георги в София*, София 1979.

Црква Светог Луке кроз вјекове = *Црква Светог Луке кроз вјекове*, ed. В. Кораћ, Котор 1997.

Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба I* = М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба I*, Београд 1986.

Чанак-Медић, Поповић, Војводић, *Жича* = М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд 2014.

Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница* = М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Студеница*, Нови Сад 2011.

Четиристо година манастира Пива = *Четиристо година манастира Пива*, ed. Ј. Р. Бојовић, Титоград 1991.

Чудотворная икона = *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*, ed. А. М. Лидов, Москва 1996.

Шакота, *Новооткривени натпис* = М. Шакота, *Новооткривени натпис из Студенице*, Саопштења 8 (1969) 87-91.

Шакота, *Студеничка ризница* = М. Шакота, *Студеничка ризница*, Београд 1988.

Шандровская, *Печати и монеты* = В. С. Шандровская, *Печати и монеты византийских императоров с изображением Богородицы*, ВВ 58 (1999) 194-211.

Шафарик, *Извјестије* = Ј. Шафарик, *Извјестије о путовању по Србији 1846. године*, ед. Љ. Дурковић-Јакшић, М. Ж. Николић, Ваљево 1993.

Шево, *Манастир Ломница* = Љ. Шево, *Манастир Ломница*, Београд 1999.

Шпадијер, *Светогорска баштина* = И. Шпадијер, *Светогорска баштина. Манастир Хиландар и стара српска књижевност*, Београд 2014.

Щепкина, *Минијатуре Хлудовской псалтыри* = М. А. Щепкина, *Минијатуре Хлудовской псалтыри*, Москва 1977.

Этингоф, *Образ Богородицы* = О. Е. Этингоф, *Образ Богородицы. Очерки византийской иконографии XI—XIII веков*, Москва 2000.

Этингоф, *Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богородицы»* = О. Е. Этингоф, *Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богородицы» в росписях церкви Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце. Новый взгляд*, in: *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*, Санкт Петербург 1997, 59–73 (= eadem, *Образ Богородицы*, 205-228)

Октоихъ = Октоихъ. I-III, Москва 1981.

700 година Краљеве цркве = *Манастир Студеница – 700 година Краљеве цркве*, edd. Љ. Максимовић, В. Вукашиновић, Београд 2016.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Милош П. Живковић

Број индекса 6И100016

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве у Студеници и његова обнова у XVI веку

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Милош П. Живковић
Број индекса	БИ 100016
Студијски програм	историја уметности
Наслов рада	Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве у Студеници и његова обнова у XVI веку
Ментор	проф. др Миодраг Марковић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве у Студеници и његова обнова у XVI веку

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.