

СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА

основана 1892 године

КОЛО XC КЊИГА 596



ИНИЦИЈАЛ СКЗ НАЦРТАО ЈОВАН ЈОВАНОВИЋ ЗМАЈ

ВОЈИСЛАВ Ј. БУРИЋ
ГОРДАНА БАБИЋ-БОРЂЕВИЋ

СРПСКА УМЕТНОСТ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

КЊИГА ПРВА
IX–XIII век

ИЗБОР ИЛУСТРАЦИЈА
СРБАН В. БУРИЋ

БЕОГРАД
1997

СКЕНИРАО ТЕОДОР АНАГНОСТ



ФОНД
ВОЈИСЛАВ Ј. БУРИЋ

помогао је штампање ове књиге

ПОЧЕЦИ УМЕТНОСТИ КОД СРБА

Примање хришћанства, стварање одређених облика државности и виши степен друштвеног развика постали су битни услови за појаву црквене уметности у IX веку код свих Јужних Словена. Српска племена на Јадранском мору или у непосредном залеђу преузела су је, као и Хрвати, из приморских градова, од романског становништва које се на том простору одавно населило или је избегло пред словенском најездом. Српски житељи из дубље унутрашњости Балканског полуострва, слично Бугарима или Македонским Словенима, прихватили су уметност од Византинаца: упознавали су дела из њихових уметничких метропола или су гледали њихове цркве у својој средини. Ма колико био природан, тај проток уметности из културно уздигнутије средине староседелаца ка словенским придошлицама још увек је тешко пратити. Историчари с муком утврђују границе Византијског Царства према словенским државама на обалама источног Јадрана и у унутрашњости Балкана, а археолозима измичу могућности тачног одређивања старине споменика и порекла ктитора већине цркава. Нема сумње, међутим, да је уметност једног дела грчког становништва, романских житеља и српских и хрватских племена, у времену од IX до XI века била истоветна, посебно на подручју које је у погледу културе зависило од визан-

тијских јадранских градова. Српску уметност тог времена за сада је тешко сасвим излучити из целине којој је припадала. Многа дела на подручју које су тада трајно или повремено насељавали Срби могла су настати њиховом заслугом, али исто тако и романских или византијских поручилаца и мајстора. Најцелисходније је, стога, целокупно уметничко стваралаштво у земљама између река Бојане на истоку и Цетине на западу, које су већином биле насељене Србима, посматрати као неразлучиву целину. Међутим, нешто је лакше одвојити српске споменике од византијских у унутрашњости Балкана.

Док не буду ископани средњовековни утврђени градови и дворови владара и властеле, и у њима пронађени остаци здања из времена од IX до XI века, црквена архитектура остаће најпоузданији водич у расветљавању знања, вештине и схватања ктитора, градитеља и мајстора. За сада је она и једно од изразитих сведочанстава о уметничким утицајима на новохристијанизовану српску средину. Историја архитектуре, међутим, не може се још у потпуности васпоставити. Делимично је само осветљавају ретки сачувани натписи ктитора, легенде о настанку или намени цркава из средњовековних летописа, ренесансних анала и историја, као и неједнаки остаци неколико десетина здања, очуваних у првобитном облику или археолошки откривених с оштећеним зидовима. Међутим, све то није довољно да се утврди потпуни редослед у подизању храмова, те се стога сређивање целокупне грађе према архитектонским плановима и облицима још увек показује као поузданији поступак. Тако се, бар, откривају владајуће уметничке идеје међу Србима, оно што их чини сличним или различитим од

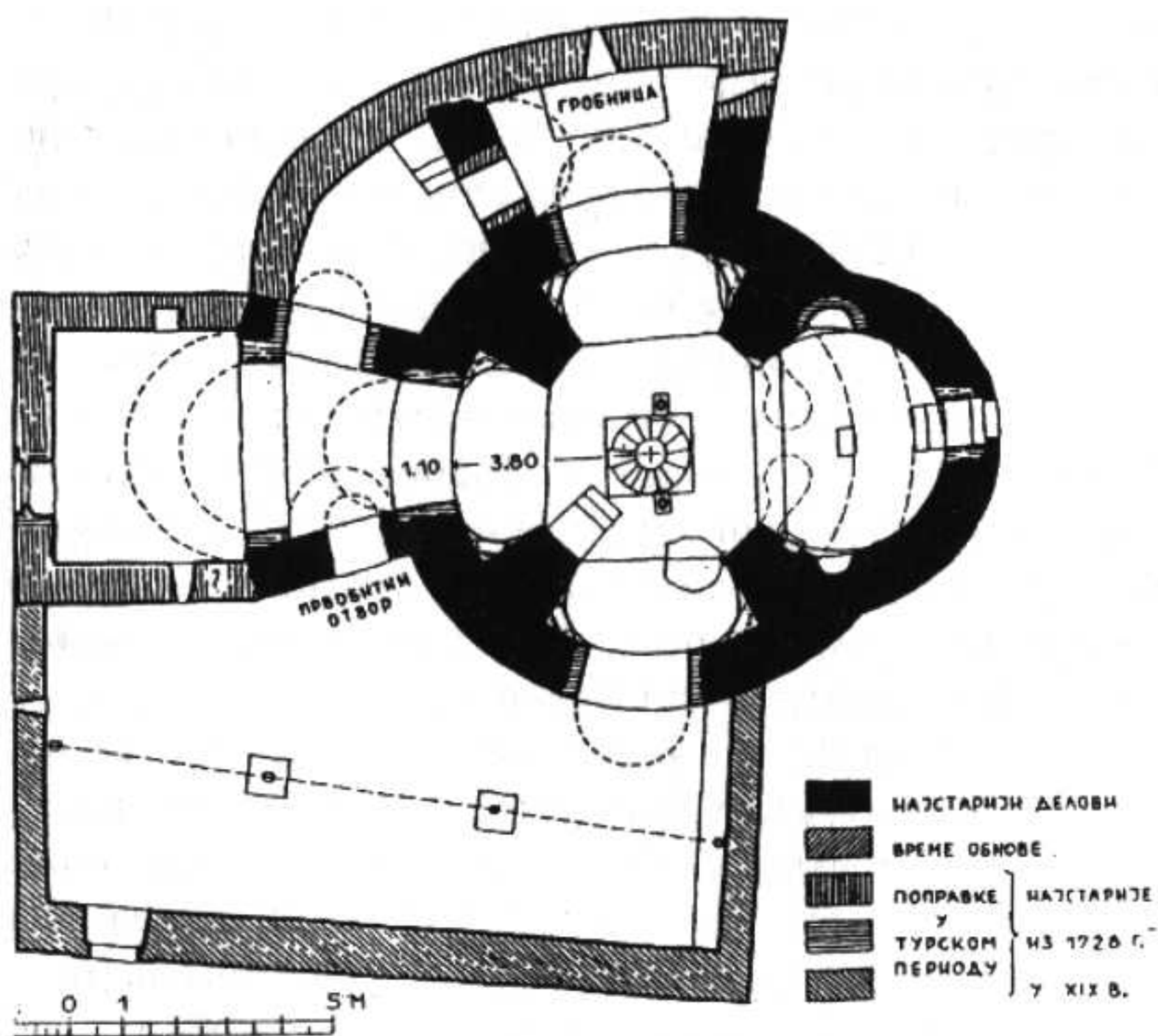
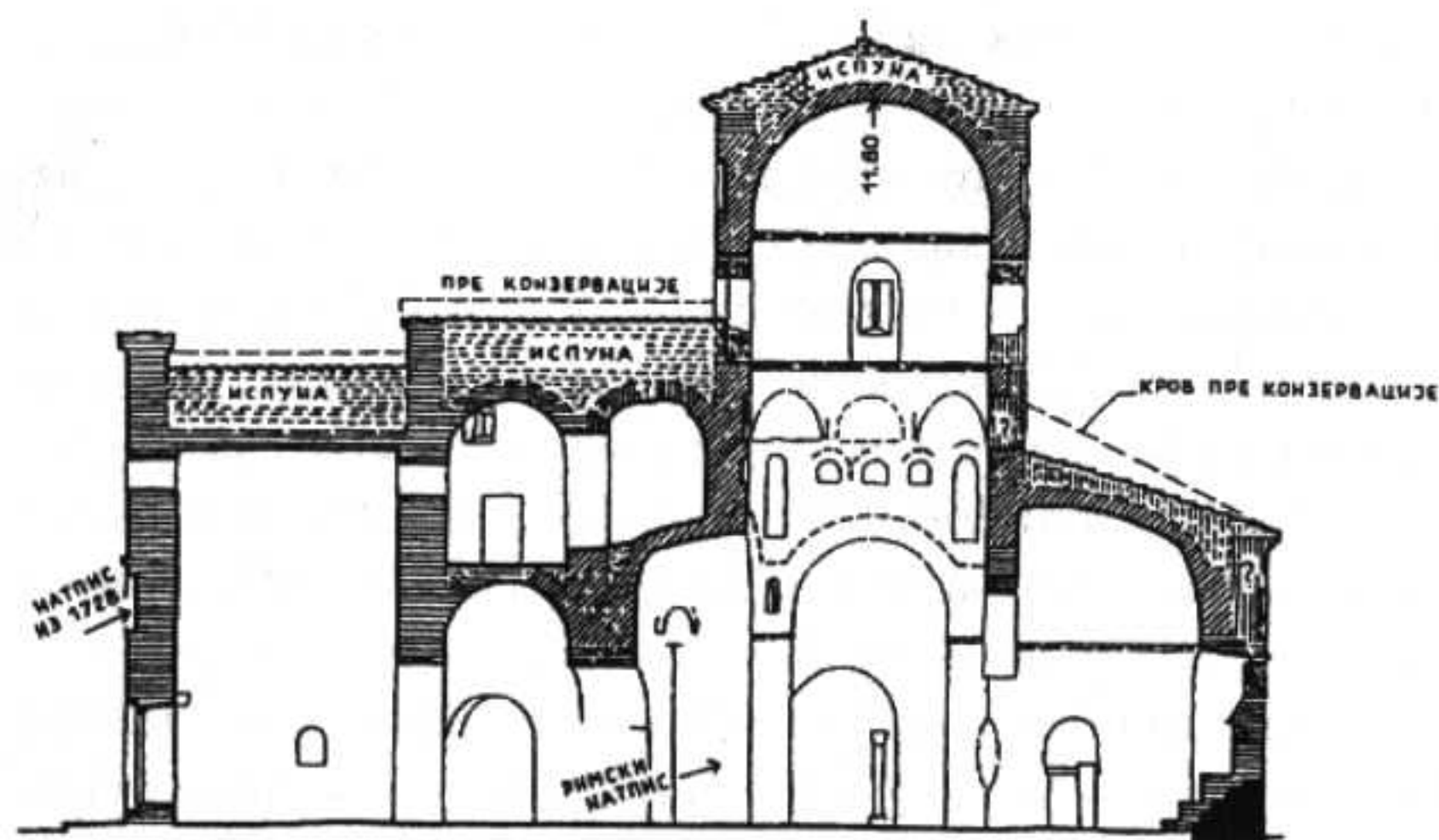
схватања околних народа, а самим тим и степен културног развоја Срба у том добу.

Најједноставнија и општеприхваћена је подела црквених грађевина на две групе: на цркве с централним и оне с подужним основама. Обе групе садрже здања разноврсних планова: у првој су округле цркве или ротонде, осмолисте, шестолисте и тролисте, а у другој су једнобродни и тробродни храмови, али и грађевине с основама у облику издуженог слободног крста.¹

Најстарија позната црква централног плана подигнута је у Котору 809. године, када је у град пренесено тело његовог будућег патрона св. Трипуна. У XII веку на њеном месту изграђена је нова катедрала. За старију цркву знао је византијски цар Константин Порфирогенит, који је забележио да је била округла. Ктитор је био которски властелин Андреаци с породицом.² Истих година је и Задар добио сложену ротонду Свете Тројице, доцније посвећену св. Донату, која се очувала и према којој би се могао замислити изглед старог Светог Трипуна.³ Задарски храм почива на решењима која су била позната и у Италији у VII веку (Света Марија in Pertica у Павији, крстионица на Торчелу код Венеције, итд.),⁴ али је градитељ у план и просторно решење унео значајне измене. Колико су которска и задарска црква биле сличне, показује тек будућа археолошка истраживања.

Централни план има и храм Светог Петра у Расу (код данашњег Новог Пазара); саграђен је у IX или X веку, ваљда одмах као седиште рашких епископа. Предање забележено у Летопису попа Дукљанина, у XII веку, казује да су га саградили Римљани, присталице краља Бела-Павлимира, после победе над рашким жупаном Љутомиром. Брег изнад цркве краљ

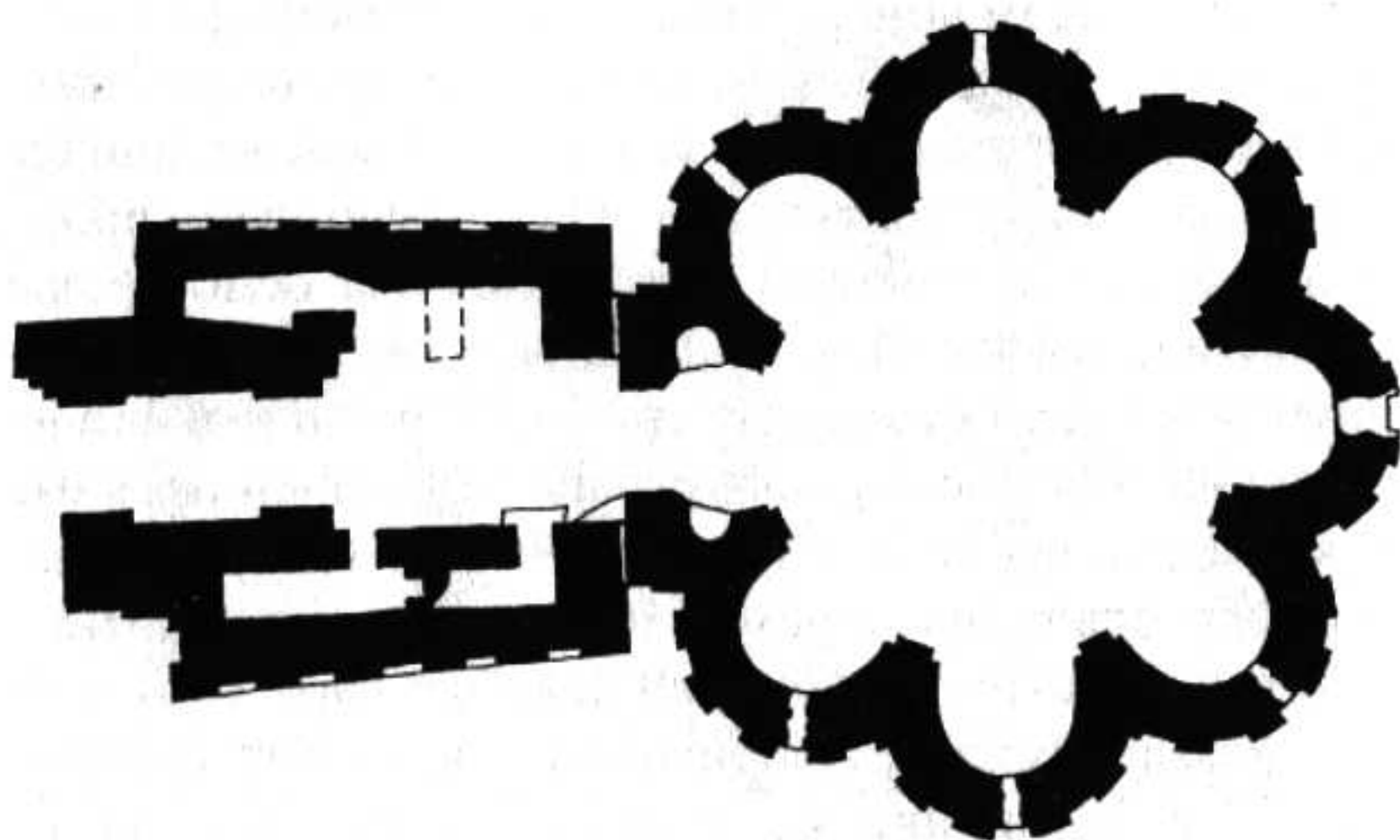
Сл. 1



Свети Петар у Расу, основа и подужни пресек

је утврдио градом који је назвао својим именом.⁵ У језгру здања је ротонда с уписаним четворолистом, својеврсног нацрта, са оштрим угловима у основи, али са сводовима у виду полукалота. Над средишњим простором уздиже се изнутра округла, споља осмоуглава купола неједанких страна. Прелази ка сводовима и куполи извршени су помоћу тромпи. Средишњи део је са северне, западне и јужне стране обухваћен ниским, кружним ходником, изнад којег се налази галерија местимично отворена према унутрашњости храма.⁶ Градитељ Светог Петра решавао је свој сложени задатак користећи се узорима из старијег градитељства, које је преиначио и допуњавао, тако да је грађевину учинио јединственом. У Јерменији и Грузији, између VII и XI века, настао је знатан број цркава с четворолистним планом уписаним у ротонду.⁷ Вероватно их је било и у земљама које су ближе Србији.

Посебну подгрупу међу црквама централнога плана чине осмолисти и шестолисти, чије су конхе зракасто рапоређене око кружног простора над којим се диже купола. Осмолисту у Ошљу зидови су очувани скоро до висине полукалота над конхама,⁸ док су шестолисту у Рогачићима код Сарајева, откопани само темељи. Непознато је време њиховог подизања;⁹ остаци исклесаног украса сведоче да су сазидани између IX и XI века. Ошље, као град Захумљана, помиње Константин Порфирогенит средином X века, а остаци утврђења још се назиру на брду изнад цркве. Храм у Ошљу је на западној страни имао једно правоугаono здање, како изгледа, са звоником и стеништима која су водила у просторију на спрату, можда посебну ложу за великодостојнике. Грађевина у Ошљу је по својој октоконхалности усамљена појава на источној обали Јадрана, док је шестолист у

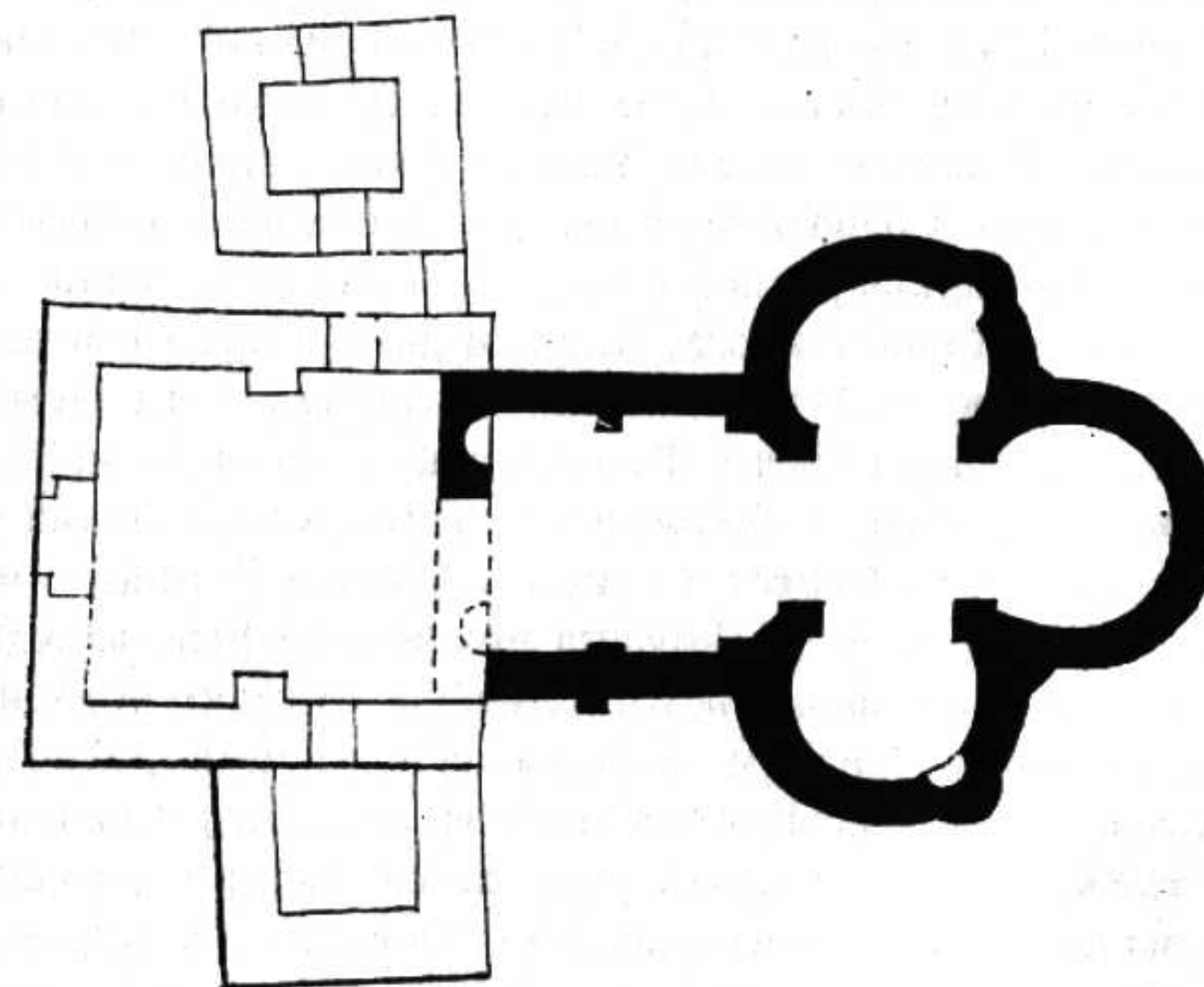


Ошље, основа

Рогачићима сличан низу црквених грађевина у средњој Далмацији, на некадашњем подручју романских градова или хрватске државе (Стоморица у Задру, Свети Кршеван са Коловара код Задра, остаци у Придрази и Кашићу у задарском залеђу, Света Тројица на Пољуду у Сплиту, црква у Брназима, код Сиња, и Света Марија у Трогиру).¹⁰ Одавно се трага за пореклом типа храма у којем се око кружне основе образује венац од шест, осам или дванаест радијално распоређених апсида, какав се између VI и XIII века градио у Византији, Јерменији, Грузији, Бугарској и на источном Јадрану.¹¹ Најуверљивије је мишљење да је он створен по узору на свечане дворане касноантичких и рановизантијских палата.¹² Сам Цариград пружа доказе о претварању дворана за пријеме у цркве: шестолисти триклинијум у палати препозита Антиоха (V век), на Хиподрому, постао је црква Свете Јефимије,¹³ а у хрисотриклинију царске палате, Василије I је у IX веку изградио

осмолисну цркву Светог Илије.¹⁴ Храм Светог Виталија у Равени, из Јустинијановог доба, садржи осмолисно језгро обухваћено олтарским проширењем и седмостраним ходником.¹⁵ Тај тип храма је из ризнице знања византијских градитеља допро и до источног Јадрана крајем IX или у X веку.

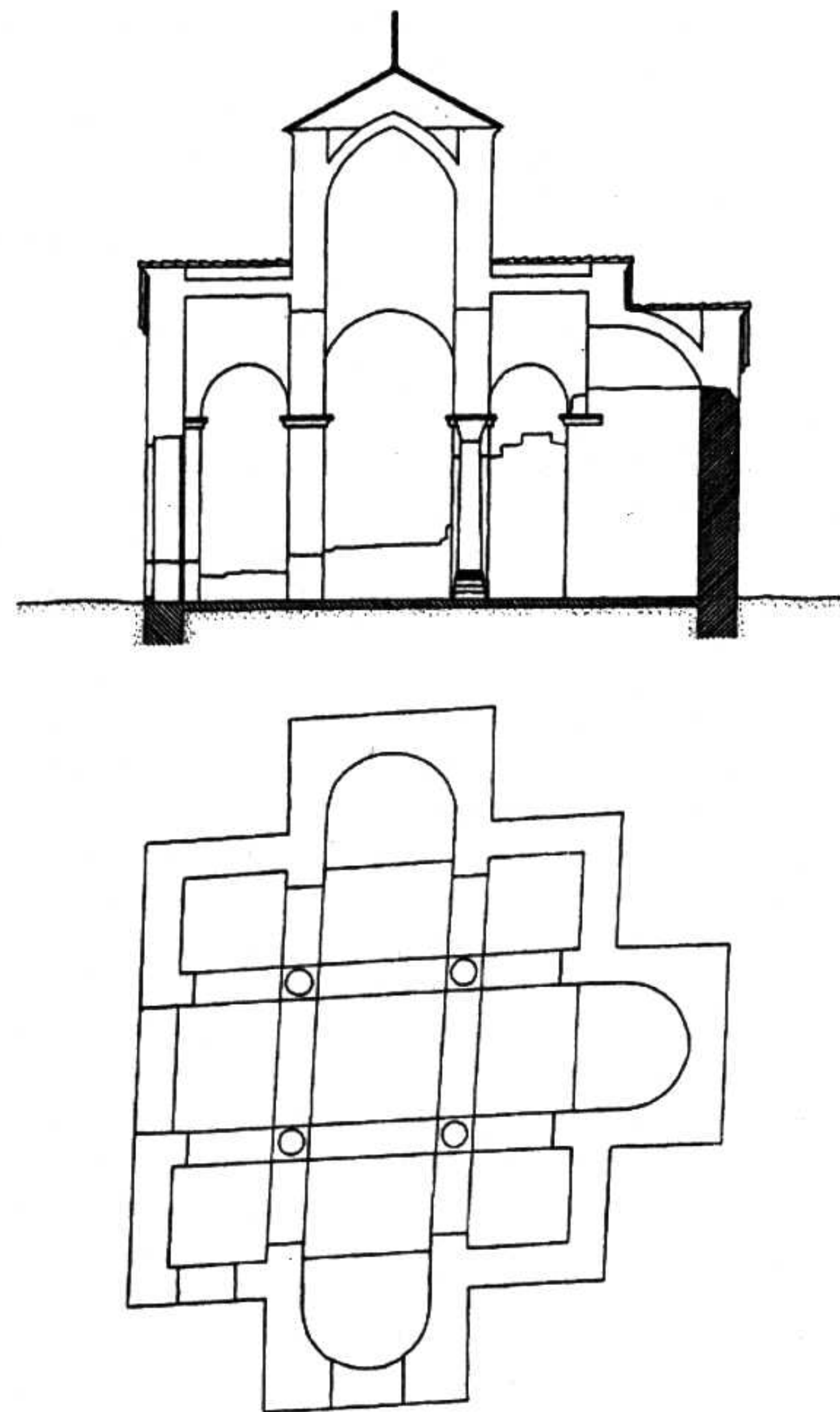
И тролисни планови цркава припадају централним грађевинама, иако се оне на западној страни обично продужавају мањим или већим правоугаоним простором. Нема их из тог времена много, а нису увек ни добро очуване. Један мали триконхосни храм остао је испод утврђенога града Дриваста, у близини Скадра,¹⁶ док је други, нешто већи, Свети Јован у Затону, на реци Лиму, археолошки откривен.¹⁷ Они имају три здружене конхе око централног квадратног простора, над којим



Свети Јован у Затону на Лиму, основа

је некада могла бити и купола или слепа калота. Такве су и две старохрватске црквице са самог краја XI века, Свети Никола код Нина и Свети Кршеван на Крку, над чијим се средишњим квадратом уздизала слепа калота ојачана укрштеним луковима. Улазни правоугаони крак у Светом Николи био је засвођен полукалотом, као и три конхе, тако да је црква изнутра била конструисана као четворолист.¹⁸ Могућно је да су и цркве у српском подручју имале слично решење. Тек покрштени Македонски Словени употребљавали су га, међутим, од почетка X века; такве су задужбине Климента, Наума и њихових сарадника у Охриду и његовој околини.¹⁹ Тип је наслеђен из старохришћанске и византијске архитектуре.²⁰

Посебан спој триконхоса са благо искошеним квадратом централног дела основе обележје је цркве Светог Томе на Прчању у Боки которској. Четири стуба која су носила кубе делила су храм на девет травеја. Пошто су конхе биле уписане у правоугаоне масе зидова, а излазиле упоље, изван основног коцкастог здања, црква је споља изгледала као да је зидана у облику слободног крста. Чини се да је и храм Светог Петра Старог у Дубровнику имао сличан изглед. Нема сумње да је план Светог Томе једнак с плановима цркве из истог времена у Жермињи де Преу, код Орлеана у Француској, и Светог Сатире у Милану.²¹ Међутим, бочне конхе су у француској цркви изграђене можда чак после подизања Светог Томе. Са потоњим додацима, Жермињи де Пре је стекао изглед четворолиста повезаног са квадратом од девет травеја, што је навело истраживаче да ту цркву упореде са старијим јерменским црквама сродних планова.²² Међутим, на Јадрану, у Нину и Задру, са црквама Светог Крижа и Светог Вита, појавила се у раном XI веку грађевина с основом



Св. Тома у Прчању, реконструкција основе и подужног пресека

слободног крста и куполама. У основи су њихови кракови крста правоугаони, али имају полукалотасте сводове окренуте ка средишњем квадрату над којим се диже купола,²³ те се може сматрати да је у питању спој крстоликог плана и четворолисне композиције простора. Однос ових нинско-задарских и прчањско-дубровачких храмова испољава се, заправо, као однос саже-тог типа према развијеном типу истородних здања.

Сл. 2,
види
цртеж на
21. стр.

Првој половини XII века требало би да припада храм Светог Павла, код села Чичева, у близини Требиња. Градитељ је на правоугаоник с апсидом додао уз северни и јужни зид и две конхе које су споља тростране, и на тај начин спојио триконхос с подужним планом. Са западне стране је припрата с главним улазом на јужном зиду.²⁴ Све те цркве које споља имају изглед слободног крста а у чијој је унутрашњости на различите начине примењена просторна композиција триконхоса или тетраконхоса средњовековни су извод много сложенијих рановизантијских апостолиона, какве су биле велике цркве Светог Јована у Ефесу и Светих Апостола у Цариграду, под чијим су се утицајем касније на Западу појавили слично изведени храмови (Свети Марко у Венецији, Свети Фронт у Перигеу, итд.).²⁵ Уз измене, поједностављења и сажамања, наместо купола над краковима крста, које су биле обележје византијских и западних апостолиона, грађене су конхе или полукалоте. Прелаз ка нашем типу представља атинска црква Светих Апостола на Агори, изграђена у XI веку.²⁶ И наше цркве су својеврсни апостолиони: већина је посвећена некоме од апостола.

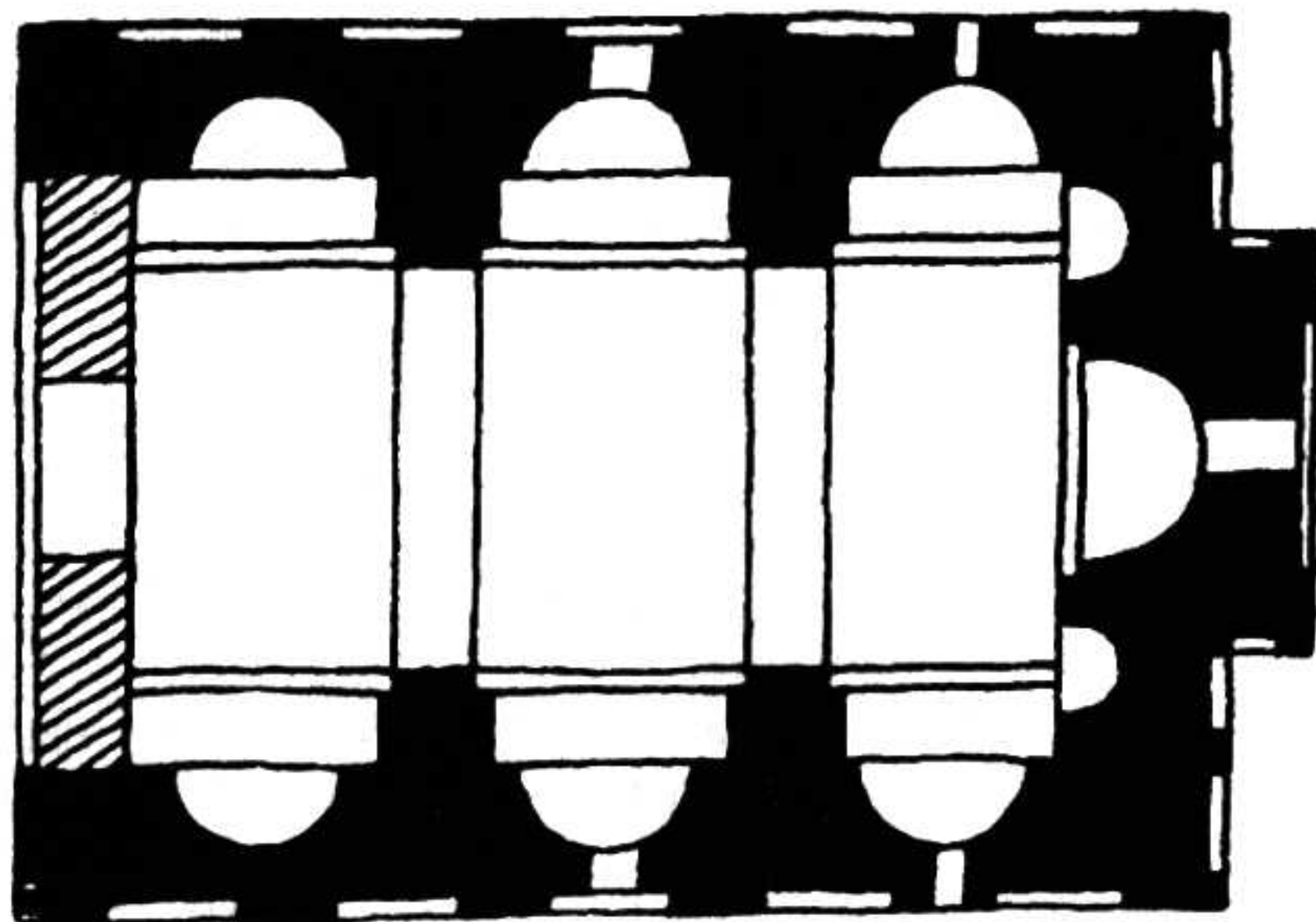
Друга велика скупина споменика, она с подужним основама, заступљена је на српском подручју и у суседним романским градовима или у њиховој непосредној

околини у далеко већем броју него цркве централног плана. Груба подела одваја међу њима једнобродне храмове од тробродних базилика. Међутим, и у оквиру тих основних типова појављују се знатније разлике у разуђености плана, рашчлањености зидова и просторном склопу.

Једнобродне, једноставне црквице с нерашчлањеним зидовима, с полуобличастим сводом и једном апсидом могу имати полукружну или правоугаону апсиду или, пак, полукружну изнутра, а правоугаону споља. Неки једнобродни храмови имају изнутра, уз подужне зидове, дубоке прислоњене лукове који почивају на пиластрима; то је био начин да се сузи распон свода и олакша његово изиђивање. Понегде је брод подељен на три или више травеја помоћу пиластара и из њих израслих ојачавајућих лукова свода. Вертикално рашчлањивање фасада лезенама које су повезане луковима чест је случај не само на овом типу грађевина. Овакав тип цркве подједнако је распрострањен у приморју некадашње Зете, по бившим романским градовима и острвима Далмације, као и у областима старе хрватске државе.²⁷

С већим уметничким тежњама подизане су једнобродне цркве с куполама, и то искључиво у области између Цетине и Бојане. Највише их је у Дубровнику (Свети Никола на Пријеком и Преображење) и на околним елафитским острвима (на Колочепу: Свети Антун Падовански, Свети Срђ и Свети Никола; на Лопуду: Свети Илија, Свети Никола и Свети Иван; на Шипану: Свети Михаило Пећински, у Пакљени, и Свети Петар, близу Шипањске Луке). Најизразитији и најлепши су међу њима Свети Михаило у Стону (коме је био сличан Свети Тома у Кутима код Херцег-Новог, у Боки которској, чији су само темељи очувани) и

Сл. 3



Свети Михаило у Стону, основа

- Сл. 4 Свети Петар на Приком, код Омиша; најдаље на југу је
 Сл. 5 Свети Ђорђе, у старој Подгорици (Титоград). Већином су то цркве с три травеја над чијим се средишњим пољем уздиже слепа купола помоћу тромпи, а понекад и посредством пандантифа. Кубе им је, са спољашње стране, коцкасто и има четворосливни кров. Зидови су и споља и изнутра најчешће рашчлањени лезенама или пиластрима, који су спојени луковима. Није ретка појава да се на спољним странама кубета налазе плитке нише. Већом разуђеношћу основе и живљом разиграношћу унутрашњих површина одликују се оне цркве у чијим су зидовима, уместо ниша између лезена, изведене плитке конхе (зачетак ове појаве налази се у Прику код Омиша, а потпуно разрађена решења срећу се у Светом Михаилу у Стону, Светом Томи у Кутима и Светом Петру на Шипану).²⁸ Због своје градитељске посебности и ограниченог распрострањања добиле су

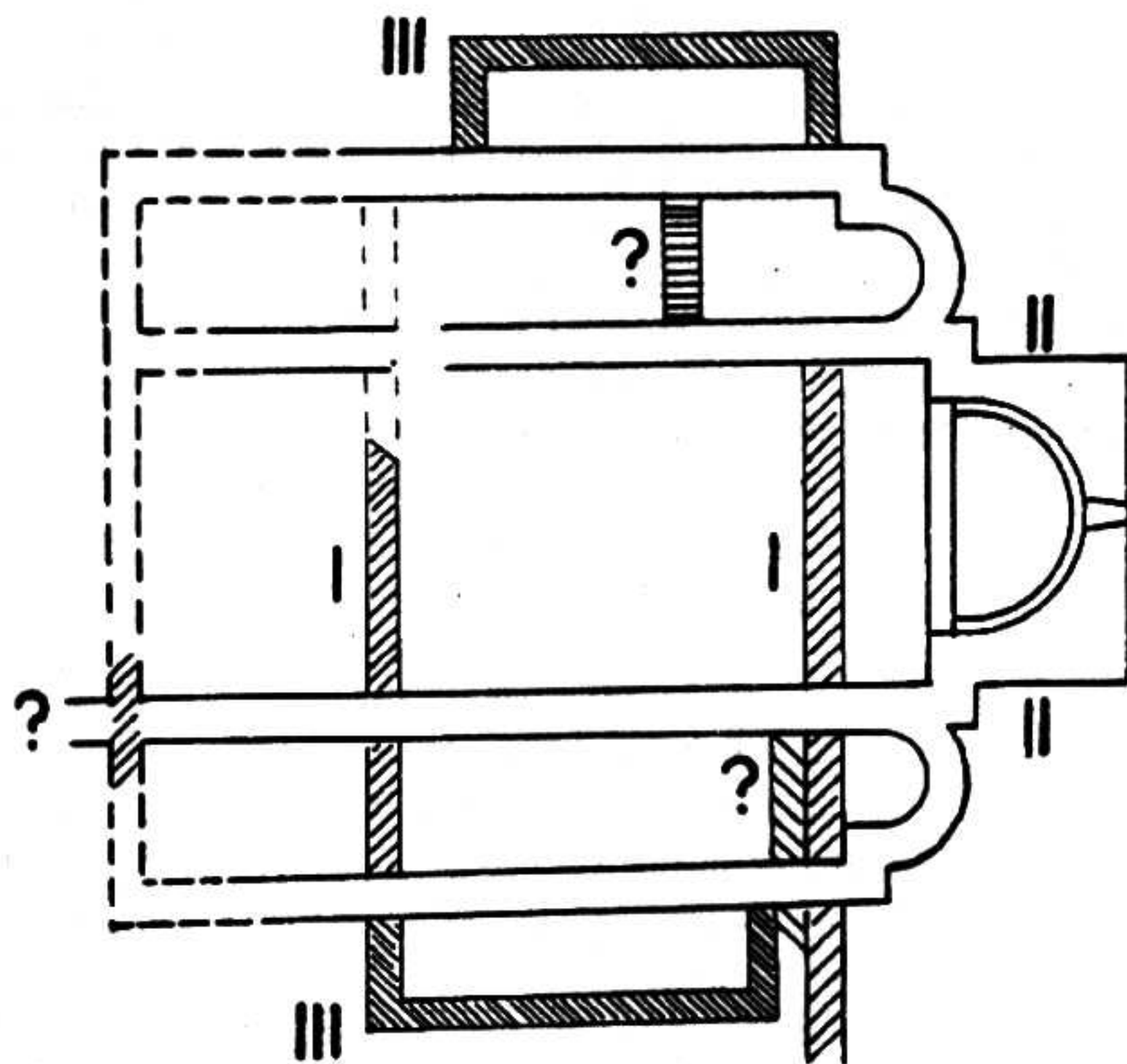
назив јужнодалматински тип или зетско-захумска скупина.

Време настанка једнобродних куполних цркава јесте XI век. Већину за то доба везује систем рашчлањавања фасада помоћу лезена повезаних једноставним или дводелним луковима, што се сматра ранороманичком особеношћу. Само једна црква, Свети Михаило у Стону, тачније је датована, у осму деценију XI века, и то захваљујући ктиторском портрету и натпису. Реч је о зетској владарској задужбини коју је подигао и живописао краљ Михаило. Настанак друге цркве, Светог Николе на Пријеком у Дубровнику, везује се, такође, за последње две деценије XI века. Према легенди забележеној у доба ренесансе, њу су Дубровчани подигли из захвалности, после неуспеха зетске опсаде града, на месту на којем се налазила кула краља Бодина.²⁹ Без обзира на извесне непоузданости у одређивању старине ове врсте споменика, чињеница је да њихов географски распоред указује на Дубровник и градске насеобине Неретљана, Захумљана и Дукљана (Омиш, Стон, Дукља) као средишта која су их прихватила а потом разрађивала и ширила њихове облике.

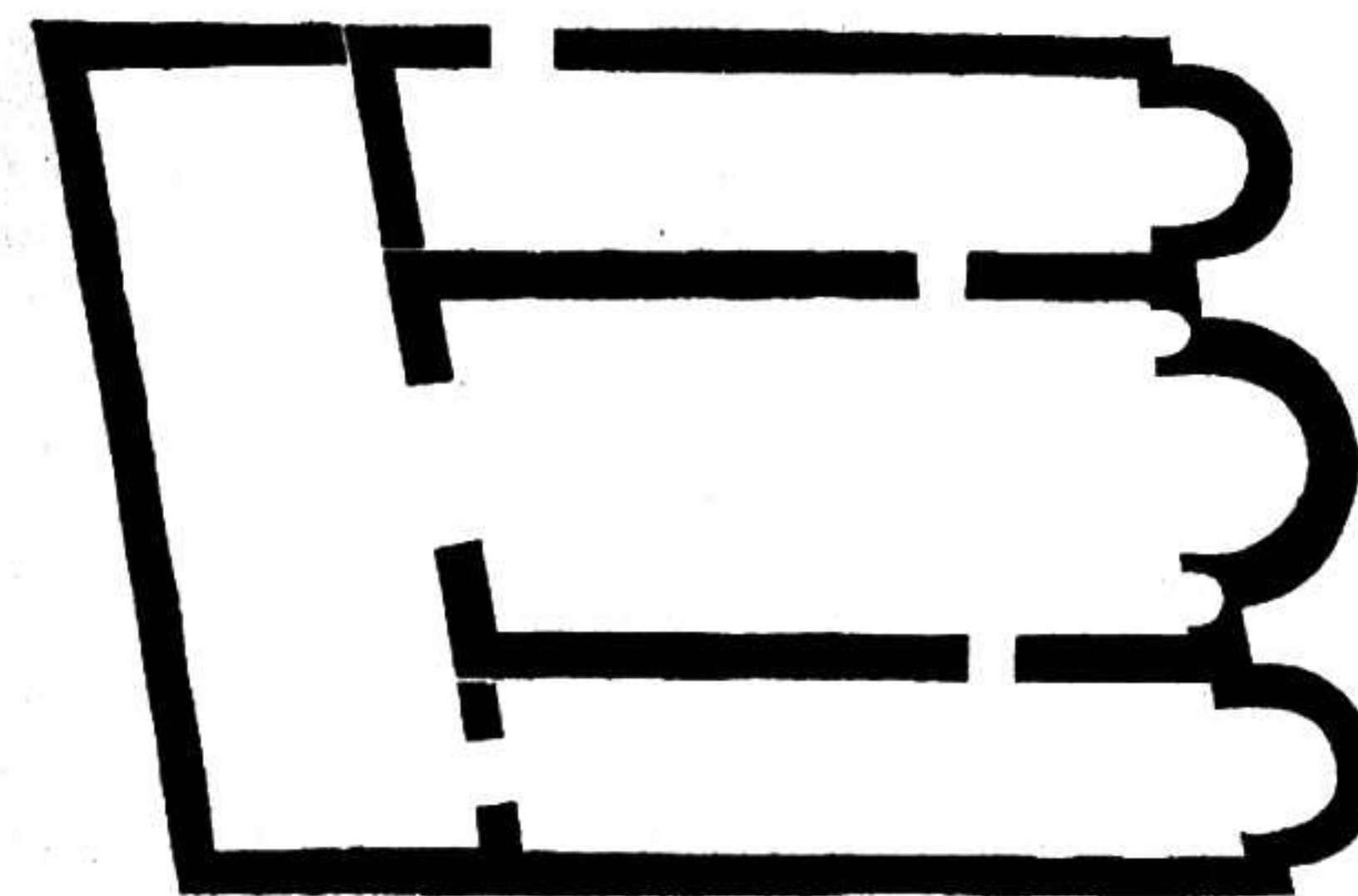
У трагању за пореклом једнобродне цркве с куполом – чији је тип имао одјека и у градитељству XII и XIII века – дошло се до закључка да је њена појава на источном Јадрану последица раније раширености једноставних једнобродних храмова, као и утицаја византијског храма с планом сажетог уписаног крста с куполом.³⁰ Нема сумње да је нешто старије, па и истовремено византијско градитељство том, јадранском облику цркве пресудно одредило изглед. Зависност од византијских храмова типа уписаног крста може се посебно пратити на црквама које имају

Сл. 6

конхе на подужним зидовима. Здања развијеног типа с оваквом основом сачувала су се у Дубровнику (крипта у Светом Петру Старом), Задру (Свети Ловро) и Сплиту (Свети Микула у Белом Варошу). У Задру и Сплиту куполу су носила четири средишња стуба, а у сва три развијена споменика бочни травеји су засвођени полукалотама окренутим ка главном броду.³¹ То решење се према једнобродној куполној цркви с конхама на подужним зидовима (Свети Михаило у Стону, Свети Тома у Кутима и Свети Петар



Свети Петар на Шурању, Котор, основа



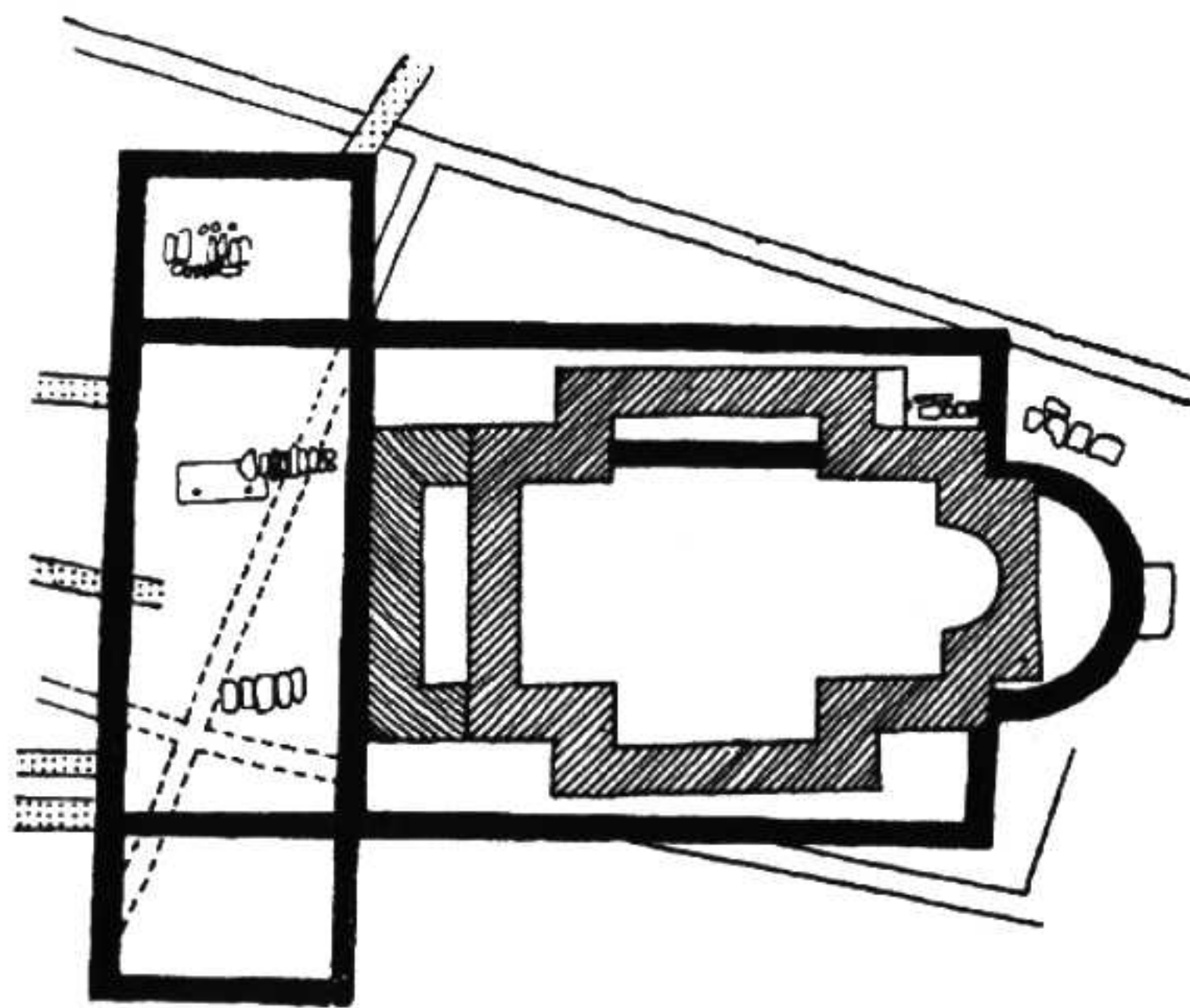
Базилика у Маринићима, основа

на Шипану), представља као развијено према сажетом. Тиме се открива и византијска суштина склопа оваквих здања.

По својој величини међу свим црквама истицале су се тробродне базилике. Није их се сачувао велики број, а све су, углавном, пронађене у темељима и датију се у XI век. Бродови катедралне цркве Светог Теодора, у зетској престоници Бару, одељени су са три пара стубаца; бенедиктинска црква Светог Петра на Шурању у Котору, са главном апсидом изнутра полукружном, споља правоугаоном, и с бочним полукружним апсидама, као да је имала бочне бродове издвојене зидовима; унутрашњост храма у Маринићима, недалеко од Даниловграда, с три полукружне апсиде и припратом, била је слично решена као у Светом Петру на Шурању. Бенедиктинска опатија Светог Михаила на Превлаци, чији су ктитори били грађани Котора, имала је тробродну цркву с три апсиде: средњу полукружну, бочне изнутра полукружне, а споља правоугаоне. Била је

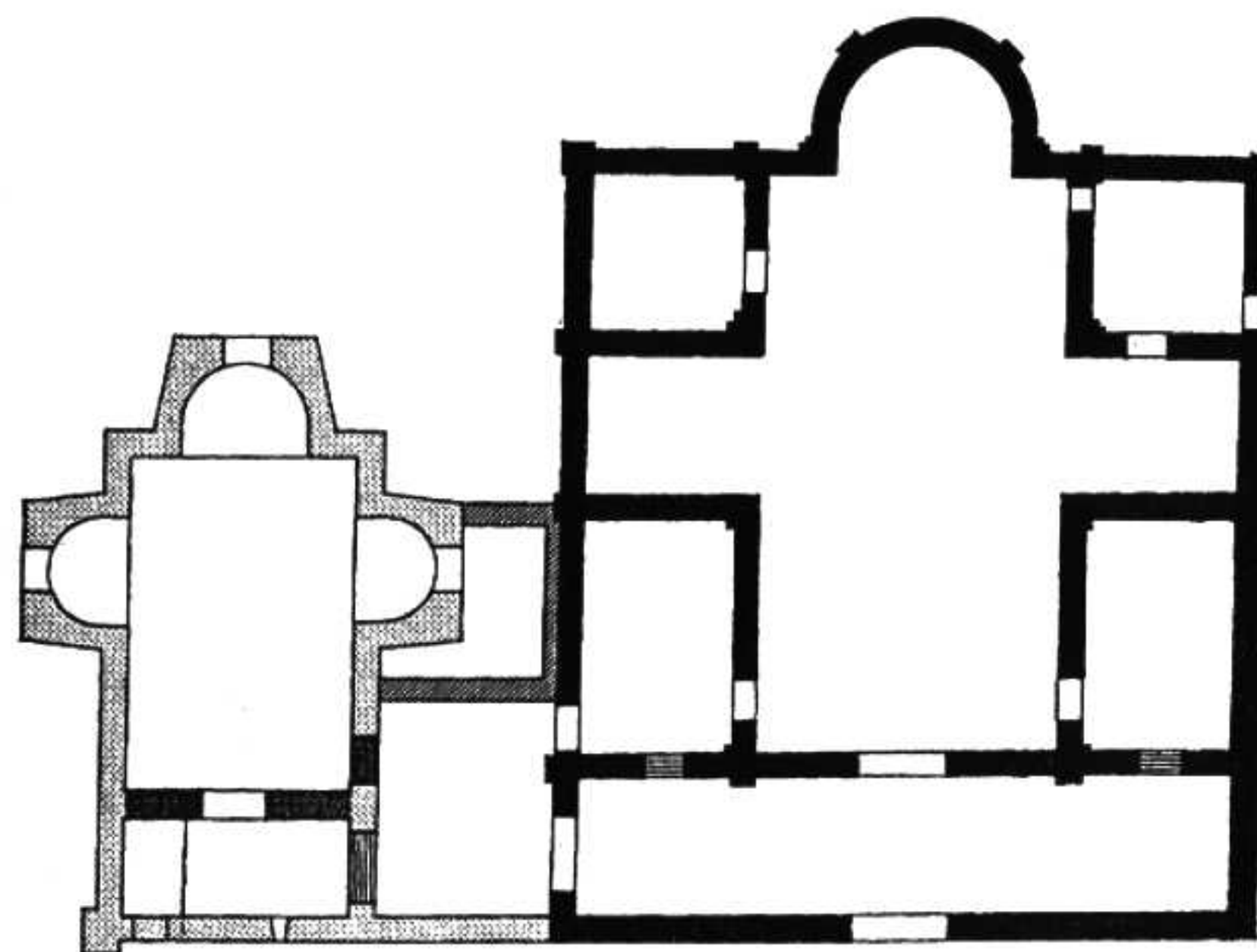
изидана црвеним коцкастим каменом.³² Колико год да су бенедиктинци заслужни за ширење тробродног плана цркве током XI века на читавом подручју источног Јадрана, и грађани су се – као у Мартинићима – не само залагали да се, у мањим размерама, опонашају веће базилике из рановизантијског доба него да се примене и извесна урбанистичка решења преузета из рановизантијских градова.³³

Напоредо са чистим једнобродним или тробродним црквама грађени су у исто доба храмови подужних основа с нешто друкчијим плановима и просторним склопом. Света Марија у Дукљи, која је, како се претпоставља, изграђена у IX веку – а за коју поп Дукљанин тврди да је била крунидбена црква дукљанских краљева – била је једнобродно здање с припратом и апсидом



Света Марија у Дукљи, основа

изнутра полукружном, споља правоугаоном. Међутим, она је са северне и јужне стране проширена двома правоугаоним просторијама, можда трансептима, тако да у основи делује крстообразно.³⁴ Ако су кровни покривачи над бочним испустима некада били једносливни, споља је могла изгледати и као тробродна базилика. Знатно сложенији план имала је црква бенедиктинског манастира Светог Петра in Campo код Требиња, подигнута у другој половини XI века, позната од првих дана свог постојања као гробница неких зетских владара и рашких жупана. Била је великих размера. Њен издужени главни брод, с полукружном апсидом, укрштао се с трансептом, док су се у угловима, између кракова крста, налазиле четири капеле. На западној страни била је припрата.³⁵ Некада се, свакако,



Чичево код Требиња, Свети Павле (лево) и Свети Петар in Campo

над кровним покривачима различите висине истицао крст основног тела грађевине. Ако су јој бочне просторије биле наткривене једносливним крововима, споља је морала имати облик тробродне базилике с трансептом, као византијске базилике подигнуте између IX и XI века (Скрипу, Света Софија у Охриду, итд.) у којима се осећао одјек старохришћанског или рановизантијског градитељства. Свети Петар је по унутрашњем распореду просторија био сличан црквама уписаног крста у којима су зидовима издвојене бочне капеле (Свети Петар и Марко у Цариграду, Нерези и др.), где се такође осећао утицај старијег византијског наслеђа (Свети Давид у Латомском манастиру у Солуну).³⁶ Али, ни у плану ни у распореду просторија цркве у Требињу нису примењена сводна и куполна решења која одликују византијске храмове. Танки њени зидови носили су дрвену конструкцију покривача.

Мада је развој градитељских схватања код Срба и Романа у градовима на јужном Јадрану, између IX и средине XII века, у појединостима још увек немогућно представити, ипак постоје разлози – историјски и археолошки – за тврђење да су цркве централнога плана биле више заступљене у градитељству старијег раздобља (IX-X век), док су се оне с подужном основом више градиле касније (X-XII век). Једнобродне црквице су грађене непрекидно, али изгледа да су здања с разуђенијим плановима и с куполама настајала крајем наведене епохе.

Без обзира на промене током времена, црквена здања су се ослањала, у целини или у појединостима – кад су у питању план, распоред простора, начин засвођавања, конструкција и композиција маса – на градитељско предање старохришћанске, рановизантиј-

ске, па и истодобне или нешто старије архитектуре у Цариграду, Грчкој, Јерменији, Грузији, Италији и западној Европи. Неки од типова цркава сличних онима које су грађене од IX до средине XII века живели су и на источном Јадрану од V до почетка VII века. У трагању за пореклом архитектуре цркава насталих између IX и XII века заступани су често опречни ставови: од мишљења о самониклом настанку и непрекинутом грађењу између V и XII века на источном Јадрану до тврђења да је после прекида између VII и IX века дошло до повратка старим типовима са истог тла. Постепено се учвршћивало становиште да су источнојадрански градитељи били надахнути примерима из уметничких метропола суседних земаља, али да су их стваралачки прерађивали, сходно својим знањима, занатском образовању и потребама, уносећи извесне новине и посебности.³⁷

Долазак Словена на Балканско полуострво и њихово продирање према Јадрану заиста су разорно деловали на уметничко стварање старог становништва. Прекид у грађењу у VII и VIII веку, све до почетка покрштавања Словена, био је неминовна последица дубоко измењених прилика. Покрштавање је приближило Словене романском и грчком становништву и њиховој започетој градитељској обнови. Поп Дукљанин и каснији дубровачки аналити казују да су, после покрштавања Словена, људи латинског језика, вративши се из својих скровишта, прегли да обнове старе градове и порушене цркве и изграде нове. И те њихове цркве по градовима, подигнуте у првим деценијама IX века, понекад и на темељима великих рановизантијских здања, старије су од првих словенских хришћанских храмова. Очевидно, романско становништво нашло се на челу уметничке обнове, док

су њихови градови постали средишта градитељских радионица и расадници нових типова храмова. Словени су постепено усвајали исте облике грађевина, да би њихови великодостојници, заједно с византијским, постали касније најпознатији ктитори цркава.

После дугог прекида у грађењу, није се могло наставити тамо где се почетком VII века стало. Градитељство у развијенијим и мање уздрманим срединама – Византији, Закавказју, Италији – прошло је, надовезујући се на епоху Јустинијана, кроз даље етапе развоја. У IX и X веку, у време „ренесансе“ македонске династије у Византији а каролиншке на Западу, приступило се својеврсној обнови рановизантијске уметности. Тада су никле многе грађевине које су по много чему подсећале на стару и славну епоху Царства. Баш у то време оспособљени за уметничко стваралаштво, Романи и Словени на источној обали Јадрана укључили су се у градитељске подухвате који су били плод општег и новог полета. За њих Цариград није био само политичка престоница него и уметничка метропола, као што је то био и за италске народе Апенинског полуострва. Тек када су савладали савремени уметнички језик, могли су и на свом тлу бирати узор, из затеченог античког или византијског градитељства и, слично развијенијим срединама, опонашати их у складу са способностима којима су располагали.³⁸

Да је Византија била расадник грађевинских типова, па и оних који су се појављивали на источном Јадрану, знали су савременици, али се успомена о томе сачувала и код хуманиста, па и у народном предању. Задарска катедрала Свете Анастасије, у облику у којем је била у X веку, личила је византијском цару Константину Порфирогениту на цариградску цркву

Богородице Халкопратијске.³⁹ Дубровачки канцелар Филип де Диверсис забележио је да је црква Светог Петра у граду, она што личи на Светог Тому на Прчању, „... била саграђена са сводовима и у облику крста, као што је обичај код старих грчких верника“.⁴⁰ Једобродне црквице с куполом служиле су у доба ренесансе као узор приликом изградње капела у дубровачким дворцима, очевидно због тога што су сматране за старо грчко наслеђе; њихов тип су крајем XV века и у XVI веку раширили по старој Херцеговини дубровачки градитељи, вероватно на захтев православних ктитора да им цркве буду подигнуте „more гресо“. Неке од храмова изграђених између IX и XII века народ и данас назива грчким.⁴¹

Занатске и стилске одлике грађевина биле су у знатном раскораку са разуђеним планом и сложеним просторним склопом. Оне су црпле подстицаје са других источника; њихова матица је прероманичко градитељство Апенинског полуострва. Све цркве су грађене ломљеним или тек притесаним каменом, повезаним лепом, а поређаним често у неправилне редове. Само изузетно, и то углавном пред крај раздобља, зидало се пажљивије, камен клесао брижљивије, а слагање у редове обављано је доследније. Добар број грађевина има само зидове вертикално рашчлањене лезенама или пиластрима, повезаним на горњој страни луковима; између њих су плитке нише, а понегде и конхице. Што се више приближавао крај епохе, све изразитије је бивала тежња ка рашчлањавању. Све те грађевине су биле премалтерисане, тако да се извесни зидарски недостаци нису могли уочити.

Засвођавање различитим врстама сводова – полуобличастим, крстастим, куполастим или полукалотним

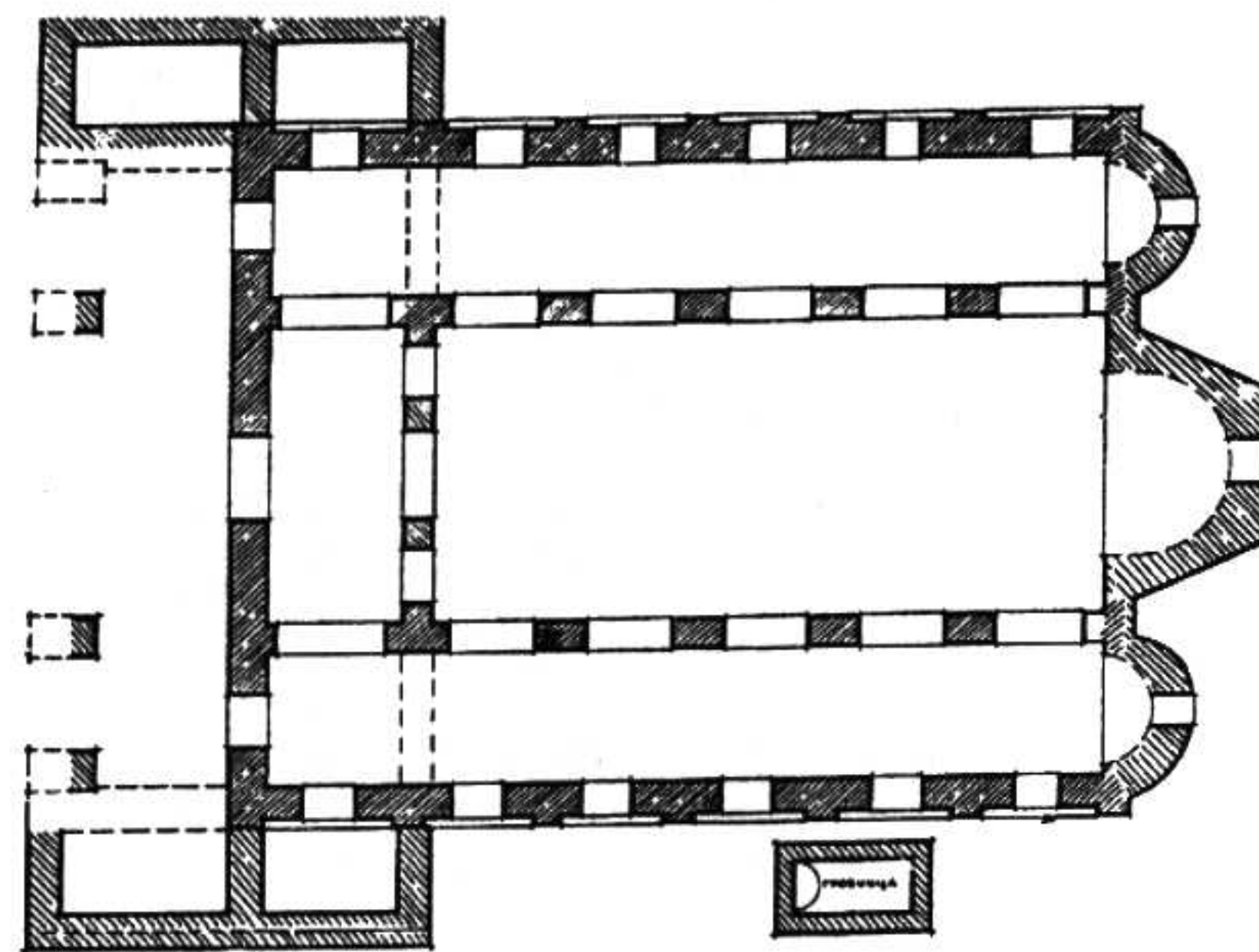
– на висини је општих занатских знања мањих мајстора. Поуке великих градитеља они су знали да следе само кроз прилагођавање и поједностављивање сложених конструктивних елемената. По техничком образовању, зидарским знањима и стилском схватању, били су прави представници тзв. прероманике, и то у оној варијанти која се, само неколико деценија раније или у исто време, остваривала на Апенинском полуострву. Истина, апенинска прероманика оставила је знатан број градитељских дела која су по размерама већа од источнојадранских грађевина, мада им је стил истоветан.⁴² Кад је реч о занату и стилу, преузимања су се вршила тако што је италска прероманика, преко црквених институција, зрачила и деловала на источнојадранску. Понекад је Апенинско полуострво давало и готова решења до којих се раније дошло преградом византијског плана и склопа цркава.

Источнојадранска средина је, преко својих ктитора и установа, налазећи у Византији или у Италији узоре за своје цркве, извесним типовима поклањала већу пажњу; прерађивала је преузето у складу с локалним занатством и на тај начин дала регионални печат својој црквеној архитектури.

Иако је сваки јужнословенски народ имао у то доба понешто друкчију историјску судбину, ипак су у њиховом градитељству видљиве и неке заједничке црте. Срби и Хрвати заступали су, у основи, иста схватања; имали су, заправо, јединствену, недељиву уметност. Удеоници у њој су били и Романи и Грци из источнојадранских градова. Код Македонских Словена и Бугара јављали су се, на византијском наслеђу засновани, извесни типови храмова какви су се градили и на Јадрану, иако је међу њима најраспрострањенији био облик грађевине репрезентативније природе и сродни-

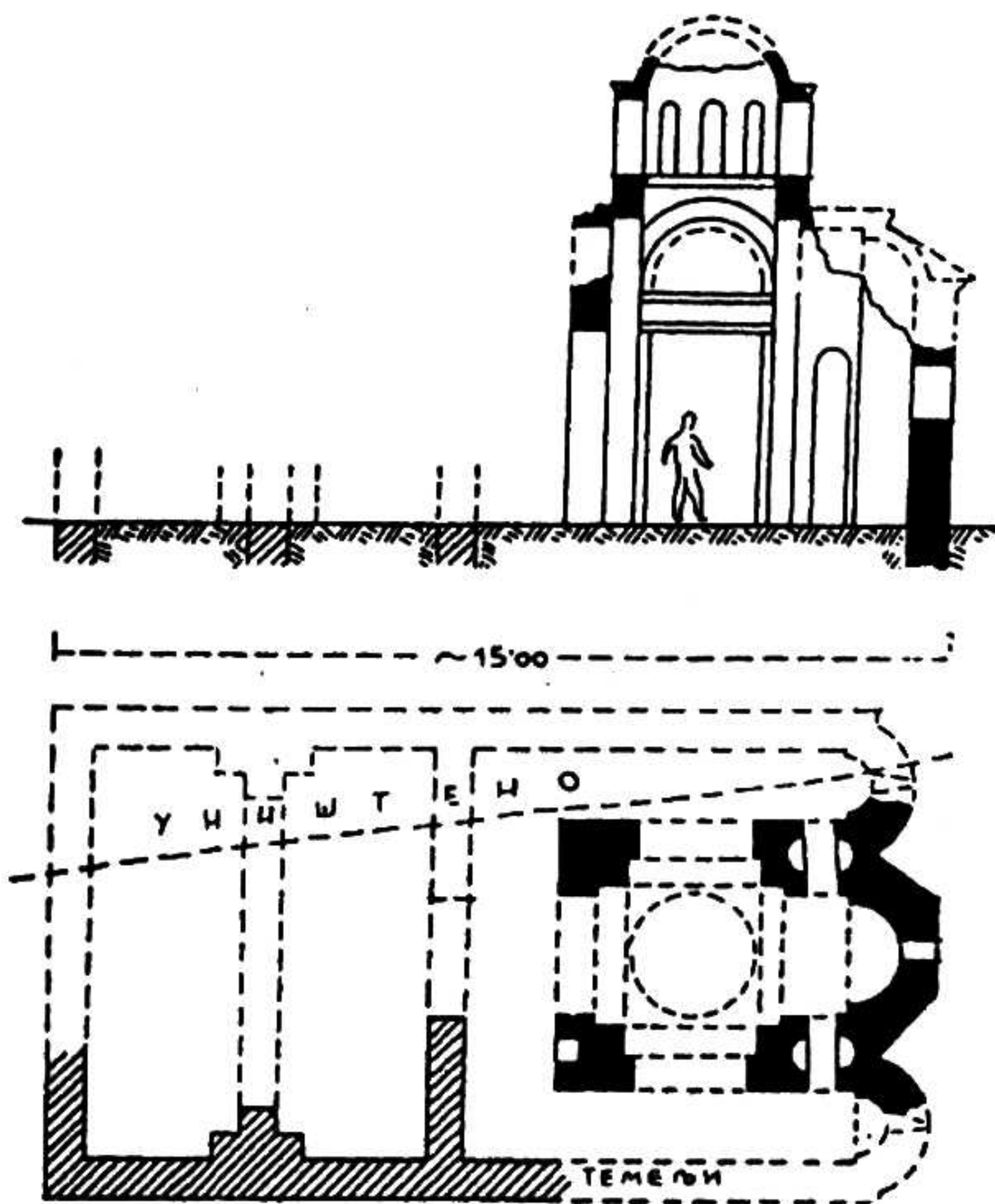
ји византијским престоничким обрасцима. Они су имали и моћније државе које су омогућавале веће градитељске подухвате.

Изван овог слоја споменика, с чијом су се архитектуром Срби присно сродили, у средишњим областима Балкана, које су они претежно или делимично настањивали, јављало се градитељство које је било израз друкчијих схватања; углавном је остваривано заслугом грчких ктитора и византијских установа. У питању су грађевине много веће од оних које су Словени градили, а и техника њиховог зидања била је знатно савршенија. То су, пре свега, тробродне базилике – чији су трагови и већи остаци сачувани у Призрену (базилика под Богородицом Љевишком), у Прокупљу (Свети Прокопије), у Нишу (Свети



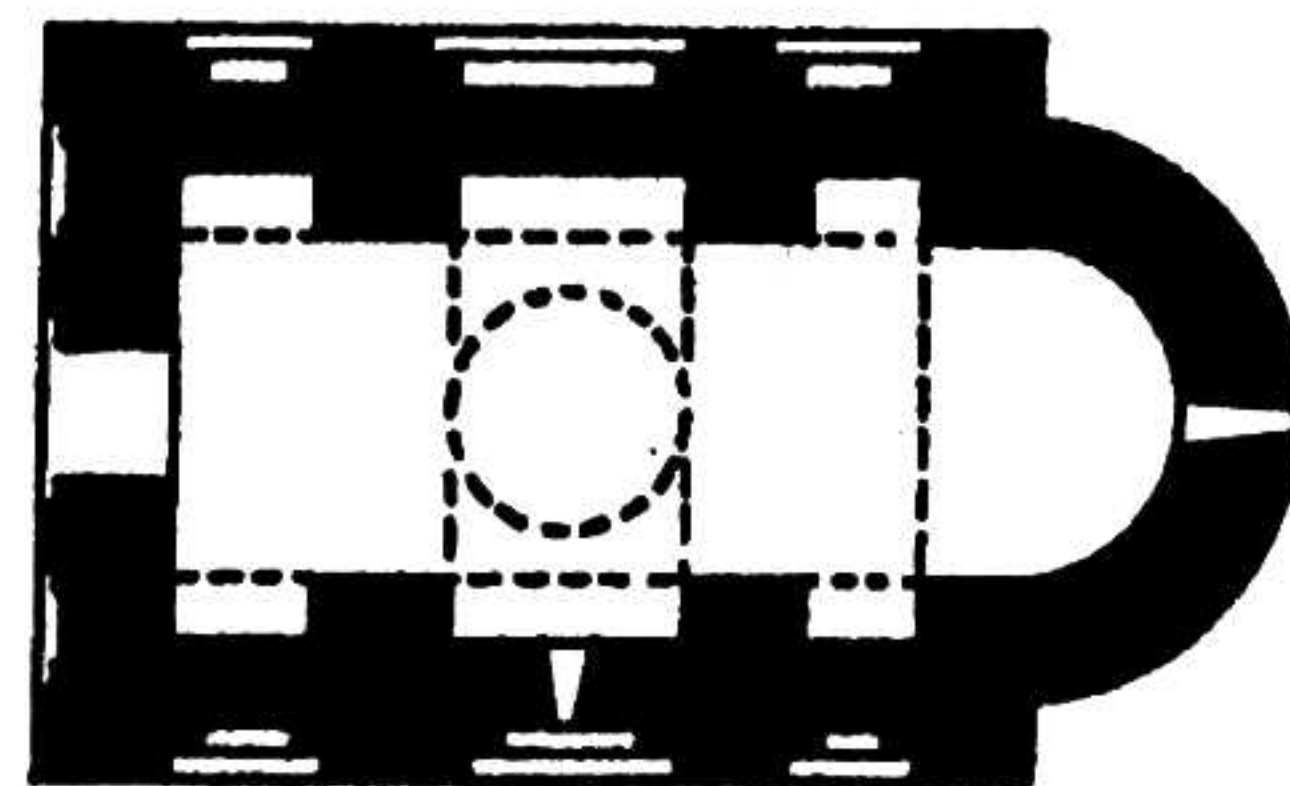
Основа базилике испод Богородице Љевишке

Пантелејмон), у Старом Нагоричину (црква византијског цара Романа Диогена, коју је краљ Милутин обновио), и неке друге – чији настанак пада у време између IX и XI века. Исте такве базилике Византинци су градили и дубље на југу (Охрид, Сер, Сервија, итд.); прихватили су их и први бугарски цареви и Самуило. Много више него у оним на источном Јадрану, њихови

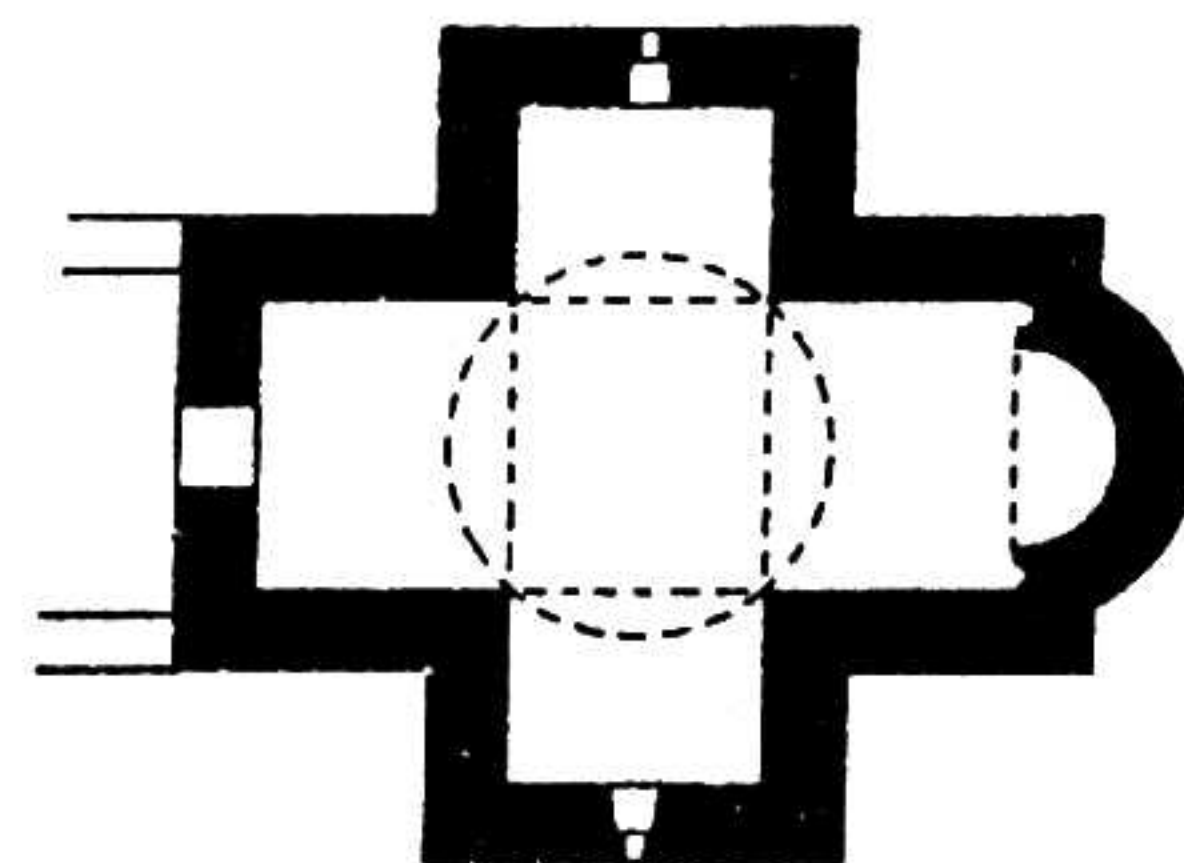


Стара Павлица, реконструкција основе и дела подужног пресека

градитељи су се поводили за старохришћанским и рановизантијским узорима.⁴³ Поред базилика, Византинци су у истим областима и у исто доба подизали и храмове мањих размера и друкчијих планова, који су сећали на старија и знаменитија светилишта у њиховим политичким и црквеним средиштима (Стара Павлица – сажети уписани крст с кубетом



Основа цркве у Горњем Маџејевцу



Основа цркве у Бунису

Сл. 7

обухваћеним са три стране ходником; Горњи Матејевци код Ниша и Кацапун код Врања – једнобродне цркве с куполом; Ђунис и Марково Кале код Врања – слободан крст, итд.).⁴⁴ У доба када су изграђени, нису били прихваћени у српској средини; стајали су издвојени и страни. Тек знатно касније, од краја XII до почетка XIV века, српски владари су им почели поклањати пажњу: обнављали су њихове рушевине, у њихово ткиво уклапали своја здања или на њиховим темељима, као на местима старог култа, подизали нове цркве. Ушавши, тако, у видокруг словенских ктитора, условили су понеку појединачну појаву у старој српској архитектури.

Сл. 8

Верна пратиља прероманичког градитељства била је декоративна, плиткорелефна пластика. Њоме су, на првом месту, прекривани камени иконостаси једноставног облика: њихове преградне плоче (парапети), четири стубића с капителима, горња греда (епистиlion) и троугаони или полукружни забати над царским дверима, а потом и греде које су уоквиравале прозоре и портале, камене решетке отвора (транзене) или капители стубова у наосу. Понегде је украшавала часну трпезу, а редовно киворије, уколико су постојали: капителе њихова четири стуба, чело аркада у горњем делу и акротерију у врху. Могла се наћи и на другим каменим црквеним предметима и намештају: посудама за освећену воду, крстионицама, престолима, саркофазима.

Сл. 9,10

Најистакнутији и најособенији њен мотив био је преплет с најразличитијим нацртом, сачињен од трочланих трака чији су чланови били једнаке ширине, а само понегде су траке биле двочлане или вишечлане. Користила се, каткад, античким наслеђем употребљавајући орнамент астрагала или киме; уводила је,

изгледа упоредо са развитком, биљне мотиве: лозице с листовима у прегибима, палмете, срцолике и гроздолике плодове, цветове са зракасто распоређеним латицама, стилизовано растиње. У исти мах су и најразличитије животиње постајале предмет њене обраде, птице, најчешће паунови, али и оне фантастичних облика, као и звери, лавови, пси, зечеви, антилопе. Перје, гриве или репови бивали су подвргавани орнаменталној стилизацији; животиње су често симетрично распоређиване по површини, чеоно сучељене или леђима окренуте једне према другима. Људска фигура јављала се ређе, на крају овог раздобља, у виду површински обрађеног лика неког светитеља или анђела.

Релеф је клесан на тај начин што је у равној површини камена, према нанесеном цртежу, плитко дубљена позадина, да би потом лаким усецањем по горњој равни пластике извођени орнаменти или појединости на тракама, биљкама, људским или животињским фигурама. На тај начин су добијане две површине, једна изнад друге, од којих је доња представљала позадину горње, оне обрађене. Тек у другој половини XI или у првим деценијама XII века брижљивије се заобљавају ивице рељефних представа, волумен нараста, прикази преузети из природе су реалнији, а уводе се и неки нови мотиви. Пластика прероманике је тако прерастала у нови романички стил.

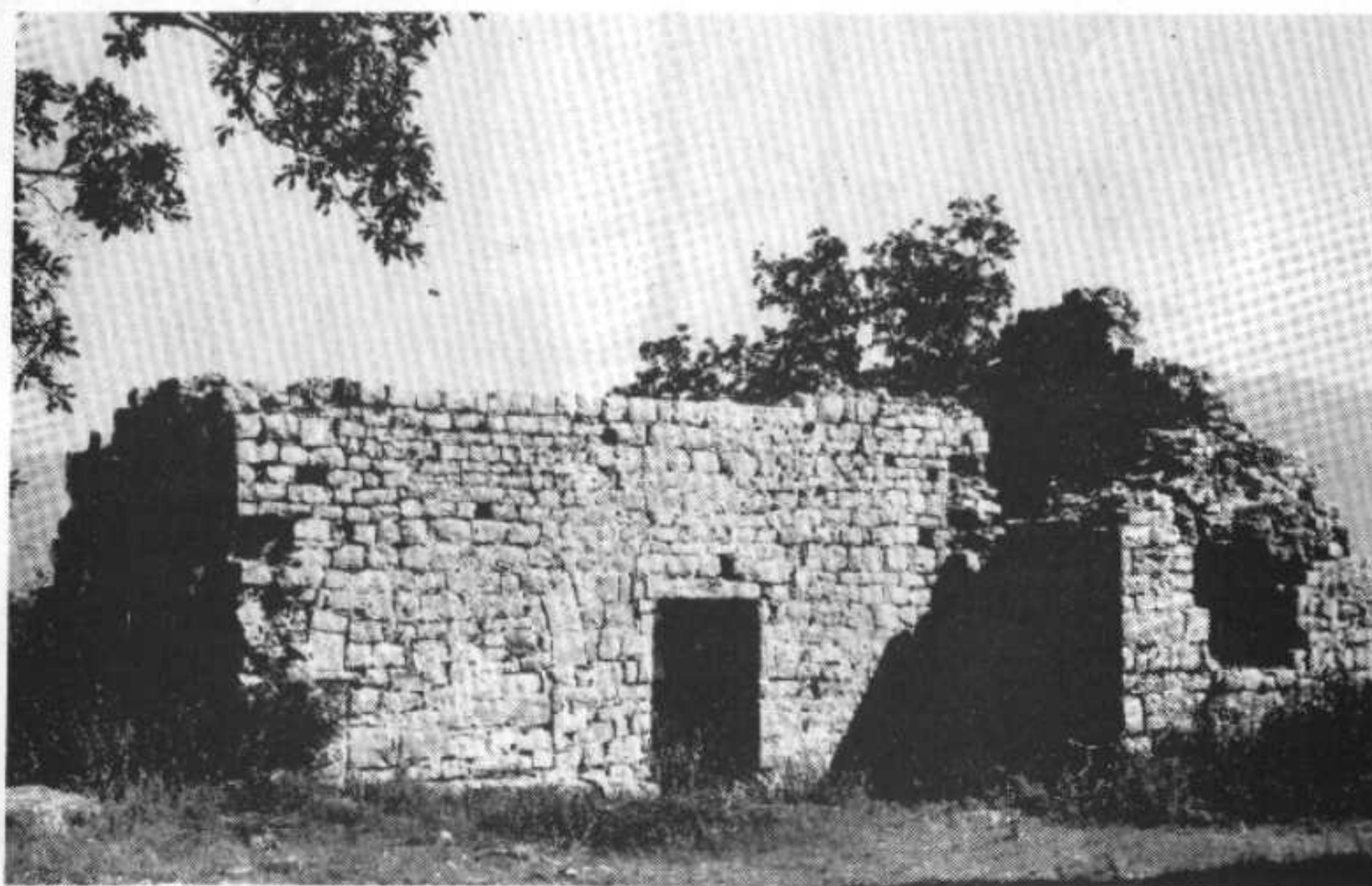
Скоро да нема ниједне цркве у којој је сачуван сав пластични украс. Како су излазиле из култа или се претварале у рушевине, тако су њихови рељефи преношени у нове цркве, а многи су се и погубили. Сабирање одломака у збирке и музеје ишло је упоредо са новијим развитком историјске или археолошке науке. Са подручја између Цетине и Бојане највише их

има у музејима и збиркама Стона, Лопуда, Колочепа, Дубровника, Херцег-Новог, Тивта, Котора, Бара и Улциња, а оних из залеђа – у Требињу, Даниловграду и Сарајеву.⁴⁵ Некада се често сретала у приморском појасу, а проређивала се што се ишло дубље у унутрашњост земље. Околност што се не знају налазишта многих пластичних украса и што још увек није могућно установити тачно време настанка сваког од њих, омета сагледање историјског и уметничког развоја кроз који је пластика прошла у раздобљу од IX до раног XII века. Једино се поузданије могу распознати примерци који носе прве ознаке романичког стила, односно они што су настали на крају наведеног раздобља.⁴⁶

Сл. 11

Између више стотина камених делова некадашњих целина издваја се, иразитошћу и лепотом, неколико десетина примерака црквеног намештаја и архитектонског украса. До сада су, на пример, пронађени делови четири киворија: у Котору, Улцињу, Рогачићима и Мартинићима. Од которског и улцињског киворија остала је по једна аркада (у Светом Трипуну у Котору и у Народном музеју у Београду). Они су врло слични по свом украсу; на обома, поред трочланих преплета, астрагала и киматиона, налазе се у угловима симетрично постављени лавови који гоне мање звери. У оштећеним натписима помињу се и историјске личности из времена њиховог настанка (на которском киворију сачувало се име неког Никифора, а на улцињском византијских царева Лава и Константина). Сва је прилика да је реч о делима из IX века. Теже је одредити старину скулптура кад на њима нема натписа, што је најчешће случај. Мартинићки кивориј свакако је млађи, док делови трију аркада из Рогачића, с преплетима у византијском духу, који су уоквирени увртеним

1.



2.

1. СВ. ПЕТАР У РАСУ, СЕВЕРОЗАПАДНА СТРАНА

2. СВ. ПАВЛЕ У ЧИЧЕВУ КОД ТРЕБИЊА



3. СВ. МИХАИЛО У СТОНУ

4. СВ. ПЕТАР
У ПРИКОМ
КОД ОМИША

5. СВ. БОРБЕ
У ПОДГОРИЦИ





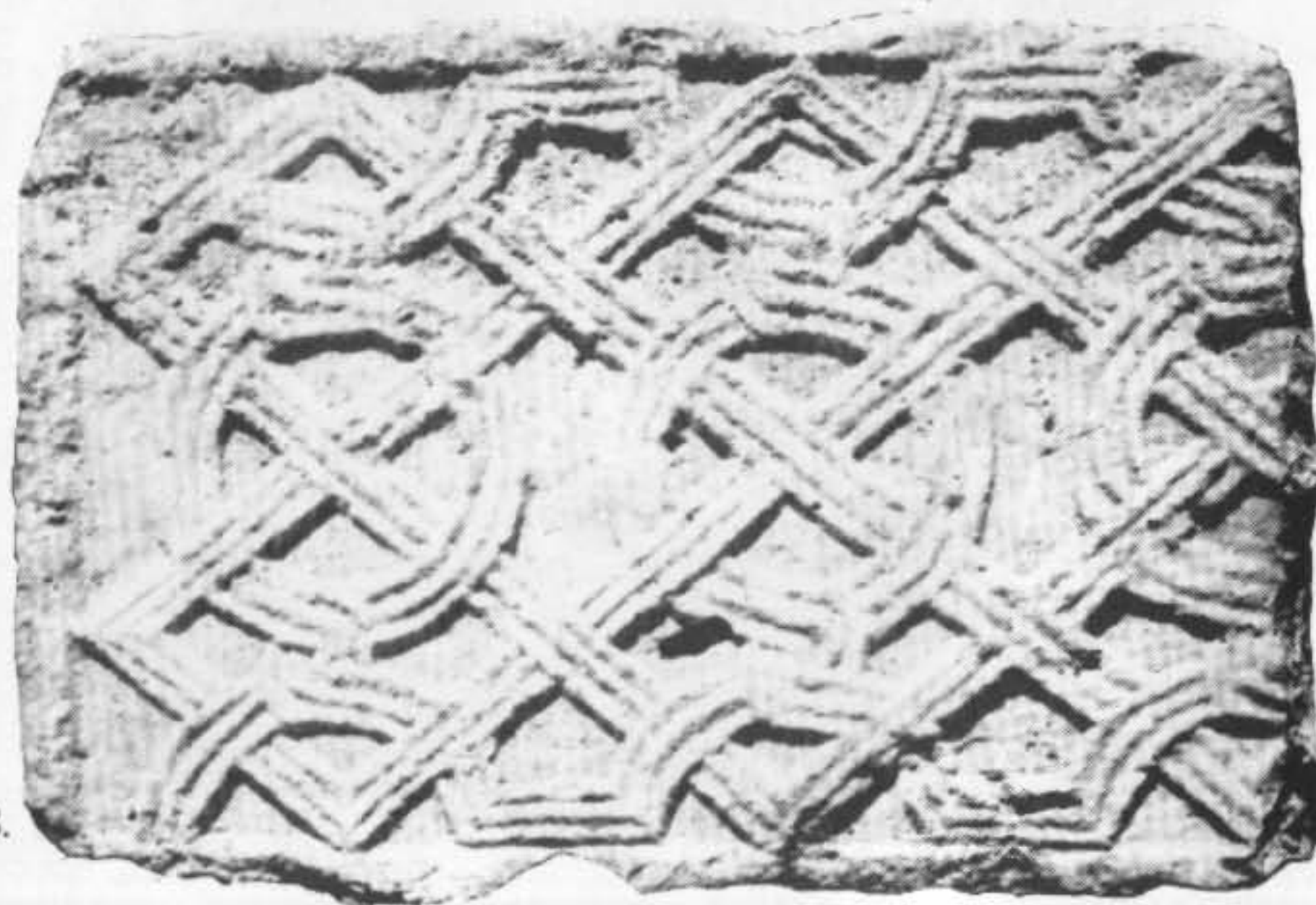
6. СВ. МИХАИЛО У СТОНУ, КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ

6.



7.

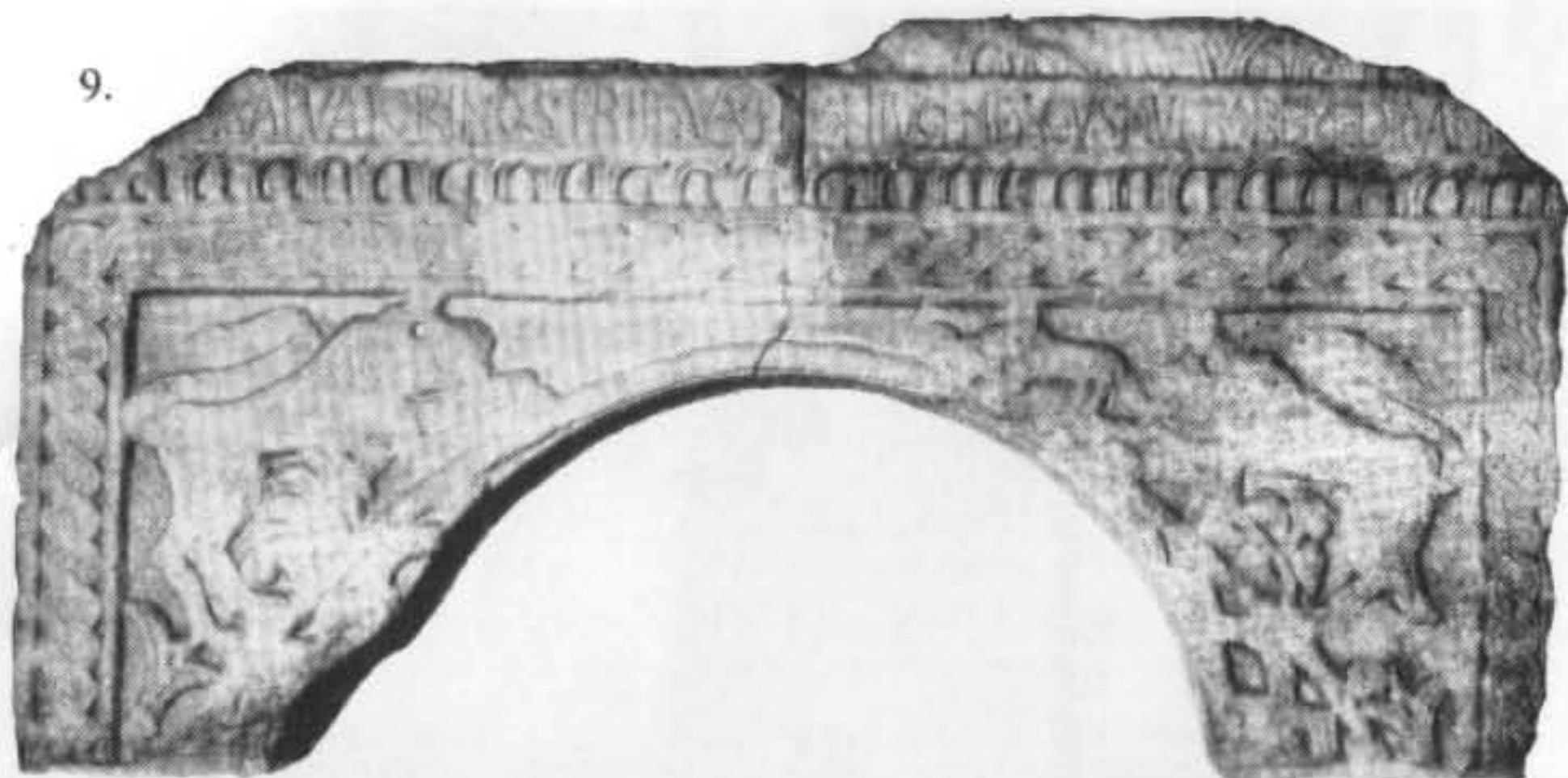
7. ЛАТИНСКА ЦРКВА У ГОРЊЕМ МАТЕЈЕВЦУ КОД НИША



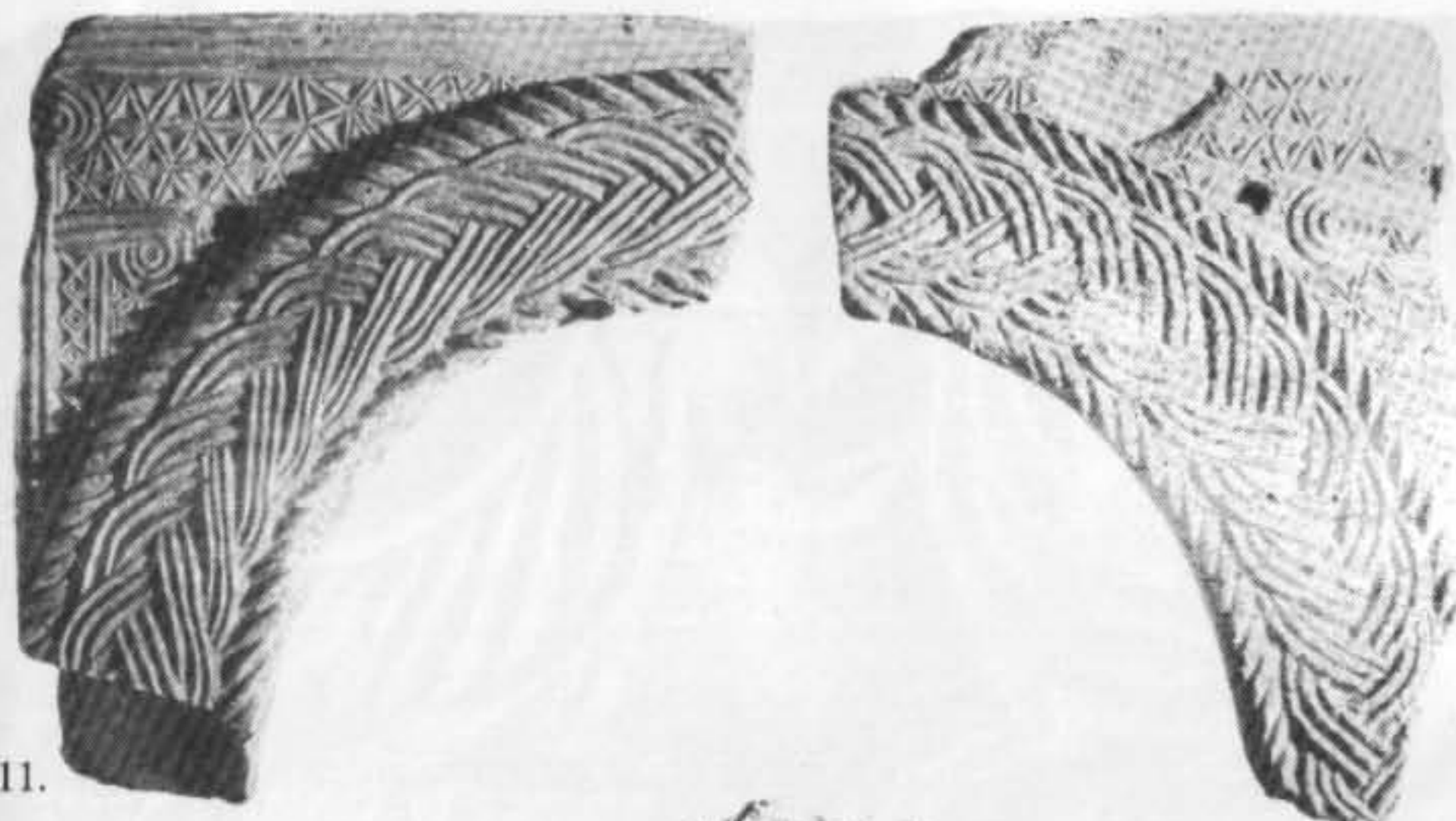
8.

8. ПАРАПЕТ ИЗ ЗАВАЛЕ IX-X ВЕК, МУЗЕЈ У ТРЕБИЊУ

9.



11.



10.



12.



9. УЛЦИЊСКИ КИВОРИЈ, IX ВЕК, НАРОДНИ МУЗЕЈ У БЕОГРАДУ

11. АРХИВОЛТА КИВОРИЈА ИЗ РОГАЧИЋА, ЗЕМАЉСКИ МУЗЕЈ У САРАЈЕВУ

10. СВ. ТРИПУН У КОТОРУ, КИВОРИЈ ИЗ IX ВЕКА СА НАТПИСОМ ИЗ XI ВЕКА

12. ПАРАПЕТ ИЗ ЗАВАЛЕ, XI ВЕК, ЗАВИЧАЈНИ МУЗЕЈ У ТРЕБИЊУ



13.



14.

15.



13. ПЛОЧА ИЗ ЗАВАЛЕ, XI ВЕК, ЗАВИЧАЈНИ МУЗЕЈ У ТРЕБИЊУ

14. ПАРАПЕТНА ПЛОЧА СА ПРЕВЛАКЕ, ДЕТАЉ, ЗАВИЧАЈНИ МУЗЕЈ У ТИВТУ

15. СВ. СТЕФАН, СУШЋЕПАН КОД ХЕРЦЕГ-НОВОГ, ПАРАПЕТНА ПЛОЧА



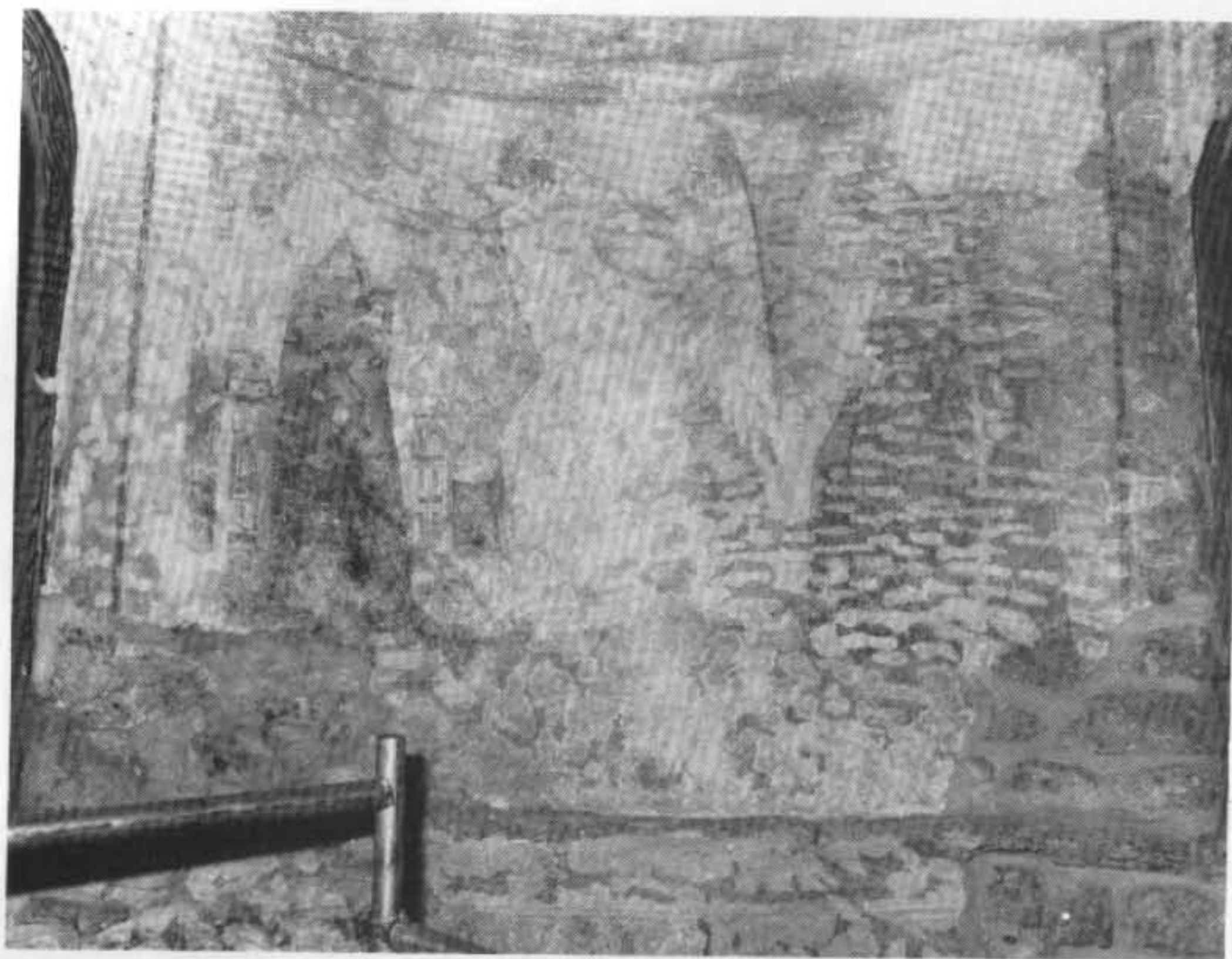
16.

16. ДОЊЕ ЧЕЛО НА КОЛОЧЕПУ, ДЕО ПАРАПЕТНЕ ПЛОЧЕ, XI-XII ВЕК

17.



17. ПАРАПЕТНА ПЛОЧА СВ. ТОМЕ У КУТИМА, ЗАВИЧАЛНИ МУЗЕЈ У ХЕРЦЕГ-НОВОМ



18.

18. СВ. ПЕТАР У РАСУ, ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР, НАЈСТАРИЈИ СЛОЈ, БЛАГОВЕСТИ
И СУСРЕТ МАРИЈЕ И ЈЕЛИСАВЕТЕ

19.



19. СВ. МИХАИЛО У СТОЛУ, СВЕТИ БОРБЕ



20.

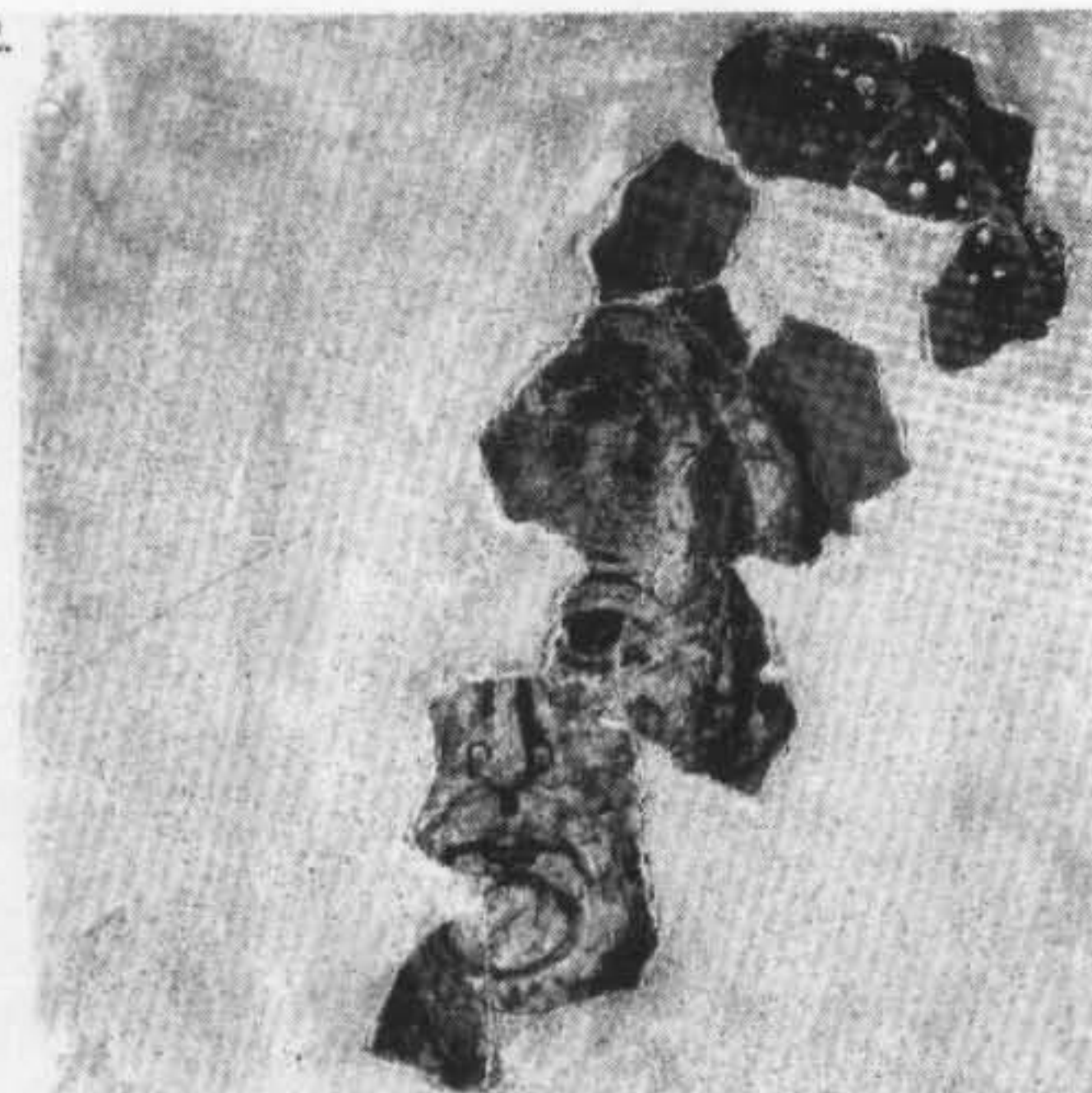


21.

20. СВ. ИВАН НА ШИПАНУ,
ДЕИСИС

21. СВ. ИВАН НА ШИПАНУ,
АРХАНЂЕО

22.



23.



22. ЦРКВА У ПАНИКУ, ГЛАВА СВЕТИТЕЉА, ФРАГМЕНТ ФРЕСКЕ, ЗЕМАЉСКИ
МУЗЕЈ, САРАЈЕВО

23. ЦРКВА У ПАНИКУ, ГЛАВА СВЕТИТЕЉА, ФРАГМЕНТ ФРЕСКЕ, ЗЕМАЉСКИ
МУЗЕЈ, САРАЈЕВО



24. СВ. ТОМА У КУТИМА, ФРАГМЕНТ ФРЕСКЕ, ЗАВИЧАЈНИ МУЗЕЈ У ХЕРЦЕГ-НОВОМ

ужетом, већ испољавају особине пластике раног XII века.⁴⁷

У которском лапидарију чува се једна велика каменица, с представама које својим стилским особинама и мотивима показују велике сродности с киворијима из града св. Трипуна и Улциња. Украшена је само с две стране јер се некада налазила у углу неке цркве. На широј страни су два пауна декоративних репова, који пију из украшене посуде. На ужој страни су лав и птица, између којих је дрво с гранама и срцеликим плодовима. Очевидна је њихова евхаристичка симболика. Мисли се да је у питању крстионица, али могла би бити и каменица за обредно уље.⁴⁸

По бројности и вредности истакнуто место заузимају делови иконостаса. Поред оних с орнаменталним и биљним украсом – као што су добро очувани и пажљиво исклесани парапети из Стона и Котора⁴⁹ – има их и са животињским представама: у Завали с птицама, на Превлаци с лавом, у Сушћепану с грифони-ма.⁵⁰ Дела која одликује велико мајсторство и изузетна лепота чине остаци иконостаса из Светог Томе у Кутима и из Доњег Чела на острву Колочепу. На колочепском иконостасу једна од парапетних плоча била је украшена грифоном, псом који гони звер и двојицом нагих дечака што трубе. Они су уписани у поља круга, између орнамената сачињених од трочланих трака. Истом иконостасу припадао је, вероватно, и забат с рељефним попрсјем арханђела, иначе једним од најистакнутијих дела епохе. Почетак моделовања волумена већ је сасвим уочљив.⁵¹ Даљи степен развита пластичности видљив је на иконостасу у Кутима. Горњи део парапетне плоче садржи, у трочланој изувинаној лози, приказе птица и змајева, а на главном пољу тему Обожавања крста. Ту су два стојећа анђела у

Сл. 12,
13,14,15

Сл. 16

Сл. 17 молитвеном ставу окренута ка крсту, украшеном трочланом траком, док су испод кракова два орла раширених крила. У Кутима се орнамент повлачи пред приказом животиња и фигура; површинску обраду замењује заобљеност рељефа.⁵² У првим деценијама XII века, када су ови иконостаси исклесани, у презрелом прероманичком стилу појавила су се обележја следећег стила – романике.

Прероманика није била усамљена појава, везана само за скулптуру Срба и њихових романских суседа. Исти ток развоја имала је и пластика околних народа. Богате плодове дала је на подручју хрватске државе и у византијским јадранским градовима,⁵³ ширила се кроз Истру, а њена дела налазила су одјека, истина местимично, у северној Хрватској, Срему и међу Словенцима.⁵⁴ Њене матичне области налазиле су се на Апенинском полуострву, а средишта су јој била у Риму, по Венету и Ломбардији, где је оставила истородна, али нешто старија, па и репрезентативнија дела.⁵⁵ Отуд се ширила не само према источном Јадрану него и по немачким областима, јужној Француској, па и Шпанији.⁵⁶ Показивала је одређене сличности с византијском скулптуром истог времена, која је, такође, познавала употребу трочланог преплета, палмета под луковима, мотиве с птицама, грифонима, лавовима и светачким фигурама. Истина, византијски клесари владали су длетом мање круто, тананије су исцртавали своје теме и чистије обликовали; склоп целине био им је знатно друкчији.⁵⁷ У подлози и једног и другог схватања лежала је уметност из времена цара Јустинијана и његових непосредних наследника.⁵⁸ Два велика подручја Средоземља, Византија и Апенинско полуострво, пошла су, у VII веку, својим путевима, да би почетком IX доспели и до свога израза. И онда када је

у Италији створен нови стил у скулптури, ипак се осећало да с византијским има заједнички корен. Прероманичка скулптура и градитељство, у чијем је окриљу живела, имали су истоветно порекло и судбину.

Извесно је да су у своје доба прероманички храмови били украшени зидним сликарством и иконама. Ниједна од икона није очувана, а врло је мали број цркава чије су фреске макар и делимично остале на својим местима. Археолошка ископавања су показала да је сликање на зиду широко примењивано, али је међу пронађеним одломцима веома мало оних који су речитији. Упркос слабој очуваности, ипак се могу сагледати владајућа схватања у сликарству српских ктитора и њихових непосредних романских суседа.

Најстарији ће, свакако, бити живопис првог слоја у цркви Светог Петра у Расу, код данашњег Новог Пазара. Настао је, нема сумње, убрзо после изградње цркве; прекрива тамбур и горње површине поткуполног простора. Неуобичајено је што је у тамбур смештено пет сцена из Христовог живота: Благовести, Сустрет Марије и Јелисавете, Рођење Христово, Поклоњење мудраца и Сретење. Истина, било је то време када се у византијском свету још није усталио обичај, важећи од XI века, да се у кубету сликају пророци. Остаци фигура из појединих композиција само су делимично очувани у нижим појасевима испод куполе. Распознају се једино Крштење Христово и Издајство Јудино у двама тромпама, као и мањи делови Распећа на западном зиду поткуполног простора. Сликара је распоред сцена прилагодио веома рашлањеним зидовима и сводовима цркве, пажљиво уоквиравајући композиције црвеним тракама и жутиим линијама. На двопојасној позадини – белој и жутој –

Сл. 18

уравнотежено је разместио фигуре, које су класичних размера и вешто нацртане танким линијама. Топлим бојама попуњавао је површине, не наглашавајући светло и тамно, тако да фигуре немају волумена. До истих исхода у површинској обради, употреби боје и изгледу позадине дошли су и неки грчки сликари из провинције чија се дела датирају у X век (Свети Стефан у Костуру, црква Преображења у Коропи на Атици).⁵⁹

Највише је фресака остало у црквици Светог Михаила у Стону, чији је ктитор био један од зетских владара, највероватније краљ Михаило. Настале су, сва је прилика, око године 1080. Натписи на њима су латински. У апсиди је сачувана сцена Првог греха, у своду олтарa Христос у слави, у полукалотама четири бочне нише, јеванђелисти, на горњим површинама зидова понеки лик светитељки, а у доњем појасу неколико стојећих фигура: Јован Претеча, архиђакон Стефан, св. Ђорђе. У западној ниши на северном зиду насликан је краљ-ктитор, у свечаном оделу, с круном на глави, с моделом храма у рукама. Он је свој дар приносио Христу, некада насликаном у сцени Страшног суда на западном зиду. Чинио је то вероватно уз посредство арханђела Михаила, свог имењака, једног од важних учесника у збивањима на судњи дан. Грех и искупљење, обележени главним сценама на источном и западном крају цркве, били су основна идеја целокупног живописа. Сликари су је саопштили језиком ранороманичког стила: јаким цртежом уоквирили су фигуре и извели појединости на лицима или наборе на драперијама. Риђокоси светитељи жутог лица имају велике, изражајне очи подвучене зеленим дубоким сенкама и по две зелене кружне површине на образима уместо руменила. Осветљена места наглашена су белим тачкама или низом упоредних цртица. Издужен,

Сл. 19

танак врат налик је на опругу: на жутој основи, зелене упоредне линије сенки иду с једне стране врата и прожимају се с белим линијама које полазе с друге, осветљене стране. Већина светитеља, као и краљ-ктитор, насликана је у одећи украшеној разнобојним орнаментима сачињеним од ромбова и укрштених линија. Кад нема украс, одећа је прекривена густим цртежом, у којем тамне и беле линије на широкој површини драперије обележавају осветљена и осенчена места набора. У тој стилизацији фигура има нечега од начина који су употребљавали прероманички вајари на својим плочама; плитки облици дати су у две површине. Пренаглашеност извесних делова тела – неких очију, прста, врата – увек је у служби посебне идеје. Светле фигуре на тамној позадини делују експресивно својим покретима и сугестивним, најчешће изобличеним изразом лица. Био је то начин обликовања до којег је дошао домаћи уметник који је познавао знатно вреднија дела. Заправо, фреске у Светом Михаилу су настале упрошћавањем оних ранороманичких сликарских решења која су се, у то доба или нешто раније, јављала у Риму и његовој околини.⁶⁰

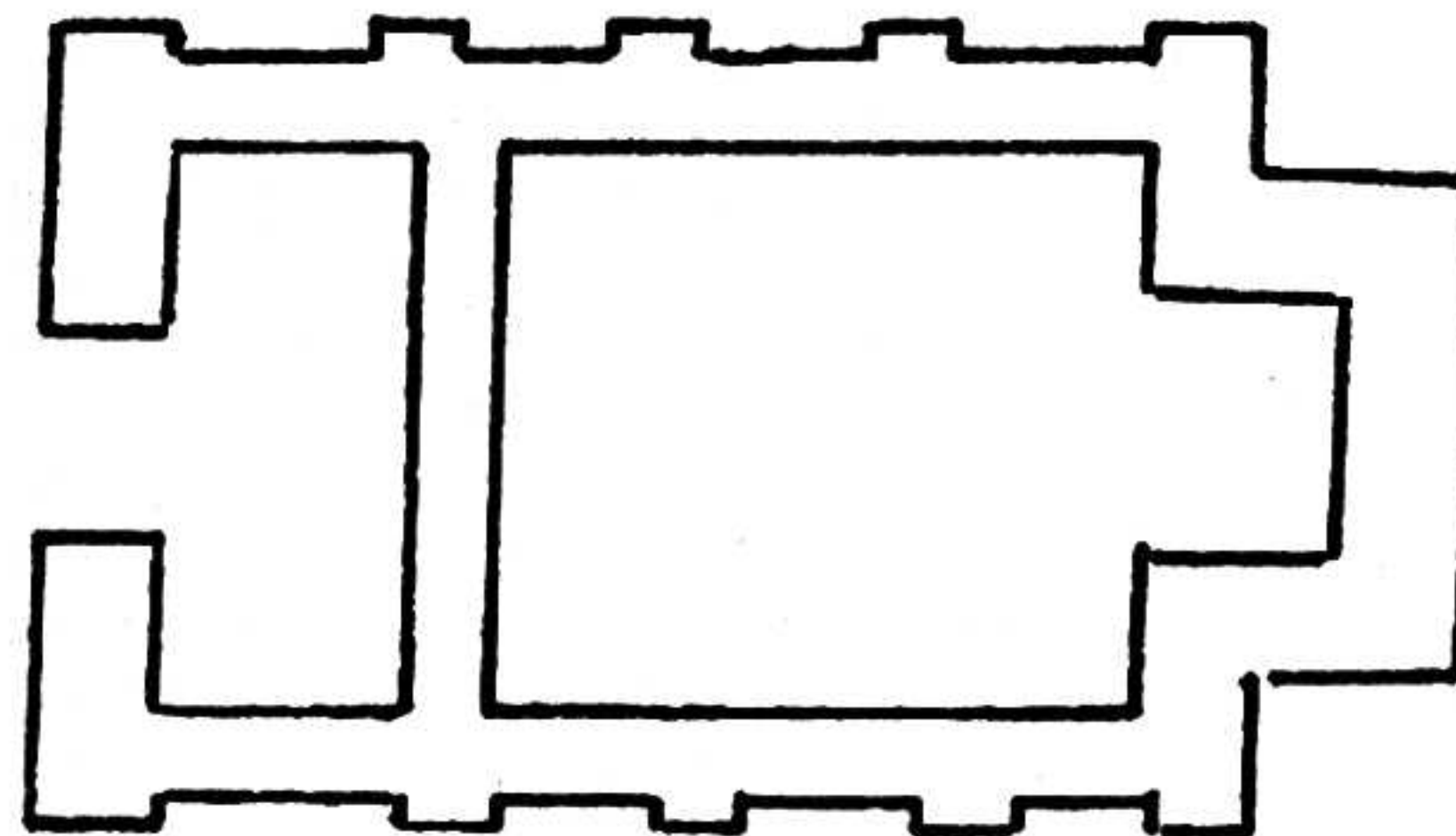
Крају XI века припада живопис у малој цркви Јована Претече на острву Шипану. За разлику од фресака у Стону, које садрже ранороманички програм и распоред тема, шипанске следе византијски систем украшавања цркава. У полукалоти апсиде је Деисис, испод њега су медаљони с попрсјима, а у најнижем појасу апсиде четворица чеона окренутих архијереја. На странама свода олтарa очувао се један од двојице фронтално постављених арханђела који су припадали композицији Деисиса. На јужном зиду остао је, у ниши уоквиреној полукружном луком, велики светитељ који седи и благосиља. Пренаглашена изобличеност и про-

Сл. 20, 21

стосрдачност стонских фресака нису поновљене на Шипану. Шипански сликар је искуснији и одмернији; његово ликовно образовање очевидно је било темељније. Цртеж му је пажљиво изведен, описан, колорит уздржан, углавном топао, сенке на лицима и драперијама нешто шире него у Стону, а покушаји да се обликују обрине фигура су очевиднији. Светитељи су рићокоси као у Стону, а очи, иако мање него у Стону, истичу се својом изражајношћу. Целина је ранороманичка, али су извесни облици светитељске одеће позајмљени из византијског сликарства, као што и неки типови лица издалека сећају на ликове у византијским црквама. Натписи су латински, а позадина плава. Извор овог сликарства налази се у грчком живопису у црквицама и пећинама јужне Италије.⁶¹

Две цркве у дубровачком подручју, с нешто остатака фресака из времена око 1100. године – Свети Илија на Лопуду и Свети Никола на Пријеком у Дубровнику – обележавају нову појаву у сликарству која ће се касније укоренити на далматинском и српском подручју. Реч је о романичко-византијском стилском прожимању чије особености указују на јужноиталске узор. У Светом Илији је у тромпи апсиде сачуван лик једног архијереја из низа архијереја који је ту постојао, какав је онај на Шипану, а у Светом Николи на Пријеком су приликом археолошких ископавања нађене неколике светитељске главице које су врло слично урађене. Византијски тип светитеља ту је изведен јаким романичким цртежом, али је пластичност лица – иначе знатно заступљенија него на претходним споменицима – остварена у византијском духу.⁶²

Археолози су пронашли главице светитеља и у рушевинама црквице у Панику код Требиња и у



Основа цркве у Панику

Светом Томи у Кутима. Мада мајстори фресака у ова два споменика поседују извесне особености, ипак оне припадају оном роду којем и дубровачке. Рељеф светитељских лица у Панику знатно је плићи него на дубровачким примерцима, али је цртеж тананији и лик још више византијски. Фреске су некада имале грчке натписе. У Кутима је у раном XII веку радио свакако најбољи сликар целе скупине. Он је обликовао форму с највећом вештином, тако да је она најизразитија у том раздобљу. С умећем је правио меке прелазе између осветљених и осенчених делова лица, али је очи ипак истицао дубоким сенкама, а јаким цртежом наглашавао појединости на главама. Боја му је једра, звонка. И као што рељефи иконостаса у Кутима припадају крају прероманичке скулптуре, тако живопис из исте цркве означава да је једно раздобље у сликарству било окончано.⁶³

Дуго се Срби нису определили за јединствен сликарски језик, нити су се угледали само на једну од

великих метропола: они у средишњим областима Балкана били су, природно, више упућени на византијске узор, а они у Приморју на западњачке. Тек у деценијама на прелазу из XI у XII век створен је посебан стилски израз спојем византијског и романичког схватања. Упоредо с таквим током, напуштана је површинска обрада фигура, а облици се постепено заобљавали. Поређења дела из суседних области и земаља и дела са источне обале Јадрана показала су да она нису непосредно слична, што је знак да су постојале домаће сликарске радионице, по свој прилици, у приморским градовима Дубровнику и Котору. Оне су на тадашњим уметничким схватањима суседних земаља изградиле сопствени језик. Догодило се исто што и у градитељству и вајарству: домаћи мајстори су се на својеврстан начин уклопили у европску уметност свога времена.

НАПОМЕНЕ

¹ Проучавање градитељства у тзв. Горњој Далмацији и њеном приобалном појасу, између Цетине и Бојане, нема тако дугу историју као истраживање те врсте у Доњој Далмацији и хрватским областима. Многа дела откривена су тек у последњим деценијама, а општи прегледи, који у целини или делимично обухватају материју, доста су ретки. Најважнији су: М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века*, Београд 1922, 22-25, 26-29, 32-34, 36-39, 40-44, 69-103; Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1962, 178-186; Г. Суботић, *Архитектура и скулптура средњег века у Приморју*, Београд 1963, 11-29; Ј. Ковачевић у књизи *Историја Црне Горе 1*, 367-380, 431-436; П. Мијовић, *Вјечно на Крајини*, Зборник Вирпазар, Бар Улцињ (1974) 11-57, местимично; исти, *Преглед уметности Црне Горе*, Београд 1976, 383-390; V. Korać, *L'architecture du Haut Moyen Age en Dioclée et Zeta. Programme de*

repartition des espaces et origine des formes, Balcanoslavica 5 (1976) 155-171.

² I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 3-4; J. Ковачевић, *Средњовековни епиграфски споменици Боке Которске*, Споменик 103 (1953) 41-45; исти, *Котор и црква св. Трипуна у IX веку*, Старине Црне Горе 4-5 (1965-66) 101-105; *Историја Црне Горе 1*, 374-375. У сведочанству Константина Порфирогенита стоји да је црква била округла, под чим се могу подразумевати различити типови грађевина централног плана. Тако се и у Теофилаковом Житију Климента Охридског, с краја XI или с почетком XII века, тврди да је Климент подигао у Охриду две мање округле цркве. Ископавања једне од њих, Светог Пантелејмона, показала су да је у питању триконхос; уп. *Виз. извори 1*, 302. И придворна дванаестолсна црква у Преславу, саграђена по свој прилици у X веку, по традицији се назива округлом (К. Миятев, *Кржлапа црква во Преслав*, Софија 1932).

³ О Светом Донату у Задру уп. N Klaić - I. Petricoli, *Zadar u srednjem vijeku*, Zadar 1976, 123-127 (са старијом литературом и најновијим резултатима истраживања).

⁴ Уп. E. Arslan, *Remarques sur l'architecture lombarde du VII^e siècle*, Cahiers archéologiques 7 (1954) 134; C. L. Ragghianti, *L'arte in Italia II*, Roma 1968, 311-312 (где су тачнији планови). Из таквог типа развила се и дворска капела у Ахену, за коју се обично сматра да је најсличнија Светом Донату, или округла црква Светог Михаила у Фулди, из истог времена. Разлике, наравно, између свих тих цркава постоје, али је њихов тип необично сродан.

⁵ *Ljetopis popa Dukljanina*, izd. F. Šišić 320-321; J. Ковачевић, *Етничка и друштвена припадност књигоноса у Дукљи и Поморју од краја VIII до краја XIII века*, ИГ 2 (1955) 121-122.

⁶ Ј. Нешкович, *Петрова црква код Новог Пазара*, Зборник Архитектонског факултета 5 (1961) 3-33 (са старијом литературом).

⁷ В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян, *Памятники армянского зодчества*, Москва 1951, 43-45; R. Mepiaschwili - W. Zinzadse, *Die Kunst des alten Georgien*, Leipzig 1977, 65-66. То су Бана из прве половине VII века, Ишхани прерађен у IX и XI веку, Ликити из VIII или IX века, Звартноц из средине VII века, као и његови следбеници у Јерменији, настали између IX и XI века. И у Азербејџану је ископана једна црква истог типа. Ђ. Бошковић, *нав. дело* 274-275, већ је, узгред, забележио сличности између Светог Петра у Расу и неких од њих.

⁸ Т. Marasović, *Ranosrednjovjekovna crkva u Ošlju kod Stona*, Peristil 2 (1957) 85-89. План, после нових ископавања, донео је В. Кораћ, *L'architecture du Haut Moyen Age* 160.

⁹ И. Чremoшник, *Извјештај о ископавањима у Роџачићима код Блажуја*, ГЗМ 8 (1953) 303-307, 313-314, датује је, чини се, прекасно, у крај XII или почетак XIII века.

¹⁰ Уп. Ј. Marasović - Т. Marasović - М. Marasović, *Crkva Svete Trojice u Splitu*, Split 1971 (који доносе и низ паралела за њих); Н. Klaić - I. Petricioli, *нав. дело* 128-130 (са старијом литературом).

¹¹ О Јерменији вид. В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян, *нав. дело* 45-46 (осмолист из Зоравара из друге половине VII века), 53-54 (шестолисти и осмолисти у престоници Ани из X и XI века: црква породице Аbugамренц и храм Христа Спаситеља), 65 и т. 163 (шестолисна црква у Богородичном манастиру у Ани с почетка XIII века). Старији храмови имају апсиде утопљене у кружни зид или обухваћене четвртастом облогом; млађе су с конхама полукружним и споља и изнутра. О Грузији вид. R. Merisiaschwili - W. Zinzadse, *нав. дело* 65 (Чамхуси из VIII века - осмолист споља, изнутра четворолист с четири посебне капеле између апсида), 110-111 (низ шестолисних храмова из X и XI века с конхама изнутра полукружним, споља тросраним, петостраним или вишестраним). У Бугарској је очуван дванаестолист у некадашњој престоници Преславу, који је, по свој прилици, настао у првим деценијама X века: К. Миятевџ, *нав. дело*; Уп. и Ђ. Stričević, *L'église ronde de Preslav et la problême des traditions paléobyzantines dans l'architecture balkanique du Moyen Age*, Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines I, Београд 1963, 212-223. У Риму, на гробљу Претекстат на Via Ариа, налази се један антички шестолист с планом сличним далматинским шестолистима: Ј. Marasović - Т. Marasović - М. Marasović, *нав. дело* 12, 14 (са старијом литературом).

¹² Уп. С. Mango, *Architettura bizantina*, Venezia 1974, 89, где је изнето сажето мишљење ранијих истраживача.

¹³ R. Naumann und H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966, 13-53. Слична је била и црква у цариградском манастиру Богородице Одигитрије, али су њене апсиде, распоређене око осмостраног средишта здања, биле утопљене у полигоналну спољашњост (*Исјео* 43).

¹⁴ К. Миятевџ, *нав. дело* 237; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin I. Les églises et les monastères III*, Paris 1953, 143-144; S. Miranda, *Justification du plan de reconstruction du Palais des empereurs byzantins*, Limoges 1969, 109-110 и план I.

¹⁵ Уп. F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Kommentar II, 2, Wiesbaden 1976, 48-135, Abb. 1-60.

¹⁶ А. Дероко, *У Богдиновој пресјоници*, Старинар 5 (1930) 138 и сл. 9.

¹⁷ V. Jovanović, *Sv. Jovan, Zaton, Bijelo Polje*, Arheološki pregled 3 (1961) 129-132 (са старијом литературом).

¹⁸ I. Petricioli, *Osvrt na ninske građevine i umjetničke spomenike srednjega i novoga vijeka*, Povijest Nina, Zadar 1969, 327-329 (са старијом литературом). У Апулији постоји слична, али у својој основи четворолисна црква, са осмостраним кубетом. То је Света Катарина код Конверсана (С. А. Willemsen, *Apulien. Kathedralen und Kastelle*, Köln 1973, 157, Abb. 93).

¹⁹ Уп. Д. Коцо, *Триконхалније цркве во Климентово време*, Словенска писменост (1966) 91-98. В. Кораћ, *L'architecture du Haut Moyen Age en Dioclése et Zeta* 165-166, због сличности планова охридских и зетских триконхоса, и претпоставља да су зетски триконхоси настали крајем X или почетком XI века, у доба цара Самуила, а под утицајем охридских словенских мисионара, док су далматински, који су касније изграђени, плод зетских утицаја. И у бугарској престоници Плиски ископан је један триконхос, али је његов план много једноставнији: К. Миятевџ, *Архитектура на средновековна България*, София 1965, 103-105. Јужнословенски триконхоси су мање сложени од грчких из истог времена, који се такође граде у Македонији (уп. Панагију Кубелитису у Костуру: Н. Mavropoulos-Tsioumis, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κοιμπελιδιχη της Καστοριάς*, Солун 1973, 23-29), као што су једноставнији и од ранороманичких, византијским плановима инспирисаних триконхоса из Венета и Немачке (Портогруаро код Аквилеје и њему сасвим сличан триконхос у Регенсбургу: G. Brusin - P. L. Zovatto, *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia*, Pordenone 1960, 142-144, 156-159).

²⁰ Уп. Ђ. Stričević, *Eglises triconques médiévales en Serbie et en Macédoine et la tradition de l'architecture paléobyzantine*, Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines I, Београд 1963, 224-240 (са старијом литературом).

²¹ В. Кораћ - Ј. Ковачевић, *Црква Св. Томе у Прчању у Боки которској*, Зборник ФФ 11-1 (1970) 107-114.

²² А. Khatchatryan, *Notes sur l'architecture de l'église de Germigny-des-Pres*, Cahiers archéologiques 7 (1954) 161-170 (катедра у Ечмиадзину и црква у Багарану, из VII века). Због тога је план Светог Сатире у Милану био много сроднији прчањској цркви.

²³ Уп. Т. Marasović, *Tipologia delle chiese preromaniche in Dalmazia con la cupola costruita su base quadrata. Stucchi e mosaici alto medioevali I*, Milano 1962, 347; I. Petricoli, у: *Povijest Nina* 320-327 (за Свети Криж - са старијом литературом); N. Klaić - I. Petricoli, *нав. дело* 132 (за Свети Вид - са старијом литературом).

²⁴ *Историја Црне Горе* 1, 334, 436; М. Роровић, *Manastir svetog Petra de Campo kod Trebinja*, GZM 27-28 (1973) 323-329, 334-337.

²⁵ В. Ј. Ђурић, *Милешева и грински мити цркве*, Рашка баштина 1 (1975) 16.

²⁶ А. Frantz, *The Middle Ages in the Athenian Agora*, Princeton-New Jersey 1961, fig. 46-59.

²⁷ О тим црквицама на подручју јужно од Цетине вид.: М. Васић, *нав. дело* 28-29, 32-34, 36, 39, 42-44; N. Z. Bjelovučić, *Crvena Hrvatska i Dubrovnik*, Zagreb 1929, 38-55. V. Lisičar, *Koločep nekoć i sad*, Dubrovnik 1932, 76-113, 170-181; исти, *Lopud, historički i savremeni prikaz*, Dubrovnik 1932, 10-16; J. Posedel, *Predromanički spomenici otoka Šipana*, Starohrvatska prosvjeta 2 (1952) 113-128; С. Пукиера, *Средњовековне цркве на острву Шипану код Дубровника*, Старице 5-6 (1956) 227-233; 238-242; С. Fisković, *Lastovski spomenici*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 16 (1966) 49-52; I. Fisković, *Tri srednjovjekovne crkvice na Pelješcu*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 19 (1972) 15-49 (са старијом литературом). Нужно је додати да је ово градитељство имало одјека на црквицама у долини Требишњице и у околини Сарајева: М. Vego, *Arheološka iskopavanja u Zavalu*, GZM 14 (1959) 180-183, 187-188 (где су откопани темељи једнобродне цркве са апсидом правоугаоном споља и изнутра, посвећене св. Петру, која се, с обзиром на стил пластике, датује прекасно, у другу половину XII века); М. Роровић, *Crkvina u Paniku*, GZM 27-28 (1972-73) 352-353, 357-359 (где су такође пронађени темељи цркvice истог типа као у Завали, али са зидовима оживљеним пиластрима, чије време настанка одређују остаци првобитних фресака, несумњиво из средине XII века). Мала подужа црква с правоугаоном апсидом ископана у Врујцима, близу врела Босне, припада можда XI веку, о чему би сведочили фрагменти преплетне пластике који су јој припадали (још није објављена). И стари Бар има цркvice из тог времена: Ђ. Вошковић, *Stari Bar*, Beograd 1962, 147-149, 162..

²⁸ Обрадио их је посебно, дао им назив и истраживао њихово порекло Т. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip u arhitekturi ranoga srednjeg vijeka (tipološki osvrt)*, Beretićev zbornik, Dubrovnik 1960, 33-47 (са старијом литературом). Набројаном низу код Т. Марасовића треба додати и храм Светог Ђорђа у Титограду: Ј.

Нешковић, *Црква св. Ђорђа у Титограду*, Старице Црне Горе 3-4 (1965-66) 113-123, и Светог Тому у Кутима: Ј. Ковачевић - И. Пушић, *Ископавања на рушевинама цркве Св. Томе у Кушима - Бока Которска*, Археолошки преглед 1 (1959) 156-159 (са старијом литературом). Претпоставља се да је таква била и црквица код капије доњег града у Улцињу: *Историја Црне Горе* 1, 378. Новије студије о неким од поменутих храмова доприносе њиховом бољем познавању: N. Bezić, *Crkva sv. Petra na Priku u Omišu*, Prilozi povijesti umjetnosti 12 (1960) 50-59; иста, *Novi nalaz u crkvi sv. Petra na Priku u Omišu*, Prilozi povijesti umjetnosti 13 (1961) 45-59.

²⁹ G. di Pietro Luccari, *Copioso ristretto degli annali di Ragusa*, Ragusa 1790, 26-27.

³⁰ Т. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip* 42-47; исти, *Tipologia delle chiese preromaniche* 350.

³¹ Крпта у Светом Петру у Дубровнику, коју је откопала Д. Беретић, још није објављена. О Светом Ловри у Задру вид. N. Klaić - I. Petricoli, *нав. дело* 138-142 (са старијом литературом). О Светом Микули у Сплиту вид. С. Fisković, *Istraživanja o srednjovjekovnoj crkvi sv. Nikole u Splitu*, Historijski zbornik 2 (1949) 211-220. У Светом Николи бочни травеји уз поткуполни простор знатно су већи и имају полу-обличасте сводове, што је условило појаву трансепта у крову.

³² За Светог Теодора у Бару: Ђ. Вошковић, *Stari Bar* 9-12. О Светом Петру на Шурању у Котору: П. Мијовић, *Acrivium-Декајтера-Котор у свјетлу нових археолошких открића*, Старице 13-14 (1965) 27-39 (који га датује у средину IX века). О Светом Михаилу на Превлаци вид. I. Stjerčević, *Prevlaka*, Zagreb 1930, 2-7 (храм су откопали В. Кораћ и Ј. Ковачевић, али још није објављен: уп. В. Кораћ, *Превлака у Црној Гори, средњовековна црква*, Старице 9-10 (1959) 388-389. За цркву у Мартинићима: V. Korać, *L'architecture du Haut Moyen Age en Diocèse et Zeta* 167-169.

³³ V. Korać, *L'architecture* 167-169.

³⁴ I. Nikolajević-Stojković, *Rapport préliminaire sur la recherche des monuments chrétiens à Doclea*, Actes du V^e Congrès international d'archéologie chrétienne, Città del Vaticano-Paris 1957, 567-572.

³⁵ М. Роровић, *нав. дело* 313-323, 331-338.

³⁶ Уп. R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1975, 253, 328-332 (за Светог Давида, Скрипу и Свету Софију - са старијом литературом); A. Van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople*, London 1912, 191-195 (за цариградску цркву Светог Петра и Марка, чија се обнова, у новијој литератури, ставља

у време између IX и XI века); Ђ. Вошковић, *нав. дело* 133 (за план Нереза).

³⁷ Начелан значај у том погледу имају студије које се не односе само на споменике на српском подручју већ на њима блиске споменике у јадранским градовима: Lj. Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb 1930; E. Dyggve und R. Egger, *Der altchristliche Friedhof Marusinac*, in *Forschungen in Salona III*, Wien 1939, 119-148; E. Dyggve, *O crkvi sv. Petra u Priku, stilski i konstruktivna istraživanja*, Vjesnik za historiju i arheologiju dalmatinsku 51 (1940) 52-64; исти, *History of Salonitan Christianity*, Oslo 1951, 125-143; M. Prelog, *Između antike i romanike*, Peristil I (1954) 5-14; T. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip* 42-47; исти, *Tipologia delle chiese preromantiche in Dalmazia* 345-358; Ђ. Вошковић, *Les premiers Etats slaves du Sud-Ouest des Balkans et la naissance de l'architecture monumentale*, I Congrès international d'archéologie slave III, Wrocław-Warszawa-Krakow 1970, 251-266; исти, *Tradition et innovation dans l'architecture byzantine*, у *Tradition et innovation dans la culture des pays du Sud-Est Européen*, Bucarest 1969, 97-103; исти, *L'art entre l'Antiquité et l'époque romane sur la litoral de l'ancienne Zeta*, Старинар 27 (1977) 71-82; П. Мијовић, *Преглед умјетности Црне Горе* 383-390; V. Korać, *L'architecture du Haut Moyen Age en Dioclée et Zeta* 155-171; V. Grozdanović, *Starohrvatska arhitektura*, Zagreb (без године издања); S. Gunjača - D. Jelovina, *Starohrvatska baština*, Zagreb 1976.

³⁸ Уп. на пример: С. Фисковић, *Utjecaj Dioklecijanove mauzoleja na kasnije graditeljstvo*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku 53 (1952) 181-195. Исти је случај и са појавама сличне врсте.

³⁹ О том храму вид. N. Klaić - I. Petricoli, *нав. дело* 118.

⁴⁰ Filip de Diversis, *Opis Dubrovnika*, s latinskog preveo prof. dr Ivan Božić, Dubrovnik 1973, 23.

⁴¹ В. Корач - В. Ј. Ђурић, *Цркве с приклоњеним луковима у старој Херцеговини и дубровачко грађитељство*, Зборник ФФ 8 (1964) 561-596.

⁴² С. L. Ragghianti, *нав. дело* 312-320, 425-447, 549-566, 623-637, 670-684 (са старијом литературом).

⁴³ Уп. Ђ. Сричевић, *La rénovation du type basilical dans l'architecture ecclésiastique des pays centraux des Balkans au IX^e-XI^e siècles*, Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines I, Beograd 1963, 165-211 (са старијом литературом).

⁴⁴ Уп. G. Millet, *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris 1919, 41-46; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1953, 49-57; Ђ. Вошковић, *L'église de Ste*

Sophie de Salonique et son reflet dans des monuments postérieurs en Macedoine et en Serbie, Archaeologia Jugoslavica 1 (1954) 109-115 (о Старој Павлици и Дренови).

⁴⁵ Не постоји њихов потпуни инвентар, иако је већи број студија и књига њима посвећен. Најважнија су дела: N. Z. Bjelovučić, *нав. дело* 46-55; Ј. Ковачевић у: *Историја Црне Горе* I, 367-380, 437-438; Ђ. Вошковић, *Stari Bar* 238; I. Rušić, *Preromanska dekorativna plastika u Kotoru*, Бока 3 (1971) 39-51; Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 13-48 (са свом старијом литературом).

⁴⁶ Расправе о настанку појединих дела и токовима развоја пластике између IX и XI века још увек се воде; уп. о тим питањима Ј. Максимовић, *нав. дело* (с много примера), и S. Gunjača - D. Jelovina, *нав. дело* (с литературом).

⁴⁷ В. Корач је ископао камени намештај у Мартинићима, али га још није објавио. О которском и улцињском киворију и питањима њиховог датовања, са свом старијом литературом, вид. Ј. Ковачевић, *Маргиналије уз проблеме археологије и уметности раног средњег века*, Зборник ФФ 7-1 (1963) 148-150; Ј. Максимовић, *нав. дело* 24-26. Фотографију одломка которског киворија с натписом у којем се помиње Никифор објавио је I. Rušić, *нав. дело* сл. 9. Нема никакве сумње да је у питању део истог киворија. Кивориј из Рогачића објавила I. Ћетошник, *нав. дело* 308-311, датујући га прекасно, у крај XII века.

⁴⁸ Ј. Максимовић, *О средњовековној скулптури Боке Которске*, Споменик 103 (1953) 105; I. Rušić, *нав. дело* 48-50.

⁴⁹ Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура* 23, 28-29 (са старијом литературом).

⁵⁰ Иста, 26-27, 38-39 (о Завали и Превлаци, са старијом литературом); иста, *Неколико прилога историји уметности у Боки Которској*, Споменик 105 (1956) 49-50 (о Сушћепану); M. Vego, *нав. дело* 188-192.

⁵¹ Уп. Н. З. Бјеловучић, *нав. дело* 49-50, сл. 21-24; K. Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, Starohrvatska prosvjeta (1954) 88-89; I. Petricoli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb 1960, 53, 65.

⁵² Ј. Ковачевић у: *Историја Црне Горе* I, 437; Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура* 27.

⁵³ Уп. само нека од најважнијих дела: Lj. Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*; I. Petricoli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*; S. Gunjača - D. Jelovina, *нав. дело*.

⁵⁴ Уп. Lj. Karaman, *O srednjovjekovnoj umjetnosti Istre*, Historijski zbornik 2 (1949) 117-118; исти, *O umjetnosti srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji*, Historijski zbornik 1 (1948) 104, 109-110; E. Cevc, *Slovenska umjetnost*, Ljubljana 1966, 11-13; W. Frodl, *Kärntner Kunststätten*, Klagenfurt - Wien (1965) 12, 64; V. Vătăşianu, *Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală*, Bucureşti 1966, fig. 33, 93 (за Мађарску); J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура* 55 (за Срем и Банат).

⁵⁵ E. Schaffran, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena 1941, 64-129, 159-170 (са старијом литературом); P. Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo*, I, Torino 1965, 278-294, 431-440; C. L. Ragghianti, *нав. дело* 353-387, 448-494, 731-757; H. Belting, *Beobachtungen an vorromanischen Figurenreliefs aus Stein*, Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur, Mainz 1969, 43-63, Taf. 38-43; P. Vercone, *Od Teodoriha do Karla Velikog*, Novi Sad 1973, 212-216; Baldass-Buchowiecki-Mrazek, *Romanische Kunst in Österreich*, Wien-Hannover-Bern 1962, 46, Abb. 28; *Suisse romane*, éd. Zodiaque 1967², pl. 9; W. Braunsfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München 1968, 94, 374-375, Abb. 61-66.

⁵⁶ P. de Palol i M. Hirmer, *Španija. Umetnost ranog srednjeg veka od vizigotskog doba do kraja romanike*, Beograd 1976, сл. 7-10, 17, 52.

⁵⁷ Уп. A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris 1963, 86-87 (pl. XXXVIII/3), 95-99 (pl. XLIV/1, XLV/3; исти, *Sculpture byzantine du Moyen Age*, Paris 1976, 41-45 (pl. IV-XI), 50 (pl. XVII), 55-60 (pl. XXV), 60-61 (pl. XXVIII-XXIX), 64-65 (pl. XXXVI-XXXVII) (pl. LIV) и др.

⁵⁸ J. Максимовић, *Јустинијански модели у скулптури од IX до XI века*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 163-171 (са сродном литературом); P. Vercone, *нав. дело* 214-216.

⁵⁹ М. Лађевић, *Резултати испитивачких радова на фрескама цркве Св. Петра и Павла крај Новог Пазара*, Саопштења 4 (1961) 149-154; М. Ђоровић-Љубинковић, *Живопис цркве Св. Петра код Новог Пазара*, Старица 20 (1970) 35-41; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 25-26, 188-189 (са старијом литературом).

⁶⁰ Lj. Karaman, *Crkvica sv. Mihaila kod Stona*, Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva 15 (1928) 81-116; исти, *Deux portraits des souverains yougoslaves sur les monuments dalmates du Haut Moyen Age*, Byzantion 4 (1929) 321-336; С. Fisković, *Ranoromaničke freske u Stonu*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12 (1960) 33-49, исти, *Dalmatinske freske*, Zagreb 1965, 9-10, т. 1-18; R. Ljubinković, *Quelques observations sur le problème des rapports artistiques entre Byzance, l'Italie méridionale et la Serbie avant*

XIII^e siècle, X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1964, 195-204; исти, *Представа Првог зреха у аусидијалној конхи у цркви Свештог Михаила код Сиона*, Зборник Народног музеја 4 (1964) 223-229; П. Мијовић, у: *Историја Црне Горе* 2/1, 224-227.

⁶¹ Нису објављене. Открила их је Дубравка Беретић, директор Завода за заштиту споменика културе у Дубровнику.

⁶² Фреске из Светог Николе на Пријском, које је ископао Завод за заштиту споменика културе у Дубровнику, још нису обрађене. О онима у Светом Илији на Попуду уп. С. Fisković, *Dalmatinske freske* 11-12, т. 25.

⁶³ О фрескама са Паника: М. Поповић, *Новооткривене фреске са црквине у Панику*, Зограф 3 (1969) 56-57; исти, *Crkvina u Paniku*, 354-364; З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 96-98. За фрагменте из Светог Томе у Кутима уп. Ј. Ковачевић - И. Пушић, *нав. дело* 157.

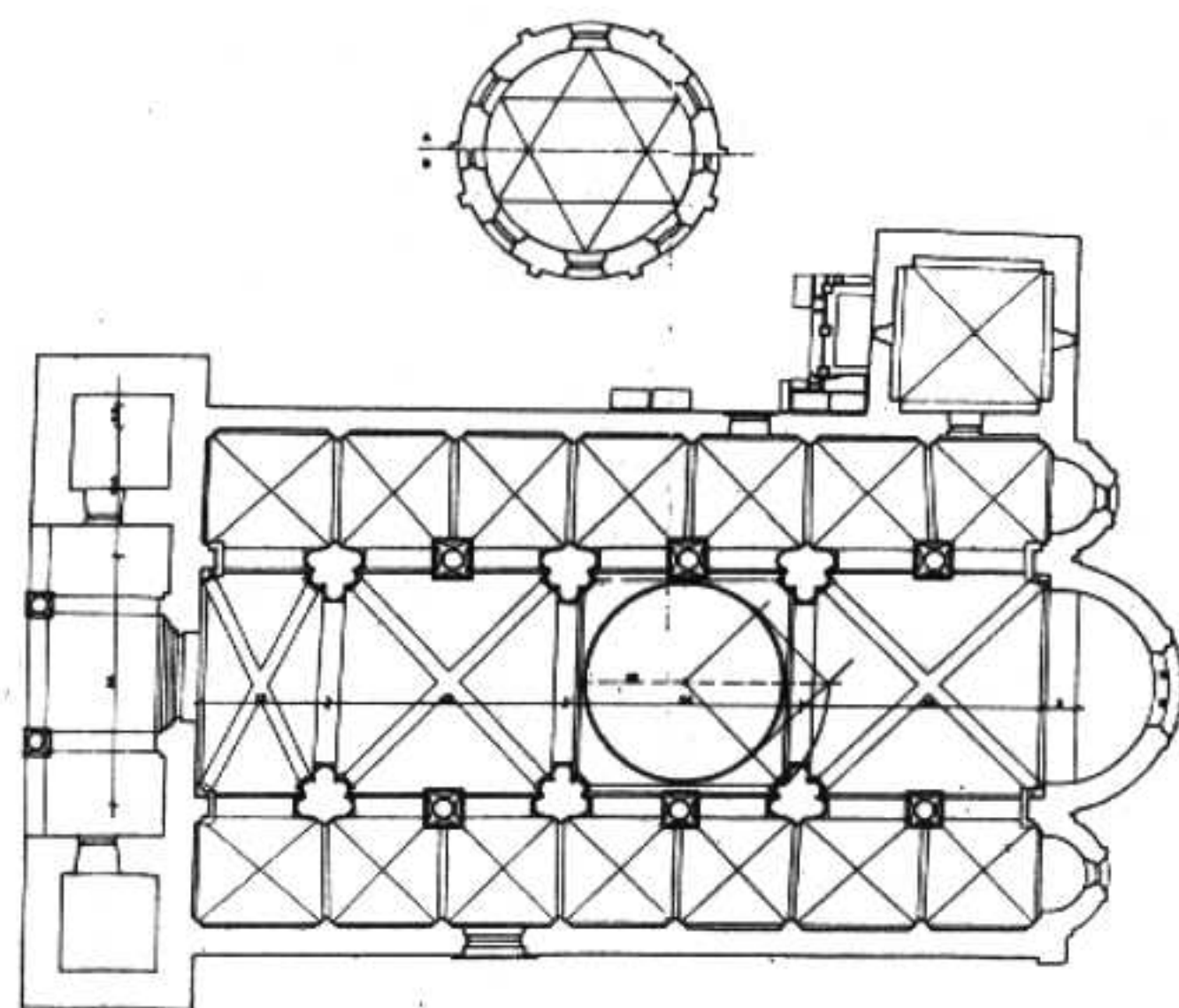
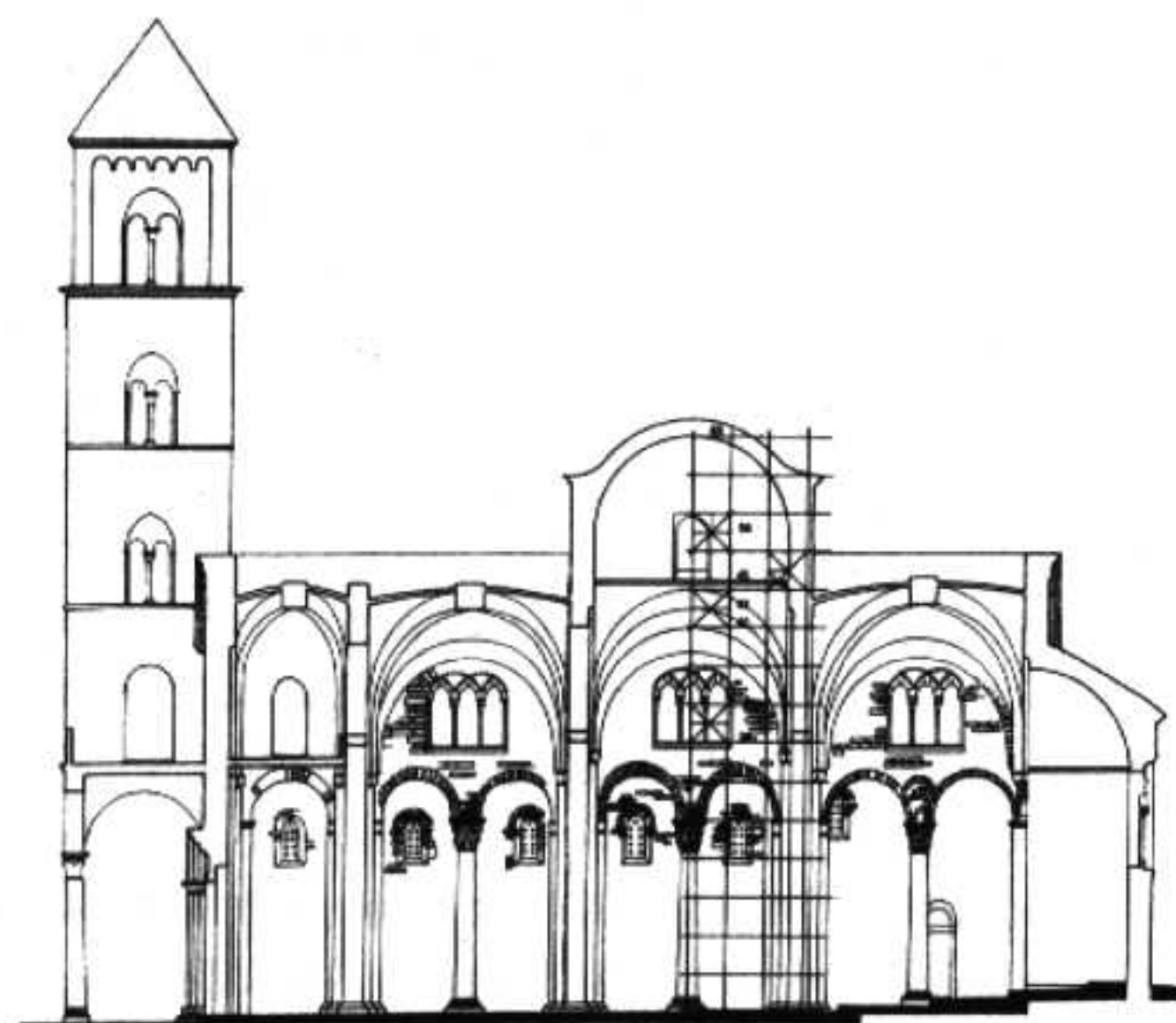
ПРЕОКРЕТ У УМЕТНОСТИ НЕМАЊИНОГ ДОБА

Појавом Стефана Немање и уједињењем Рашке са Зетом прошириле су се границе, учврстиле управне и црквене институције, док је српска држава стекла нове ктиторе храмова, а уметност шире подручје распрости-рања. У земљама од Западне и Јужне Мораве, с једне стране, до мора између Неретве и Бојане, с друге, ширила се власт двеју цркава, православне и католичке: грчка Охридска архиепископија била је надлежна за православно становништво у унутрашњости, а Барска и Дубровачка надбискупија за католике у Приморју. Највећи српски приморски град, Котор, још пре него што га је Немања освојио прикључио је своју дијецезу прекоморском Барију. Верска припадност ктитора и уметника у српској држави одиграла је одлучујућу улогу у одређивању природе и токова уметности, не само у овом раздобљу него и у ранијим и каснијим временима. На граници двеју вероисповести – које су често имале опречна предања, литургијске обичаје и различит црквени језик – уметност у српској држави није дала само битно подвојене скупине дела него, још чешће, таква остварења у којима су се укрштала схватања Византије и Западне Европе.

Овај временски одсек у историји српске уметности није се завршио Немањиним напуштањем престола, него доласком његовог сина Саве са Свете Горе у Србију око 1206, кад су се средиле прилике у држави и цркви. У заједници с братом великим жупаном Стефаном Немањићем, Сава је започео изградњу и живописање храмова с поштовањем за Немањино наслеђе, али и са уношењем новости, чиме је отворио пут за развитак уметности XIII века. Време Стефана Немање утемељило је посебно схватање архитектуре цркава, означивши византијско-романичку стилску мешавину као трајније решење, и определило Србију за византијски језик слике.

Некако у исто време, поткрај седме деценије XII века, подигнуте су две значајне цркве: једна на подручју Рашке – Свети Никола у Топлици, задужбина жупана Немање, а друга, у још увек византијском Котору, катедрала посвећена заштитнику града, св. Трипуну, које су означиле коренит прелом у историји српске архитектуре. Оне су се, свака на свој начин, уткале у будућу црквену архитектуру у Србији одређујући јој токове и обележавајући јој задуго планове или изглед у појединостима.¹

Свети Трипун је био освећен 1166. године у присуству великог броја католичких прелата и византијске властеле. Није то био мали догађај: после Задра, у којем је још стајала стара византијска катедрала, Котор је био први град на источној обали Јадрана који је подигао катедралу у новом, романичком духу. Пред очима грађана стајала је тад велика тробродна базилика, с куполом над средњим травејем главног брода и са два звоника и тремом на прочељу, пажљиво изидана тесаницима. Светлост је у њу допирала кроз лучно завршене прозоре на бочним бродовима и богато



Свети Тријун, основа и подужни пресек

украшену трифору на главној апсиди. Била је грађена дужи низ година на месту на коме је пре тога порушена старија округла црква.

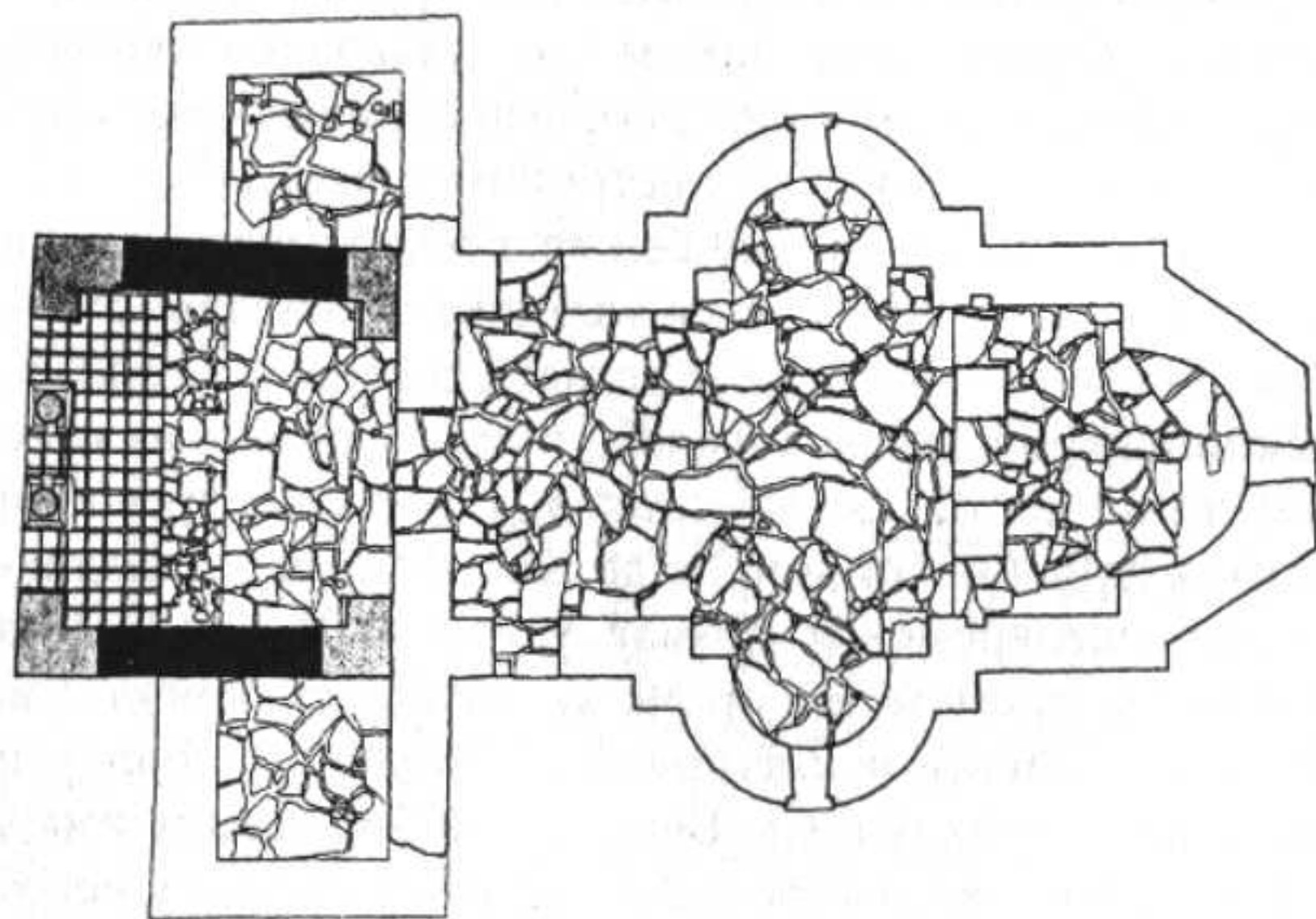
Земљотреси у XV и XVI веку и преправке током времена изменили су јој првобитни изглед: нестало је кубета, многи сводови и зидови претрпели су преградње, трифора је добила, сем на ивичном оквиру, пластику у XIV веку, уништен је стари портал, звоници су после рушења 1667. године подигнути у измењеном виду. Кроз нове облике није ипак било изгубљено старо језгро. Унутрашњост цркве још увек је претежно средњовековна. По три пара наизменично распоређених стубаца и стубова деле цркву на три брода, образујући три и по травеја у главном броду и по седам у бочним бродовима. Сводови су били крстасти над свим травејима у бочним лађама, а крстасто-ребрасти над онима у главној лађи осим над другим травејем с источне стране над којим се уздизала купола. Првобитни свод, с моћним ребрима правоугаоног пресека, сачувао се једино над источним травејем.²

У тробродну базилику без трансепта, општег типа за романичко доба, биле су уклопљене појединости – звоници на pročелу, кубе, крстасти сводови с ребрима, раскошна трифора на апсиди – таквог склопа какав се није тако често могао срести у западноевропској архитектури. Оне су допрле до Котора са нешто ранијих или истовремених цркава у јужној Италији. Два звоника с тремом на pročелу имале су црква Св. Николе у Барију и катедрале у Мацари, Чефалуу и Монреалу. Чефалу и Св. Бенедикт у Бриндизију имају ребрасте сводове, а кубе и апсидална трифора су често својство апулијске романике. Ове особености улиле су се у градитељске замисли јужноиталијанских мајстора једним делом из западне, а другим из византијске

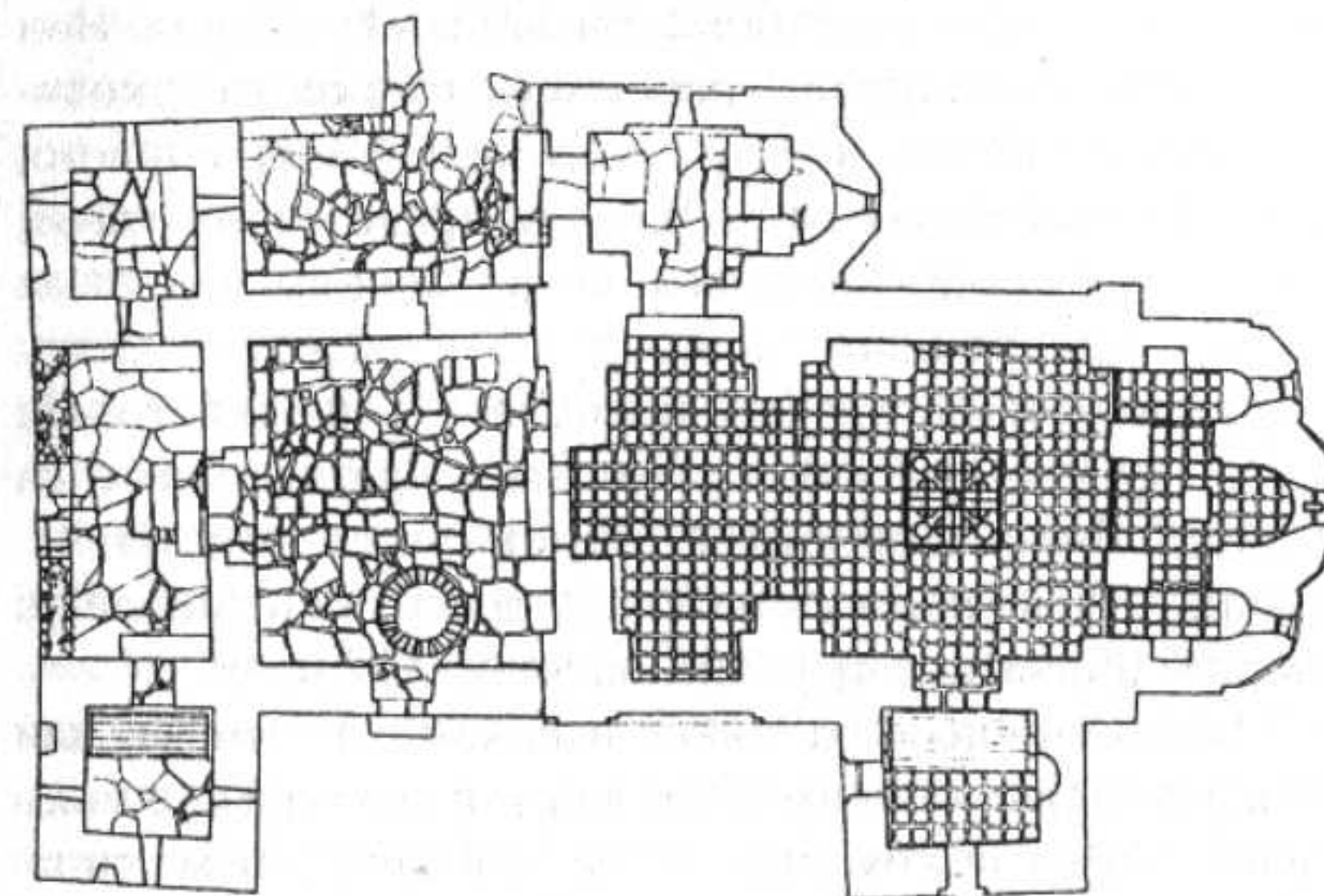
архитектуре. Они су их ускладили са својим предањем и пренели на источни Јадран. Из Котора су допрле новости и до рашких градитеља, који су их применили било тако што су их додали на организам сасвим друкчијег порекла, било што су га њима прожелли.³

Сл. 26

Када су у Котору освећивана три олтара у Светом Трипуну, жупан Стефан Немања је у Топлици довршавао цркву Св. Николе. Непосредно пре тога обновио је рановизантијски храм Св. Богородице. Задржао је његов триконхосни план, а прерадио је поједине делове и доградио припрату и два ступца олтарске преграде.⁴ Све те послове око свог стоног места завршио је до преласка у Рас на великожупански престо (око 1166). Као жупан у Топлици, пре почетка градњи састао се са византијским царем Манојлом Комнином, успоставио са њим добре односе и тиме



Света Богородица у Куршумлији, основа



Свети Никола у Куршумлији, основа

омогућио и уметничке везе својих подручја са византијским духовним средиштима. Св. Никола је, између осталог, непосредно одразио такво стање: један српски великодостојник први пут је прихватио цариградски образац цркве.

Свети Никола је једнобродна црква типа сажетог уписаног крста, подељена по дужини на три дела. Источни, олтарски простор је троделан: од поткуполног простора одвајају га два слободна ступца повезана луковима између себе и с бочним пиластрима; завршава се трима апсидама, изнутра полукружним, споља четвоространим. Стране главне апсиде постављене су тако да се на средини спајају у шиљак. Између средишњег дела олтарског простора и проскомидије и ђаконикона изидани су такође лукови који се

Сл. 27, 28

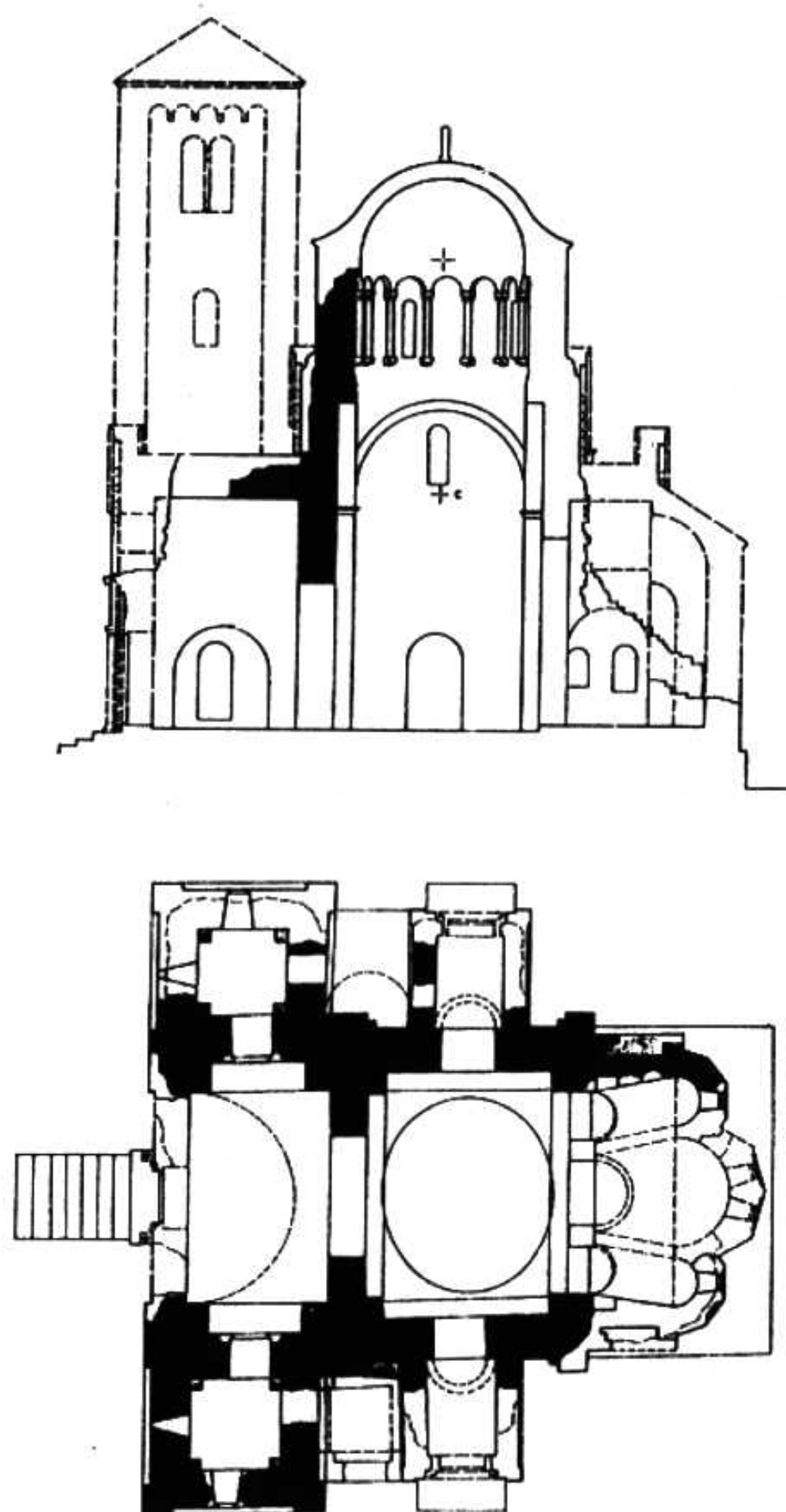
пружају од стубаца ка пиластрима између апсида. Над квадратним средишњим травејем уздиже се, на луковима и пандантифима, изнутра полукружно и кришкasto, а споља осмострано кубе. Западни правоугаони травеј има полуобличаст свод, док се на бочним зидовима налазе прислоњени лукови. Уз јужну страну поткуполног простора је једна правоугаона просторија са тзв. кугластим сводом, повезана вратима само са црквом. Њена првобитна намена није још јасна. Припрата са звоницима на западној страни и капела на северној призидање су у XIII, односно XIV веку.

Најстарији део грађевине има камене темеље, али је изидан једино опеком. Сваки други ред опеке је мало увучен према језгру зида, те је празнина према лицу попуњена чврстим малтером, тако да црква споља изгледа као да је грађена редовима опеке и лепа исте ширине. Сви отвори су лучно завршени. Поткуполни простор, чија је коцка споља снажно истакнута, рашчлањен је са сваке стране великим прислоњеним луковима, испод којих су по три прозора: средњи има облик полукружног лука, а облик два бочна прозора је четвртина круга. Западна и источна фасада су са калканима издигнутим изнад кровних покривача.

По свим својим обележјима, Св. Никола улази у оквир цариградског градитељства из XI и XII века. Његова основа се поклапа, на пример, са основом цркве Неа Мони на Хиосу из средине XI века, задужбином цара Константина Мономаха. Истина, над основом хиоске цркве изграђен је тзв. октогонални наос који нема никакве везе са Св. Николом.⁵ У ствари, њихова сажета основа је настала из развијеног плана уписаног крста какав је имала већина цариградских храмова из XI и XII века, само што је – а то се иначе ретко дешавало – задржан олтарски троделни простор. Већ

тима су се ове цркве издвојиле од осталих сажетог плана. Основа главне апсиде са шиљатим завршетком по средини код Св. Николе, веома снажно истакнута коцка средњег травеја – која је надвисила остала два дела цркве и омогућила појаву великих прозора са све четири стране – као и облик кубета постојали су већ на цариградским споменицима подигнутим нешто пре топличке цркве (храм Христа Хоре на пример).⁶ Цариградска је и техника зидања само помоћу опека, као што су то и издигнути калкани на источним и западним pročељима.⁷ У питању је искусно градитељство, усклађена целина и савршено мајсторство у појединостима. Захваљујући пресудној историјској улози Стефана Немање и угледу престоничког типа цркве, Св. Никола је постао родоначелник нове градитељске скупине споменика, у науци назване рашка школа.

Ступивши на великожупански престо, Немања је из захвалности што се избавио из тамнице и због победе код Пантина, одмах прегао да подигне цркву Светог Ђорђа – Ђорђево Ступове. У натпису изнад портала уклесано је да се то збило 1170-71. године. Изграђујући је на врху једног купастог брда, изнад нове престонице, протомајстор је морао подзиђивањем изравнати источну страну виса, а план цркве прилагодити скученој површини; уздужну осу је скратио, олтарски део положио на изидану подлогу, а приступ западном порталу обезбедио свечаним степеништем. Заправо, он је план Светог Николе Топличког подредио друкчијим условима, али му је додао и нове архитектонске елементе. Са северне и јужне стране поткуполног простора отворио је улазе, а испред њих је поставио засвођене ниске ходнике, тзв. вестибиле. Уз бочне стране западног травеја – донекле одвојеног



Свјети Ђорђе у Расу код Новог Пазара, основа и подужни пресек

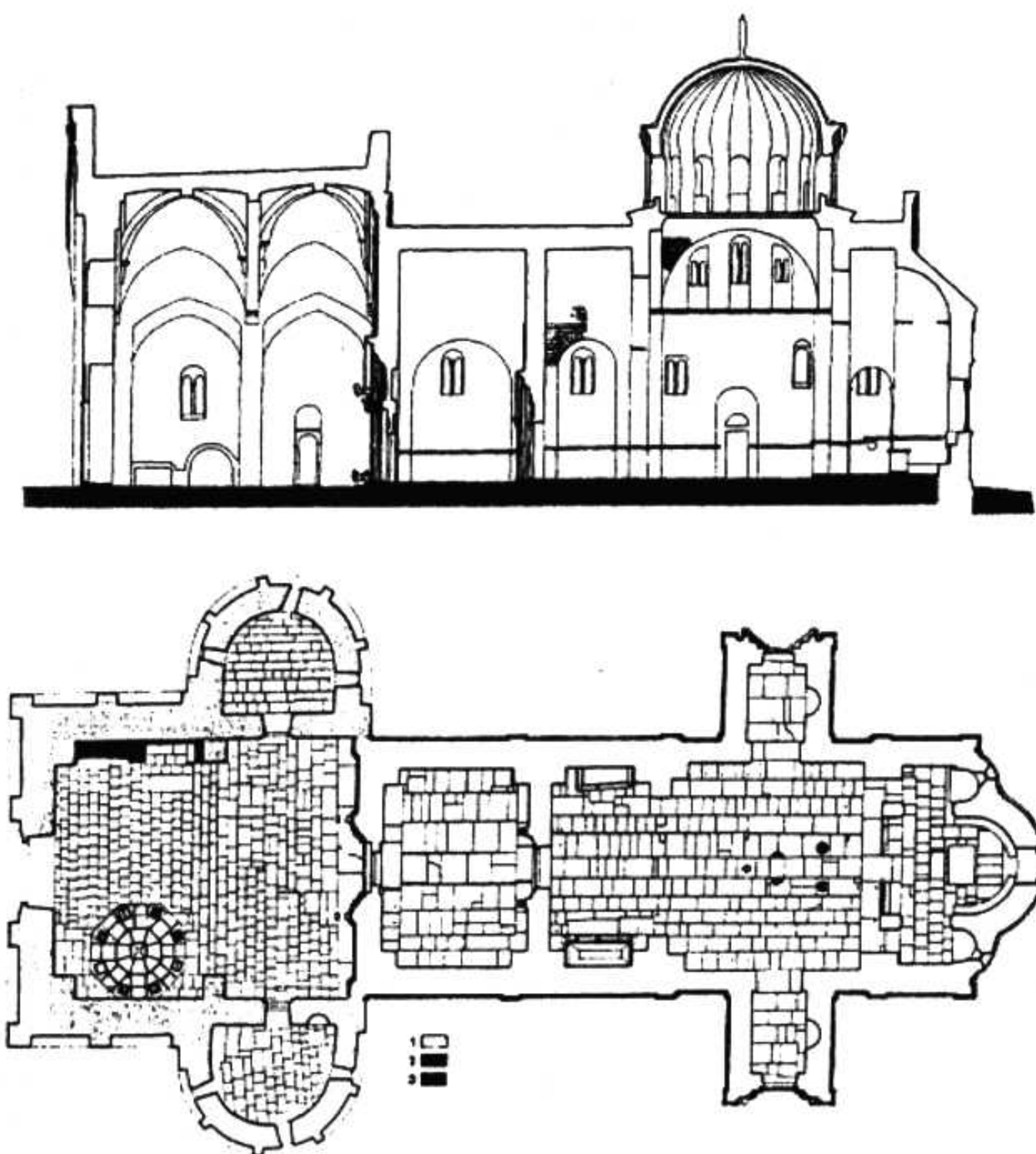
од поткуполног простора истакнутим пиластрима повезаним луком, тако да изгледа као да је припрата – подигао је две четвртасте куле. Троделни олтарски простор је изнутра нешто проширио према источној страни. Над средишњим, правоугаоним травејем подигао је моћну куполу, споља осмострану, изнутра елиптичну, с тамбуром украшеним стубићима на конзолама који подржавају прислоњене лукове, чиме је сужен распон калоте. Ђорђеви Ступови су били оживљени пиластрима, повезаним прислоњеним луковима; у поткровљима се налазио фриз аркадица; портали су били разуђени, профилисани, с луковима и прозорима у романичком духу.⁸ Због поремећених односа између Стефана Немање и Византије, српски владар очевидно није више могао доћи до грчких градитеља, па се обратио приморским мајсторима, највероватније Которанима, који су византијски план и композицију простора заоденули романичким облицима. За разлику од градитеља Светог Николе Топличког створили су дело монументалне композиције маса око средишњег куполног мотива, које је грубо у обради, а снажно у општем утиску.

Видљиво је, пре свега, да је пар звоника на pročелу позајмљен са Св. Трипуна у Котору, мада су они постављени, својим западним странама, у раван фасаде и немају између себе галилеју.⁹ Не зна се како је изгледала купола Св. Трипуна, али јединствени изглед калоте у Ђорђевим Ступовима, са стубићима и прислоњеним луковима, поуздано је стигао у Србију из јадранске романике;¹⁰ из ње је и спољашњи изглед куполе: троугаони забати с аркадицама, који је подржавају, и угаони пиласстри тамбура, спојени у поткровљу двочланим луковима.¹¹

Преузимајући план Светог Николе Топличког и уносећи измене у духу романике, градитељи Ђурђевих Ступова су остварили нов тип рашког храма; спрегом двају градитељских токова византијског и романичког створили су пример за будуће градитељство Стефана Немање и његових наследника. За појаву новог беоцуга у низу рашких споменика треба захвалити измењеним политичким приликама и приморским уметницима, али и духовној припремљености средине да прихвати и сама укрсти два европска уметничка схватања. Иако су у српским земљама у раздобљу прероманике већ постојале цркве с византијским и западноевропским одликама, преко Ђурђевих Ступова се рашко градитељство не само освежило новинама са оба источника него је показало и стваралачке способности давши му сопствено обележје.

Сл. 31, 32,
33, 34

Као синтеза таквог става и уметнички врхунац појавила се трећа Немањина задужбина – Богородичина црква у Студеници. Била је саграђена после 1183. године, али није добила живопис ни до Немањиног силаска с престола (1196), што је знак да се и тада још нешто на њој радило. Већи део посла обавили су градитељи са Запада. Они су – очевидно по захтеву ктитора или црквених достојанственика – засновали план и просторни склоп нове цркве опонашајући старије Немањине задужбине. Студеница је, због тога, једнобродна црква с три травеја у којој је олтарски простор троделан, поткуполни готово квадратан, а западни правоугаон са уздужним сводом. Са Светог Николе Топличког преузети су још облици коцкастог постоља и кришкастог кубета, а од Ђурђевих Ступова бочни вестибили. Одбачени су, као необични, ранији полигонални или шиљати облици апсида (у Студеници су све три полукружне), а



Богородичина црква у Студеници, основа и подужни пресек

искључене су куле на западној страни које су увели Ђурђеви Ступови. Студеница је донела још једну новину: на западној страни је била подигнута правоугаона припрата, одвојена од наоса зидом, а покривена полуобличастим сводом. Корак даље учињен је и тиме што су сви велики лукови и уздужни сводови благо преломљени у темену, као на црквама из истог времена на Западу. Ипак, више но у Ђурђевим Ступовима, у

Студеници су преовладала византијска обележја у основи и устројству простора.

Изузев кубета, грађевина је добила романичко лице: изидана је белим и сивкастим тесаницима мермера с оближњег Радочела, а сви отвори и фриз аркадица у поткровљу су чистог романичког духа. Унутрашњи распоред простора чита се на спољашњости: пиластри, који вертикално рашчлањавају зидове, обележавају границе између травеја. Сваки део цркве је савршено осветљен. Олтарски простор има две боче бифоре, трифору на главној апсиди и монофоре на бочним апсидама. Осим што добија светло из кубета, поткуполни простор има с бочних страна по три бифоре у горњем реду и по две монофоре у доњем. Западни травеј и припрата имају по једну бифору на бочним странама. У припрату улази светлост и кроз главни портал на западној фасади, где су још две бифоре – лево и десно од портала. Некад су прозори вероватно били затворени оловним плочама, посебно обрађеним: исецањем и ситним бушењем био је образован низ медаљона са животињским и птичјим представама, а већи исечци су били попуњени разнобојним стаклом. Сличне византијско-романичке прозорске плоче имале су и неке јужноиталијанске цркве. Вестибили су били отворени само порталима.

Западно и источно чело храма завршавало се троугаоним калканима с фризовима романичких аркада. Тиме је на прикладан начин обележено пружање двосливног уздужног покривача цркве.

Облици и вајани украс на порталима, прозорима и аркадицама су, као и начин зидања, производ неке западњачке градитељске скупине. Својом композицијом и појединостима, они у начелу указују на Апулију као матичну земљу, али се везују и за извесна которска

решења (трифора и делови украса на главном порталу), пре свега она у Св. Трипуну.

Изгледа да је неки посебан разлог приморао ктитора да промени мајстора кад је изграђивано дванаестострано кришкasto кубе. Изидано на византијски начин, тесаницима и опеком, оно је добило цариградски облик, сличан ономе у Светом Николи Топличком. Одмах је било премалтерисано, као и источна и западна страна кубичног постоља, и обојено црвено. Једино су прислоњени лукови и стубићи били обојени бело. Тиме се студеничко кубе по свом изгледу везало за светогорске куполе као што су оне у Лаври и Ватопеду. Појава овог облика у Студеници уследила је у тренутку појачаног интересовања чланова куће Немањића за везе с монаштвом на Атосу.

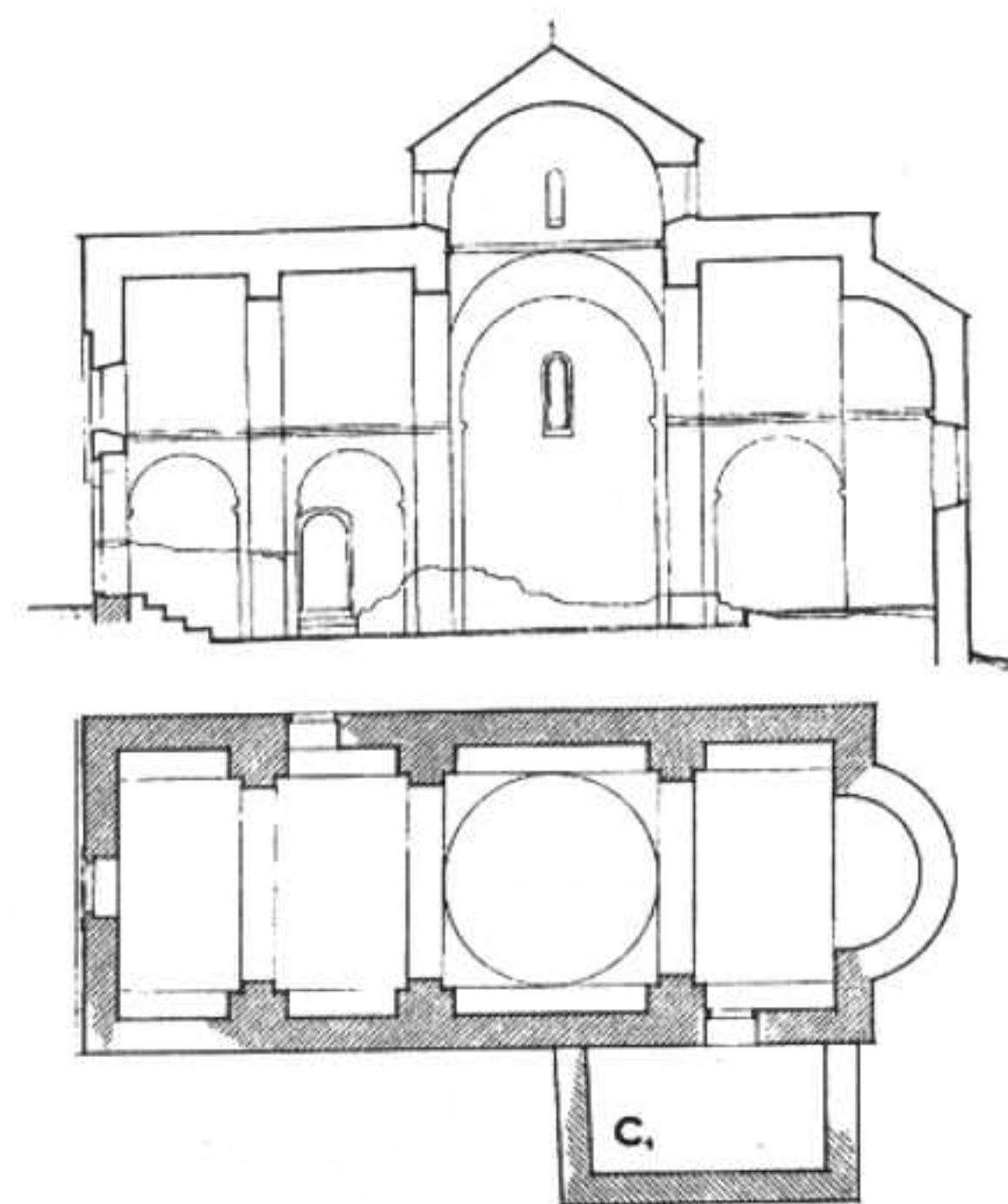
Одлике византијског плана и устројства простора прожете су романичком спољашношћу и светогорским изгледом кубета, што је Богородичиној цркви дало посебан печат. Упркос разнородном пореклу здружених елемената створена је жива и складна целина. Односи делова у целини савршено су решени, распоред светлости и сенки на фасадама подешен је тако да подвлачи монументалност грађевине, колористички нагласци стављени су на најистакнутија места – на кубе и пластику на порталима. Племенитост и истанчаност обраде, као и углед ктитора, допринели су да Студеница задуго остане споменик који ће се на различите начине опонашати.¹²

Три Немањине задужбине обележиле су почетно раздобље у развоју рашке градитељске школе. Најстарија је озаконила присуство престоничког типа, а две млађе су утрле пут приморским мајсторима у рашку средину и увеле обичај уклапања романичких стилских обележја у византијски план цркава и

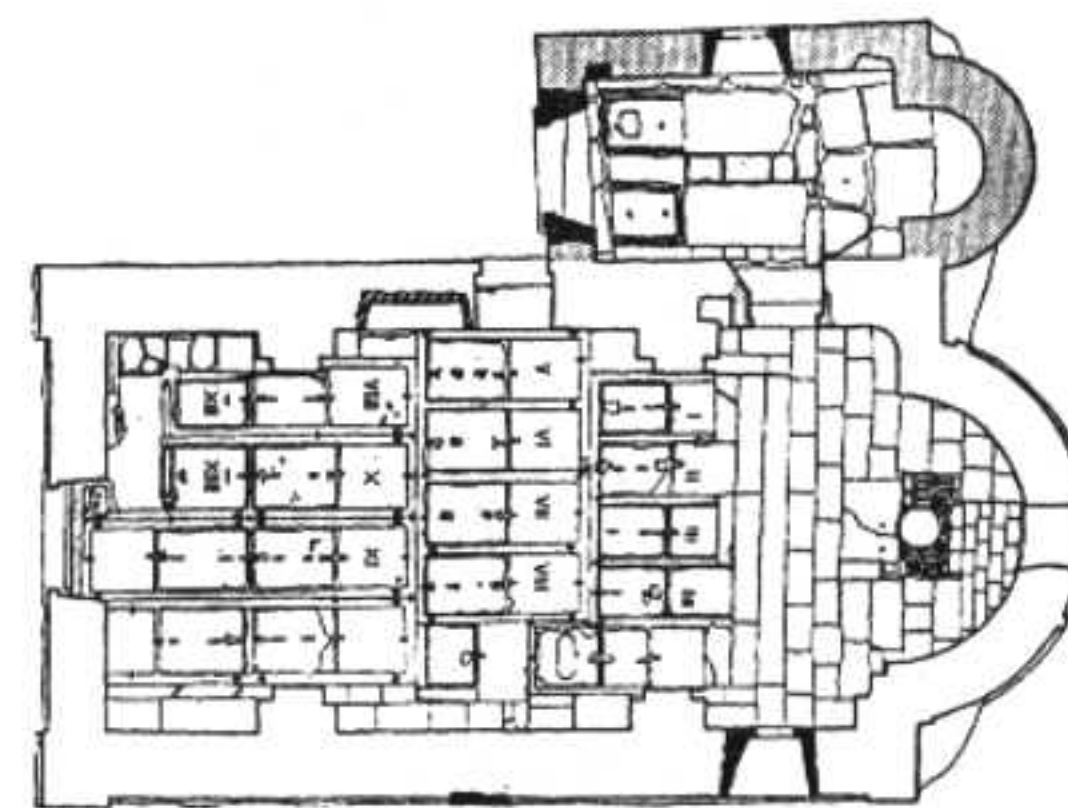
православну литургијску намену простора. Тиме су се укоренила решења која су дала посебан печат српском градитељству, а нарочито оном у XIII столећу.

Посебно поглавље у историји српске архитектуре Немањиног доба и времена које је непосредно уследило почиње проширивањем његове власти на Приморје с Боком которском у деветој деценији XII века. На том простору је затечена добро устројена католичка црква с надбискупијом у Бару, која је имала неколико бискупија, и с бискупијом у Котору, подложном надбискупији у прекоморском Барију. Друкчији црквени и литургијски обичаји од оних који су владали у унутрашњости земље, латински језик обреда и наложено предање у уметности, добрим делом су утицали на природу новог градитељства. Уласком Зетског приморја и Боке у оквире државе Немањића појачало се прожимање византијског и западњачког схватања уметности.

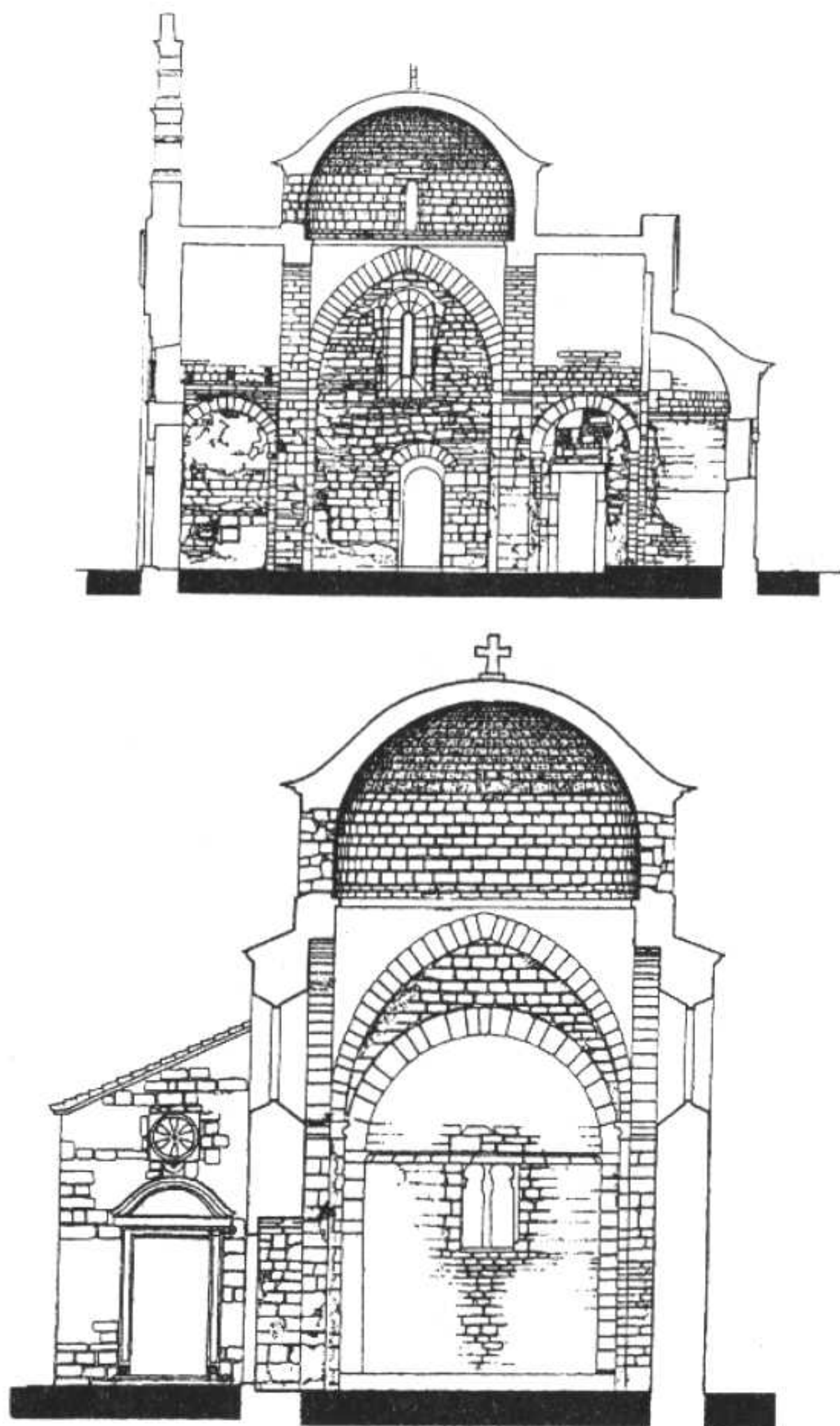
Најзначајнију скупину грађевина с краја XII и почетка XIII века представљају једнобродне цркве с куполом, које су све биле у католичком култу. То су такозвана црква С на полуострву Ратцу у Спичу, Свети Лука, Света Ана и Света Марија Колеђата у Котору, као и Света Марија на острву Мљету. Ти храмови имају по три травеја међусобно одвојена пиластрима и луковима, осим цркве С која има четири травеја. Два травеја су правоугаона, а средишњи је квадратан и над њим се помоћу четири лука, од којих су два бочна прислоњена, преко пандантифа диже купола која нема коцкасто постоље. Једино Света Ана није никад имала кубе. Травеји су увек са прислоњеним луковима уз бочне зидове, од којих су они у поткуполном простору знатно виши. Код свих су уздужни сводови и лукови мало преломљени у темену, а апсиде полукружне.



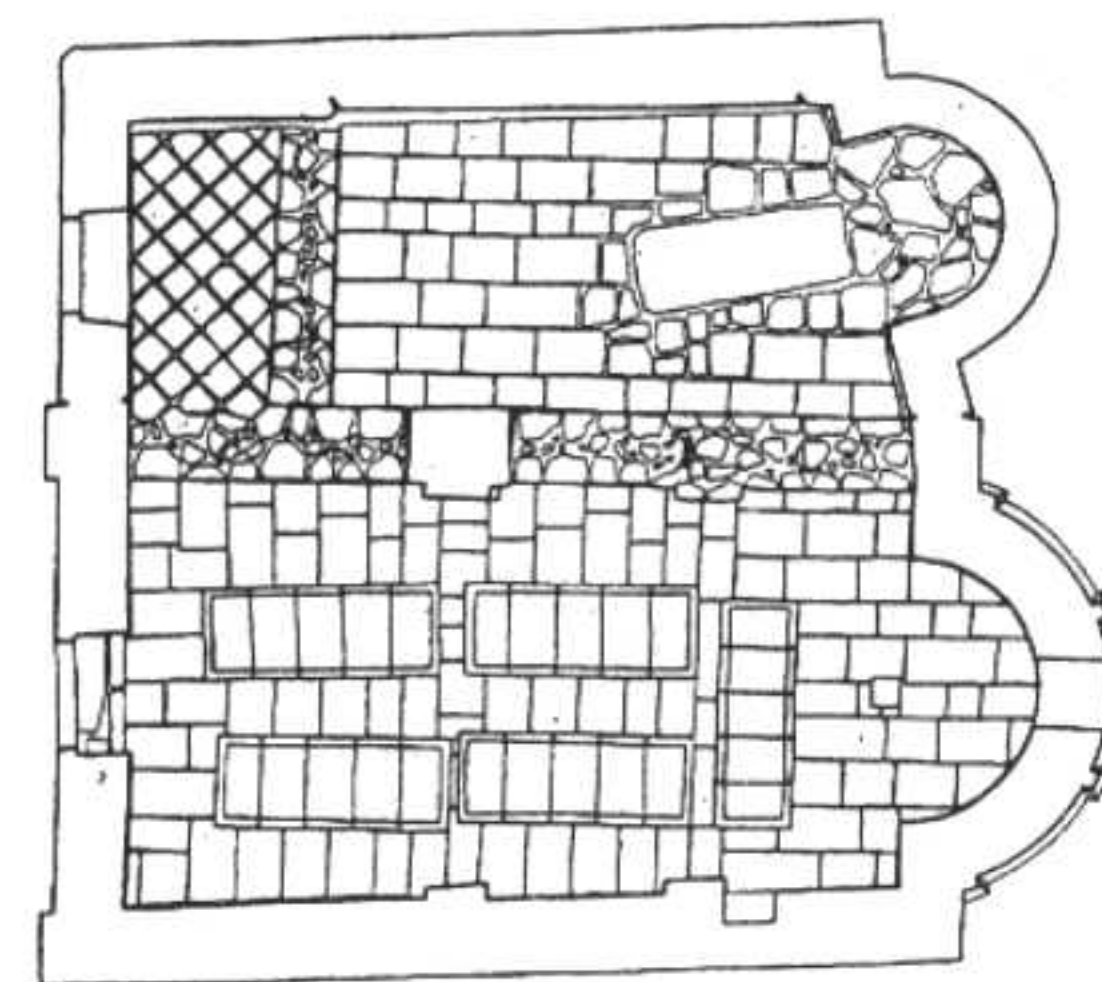
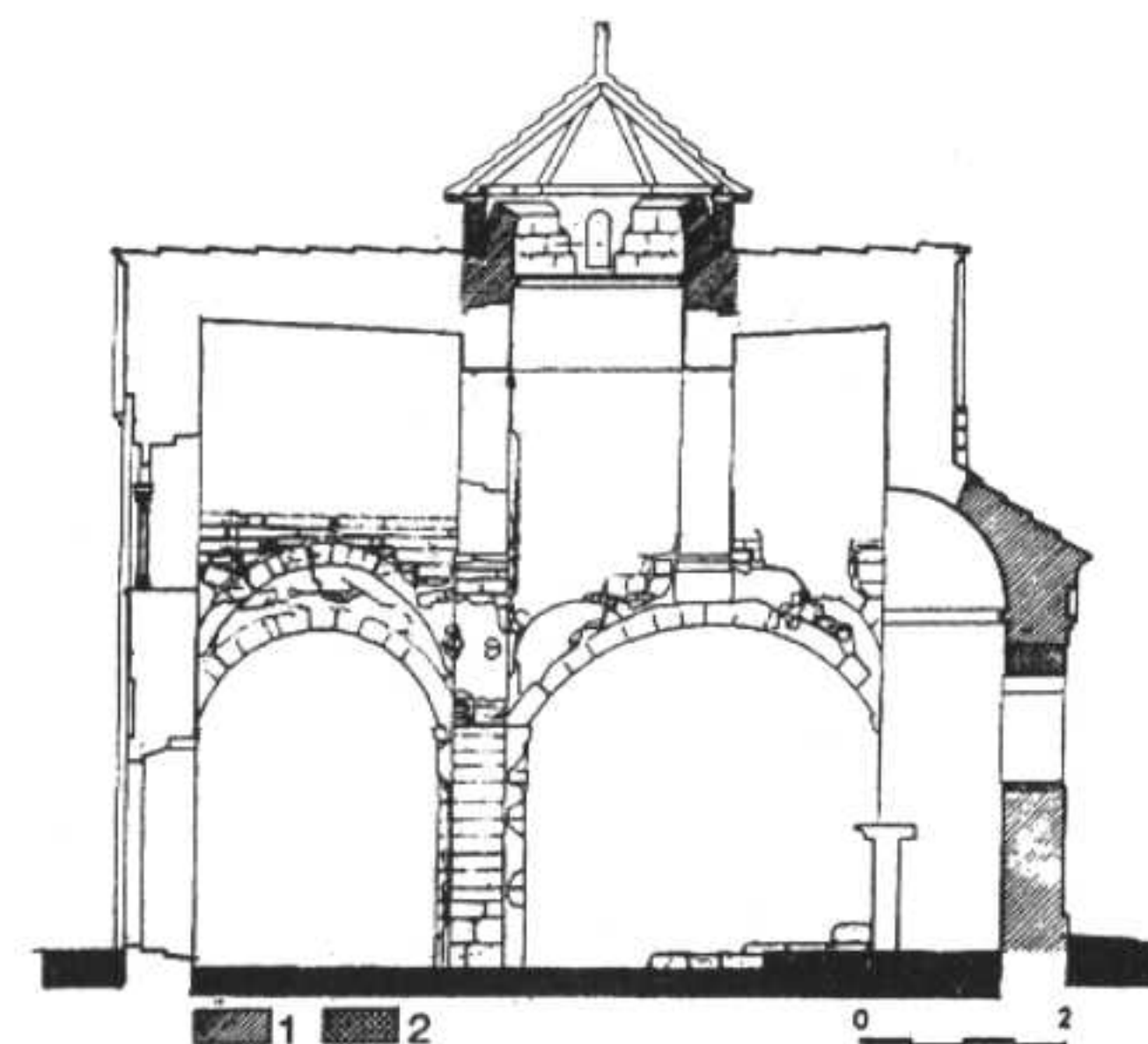
Ратца, црква С, основа и подужни пресек



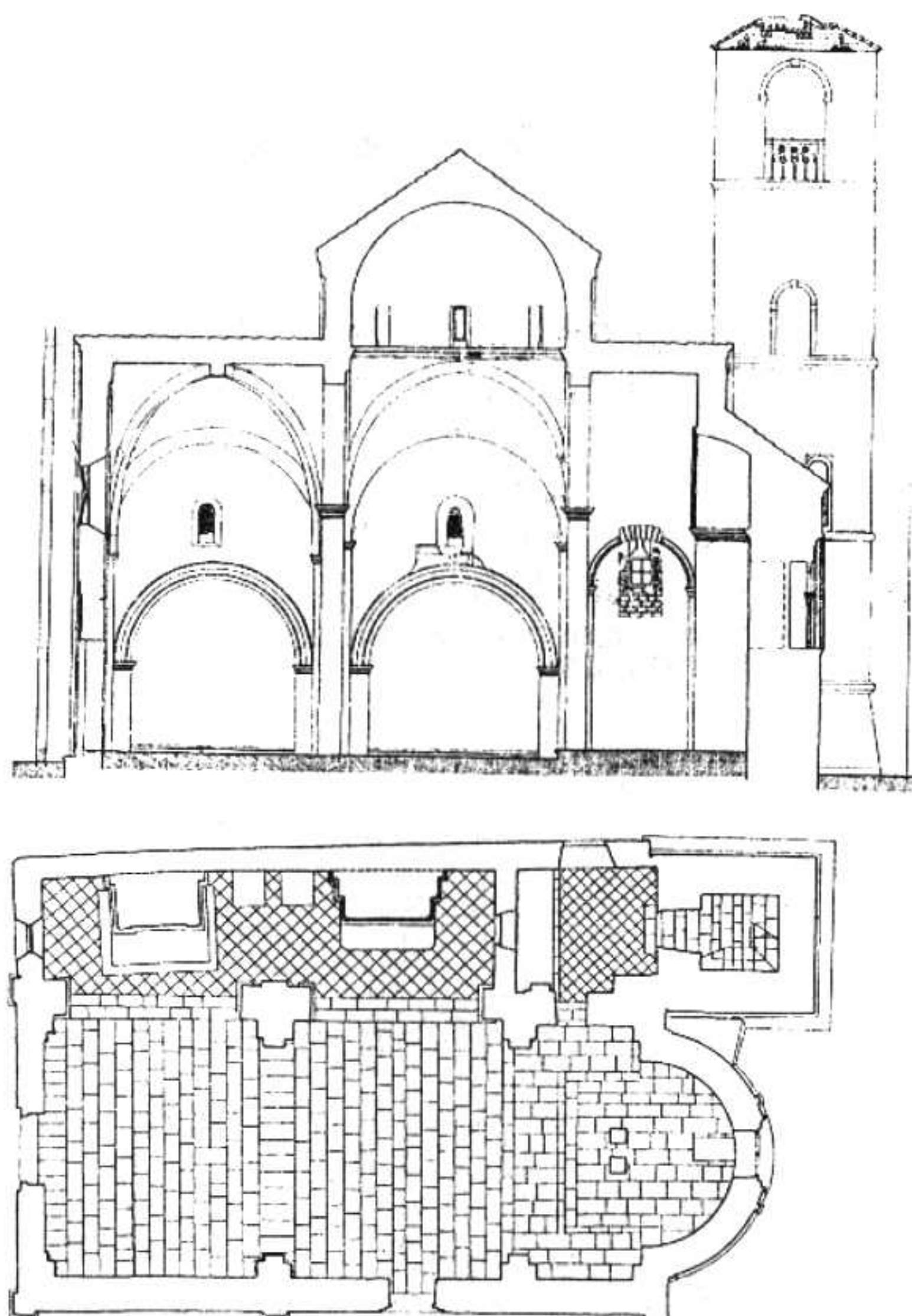
Свети Лука у Котору, основа



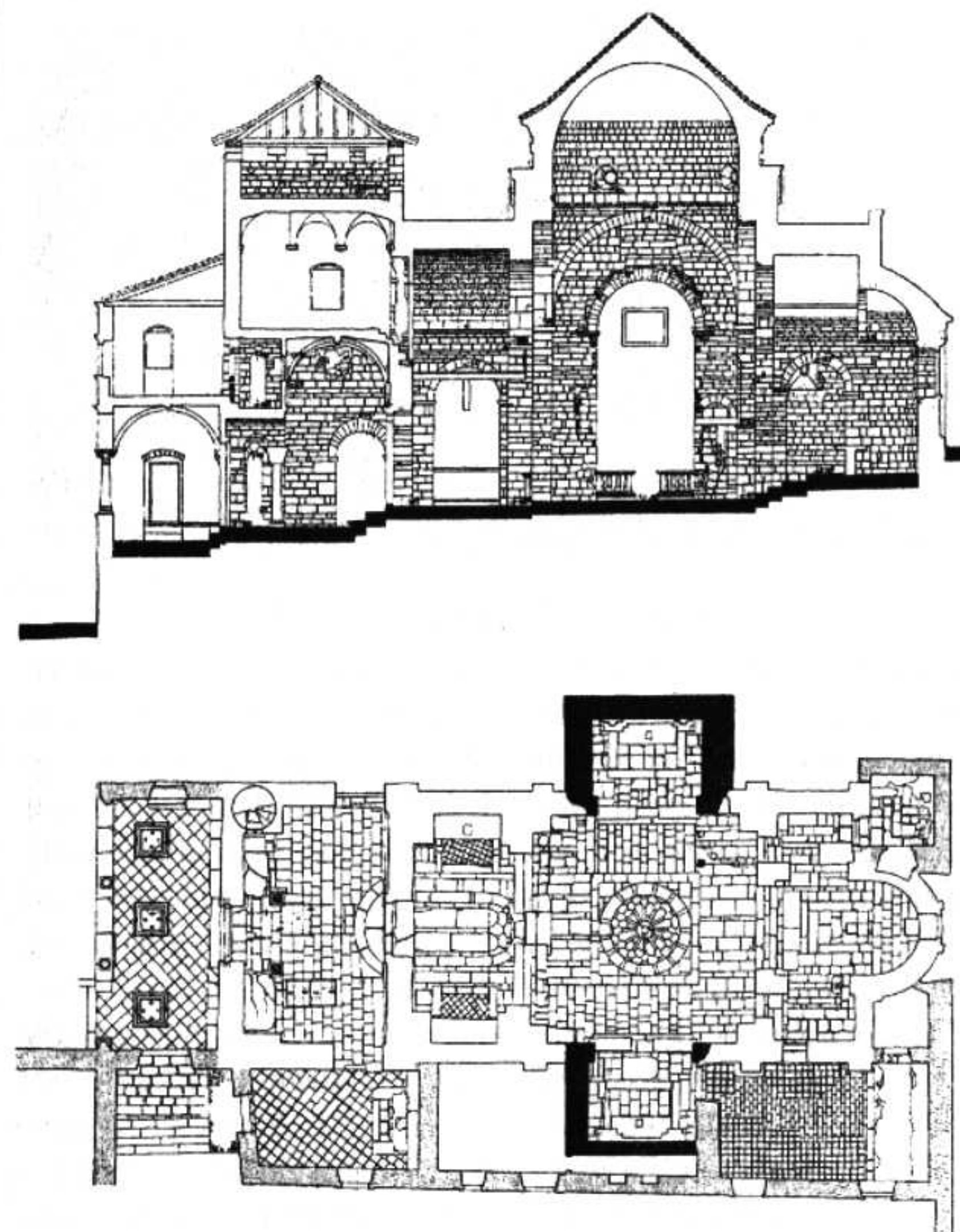
Свети Лука у Кошору, подужни и попречни пресек



Света Ана (Свети Маријин), основа и подужни пресек



Света Марија Колеђаица, Кошор, основа и подужни пресек



Света Марија на Мљеићу, основа и подужни пресек

Изгледа да је, у том низу, најстарија црква С на Ратцу. Подигнута је као храм бенедиктинског манастира, али се не може утврдити тачно време њеног настанка. Очувана је у рушевинама, понегде са зидовима

† IN XPI NOMINE ANNO AB INCARNATIONE DNI
 NRI IV XPI MILESSIMO CEN NONAG OVINTO IDU TENTA
 DECIMA EGO HAVRVS FILIUS ANDREE CAZAFRANCI VNA CVM
 BVONA MEA CONIVGE FILIA PRIORIS BASILII EDIFICAVS ET QUM
 ADHONORANDI ET SVLVE ARTI ETEVANG PREMEDIO ALIARVM ME
 ET QUM FIDELIVM XPIANORVM SVB TEMPORE DNI NE
 MANE MAGNI IVRANI ET FILIOSI VEL CANNI REGI DIOCLE
 DIAI NATIE TRIBVNI TOPVZE ET COSHE ORS OVILEGIS
 PNOBIS ORARE DICENIT V XP S SIT NOBIS SEMPVTA AMEN †

Натпис на pročелу Светог Луке из 1195. године

високим један и по метар. Изгубила је апсиду, али се претпоставља да је била такође полукружна. Над другим травејем са источне стране који је, за разлику од остала три, једини квадратан морала је некада бити купола. Ако се изузме западни травеј, њена основа се, величином и нацртом, готово поклапа с основом Светог Луке у Котору који је настао крајем XII века, те стога не може бити много старија од Светог Луке.¹³

На западној фасади Светог Луке остао је очуван у камену исклесан латински натпис о ктитору и времену настанка. Према њему, цркву је 1195. подигао Мавро Казафранка са женом Боном у доба великог жупана Немање и његовог сина Вукана, краља Дукље. Купола је ниска, с тамбуром изнутра неправилног елипсастог облика, а споља ваљкастим. Изидана тесаницима у правилним редовима, она има фасаде које су рашчлањене угаоним пиластрима, једним пиластром по средини јужне фасаде и са четири веома уска на апсиди, од којих два пиластра имају профилисане полустопе.

Западна фасада је обрадом посебно наглашена: са угаоних пиластара полази велики лук који надвисује портал са српастим луком и старијим рељефним доворотницима, као и бифору над њим. Велики лук је само украсан јер не обележава чело подужног унутрашњег свода. Бифора на апсиди и мали портал на северној страни су романичких црта као и други отвори. Барокним прерадама отклоњени су стари поткровни венци и додани мала капела Св. Спиридона са северне стране и звоник на преслици на западној фасади. Једино је венац на конзолама на апсиди остао као доказ да су се горњи делови зидова првобитно друкчије завршавали.¹⁴

Некако у исто време или непосредно после изградње Светог Луке подигнута је црква Свете Ане, у средњем веку посвећена св. Мартину. Припадала је градском бенедиктинском манастиру. Мањих је размера него Свети Лука и нема кубе. Од њена три правоугаона травеја, издвојена пиластрима и ојачавајућим луковима, највећи је западни. Композиција западне фасаде преписана је са Светог Луке, а зидарским и клесарским радом може се готово поистоветити са црквом Мавра Казафранка. Остали зидови су немарније урађени.

У доба барока добила је капелу са северне стране на коју је пресељен романички јужни портал; у касније време изгубила је полукружну апсиду и фриз аркадица у поткровљу, чији се трагови још виде.¹⁵

Највећа међу которским грађевинама овог типа је Света Марија Колеђата, после катедрале друга у граду по значају и намени. У једном документу из каснијег времена тврди се да је освећена 1221. године, али би могла бити и нешто старија. Свакако представља виши ступањ у развоју ове врсте цркава у Котору. Њена три неједнака травеја су различито засвођена: источни,

Сл. 35, 36

Сл. 37

Сл. 38, 39,
40

Сл. 41

најмањи, полуобличастим сводом, мало преломљеним; средњи, квадратан, с куполом на пандантифима, изнутра полукружном, споља осмостраном и украшеном прислоњеним луковима који се ослањају на прислоњене стубиће; западни има правоугаону, готово квадратну основу и крстасти свод, ојачан ребрима правоугаоног пресека као онај у главном броду катедралног храма Светог Трипуна. Унутрашњи распоред простора обележен је плитким пиластрима на фасадама. Четири декоративна уска пиластра изведена су на апсиди слично као на Светом Луки. Изидана је наизменичним редовима црвених и белих тесаника. Зидови се завршавају низом аркадица на конзолама. Већина прозора је једноставна, с полукружним луковима; једино су се на западној фасади и апсиди налазиле романичке бифоре; на бифори на апсиди очуван је клесани украс. На јужној и западној страни су романички портали са по два српаста лука над лунетама и трећим над њима, са украсом у облику акантусовог листа. Величином, начином изградње и украсом надмашила је Светог Луку и цркве истог плана у Котору.¹⁶

Сл. 42, 43

Најзначајнији споменик у овом низу је црква Свете Марије на острву Мљету. Подигнута за бенедиктинце – чија је матица била у Светој Марији у Пулсану, на полуострву Гаргану у Апулији – вероватно бригом Немањиног сина Стефана, који јој је у трећој деценији XIII века доделио имања, била је посвећена Богородици Благодетељници (Евергетиди) као и Студеница.¹⁷ Иако се планом надовезује на которске цркве с краја XII и с почетка XIII века, она се од њих и битно разликује. Њен троделни олтарски простор с полуобличастим сводовима указује на Немањине задужбине, понајпре на Студеницу, иако јој се бочне просторије у олтару завршавају равним зидом, а не

малим апсидима. То рашко обележје цркве на Мљету још више наглашавају размере грађевине и истакнути средишњи травеј у композицији. Остале саставнице здања припадају приморском и апулијском романичком стваралаштву. Над средишњим травејем постављена је полукугласта купола која је утопљена у коцкасту зидну масу наткривену пирамидалним кровом. Као на Колеђати у Котору, распоред простора је означен на фасадама плитким пиластрима; на полукружној апсиди су уске лезене; главна апсида је отворена романичком бифором. Зидови се у поткровљима завршавају низовима аркадица на конзолама.

Као у Св. Петру на Прику код Омиша, где је у питању почетни облик, или на Ђурђевим Ступовима и Св. Маргарити у Бешелеу у Апулији, завршеној 1197. године, на Св. Марији мљетској су изграђени троугаони забати уз доњи део спољашње коцке кубета. Спољашњост Св. Маргарите из Бишељеа садржи највише заједничких црта са спољашњим изгледом мљетске цркве. Приморски зидари и клесари су савршено обликовали Св. Марију тесаницима и местимично је украсили скулптурама. Целина је нешто измењена ренесансним и барокним додацима.¹⁸

Једнобродне цркве с куполом у приморској области српске државе на размеђи XII и XIII века не садрже сва својства рашке градитељске школе. У суштини, планови цркава ових двеју скупина су подударни, као што их је и већина обликована у романичком стилу. Међутим, порекло им је различито, па стога и неке црте друкчије. Грађевине рашке школе су изворна дела средишњих области Србије, створена прожимањем византијских схватања плана и простора са романичким стилем и појединостима, док су се ретка

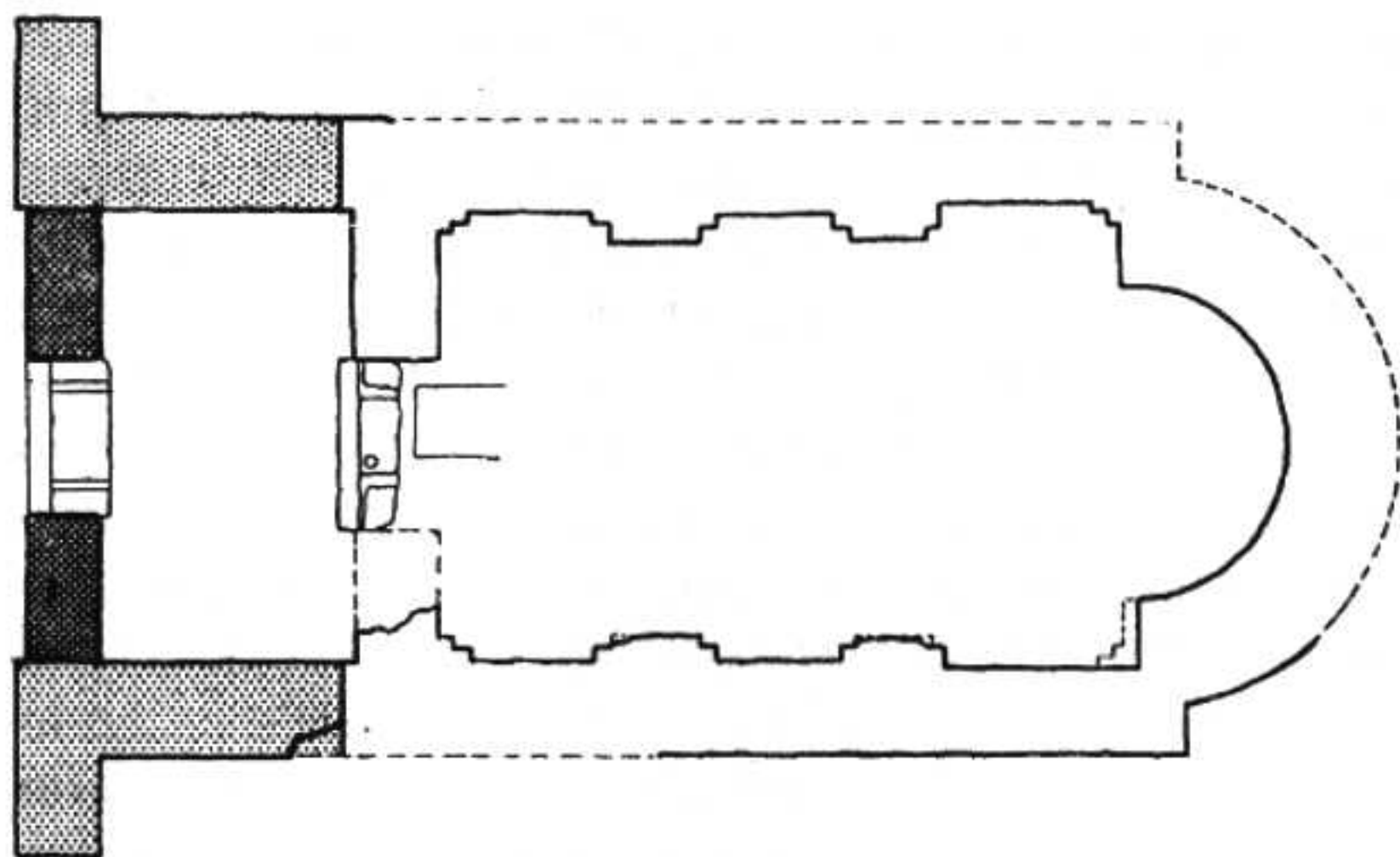
покрајинска обележја на црквама у Приморју стопила с целином непосредно преузетом из Апулије. Преношењу утицаја преко мора поговодила су, изгледа, два битна услова: припремљеност средине кроз старије градитељско предање да прими нове подстицаје и подложност которске католичке епархије дијецези у апулијском Барију, оснажена папском одлуком 1172. године.¹⁹

У XI веку су на подручју између река Цетине и Бојане биле распрострањене једнобродне цркве с три травеја и куполом; штавише, главно су обележје тадашњег градитељства. Неке међу њима су по свој прилици изграђене и на самом почетку XII века. Чињеница је да је из непознатих разлога наступио прекид у њиховом подизању који је потрајао готово читав век. А онда је исти тип, сада увеличан и нешто измењен, одевен у савремено романичко стилско рухо, поново прихваћен. Изгледало је да је старије домаће градитељство било претежно заслужно што је тај тип изнова усвојен и што су се опет појавиле неке појединости какве, на пример имају Св. Петар на Прику код Омиша и њему сродни споменици: велики чеони лук (као на Св. Луки и Св. Ани у Котору), или споља коцкаста купола с пирамидалним завршетком и прислоњеним троугаоним забатима (као на Св. Марији мљетској).²⁰ Празнину између последњих прероманичких споменика у приморском појасу и првих једнобродних куполних цркава романичког стила у Котору – која, очевидно, није настала потоњим уништењем споменика – попуњавају многобројне цркве истог овог типа подигнуте у Апулији од краја XI до почетка XIII века. Тек је однедавно откривена већина од њих, а само је извешан број објављен. Низ се зачиње, рекло би се, црквом грчког манастира Св.

Анђела на Монте Рапару²¹, а отприлике се завршава, црквом Св. Маргарите у Бишељеу.²² У том временском распону су по пољима и малим насељима, искључиво у покрајини Бари, изграђене једнобродне цркве с три травеја, полукружном апсидом и куполом, које италијански научници називају сеоским. На средини цркве су већином следе куполе или калоте, утопљене у коцкасту масу зида, завршену пирамидалним кровом. Уз кубе су, са северне и јужне стране, продужења бочних зидова, равно завршена, у којима су скривени бочни прислоњени лукови поткуполног простора. Небрижљив начин зидања и грубо притесан камен на многима од њих, заиста указују на мање локалне мајсторе.²³ Градитељи цркава овога типа су тек поткрај XII века усавршили занат, прочистили романичке облике и почели да подижу куполе не само коцкастог него и осмостраног облика.²⁴ Ниједна од ових апулијских црквица нема неке од општих особина которских сродних храмова и Св. Марије мљетске: недостају им попречни лукови под кубетом, одсуствују лезене на фасадама, нигде се не појављује велики чеони лук на западној страни. Па и неке посебности – на пример ребра свода или облик куполе у Св. Марији Колеђати – нису им својствене. По схватању плана и простора, као и по стилу, скупина споменика у српском Поморју се очевидно надовезала на ток скромног градитељства са подручја око Барија. Домаћа средина је због присуства сличног типа цркава из XI века била припремљена да бира, али и да угради у нову архитектуру извесна своја обележја. За изузетна решења – као што је случај са обликом куполе и ребрастог свода у Колеђати – узор је нашла у катедрали Св. Трипуна.

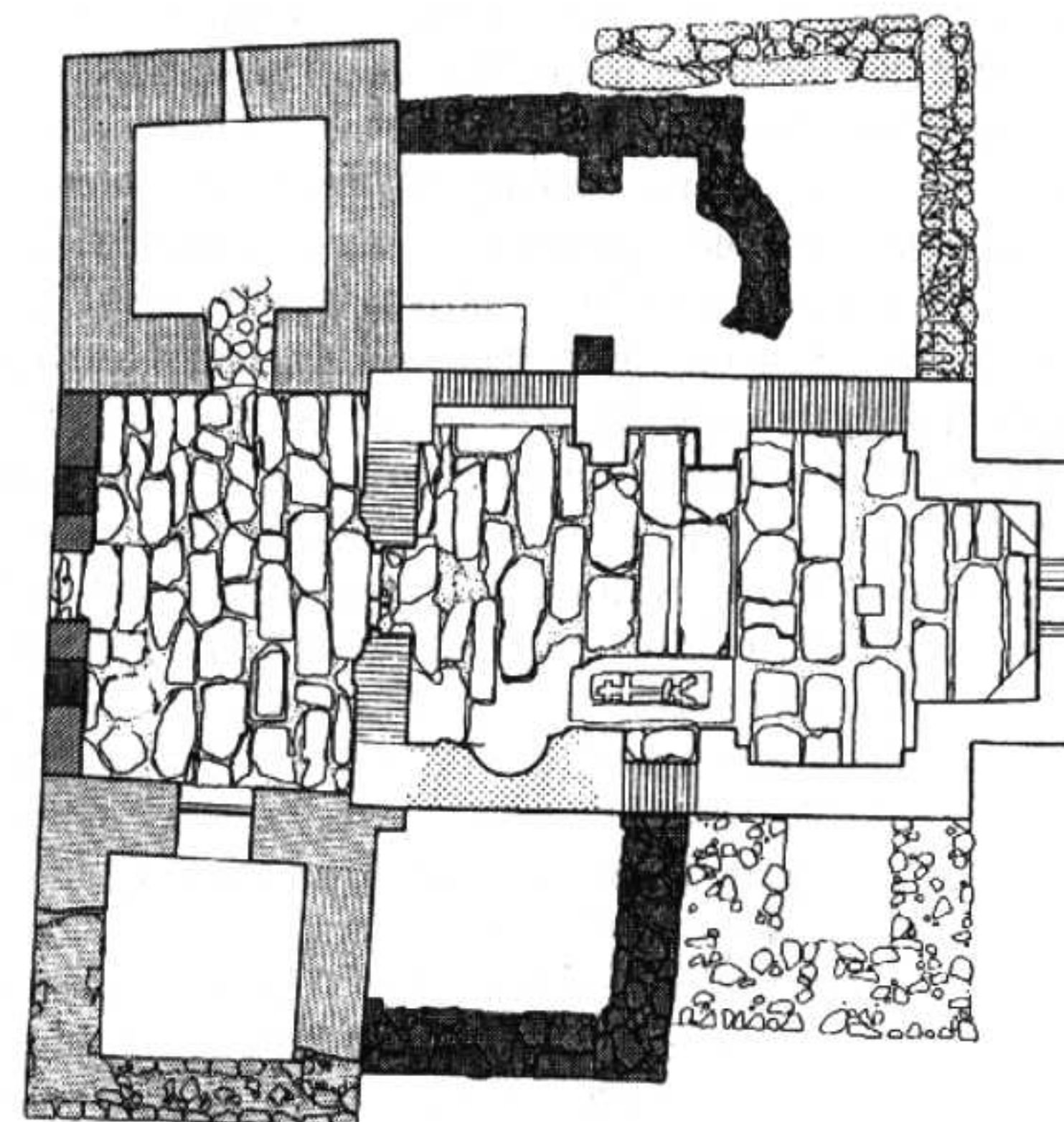
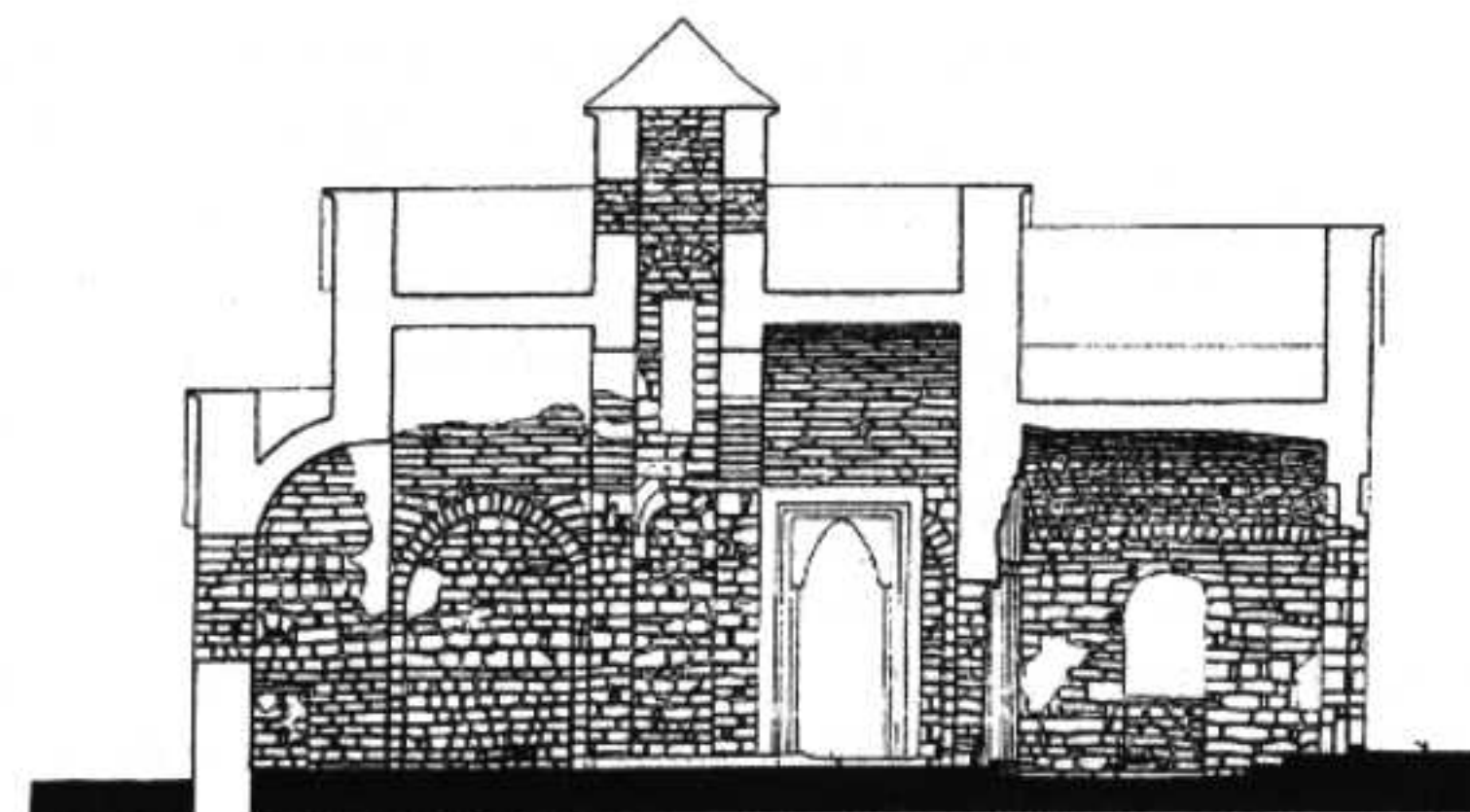
Спајање византијског плана грађевине и романичке обраде у виду битном за приморске

споменике на размеђи XII и XIII века одиграло се око Барија. Још се траже извори и разматрају услови који су до тога довели, иако су на грчким острвима и на Атици пронађена здања која имају једнаке планове.²⁵ Средоземне области на граници Византијског Царства су се између XI и XII века са сваким новим раздобљем стила, из различитих узрока враћале византијској јед-



Богородица Бистричка, основа

нобродној цркви с куполом, додајући јој обележје свога времена и простора. Тако су створене посебне групе споменика: прероманичка на подручју између Цетине и Бојане, баријска у XII веку, которско-дубровачка на прелазу из XII у XIII век и рашка у XII и XIII столећу. Мада су се међусобно укрштали, основни утицаји су ишли: један из византијских уметничких метропола непосредно ка Рашкој, други из византијских јегејских провинција ка Апулији и Јужном приморју, а њиховим посредством и ка унутрашњости Србије.



Свети Петар у Бијелом Пољу, основа и подужни пресек са назначеним доградњама

О значајној улози приморских мајстора, највероватније которских, у градитељству загорских области Србије сведоче споменици с краја XII века и са самог почетка XIII века у долини Лима: Богородица Бистричка, Свети Петар у Бијелом Пољу и Ђурђеви Ступови у Будимљи. Они су настали на главном путу који је водио од Котора, Дубровника или Бара у управна средишта земље. На њима су, више него на Немањиним задужбинама, дошла до изражаја суштинска схватања црквене грађевине каква су у исто доба негована у Зетском приморју.

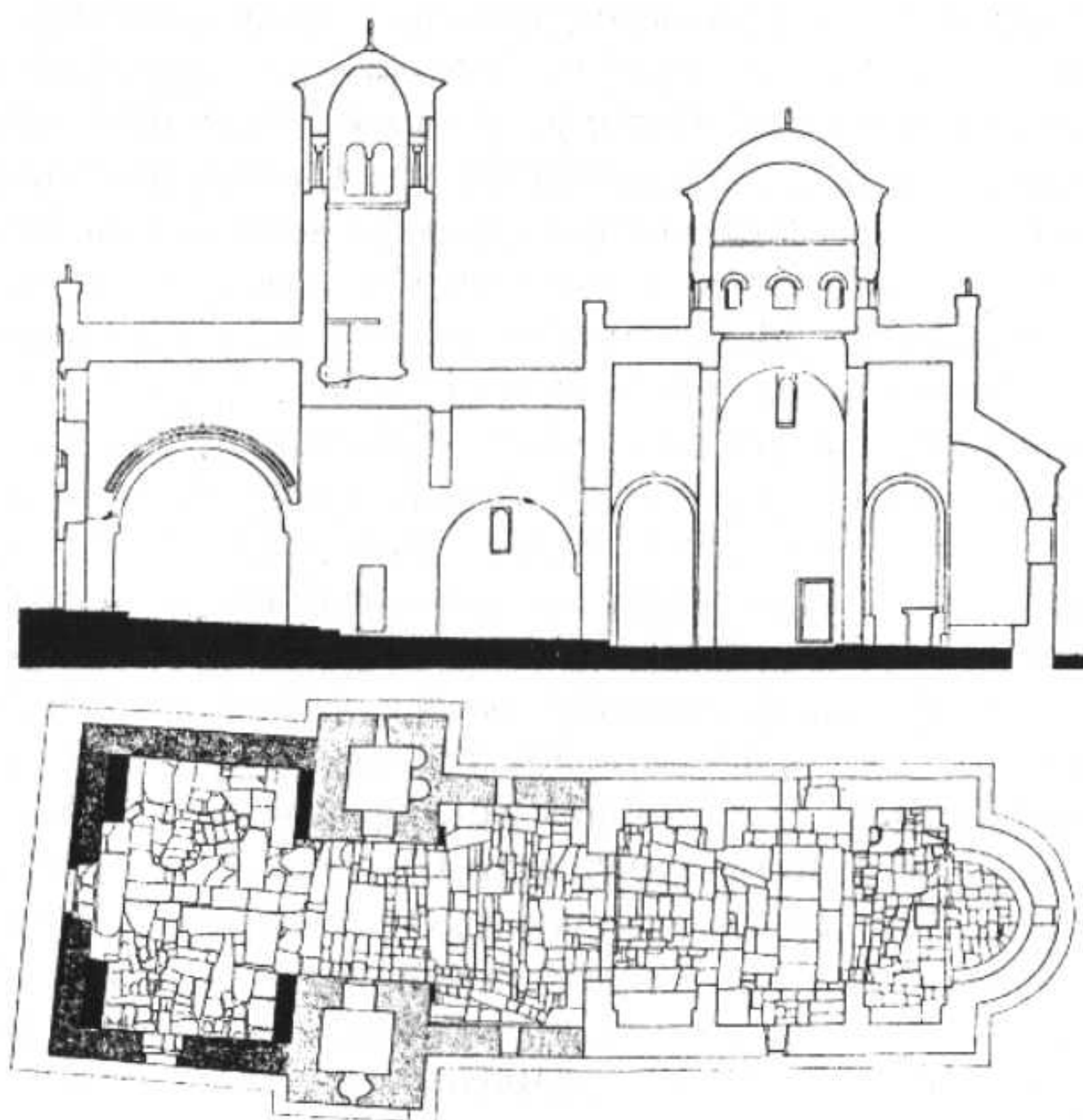
Сл. 44

Богородица у Бистрици (или Вољавац) била је завршена већ у доба Стефана Немање; велики жупан ју је обдарио имањима. Њене рушевине откривају да су три једнака правоугаона травеја, полукружна апсида и припрата (првобитно трем са западне стране) били изидани на романички начин. Црква је имала уздужне сводове мало преломљене у темену. На западним крајевима уздужних зидова налазе се два снажна пиластра. Када је трем кратко време по подизању био затворен зидом добијена је западна фасада врло слична прочељу Светог Луке и Свете Ане у Котору: зид је био мало увучен, тако да се истицао велики чеони лук.²⁶ Овакав тип храма, с три травеја, ојачавајућим луковима на пиластрима и с уздужним сводом, али без которских особености на западној фасади, раширио се по Србији као образац за капеле и параклисе у великим манастирима.²⁷

Сл. 45, 46,
47, 48

Црква Светог Петра у Бијелом Пољу, задужбина Немањиног брата кнеза Мирослава, подигнута је, сва је прилика, између 1195. и 1199. године. Иако је изузетно малих размера, по много чему је врло необична. Једнобродна је, са три травеја и са апсидом правоугаоном споља и изнутра, на којој је полукалота

што се уздиже на угаоним тромпама. Средњи травеј је много краћи, и док су друга два засвођена полуобличастим сводовима, он има попречан узан бачvasti свод који га надвисује. На његовој средини, без икаквих конструктивних прелаза, почива куполица, четвртаста споља и изнутра, наткривена пирамидалним кровом. Међутим, спољашњи изглед грађевине не одговара унутрашњем. Надзиђивањем над сводовима, она је добила облик мале тробродне базилике с трансептом и куполом. По унутрашњим својствима могла би се укључити међу цркве са издигнутим попречним сводом, какве су се на десетине сретале у јужној Грчкој, на Пелопнезу и острвима у XIII и XIV веку, а пред крај средњег века и у Охриду. Свети Петар је најстарија датована грађевина овог типа у православном свету. Облик велике романичке базилике са издигнутим трансептом – који је својствен многим катедралама на Западу, па и онима у јужној Италији – вероватно је био повод за појаву, у малим грађевинским размерама, оваквих цркава у Грчкој за време латинске власти.²⁸ Приморски мајстори кнеза Мирослава остварили су га непосредно пре но што је продро на грчко тле. Они су облике споља подесили тако да храм још више личи на свој праузор. Слично су урадили и сплитски мајстори када су приликом подизања цркве из истог времена, Светог Микуле у Велом Варошу, један сасвим друкчији простор заоденули облицима који су је приближили спољашњем изгледу Светог Петра у Бијелом Пољу.²⁹ Изузетност бјелопољске цркве сведочи и о неким усамљеним и важним струјањима у српском градитељству у том преломном времену. Средином XIII века, када је Свети Петар постао катедрални храм, дозидани су припрата и



Свети Ђорђе у Будимљи, основа и подужни пресек; припратица изграђена крајем XII или почетком XIII века

два звоника, што је још више истакло његове приморске корене.³⁰

Од свих споменика на Лиму которским црквама с краја XII и почетка XIII века најсроднији су Ђорђеви Ступови у Будимљи. Њихов ктитор је био жупан Првослав, син Немањиног брата Тихомира. Већ 1219. године претворени су у катедрални храм будимљанских епископа, поводом чега су дозидани припратица и два звоника. Најстарији део могао би бити са самог

Сл. 49

25.

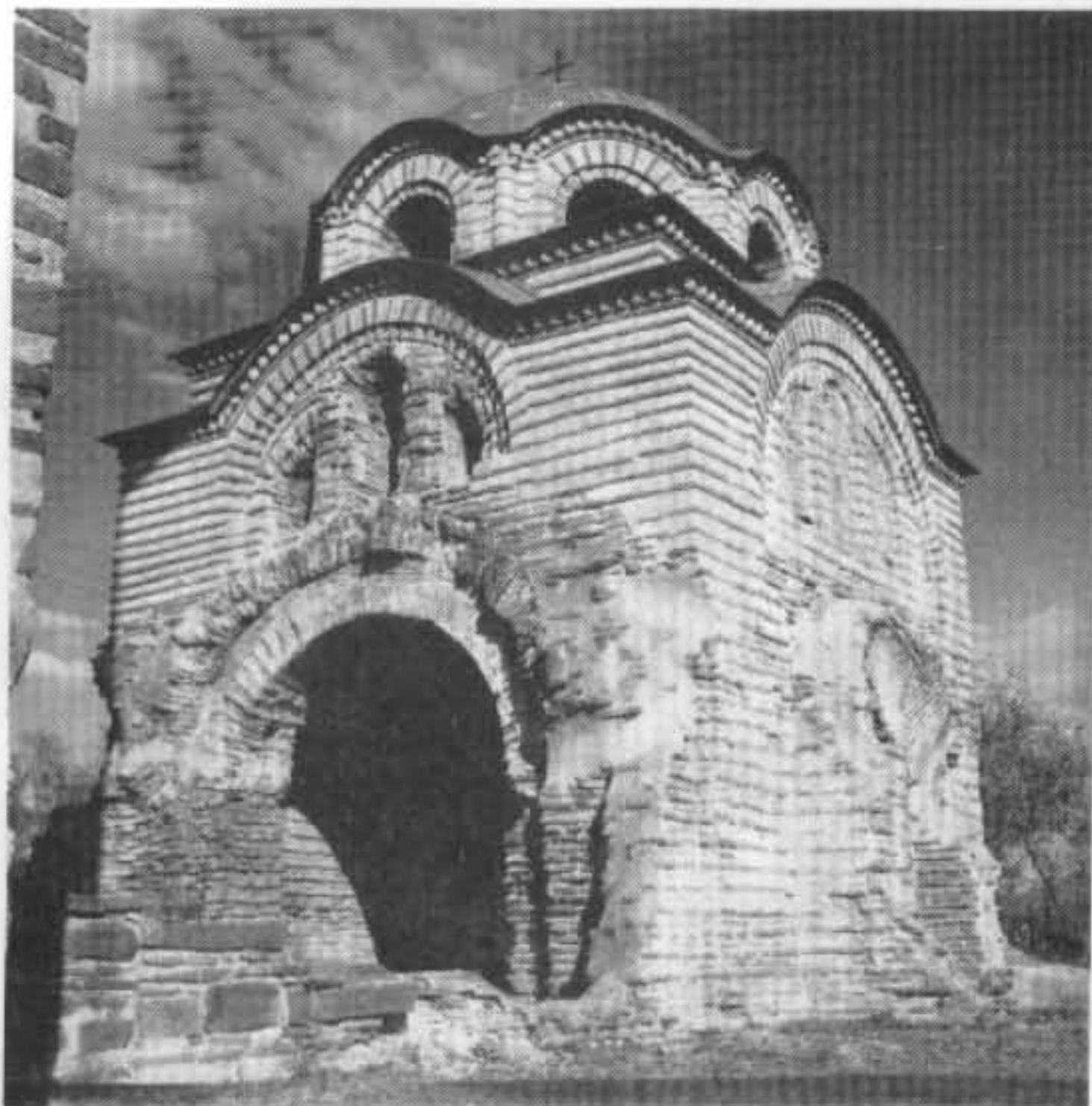
25. СВ. ТРИПУН У КОТОРУ

26. СВ. БОГОРОДИЦА У КУРШУМЛИЈИ



26.





27. СВ. НИКОЛА КОД
КУРШУМЛИЈЕ

27.

28.



28. СВ. НИКОЛА КОД
КУРШУМЛИЈЕ,
САДАШЊИ ИЗГЛЕД



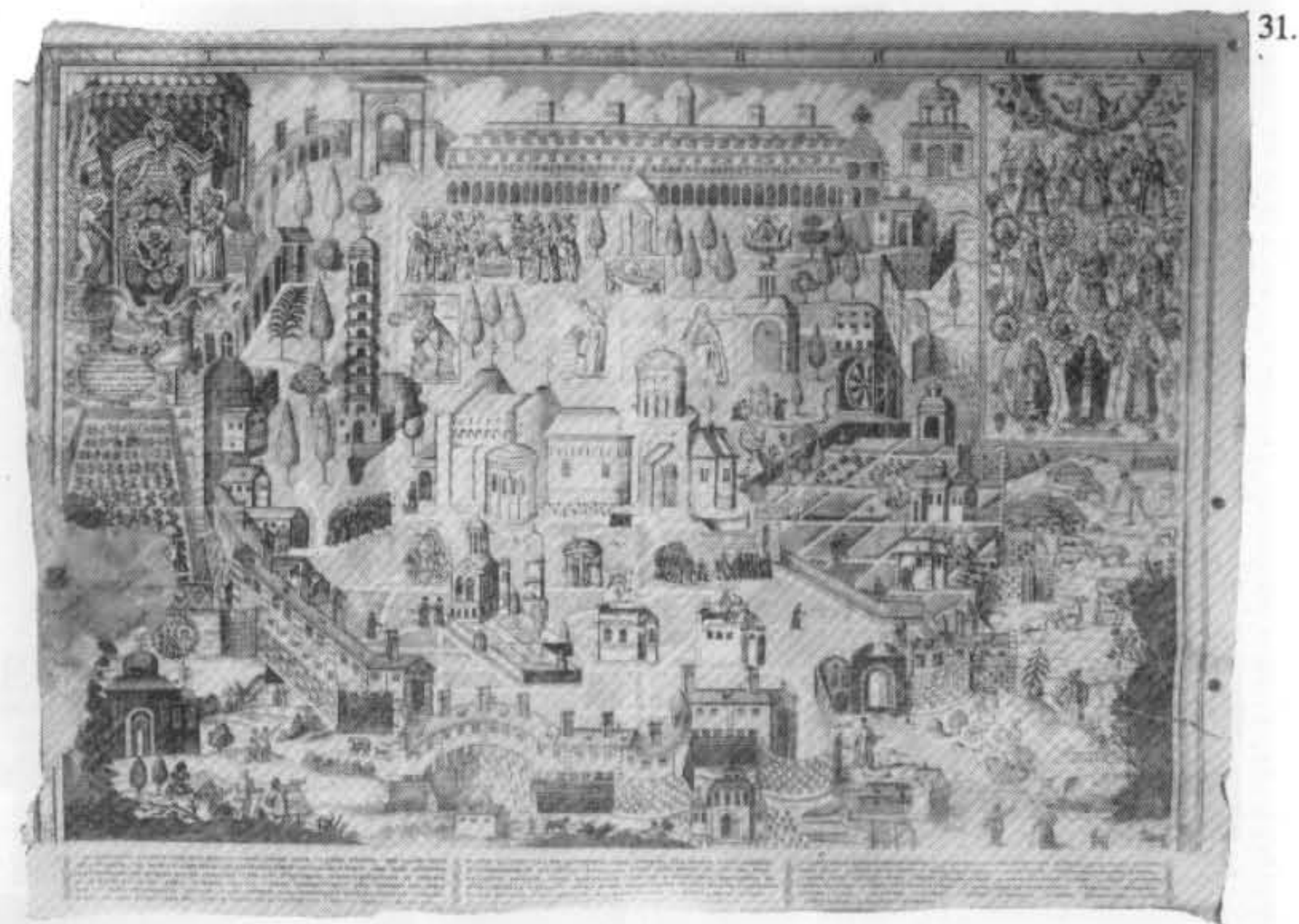
29.

30.*



29. СВ. БОРЈЕ, БУРЂЕВИ
СТУПОВИ КОД НОВОГ
ПАЗАРА

30. БУРЂЕВИ СТУПОВИ, КУПОЛА,
ДЕТАЉ



31. СТУДЕНИЦА. БАКРОРЕЗ ИЗ 1733.

32. БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У СТУДЕНИЦИ, СЕВЕРОИСТОЧНА СТРАНА

33. БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У СТУДЕНИЦИ, ЛУГОЗАПАДНА СТРАНА



32.



33.



34. БОГОРОДИЧИНА
ЦРКВА У
СТУДЕНИЦИ,
ИСТОЧНА
СТРАНА

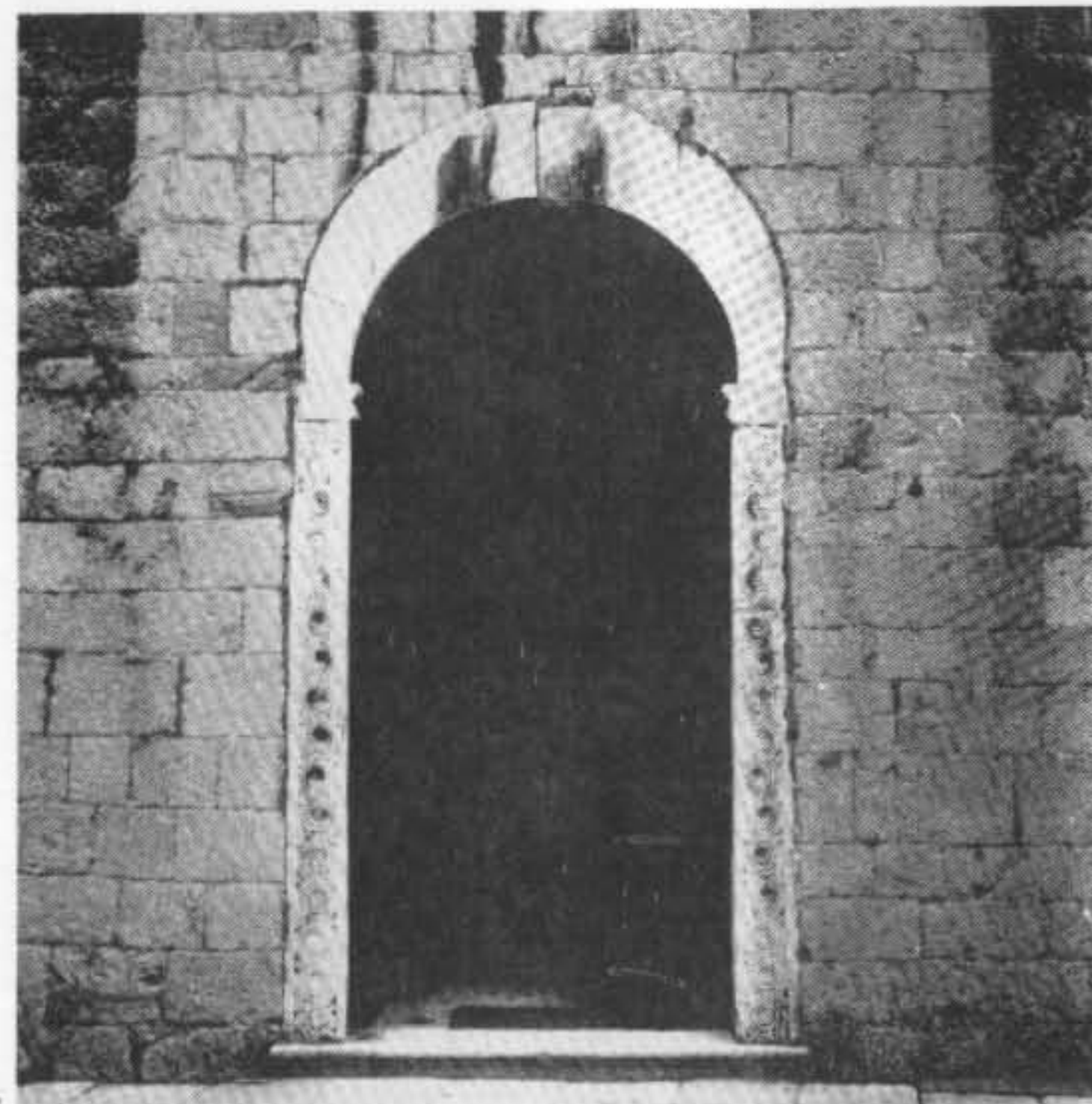
34.



35.

35. СВ. ЛУКА У
КОТОРУ,
ПОГЛЕД СА
ЛУГОИСТОКА

36. СВ. ЛУКА У
КОТОРУ,
ЗАПАДНИ
ПОРТАЛ



36.

37.

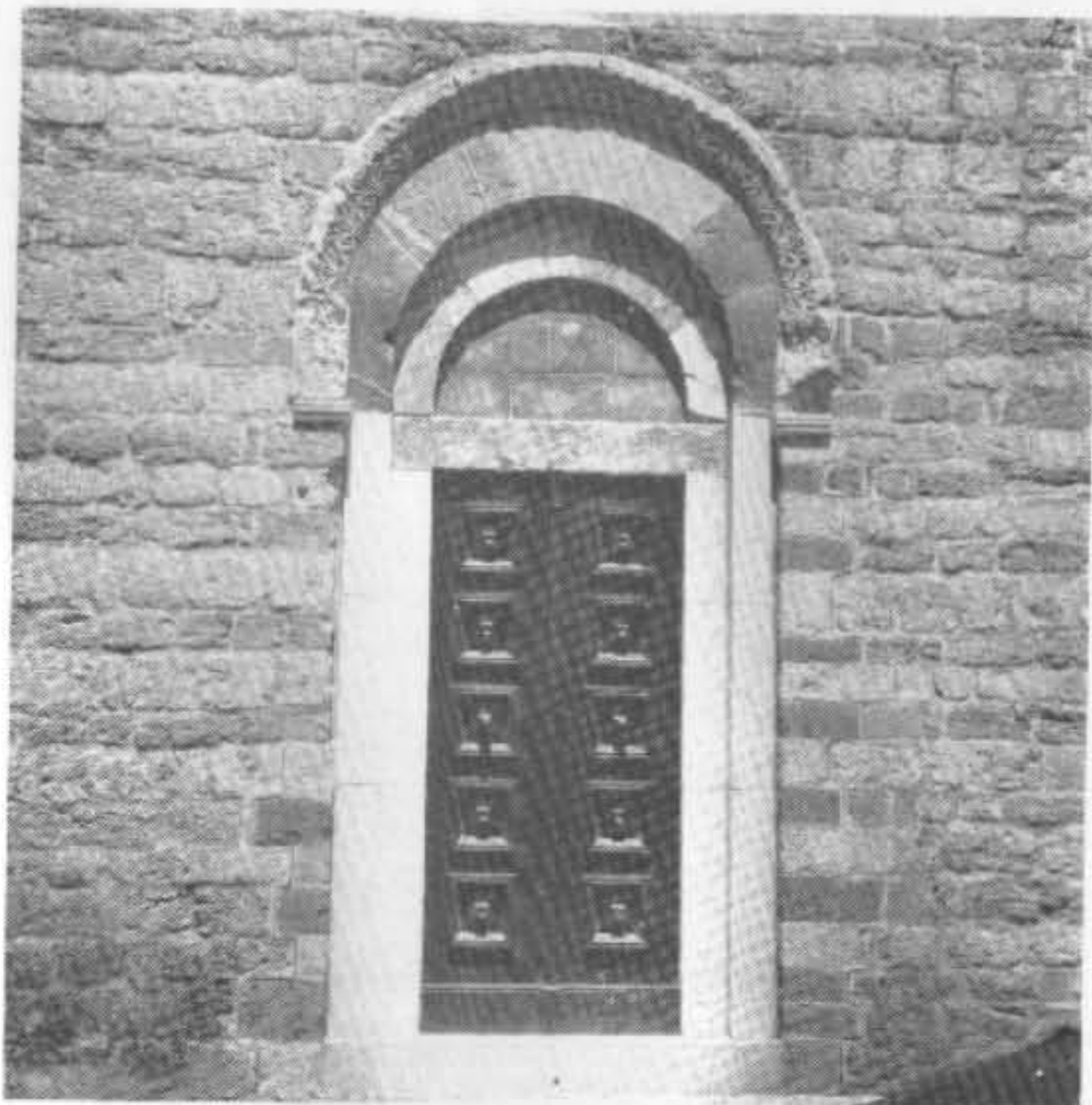


37. СВ. АНА
(СВ. МАРТИН),
ПОГЛЕД НА
АПСИДУ ЦРКВЕ
И ДЕО ЛУЖНОГ
ЗИДА



38. СВ. МАРИЈА
КОЛЕБАТА,
ПОГЛЕД НА
ЗАПАДНИ ЗИД
С ПОРТАЛОМ
И РОЗЕТОМ

38.



39.

39. СВ. МАРИЈА
КОЛЕБАТА,
ЛУЖНИ ПОРТАЛ

40. СВ. МАРИЈА
КОЛЕБАТА,
АПСИДАЛНА
БИФОРА



40.

41.



41. СВ. МАРИЈА
КОЛЕБАТА,
УНУТРАШЊИ
ИЗГЛЕД
ЗАПАДНОГ ДЕЛА



42. СВ. МАРИЈА НА
МЉЕТУ, ПОГЛЕД
СА ЈУГОЗАПАДА

42.



43.

43. СВ. МАРИЈА НА
МЉЕТУ,
УНУТРАШЊИ
ИЗГЛЕД
ИСТОЧНОГ ДЕЛА

44. БОГОРОДИЦА
БИСТРИЧКА,
ЗАПАДНА
СТРАНА
РУШЕВИНЕ



44.



45.

45. СВ. ПЕТАР У
БИЈЕЛОМ ПОЉУ,
ПОГЛЕД СА
ЈУГОИСТОКА



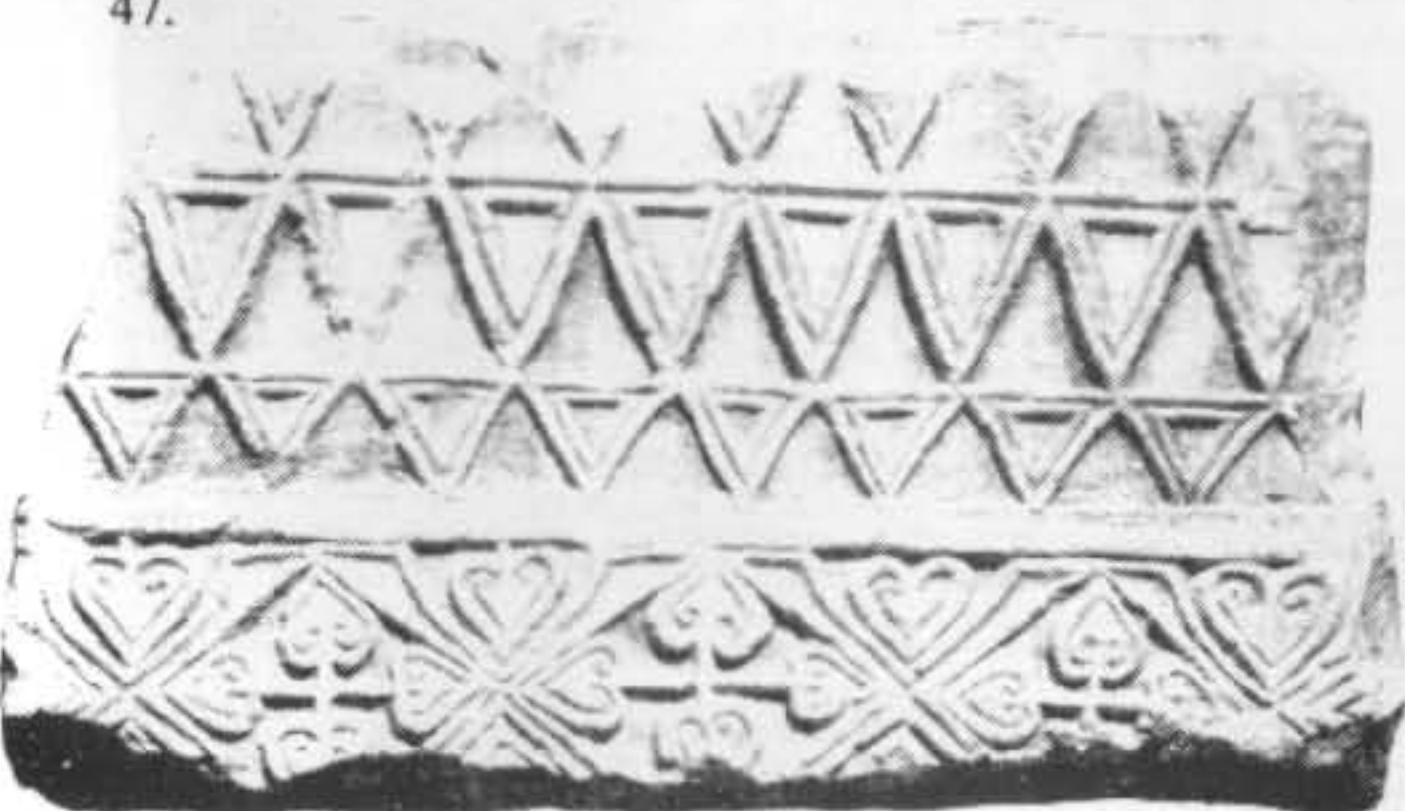
46.

46. СВ. ПЕТАР У
БИЈЕЛОМ ПОЉУ,
ЗАПАДНИ
ПОРТАЛ СА
КТИТОРСКИМ
НАТПИСОМ

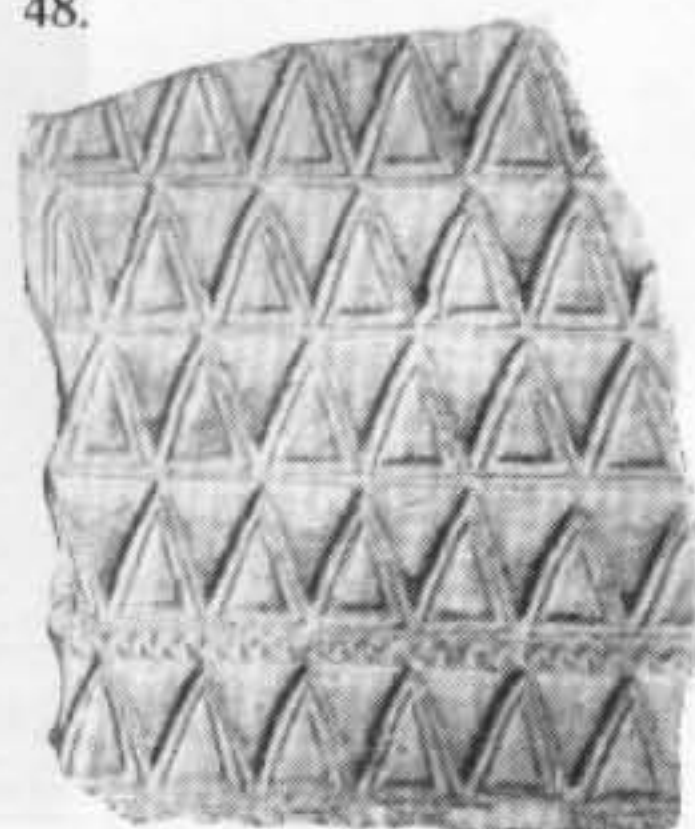
47. СВ. ПЕТАР У
БИЈЕЛОМ ПОЉУ,
ПАРАПЕТНА
ПЛОЧА

48. СВ. ПЕТАР У
БИЈЕЛОМ ПОЉУ,
ПАРАПЕТНА
ПЛОЧА

47.



48.

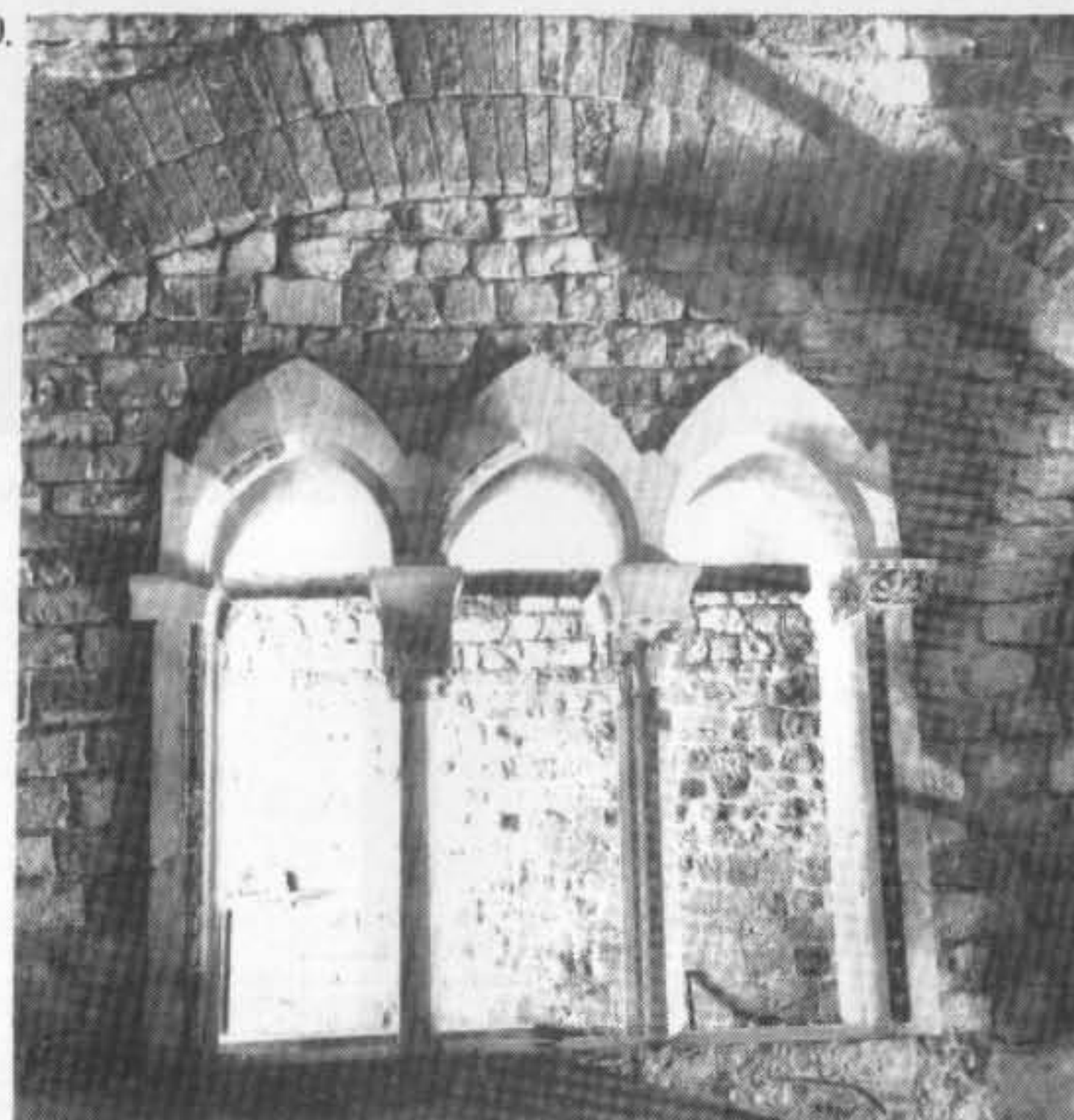


49. СВ. БОРБЕ У
БУДИМЉИ,
ПОГЛЕД СА
ЈУГОЗАПАДНЕ
СТРАНЕ



49.

50.



50. СВ. ТРИПУН У
КОТОРУ,
ТРИФОРА НА
БОЧНОЈ
ГАЛЕРИЈИ,
XII ВЕК



51. СВ. ТРИПУН У КОТОРУ, ДЕЛОВИ ФРИЗА ТРИФОРЕ НА ГАЛЕРИЈИ

51.

52. БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У
СТУДЕНИЦИ, ЈУЖНИ ПОРТАЛ



52.

53.



53. БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У
СТУДЕНИЦИ, ЗАПАДНИ ПОРТАЛ



54.



55.

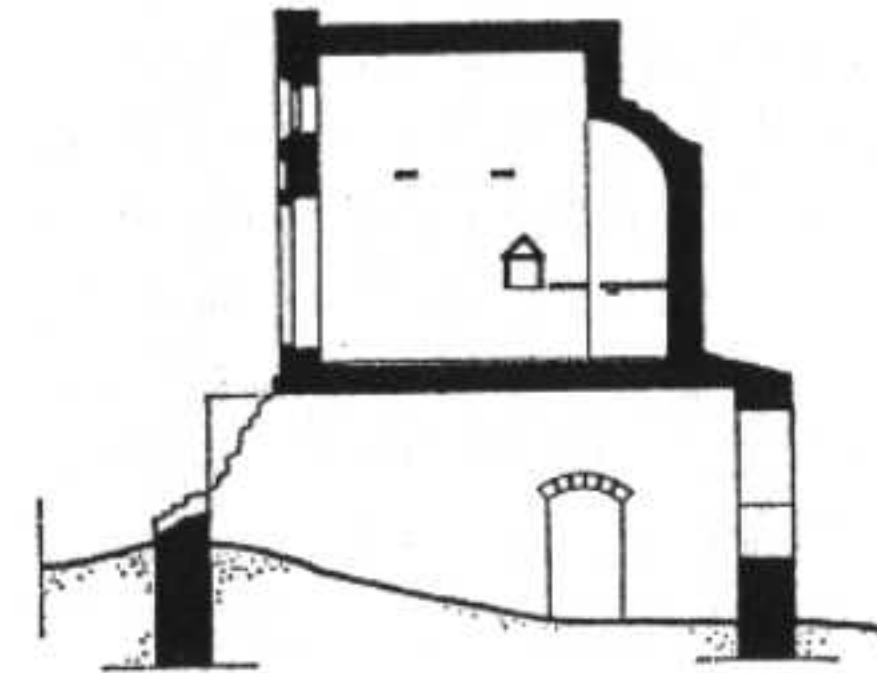


56.

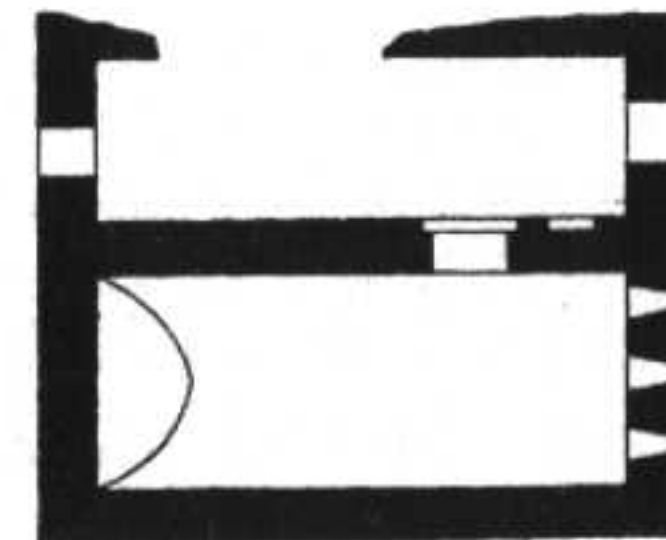
54. БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У
СТУДЕНИЦИ, ЛУНЕТА
ЗАПАДНОГ ПОРТАЛА, ГЛАВА
БОГОРОДИЦЕ, ДЕТАЉ

55. БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У
СТУДЕНИЦИ, ЛУНЕТА
ЗАПАДНОГ ПОРТАЛА,
АРХАНЂЕО МИХАИЛ

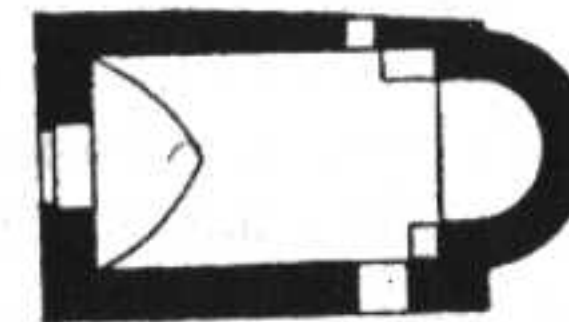
56. БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У СТУДЕНИЦИ,
ТРИФОРА ИСТОЧНЕ АПСИДЕ



а

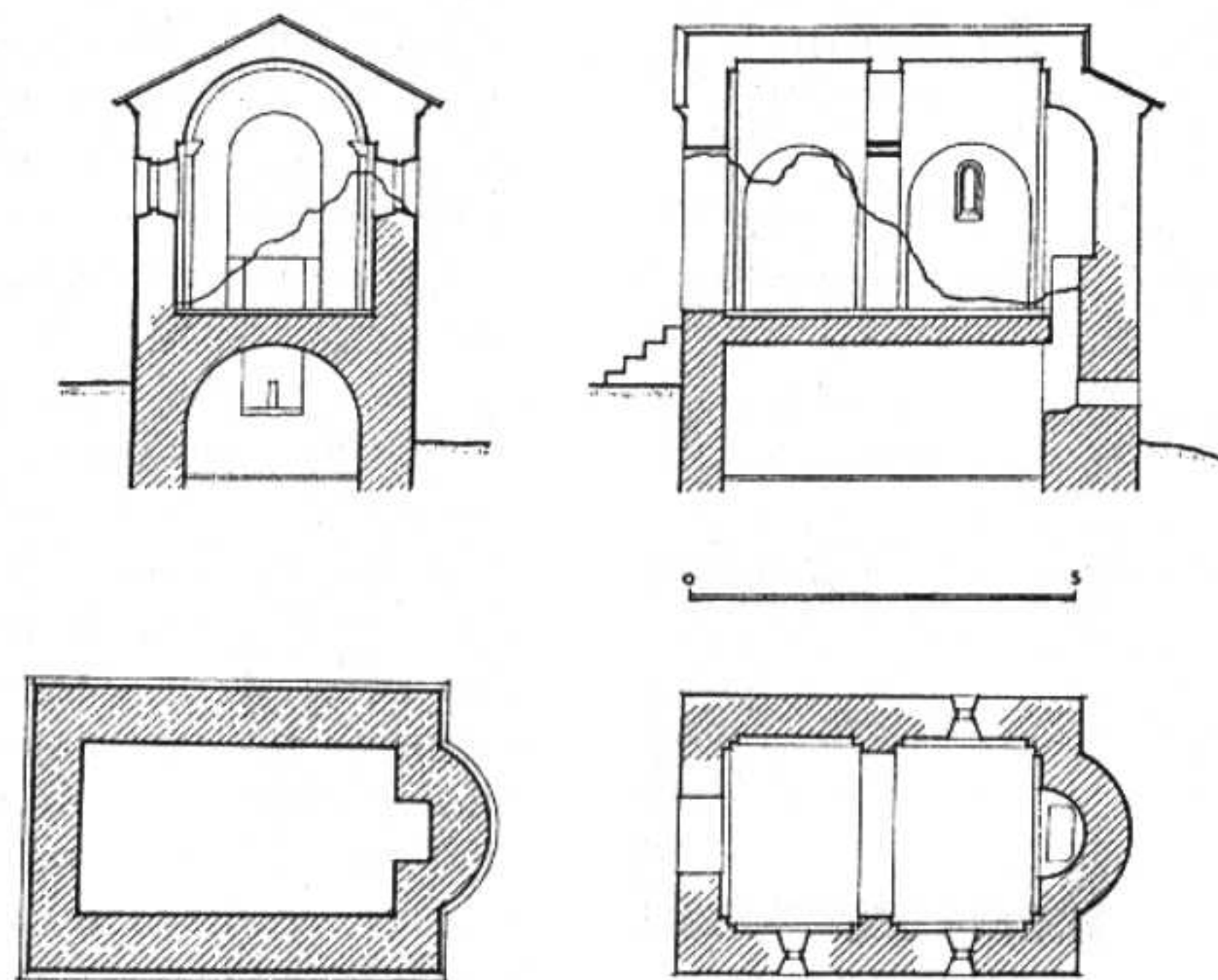


б



Свети Дујам у Шкаљарима,
а) основа и продужни пресек и
б) основа крипти

почетка XIII века. По плану су најсроднији которском Светом Луки и цркви С на Ратцу, с том разликом што су Ђурђеви Ступови знатно шири од которских цркава. Да би лакше извршили пресвођавање широког наоса полуобличастим сводовима, мајстори су, у источном и западном правоугаоном травеју, удвојили бочне прислоњене лукове, а у средишњем, да би створили квадратно постоље за куполу, толико су проширили бочне лукове да изнутра изгледају као попречни сводови. Средишњи део се због тога споља истиче висином и делује као закржљало коцкасто постоље за кубе. Купола је изнутра округла, споља осмоугаона, као на которској Колеђати, и на свакој страни има по један прозор и по две нише испод венца. Сви прозори на цркви су с полукружним луковима. Иако су изидани ружичастим и жућкастим каменом у наизменичним редовима – што их још више приближава которској Колеђати –



Ратца, црква А, основа цркве и крипти и реконструкција
подужног и попречног пресека

Ђорђеви Ступови, за разлику од њих, немају лезене, као ни црква С на Ратцу, као што нису имали ни романичке аркадице у поткровљима.³¹

Поред слоја споменика који су били толико значајни по свом утицају у унутрашњости Србије, Котор и Ратац су сачували још један тип мале црквене грађевине, из истог времена, чија је намена била надгробна. Једна црква се налази у селу Шкаљарима изнад Котора и посвећена је св. Дујму, а друга је на Ратцу и носи назив црква А. Обе имају у приземљу мало укопане правоугаоне крипте, а над њима, као на постољу, једнобродне црквице с полукружним апсидама. Крипта у Светом Дујму је удвојена, а шира је и дужа од цркве; засвођена је, као и храм изнад ње,

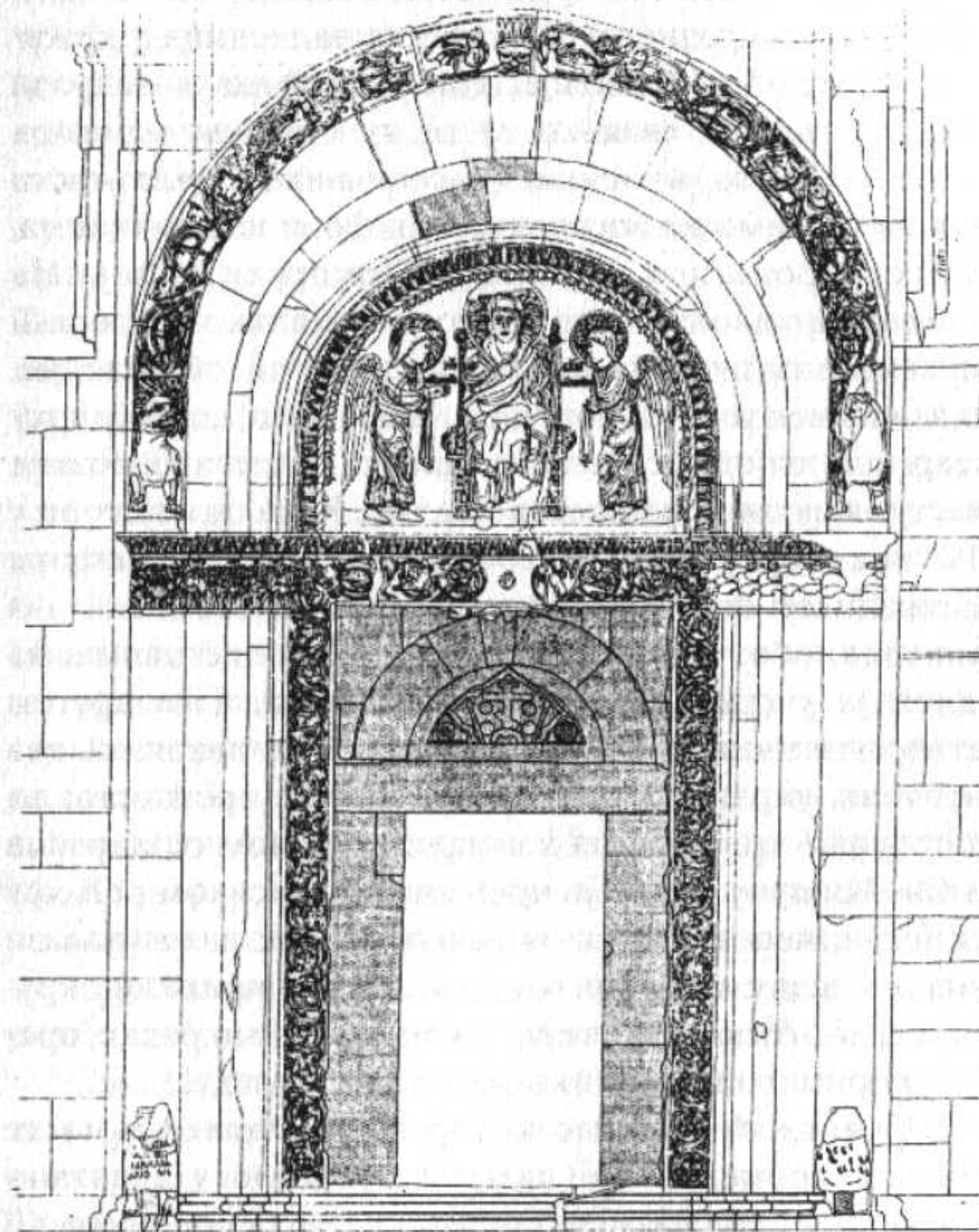
полуобличастим сводом који је у темену преломљен. У цркви А на Ратцу, крипта и горња капела су исте величине, а сводови су полуобличасти. Црквица А се разликује од Светог Дујма по томе што има рашчлањену унутрашњост: један пар пиластара с ојачавајућим луком дели унутрашњост на два травеја, док се уз подужне зидове налазе два пара плитких прислоњених лукова.³² Оваква здања, с доњим просторима за сахрањивање, а с црквом на спрату, грађена су, од времена раног хришћанства до XIV века, у Јерменији, Грузији, Цариграду, Грчкој, Бугарској, Србији, Мађарској, Словенији, Италији, Далмацији итд.³³ Шкаљарска и ратачка црквица с криптом припадају романичком добу, а њима најсличнији храм налази се на острву Мркану крај Дубровника.³⁴ Изгледа да су бенедиктинци најзаслужнији што се крајем XII или на почетку XIII века овакав тип храма појавио и у приморским областима средњовековне Србије.

Српско градитељство из друге половине XII и с почетка XIII века, са своја два тока – рашким и приморским – чији су извори били у Византији и Апулији створило је на самом почетку сасвим различите цркве. Одмах затим у Приморју је усвојен тип једнобродног храма с куполом, а у Рашкој прихваћен романички стил. Сродне црте здања у унутрашњости земље и приобалном појасу тиме су постале готово бројније од разлика. Ипак, заједнички византијски план и просторни склоп цркава, једнак стилски језик и исти мајстори, све то није могло да посве одстрани месна обележја и учини градитељство једнообразним. Преко Немањиних задужбина, православна Рашка одлучно је изналазила сопствена решења која су прерасла у посебну градитељску школу. Католичанство у Приморју, увек отворено према струјањима с мора,

определило се за једнобродне и тробродне цркве, што је, уз которска преиначења, пресудно утицало на потоњу архитектуру у Поморју. Кретања уметника из приморских градова у средишње области Србије, уобичајена у Немањино доба, и све већа улога ктитора из највишег staleжа и из црквених кругова, пресудно су утицали на стваралаштво током читавог средњег века. На тим основама, изграђеним у другој половини XII века, настала је нова српска архитектура, распознатљива по посебностима у оквирима средњовековне уметности.

Као украс портала, прозора, капитета, конзола или каменог намештаја, пластика је у том раздобљу била неразлучиво повезана с архитектуром. Порекло им је било исто, мајстори су им били сарадници, а стилска својства неодвојива. И као што су у Немањино време и у годинама које су непосредно следиле, у градитељству напоре доживела, укрштала се или прожимала прероманичка, романичка и византијска схватања, тако су и у скулптури долазила до изражаја иста стилска својства. Средњовековна српска држава је у том раздобљу ипак добила више дела из радионица приморских клесара него оних што су изашла испод длета византијских уметника.

Немањино доба представља и у скулптури преломно време, када се раскидало с прероманичким облицима и прелазило на романику. Старије и значајније цркве, пре оних млађих и малих, добиле су стилски напреднији и уметнички вреднији вајани украс. Уз то, Хиландар на Атосу и неке цркве у Рашкој прихватили су декоративну пластику у чистом византијском духу или ону у којој су се измешале особине романичког и византијског стила.



Романички портал Богородичине цркве у Свугеници

Сл. 50, 51

Котор је – колико се по остацима може закључити – био главно средиште клесарских радионица у држави. Још у доба Византије, док је грађена катедрала Светог Трипуна, свакако су се ту окупили мајстори који су је богато украсили. Трагови њихове делатности очувани су само на апсидалној трифори и капителима, који су пренети у которски Поморски музеј. На оквирној архиволти трифоре, они су плитко исклесали вијугаву лозицу која у доњем делу, са обе стране, излази из чељусту животиње, налик на пса, док је у врху гутају две сличне сучељене звери. У прегибу лозице сместили су широке листове палме. Када су мајстори у XIV веку прерађивали средишње делове трифоре задржали су стари оквир и употребили су њена два капитела, оба украшена стилизованим листовима; на једном је у средини исклесана главица, а на другом четворолатични цвет. Још више су стилизована два капитела, украшена лишћем, за које се претпоставља да су јужне трифоре на катедрали. Једном од портала на Св. Трипуну могао је припадати, у високом рељефу исклесан, непознати св. епископ који се данас налази узидан у једну кућу близу цркве. Чеоно приказан, крутог става, буљавих очију, он представља редак преостало пример фигуративне пластике у граду.

Кроз клесани украс которске катедрале могу се пратити промене које су се одигравале у схватању пластичности у граду св. Трипуна у другој половини XII века. Несумњива је зависност капитела с трочланом стабљиком, разлисталом на крајевима, за који се мисли да је с јужне трифоре, од прероманичког украса какав је на порталу Св. Луке у Котору, на порталу Св. Бартола у Дубровнику, или на неким плочама из Стона. Дубљи рељеф на њему и продор лишћа у простор су знаци одвајања од прероманике и приб-

лижавања романичкој рељефности. Оквир источне трифоре још се више удаљио од старих схватања: животиње из чијих уста излази лозица су честа тема не само романичког вајарства него и минијатурног сликарства. Истина, рељеф је ту извајан плитко, али су му зато ивице заобљене, а стилизација биљки и звери више није изразито подложна ранијем графизму. Главица с капитела трифоре и непознати епископ, вероватно с портала, већ су приказани у дубоком рељефу, мада су им облици обрађени уопштено.³⁵ Сва је прилика да цео украс на которској катедрали није настао у исто време: један део је вероватно уграђен у току изградње, а други знатно после њеног увођења у култ.

Слични прелази су се збивали и на пластици Св. Николе у Барију, где се налазе мотиви сродни онима с которске катедрале. У крипти су геометријски стилизовани капители с разлисталим стабљикама и цветом, на тзв. лављим вратима је архиволта с палметама обухваћеним двочланом траком. На олтарском прозору у Св. Леонарду код Сипонта, два плитко исклесана змаја избацују из чељусту лозицу која прекрива оквир. Увек за коју десетину година млађа, которска дела су даље развијала поставке клесара из главног града Апулије.³⁶

Зависност которских клесарских радионица од система украшавања цркава и мотива из Апулије, још је очевиднија на Светој Марији Колеђати. Трака с ромбовима и ниска рељефних куглица налик на бројанице на њеној апсидалној бифори су апулијског порекла: украс у виду бројаница налази се на прозорима цркве из XII века у Барију, на катедрали, Светом Николи и суседном Светом Григорију, а трака с ромбовима на чувеном апулијском каменом намештају (престолима и проповедаоницама), или на северном порталу Светог Леонарда код Сипонта.³⁷ Ван тога подручја чини се да

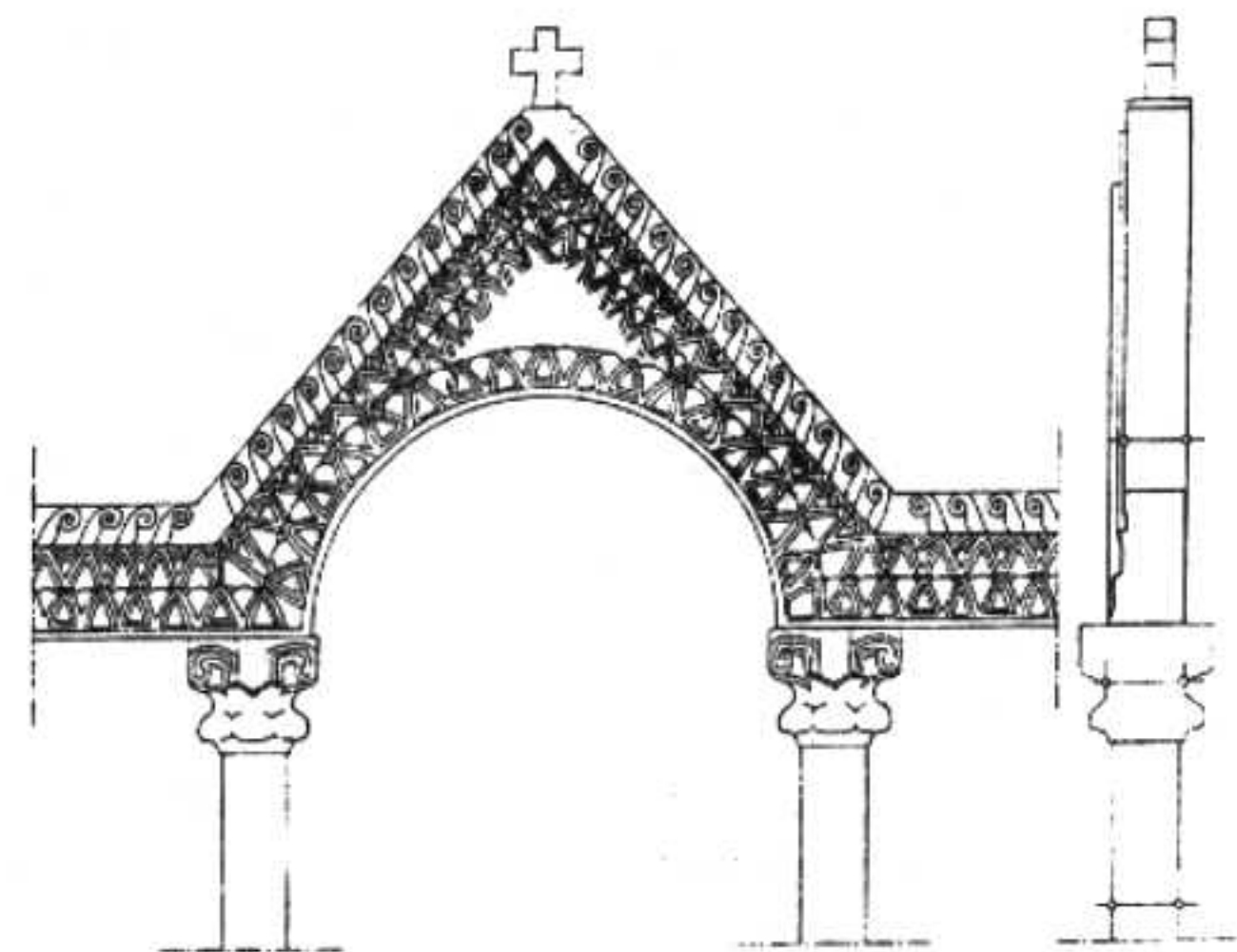
их уопште није било. Иако учешће апулијских мајстора у раду на которским црквама није посведочено изворима, ипак је сасвим поуздано да су клесари у Котору у другој половини XII и на почетку XIII века радили у духу мајсторских радионица из Апулије.

И суседни Дубровник је тада био у сенци апулијске уметности. Започињући, пред сам крај века, катедралу Свете Марије, Дубровчани су позвали за протомајстора једног градитеља из Барија.³⁸ Вероватно су дубровачки клесари допринели да изглед Свете Марије на Мљету буде толико апулијски: њени зупчасти камени венци позајмљени су с нешто раније изграђених цркава у Апулији, капители су обликовани у истом духу, као што је и портал с рељефним светитељима компонован слично неким порталима из околине Лећа. Један анђеоло, можда из лунете портала, извајан у дубоком рељефу, по истанчаности обраде спада међу најлепша дела из овог доба у Приморју.³⁹

Док је у приморском појасу државе постепено напуштана прероманика уступајући место романичком поимању пластике, у Рашкој су све до последње деценије XII века – када је Студеница добила скулптуру – владали заосталост и нехат у вајарском украшавању цркава. На романичким порталима у Ђурђевим Ступовима у Расу били су, судећи по очуваним одломцима, плитко изрезани „вучји зуби“, розете, храстово лишће и гране с петељкама на којима виси срцолико лишће. Иако су неки од ових украса постојали и у романичкој декоративној пластици, они су, у ствари, наслеђени из знатно старије византијске уметности;⁴⁰ приморски мајстори који су их исклесали, сасвим су их наивно протумачили.

И у Светом Петру у Бијелом Пољу, портал из последње деценије XII века носио је сва обележја

романике, мада није имао скулптуру, док су на иконостасу, уколико је заиста настао у време кнеза Мирослава, били исклесани прероманички рељефи. Он је био компонован према начелима касног XI или раног XII века: четири стубића носила су греду, над дверима је био троугаони забат, а доле су стајале две парапетне плоче. На греди и забату су низови плиткорелефних троуглова и кука; једна парапетна плоча је имала украс од троуглова посланих у водоравне редове, а мотиве разлисталих крстова на горњем профилу, док је друга била са упоредним стабљикама, из којих су израсле гранчице с тролистима. Сви мотиви подведени су под јаку геометријску стилизацију, а многи међу њима су двочлани. Приморје, које је већ дубоко закорачило у романику, пружио је за узор неком заосталом мајстору своје готово век старије наслеђе, наравно уколико иконостас није преузет са неке раније цркве.⁴¹



Реконструисани горњи део иконостаса Светог Петра у Бијелом Пољу

Сл. 52, 53,
54, 55, 56,
56а, 56б

Тек с пластиком Богородичине цркве у Студеници, Рашка се коначно определила за најсавременија решења и за најбоље клесаре епохе. Они су се укључили у рад када је зидање грађевине већ било поодмакло, па су зато били у могућности да нацрте за горње делове портала, кровић над северним улазом и облик поткуполног лука конструишу на мермерним фасадама, урезавши их шиљком металне алатке. Гдекад једва одступајући од мера на цртежима, обезбеђивали су се од грешака у коначном извођењу сложених композиција.⁴² Северну страну цркве нису украсили, јер би скулптура брзо страдала од планинских киша и оштрих налета зимских падавина. Рељефи су израђени на западном и јужном порталу, апсидалној трифори, бифорама на западној фасади и конзолама испод поткровног венца са западне и јужне, а мање са источне стране.

Пластика је најбоље очувана на западној фасади пошто ју је тридесетих година XIII века наткрилила Радослављева припрата. Најупечатљивија је јер је и замишљена да буде најраскошнија. Средишње место заузео је романички портал, рашчлањен пиластрима и стубићима с капителима, а надвишен архиволтама. Главни украс се налази на спољашњем и унутрашњем оквиру и у лунети. Идејно средиште представља Богородица у лунети, приказана на престолу с Христом у крилу, поред које стоје, њој окренути, арханђели Михаило и Гаврило. Симбол оваплоћења, посредница између људи и Христа и патрон храма, Богородица је ту у композицији у каквој се најчешће среће у зидном сликарству у полукалотама апсида; фигуре су биле обојене и местимично позлаћене. На унутрашњој страни надвратника и довратника исклесани су, такође у дубоком рељефу, Христос на

престолу у средини и по шест стојећих апостола са сваке стране. Они означавају скраћену представу Страшног суда. Лица довратника украшена су плитко изведеним врежама са цвећем и лишћем, а надвратник има, у прегибима лозице, птице и фантастичне животиње, знатно дубље изрезане. У врху архиволте је глава лава из чијих чељусти излази лозица кроз коју се провлаче, предвођене лавовима, по четири животиње са сваке стране; дочекују их, припремљена за борбу, четири кентаура – свирком, стрелом из лука, мачем. Дубина рељефа слична је оној на надвратнику. Најзад, у подножју портала је пар лавова изведених у пуној пластици, на које су ослоњени стубићи што носе капителе, а на овима стоје крилати грифони, такође урађени у пуној пластици. Цео тај свет стварних и фантастичних животиња, уплетен у гране и лозице биљака, окићен цвећем и лишћем, у којем су настањени Христос, Богородица, анђели и апостоли, представља горњи свет у којем се води борба између добрих и злих сила. Борба се завршава победом добра, Христовим оваплоћењем и његовом осудом греха на Страшном суду.

На западној фасади има још украса који припадају истој целини: два фазана што кљуцају разлисталу лозицу на северној бифори, увртено лишће на јужној и неколико главица на конзолама поткровног фриза.

Јужна страна цркве је такође богата лепо извајаним конзолама. Ту је и портал на вестибилу са исклесаним капителима и украсом од исплетене вишечлане лозице и исавијане лиснате гране са цвећем.

Источном страном влада велика трифора коју је време нешто изменило: од спољашњег оквира остале су само две конзоле које су носиле стубиће, а на лунети су извршена извесна доклесаванја и премештања са

леве стране. Релјефни оквир прекривен лозицом, са горње и десне стране садржи цвеће и лишће, а са леве стране животињске и људске фигуре. У лунети, око разлистале гране, размештени су: змај с малом фигуром у канцама и василиск. Две фигуре на конзолама трифоре оштећених глава, од којих је једна имала ореол, не могу се за сада одгонетнути.

Изучавање садржаја и значења студеничких релјефа је тек у зачетку, док је испитивање стила и порекла више одмакло. Иако се у многим мотивима и темама могу наћи појединачне сличности с делима целе романичке или византијске уметности, програмске целине портала и трифоре, као и одређен спој византијског предања и романичког укуса, указују на Апулију као подручје одакле је потекло надахнуће за студеничку пластику. У Апулији постоји мноштво портала уоквирених паром лавова, змајева или грифона као на Студеници (Св. Леонардо код Сипонта, Св. Марија Велика у Монте Сант Анђелу, Битонто, Руво, Бишеље, Конверсано, итд.);⁴³ тамо су на црквама из XII века свечани прозори, често обухваћени луцима на конзолама и стубићима, као што је то био случај са студеничком трифором (Св. Леонардо код Сипонта, Трани, Св. Никола у Барију, Ђовинацо, итд.).⁴⁴ Два апулијска портала из друге половине XII века, северни на Св. Леонарду код Сипонта и западни на Св. Марији Великој у Монте Сант Анђелу (1198. год.), имају највише садржинских, иконографских и стилских елемената, једнаких или сродних Студеници; на основу њих може се успоставити непосреднија веза између прекоморског и студеничког клесаног украса. Портал Св. Марије Велике има Богородицу с Христом између два анђела у лунети, као главни портал у Студеници, као што му је и оквир с лавовима и грифонима био

исти; други мотиви личе на оне са јужног студеничког портала: увртени стубићи, дебело завијено лишће на гранама с плодовима или цветовима, капители са истоветним листовима и људском главом између волута.⁴⁵ На доворотницима и архиволти портала у Св. Леонарду исклесане су лозице са уплетеним кентаури-ма, срндаћима, птицама, јахачима и фантастичним зверима, што је Студеници слично не само по темама него и по начину обраде и споју византијске клесарске истанчаности и романичке садржинске маштовитости.⁴⁶ Таква лепота клесања и сродност садржаја срећу се понекад и на скулптурама у Барију, Битонту или Транију.⁴⁷

Врсношћу клесарских радова, Студеница је остварила домет дела најбољих апулијских радионица из друге половине XII века, а у понечем их је и превазишла. Она је надмашила и најбоља дела која су у исто доба изишла испод длета которских или дубровачких клесара. Очевидно, Котор, Дубровник и друга зетска средишта припремали су српску средину – увођењем нових типова портала и прозора и уношењем романичких мотива – да и у унутрашњости земље прихвати романички начин украшавања цркава, и то у оним облицима и целинама које су биле својствене Апулији. Велики жупан Србије могао је, попут Дубровчана, да непосредно из Апулије позове гласовите клесаре и да им повери пластични украс на свом будућем маузолеју, заобилазећи мање способне приморске мајсторе. Њих није морало бити много. На јужном порталу и на трифори се веома јасно распознају руке двојице клесара. Они су готово идеално поделили посао: на порталу је један обрадио целу леву, а други целу десну страну, док је на трифори један урадио пластику у лунети и мањи део оквира са леве

стране, а други већи део оквира: десну страну и лук. Дела им се разликују по мотивима, рељефности и резу. И скулптура на западној фасади могла би бити рад двојице-тројице уметника. На главном порталу је извесно да је бољи клесар радио у лунети, док је други извео Христа са апостолима. Први је велики уметник, други није без слабости кад обликује фигуре: кратких тела, а великих шака и стопала. Ова мала скупина мајстора оставила је дела, међу најбољима у Средоземљу у свом времену, која су, као и грађевина што су је украшавали, више од века и по на различите начине одјекивала у српској црквеној скулптури.⁴⁸

Сл. 57, 58

Сасвим је усамљена остала појава чистог византијског клесарства у манастиру Хиландару. Иако задужбина српских ктитора, Хиландар, тада доста удаљен од српске државне територије, није улазио у целину рашког градитељства и вајарства, него се својим облицима и украсом уклопио у грчку средину у којој је настао. Главна црква и капела Хиландара, које је обновио Стефан Немања са сином Савом пред сам крај XII века, нестале су под доцнијом градњом. Само неколико парапетних плоча с украсом на цркви краља Милутина и три капители могли су настати у доба Немањине обнове. Они имају типична обележја византијске пластике из XI и XII века. Плоче с јужне певнице и са северне стране припрате украшавају преплети трочланих трака, од којих је средња шира, а у круговима су розете или крстови; на капителима на бунару, јужно од главне цркве, опонашани су, по тадашњем обичају, нацрти с капители из доба Јустинијана; на капителу с гробљанског храма, у преплету је крст као на храму Панагије Халкеон у Солуну из XI века.⁴⁹ Због општих обележја, није извесно која су од ових старијих дела била урађена за српске ктиторе, а која су они

затекли преузимајући Хиландар у своје руке. У сваком случају, у Немањино време није још дошло до чвршћих уметничких веза између Хиландара и земље-матике.

Византијска скулптура у Хиландару, прероманичка у Бијелом Пољу, романичка у Котору и на Мљету, мешавина апулијско-византијске пластике у Студеници – главни су представници различитих схватања у украшавању цркава у другој половини XII и на почетку XIII века. Ваљда се никад као тада није у српској средњовековној уметности сабрало толико разноликости у кратком временском распону. Обухватајући границама земље широке области, Немања је оживео и месна уметничка предања која нису била једнаке снаге ни истог порекла. Упоредо са тим, прероманику је смењивала романика, што је у стилском погледу значило напуштање површинске обраде, а у тематском – замењивање геометријске пластике флоралном: садржај је допуњаван новим животињским и фигура-тивним мотивима. У исти мах су израстале нове иконографске идеје које су се уклапале у веће програмске целине са обележјима романичког стила. Када је Стефан Немања одлучио да свом главном манастиру да романичко лице с апулијским печатом био је крај колебањима кроз која је дотад пролазила скулптура у Рашкој. До прелома у скулптури дошло је нешто касније него у архитектури. Студеница је постала образац, а путевима који су до ње довели користиће се Немањини наследници приликом подизања и украшавања својих најважнијих задужбина. Све до половине XIV века, скулптура Студенице служиће у унутрашњости државе као пример за углед и дело за равнање.

Подложнија пропадању неголи неимарска и клесарска остварења, сликарска дела из овог раздобља сачувана су у знатно мањем броју. Довољно их је, међутим, да би показала да је Немањино време у многим погледу било исто толико судбоносно за сликарство колико и за друге уметничке врсте. Тада су, пре свега, рашка и приморска средина коначно изабрале свој пут: једна се заувек окренула, имајући за следбенике православне вернике у свим областима, искључиво византијском сликарству као покретачу промена и мерилу православности слике, друга је византијско-романичке спојеве пригрлила као израз који највише одговара католичанству у српској држави. Православна црква је, у складу с литургичким схватањима, могла прихватити западњачке облике грађевина и њихов клесани украс јер су црквени прописи предвиђали да свештеник може служити свуд ако има освећени антиминос.⁵⁰ Кад би подизао какву цркву, градитељ је једино морао прилагодити њен план богослужбеној сврси. Друкчије је било са сликарством. Увек у средишту пажње учених богослова, оно је бивало предмет разматрања, па и узрочник дуготрајних криза. Теологија слике посебно је разрађивана у доба иконоклазма и одмах после њега. Са одредбама о важности црквеног сликарства дошле су и практичне мере заштите његове православности. Епископ је био одговоран за идеје саопштене сликом; уметник је добио слободу у избору облика која је, разумљиво, увек била условљена стилем времена. Одступања од решења из Цариграда била су повезана с могућношћу изневеравања правоверности; кад су и чињена у помесним црквама усклађивана су с општим прописима. Католичка црква није у толикој мери обавезивала и условљавала сликарство, па су се уметници слободније

односили према утицајима који су допирали из друге верске средине.

У италијанским уметничким средиштима, од Сицилије до Венеције, већ се у XI и XII веку у програмима црквених декорација увелико среће мешавина византијских и западњачких иконографских образаца; у њима је такође долазило до прожимања двају стилова, византијског и романичког. Католици у Зети су најпре пригрлили схватања раширена међу апулијским верницима, а потом и она којима су одисала венецијанска дела. Уметничке радионице на другој страни Јадрана постале су њихов трајни ослонац и у сликарству.

Најистакнутији представник зидног сликарства XII века у Рашкој био је донедавно живопис у Немањиним Ђурђевим Ступовима; од њега су после ратова остали само ретки фрагменти и старе фотографије фресака пре уништења. Настао је око 1175. године, после коначног Немањиног учвршћења на владарском престолу. Непосредно пре почетка живописања, Немања се вратио из Цариграда, где је био заробљеник цара Манојла II Комнина. Као сужањ је имао прилике, према византијским изворима, да разгледа у царској палати циклус слика на којима су приказане битке против варварских народа или победе византијског оружја, па и оне над Србима које је он предводио. Сличне слике биле су у то време урађене и у нартексу Богородичине цркве у манастиру који је подигао магистар Георгије Палеолог.⁵¹ Измирење Срба и Византинаца погодовало је уметничким везама, а Немањино упознавање с тадашњим сликарством у византијској престоници и укусом високог друштва – појави образованих грчких сликара у Србији. Живопис у Ђурђевим Ступовима био је непосредан одјек новог

Сл. 59, 60,
61, 62

политичког и културног стања у односима између Србије и византијског двора. Иконографски програм и стилска схватања преузети су из тадашњег цариградског сликарства. Свака сцена и појединачна светитељска фигура има свој архитектонски или сликани оквир: пророци у кубету су под прислоњеним луковима на стубићима; јеванђелисти на сферним троугловима пандантифа; сцене из циклуса Великих празника су или испод прислоњених лукова поткуполног простора, или уоквирене насликаним луковима и стубићима; попрсне фигуре светитеља или имају сликане рамове као иконе, или су смештене у медаљоне; стојеће фигуре су, као и добар део сцена, под насликаним луковима и стубићима. У Ђурђевим Ступовима, као и на истовременом живопису у капели изнад костурнице у Бачкову у Бугарској, довршен је покушај да се створи јединствен декоративни систем у византијском свету помоћу уоквиравања свих фресака. Систем се постепено развијао од времена првих Комнина, достигао врхунац у доба Ђурђевих Ступова, да би се одмах затим распао остављајући потоњем сликарству у наслеђе само нека од својих правила.⁵² И начин обраде фигура је потпуно у духу византијске уметности из епохе Комнина, и то њеног најкласичнијег раздобља – из треће четвртине XII века. Композиције с издуженим фигурама су међусобно повезане; драперије, строго стилизоване, с разуђеним наборима, редовно немирне или залепршане, заједно са смелим покретима фигура и подвученим изразом лица исказују повишено расположење. Удари светлости, изведени помоћу густо распоређених дебелих белих линија и мрља, разграђују чврстину облика и сливеност волумена стварајући напон. У поређењу са десет година старијим живописом у Нерезима, где су усклађене

све силе које обележавају класичан споменик једног стила, Ђурђеви Ступови се представљају као његов „барокни“ степен; фигуре су снажније, чвршће, контрасти између светлих и осенчених делова тела су појачани, покрети су одлучнији, силовитији, а боја нешто сиромашнија него раније, није онолико светла ни у нежним хармонијама. Тежиште се померило: склад и лепота нису више превасходни циљеви сликара и ктитора као у Нерезима; форма се више не повинује стилској доследности; садржина се ослобађа суздржаности осећања. Колико год био повезан с ранијим сликарством, живопис у Ђурђевим Ступовима, као и њему најсроднији у Бачкову, обележавао је прелаз ка новим појавама које ће се испољити на фрескама у последњој четвртини XII века.⁵³

Када је двадесетак година касније осликаван Свети Петар у Расу, други међу ретким сачуваним споменицима из Немањиног времена, већ су се стишавале буре кроз које је пролазио позни комнински стил. На стојећим фигурама у апсиди и на пиластрима уз иконостас – где се, на светлоплавој позадини, издваја од осталог живописа слој из краја XII века – покрети су се смирили, драперије се више не ковитлају око тела, контрасти светлог и тамног су ублажени, а линије којима су обележавани одсјаји светлости разређене су да би уступиле место белим мрљама на најистакнутијим деловима главе и тела, или су се повукле на власи косе и браде. Упоредо с тим, сликар је избрисао осећајност са лица светитеља. Иако није био међу најбољим мајсторима свога времена, у стилском погледу није заостајао.

Иконографски програм је био прилагођен катедралној намени храма, најстаријег и најугледнијег међу саборним црквама у тадашњој Србији, и посвети двоји-

Сл. 63, 64,
65

ци најистакнутијих апостола. Ликови патрона били су на пиластрима уз иконостас; остао је данас једино апостол Петар. Попрсна Богородица „Знамења“ (Влахернитиса) заузела је полукалоту апсиде, а Поклоњење архијереја доњи појас. У другој половини XII века, Поклоњење је почело да смењује раније чеоно постављене велике црквене архијереје. Најређа тема били су стојећи апостоли у средњем реду апсиде; од њих су сачувани делови четворице са чијих је страна приказан по један анђео. Представе апостола на том месту су више сачуване у периферним областима византијског света, у катедралама и храмовима Италије, Грузије и Далмације, из времена од X до XIII века, него у светилиштима из средишњег подручја. Појава ове теме у међусобно веома удаљеним земљама указује на подстицајну улогу Цариграда у њеном ширењу. У Светом Петру је остао изузетан доказ о угледном месту апостола у апсидалном програму византијских храмова у средишњим областима православља.⁵⁴

Пошто је владавина Стефана Немање окончана на државном сабору у Светом Петру, у цркви у којој је био и крштен по православном обичају, Стефан Немања се замонашио и, после краћег задржавања у Србији, отишао у Свету Гору, где га је очекивао најмлађи син, монах Сава. Тамо су заједно подигли и живописали неколико храмова, капела и трпезарија, од којих једва да су остали трагови. Пред крај Немањиног живота обновили су манастир Хиландар, где су се коначно задржали. За освећење манастира, 1198. године, вероватно је био готов и живопис. Зна се једино да је био с позлатом, али од њега није ништа остало јер је црква порушена крајем XIII века. Од првобитних предмета у унутрашњости храма очуване су само

Сл. 66, 67

царске двери, украшене рељефима светитеља и орнаментима од слоноваче, и главна манастирска икона – Богородица Одигитрија. Висока више од пола метра, Богородица Одигитрија је изведена у мозаичкој техници, али не зрнцима стаклене пасте, као што су рађене тзв. минијатурне византијске мозаичке иконе, него већим коцкицама какве су употребљаване за зидни мозаик. Поручујући, једини пут у средњем веку, дело у раскошној мозаичкој техници, српски ктитори су желели да славска икона Хиландара буде по скупocenости једнака славским иконама грчких светогорских манастира. У иконографском погледу реплика чувене цариградске иконе, која је била паладијум Византијског Царства, настала на граници два уметничка раздобља, она је преко густих набора на драперијама донела особине стила XII века кроз широко отворене очи – духовност доба Комнина, а будући да приликом обраде лица и власи није употребљавана линија – чистији пластични израз и утисак монументалности, чему је стремилa нова уметност. Ктитори су је, по свој прилици, поручили у некој од мозаичких радионица у Цариграду или Солуну. Када је Немања 1199. године склапао у Хиландару очи затражио је – како тврде његови синови – да му се донесе икона Богородице. Врло је могуће да му је била принета управо манастирска славска икона.⁵⁵

Стање у сликарству у Приморју, којим је непосредно владао Немањин старији син Вукан, било је нешто друкчије него у унутрашњости земље. Док су се у Рашкој преко ктитора из владарске куће, који су једини били у стању да подижу и живопишу цркве, почињала да укоренују византијска схватања слике, дотле су богати градски слој и црквени људи у Боки, украшавајући задужбине фрескама, следили своја

различита верска опредељења. Живопис у Светом Луки у Котору, с краја XII века, и у Ризи Богородице у Бијелој, с почетка XIII века, ретко су сведочанство о уметничким уверењима приморске средине на смени двају векова.

Сл. 68, 69

Фреске у Светом Луки су, судећи по стилским својствима, биле израђене непосредно после подизања цркве, 1195. године, вероватно заслугом породице Мавра Казафранка и његове жене Боне, који су били ктитори грађевине. Од веће целине преостала је једино слика три стојеће фигуре на јужном зиду западног травеја. У средини је папа Силвестар, лево св. Катарина, а десно Варвара или Агата. Одевени су у богате одежде украшене орнаментима и бисером. Две светице не одударају од представа у византијском сликарству, осим што св. Катарина има на глави круну каква се налази једино на западњачким сликама. Св. Силвестар је, међутим, изузев што носи византијски облик омофора, сав у западњачкој ношњи: на глави има белу папску митру с пенулама, коју му је, по традицији, поклонио цар Константин, док су му казула, сва прекривена цветићима од бисера, и владичански штап, западњачког типа. Док је иконографија подешена за католички култ који је обављан у Светом Луки, одступања од византијског стила су мала. На комнинским типовима светитеља – изведеним без употребе белих линија за одсјаје светлости – романичке црте се осећају у подебљаном цртежу на смиренним драперијама. Орнаменти на одећи су такође из ризнице комнинске уметности. Једино орнамент с крстићима на оквирној траци фреске представља изузетак: истоветан је с онима што се налазе на ивичним тракама на многим сликама из истог времена у пећинским црквама у Апулији и Луканији, или с орнаментима на нешто рани-

је насталим сицилијанским мозаицима. До веома сродног споја византијских и романичких иконографских и стилских црта долазило је у то доба највише управо у пећинском сликарству на суседној јадранској и јонској обали, и то подједнако у светилиштима православног и католичког култа. Одакле год да је био уметник из Светог Луке, извесно је да без остварених сличних решења у јужној Италији не би могла бити насликана фреска у истом духу у Котору.⁵⁶

Православни житељи у Боки, а изгледа и у читавом српском Поморју, нису подлегли искушењу, као Грци у јужној Италији, да прихвате сликарство које је слично католичком. То доказују фреске у апсиди цркве Ризе Богородице у Бијелој и потоње, настале током XIII века. Попрсна Богородица с Христом испред груди, којој се клањају по два анђела са сваке стране, у полукалоти апсиде је наставак исте теме из апсида византијских цркава Македоније из XI и XII века, само што је број анђела смањен. Поклоњење архијереја Христу-жртви, из доњег појаса, један је од најстаријих приказа ове сцене у византијском свету (старији је у Курбинову из 1191. године); зато мали Христос не лежи на патени, него на орнаментисаној простирци (као у Курбинову). Необично је смештен – у ниши изнад зиданог епископског престола у дну апсиде – портрет оновременог епископа Данила. Тако су сликане изнад престола, у Византији и Италији, само прве владике неке епископије. Грчки текстови на фрескама и портрет оновременог епископа Данила потврђују да се живописање Ризе Богородице одиграло пре 1219. године, када је српски архиепископ Сава успоставио Зетску епископију на суседној Превлаци у Боки, од ког тренутка нису више употребљавани грчки натписи на живопису. Изгледа да је епископ Данил,

Сл. 70, 71,
72

представљен изнад престола, био први, а можда и једини епископ на некој, историји непознатој црквеној столици коју је, као привремено решење, образовала под српском влашћу византијска митрополија у Драчу.

Сликар из Ризе Богородице отишао је најдаље од свих живописаца у Србији са самог почетка XIII века у напуштању начела комнинске уметности: главе његових светитеља не подсећају више на типове из XII века, линија му је служила само за основни цртеж фигура, не учествујући у акцентовању облика; покретима светитеља желео је да нагласи њихову достојанственост. Контрасте светлог и тамног ублажио је, а осенчене површине сузио, тако да фигуре немају истакнутију пластичност. У широко отвореним очима зачуђеног погледа остали су трагови душевног живота личности који је, нешто раније, у комнинској уметности био богатије изражен. Мајстор је већ кренуо путем новог, монументалног сликарства. Извесна сировост у боји и понека слабост у цртежу показују да је дошао из неког локалног грчког уметничког средишта.⁵⁷

За тридесетак-четрдесетак година, зидно сликарство и иконопис прошли су кроз све текуће стилске промене – од зрелог комнинског израза, преко промена које су допринеле његовом раслојавању и ишчезавању, до првих уобличених начела новог пластичног изражавања. Дешавало се то управо у време када су две верске скупине утврдиле своја становишта према сликарском стварању: православна византијско, а католичка западњачко. На таквим опредељењима је почивао развитак сликарства у средњовековној Србији све до пред крај средњег века.

Друга половина XII века донела је српској књизи неке битне новине: српско-словенска редакција језика

и писмености заменила је старословенску, украс и минијатура издвојили су се из општесловенске целине, а раскош материјала је знатно порасла. Сликарство у литургијским књигама – ни у Немањино доба, као ни раније – није делило судбину осталог црквеног сликарства. С друге стране, још од времена Ђирила и Методија, оно није следило књижни украс из престоничких царских и манастирских радионица, него је – будући да су прве словенске књиге преведене, исписане и украшене у Солуну и околини – попримило локалне црте. По ретким очуваним листовима може се само наслућивати да је и српска илуминација, служећи се старим и признатим словенским предлошцима, била у њиховој сенци. Тек је у Немањино време обезбеђена већа слобода у избору узора, што је допринело да се оствари извесна самосвојност, али ни тада се, сем изузетно, минијатурно сликарство није приближило сликарству на зидовима цркава или на иконама. Много касније су све сликарске врсте почеле да се развијају упоредо.

Два свечана пергаментна рукописа – Мирослављево (сада у Народном музеју у Београду) и такозвано Вуканово јеванђеље (данас у лењинградској Публичној библиотеци), настала заслугом најближих Немањиних сродника – осветљавају стање које је владало при крају XII века у преписивачким и илуминаторским радионицама, како у средишњим тако и у југозападним крајевима земље. Они припадају оним малобројним српским рукописима из тога доба који су сачувани.

Мирослављево јеванђеље је стекло име по своме ктитору кнезу Мирославу, брату Немањином. Претпоставља се да је писано и украшено у цркви Светог Петра и Павла у Бијелом Пољу, његовој задужбини. Један од писара мањег дела текста био је дијак

Григорије, који је изгледа живео на Мирослављевом двору, јер у запису моли Бога да му помогне да буде „у господина у милости“. Он није учествовао само у писању него је допринео и украшавању иницијала и минијатура. Будући да је поменуо „застављање златом“, а не и сликање, и да је запажено да златни листићи негде, услед непажње приликом наношења, прелазе преко обојеног цртежа мисли се да није био илуминатор, сликар.

Сем заставице на почетку књиге, с попрсјима јеванђелиста под насликаним луковима, и понеке независне минијатуре и вињете, сав остали сликани украс везан је за иницијале. Они су врло високи: захватају осам до дванаест редова исписаног текста. Има их близу три стотине, а размештени су уз две колоне рукописа. Међусобно се разликују једино по мотивима. Једни су сачињени од геометријског преплета обогаћеног лишћем, другима су саставнице разлистане гране с дивљим животињама и птицама, па чак и са фантастичним зверињем, док је у треће, најраскошније и најсложеније, уграђена и људска фигура. Геометријски преплети, као и биљне лозице, могу бити једночлани, али и вишечлани, а лишће није пресликано из природе него је плод маште.

Људска фигура има увек посебну улогу: бори се са змијом или фантастичном животињом, лови дивљу свињу или курјака, носи почетно слово или се на њега пење, седи на врху или се за њега са стране држи, лети на крилатој звери, јаше на чудовишту, па чак као циркуски акробат, на стубу слова, у смелом покрету, стојећи на једној нози, држи савладану животињу у подигнутој руци. У науци је, с више или мање успеха, разјашњавано кога представљају насликани ликови јер највећи број њих нема натписе са именима. Најлакше је

било препознати, на неколико места, Христа који благосиља пошто је увек с крстом у нимбу. Два пута је у композицијама: једном с Фарисејом и Садукејом, а други пут како седи на престолу, док одозго слеће св. Дух у виду голуба, што је протумачено као његово симболично крштење. Сасвим је јасно да попрсја светитеља на почетној заставици приказују јеванђелисте, да стојећи светитељ који благосиља и држи у другој руци крст, насликан под луком на стубовима, представља Јована Претечу, а да је средовечни човек који чешка браду и стоји уплетен у једном иницијалу, сатник из Капернаума јер они једини у Јеванђељу имају натписе са именима над минијатуром. Несумњиво је да неке фигуре које седе и пишу или благосиљају, држећи књигу или свитак, представљају јеванђелисте и апостоле, јер се они у сличним решењима појављују у украсу латинских књига. Садржина извесних приказа одгонетнута је помоћу текста уз који се налазе; на пример, младић на врху слова који прстом показује на ухо илуструје јеванђеоске речи: „Што вам се шапће на ухо, проповедајте с кровова.“ Ирод је у два маха насликан у владарском оделу, са круном на глави, како седи на престолу, једном и са дворјанином који га хлади перјаном махалицом; Марија Магдалена стоји чеоно окренута, подигнутих руку испред груди; за човека у крошњи дрвета, међу лиснатим гранама, сматра се да је Закхеј. Међутим, остаће неизвесно да ли један старац, голих ногу и руку који као атлант носи над главом сплет разлисталог орнаментa, представља персонификацију године о којој се говори у тексту, да ли је млад човек с необичном круном на глави који је узјахао два крилата чудовишта, заиста Александар Велики, и да ли је уз причу о васкрсењу Јаирове кћери приказана управо она као млада жена с голим ногама у чељустима

ма двеју крилатих звери. Недоумице ће бити и око тога да ли два млада човека који држе између себе дугачку тканину – један који седи на столици док му се око ногу мота пас, и други који стоји иза њега – представљају слепце или људе који празне рог изобиља. Несумњиво је да извесне фигуре немају строго одређено значење. Декоративна природа иницијала у Мирослављевом јеванђељу је далеко надмашила приповедну, илустративну.

Сав украс исцртан је пером, црвеним или мрким мастилом, а боје – црвена, жута и окер – нанесене су на површину готово у једном тону. Ипак је наговештена пластична обрада облика: цртеж је местимично, уз контуру или на наборима хаљина, подебљаван како би означио површине у најдубљој сенци, а боја је овлаш наношена тамо где је требало осветлити поједине површине. Лице, руке и ноге насликаних фигура остали су већином непокривени бојом, мада је негде употребљена разводњена сепија, па је на лица стављано и руменило. У изради украса Мирослављевог јеванђеља примењен је свуда исти поступак, што је знак да је у питању сликарство једног мајстора. Само је завршне акценте раскоши, у виду златних листића, додао дијак Григорије. Непознати сликар је био међу најбољима у Србији тога доба: са изразитом вештином је цртао растиње, птице, звери и људе у покрету. Испољио је слабост једино када је требало да изведе непомичну фигуру, у чеоном положају; сразмере фигура нису тада дате најуспешније.

Украс Мирослављевог јеванђеља одаје западњачке црте: величина и распоред иницијала одговарају латинским књигама, почетна слова су састављена од елемената својствених романичкој минијатури Рима, Тоскане и јужне Италије, иконографија сцена и прикази

јеванђелиста у иницијалима преузети су са Запада, стил је у духу минијатура насталих у бенедиктинским илуминаторским радионицама у Кампанији и Апулији, појединости на словима су из ризнице декоративних мотива романичке уметности (маске из чијих уста излазе волуте, животиња с два тела и једном главом, итд.). Веома мали број минијатура се ослањао на византијске предлошке (заставица с јеванђелистима на почетку књиге, композиција понеког слова с преплетица, птицама и атлантима), али су и оне прерађене руком романички опредељеног сликара. Византијски предлошак за почетну заставицу, открива се не само кроз њен састав, већ и, уз српске натписе с именима јеванђелиста, кроз сачуван грчки епитет Ο αγιος. Иако су украси подређени стилским начелима романичке минијатуре, сликар кнеза Мирослава им се није потпуно приклонио и претворио у копиistu; није пронађено ниједно западњачко дело које би се могло прогласити његовим непосредним узором. Романика је била само оквир у којем се он слободно стваралачки кретао. Само је на једном месту оставио могућност да се наслути његово порекло. Изнад минијатуре Јована Претече исписао је натпис ЖВАН БАТИСТА који се по рукопису разликује од слова основног текста Јеванђеља. Такав облик имена допушта закључак да је потицао са источне обале Јадрана, а добро познавање ћирилског писма говори о томе да је, највероватније, био житељ некога српског града.

Мирослављево јеванђеље је не само најраскошнија српска књига него и преломно дело у историји српске минијатуре. Његов украс је, кроз чврсту повезаност са Западом, означио коренит раскид са старословенским предањем. Тај чин је имао пресудан значај за даљу судбину српске илуминације. Кроз читав XIII век се на

разне начине осећао утицај Мирослављевог јеванђеља при украшавању књига у Србији, а током XIV века и у Босни. Тиме је Мирослављево јеванђеље заузело кључно место у српској уметности, какво и Богородичина црква у Студеници.⁵⁸

Сл. 77, 78

Док је Мирослављево јеванђеље постало пример зетског начина украшавања књига, сликарство у тако-званом Вукановом јеванђељу било је израз прилика у илуминаторским радионицама око српске престонице у Расу на крају XII и самом почетку XIII века. Запис писара, монаха Симеона, на крају књиге на веома речит начин открива догађаје који су се одигравали у време настанка Вукановог јеванђеља. Испричавши свој живот, од напуштања породице, преко замонашења и борављења у неком општежитељном манастиру, до испосништва у пештери названој Пећ, у граду Расу, где је исписао више књига за великог жупана, он је забележио да тада многи „почеше радити књиге и повести“. Тек што је окончао рад на књизи, на престо се попео Немањин син Вукан, после немира у земљи у којима је имао неприлика од „злих људи“. Било је то 1201. године. Промене у држави довеле су дотле да је неко, можда сам писар Симеон, избрисао једанаест редова из записа у којима је забележена посвета књиге великом жупану за којег је радио. Могао је то бити једино збачени Стефан, други Немањин син. Описани догађаји одређују време настанка рукописа у године између 1196. и 1201. У науци се, међутим, за њега усталио назив: Вуканово јеванђеље.⁵⁹

Вуканово јеванђеље се не може мерити с Мирослављевим ни по величини ни по раскоши. Десетине иницијала, по један или два на готово свакој страници, високи су само четири до шест исписаних редова текста, урађени су црвеном и жутом бојом, а

нису позлаћени. Њихови мотиви, иако маштовито распоређени, углавном су скромни: преплетене у чворове, једнобојне или двобојне траке творе стабло слова које се завршава стилизованим листовима с витицама или обележавају нестварно тело животиње са псећом или вучјом главом. Тератолошки и преплетни иницијали Вукановог јеванђеља нашли су свој узор у делима македонских илуминаторских радионица. Изгледа да их је већину урадио сам писар, монах Симеон.⁶⁰ Посебну вредност Вукановом јеванђељу дају две минијатуре на целим страницама: лик Јована јеванђелисте који седи и на колону исписује јеванђеље и слика Христа Емануила на престолу који благосиља. Јован је на почетку рукописа, пред његовим текстом који се чита у време Пасхе, а Христос Јуноша је испред текста јеванђелисте Луке из Службе за први понедељак по новој години. Исцртани цинобером и сепијом, са одећама обојеним окером и плавим, они имају лица типа омиљеног у византијском сликарству с краја XII века, као што су и набори њихових хаљина, густо исцртани и на крајевима узнемирени, урађени на начин највише употребљаван при крају комнинског сликарства. Ретка иконографија Христа голих ногу, необично исписана имена на црвено обојеним правоугаоним пољима, као на мозаицима, и богати орнаменти на престолу Емануила, заједно са стилским обележјима припадају византијском зидном сликарству или иконопису. Непознати сликар ових минијатура, добро упознат са савременим кретањима у византијским уметничким средиштима, добро је разумео и стремљења српских великих жупана; био је, без сумње, високих способности и знања.

Вуканово јеванђеље са своја два слоја украса – тератолошким и минијатурским – ипак је својеврсно

дело. Иницијали су изведени с више реда и вештине неголи они који су рађени у македонским преписивачким радионицама, док су минијатуре преко целе стране превеле облике из византијског сликарства у чисто извучен и само обојен цртеж. Оба подухвата имала су трајнију вредност – неки илуминатори из средишњих области земље следили су их током XIII века. Иако Вуканово јеванђеље није било толико значајно по последицама као Мирослављево, оно у историји српске минијатуре ипак није остало усамљен случај. Оба јеванђеља су носила уметничке садржаје прилагођене српској књизи, што им је, уз углед ктитора, обезбедило дуготрајнији утицај.⁶¹

НАПОМЕНЕ

¹ Педесетак година живота овог градитељства прилично је обрађено, како у свим прегледима тако и у монографијама. Прегледи и студије општијег значаја: G. Millet, *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris 1919, 49-55, 73-88; исти, *Etudes sur les églises de Rascie, L'art byzantin chez les Slaves I*, Paris 1930, 147-166, 184-188, 191-193; М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века*, Београд 1922, 36-39, 131-143; исти, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 14-33; Lj. Karaman, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952, 34-35; С. Fisković, *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, Споменик, 103 (1953); В. Кораћ, *O монументалној архитектури средњовековног Котора*, Споменик, 105 (1956), 147-159; Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1962², 223-224, 273-280; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1962², 48-68; Г. Суботић, *Архитектура и скулптура средњег века у Приморју*, Београд 1963, 48-53; В. Кораћ, *Архитектура, у Историји Црне Горе 2/1*, 117-155; исти, *Les églises à nef unique avec une coupole dans l'architecture byzantine des XI^e et XII^e siècles*, Зограф, 8 (1977), 10-14.

² Најважнија литература о архитектури Светог Трипуна: I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938; С. Fisković, *O umjet-*



56 а.

56 б.



56 а: ДЕТАЉ ТРИФОРЕ ИСТОЧНЕ АПСИДЕ

56 б. КОНЗОЛА ТРИФОРЕ



57.

57. ХИЛАНДАР, РЕЉЕФНИ
ПАРАПЕТ ЈУЖНЕ ФАСАДЕ
ЦРКВЕ ВАВЕДЕЊА

58. ХИЛАНДАР, КАПИТЕЛ НА
ЗАПАДНИМ ВРАТИМА
ГЛАВНЕ ЦРКВЕ

59. ЂУРЂЕВИ СТУПОВИ У РАСУ,
ПРОРОЦИ У КУПОЛИ

60. ЂУРЂЕВИ СТУПОВИ У РАСУ,
ПРОРОК ДАНИЛО, НАРОДНИ
МУЗЕЈ У БЕОГРАДУ

58.



59.



60.



61.



62.

63.



61. БУРЂЕВИ СТУПОВИ У РАСУ,
ЦВЕТИ

62. БУРЂЕВИ СТУПОВИ У РАСУ,
СИЛАЗАК СВ. ДУХА, ДЕТАЉ

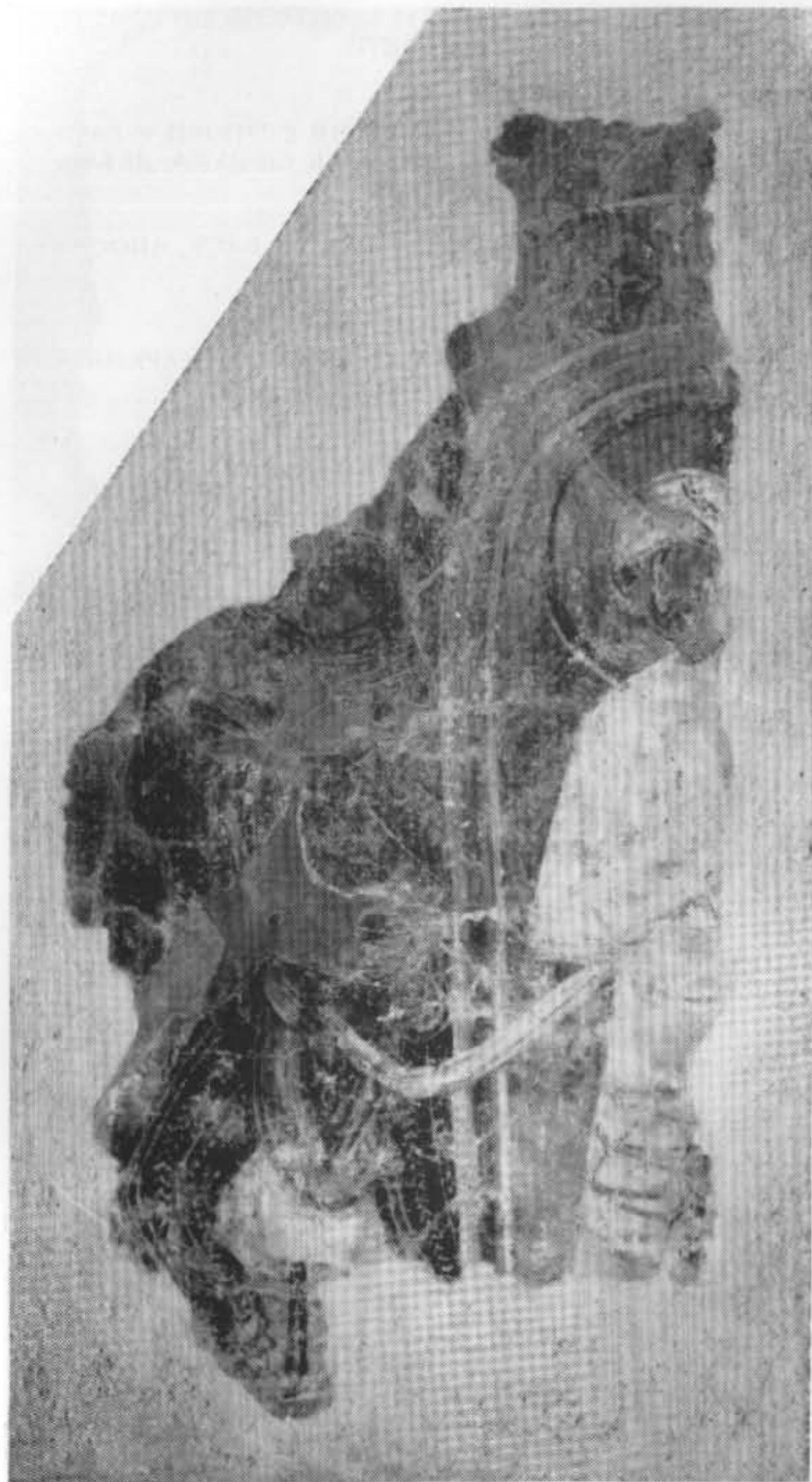
63. СВ. ПЕТАР У РАСУ, АПОСТОЛ
ПЕТАР

64. СВ. ПЕТАР У РАСУ, АРХИЈЕРЕЈИ
ИЗ ПОКЛОЊЕЊА

64.

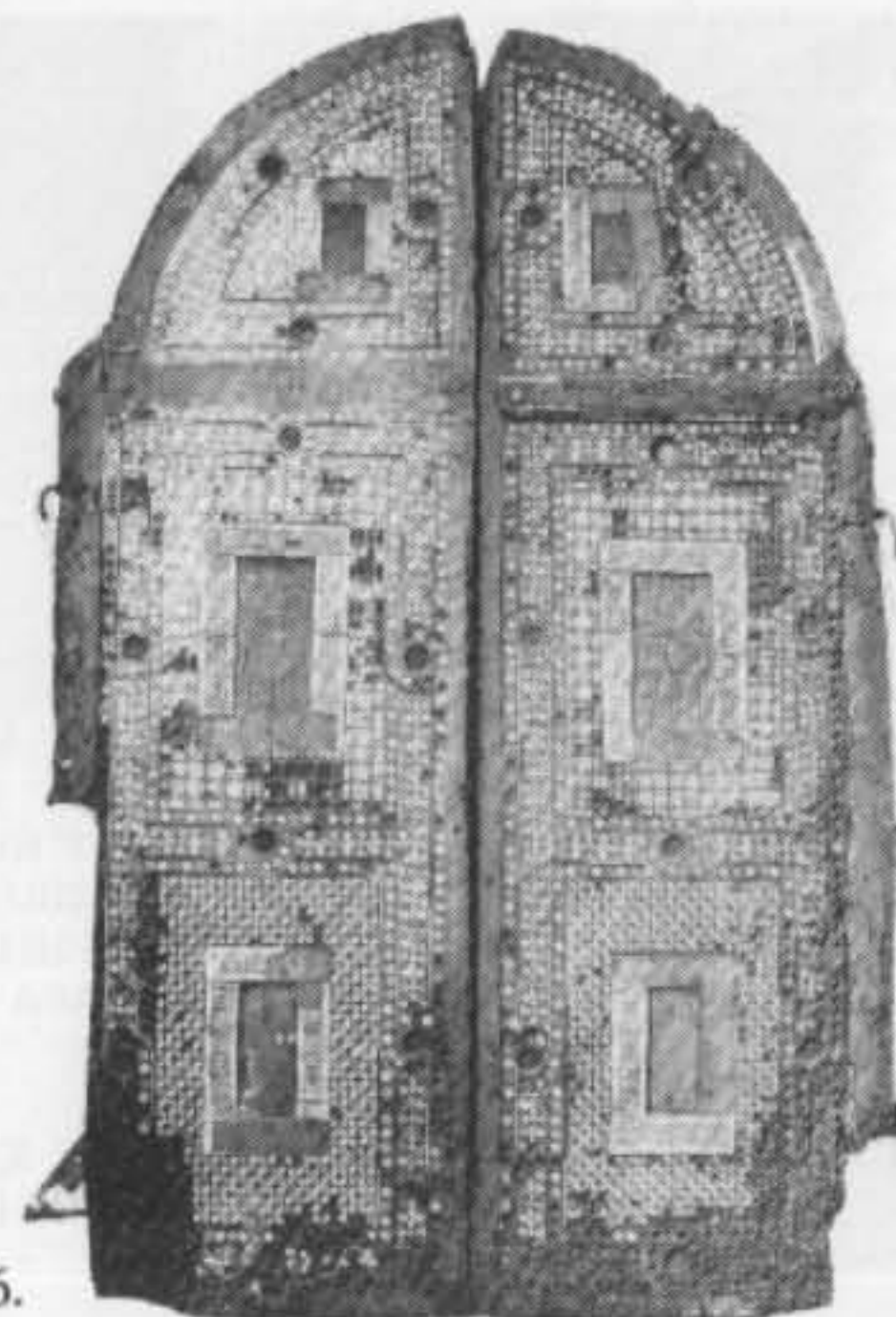


65.



65. БУРБЕВИ СТУПОВИ У РАСУ, ВАСКРСЕЊЕ ЛАЗАРЕВО, ДЕТАЉ, НАРОДНИ МУЗЕЈ, БЕОГРАД

66.



66. ХИЛАНДАР, ЦАРСКЕ ДВЕРИ ИЗ КАТОЛИКОНА, ОКО 1200

67.



67. ХИЛАНДАР, МОЗАИЧКА ИКОНА БОГОРОДИЦЕ ОДИГИТРИЈЕ, ОКО 1200



68.

68. СВ. ЛУКА У КОТОРУ,
ПАПА СИЛВЕСТЕР,
СВ. КАТАРИНА И
СВ. ВАРВАРА ИЛИ АГАТА

69. СВ. ЛУКА У КОТОРУ,
СВ. КАТАРИНА



69.

70. РИЗА БОГОРОДИЦЕ,
ЦРКВА У БИЈЕЛОЈ

71. РИЗА БОГОРОДИЦЕ,
АРХИЈЕРЕЈ ИЗ
ПОКЛОЊЕЊА АГНЕЦУ

72. РИЗА БОГОРОДИЦЕ,
ХРИСТОС ИЗ ПОКЛОЊЕЊА
И ГЛАВА ЕПИСКОПА
ДАНИЛА

70.



71.



72.





73.

73. МИРОСЛАВЉЕВО ЛЕВАНЂЕЉЕ, ИНИЦИЈАЛ



74.

74. МИРОСЛАВЉЕВО ЛЕВАНЂЕЉЕ, ИНИЦИЈАЛ



75.

75. МИРОСЛАВЉЕВО ЛЕВАНЂЕЉЕ, ИНИЦИЈАЛ



76.

76. МИРОСЛАВЉЕВО ЛЕВАНЂЕЉЕ, ИНИЦИЈАЛ



77.

77. ВУКАНОВО ЈЕВАНЂЕЉЕ, ХРИСТОС ЕМАНУИЛ



78.

78. ВУКАНОВО ЈЕВАНЂЕЉЕ, ЈЕВАНЂЕЛИСТ ЈОВАН

ničkim spomenicima grada Kotora, 73-79; Lj. Karaman, *O slijedu gradnje katedrale u Kotoru*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 9 (1955), 5-16; M. Milošević, *Arhitektura romaničke bazilike iz 1166. i nastale promjene tokom vijekova*, 800 godina katedrale sv. Tripuna u Kotoru (1166-1966), *Kotor 1966*, 21-31; C. Fisković, *Stilska zakašnjenja na stolnoj crkvi u Kotoru*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 16 (1966), 219-250; B. Korać, *Првобитна архиепископска концевизија которске катедрале XII века (њено порекло и њен значај за архиепископуру у Зети и Рашкој)*, *Зборник за ликовне уметности*, 3 (1967), 3-27; исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 120-127.

³ Уп. C. Fisković, *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, 73-79; B. Korać, *Првобитна архиепископска концевизија которске катедрале*, 7 и даље; за набројане сродне јужноиталијанске цркве уп. и G. di Stefano, *Monumenti della Sicilia normana*, Palermo 1955, 8-9, tavv. 9-11 (за катедралу у Мацари), 35-40, tavv. 66-77 (за катедралу у Чефалуу), 48-51, tavv. 94-102 (за катедралу у Монреалу), са старијом литературом; R. Jurlaro, *Storia e cultura dei monumenti brindisini*, Brindisi 1976, 82-84 (за Светог Бенедикта у Бриндизију - са старијом литературом); F. Scheltini, *La basilica di San Nicola di Bari*, Bari 1967 (такође са целокупном старијом литературом).

⁴ Д. Н. Анастасијевић, *Опкојавање Немањине Св. Богородице код Куриумлије*, *Старинар*, III сер., 1 (Београд 1922), 47-55, Ђ. Стричевић, *Рановизантијска црква код Куриумлије*, *Зборник радова Византолошког института*, 2 (Београд 1953), 179-196 (са старијом литературом); исти, *Средњовековна ресаурација рановизантијске цркве код Куриумлије*, *ЗРВИ*, 4 (1956), 199-211; Ђ. Бошковић - Б. Вуловић, *Царичин Град-Куриумлија-Ситуденица*, *Старинар*, н.с. VII-VIII (Београд 1958), 173-177.

⁵ Уп. Ch. Bouras, *Chios, Athens* 1974, 54-63 (са старијом литературом на стр 73); ту је, на стр. 30-34, разматрање о храму Панагија Крина, с краја XIII века, који је опонашао Неа Мони.

⁶ Б. Вуловић, *Црква светог Николе код Куриумлије*, *Зборник Архитектонског факултета*, 3 (1957), 3-21 (са старијом литературом).

⁷ Уп., између осталих, цркву Панагију Халкеон у Солуну из прве половине XI века која је цариградског типа (C. Mango, *Architettura bizantina*, Venezia 1974, fig. 227). О цариградској техници грађења каква је примењена на Св. Николи: P. L. Vocotopoulos, *The Concealed Course Technique: Further Examples and a Few Remarks*, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 28 (Wien 1979), 247-260 (са старијом литературом).

⁸ Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Расу*, Рашка баштина, 1 (1975), 149-158, укратко је саопштио исходе својих истраживања и дао старију литературу.

⁹ В. Кораћ, *Првобитна архитектонска концепција коџорске катедрале*, 21-27; О. Марковић-Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XII-XIV века*, Зборник за ликовне уметности, 14 (1978), 11-15 и местимично.

¹⁰ П. Мијовић, *Куполна аркада у Ђурђевим Ступовима*, Старице, н.с. XX (Београд 1970), 223-232, доноси бројне примере из рановизантијске и романичке архитектуре у Француској и Ломбардији, закључујући да је јерусалимска црква Васкрсења, чија је једна калота с унутрашњим аркадама, изграђена у романичком стилу XII века, можда утицала на Србију. Међутим, у навођењу примера изостављени су они најближи и најсличнији; реч је о грађевинама из XI и раног XII века на северном Јадрану: јужни храм у комплексу Сан Ђуста у Трсту и крстионица у Конкордији, код данашњег Портогруара, имају истоветне куполне аркаде (уп. G. Brusin - P. L. Zovatto, *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia*, Pordenone, 1960, 139-144, fig. 59, 61-64; M. Mirabella Roberti, *San Giusto*, Trieste 1970, 23-24, tav. 159). Занимљиво је да је такав начин обраде кубета био усклађен са обрадом апсиде (у Конкордији су профилисане нише, а у Сан Ђусту аркаде).

¹¹ Ј. Нешковић, *нав. дело*, 154 (пored наведене Св. Марије на Мљету, која је млађа од Ђурђевих Ступова, као и њој слична Св. Маргарита у Бишелеу у Апулији, потребно је навести да су пре-романичке једнобродне црквике с куполом из Далмације већ имале троугаоне забате испод кубета: уп. Св. Петар на Прику код Омиша). Што се тиче наткривених улаза или вестибила, њихово порекло захтева посебну студију, иако је запажено да их има на рановизантијским храмовима из Мале Азије, Грузије, Јерменије и Грчке и на романичким црквама из Француске (уп. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 167-172; Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, 278). Вестибили се појављују и у Русији већ средином XII века (на пример на Успенском сабору у Владимиру из 1158-60; Н. Н. Воронин, *Зодчество северо-восточной Руси*, I, Москва 1961, 169, сл. 60). Ако су вестибили у Ђурђевим Ступовима имали по једну нишу са источне стране, као што их имају студенички, онда су оне биле у вези са одређеном литургијском наменом: била су то места с једном врстом проскинитара. Такве нише се налазе и у трансепту храма Св. Василија „поред моста“ у Арти уп. А. Орландос у *Αρχαίων των Βυζαντινών μνημείων τῆς Ελλάδος*, II (Атина 1936), 148-150. Орландос ставља настанак цркве у XV век, а у цртеж основе уноси

само нишу из јужног крака крста; међутим, каснија конзервација је открила и нишу у северном краку и првобитне фреске из раног XIII века које померају настанак цркве у време старије од фресака. Ти ниски бочни правоугаони простори на византијским крстообразним црквама из XI и XII века, иако уклопљени у основно језгро грађевине, могли су бити прави полазни облик из којег су се развили вестибили на рашким и руским грађевинама из XII века, а не улазне надстрешнице, наткривене малим сводом који држе пиластри и два стуба.

¹² Литература о архитектури Студенице је врло обимна. Најважнија су следећа дела: G. Millet, *L'ancien art serbe*, 55; В. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 1-31; М. Васић, *нав. дело*, 28-33; M. L. Burian, *Die Klosterkirche von Studenica. Ein Beispiel für die Begegnung armenischer, byzantinischer und italienischer Formen in der Architektur und Plastik des mittelalterlichen Serbiens*, Zenlenroda 1934; А. Дероко, *нав. дело*, 64-74 и местимично; W. Sas-Zaloziecky, *Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abendländischen und islamischen Einwirkungen*, München 1955, 20-34; С. Ненадовић, *Студенички проблеми*, Саопштења, 3 (1957); Ђ. Бошковић - Б. Вуловић, *нав. дело*, 173-180; В. Кораћ у књизи: М. Кашанин-В. Кораћ-Д. Тасић-М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 29-50 (где је, на стр. 163, обимнија литература); М. Радан-Јовић, *Студеница*, Саопштења, 12 (1979), 115-154. О сачуваној плочи на једном студеничком прозору: R. Ljubinković, *Sur un exemplaire de vitraux du monastère de Studenica*, *Archaeologia iugoslavica*, 3 (1959), 137-141, pl. XLVII-XLVIII.

¹³ Ђ. Бошковић - В. Кораћ, *Рајнац*, Старице, 7-8 (1958), 41-45 (са старијом литературом).

¹⁴ G. Millet, *Etudes sur les églises de Rascie*, 154-156; I. Stjepčević, *нав. дело*, 58 (где је кратка историја цркве); С. Fisković, *О умјетничким споменицима града Котора*, 79-80; В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, 147-151 (код двојице последњих писаца старија литература); исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 127-129; Р. Новаковић, *Око највише на цркви св. Луке у Кошору*, Зборник за ликовне уметности, 5 (1969), 15-21.

¹⁵ I. Stjepčević, *нав. дело*, 61-62 (с кратком историјом); С. Fisković, *О умјетничким споменицима града Котора*, 82-83; В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, 157-159 (са старијом литературом код све тројице писаца).

¹⁶ G. Millet, *Etudes sur les églises de Rascie* 156-157; I. Stjepčević, *нав. дело*, 57-58; С. Fisković, *О умјетничким споменицима града Котора*, 80-82; В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*,

151-157 (са старијом литературом). Неде крајем XII или почетком XIII века била је саграђена и православна црква Ризе Богородице у Бијелој; пошто је порушена у XIX веку, њен план није познат; остала је само дубока апсида, споља рашчлањена уским пиластрима као апсида на Светом Луки и Светој Марији Колеђати; уп. С. Радојчић, *О сликарству у Боки Коњорској*, Споменик, 103 (1953), 55 и сл. 1 (где се архитектура цркве сматра нешто старијом); V. Đurić, *Bijela, Enciklopedija likovnih umjetnosti I*, Zagreb 1959, 376.

¹⁷ Уп. А. Соловјев, *Ог. сѹмѹници*, 24-26, где се помиње да је Стефан Првовенчани све своје дарове принео „пресветој Богородици благодетељници“ (стр. 25).

¹⁸ Марија Мљетска је својим облицима побудила необичну пажњу историчара уметности, те је о њој веома много писано; основна дела су: С. Fisković, *Popratak benediktinske crkve na otoku Mljetu*, Ljetopis Jugoslavenske akademije, 55 (1949) 19-29; исти, *Samostan i crkva sred jezera na Mljetu*, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti, JAZU, 6 (1958), 1-14; I. Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj*, II, Zagreb 1964, 441-450 (са историјским изворима и старијом историјском литературом); В. Кораћ, *Црква св. Марије на Мљећу*, Зборник ФФ, 7/1 (1963), 213-224 (са свом старијом литературом која се тиче историјскоуметничких, па и историјских питања).

¹⁹ И. Божић, *О јурисдикцији коњорске дијецезе у средњовековној Србији*, Споменик, 103 (1953), 11 (са старијом литературом).

²⁰ Иако је знао за сличности ове скупине споменика са апулијским, Ц. Фисковић је највише нагињао мишљењу да су домаћи чиниоци били пресудни у њиховом настајању: *О умјетничким сѹмѹницима жрага Коњора*, 79-80, 82; *Samostan i crkva sred jezera na Mljetu*, 3-8.

²¹ E. Berteaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, 122-123; E. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli 1967, 879-892; P. Belli D'Elia, *Puglia XI secolo*, Bari 1975, 242-244. Учено разматрање о распрострању овог типа цркава од Грчке ка Апулији и Србији извршио је V. Korać, *Les églises à nef unique avec une coupole dans l'architecture byzantine des XI^e et XII^e siècles*, 10-14 (са старијом литературом).

²² В. Кораћ, *Црква св. Марије на Мљећу*, 223-224, сл. 2, 7-10 (са старијом литературом).

²³ Уп. *Alle sorgenti del Romanico, Puglia XI secolo*, Catalogo a cura di Pina Belli D'Elia, Bari 1975, 234-244, 284-288 (са старијом литературом, плановима и фотографијама мало познатих споменика).

²⁴ E. Berteaux, *нав. дело* 380-381 (Св. Маргарита у Бишељеу и Св. Петар код Балсињана).

²⁵ P. Belli D'Elia, *нав. дело*, 242-244; учено разматрање о распрострању овог типа цркава од Грчке ка Апулији и Србији извршио је V. Korać, *Les églises à nef unique avec une coupole dans l'architecture byzantine des XI^e et XII^e siècles*, 10-14 (са старијом литературом).

²⁶ А. Дероко, *Немањина црква Свете Богородице у Бисјерици*, Гласник СНД, 5 (1926), 305-318; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бисјерици и Вољавац*, Зборник за ликовне уметности, 6 (1970) 203-208 (са старијом литературом).

²⁷ Слична је, на пример, црквица Светог Николе (Никољача) у Студеници, која је по свој прилици настала у првим деценијама XIII века, као и неке друге студеничке црквице: уп. А. Дероко, *Неколико црквица приморског типа*, Гласник СНД, 24 (1935), 214-216 (где је уврштена и жичка капела Светог Петра и Павла, која је знатно касније изграђена); М. Кашанин-В. Кораћ-Д. Тасић-М. Шакота, *нав. дело*, 32, 59-60; С. Ненадовић, *Студенички проблеми* 85-89; М. Радан-Јовин, *Црква Св. Николе и сѹари конак у Студеници*, Саопштења, 8 (1969), 75-80; иста, *Студеница* 38-49. Црквица кичавска изграђена је у исто време кад и Вољавац, такође у лимском крају; иначе је сличног плана (сада у рушевинама): Ј. Илић, *Црквица кичавска*, Зборник Народног музеја, 8 (1975), 453-457.

²⁸ Основна литература о црквама овога типа у Грчкој: А. Орландос, *Οι σταβροπιστεύοι ναοί τῆς Ἑλλάδος*, Αρχαίων τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, 1 (Атина 1935), 41-52; Г. Димитрокалис, *Η καταγωγή τῶν σταβροπιστέων ναῶν*, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδου, II (Атина 1966) 187-211 (који Св. Петра у Бијелом Пољу ставља на чело низа грађевина овог типа). Код нас је о томе расправљао Г. Суботић, *Почеци монашког живописа и црква манастира Срећња*, Зборник за ликовне уметности, 2 (Нови Сад 1966), 154-156; *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 43-45 (са старијом литературом и идејом о западном пореклу плана супротном оној грчких научника који заступају мишљење да су се попречни надвишени сводови појавили уместо куполе, Орландос, и развили од попречних сводова припрате, Димитрокалис).

²⁹ Уп. С. Fisković, *Istraživanja u srednjovjekovnoj crkvi sv. Nikole u Splitu*, Historijski zbornik, II (Zagreb 1949), 211-220.

³⁰ Основна дела о цркви Светог Петра у Бијелом Пољу су следећа: G. Millet, *Etude sur les églises de Rascie*, 149-154; Р. Љубинковић, *Хумско епархијско власелинство и црква Св. Петра у Бијелом Пољу*, Старица, 9-10 (1959), 97-123 (где су размотрени и многобројни историјски проблеми повезани с овом црквом); Ј. Нешковић, *Конзерваторско-реставраторски радови на цркви Св.*

Петра у Бијелом Пољу, Старице Црне Горе, 1 (1963), 97-111; *Историја Црне Горе* 2/1, 143-148 (В. Кораћ); D. Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro). Ihre Stellung in der Geschichte der serbischen Architektur*, München 1978 (исцрпна монографија с добрим запажањима, али и са основном тезом да је најстарији део цркве изграђен много пре времена кнеза Мирослава).

³¹ Важнија литература: G. Millet, *Etude sur les églises de Rascie*, 159-166; А. Дероко, *На светим водама Лима*, Гласник СНД, 11 (1931), 123-125; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз новесници српског народа*, Београд 1950, 50; *Историја Црне Горе* 2/1, 148-151 (В. Кораћ); Ђ. Бошковић, *О једном рељефу са највишим са Ђурђевих Ступова у Будимљи*, Зборник Народног музеја, 8 (1975), 409-415.

³² О њима уп.: В. Кораћ, *Споменици средњовековне архитектуре у Боки которској*, 120-121; Ђ. Бошковић-В. Кораћ, *нав. дело*, 45-50; В. Кораћ, у *Историји Црне Горе*, II/1, 132-134.

³³ О овом питању уп.: А. Грабар, *Болгарскія церкви-гробницы*, Известия на Балгарскія археологически институт, I/1 (1922), 103-132; Н. Брунов, *К вопросу о болгарских двухэтажных церквях-гробницах*, исто IV (1927), 135-144; G. Bals, *Contribution à la question des églises superposées dans le domaine byzantin*, Actes du IV^e Congrès international des études byzantines, Sofia 1934, 156-167; E. Dyggve und R. Egger, *Der altchristliche Friedhof Marusinac. Forschungen in Salona III*, Wien 1939, 80-128; А. Grabar, *Martyrium I*, Paris 1946, passim; C. Striker, *A new Investigation of the Bodrum Camii and the Problem of the Myrelaion*, Annual of the Archeological Museums of Istanbul, 13-14 (Istanbul 1966), 210-215; E. Cevc, *Typologische Kontinuität des altchristlichen Mausoleums in der romanischen Zeit und die Anfänge des Doppelkapelle auf Mali Grad in Kamnik*, Arheološki vestnik, 23 (1972), 397-405.

³⁴ Уп. E. Dyggve und R. Egger, *нав. дело*, 101-102, 107-128 (где су дате хронологије споменика и историја овог типа грађевина на источном Јадрану - Капључ, Ратац, Шкаљари, Мркан - и у Мађарској Печуј; ту је настанак наших црквица датиран у нешто раније време).

³⁵ Ову пластику је обрадила Ј. Максимовић, *О средњовековној скулптури Боке которске*, Споменик, 103 (1953), 107-110; *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 34-37 (са старијом литературом).

³⁶ F. Schettini, *нав. дело*, figg. 78, 79, 81 (капители из крипте с разлистаним лозицама, обрађени, истина, у површини, а не у простору као на капителу за који се мисли да је с јужне трифоре Светог Трипуна), 103 (капител из цркве с главицом између волута), 140 (лавља врата с архиволтом и палметама, сличним онима на

каторској трифори). Сродне мотиве имају и неке друге цркве у Апулији; уп. P. Belli D'Elia, *нав. дело*, 55 (главица између волута на капителу у Сипонту), 59 (лав који из чељусту избацује двочлану траку, мотив иначе чест у романици), 77 (капител с главицом у катедрали у Каноси), итд. Најбољу фотографију олтарског прозора у Светом Леонарду код Сипонта доноси C. Ricci, *L'architettura romanica in Italia*, Paris 1925, 198.

³⁷ Бифоре и монофоре с „бројаницима“ на Светом Николи и на Светом Григорију у Барију: F. Schettini, *нав. дело*, figg. 19, 178 (Свети Никола); A. Petrucci, *нав. дело*, figg. 99, 100 (Свети Григорије). Има их много више но што то показују објављени снимци: на западној и бочним фасадама, као и на унутрашњем украсу прозора у катедрали у Барију, на попречном броду у Светом Николи и на западној фасади Светог Григорија; траке с ромбовима: на епископским каменним престолима у Монте Сант Анђелу и Каноси, као и на проповедаоници у Каноси (P. Belli D'Elia, *нав. дело*, 32-33, 82-83, 87). Окружују и архиволту северног портала у Светом Леонарду код Сипонта, из друге половине XII века, и портал на Светом Стефану у Монополију (A. Petrucci, *нав. дело*, 43-44, 190).

³⁸ М. Рајковић, *Стара дубровачка катедра*, Научни прилози студената Филозофског факултета (Београд 1949), 114.

³⁹ Ц. Фисковић је открио пластику у Светој Марији на Мљету и указао на њене паралеле у Апулији: *Popravlak benediktinske crkve na otoku Mljetu*, 21-22; *Samostan i crkva sred jezera na Mljetu*, 3-4. За зупчасте венце на апулијским црквама сличне венцима на Мљету уп. A. Petrucci, *нав. дело*, figg. 49, 87, 88, 91, 104, 113, 114, 122, 124, 125, 142, 156, 162, 179, 184, 209. О фрагментима романичке скулптуре у Дубровнику из XII и раног XIII века вид. C. Fisković, *Fragments du style romane à Dubrovnik*, Archaeologia iugoslavica, 1 (1954), 117-124.

⁴⁰ Прво саопштење о пластици у Ђурђевим Ступовима дао је Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Расу*, 155-157, сл. 11, 12, 14, 15. О мотиву „вучјих зуба“ или дентикула у преславској пластици вид. Н. Мавродинов, *Старобългарското изкуство*, София 1959, 195. Гранчице са срцеликим лишћем, обрађене у површини, у друкчијој композиционој целини налазе се на кубету Богородичине цркве у Светом Луки у Фокиди: A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age II*, Paris 1976, pl. XVII.

⁴¹ Остатке пластике објавили су: Р. Љубинковић, *Хумско епархијско власнелинство и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, 108-110 (с паралелама из Приморја); Ј. Нешковић, *Стари камени иконостас цркве Св. Петра у Бијелом Пољу*, Зборник заштите

споменика културе, 19 (1968), 85-94 (који је успео да реконструише иконостас); уп. такође: Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 40; D. Nagorni, *нав. дело*, 188-197 (с различитим предлозима за смештај првобитног иконостаса).

⁴² С. Ненадовић, *Студенички проблеми*, 17-27.

⁴³ А. Petrucci, *нав. дело*, figg. 43, 133, 147, 149, 151, 153.

⁴⁴ Исто, figg. 50, 172, 179.

⁴⁵ Исто, figg. 25-27; A. von Keyserlingk, *Vergessene Kulturen im Monte Gargano*, Nürnberg 1968, T. 17-19.

⁴⁶ А. Petrucci, *нав. дело*, figg. 42-50; A. von Keyserlingk, *нав. дело*, T. 65-75.

⁴⁷ А. Petrucci, *нав. дело*, figg. 133; С. Ricci, *нав. дело*, 208, 213, 226, 232.

⁴⁸ Студеничком пластиком се највише у последње време бавила Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 65-75 (где су изнета старија схватања Г. Мијеа, В. Петковића, М. Васића, М. Л. Буријан, А. Дерока, М. Кашанина, Ђ. Бошковића, С. Радојчића и других). У ствари, тек предстоји обиман монографски рад о овој, свакако најзначајнијој целини српске скулптуре средњег века; уп. такође: М. Ђоровић-Љубинковић, *Епифански западни портал и Студеница*, Зборник Народног музеја, 8 (1975), 395-405.

⁴⁹ Хиландарска пластика захтева посебну студију; најстарији слој покушао је да издвоји С. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, ЗРВИ, 3 (1955), 186-189; у том материјалу нашли су се и неки млађи споменици; каснији истраживачи, с малим разликама, ослањали су се на истраживања С. Радојчића. Уп. Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 75-76; С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара, Цркве и параклиси*, Хиландарски зборник, 3 (1974), *passim*.

⁵⁰ Уп. Л. Мирковић, *Православна литургија II*, Срем. Карловци 1920, 44-45.

⁵¹ Уп. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ, VIII₂ (1964), 69-70 (где су поново размотрени извори који о томе извештавају и где је дата старија литература).

⁵² О том систему: исти, *La peinture murale byzantine, XII^e et XIII^e siècle, XV^e Congrès international d'études byzantines. Rapports et Co-rapports III*, Art et Archéologie, Athènes 1976, 16-17.

⁵³ Основна дела: Н. Окуневъ, *Столпы святого Георгия*, Seminarium Kondakovianum, 1 (1972), 234-245; G. Millet-A. Frolov, *La*

peinture du Moyen âge en Yougoslavie I, Paris 1954, IX, pl. 22-30, 89-90 (где су снимци многих фресака које су касније пропале); В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији*, 27-28, 190 (где је старија литература).

⁵⁴ Најважнији текстови о овом слоју живописа: М. Лађевић, *Резултати испитивачких радова на фрескама из цркве Св. Петра и Павла крај Новог Пазара*, Саопштења, 4 (1961), 154-156; R. Ljubinković, *Quelques observations sur le problème des rapports artistiques entre Byzance, l'Italie Méridionale et la Serbie avant XIII^e siècle*, X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1963, 188-195; М. Ђоровић-Љубинковић, *Живопис цркве Св. Петра код Новог Пазара*, Старица, 20 (1970), 40-42; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији*, 28, 190 (са старијом литературом); исти, *Influence de l'art vénitien sur la peinture murale en Dalmatie jusqu'à la fin du XV^e siècle*, Venezia e il Levante fino al secolo, XV, II, Firenze 1974, 141-143 (о пореклу иконографије апостола у апсиди); R. Hamaan-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, 208-214.

⁵⁵ В. Ј. Ђурић, *Мозаичка икона Богородице Одиштрије из манастира Хиландара*, Зограф, 1 (1966), 16-20 (са старијом литературом).

⁵⁶ Исти, *Византијске фреске у Јужославији*, 28-29, 190 (са старијом литературом); исти, *Freska u Sv. Luki u Kotoru*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 21 (1980), 225-240.

⁵⁷ Основна дела: П. Шеровић, *Црква „Риза Богородице“ у Бијелој у Боки Которској*, ГЗМ, 32 (1920), 273-294; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији*, 21, 190-191 (с литературом).

⁵⁸ Литература о Мирослављевом јеванђељу је веома обимна. Стара публикација Љ. Стојановића, *Мирослављево еванђеље*, Беч 1897, још увек је најпотпунија по репродукцији минијатура у боји. Монографију о садржају текста и о тематици минијатура написао је Л. Мирковић, *Мирослављево јеванђеље*, Београд 1950 (са старијом српском литературом). Нешто пре издавања монографије почела су испитивања посебних проблема повезаних с илуминацијом, која трају до данас. Вид. Ј. Ковачевић, *Белешке за проучавање Мирослављевог јеванђеља и материјалне културе XI-XII века*, ИЧ (1949) 3-18; уп. исти, *Око Мирослављевог јеванђеља*, ИЧ (1951), 90-101. Осврт на илуминацију, са старијом, посебно руском литературом о минијатурама написао је V. Mošin, *Ornament južnoslovenskih rukopisa*, Radovi Naučnog društva SR Bosne i Hercegovine, VII, Odjeljenje istoriskofiloloških nauka, 3 (1957), 43-52. Особинама стила бавио се S. Radojčić,

Stare srpske minijature, Beograd 1950, 23-29; *Elemente der westlichen Kunst des frühen Mittelalters in den ältesten serbischen Miniaturen*, Actes du XVIII^e Congrès international d'histoire de l'art, La Haye 1955, 199-206; Ђ. Стричевић, *Мајстори минијатура Мирослављевог јеванђеља*, ЗРВИ, 1 (1952), 181-200, покушао је да расправи улогу појединих илuminатора, да одгонетне њихово порекло и доведе их у везу с богумилством, али је на више места успео да разреши иконографију неких представа. У последње време, највише је Ј. Максимовић допринела бољем познавању иконографије и стила минијатура, пратећи њихове романичке и византијске црте; своје *Студије о Мирослављевом јеванђељу* штампала је у четири наврата: 1. *О западњачком карактеру минијатура*, Зборник Народног музеја, 4 (1964), 201-217; 2. *Жван Баптиста, Марија Магдалена*, Зборник за ликовне уметности, 6 (1970), 3-11; 3. *Ликови јеванђелиста у Мирослављевом јеванђељу*, Зборник за ликовне уметности, 8 (1972), 41-50; 4. *Византијски елементи у иницијалима Мирослављевог јеванђеља*, Зборник Народног музеја, 8 (1975), 383-392; уп. и П. Мијовић у *Историји Црне Горе 2/1*, 227-242.

⁵⁹ Текст записа: Љ. Стојановић, *Записи и напisi*, 4-5 (превод на савремени језик Ђ. Sp. Radojičić, *Antologija stare srpske književnosti*, Beograd 1960, 32, 314); Ј. Врана, *Вуканово јеванђеље*, Београд 1967, 2-3, утврдио је да је рукопис био довршен пре него што је Вукан преузео власт и да су у његовом писању учествовали четири преписивача и један коректор, али да је највећи део текста урадио монах Симеон.

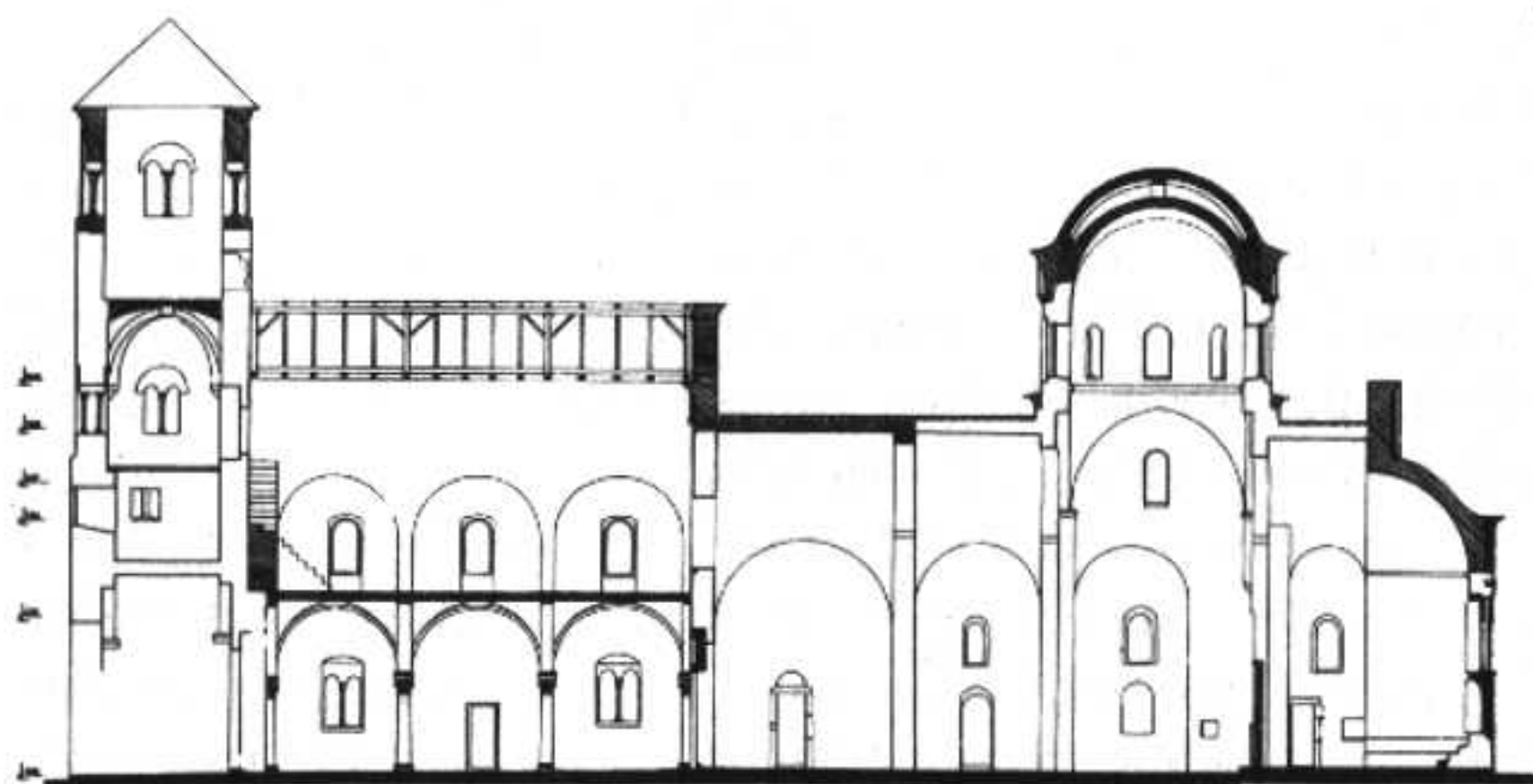
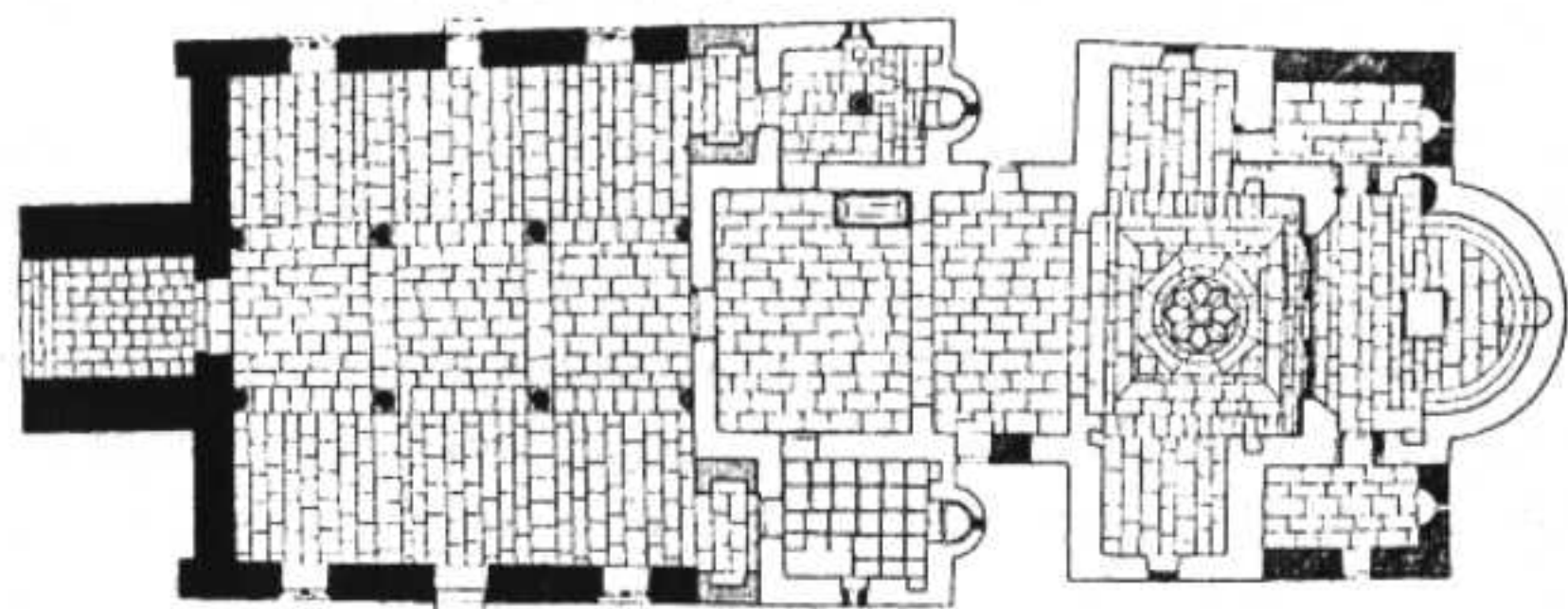
⁶⁰ В. Стасовъ, *Славянскій и восточный орнаментъ по рукописам древнаго и новаго времени*, С.-Петербург 1884, т. XVI, сл 1-16 (с репродукцијама иницијала у боји); В. Мошин, *нав. дело*, 53-55 (са старијом литературом); Ј. Врана *нав. дело*, 5-6.

⁶¹ Ликове са минијатура у Вукановом јеванђељу обрадио је С. Радојчић, *Српске минијатуре XIII века*, Глас, 7 (1959), 11-12.

РАШКО И ПРИМОРСКО ГРАДИТЕЉСТВО

Временске границе XIII stoleћа скоро су потпуно уоквириле једно посебно раздобље у српској средњовековној уметности. Оно се зачело у годинама када је Византија пала под латинску власт а у Србији дошло до сређивања прилика после сукоба Немањиних старијих синова и повратка најмлађег сина Саве с моштима оца са Свете Горе у Студеницу, око 1206. године. Окончало се пред сам крај stoleћа, после освајања краља Милутина у Македонији, успостављања трајнијих мирољубивих односа с Византинцима, обележених и његовом женидбом, 1299. године, Симонидом, кћерком цара Андроника II. После тога је био омогућен сасвим другачији уметнички ток. Међувреме је било испуњено многим државним и црквеним подухватима, од којих су неки непосредно условили уметнички развитак: Савина управа Студеницом и почетак нове књижевне делатности; проглашење Србије краљевином и уздизање цркве на степен аутокефалне архиепископије; стварање култова домаћих светитеља из редова заслужних владара и архиепископа; проширивање државе према југу и североистоку, најпре у подручју Косова, Метохије и Тимока, а потом и Македоније; појава разноврсних заната и рударства, као и развој градова у Приморју и сливу Вардара и

Дрима. Погодовале су српској уметности и околности што у суседним православним земљама, а посебно у Византији, нису дуго постојале могућности за уметничко стваралаштво, због чега су извесне врсте уметника кретале у Србију да раде за њене богате ктиторе. Све је то допринело да српска држава постане једна од матичних земаља православне уметности у XIII веку. Промене до којих је тада дошло издвојиле су и садржински и стилски уметност овог раздобља од претходне и потоње. Иако су и даље живела уметничка



Жича, Свети Спас, основа и подужни пресек

схватања из доба Стефана Немање и његових савременика у Византији, Србија је у градитељству уобличила нов план цркава и остварила самосвојан простор, прилагођен измењеним литургичким наменама; њено је сликарство богатијим програмом и монументалним и пластичним својствима стила надмашило сликарство околних земаља; једино је у минијатури остала скоро сасвим одана предању. Упоредо с порастом богатства ктитора, сликарство је постајало све раскошније, а грађевине увећаване до размера које дотад нису биле достигнуте.

Немањино доба одредило је токове развитка појединих уметничких врста; оно је успоставило путеве којима су у Србији све чешће и у већем броју долазили уметници. Од Немање је остао обичај да цркве и манастире подижу једино чланови владарске куће; њима су се, у XIII веку, прикључили само још црквени поглавари. Уметност је и тада остала повластица највишег друштвеног слоја. Битан раскид с природом уметности XIII века одиграо се око 1300. године, када је краљ Милутин, на широј друштвеној основи и уз много присније ослањање на Византију, променио њена дотадашња својства.

Налазећи се на положају архимандрита у Студеници, Сава је предузео низ мера како би уредио духовни живот у земљи, па и подстакао подизање нових богомоља. С братом, великим жупаном Стефаном отуд је започео изградњу цркве Христовог вазнесења (Светог Спаса) у манастиру Жичи, која је трајала најмање двадесетак година. Када је била готова, постала је узор и остала то кроз читав XIII век; тиме је у историји рашког градитељства, као заматак новог раздобља, заузела кључно место.

Црква је као целина настала грађењем у два наврата, у кратком временском размаку, и с две различите намере: испрва је била само манастирска црква, а потом је постала катедрала првог српског архиепископа. Најпре је била подигнута једнобродна црква с три травеја и припратом, полукружном апсидом и куполом. Новине у односу на храмове из доба Стефана Немање појавиле су се на бочним странама храма: негдашњи вестибили су затворени и тако претворени у ниски трансепт, а уз припрату су додате капеле с куполицама и малим тремовима. Западна фасада је обликована као да је у питању прочеље тробродне базилике. Такав изглед Жича је имала у другој деценији. Када се Сава 1220. године вратио из Никеје с титулом архиепископа и када је Жича одређена за његово седиште, дошло је до измена и доградњи: са западне стране дозидана је спољашња припрата са четири стуба и девет травеја, над њом катихумена, а испред ње високи звоник; тада је, изгледа, порушен зид између западног травеја цркве и старе припрате, а упоредо с тим, или непосредно после тога, уз олтар су изграђени проскомидија и ђаконикон. Још тада, у трећој деценији века, цела црква је премалтерисана и обојена црвено. Сва је прилика да су градитељи били из разних крајева; старији део, изидан опеком, вероватно су подигли мајстори образовани у византијским радионицама, млађи део су свакако изградили приморци, јер су западни делови грађевине изведени каменом, капела на кули-звонику на којорски начин засвођена ребрима правоугаоног пресека, док су прозори и портали исклесани у романичком стилу; завршне радове – некада, вероватно, раскошан под и унутрашњу пластику – обавили су мраморници из Цариграда.¹

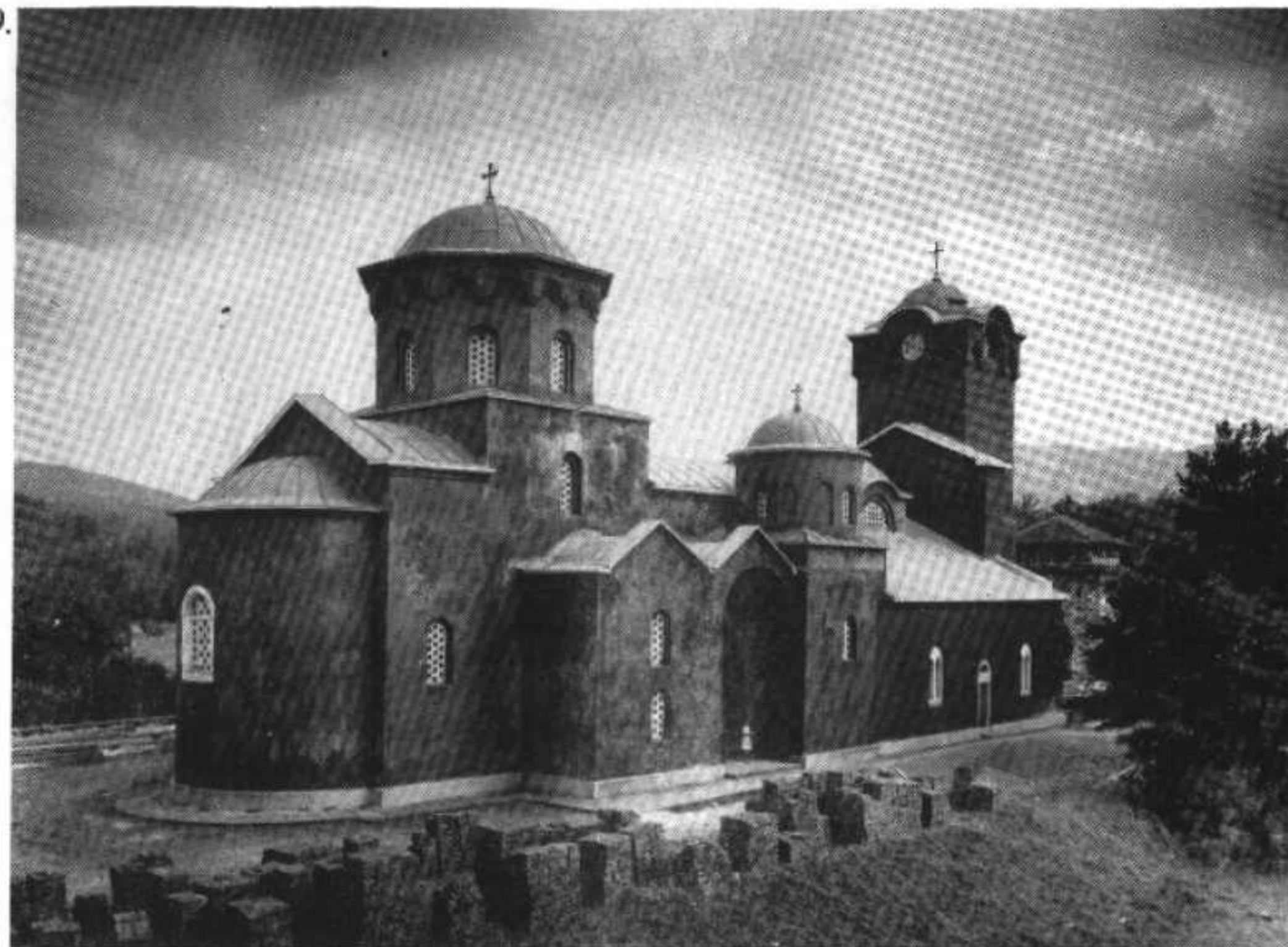
Новине на првосазданој жичкој цркви последица су Савине жеље да „пренесе сваки узор Свете Горе у своје отачаство“. Бочне капеле с куполицама уз припрату имале су већ прве атонске цркве: Лавра, Ватопед и Ивирон, па их је касније добила и већина других храмова. Срби су њихове посвете прилагодили својим схватањима: у Жичи су капеле посвећене св. Стефану и св. Сави Јерусалимском, светитељима који су били имењаци и заштитници ктитора. Слично Византинцима, Срби су одредили да се у њима одржавају посебне службе, међу којима су панихиде биле најважније.² Ниски трансепт су образовали да би се у њега сместили хорови певача, чија је улога у службама постајала све истакнутија. У Светој Гори певнице су, већ од X века, биле у виду бочних конхи; једино су у Протатону, у првој половини XI века, преградњом у тробродној базилици, изграђене правоугаоне певнице, да скупине певача не би ометале входе у храму.³ Правоугаони облик протатонских певница подстакао је Саву да затварањем дотад уобичајених улаза кроз вестибиле створи погодне просторије за појце. Најзад, руковођен хришћанском мишљу да црква почива на крви мученика, оживотвореној на Светој Гори у црвено обојеном лицу храмова, као што су то били Лавра и Ватопед – а што је већ и Немања желео да представи црвеном куполом Студенице – Сава је, извесно, захтевао од мајстора да обоје цркву на исти начин.⁴ Снажним продором атонског утицаја преко Немањиног најмлађег сина монаха, а уз одобравање његовог старијег брата владара, у српском градитељству је оваплоћен нов облик рашког храма.

Из византијских епископских средишта потекло је схватање, условљено посебним литургичким наменама, да су уз западни део једне катедрале неопходни

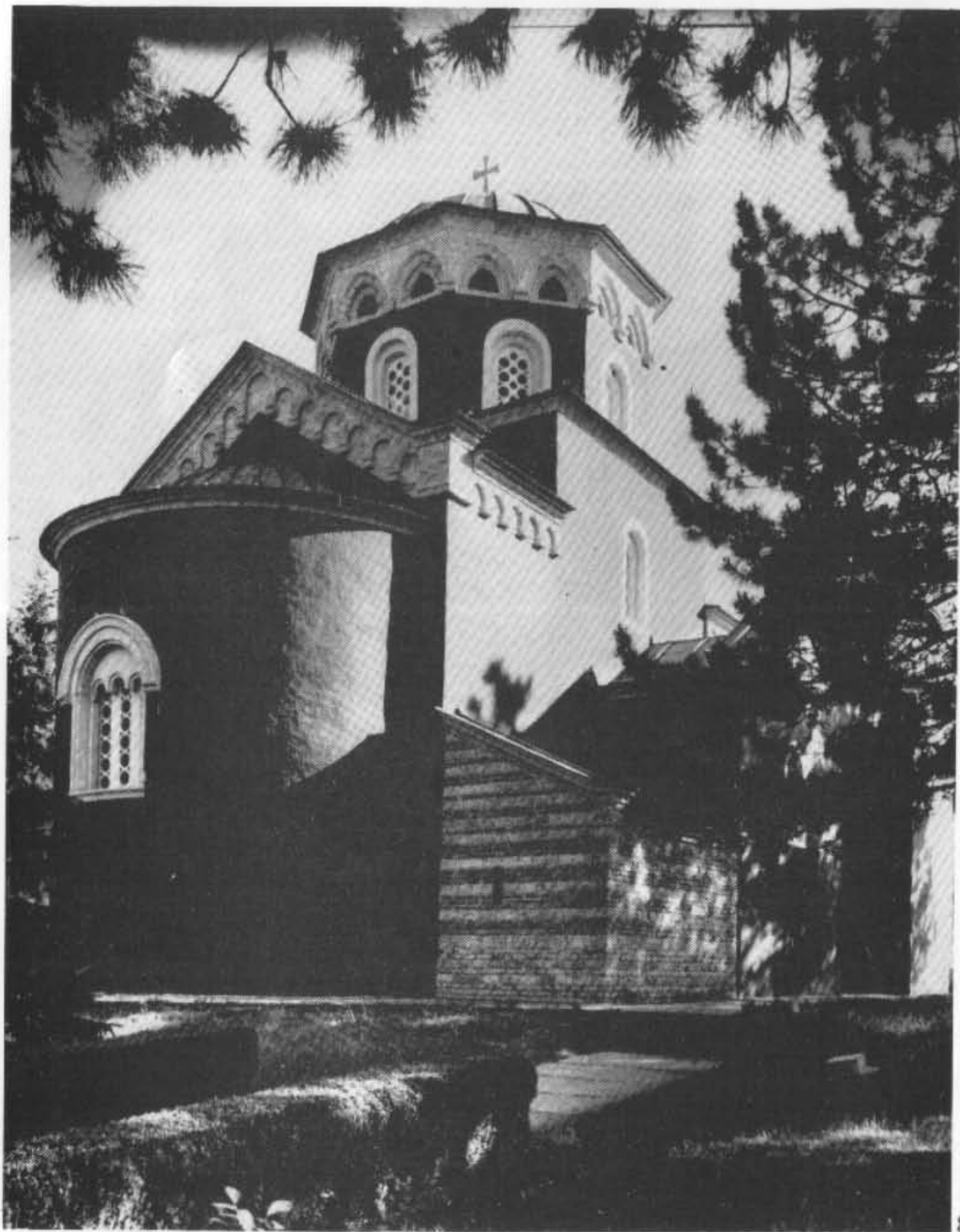
спољашња припрата и куле-звоници. Кулу испред фасаде, пре подизања Жиче, већ је имала и Света Софија у Цариграду, и она више није била у Византији изузетак; појавила се и на неким другим катедралама у православном свету.⁵ У Жичи, на првом спрату, изграђена је мала капела у којој део живописа одаје њену звисност од савремених идеја првог српског архиепископа и тиме потврђује да је била његова лична богомоља.⁶ Она је непосредно повезана с просторијом на спрату над припратом, у којој је, по сведочанству савременика, архиепископ Сава присуствовао богослужењу. Катихумене су у старијим византијским црквама служиле као ложе владара, епископа или игумана, док су у млађим српским катедралама биле намењене једино црквеним достојанственицима.⁷

Много богатији но што је раније био, литургички садржај намењен Жичи одредио јој је знатно сложенији и разуђенији план, а пред мајсторе поставио теже конструктивне задатке. Обликовање нових схватања простора захтевало је, поред познавања ранијих споменика у Светој Гори и Србији, и стваралачки приступ главних немара, што је за последицу имало дотад непознату разиграност умножених али једноставних геометријских тела. Пажња је била усредсређена на строго и добро одмеравање композиције маса, тако да није дошло ни до каквог рашчлањавања зидова на фасадама. Жича је програмом и уметничким изразом зато постала веома погодан пример за опонашање.⁸

Ново устројство српске аутокефалне цркве, по Савином повратку из Никеје, подразумевало је упостављање још десет епископија, поред архиепископије у Жичи. Седишта су им, већином, била у близини државних граница, тако да су чувала Србију од



79. ЖИЧА, ИЗГЛЕД СА СЕВЕРОИСТОКА. СНИМЉЕНО ПРЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА



80. ЖИЧА, ПОГЛЕД НА ЦРКВУ СА СЕВЕРОИСТОКА, САДАШЊЕ СТАЊЕ

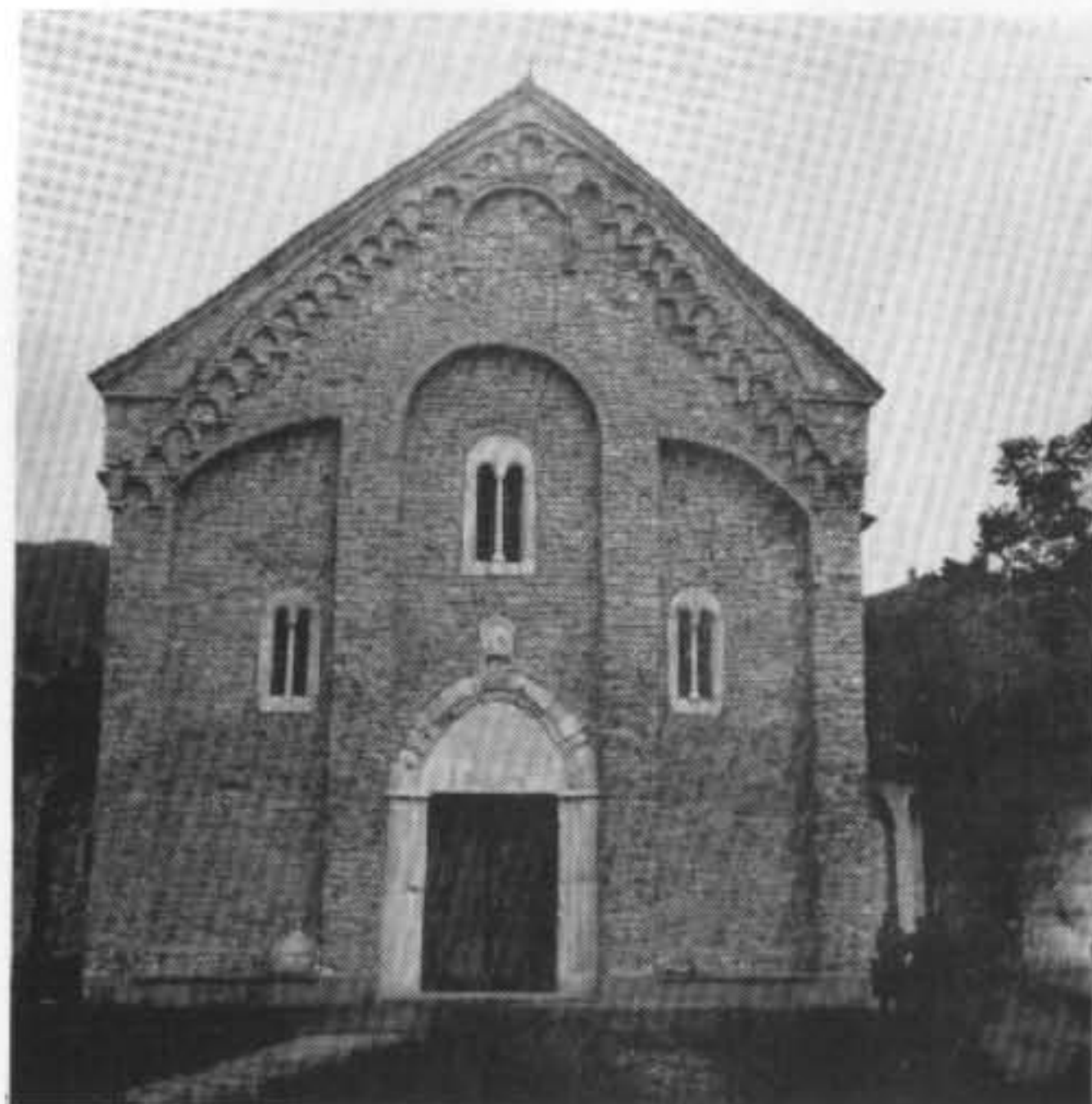
80.



81.

81. МИЛЕШЕВА, ПОГЛЕД НА ЦРКВУ СА ЈУГОИСТОКА

82.



82 СТУДЕНИЦА, ЗАПАДНА
ФАСАДА РАДОСАВЉЕВЕ
ПРИПРАТЕ

83. СВ. АПОСТОЛИ У ПЕЋИ,
БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА,
СВ. НИКОЛА ИЗГЛЕД
С ЈУГОИСТОКА

83.



84.

84. МОРАЧА, ЈУЖНА
ФАСАДА

85. МОРАЧА,
ЈУГОИСТОЧНИ ДЕО

85.





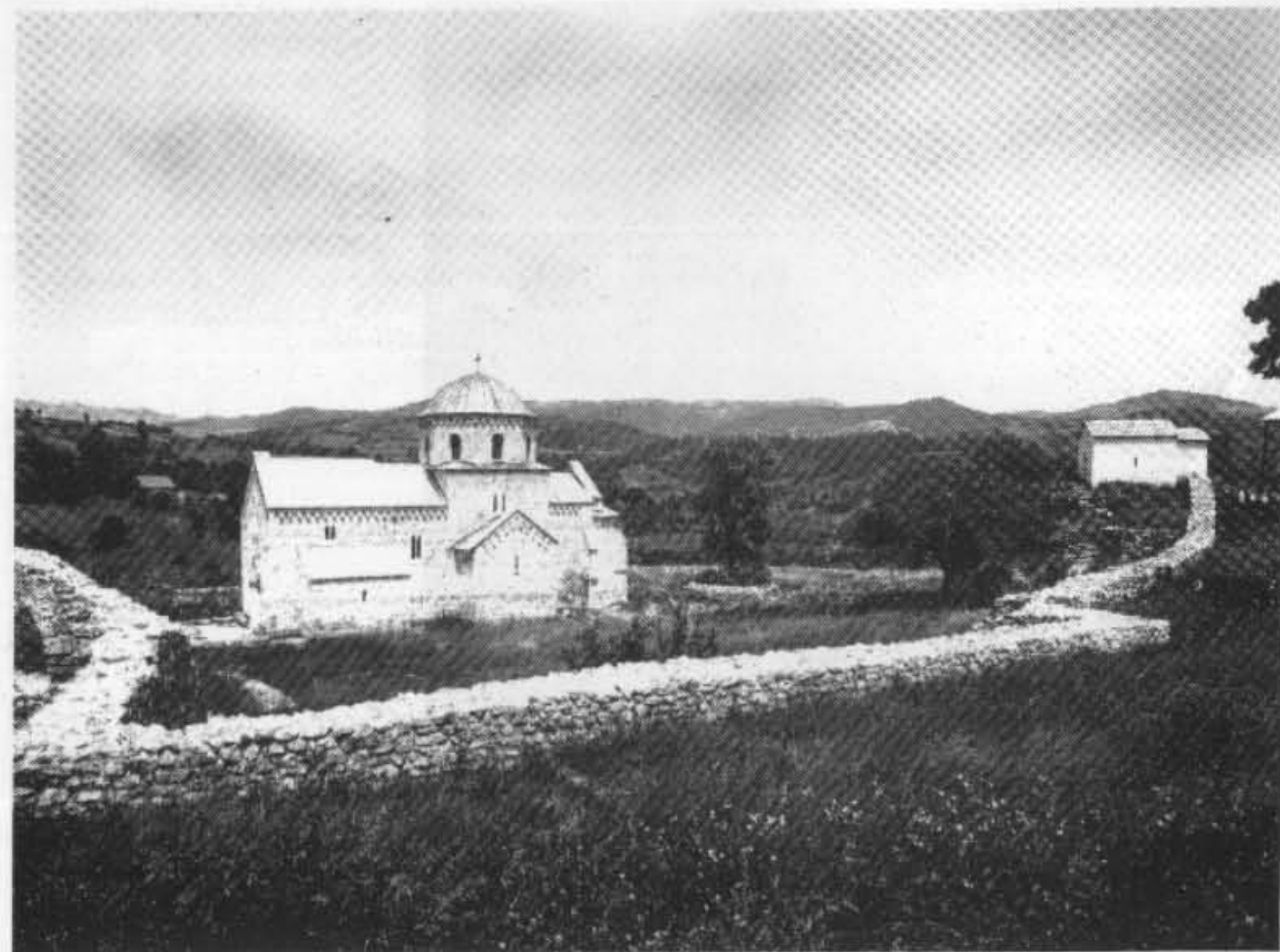
86.



87.

86. ПРИДВОРИЦА, ИЗГЛЕД
СА СЕВЕРОИСТОКА

87. СОПОЋАНИ, ИЗГЛЕД
СА СЕВЕРОЗАПАДА

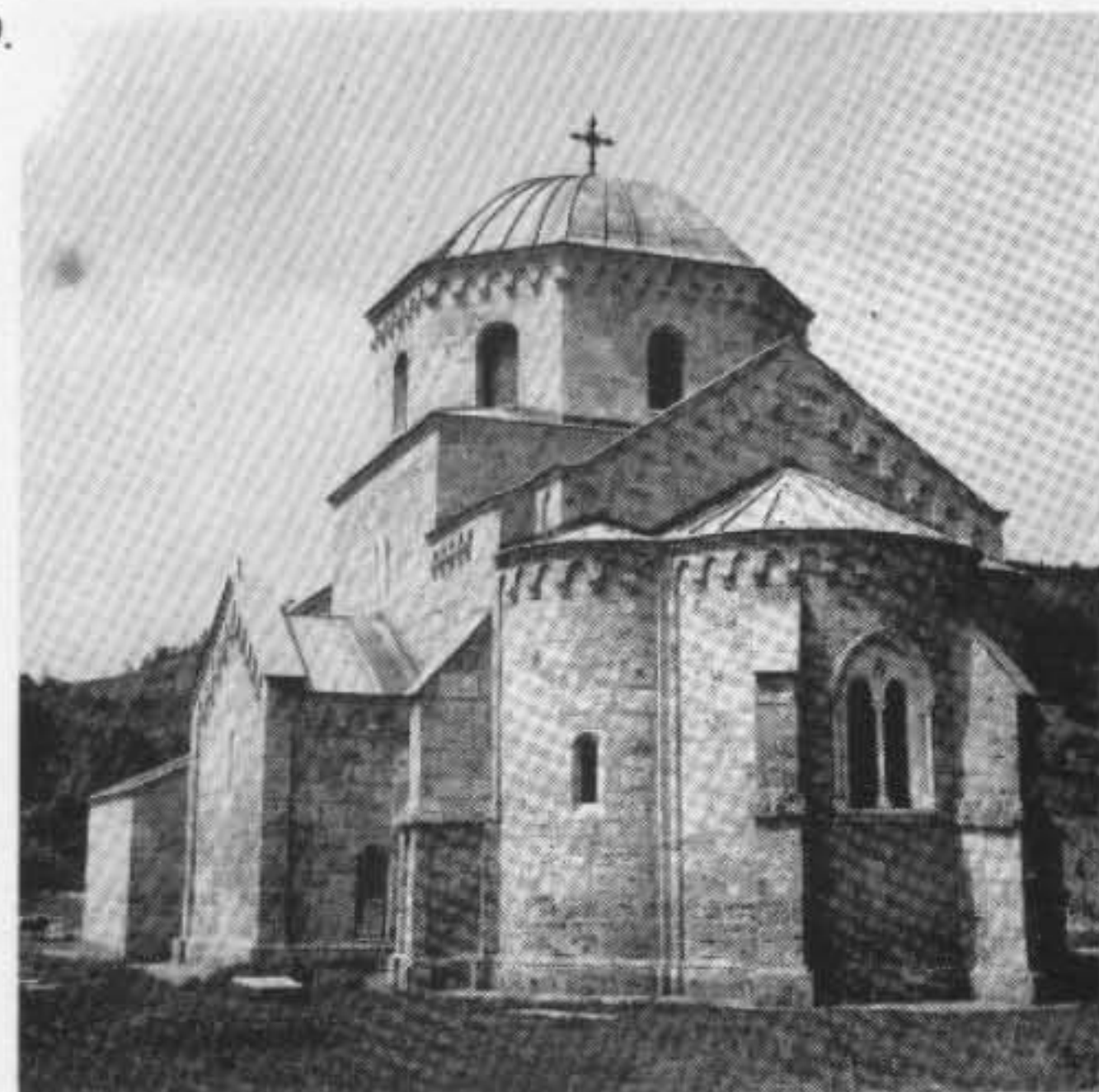


88.

89.

88. ГРАДАЦ, ИЗГЛЕД СА
ЈУГОЗАПАДА

89. ГРАДАЦ, ИЗГЛЕД
ЦРКВЕ
СА ЈУГОИСТОКА





90. ДАВИДОВИЦА,
ОПШТИ ИЗГЛЕД
СА ЗАПАДА

90.



91.

91. СВ. АХИЛИЈЕ У
АРИЈУ, ИЗГЛЕД
СА ЈУГОЗАПАДНЕ
СТРАНЕ

92. СВ. ЈОВАН У
СВАЧУ, ИСТОЧНА
СТРАНА
УНУТРАШЊЕГ
ДЕЛА

93. СВ. СРЂ И ВАКХ НА
БОЈАНИ,
УНУТРАШЊОСТ

92.

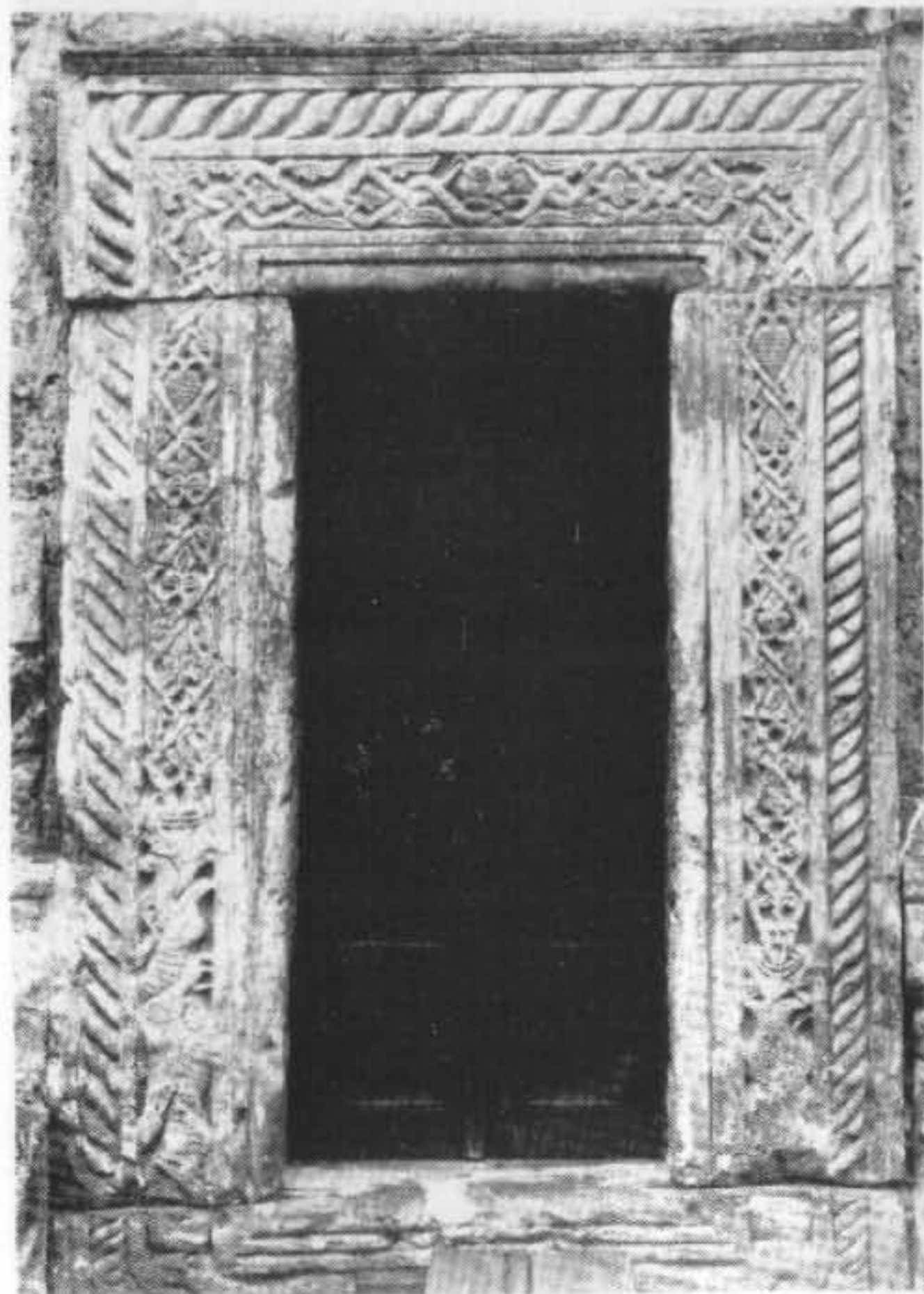


93.





94.



95.

94. МИЛЕШЕВА, ЛАВ СА
ПОРТАЛА

95. ТРШКА ЦРКВА,
КЛЕСАНИ УКРАС
ПОРТАЛА

96. МОРАЧА, ПОРТАЛ,
ДЕТАЉ СЕВЕРНЕ
СТРАНЕ

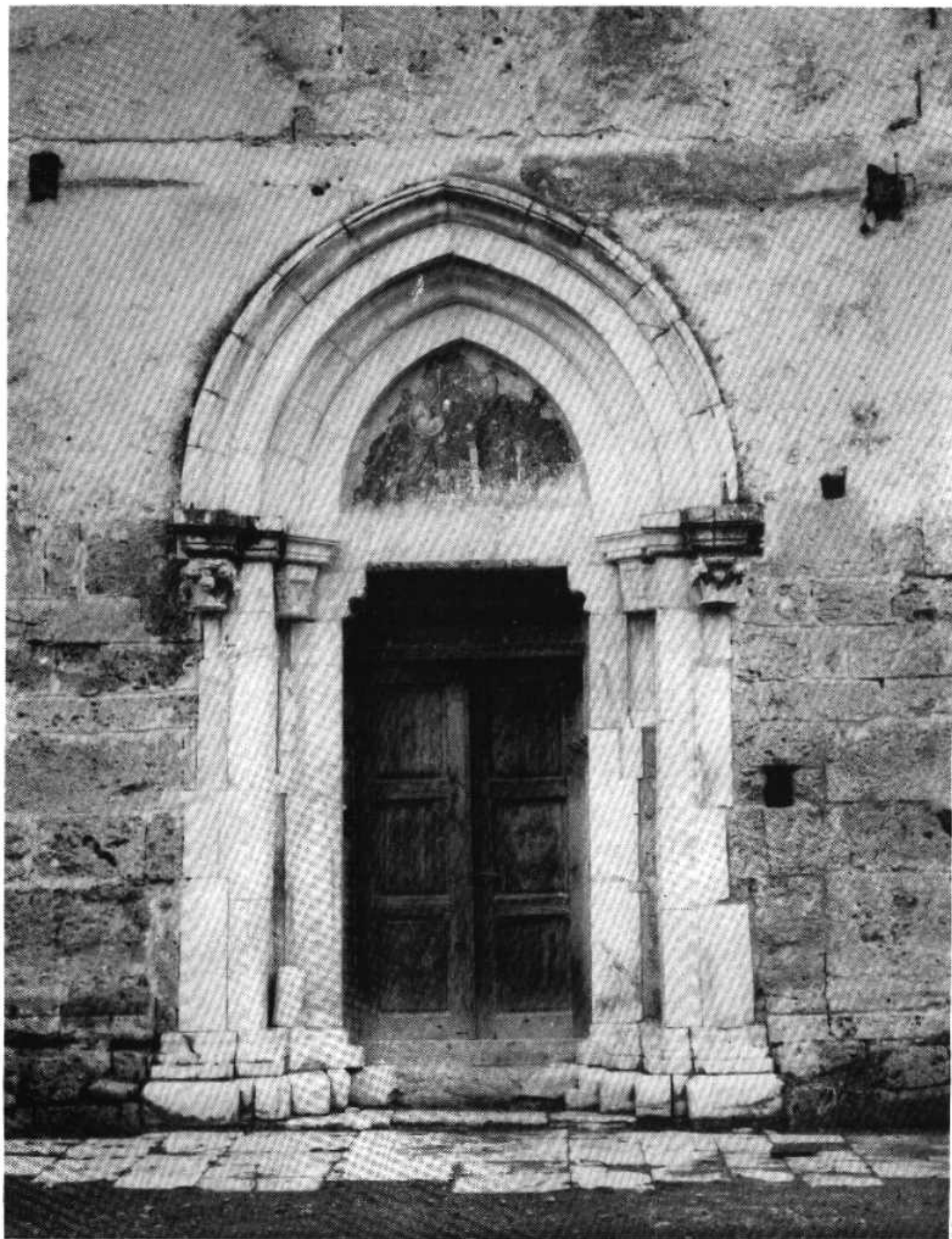
97. МОРАЧА, ПОРТАЛ,
ДЕТАЉ ЈУЖНЕ СТРАНЕ



96.

97.



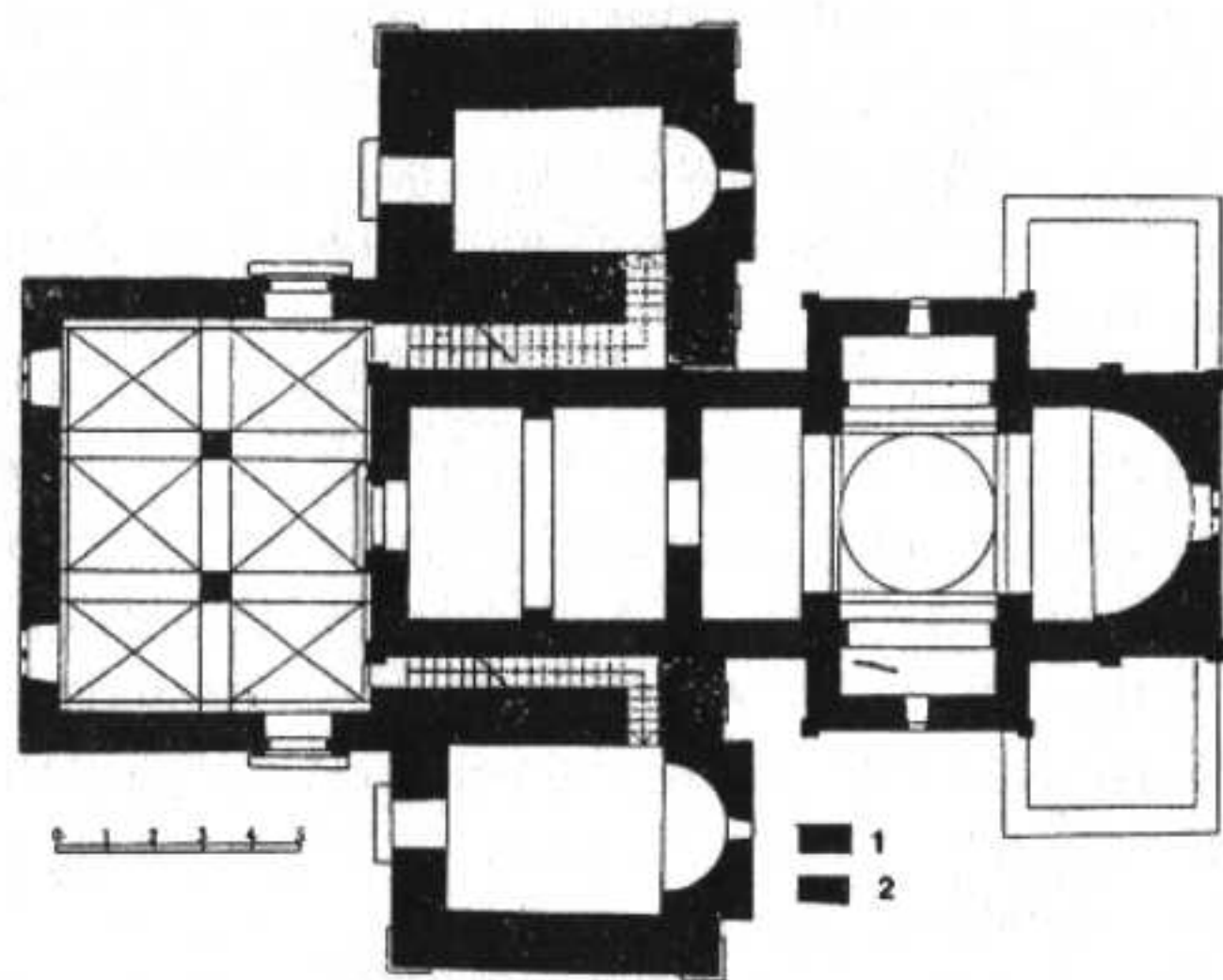


98. ГРАДАЦ, ЗАПАДНИ ПОРТАЛ

неповољних духовних утицаја суседних цркава, пре свега грчке Охридске архиепископије и католичких бискупија у Приморју ненаклоњених Савиним црквено-правним подухватима. Да би одмах могла почети да делују, била су смештена, скоро без изузетка, у старије манастирске храмове и катедрале епископа Охридске архидијезеце или приморских католичких бискупа. У том часу стање ових храмова није било задовољавајуће: једни су страдали приликом проширења српске државе, други нису, с обзиром на нови програм одговарали намени. Због тога је трећа деценија XIII века била испуњена живом градитељском делатношћу везаном за саборне цркве.

О променама на доброј половини новоустановљених саборних храмова није, за сада, могућно ишта рећи: једни још нису откривени испод млађих здања (Свети Ахилије у Ариљу и Свети Никола у Дабру), а на другима су градитељске дораде биле веома мале или, у програмском погледу, нејасне (Свети Петар у Расу, Свети Михаило на Превлаци, у Боки которској, Богородица Љевишка у Призрену).⁹ Тек храмови који су сачували изворне облике јасно говоре како су биле примљене замисли надахнуте Жичом, том новом „мајком свих српских цркава“.

У архитектури Богородичине цркве у Хвосну (Студеница Хвостанска) осећају се први одјеци Жиче. Грађење је извршено на поравнатим рушевинама рановизантијског манастира, и то, као и у Жичи, у два наврата, у кратком временском размаку. Најпре је изидана црква с три травеја неједнаке дужине, с куполом, правоугаоним певницама, апсидом изнутра полукружном, споља правоугаоном, и с припратом подељеном на два травеја. Могло се то одиграти до 1220. године. Непосредно после тога, у трећој деценији,



Богородица Хвостјанска, основа (главни део цркве из прве деценије XIII века)

када је храм био одређен за катедралу хвостанских епископа, градитељи су, следећи жичка решења, са западне стране додали спољашњу припрату, подељену са два ступца на шест травеја, док су уз бочне стране старе припрате подигли два масивна звоника у чијем су приземљу биле капеле; њихове апсиде су поновиле облик главне апсиде. Иако је храм остао само у темељима, постоје озбиљни разлози за претпоставку да се над спољашњом припратом налазила катихумена. Мада је повезивање бочних капела и кула-звоника у јединствено, необично по замисли здање било условљено немогућношћу да се грађевина, због конфигурације земљишта, развије по дужини, томе су допринеле и посебне намере, јер је исти спој остварен и на неким другим катедралама тога доба. Здање тесаницима сиге обавили су приморски мајстори; њихово романичко опредељење видљиво је и у примени

правоугаоних облика за апсиде, као и у распореду угаоних лезена што рашчлањавају фасаде. Ипак, да није постојао пример Жиче, они не би били кадри да изграде такав тип храма. Међутим, за појаву двају звоника заслугу, изгледа, више има западно постројење у Светом Николи Топличком.¹⁰

Уздизање Немањине задужбине Светог Николе на степен катедралног храма топличких епископа изискивало је нову доградњу па је на стару грађевину дозидана правоугаона припрата, уз чије су западне углове подигнути високи звоници с капелама у приземљу. Између звоника постављен је полуобличасти свод, тако да је образован трем. Прочеље је, тиме, постало веома слично прочељу которске катедрале Светог Трипуна. Ако је Жича преко једног звоника на прочељу озаконила у Србији нови византијски обичај обележавања саборних цркава, онда су западњачке катедрале с два звоника, какав је и Свети Трипун, одредиле њихове облике у Србији. Уколико су их у Светом Николи подигли градитељи са Запада, они су се посебно трудили, мада не с потпуним успехом, да грађењем помоћу камена и опеке приближе здање спољашњем изгледу старе цркве.¹¹

Скоро истоветни послови обављени су у новом седишту будимљанских епископа, Ђурђевим Ступовима на Лиму. Затечена црква жупана Првослава проширена је са западне стране правоугаоном припратом с полуобличастим сводом и два звоника на прочељу, између којих је био трем с бачвастим сводом. У приземљу звоника такође су биле капеле, у које се улазило из трема као и у Светом Николи Топличком. Подударне или сличне црте које повезују овај трем с постројењима исте намене у Хвосну и Топлици јамче да је градња извршена отприлике у исто време. Касније

преправке на Ђурђевим Ступовима – подизање једног звоника између два стара, као и додавање спољашње припрате – измениле су првобитну замисао, али је о њој ипак остало довољно података.¹²

Да су куле-звоници постали, у начелу, неопходан белег српских саборних цркава – иако их неке нису, изгледа, никада добиле – сведочи и изградња, негде око средине XIII века, два звоника с тремом уз старију цркву Светог Петра у Бијелом Пољу. У Мирослављевој задужбину пресељено је тада из Стона седиште хумских епископа. По примењеном решењу, композиција звоника је веома слична оној на Светом Трипуну у Котору и на црквама у Хвосну, Топлици и Будимљи, с том разликом што у Бијелом Пољу није подигнута припрата, већ је западно постројење прислоњено уз првобитну цркву. Звоници су ту веома високи – имају чак шест спратова – док су у приземљу, као и у другим сродним споменицима, биле капеле. Трем је тек почетком XIV века зазидан и претворен у припрату.¹³

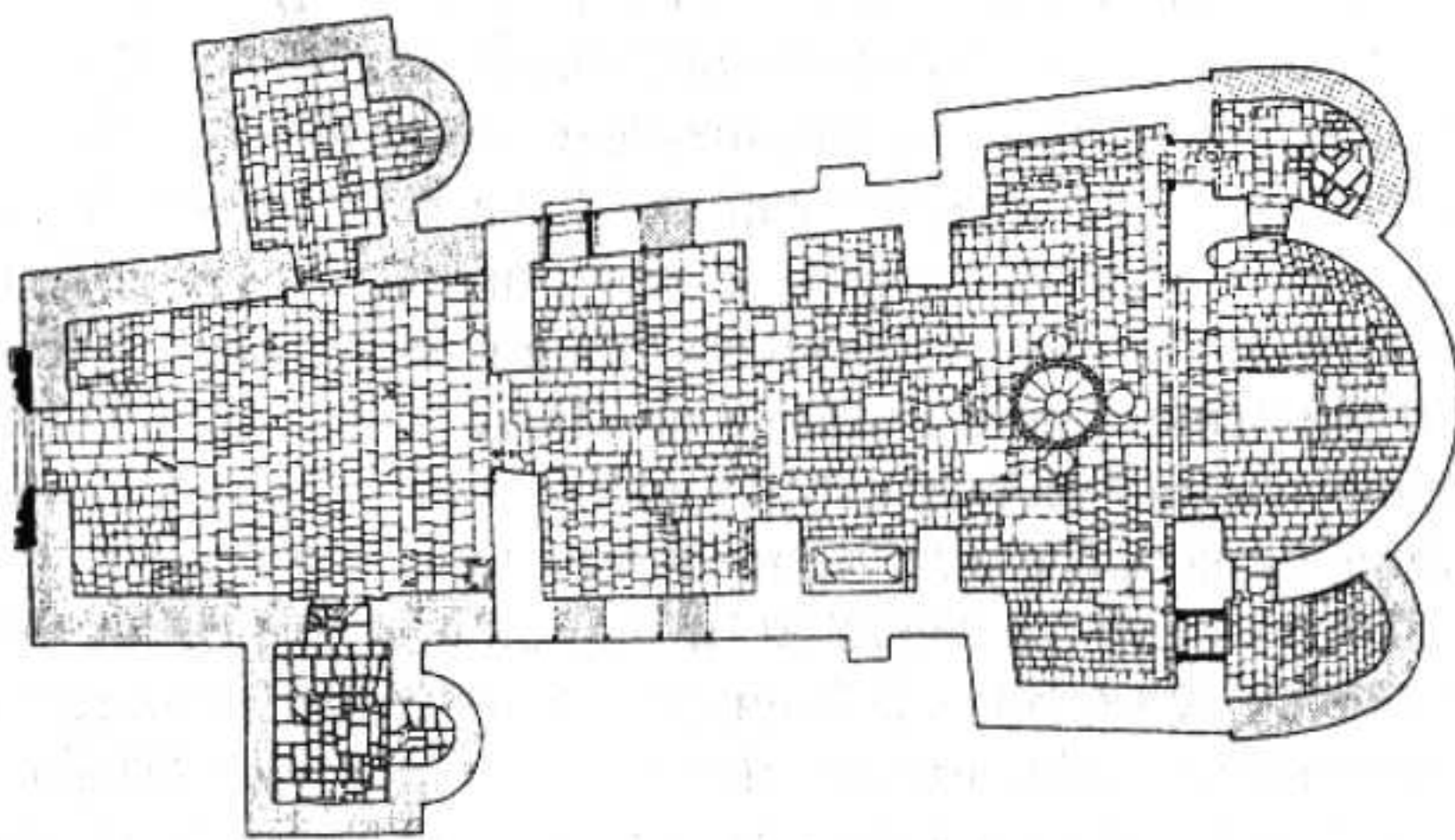
Изградња кула-звоника уз српске катедрале у време архиепископа Саве I – вероватно, и уз његово подстицање – била је, нема сумње, надахнута посебним програмом проистеклим из намене саборних храмова. На горњем, отвореном спрату висила су клепала, али и звона која су већ ушла у употребу и у православном свету. Нижи спратови могли су служити за становање или рад епископа, а у неким случајевима, њихова повезаност с катихуменом омогућавала му је прилаз у просторију у којој је присуствовао службама. Капеле у приземљу, с посебним посветама, о којима су одлучивали ктитори или епископи, укључиле су у западно постројење жичку тему бочних капела. Тако су српске саборне цркве на својеврстан начин и уз извесна сажимања већ у почетку прихватиле све про-

грамске замисли архитектонски разуђеније Жиче. Звоници су својом практичном улогом и симболичном вредношћу постали неопходни култу у средиштима епископија и посебно их означили како би њихове храмове истакли међу осталима у српској земљи.

Утицај Жиче није се исцрпао у изградњи катедралних храмова. Још за Савиног управљања српском црквом, и непосредно после њега, она је условљавала захтеве ктитора и приликом подизања или доградњавања манастирских цркава. Жеље су им, у погледу програма и облика, много одређеније биле везане за Жичу до средине XIII века него доцније. Стога манастирске цркве из друге четвртине XIII века по својим својствима представљају посебну скупину у оквиру рашког градитељства.

У трећој деценији XIII века у изградњи црква почели су да учествују и двојица старијих синова краља Стефана Првовенчаног – Радослав и Владислав. Радослав је, као очев наследник, вероватно с посебним правом, спољашњом припратом проширио дедову задужбину, Богородичину цркву у Студеници, а можда и дозидео четвртасту кулу с капелом на спрату изнад главног улаза у исти манастир. Владислав је, вероватно као управник једне области на Лиму, негде око 1225. године, саздао манастир Милешеву, чија је црква, као и Жича, била посвећена Христовом вазнесењу.

Милешева се планом и основном просторном замишљу ослањала на Жичу, мада су градитељи себи допустили извесна одступања. У питању је једнобродна црква с полукружном апсидом, два травеја и припратом; над источним травејем подигнута је кружна купола, док су на њега с бочних страна ослоњене две правоугаоне певнице (ниски трансепт). Она нема олтарски травеј као Жича, а разлика је видљива и у



Милешева, основа цркве Вазнесења и попречни пресек

постављању коцкастог постоља за куполу које нема ширину брода као ранији храмови у Србији, већ је знатно уже. Чини се да је кровни покривач првобитно био изведен у облику какав се употребљавао на тробродним базиликама, па је коцкасто постоље стајало над средњим делом. За такав изглед милешевског покривача говорила би и чињеница да је у исто време подигнута тробродна спољашња припрата у Студеници. Проскомидија и ђаконикон додати су накнадно, по живописању цркве, најкасније до 1228, вероватно по угледу на Жичу. На Милешеви је веома уочљиво да мањи мајстори нису били вични раду на новом типу рашког храма: план цркве је доста неправилан, с необјашњивим сужавањем према западној страни, а повезаност између апсиде и поткуполног простора сасвим је произвољна.

Изгледа да су градитељи већ били предвидели да на бочним странама припрате убрзо изграде капеле као у Жичи, јер су оставили по два пролаза са сваке стране. Међутим, до живописања цркве оне нису подигнуте јер су фреске прекриле и зидне испуне на првобитним отворима. До одлагања је, вероватно, дошло због одређених намера ктитора, које су се оствариле око 1236. године. Пошто је, наиме, архиепископ Сава I преминуо у Трнову, Владислав му је, већ као краљ, пренео тело у своју задужбину, припремивши за гробницу дограђену спољашњу припрату, коју је сву живописао одговарајућом темом Страшног суда. Пошто је, изгледа, изгубила горњи спрат, милешевска спољна припрата је сада ниска издужена просторија с полуобличастим сводом. Мистично осветљена, јер светлост допире само кроз западни улаз, она је, као и њена нешто млађа сродница у Бојани у Бугарској, одговорила својој надгробној намени, па се и обликом разликовала од

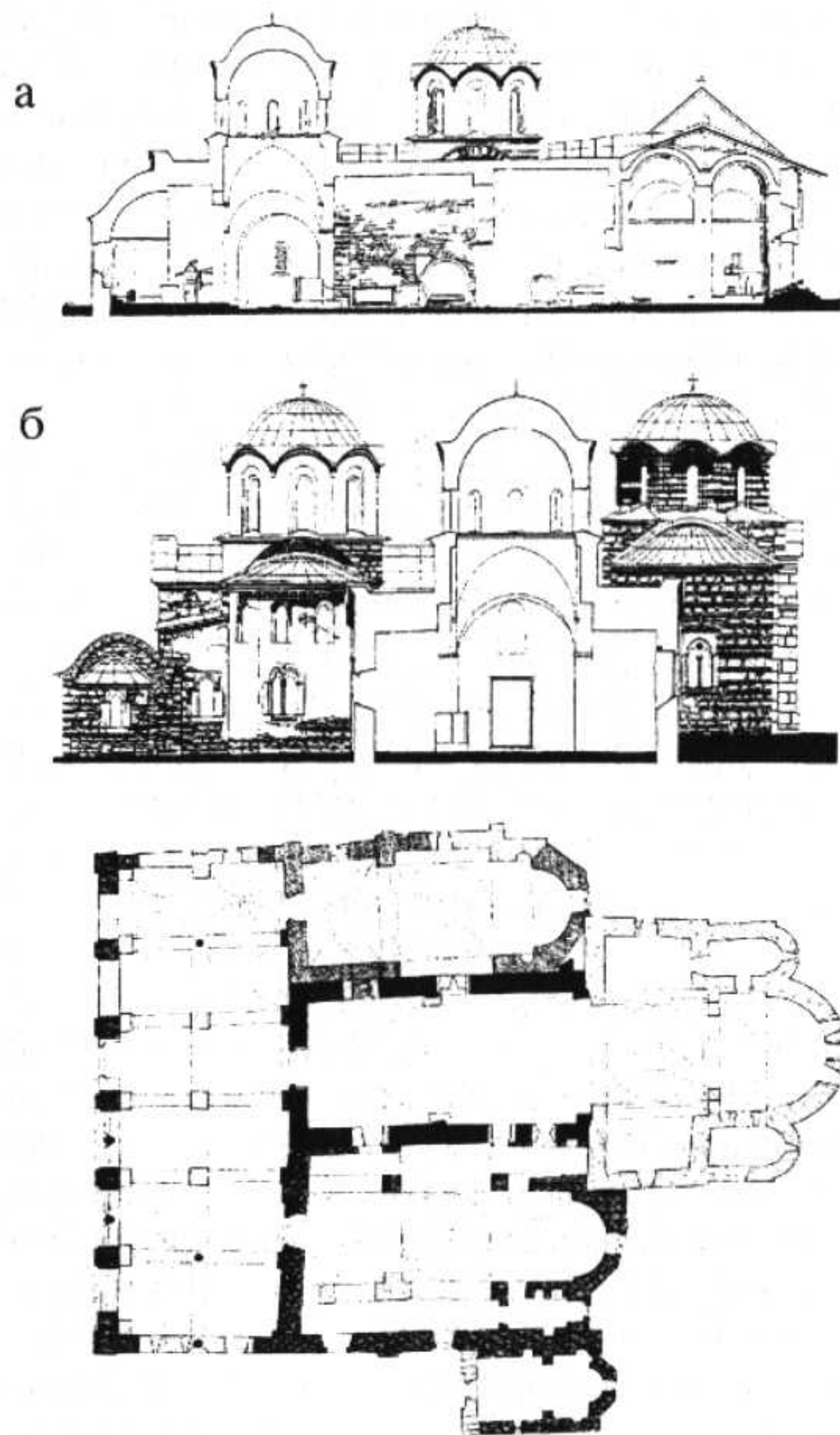
спољашњих припрата у катедралама. У исто време су уз њу изграђене и две бочне капеле, које је краљ посветио својим заштитницима у рату – св. Георгију и св. Димитрију.¹⁴

Сл. 82

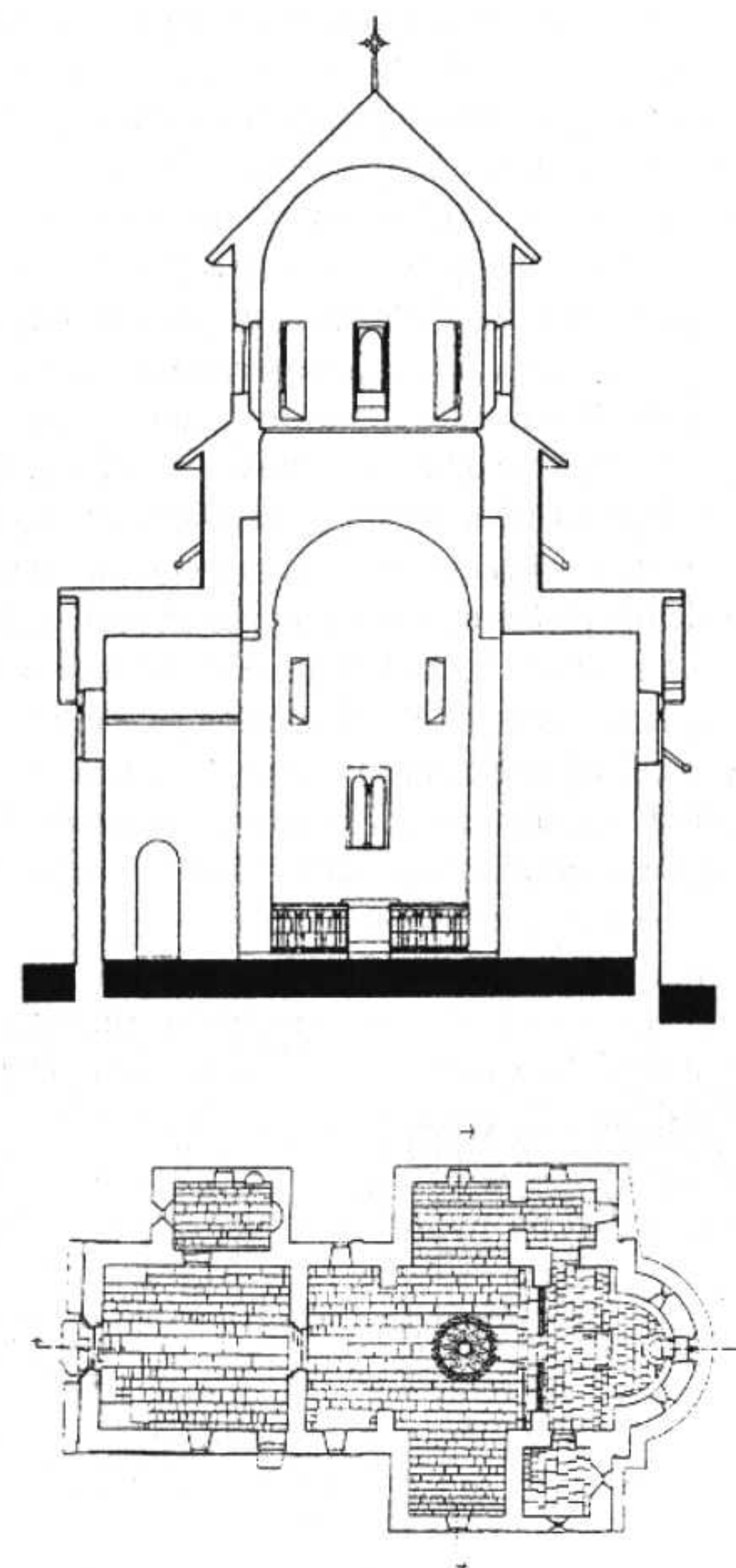
Није Милешева била прва манастирска црква којој је дограђена спољашња припрата с надгробном наменом. Нешто пре тога, свакако до 1234, краљ Радослав је, с озбиљнијим градитељским стремљењима, исто учинио у Студеници. Висока правоугаона грађевина с два травеја и с тешким крстасто-ребрастим сводовима примила је убрзо тело ранопреминулог краља. Приликом подизања, у њу је укључена и манастирска фијала за освећену воду, која је у почетку била испред цркве. На бочним странама појавиле су се већ уобичајене капеле, али јединствене по свом полукружном плану, с полукалотама као сводовима. Једна је била посвећена св. Николи, уз св. Георгија, главном заштитнику Стефана Немање, а друга је славила успомену на Немањин светачки живот. Кровови Радослављеве припрате давали су јој тробродни изглед, а фасаде су биле рашчлањене пиластрима међусобно повезаним луковима. Изграђена сигом, она је била усклађена са старом грађевином уздигнутим калканима на западној и источној страни, а саображена јој је и бело обојеним фасадама и црвеном бојом на увученим површинама – између пиластара – што се све везивало за бели мермер лица и црвени тамбур Немањине цркве. Которско порекло градитеља откривају њени крстасто-ребрасти сводови, истоветни с онима на Светом Трипуну и Марији Колеђати у Котору, али и у капели на спрату жичког звоника, одају их и танке лезене на фасадама капела, какве се налазе на неким старијим грађевинама у Боки.¹⁵

Сл. 83

Још за живота архиепископа Саве, на жичком властелинству почела је изградња храма Светих Апостола у Пећи, по значају и утицају другог споменика у рашком градитељству XIII века; заслугом архиепископа Арсенија, завршен је негде пред средину XIII века. Изгледа да је пробитна намера била да се – слично Светим Апостолима у Цариграду – изгради заједнички маузолеј за српске црквене поглаваре.¹⁶ Задржавши ту улогу, он је крајем XIII века, после страдања Жиче, постао ново седиште архиепископије. Изградњом је, заправо, продужена једна добро очувана старија тробродна црква, типа тзв. трицрквене базилике, чије је време настанка неизвесно. Одстранивши јој апсиде, градитељи су, на источној страни, дозидали просторе који су били у складу с програмом рашких цркава: поткуполни простор с округлим кубетом, ниски трансепт за певнице и олтарски простор с проскомидијом и ђакоником. Милешева јој је претходила тиме што је имала округло кубе и бочне просторе уз олтар с апсидама. Према жичком обрасцу, старији бочни бродови, сва је прилика, преузели су улогу бочних капела, док су фасаде биле обојене црвено. Дугачак средњи брод старије грађевине био је погодан и за службе предвиђене за припрату. Прилагодивши размере дограђених делова старијој тробродној грађевини, градитељи су створили ниско а широко здање. Пошто су преузели улогу надгробне цркве, пећки Апостоли нису имали потребе за спољашњим нартексом као Студеница и Милешева. Та чињеница и у исто време изграђени трочлани олтарски простор одстранили су дотадашња колебања неимара рашког плана, и са већ установљеним саставницама црквеног простора у Жичи допринели да се



Основа ђећких цркава (од пренемањихког времена до друге половине XVII века); а) подужни пресек кроз Свете Апостоле, б) појечни пресек кроз куполу Светих Апостола

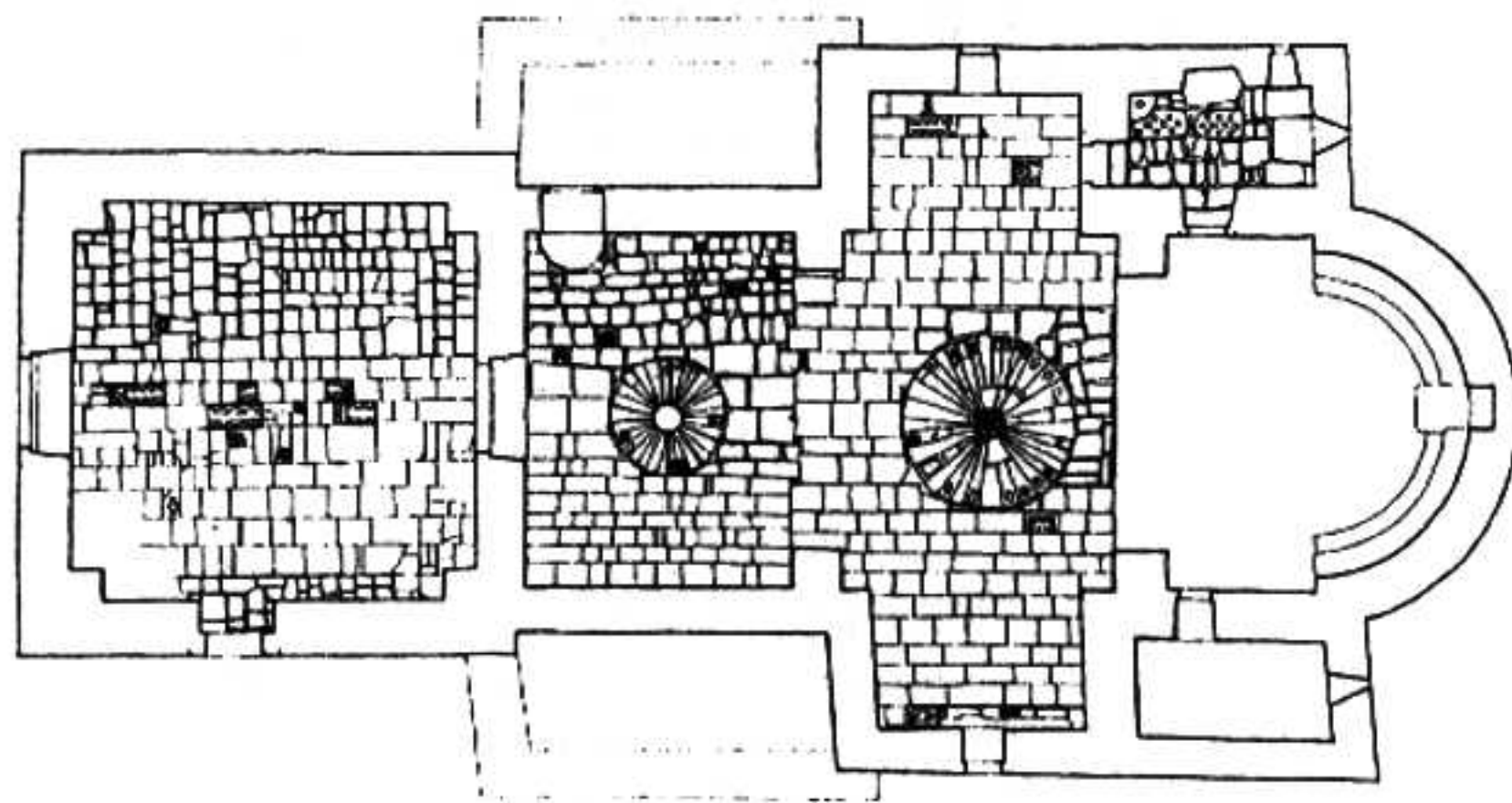


Морача, црква Успење Богородице, основа и појечни пресек

утврди све оно што је у рашком градитељству постепено сазревало.¹⁷

Сл. 84, 85

Није, стога, необично што су се одједи архитектуре пећке цркве одмах осетили у Придворици код Студенице и у Морачи. Морача је натписом тачно датована у 1251-52. годину, а ктитор јој је био кнез Стефан, Вуканов син и Немањин унук. Она је једнобродна, с три травеја и округлом куполом, трочланим олтарским простором, без бочних апсида, припратом с уздужним полуобличастим сводом и бочном капелом уз њу, посвећеном св. Стефану, ктиторовом имењаку и заштитнику. Сви битни чланови плана и просторног склопа из Жиче и Пећи складно су се стекли у морачкој цркви. Жича и Милешева утицале су на њену изузетну висину. Једино одступање у Морачи састојало се у томе што није добила две капеле уз припрату као остали храмови, већ само једну. Зидана тесаницима сиге, Морача одаје – обликом и занатском обрадом бифора



Придворица, црква Преображења, основа

на апсиди и прочељу, и изгледом два портала – класарско умеће которских мајстора.¹⁸

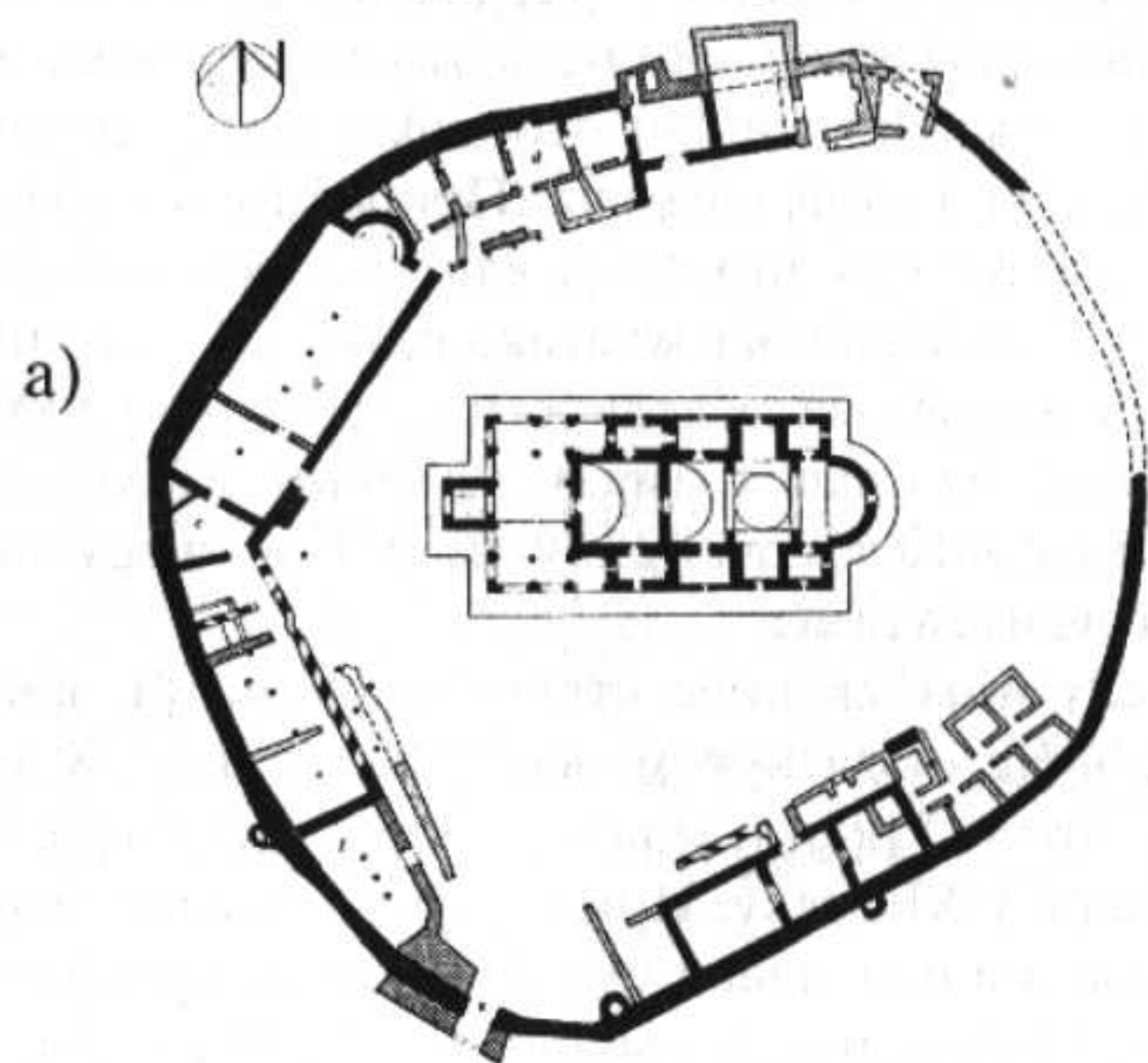
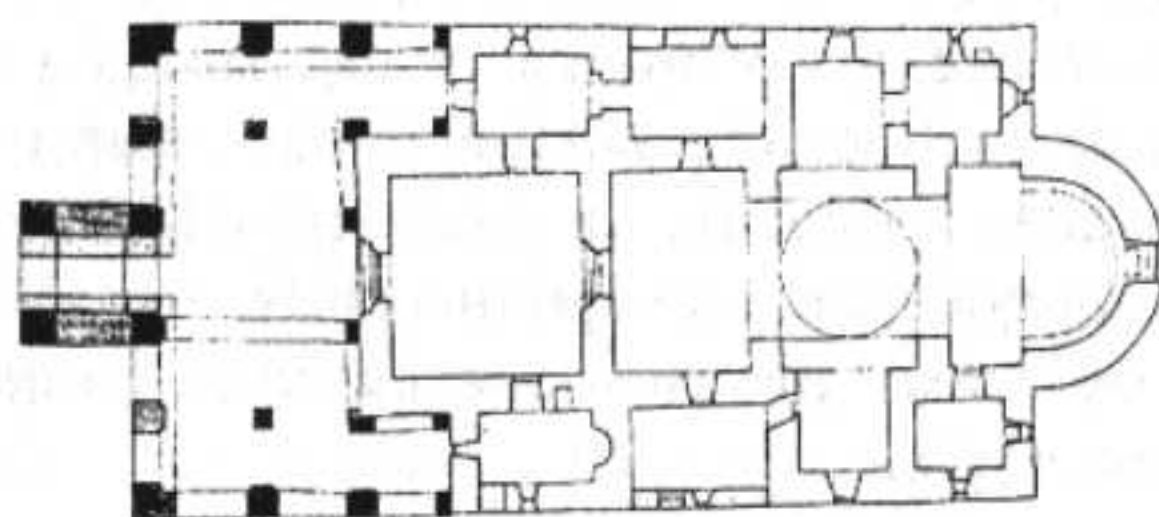
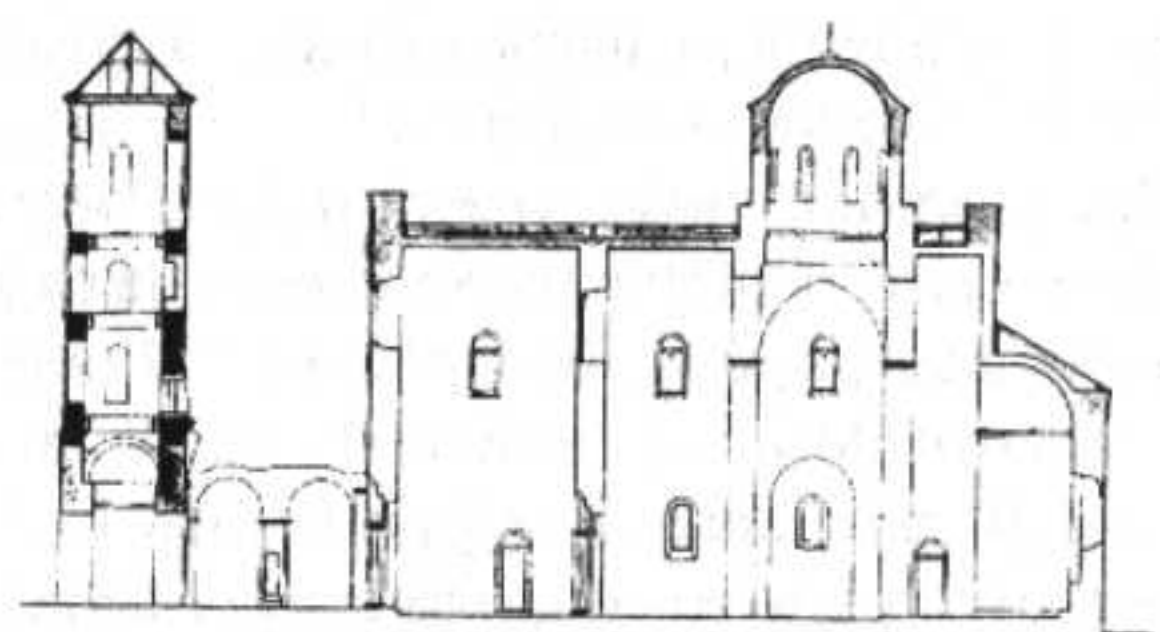
Сл. 86

О Придворици нема најстаријих историјских података, али јој особине довољно речито говоре у прилог датовања у време око средине XIII века. Она је нижа и мања од Мораче, али има све њене саставне делове. У Придворици су, међутим, бочне капеле уз западни травеј, припрата има калотасти свод, а купола је осмоугла, више налик на жичку. Пећ је условила њену малу висину и општи склоп маса, а можда, с обзиром на распоред просторија, и спољашњи тробродни изглед.¹⁹ Са Светим Апостолима у Пећи, Морачом и Придворицом престаје градња спољашњих припрата у манастирским црквама; оне су се доцније јављале само уз катедрале.

Рашка црква у другој половини XIII века доживела је даљи развитац у смислу уједињавања разноликих просторних чланова у споља јединствено тело грађевине, не мењајући основне особине плана, а дошло је и до увећавања њених размера. Природно, нису се све цркве повиновале новом току, али оне најистакнутије свакако јесу. Велик број изузетака казује да је, заправо, дошло до извесних недоследности у примени основних градитељских замисли храма. Споменици из тога доба представљају зато трећу, прилично одвојену скупину у рашком градитељству.

На челу нове скупине стоје Сопотани са црквом Свете Тројице, подигнутом око 1260. године. Ктитор јој је био краљ Урош I, један од најистакнутијих српских владара у XIII веку. Црква се није готово нимало удаљила од жичког плана без спољашње припрате са звоником. Одступања су, међутим, знатна у горњим деловима грађевине. Кубично постоље је уже од брода, као у Милешеви, а купола има кружни тамбур, као у

Сл. 87



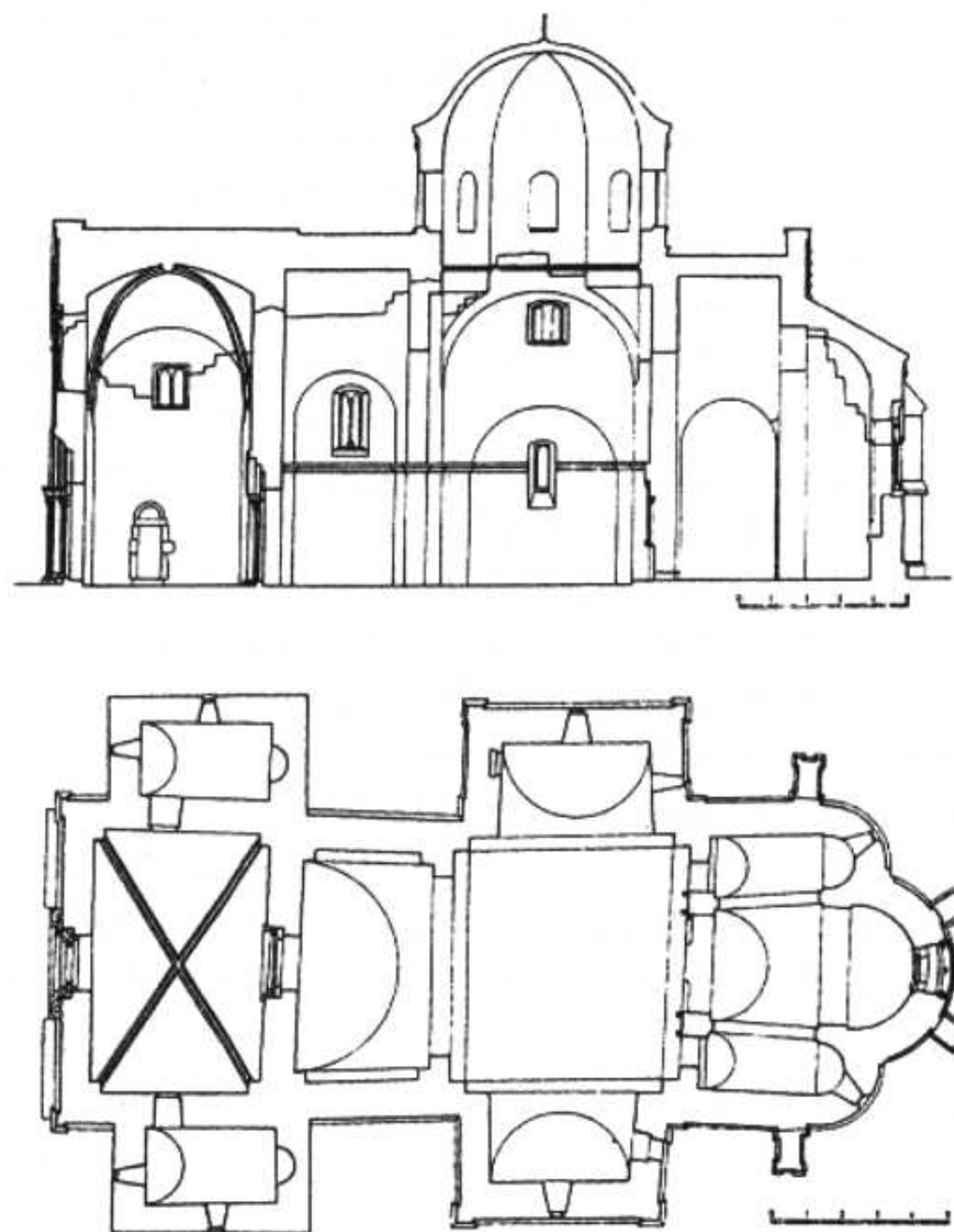
Сопоћани, црква Свете Тројице, основа и подужни пресек; а) план манастирске целине

Милешеви, Пећи и Морачи; фасаде брода и тамбура рашчлањене су лезенама, док су аркадни фризиви у највишем појасу зидова. Оно што Сопоћане, на први поглед, одваја од очуваних старијих споменика, то је тробродни спољашњи изглед: сви бочни простори – они уз олтар, певнице и капеле – подведени су под јединствене, једносливне, ниже кровове. На тај начин је њихово раније разноличје одстрањено ради утиска целовитости. Вероватно су подстицајну улогу за такво решење одиграли претходни примери тробродности: на спољашњој припрати у Студеници, можда у Милешеви и Придворици, али свакако на западном делу у Светим Апостолима у Пећи. Истина, све претходне тробродности биле су делимичне и друкчије. Сопоћански захват је коренитији јер се односио на неке битне саставне делове у склопу рашког храма. Остваривши нов спољашњи изглед, Сопоћани су постали веома значајни за потоње градитељство. Извођачи су се, ипак, потрудили да раскид с традицијом ни са спољне стране не делује сасвим упадљиво. Зато су све фасаде, изидане сигом, обојили кречнобело, а куполу црвено и жуто, како би их приближили студеничкој цркви. Приморци су исклесали прозоре и портале у романичком духу, тако да својим облицима нису нарушавали добро познати изглед.²⁰ Првобитни сопоћански живопис, будући да је очуван, разрешава шта се у педесет претходних година догађало с посветама бочних просторија уз олтар и капела уз западни део рашких цркава. После разних колебања, најзад је проскомидија примила живопис који је славио Богородицу, а ђаконикон – св. Николу. Тако је у Србији остало задуго. Бочне капеле уз сопоћанску припрату биле су посвећене св. Стефану и Симеону Немањи. Колико год да су Жича, с капелом

Светог Стефана, и Студеница, с капелом Симеона Немање, биле претходнице, у Сопоћанима, наспрамним постављањем капела Св. Стефана и Св. Симеона Немање, питање њихове посвете изгледа да је извучено из надлежности ктитора, јер је добило виши смисао. Св. Стефан је већ постао заштитник династије; Симеон Немања се сматрао творцем државе и њеним чуваром, а не само родоначелником владарске куће. Остаје неизвесно да ли су баш у Сопоћанима њихове капеле први пут повезане у целовиту идеју, али је извесно да су тај пример следили потоњи градитељи.²¹

У последњој четвртини века уз сопоћанску цркву дограђена је спољашња припрата, подељена на травеје, с једном вишеспратном кулом-звоником на прочељу. Нова припрата и звоник почивали су на ступцима и стубовима; били су отворени у нижем појасу. Припрата је, тиме, претходила отвореним спољашњим нартексима на црквама раног XIV века. Без обзира на разлике, које су биле последица формалног развитка, поновљен је, у суштини, жички пример. Сва је прилика да је до доградње дошло стога што су, у то доба, бар једно време, Сопоћани били седиште рашке епископије.²²

Сопоћани су, у целини, на нов начин уобличио програмске идеје рашке цркве. Међутим, то није било одмах прихваћено. Тек крајем XIII и почетком XIV века њихов утицај се више осетио. Тако краљица Јелена, жена Уроша I, још за његовог живота, око 1270. године, није била склона да се, подижући своју задужбину Градац на Ибру, поведе за облицима мужевљевог цркве. Гајећи успомену на великог претходника Симеона Немању, она је не само посветила цркву Богородици већ јој је и у многим појединости узор била Студеница. Истина, план је више зависан од жичког праузора, али је троделни олтар с три апсиде

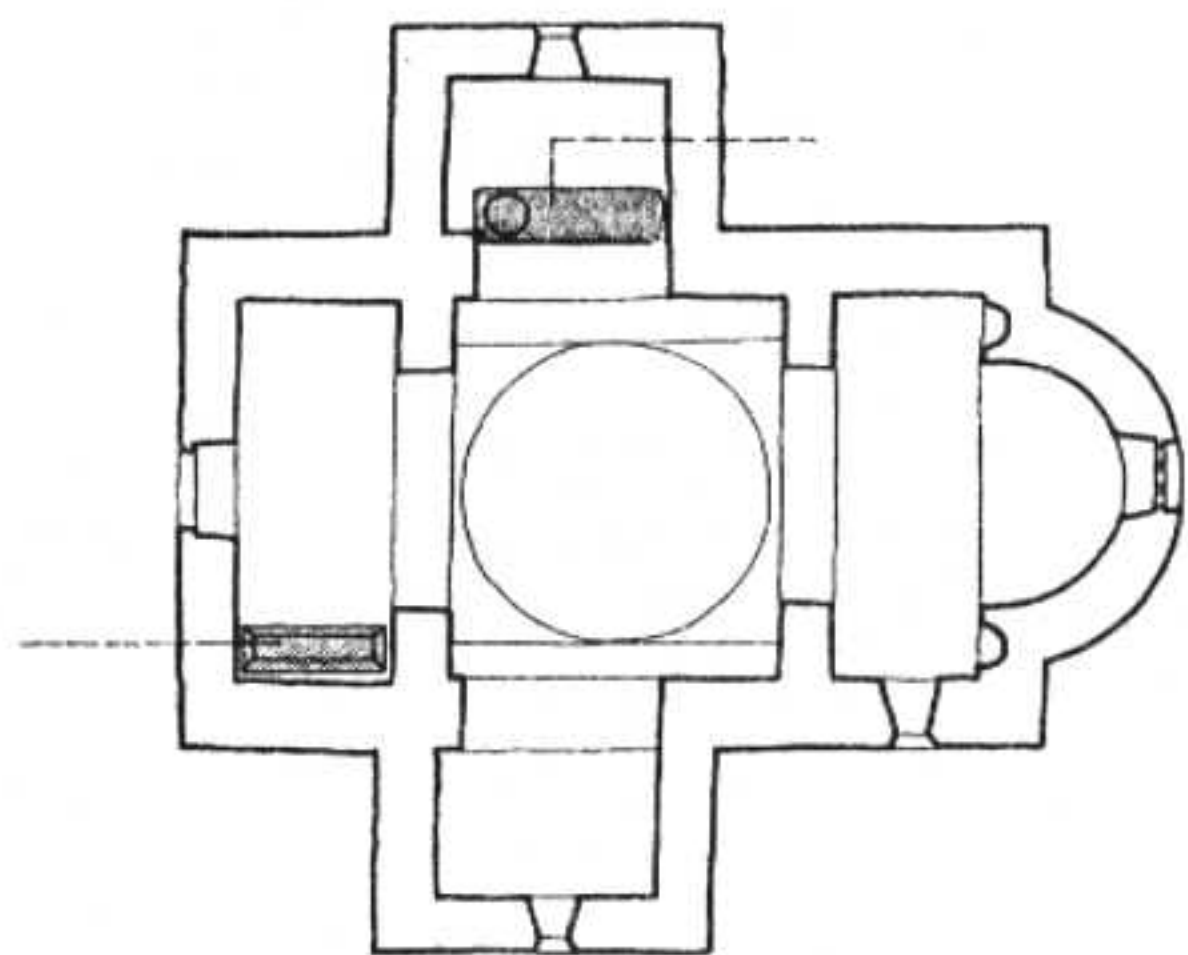


Градац, основа и подужни пресек цркве Благовештења

и зиданом иконостасном преградом готово преписан са Студенице. Ниски трансепти су остали с двосливним крововима као на црквама до средине века, док су на капелама, посвећеним истим патронима као у Сопоћанима, они једносливни, према правилима уобичајеним у другој половини столећа. Купола је изузетна по споју елиптичног облика у унутрашњости с осмостраним са спољашње стране. Градац је обележен посебношћу кроз готичку стилску обраду:

над припратом је ребрасти свод, већина камених оквира на прозорима и вратима је са шиљатим луковима, док зидове око олтара учвршћују контрафори. И градачка црква, изидана тесаницима сиге, а рашчлањена угаоним лезенама, била је премалтерисана и, како изгледа, бело обојена; једини живописни нагласак постојао је на кровним покривачима, изведеним црвеним и зеленим глеђосаним плочама.²³

Ни у друге две, скоро у исто време подигнуте цркве нису биле уграђене сопоћанске замисли. Није то ни било могућно јер су у питању била скромна здања. Једну је подигао, 1269. године, епископ зетски Неофит у насељу Богдашићима, у Боки которској, на имању саборног храма Светог Михаила на Превлаци. На малом, једнобродном, призматичном телу цркве, изиданом каменим тесаницима, наткривеном преломљеним готичким сводом, истицале су се само полукружна апсида и правоугаоне певнице. Рашки тип



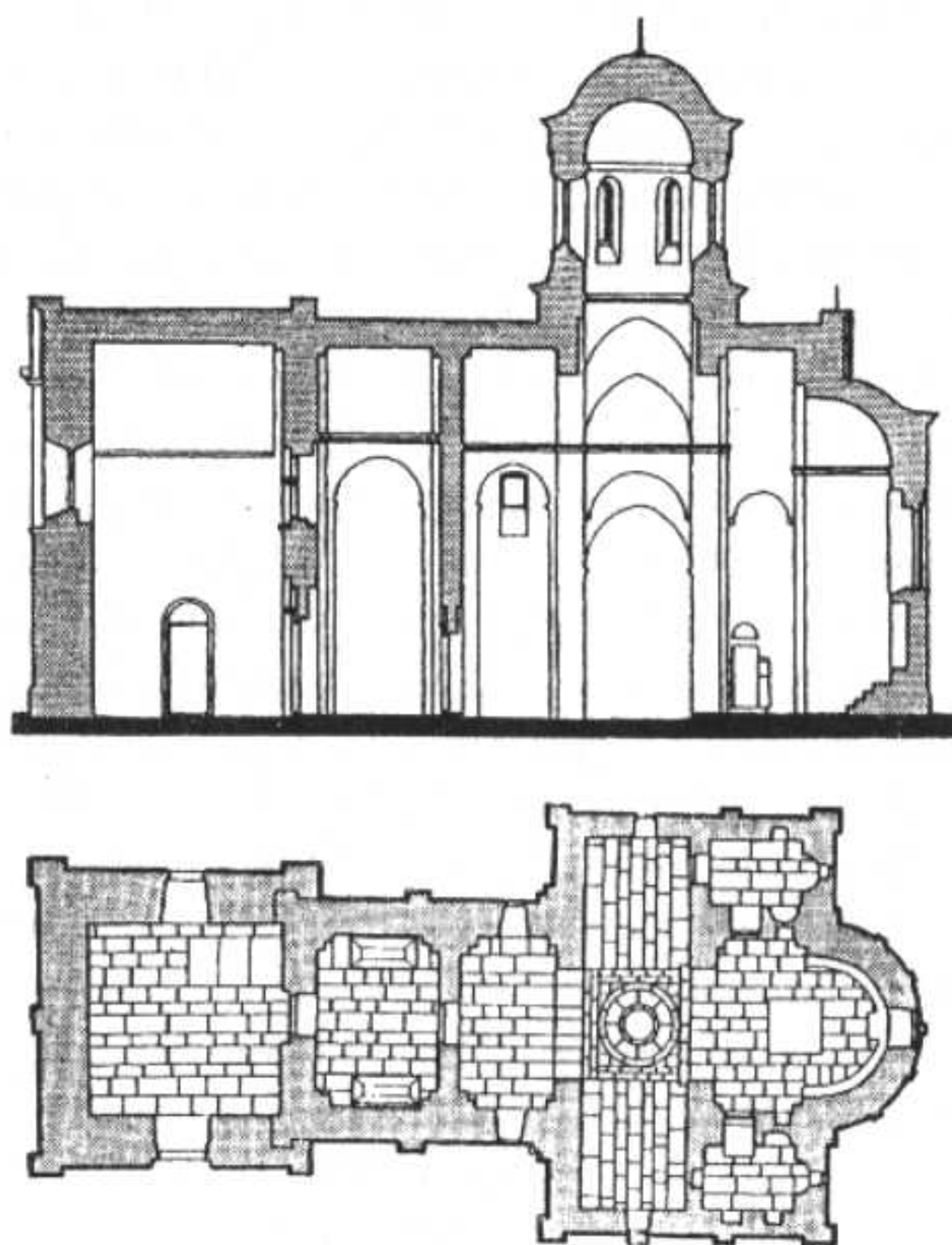
Давидовица, претпостављена основа

црквене грађевине био је сведен на најједноставнији облик.²⁴ Друга црква, Давидовица на Лиму, нешто већа, али ни приближно оних размера као остале немањичке задужбине, била је, ипак, изграђена с више амбиција. На једнобродној цркви, с три травеја и полукружном апсидом, стајало је округло кубе, док су правоугаоне певнице претворене у бочне капеле, такође с округлим кубетима. То решење, коме се приклонило из нужде или штедње – а можда и накнадно, као што је додата и правоугаона припрата – издваја Давидовицу из низа рашких споменика. Њен ктитор жупан Дмитар, син великог кнеза Вукана, а брат кнеза Стефана, утемељитеља Мораче, под старост, кад је већ био монах именом Давид, позвао је, 1281. године, градитеља Десину де Риса из Дубровника, заједно са сином Влахом, који су храму дали романичко-готичка обележја у појединостима. Случајно сачуван уговор о раду на цркви од општијег је значаја за познавање делатности градитеља из Приморја у унутрашњости Србије. Тај једини писани извор осветљава многа обележја јадранског мајсторства и на другим рашким црквама.²⁵

Тек су на последњој рашкој цркви из XIII века, Светом Ахилију у Ариљу, катедрали моравичких епископа а задужбини краља Драгутина из око 1290. године, искоришћена нека сопоћанска искуства. Међутим, као касни споменик рашког типа, Ариље није имало неке битне делове ранијих цркава због постепеног искључења, из литургијских разлога, појединих просторија, а стекло је извесне особине условљене стилским развитком. Оно има опште црте рашког плана, па чак и велику, правоугаону спољашњу припрату с полуобличастим сводом, али му недостају бочне капеле, а као катедрали – и звоници. Идући за

Сл. 90

Сл. 91

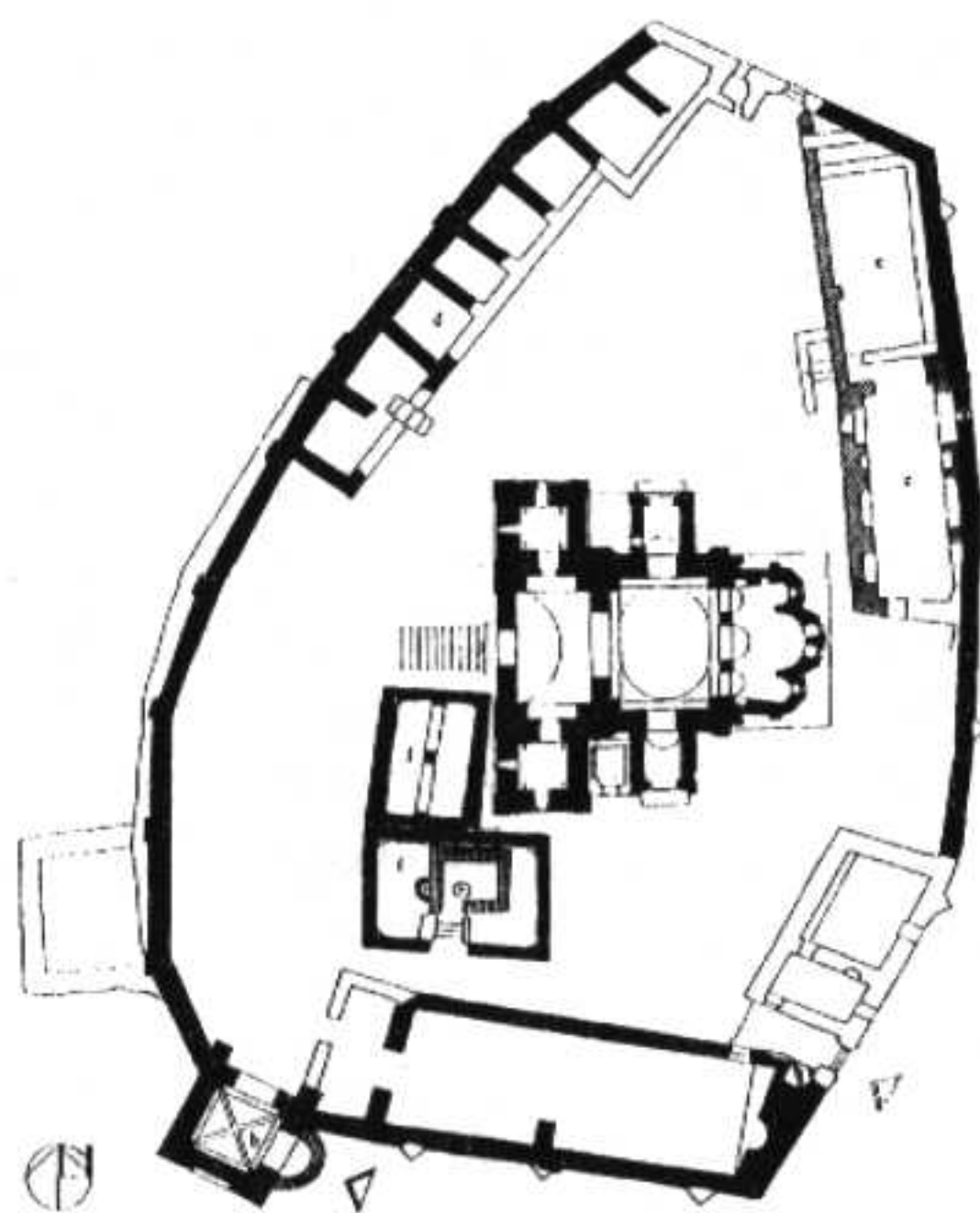


Ариље, Свети Ахилије, основа и подужни пресек

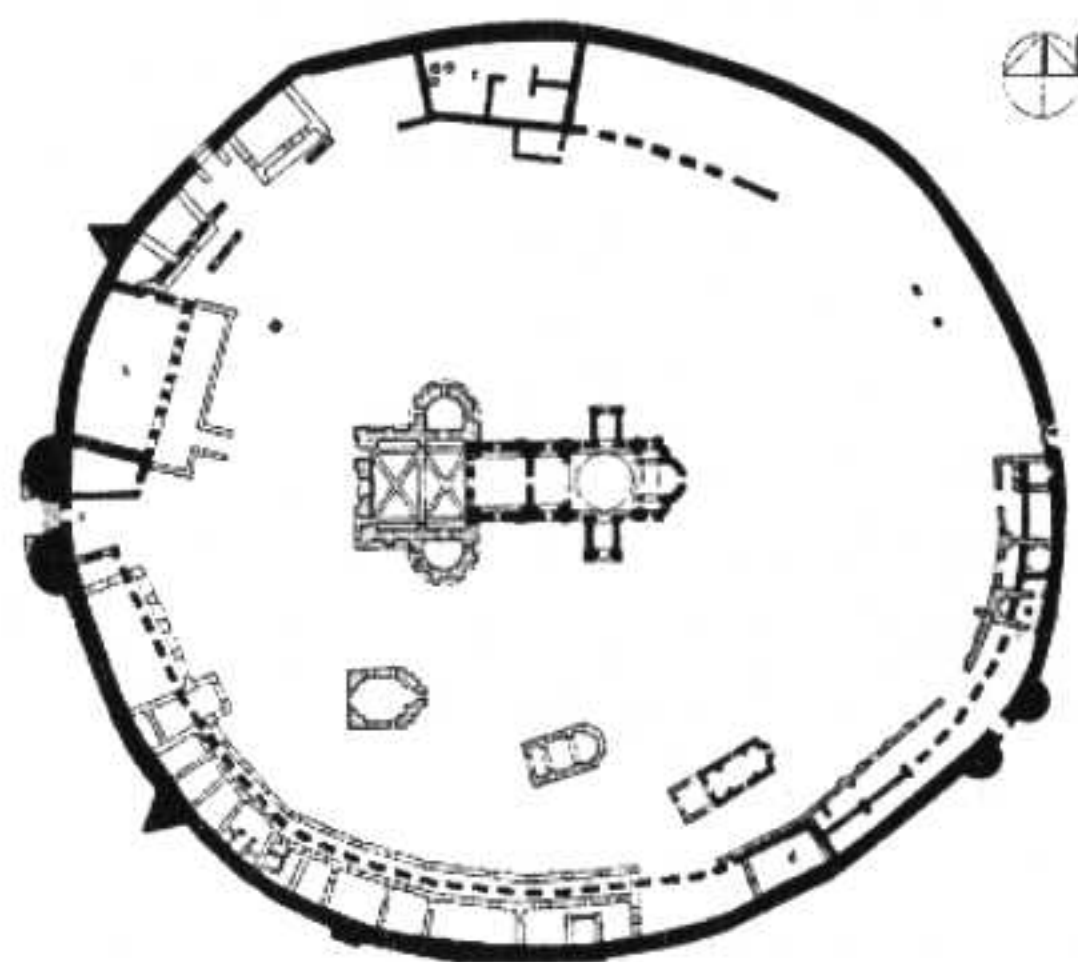
примером Сопоћана, градитељи су певнице и бочне просторије уз олтар покрили истим кровом, тако да је остварен тробродни изглед; ти „лажни“ бочни бродови знатно су краћи од сопоћанских зато што не постоје капеле. И кубично постоље је, као у Сопоћанима, уже од брода цркве, а кубе округло. Игра светлости и сенке на фасадама знатно је истакнутија него у Сопоћанима и Градцу, јер су пиластри дебљи, гушће распоређени и повезани прислоњеним луковима, а аркадица, смештених испод њих и под стрехама, има више него на ранијим споменицима. Цела црква, зидана тесаницима

сиге, била је такође бела, осим кубета и његовог постоља, где су били исликани тесаници и опеке, како би се опонашао византијски начин грађења. То сликарско опонашање технике зидања учинило је живљим ариљске фасаде,²⁶ и ма колико оно било природно с обзиром на ранију живу обојеност кубета на рашким споменицима од Студенице до Сопоћана, присутност мотива „хелијастог“ византијског грађења оглашавала је промене у српском неимарству на размеђи векова. Чак и кад су оне наступиле, раскид с рашким наслеђем – у плану и обради – није био потпун: неки велики споменици из XIV века њиме су се користили, а мали, у старом језгру државе, претежно су се на њега ослањали.

Изгледа да су све манастирске целине из XIII века биле у Србији утврђене или ограђене дебелим зидовима. Њихови бедеми, више изидани ломљеним него притесаним каменом, нису очувани у првобитном облику, а многи се тек откривају испод каснијих преградњи или наслага земље. Већином су настајали упоредо с црквама или непосредно после њихове изградње. Обухватили су манастир у виду неправилног прстена и обично су имали двоја наспрамна врата. Крајем XII века, зидна платна су ојачавана троугаоним и правоугаоним пиластрима (Ђурђеви Ступови у Расу), који су затим прерастали у моћнија упоришта с улогом кула (Студеница). Улази су обезбеђивани полукружним кулама или, пак, четвртастим пирговима-звоницима (Студеница). Касније су, погдегде, и мања утврђења на оближњем брежуљку, повезана зидинама с бедемима манастира, играла улогу чувара (Градац, Пећ), или су то били истакнутији пиргови у њиховом саставу (Хиландар, Ариље и, на почетку XIV века, Бањска).



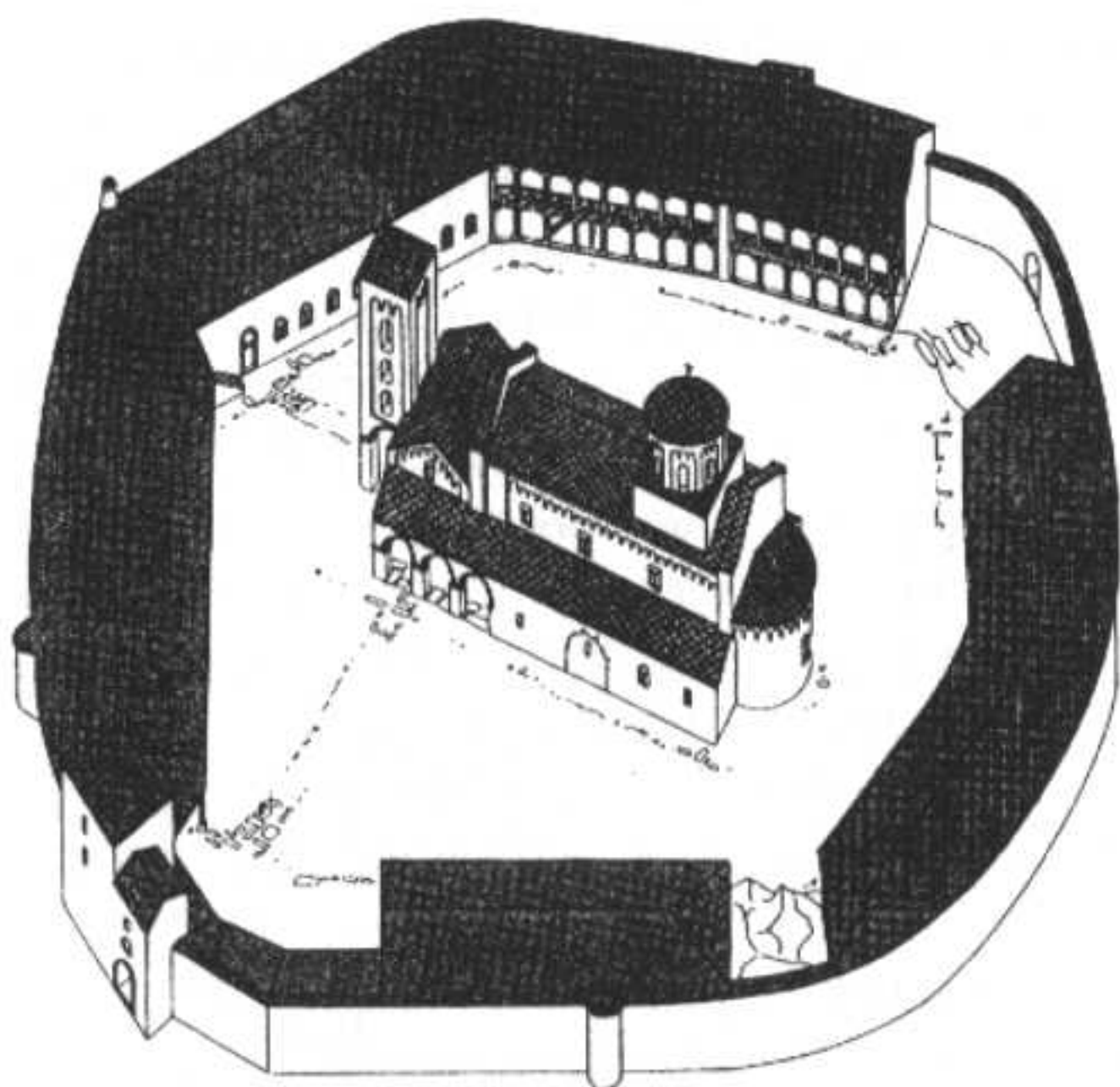
Ђурђеви Ступови у Расу, план манастира



План манастира Студенице

У оквиру манастирских зидина одвијао се живот по прописима појединих типика, а да би се ускладио с њима, није било довољно постојање само главне цркве (католиконе) у средини дворишта. За обред су биле неопходне трпезарија, мање капеле (параклиси), гробљанска црква за монахе (усипалница). Већином правоугаоне грађевине с апсидом, трпезарије су смештене према западном излазу из главне цркве, како би приступ монаха обеду, после службе, био најпогоднији. Изидане су знатно скромније него храмови, али у тадашњем стилу (Хиландар, Студеница, Хвосно, Ђурђеви Ступови у Расу, Сопотани, Градац, Бањска). Њихову унутрашњост испуњавали су велики столови, међу којима су били посебно издвојени, према апсиди, они за игумана и угледније старце. Изгледа да су претежно били исклесани од племенитијег камена, с једном ужом страном полукружно завршеном и с мало уздигнутим ивицама; били су слични онима што су се сачували у Светој Гори (Студеница). Црквице с посебним посветама дизане су како у дворишту тако и по пирговима (Хиландар, Студеница – Никољача, Градац), а понегде и у оквиру конака; биле су једноставних планова и сведених облика, зависно од времена настанка. Гробљанске цркве из XIII века још нису пронађене; по ранијим и каснијим примерима види се да су биле изграђене изван зидина манастира и да су имале нарочит облик, понегде с криптом за кости и капелом изнад ње за помене.

У унутрашњем делу опасаном бдедима пружали су се коначи с ћелијама за монахе и с управном зградом (игуменаријом). Судећи по остацима и касниим примерима, коначи су и у XIII веку имали на pročелу отворене ходнике с луковима на стубовима или ступцима, клесаним, зиданим или дрвеним (Студеница,



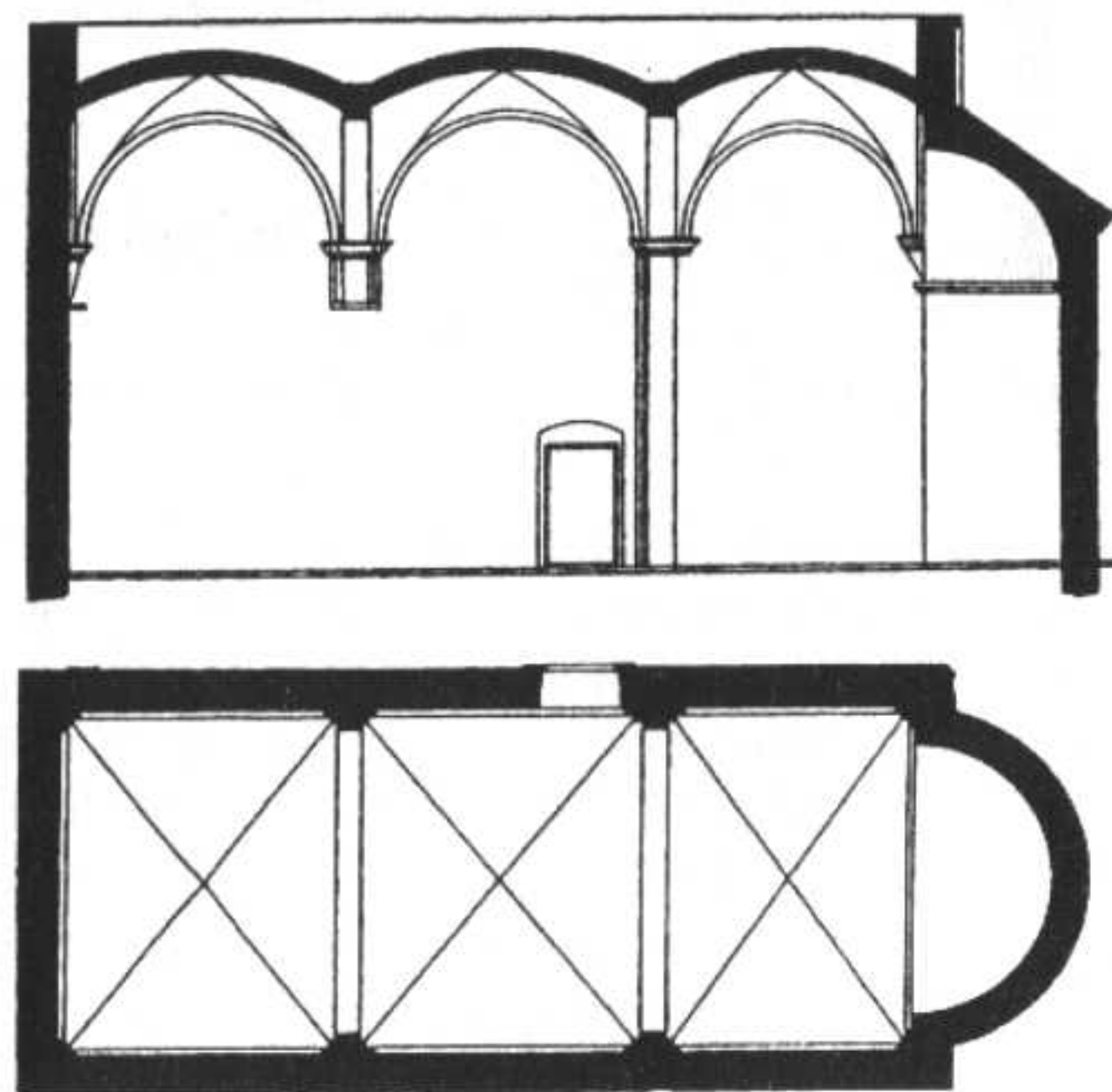
Замислиен изглед манастира Сопоћана на основу података добијених ископавањем у оквиру зидина

Ђурђеви Ступови у Расу, Хвосно, Градац, Сопоћани); ређе су подизани без њих. Изван зидина постојале су грађевине манастирске економије и перионице. Сви манастири су имали потребу за обиљем воде: постоје остаци водовода (Студеница), цистерни (Ђурђеви Ступови) и агиазми (Студеница); водоводни уређаји су грађени према начелима XIII века, некад и с уметничким осећањем.²⁷

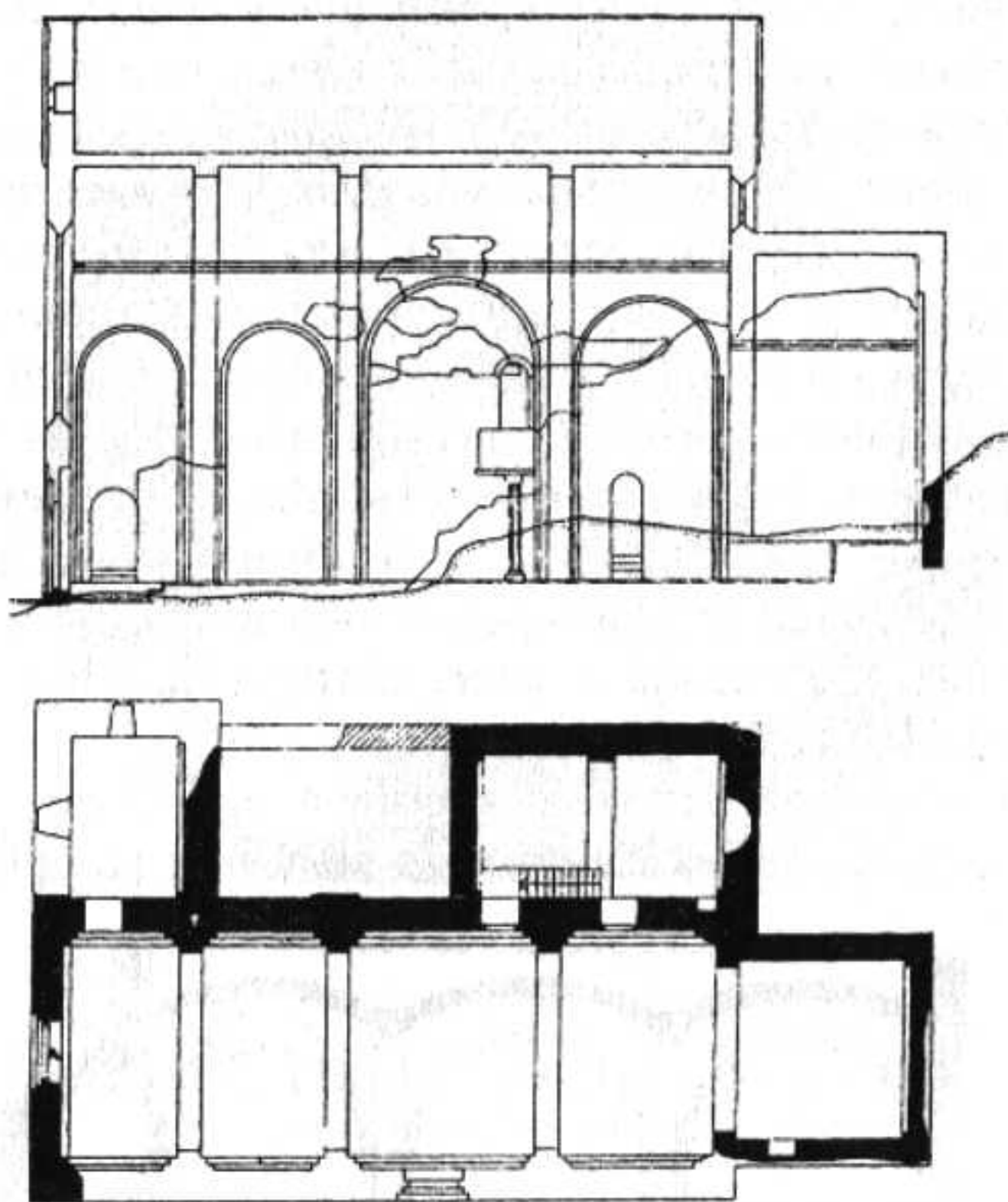
Напоредо с развитом рашког градитељства у унутрашњости српске државе, текао је посебан живот архитектуре у Поморју. Иако се рашки изглед цркве не би могао замислити без приморских уметника, јер су јој они дали стилски печат романике и романо-готике, на

јадранској обали српске краљевине у градитељству су преовладала начела зависна од католичког култа. Планови цркава су се, стога, разликовали од рашких а примењене конструкције улазиле у оквир западно-европског заната. Међутим, претходни пут градитељства у српским приморским градовима није напуштен у XIII веку; облици цркава су се постепено мењали, а њихов романички стил прерастао у готички, али је стари садржај простора остајао неокрњен. Иако католичко градитељство у Приморју није досегло изворност рашког неимарства, оно није било лишено сопствених обележја и свог, историјским приликама условљеног тока.

Поморје је у XIII веку, као и у претходном столећу, остало одано двама типовима цркава – једнобродном и



Свети Павле у Котору, основа и подужни пресек



Фрањевачка црква у Бару, реконструисана основа и продужни пресек

тробродном. Разлике у појединостима плана, у оквиру једног типа, издвајају цркве у мање групе са заједничким особинама; међу једнобродним их има несумњиво две. Прва група је настала под утицајем которског градитељства касног XII и раног XIII века, чији су представници Свети Лука и Света Марија Колеђата. У њој су, још увек, садржани остаци византијског типа сажетог уписаног крста, који долази до изражаја у подели простора на травеје помоћу истакнутих пиластара и ојачавајућих лукова свода, и рашчлањавању помоћу прислоњених лукова. Ако се цркве ове

групе упореде са старијим споменицима, запажају се знатне разлике: недостају им куполе, а уведени су крстасти или ребрасти сводови над травејима, док стилским обележјима нагињу готици. Изразити представници те групе су Свети Павле у Котору и франјевачка црква у Бару. Храм Светог Павла посветио је свом светитељу-имењаку угледни которски грађанин Павле Бари, подигавши га 1263. године, у време владавине краља Уроша I. Он следи которску црквену архитектуру која је била омиљена педесет година раније – има три травеја с крстастим сводовима и полукружну апсиду, али су му пиластри рашчлањени.²⁸ Рушевине франјевачке цркве у Бару (Свети Марко) приказују завршни чин у преради старог наслеђа. Она има четири травеја, као црква С на Ратцу: други травеј, са западне стране, најдужи је и има највише прислоњене лукове, јер чува успомену на поткуполни простор, док су два западна најкраћа и једнака. У њеном олтарском делу није више полукружна већ правоугаона апсида. Уз северну страну се пружа уздужна просторија од два травеја, која је служила као сакристија за потребе франјевачког богослужења, док је уз западни травеј правоугаона капела непознате намене. Једна стара особеност которског градитељства улила се, уз одређене прераде, у франјевачку архитектуру заслугом краљице Јелене, жене Уроша I. Барској франјевачкој цркви, коју је завршила 1288. године, она је, заправо, била ктитор.²⁹

Као сведени облик ове групе, у погледу размера и типа, делују мале градске цркве попут Свете Марије, испод утврђеног града Дања код Скадра, и Светог Саве у Будви. Судећи по стилу и најстаријим очуваним фрескама, Света Марија припада другој половини века. Складних размера, с високим готичким кровом и

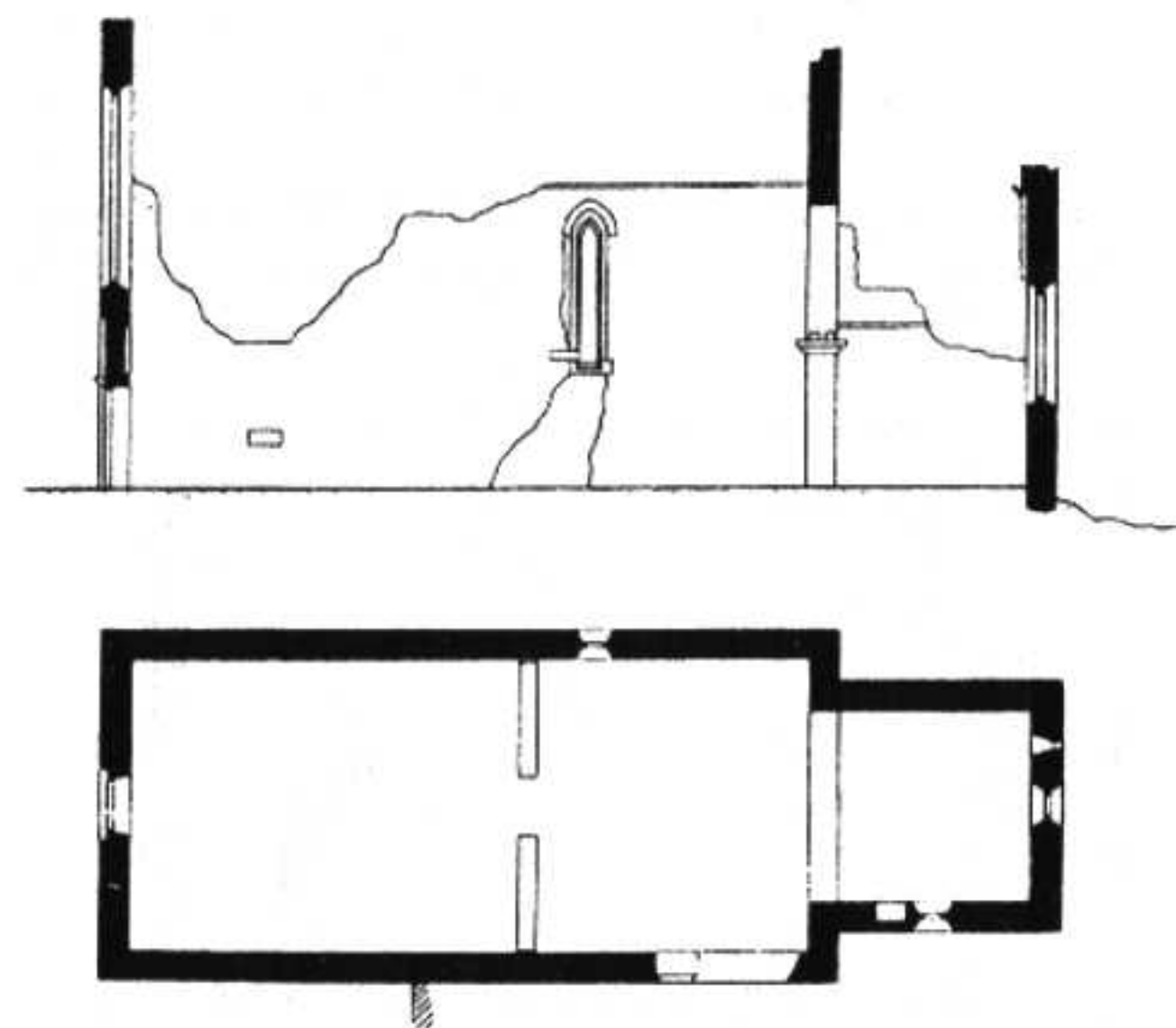
полукружном апсидом, она има два травеја подељена пиластрима и ојачавајућим луком, готички подужни свод и зидове рашчлањене прислоњеним полукружним луковима.³⁰ Црква Светог Саве је по духу више романичка, једноставна, није рашчлањена, али су јој спољни зидови од наизменичних редова црвенкастих и белих тесаника.³¹

Краљица Јелена је у последњим деценијама XIII века одиграла пресудну улогу у градитељству Поморја, потпомогнута својим синовима. Боравећи дуже време у Приморју, после напуштања престола, као православна монахиња, али пореклом католикиња, она је прегла да подигне и католичке цркве, пошто је претходно установила неке православне манастире.³² Заправо, њени храмови стоје на челу свих типова који су се тада појавили у Поморју српске државе. Окруживши се ученим саветницима, она је, очигледно, њиховом помоћу пренела са апенинског тла већ уведене типове цркава.

Кључна година за појаву друге, проповедничке скупине храмова изгледа да је била 1288, када су, према старим изворима, освећена четири Јеленина фрањевачка манастира: у Бару, Котору, Улцињу и Скадру. Барски храм се ослонио на которско наслеђе, скадарски није пронађен, али су зато улцињски и которски храм, чији су само темељи очувани, довољни сведоци прихватања умбријско-тосканске једнобродне проповедничке цркве у Србији. Они су скоро једнаких размера. Дугачки правоугаони брод которског храма завршавао се правоугаоном а улцињски полукружном апсидом; кровни покривач је био дрвен. Которско светилиште је имало, сва је прилика, ребрасти свод. У њему постоје остаци танког парапетног зида, који га је делио скоро по половини, одвајајући простор за

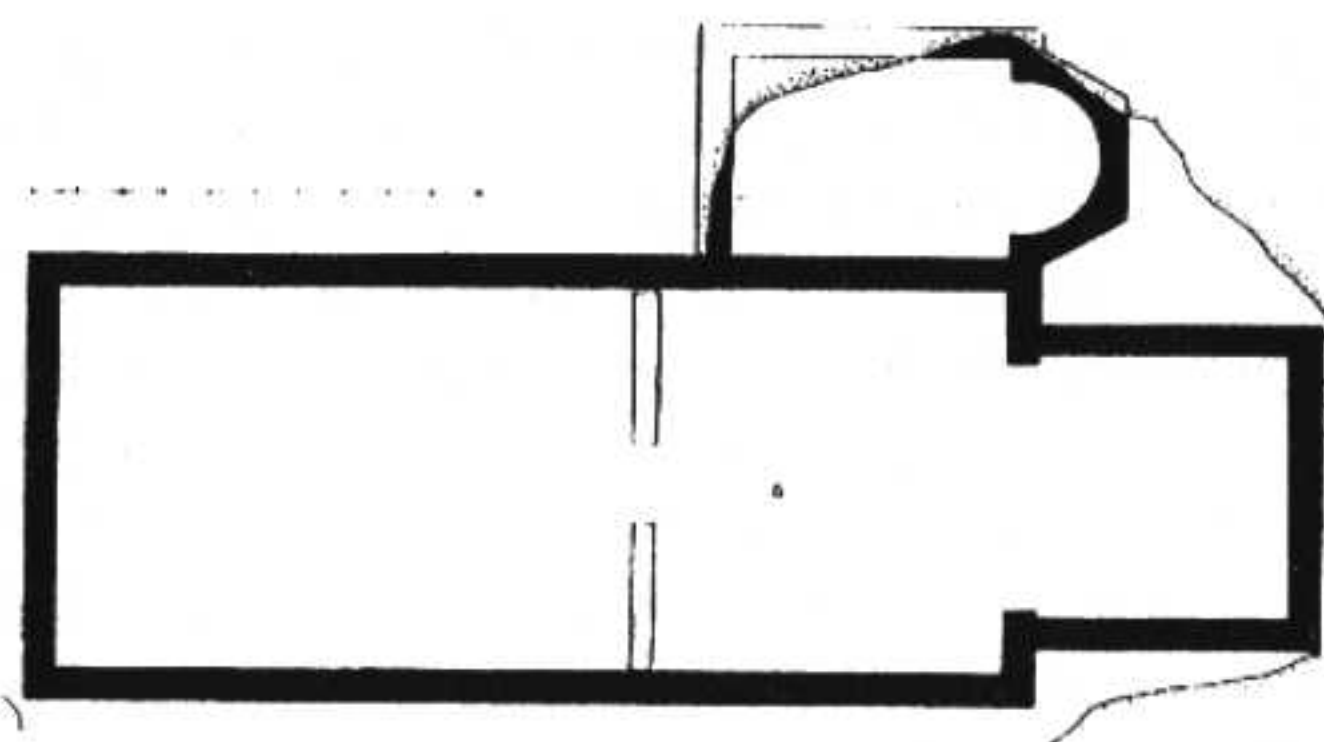
свештенике од онога за вернике. На северној страни је откривена уздужна сакристија с апсидом изнутра полукружном, а споља тространом.³³

После изградње Јелениних католичких задужбина, остале једнобродне цркве, биле оне редовничке или катедралне, разликовале су се од њених само у појединостима плана или конструкцији сводова. Света Марија у Свачу, како изгледа, са самог краја XIII века, која има истоветан план као которски Свети Фрања,



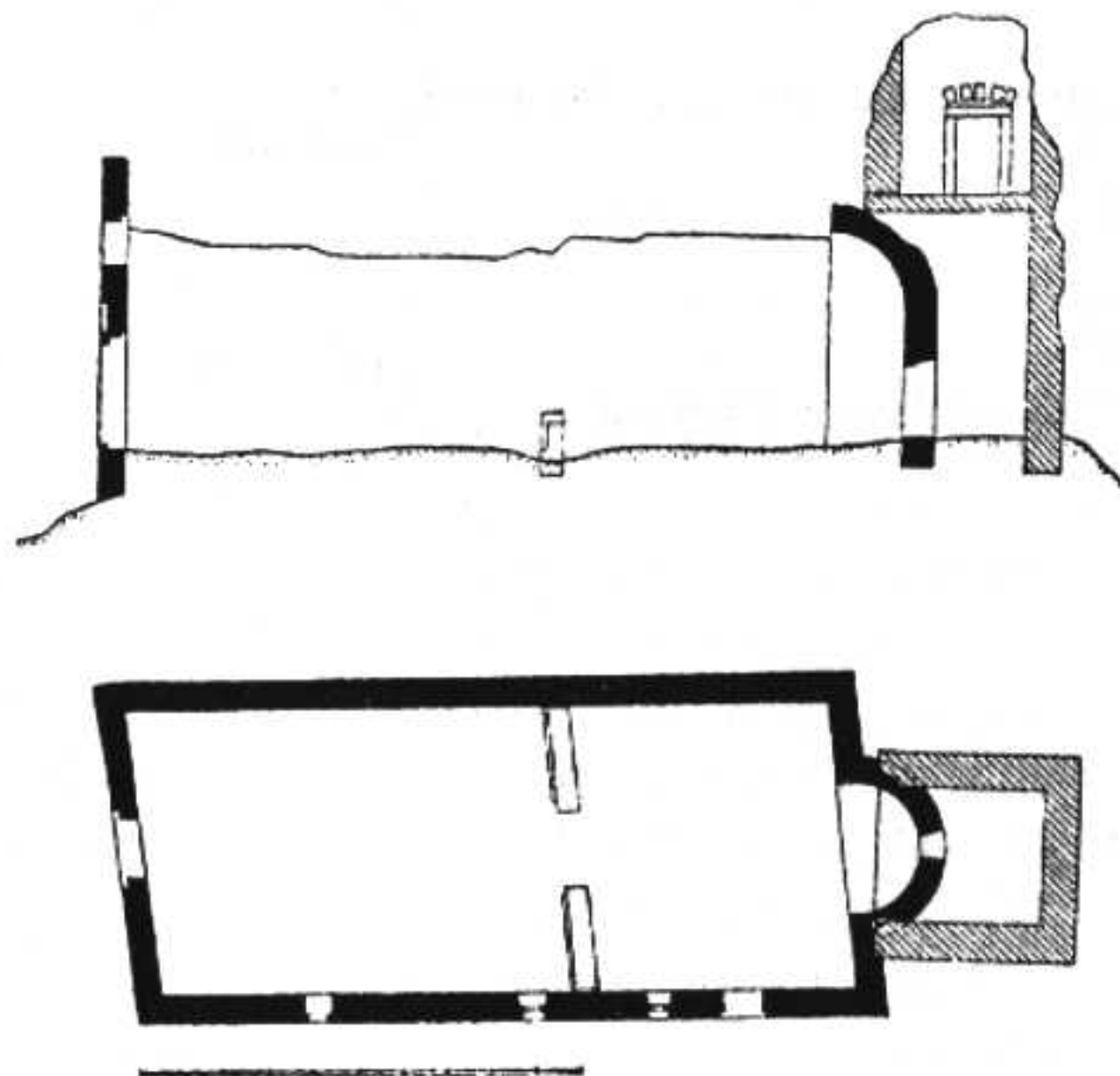
Света Марија у Свачу, основа и подужни пресек

подељена је, такође, парапетним зидом, али над олтаром има уздужни преломљени свод, док су прозори високи и уски, са шиљатим луком. Једна од најлепших цркава из тог времена, Свети Стефан у Скадру, први пут поменут 1319, има исти план, али му је олтар пресвођен ребрастим сводом. Нешто је скромнија и неправилније постављена у простор Света Марија у Будви, како изгледа из друге половине века, али је зато



Свети Франа у Котору, основа

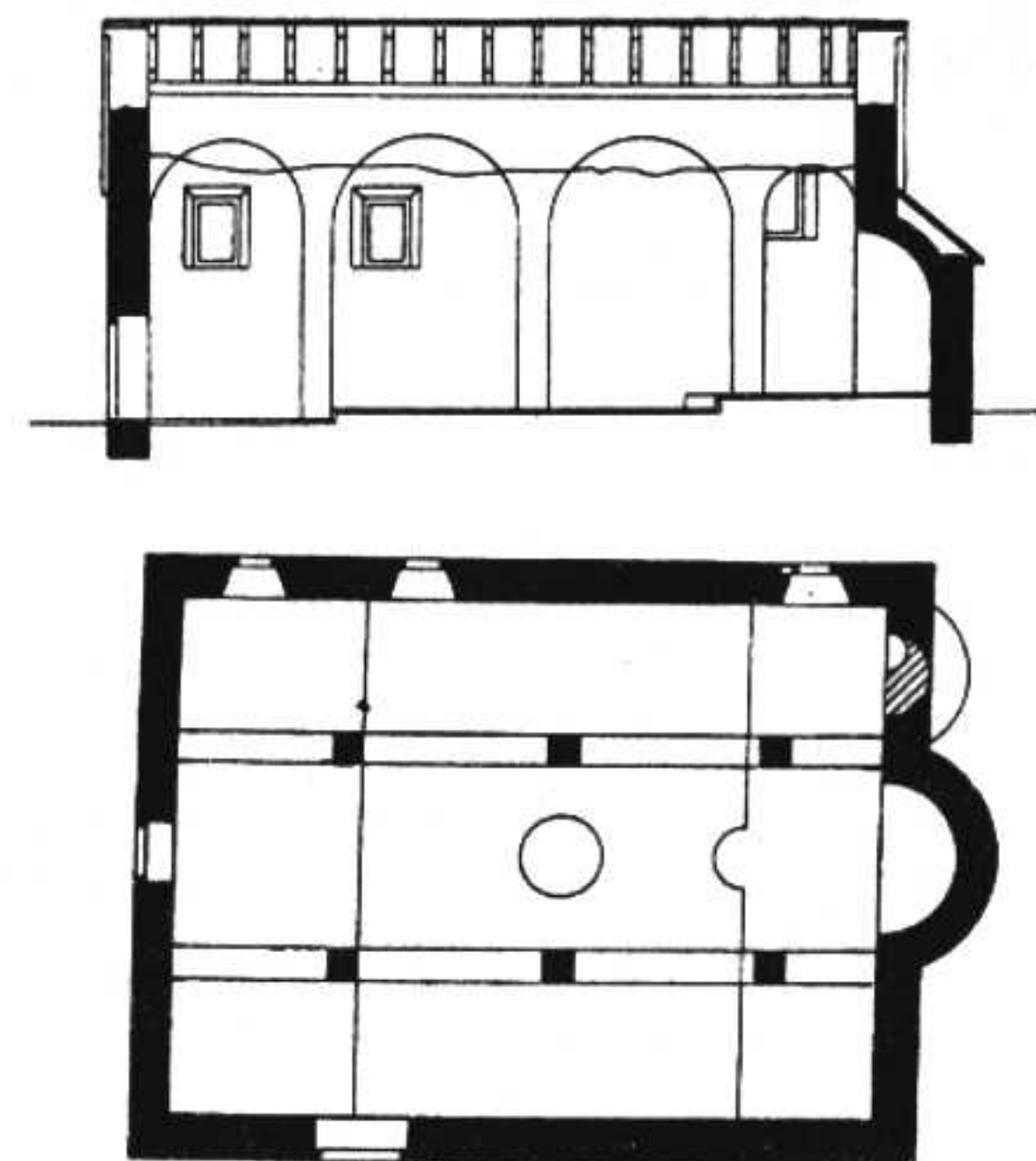
сва наткривена уздужним преломљеним сводом. Негде је, као на бенедиктинској опатији у Шати, у Албанији, план био веома издужен, а црква уска, с фасадом проширеном снажним пиластрима, док се на pročелу налазио високи звоник.³⁴



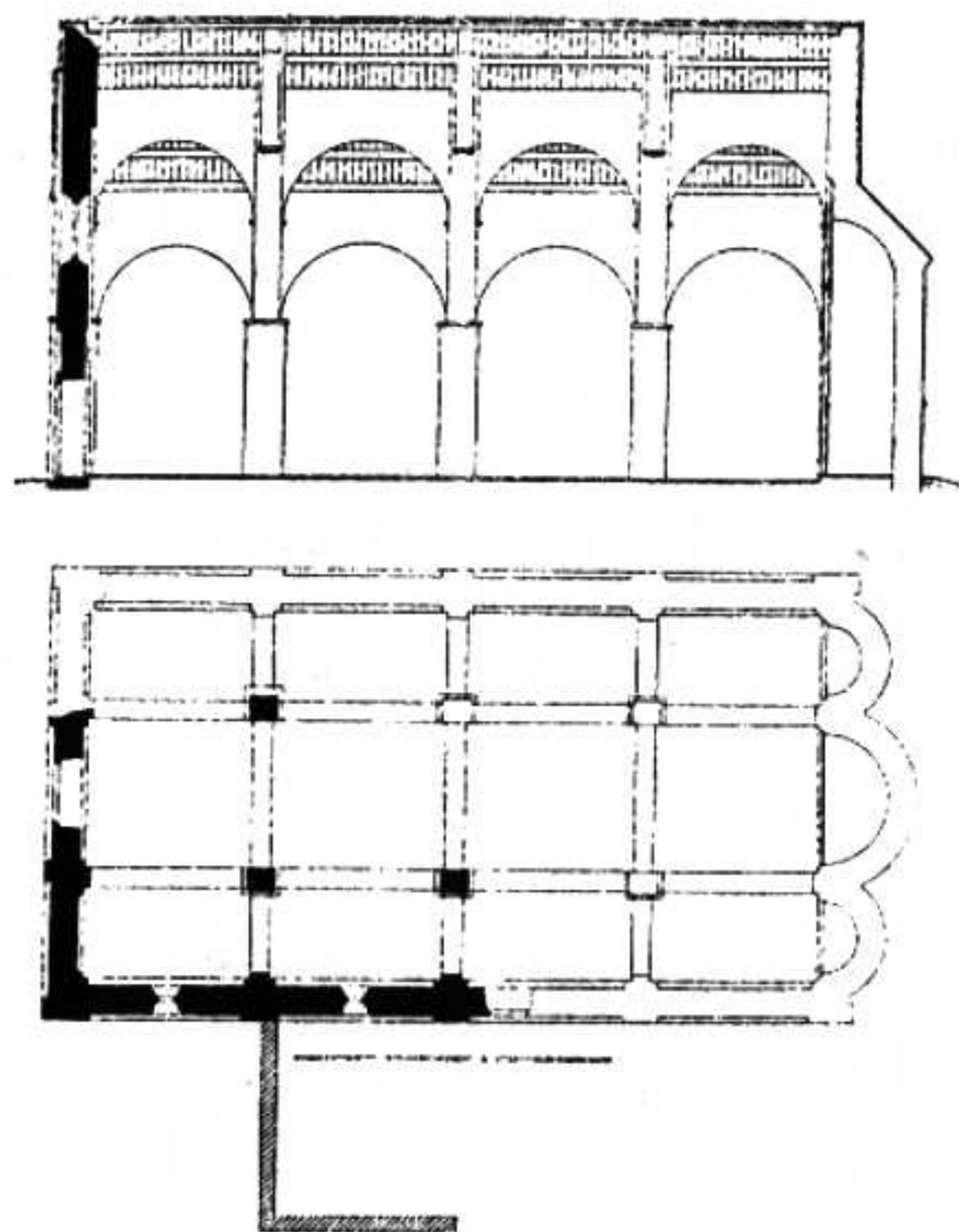
Свети Јован у Свачу, основа и подужни пресек

Поред цркава проповедничког типа с правоугаоним апсидом, било их је и с полукружном. Поред Јеленине цркве у Улцињу, такав је Свети Јован у Свачу, задужбина краља Милутина из 1300. године. Имао је и парапетну преграду готово по средини наоса, као суседна Света Марија или Свети Франа у Котору. Нешто касније, над апсидом је подигнута кула која је обележила његов катедрални значај. Ретким споменицима овог типа, с полукружном апсидом, прикључују се и остаци бенедиктинске цркве Светог Јована у Раши, у Албанији, некада у подручју српске државе.³⁵

Градитељски напор краљице Јелене крунисан је и поновним увођењем тробродног типа црква за велике



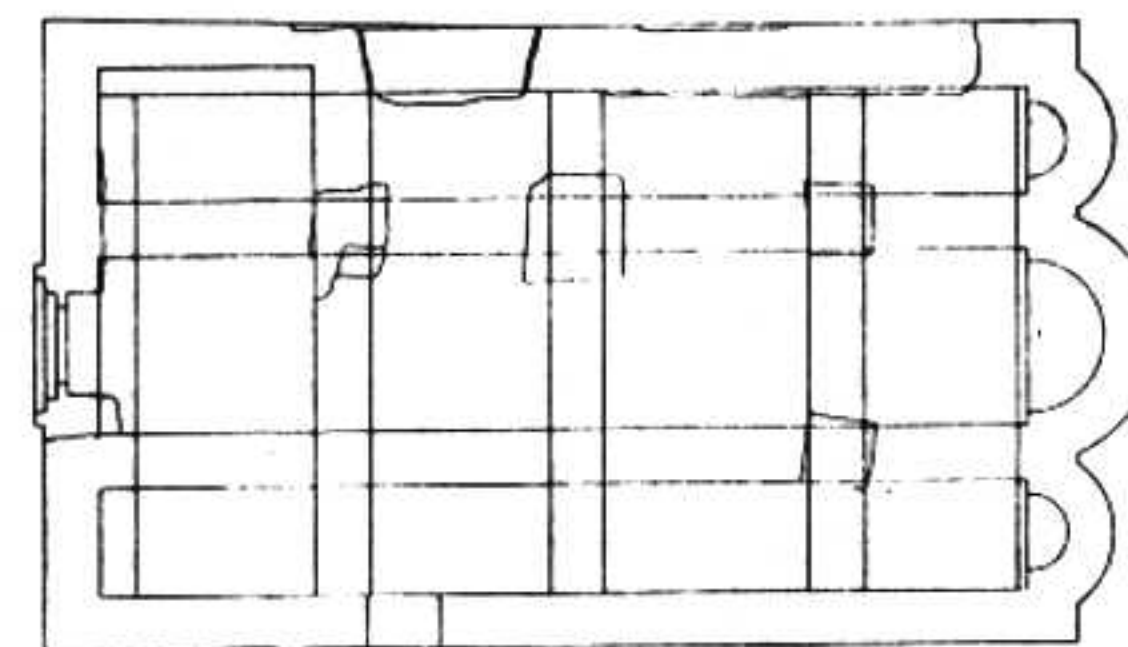
Свети Никола код Скадра, основа и реконструисани подужни пресек



Свети Срђ и Вакх на Бојани, реконструисани основа и подужни пресек

манастире и катедрале. О зачетку те појаве сведочи, изгледа, црква Светог Николе, код Скадра. Јелена га је подигла као православни манастир и у њему је, како се претпоставља, примила монашки завет око 1280. године. По три ступца са сваке стране делила су главни брод од бочних бродова. Једино се он завршавао полукружном апсидом. Припреме за православни култ извршене су на тај начин што је олтарски простор добио најкраће травеје, што је једним степеником подигнут изнад пода цркве и што се у северном броду нашла полукружна ниша за потребе проскомидије.³⁶

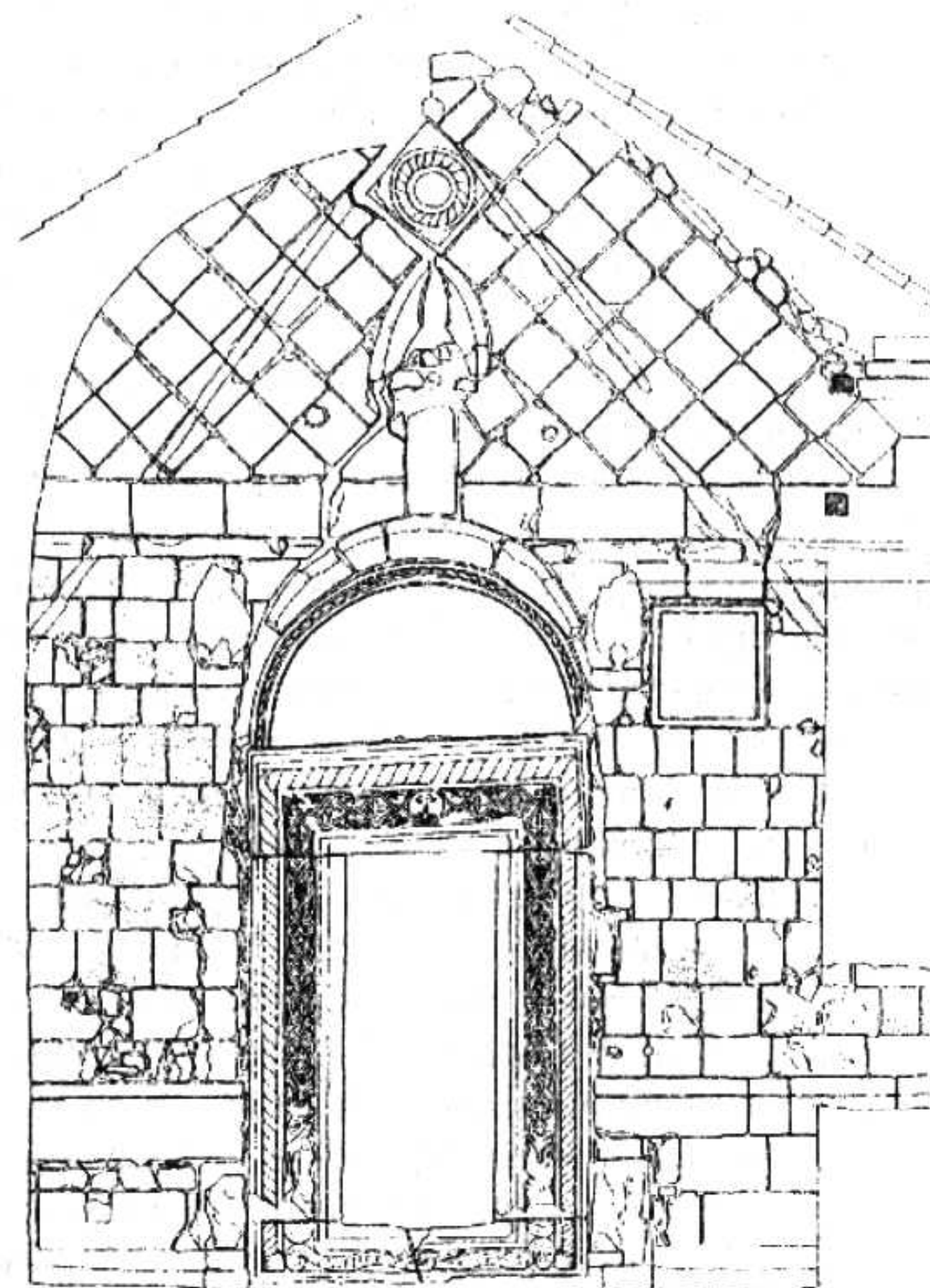
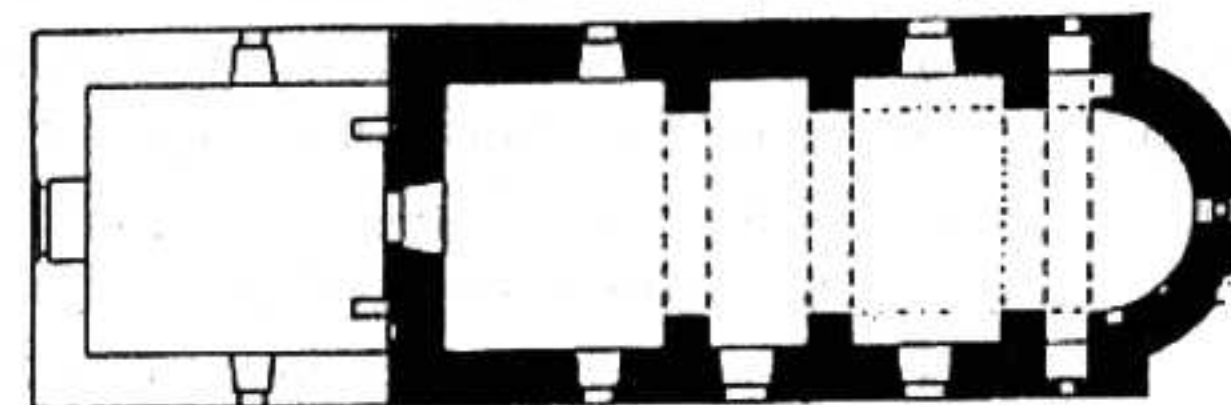
Већа од ње и много свечанија била је црква Срђа и Вакха на Бојани код Скадра, некада у саставу славног бенедиктинског манастира, у којој су почивали неки зетски владари. Два исклесана натписа, на фасадама, објашњавају њену историју с краја XIII и с почетка XIV века. Први натпис, из 1290. године, казује да су храм подигли краљица Јелена и синови Милутин и Драгутин, а други, из 1318, као ктиторе помиње краљицу Јелену и краља Милутина. Други натпис односи се, вероватно, на неку обнову. Два реда од по три ступца, повезана луковима, деле бродове; од њих полазе и лукови према наспрамним пиластрима на бочним зидовима; прислоњени лукови на зидовима бочних бродова обележавају и дужину травеја у њима. Сваки брод завршава се, на источној страни, са по једном полукружном апсидом. Спољашњи зидови су грађени наизменичним редовима тесаника и опеке; тиме је, готово изузетно, у приморским областима била примењена техника веома слична византијској. Црква је недавно потпуно уништена – однела ју је река Бојана.³⁷ Није боље прошла ни катедрала Светог Ђорђа у Бару, истог типа, чији су темељи једва читљиви. Крајем XIII или на самом почетку XIV века, она је била



Катедрала Свети Ђорђе у Бару, реконструисана основа

обновљена на старом месту. Као и старија грађевина, била је тробродна, подељена с три пара стубаца, и имала је три апсиде. Остаци крстастих сводова с танким ребрима показују да су јој бочни травеји били на готички начин засвођени.³⁸

Делатност српских владара у подизању цркава у Приморју, у последње две деценије XIII и у првим годинама XIV века, одвијала се уз помоћ католичких епископа из Котора, Бара, Скадра, Улциња и Свача, и уз наклоност фрањевачког или бенедиктинског реда. Само у изузетним случајевима, Јелена је ту поклањала пажњу православљу. Готово све главне и највеће цркве изграђене су захваљујући бризи чланова српске владарске куће. Њиховим су залагањем саздани први и најзначајнији представници нових типова цркава у градитељству у Приморју, који су се појавили нешто раније у Италији. Они су оживели некадашње планове, на том делу обале већ изобичајене. Предузели су, такође, све да се не запоставе градитељске традиције у којима је било византијских корена: кроз њихове задужбине, оне су прерађиване и с њима окончале своје трајање. Дешавало се то у деценијама када је краљ Милутин био заузет освајањима византијских подручја, а живео у пријатељству са Западом. Он није био у могућности ни да отпочне градитељске подухвате у средишњим областима земље. Зато је, с времена на време, новчано подупирао напоре своје мајке, у Приморју, као што је то изузетно чинио и његов брат Драгутин. Тек кад је завладао мир на византијској граници, матична област његове бриге о устројавању нових цркава преместила се у унутрашњост земље, у подручја у сливу Вардара, на Косово и Метохију, где је, потом, почело ново раздобље у историји српског градитељства.



Основа Трике цркве и део западног зида с поршлом

После високог уметничког домета који је у Студеници крајем XII века остварила, српска пластика на црквеним грађевинама је током читавог XIII века доживљавала кризу. Програмско-иконографски више није била кадра да саопшти сложеније идеје, уметнички није била способна да надмаши занатски просек, а пошто је по обиму и у мотивима била веома ограничена, усредредила се на понеки капител прозора и портала, на ретку украсну траку око њих и на готово изузетну сцену или животињску фигуру на главним улазима у храм. Нису јој, очевидно, погодиле рашке цркве, углавном изидане сигом, већином с нерашчлањеним, премалтерисаним и обојеним фасадама. Требало је чекати више од сто година да се у XIV столећу поново појаве цркве с фасадама од скупоченијег камена, па да се опет расцвете и заузме достојно место у обликовању лица српских цркава. Декоративна пластика XIII века представља се као мање значајна, али ипак као посредник између ранијег и потоњег времена. Да није, макар и скучено, употребљавана, вероватно би се код ктитора и у народу изгубило осећање да је потребна; сасвим би нестало навикнутости на целисходност њеног језика, уметничко дејство и западњачки израз.

Нема сумње да јој је Студеница одредила пут у XIII веку, иако су јој моћи биле спутане. У Милешеви се, на пример, очувао само један романички лав са главног портала спољашње припрате, из око 1235. године, као сведок да се у Србији, захваљујући управо Студеници, и даље постављао портал апулијског типа. На цркви у близини места Трга, у тимочкој области, остао је готово цео портал из седамдесетих година, на којем су оквирни мотиви, од испреплетених разлистаних грана, и два лежећа грифона на конзолама израђени под

снажним утицајем тема на главном и јужном порталу у Студеници. На доворотницима и надворотницима рељефно се истиче увртено уже, мотив који је био омиљен у готици.

Чак и кад Студеница није одређивала облике – као на морачком главном порталу из 1251-52. године – у начин украшавања портала уткан је њен изглед. Морачки главни портал, као и онај што води из припрате у наос, романичког је стила, разуђен профилисаним оквирима и стубићима, а на његовим капителима развијена је средњовековна тема греха и искупљења. На северном полукапителу је василиск с људском главом у чељустима, супротстављен лику Богородице с круном на глави и малим Христом с јабуком у рукама. На јужном је чудовишна грабљивица с људском главом у канцама насупрот распетог и крунисаног Христа. У представама звери и наказне птице, који се хране људским главама, оличен је грех, у лику Богородице с малим Христом искупљење рода људског кроз инкарнацију, а у Распећу Христова победа, помоћу крста, над ђаволом. Исклесани наивно, плитки рељефи на морачком главном порталу спадају у изузетне примере с богословском темом. Мајстори очевидно нису били дорасли задатку, али су зато обичније радове на прозорима и порталима савладали с више клесарске вештине и на начин који је одговарао которским радионицама у то време.

Једино су још у Градац око 1270. били позвани мајстори који су били упућени у истанчаније клесарске послове. Они су прозорима и порталима дали готичке облике помоћу преломљених лукова, а када су обрађивали капителе с лишћем, на бифори апсиде, или оне на порталу, с пупољцима, више су били склони, као Которани у тим годинама, романичко-готичким стил-

Сл. 96, 97

Сл. 98

ским преплитањима. Градац у исто време потврђује да је до њега српска пластика, у распону нешто мањем од једног века, прешла пут од стилских поставки романике до већ упадљивих готичких схватања. Њен развитак показао се неопходним ослоном за полет пластике у XIV веку.³⁹

НАПОМЕНЕ

¹ Основна литература о рашком градитељству и архитектури у Поморју наведена је у напмени 1 у поглављу Уметнички преокрет у Немањино доба, у овој књизи. Посебно о архитектури Жиче вид. још: В. Р. Петковић, *Спасова црква у Жичи, Архитектура и живопис*, Београд 1911, 3-18; М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 33-49; М. Кашанин - Ђ. Бошковић - П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 53-103 (са старијом литературом). О жичком звонику: О. Марковић-Кандић, *Куле-звоници уз српске цркве XII-XIV века*, Зборник ЛУ 14 (1978) 32-34.

² G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgiques et programmes iconographiques*, Paris 1969, 33-66, 145-146; В. Кораћ, *Свети Сава и програм рашког храма*, Сава Немањин - Свети Сава, Историја и предање, Београд 1979, 236-237 (са старијом литературом).

³ Уп. Р. М. Mylonas, *Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos*, Cahiers archéologiques 28 (1979) 146-152 (са старијом литературом).

⁴ О настанку ниског трансепта од вестибила расправља, на друкчији начин, G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 167-172, као и В. Кораћ, *нав. дело* 234-236. Уп. и напомену 11 из претходног поглавља о уметности. На Светој Гори црвене су, и сада, фасаде Лавре, Ватопеда, Дионисијата и Кутлумуша: Р. М. Mylonas, *L'architecture du Mont Athos. Le millénaire du Mont Athos. Etudes et Mélanges II*, Chevetogne 1964, 237. О црвеним фасадама на Жичи: М. Кашанин - Ђ. Бошковић - П. Мијовић, *нав. дело* 88 (где се првобитни остаци касно датирају).

⁵ О. Марковић-Кандић, *нав. дело* 3-8. Своје схватање о времену настанка и катедралној природи звоника у Србији изнео сам у монографији *Сопотани*, Београд 1963, 40-43.

⁶ G. Babić, *нав. дело* 146-149; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, Сава Немањин - Свети Сава, Историја и предање, Београд 1979, 251-252.

⁷ М. Кашанин - Ђ. Бошковић - П. Мијовић, *нав. дело* 80-81, 97 и напомена 55; В. Кораћ, *нав. дело* 239 (са старијом литературом).

⁸ М. Васић, *нав. дело*, passim; М. Кашанин - Ђ. Бошковић - П. Мијовић, *нав. дело* 98-99; В. Кораћ, *нав. дело* 240-243.

⁹ Свети Михаило на Превлаци није објављен после археолошких ископавања, уп. В. Кораћ, *Превлака у Црној Гори, Средњовековна црква*, Старица 9-10 (1959) 388-389. Утврђено је, на пример, да је нартекс Светог Петра у Расу дозидан на стару цркву, али се не може тачно одредити када: Ј. Пешковић, *Петрова црква код Новог Пазара*, Зборник Архитектонског факултета 5 (1961) 13. Могло је то бити у трећој деценији века с обзиром на то што су скоро све катедрале у Србији добиле у то време нартексе, па вероватно и катедрала рашких епископа. С. Ненадовић, *Богородица Љевшика*, Београд 1963, 45-52, т. IV-X, утврдио је да су пре изградње Милутинове задужбине обављене једна или две обнове тробродне базилике, од којих је, свакако, једна била у време архиепископа Саве I, будући да су остаци старијег слоја фресака из његовог доба; међутим, сасвим је нејасно које су програмске идеје тада биле примењене.

¹⁰ В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, Београд 1976 (са свом старијом литературом); исти, *Свети Сава и програм рашког храма* 240-241; О. Марковић-Кандић, *нав. дело* 41-43.

¹¹ Б. Вуловић, *Црква светог Николе код Куршумлије*, Зборник Архитектонског факултета 7 (1957) 7-9, 10, 15-17; О. Марковић-Кандић, *нав. дело* 25-29. Сасвим је извесно да су топличким звоницима претходиле куле уз припрату у Ђурђевим Ступовима у Расу (*истио* 11-14), друкчијег склопа и намене. Два звоника на моравском Градцу сигурно су била много млађа, а не из XII века (*истио* 15-17). Неизвесно је, такође, време подизања једног звоника у Светој Богородици у Стону, првом седишту хумских епископа (*истио* 23-25).

¹² А. Дероко, *На светим водама Лима*, Гласник СПД 11 (1932) 123-125; О. Марковић-Кандић, *нав. дело* 30-32.

¹³ Р. Љубинковић, *Хумско епархијско власнеликство и црква Светог Петра у Бијелом Пољу*, Старица 9-10 (1959) 110-112; Ј. Пешковић, *Конзерваторско-реституирајорски радови на цркви Св.*

Петра у Бијелом Пољу, Старине Црне Горе 1 (1963) 97-104, 109-110; О. Марковић-Кандић, *нав. дело* 17-23; D. Nagorni, *Die Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro)*, München 1978, 106-117, 181-183, 284-306. Код већине постоји тежња да се црква Светог Петра датира у време пре кнеза Мирослава, а звоници припишу његовом труду, што је супротно историјским изворима.

¹⁴ G. Millet, *Étude sur les églises de Rascie*, L'art byzantin chez les Slaves I-I, Paris 1930, 168-173; А. Дероко, *На свейшим водама Лима* 125-131; С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971², 10-12; В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник ЛУ 4 (1968) 82-83 (где су разматране чињенице у вези с датовањем). Да су ђаконикон и проскомидија изграђени накнадно, утврђено је археолошким сондама арх. Јована Нешковића. Међутим, они се виде на сликаном моделу цркве у рукама ктитора. Пролаз из наоса цркве био је само на проскомидији, док је онај на ђаконикону касније пробијен и том приликом је оштећена првобитна фреска. О обнови и изменама на Милешеву у XIX веку: В. Шалипуровић, *Прилози за историју грађевинарства у средњем Полимљу*, Београд 1979, 125-142.

¹⁵ С. Ненадовић, *Студенички проблеми*, Саопштења 3 (1957) 76-84; М. Кашанин - В. Кораћ - Д. Тасић - М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 55-59; М. Радан - Јовин, *Студеница*, Саопштења 12 (1979) (цртежи 54 и 54а доносе реконструкцију могућег спољашњег изгледа Радослављеве припрате с обојеним фасадама).

¹⁶ О Светим Апостолима у Цариграду, као о патријаршијском, а делимично и царском маузолеју уп. Е. Голубинскиј, *Историја канонизацији святих в русској цркви*, Москва 1903, 17; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin III*, Paris 1953, 54 (са старијом литературом).

¹⁷ Ђ. Бошковић, *Осигурање и рестаурација цркве манастира св. Патријарије у Пећи*, Старица 8-9 (1933-1934) 90-100, 105-108; М. Čanak-Medić, *Prilog proučavanju crkve Sv. Apostola u Peći*, Зборник заштите споменика културе 15 (1964) 165-172; В. Кораћ, *Свети Сава и програм рашког храма* 241-242, цртеж 4, претпоставља да су постојале мале бочне капеле. М. Чанак-Медић је пронашла остатке бродова старе базилике и утврдила да је, по издвојености бродова помоћу зидова, стара пећка базилика личила на старохришћанске базилике у Босни. То је, заправо, тип тзв. трицрквене базилике какав се јављао на ширем пространству источног Средоземља и у ширим хронолошким оквирима (уп., на пример, овај тип у Грузији: R. Mepissaschwili, *Die Haupteigenheiten der Entwicklung der Drei-Kirchen-*

Basiliken Georgiens, II^e Symposium International sur l'Art Géorgien, Tbilissi 1977. Недавно је В. Кораћ ископао цркву истог типа, у Мартинићима код Титограда, из IX или X века. Што се тиче проскомидије и ђаконикона у Пећи, они су, кад и остали дограђени делови цркве, изграђени у XIII веку, како ми је то, после нових испитивања, саопштио проф. Ђ. Бошковић.

¹⁸ G. Millet, *L'Art serbe* 61-62, исти, *Étude* 174-179; А. Дероко, *Морача*, Старица 7 (1932) 9-14; Н. Л. Окунев, *Манастир Морача в Черногории*, Byzantinoslavica 7-8 (1939-1946) 109-117; *Историја Црне Горе* 2/1, 155-158 (В. Кораћ).

¹⁹ В. Кораћ, *Место Придворице у рашкој архитектури*, Ратка баштина 1 (1975) 33-46.

²⁰ G. Millet, *L'Art serbe* 62-64; A. Derocco, *Les deux églises des environs de Ras*, L'art byzantin chez les Slaves I/1, Paris 1930, 137-146; В. Ј. Ђурић, *Сойоћани* 34-39 (са старијом литературом); О. Марковић-Кандић, *Утемељење црква у средњем веку*, Зограф 9 (1978) 12-14. Последња испитивања О. Марковић-Кандић допунила су познавање споменика, па и његових обојених фасада.

²¹ В. Ј. Ђурић, *Сойоћани* 80-87 (са старијом литературом); G. Babić, *нав. дело* 134.

²² А. Дероко, *Нов прилог за рестаурацију изгледа Сойоћана*, Гласник СНД 3 (1928) 97-98; В. Ј. Ђурић, *Сойоћани* 40-43, 47-49 (са старијом литературом); О. Марковић, *Прилог проучавању архитектуре манастира Сойоћана*, Саопштења 8 (1969) 93-97; иста, *Куле-звоници уз српске цркве XII-XIV века* 44-48.

²³ Ђ. Бошковић - С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 1-4, т. I-XXV; С. Ненадовић, *Проблеми рестаурације градачке цркве*, Зборник заштите споменика културе 18 (1967) 27-37 (са старијом литературом).

²⁴ О натпису са цркве: Г. Томовић, *Морфологија ћирилских најписа на Балкану*, Београд 1974, 44. Архитектуру обрадио Ђ. Бошковић, *Две бокељске цркве: 2. Црква св. Петра у Богданцићу*, Гласник Народног универзитета Босне Которске 1-4 (1940) 34-37.

²⁵ А. Дероко, *На свейшим водама Лима* 131; М. Ђоровић, *Црква у Бродареву*, Старица 7 (1932) 77-82; Ј. Нешковић, *Црква манастира Давидовице на Лиму*, Саопштења 4 (1961) 88-111; М. Ђоровић-Љубинковић, *Археолошка ископавања у Давидовици*, Саопштења 4, 113-122; В. Ј. Ђурић, *Дубровачки грађевини у Србији средњега века*, Зборник ЛУ 3 (1967) 87-93, 101.

²⁶ G. Millet, *L'ancien art serbe* 65-66; Н. Л. Окунев, *Ариље*, *Seminarium Kondakovianum* 8 (1936) 224-227; М. Чанак-Медић, *Сликаш украс на цркви Св. Ахилија у Ариљу*, *Зограф* 9 (1978) 5-11.

²⁷ Комплекси српских манастира обрађени су само делимично. У току су ископавања једног броја манастира (Свети Никола Топлички, Свети Петар у Расу, Студеница, Градац, Ђурђеви Ступови, Сопотани, Пећ, Ариље, Бањска), тако да неки резултати још нису објављени. Важнија досадашња литература: А. Дероко, *Монуменциона и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1962², 251-261. О Студеници вид. С. Ненадовић, *Студенички проблеми* 48-75, 85-96; М. Радан-Јовин, *Однос утврђења и објеката у комплексу манастира Студенице*, *Саопштења* 8 (1969) 63-74; иста, *Црква Св. Николе и сјаири конач у Студеници*, *Саопштења* 8, 75-84; иста, *Студеница* 7-114. О Ђурђевим Ступовима вид. Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Расу*, *Рашка бањина* 1 (1965) 149-157. О Богородици у Хвосну вид. В. Кораћ, *Студеница Хвосњанска* 126-135. О Хиландару: А. Дероко - С. Ненадовић, *Конаци манастира Хиландара*, *Споменик* 220 (1971) 19-40; С. Ненадовић, *Једна хипотеза о архитектури хиландарске цркве*, *Зборник заштите споменика културе* 14 (1963) 1-12; исти, *Конзервација цркви краља Милутина у Хиландару*, исто, 16 (1965) 175-181; исти, *Хиландарски скип св. Тројице на Спасовој води*, *Хиландарски зборник* 2 (1971) 99-112; исти, *Одбрана манастира Хиландара*, *Зборник ЛУ* 8 (1972) 91-115; исти, *Архитектура манастира Хиландара, Цркве и параклиси*, *Хиландарски зборник* 3 (1974) 85-196; исти, *Чесме и цистерне манастира Хиландара*, *Хиландарски зборник* 4 (1978) 141-150; Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медковић, *Хиландар*, Београд 1978, *passim* (с литературом на стр. 208). О Пећи: Р. Финдрик, *Истраживачки и конзерваторски радови манастирског комплекса Пећке патријаршије 1964, 1965. и 1966. године*, *Старине Косова* 6-7 (1972-73) 175-186 (са старијом литературом).

²⁸ В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, *Споменик* 105 (1956) 159-160; исти, *Градињелска школа Поморја*, Београд 1965, 57-58.

²⁹ Ђ. Вошковић, *Stari Bar*, Београд 1962, 103-116; В. Кораћ, *Градињелска школа Поморја* 78-82; исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 183-185.

³⁰ М. Мушић, *Gradivo za proučevanje srpske srednjeveške arhitekture u okolici Skadra*, *Zbornik zaštite spomenika kulture* 2 (1952) 177-182; В. Кораћ, *Градињелска школа* 70-73 (са старијом литературом); исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 178-179; В. Пузанова - Д. Ђамо, *Неколико*

памятники монументальной живописи 13-14 веков в Албании, *Studia albanica* II-2 (1965) 153-154, сл. 1-2 (објавиле су остатке живописа из XIII века: делове Успења и св. Николу). Иначе, храм је уништен потапањем у вештачко језеро једне хидроелектране.

³¹ В. Кораћ у *Историји Црне Горе* 2/1, 134.

³² Г. Суботић, *Краљица Јелена Анжујска - ктитор црквених споменика у Приморју*, *ИГ* 1-2 (1958) 131-147 (са старијом литературом и изворима).

³³ О которској фрањевачкој цркви вид. В. Кораћ, *Градињелска школа* 117; исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 181-183. О уличијској вид. исти, *Градињелска школа* 117; П. Мијовић, *Вјечно на крајини*, у зборнику *Вирџазар, Бар, Улицы* (1974) 26, 48, цртеж основе бр. 6.

³⁴ О овим храмовима уп. В. Кораћ, *Градињелска школа* 82-98; исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 185-195.

³⁵ Уп. В. Кораћ, *Градињелска школа* 58-68; исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 174-178.

³⁶ В. Кораћ, *Градињелска школа* 42-47 (са старијом литературом); исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 170-171.

³⁷ М. Мушић, *нав. дело* 182-185; В. Кораћ, *Св. Сергије (Срђ) и Вакх на Бојани*, *Старинар* 12 (1961) 35-43 (са старијом литературом); исти, *Градињелска школа* 17-33; исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 163-167. Натписи с цркве данас се налазе у Скадарском музеју.

³⁸ Ђ. Вошковић, *Stari Bar* 9-20; В. Кораћ, *Градињелска школа* 33-39; исти, у *Историји Црне Горе* 2/1, 168-169.

³⁹ Основно дело о вајарству у XIII веку: Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 76-83 (са старијом литературом). Занимљиво је да ни архитектонска пластика на јадранској обали српске државе није дала, у XIII веку, значајнија дела.

СРПСКО СЛИКАРСТВО НА ВРХУНЦУ

Ни у XIII веку сви сликарски родови нису се упоредо развијали: живопис и иконопис ишли су руку под руку, а књижни украс је наставио свој одвојен живот. Однос према узорима остао им је исти као и у Немањино доба: једни су се напајали с византијских источника, пратили сва збивања у средишту православља, па и сами доприносили, изузетном вредношћу дела, да Србија постане средишња земља византијског начина изражавања; други су се и даље надахњивали старословенским књигама или црпили подстицаје из дела што су настала у Немањино време, позајмљујући, кад год им је то било потребно, мотиве из латинских, италијанских или приморских романичких рукописа. Живопис је у XIII веку несумњиво био водећи сликарски род. Кроз њега су се могле најприкладније исказати сложене богословске мисли, духовност српске цркве, нове државне идеје које су се неговале на двору и естетски идеали највишег друштвеног слоја. Он се издигао и заслугом највећих сликара који су у то доба радили у православним земљама.

Зидно сликарство у Богородичиној цркви у Студеници представља, не само за Србију, најистакнутији гранични камен од којег почиње развитак новог, мону-

менталног стилског израза XIII века. Његово остварење обезбедили су Немањини синови: велики жупан Стефан, велики кнез Вукан и монах Сава, у то време старешина Студенице. Желели су тиме да доврше очево дело. По потпису у прстену кубета, бригу о живописању водио је сам Сава, а обавио га је, 1208-1209. године, један грчки сликар, који се, на матерњем језику, ситним словима и потписао испод ктиторског натписа. Сава је, будући добро обавештен о

† СЕН-ПРЕСТЫХРАМЪПРЪНСТНЕВАДЫУНЦЕНАШЕБЦЕ-
СЪЗДАНЫБЫСТЪВЕЛЕСЛАВНЫМЪГДНОМЪВСЕЕСРЬ
БЪСКНЕЗЪМЪЛЕ-ВЕЛНЫЖОУ ПАНОМЪНСЕАТОУЦРА
ГРЪВСЬКАГОКЪРАЛЪКСЕ-СТЕФАНОМЪНЕМАНЮ-ПРЪМЪ
ШОУМОВЖЕАНЪГЕЛЪСКНЪОБРАЗЪ СМЕСОУМЪННХОВ
СЪБРАНИИ КСЕПОПНСАТРОУДОМЪВЕЛЕСЛАВЪ
ПОПЪГДНА-ВСЕЕСРЬСКНЪКНЕЗЕМЪВЕЛНЕГЪЖОУПА
НАНСЕАСТОКРАТОРА СТЕФАНА-ПЕРЪТЪНОВ
ВЕЛНЕГЪКНЕЗЪВЕЛКАНА-ВЛАДЪЖУЗЪННЪАНКТА-БЪ
НМЕНЕРАБОТАВЪШАГОМОНЕТЕСАВЪГЪШНАГО

*Највише Немањиних синова Стефана, Вукана и Саве у прстену
тамбура Богородичине цркве у Студеници о завршавању њеног
украшавања 1208-1209 године*

уметничким приликама, искористио неповољне околности по сликарску делатност у главним градским средиштима Византијског Царства и довео са собом, кад се враћао из Свете Горе, или позвао једног од најпознатијих мајстора свога времена.

Како је живопис у куполи страдао а 1568. извршено пресликавање, није се сачувао цео првобитни програм. Оно што је остало довољно је да се сагледа некадашња целина. Пророци су се налазили на највишим местима

Сл. 99,
100, 101,
102

поткуполног простора, Велики празници су били испод њих, а појединачни светитељи у најнижем појасу; олтар су красили: Богородица између два анђела у конхи, сцена Евхаристије и Поклоњење отаца цркве у апсиди, а ликови епископа и ђаконa на осталим зидним површинама. Размештај сцена и иконографија нису били посведневни. Пошто је црква славила празник Успења, приказ Богородичиног уснућа смештен је на северни зид поткуполног простора, а Распеће на западни зид, на место иначе предвиђено за Успење. Међу стојећим фигурама посебно су на челима поткуполних пиластара истакнути заштитници Немање и његових синова: св. Никола, св. Стефан, св. Сава Освећени и Јован Претеча; за разлику од осталих, они су били приказани испод насликаних украсних лукова. Неке сцене су се издвајале сасвим ретким иконографским појединостима: Христос у апсиди није представљен како причешћује апостоле већ како благосиља хлеб и вино, у Благовестима је, у средини, насликан ограђен врт, а на Распећу персонификована Црква сакупља у чашу крв Христову, док Синагога одлази; већином су у питању појединости надахнуте црквеним песништвом.

Сл. 103,
104, 105

Сасвим је, међутим, изузетна улога сликане позадине и натписа у Студеници. У највишим појасевима апсиде и тријумфалног лука позадина је изведена златним листићима, а на другим површинама плавом бојом. Натписи су свечанији, златни или с великим словима, што је слика значајнија или на истакнутијем месту у цркви, а мањи или црни, некад и небрижљиво урађени, кад се њима не жели да истакне представа или лик, а и кад се не налазе у средишту пажње верника. „Хијерархија” раскошних нагласака на живопису, устројена у Студеници, а посебно појава златне позадине, која је надоместила то што се у Рашкој није могла применити

мозаичка техника, биле су предмет нарочите пажње у касније време. Изгледа да је злато било употребљено, неколико година раније него у Студеници, у манастиру Хиландару, како је бар тврдио једна очевидац с краја XIII века. Не само злато већ и натписи на старом српском језику изненадили су савременике јер су пре тога, из црквено-правних разлога, они у Србији увек били грчки. Сава је, нашав објашњења, а ваљда се и припремајући да осамостали српску цркву, први пут, и без сумње смело, увео српскословенски језик у црквено сликарство.

Ипак је стил студеничког сликарства био за уметност најзначајнији. Сем најнеопходнијег броја фигура у сценама, жуте боје светитељских лица и цртежа очију, није наследио скоро ништа битно из претходног, комнинског сликарства. Напуштене су биле мале размере сцена, претерана покретљивост тела и изрази расположења на лицима, залепршаност и изувјаност густих набора драперија, честа употреба танких линија и мањих мрља да би се постигла пластичност, а све ради величине композиција и фигура, мирноће ставова или уздржаности покрета, озбиљности израза, широке обраде и једноставности пластичног изгледа. Истина, цртама лица још се бележио не сасвим смирен унутрашњи живот, али је зато плитка рељефност фигура, тек одвојена од површине, означавала прву степену на новом путу. Боја је нанесена у својим најистанчанијим тонским односима кад је у питању обрада лица, а у широким површинама на драперијама. Затамњен колорит целине био је сликарски одговор на захтеве манастирске средине, окренуте мистичком размишљању.¹

Заслуге Немање и његових синова за Студеницу истакнуте су на спољним зидовима двеју кула главног

манастирског улаза. Некада су вероватно сви они били насликани на северном зиду, док су се на јужном, судећи по остацима, налазили арханђели. Од портрета су сачувани једино ликови двојице старијих Немањиних синова – Стефана и Вукана, које је сликар студеничког храма урадио с изванредном проницљивошћу. На капији Студенице започео је развитак породичне иконографије Немањића (портрети у цркви су пресликани; изгледа да су били у сличном композиционом склопу). Студеница је тако, сликарством на манастирском улазу, сачувала успомену на римски и византијски обичај да се на градска врата постављају рељефи или статуе оних који су заслужни за подизање града или његових тврдох зидина и свечаних капија.² Студенички комплекс се некад, као и данас, вероватно називао градом; усамљен у тамним боровим шумама, белином своје цркве, моћним зидинама и многобројним конацима, он је намернику, у крају без градова, морао заиста изгледати као град.

Сава је, вративши се као архиепископ, допринео да се и Жича живопише у сродном духу. Пролазећи кроз Цариград, отуд је повео сликаре, опет врло истакнуте, да му, 1220. године или нешто после тога, по његовој замисли и у складу с новом улогом, украсе раније започету цркву. После честих страдања и поновног живописања почетком XIV века, у Жичи су остали само ретки трагови првог слоја сликарства: у певницама Распеће, Скидање с крста и неколико ликова апостола, а изнад врата што воде у бочне капеле попрсја арханђела. Сликаре је досегао стилску зрелост студеничког мајстора; можда је једино нешто дубљом сенком и по којим белим нагласком више истакао пластичност фигура. Свакако је био још бољи цртач када је у готово класичне ставове постављао своје апостоле. И

Сл. 106



99.



100.



101.

99. СТУДЕНИЦА, БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА, АПСИДА, БОГОРОДИЦА ШИРА ОД НЕБЕСА, ДЕТАЉ

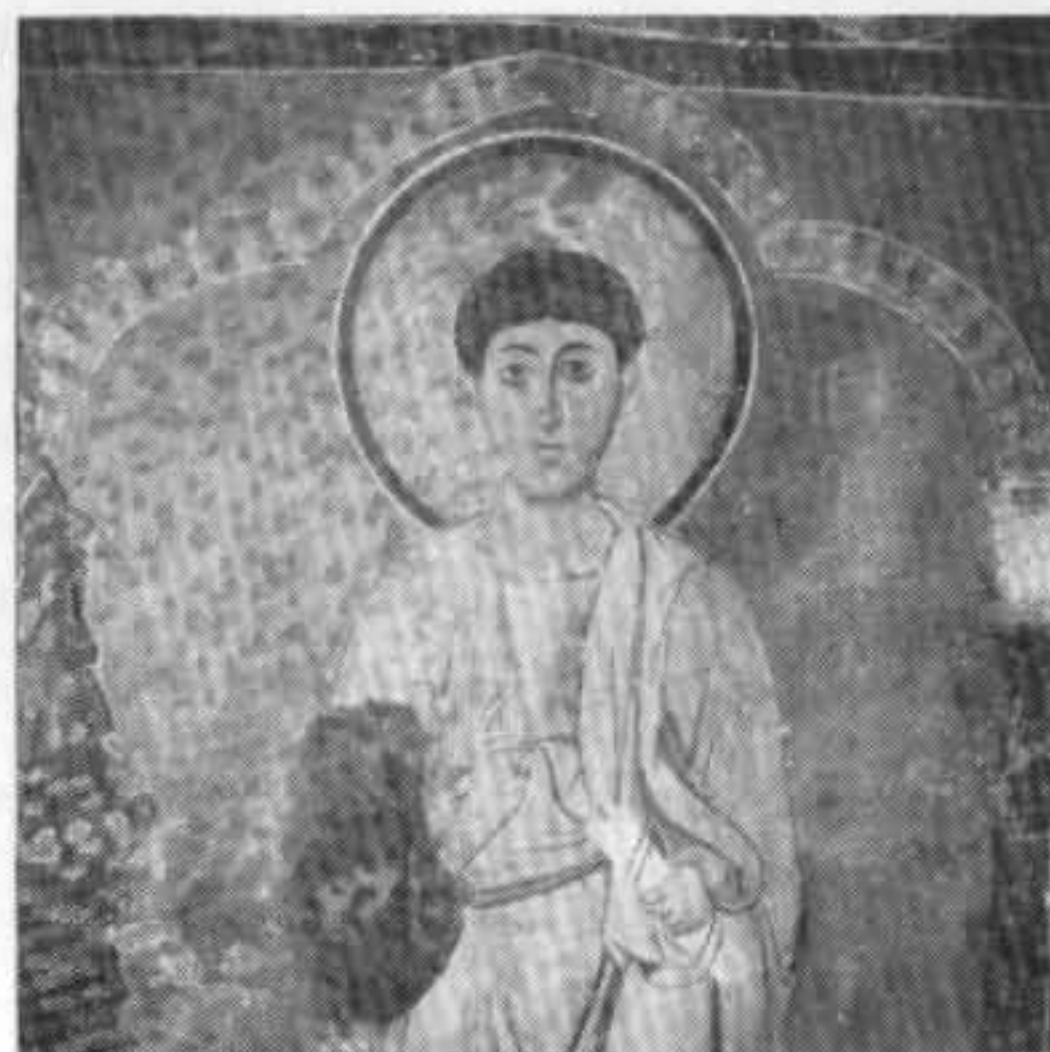
100. СТУДЕНИЦА, БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА, АПСИДА, ГЛАВА АНЂЕЛА

101. СТУДЕНИЦА, БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА, АПСИДА, АПОСТОЛ ИЗ ПРИЧЕШЋА



102. СТУДЕНИЦА,
БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА,
СВ. САВА ОСВЕЋЕНИ

103. СТУДЕНИЦА, БОГОРОДИЧИНА
ЦРКВА, СВ. СТЕФАН
ПРВОМУЧЕНИК



103.

104. СТУДНИЦА, БОГОРОДИЧИНА
ЦРКВА, СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА

105. СТУДЕНИЦА, БОГОРОДИЧИНА
ЦРКВА, РАСПЕЋЕ



104.



105.



106. ЖИЧА, РАСПЕЋЕ

107. МИЛЕШЕВА, СКИДАЊЕ
С КРСТА

106.



107.

108. МИЛЕШЕВА, СТРАШНИ СУД,
ДЕТАЉ



108.

109.



109. МИЛЕШЕВА, СВ. СТЕФАН



110.

110. МИЛЕШВА, СВ. САВА

111. МИЛЕШЕВА, ДВЕ СКУПИНЕ
АПОСТОЛА ИЗ УСПЕЊА
БОГОРОДИЦЕ

111.



112.

112. СТУДЕНИЦА, РАДОСЛАВЉЕВА ПРИПРАТА, СИМЕОН НЕМАЊА



113.

113. СТУДЕНИЦА, РАДОСЛАВЉЕВА ПРИПРАТА, КРАЉ РАДОСЛАВ



114.

114. БОГОРОДИЦА ЉЕВИШКА, БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ КРМИТЕЉЕМ

код њега су преовлађивале хармоније тамних боја, јер је њима вероватно желео да угоди укусу високог клира српске цркве, као што је то било уобичајено.³

Повремени доласци великих сликара из византијских градова и њихов привремени боравак за време неког обимнијег посла постали су готово правило, јер унутрашњост Србије тада није имала градове који би прихватили сву њихову производњу, а од потражње двора и цркве још се није могло трајније живети. Између 1222. и 1228. године поново се појавила једна скупина грчких уметника, јер је, по позиву младог Владислава, требало живописати Милешеву. Они су се добро намучили да у непознат им рашки храм сместе уобичајени програм – морали су да поремете утврђени начин излагања (Рођење се тако нашло на северном зиду, Сретење на западном пару поткуполних пилас-тара, а Силазак у ад на јужном зиду), па и да, због недостатка олтарског травеја, преместе на друге површине оно што се у њему редовно сликало (зато је Причешће апостола у поткуполном простору са западне стране, а Покајање Давида пред Натаном у јужној певници). Ипак, одабрани тренуци из земаљског живота Христовог, с нагласком на великим празници-ма, стварали су посебан циклус који је заузимао горње појасеве цркве. Изнад њих је, у куполи, било Вазнесење (сада уништено), као у Жичи, јер је Мисија апостола, која му претходи, испод саме куполе, на тријумфалном луку. Две композиције којима, иначе, почиње циклус Христовог страдања, Молитва у Гетсиманском врту и Издајство Јудино, на западном су зиду припрате као претходнице будућег омиљеног циклуса у српским црквама. Појединачне фигуре најистакнутијих светитеља цркве распоређене су тако што су оци цркве у апсиди, у поклоњењу; пророци у меда-

Сл. 107,
108



Милешева, владарски портрети

љонима су на потрбушју олтарског лука; апостоли су у певницама, ратници на западним пиластрима и око њих, а монаси у припрати. Међу њима се висином фигуре, која заузима два појаса одређена за стојеће фигуре, истиче св. Стефан, заштитник династије. Владислав је сликама узвеличао своју породицу, јер је, поред свог ктиторског портрета у наосу, поручио да се на северној страни припрате прикажу сви њени чланови: за Стефаном Немањом ступају св. Сава, Стефан Првовенчани, Радослав и он сам, са сликаним моделом цркве у руци. Породична слика Немањића изражавала је, у исто време, став према Византинцима, јер су наспрамно, на јужном зиду припрате, били насликани Константин и Јелена са савременим царем Никејског Царства, Јованом Ватацом, а у натписима уз главе српских државних достојанственика забележене су, поред српских, и њихове византијске дворске титуле. Осећање духовне зависности од Византије било је основна садржина ове слике.

Грчки уметници су у Милешеву дошли највероватније из Солуна, већ ослобођеног од Латина; наиме, у Солуну су се очувала старија и истовремена дела која наликују на њено сликарство. Солунски мозаици из раног V и из VII века (у Светом Георгију и Светом Димитрију) у основи су образовања милешевских сликара, као што су то били и код уметника који су, под царем Теодором Анђелом, сликали фреске (нпр., у селу Хортиатис код Солуна). Отуд су њихова схватања допирала и у Италију (до Ђунта Пизана). Могућно је да су они доспели у Србију преко моћног Владислављевог таста, бугарског цара Ивана II Асена, јер се у трновској цркви апостола Петра и Павла очувало неколико ликова у медаљонима који су најближи сродници милешевских дела. Милешевски сликари свакако су знали да раде и мозаик. Није им, наиме, било тешко да одговоре на захтев ктитора да наос и олтар цркве живопису опонашајући мозаичко сликарство. Да би то остварили, они су на златним листићима у позадини исцртали коцкице, за натписе су, као на мозаику, припремили мале, плаве површине, а драперије обрадили тако што су на широким и мирним наборима извели осенчене и осветљене траке, како су то чинили мозаичари. Њихова вичност мозаичној техници и сликарска свест допринеле су да милешевско сликарство, у погледу пластичности фигура, надмаши Студеницу и Жичу, а у погледу монументалности постане још изразитије. Сваки од сликара који је ту радио дао је и нешто лично, а најособенији су, због чега су им дела најочљивија, двојица: уметник Мирносноница на Христовом гробу (Белог анђела), са светитељима великих, изразитих очију, раскошних боја, снажно осветљених облика, и сликар Успења

Богородице, код кога се широке сенке постепено сливају у уске нагласке светлости, док је боја пажљиво нанесена у истанчаним хармонијама.

Следећи Савине поуке из Студенице, Владислав је раскошну златну позадину проширио на цео наос, а плаву предвидео само за позадину у припрати и иза пиластара у олтару. Исто тако, обезбедио је да српски зналци писма изведу натписе на фрескама на српскословенском јер грчки сликари га нису знали. Оно што је још битније, побринуо се да његови сликари не буду мање способни од Савиних и да не заостају за новим схватањима. Тиме је од Милешеве створио споменик од највећег значаја у православном свету.⁴

Нису у сваком тренутку ни први српски архиепископ ни његов синовац Владислав, а поготово епископи или пустиножители по планинским пећинама, били у могућности да се окруже великим уметницима с византијског подручја. Зато су се, у недостатку бољих, ослањали на просечне домаће сликаре, који су били следбеници византијских мајстора или њихови ученици, али нису увек били у току свих промена.

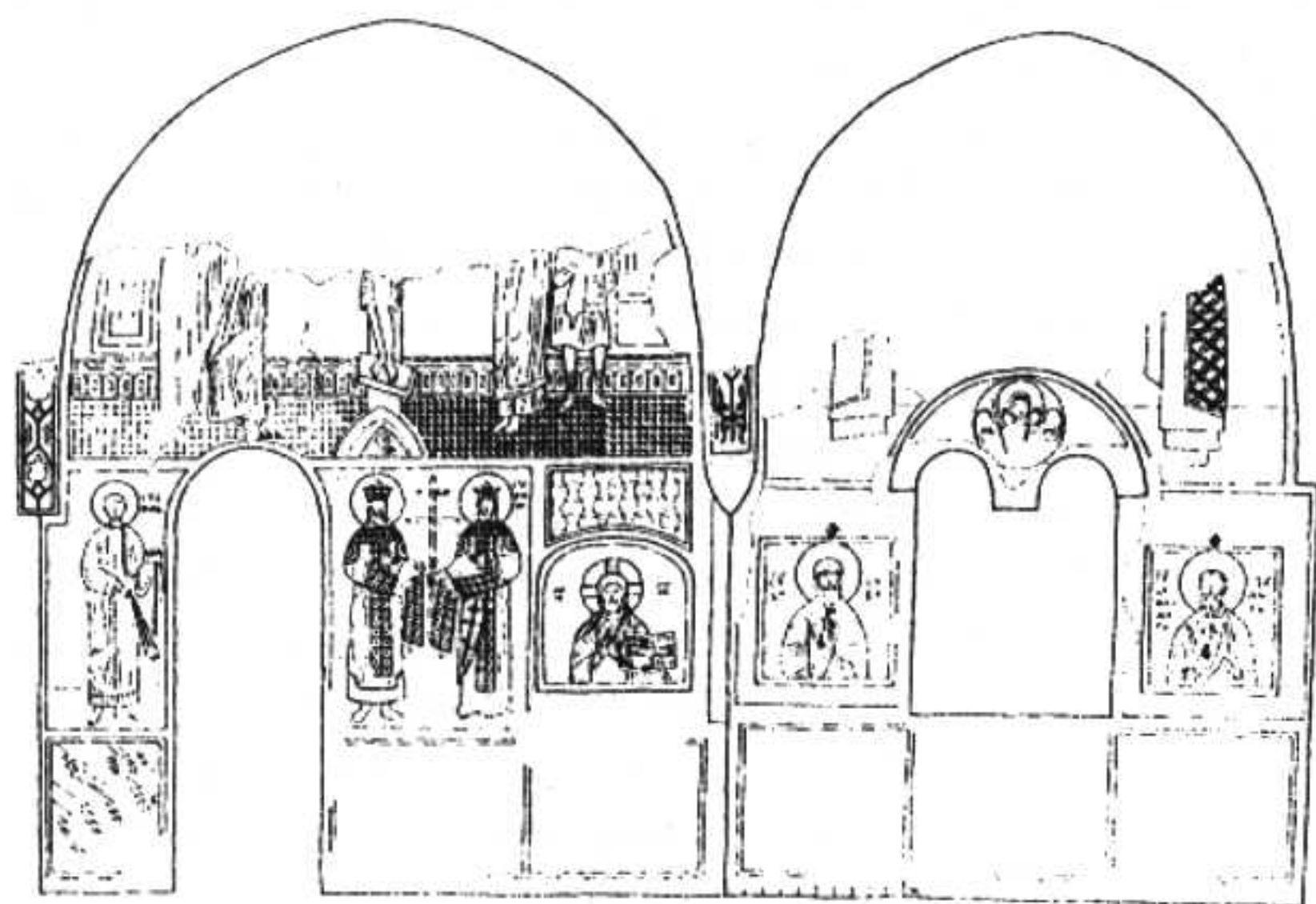
Сам Сава је то морао учинити када је у трећој деценији века осликавао капелу на спрату жичког звоника, после одласка цариградских мајстора. Тај, вероватно домаћи живописац још увек је био у окриљу комнинских схватања, употребљавајући старе типове фигура и сликане архитектуре у позадини, обрађујући лица светитеља густо распоређеном графијом светлосних нагласака. Он је испунио и неке посебне Савине жеље. Уз Распеће, ликове Христа и Константина и Јелене, насликао је у најнижем појасу попрсја најугледнијих отаца цркве у облику икона, а поред њих и двојице писаца православних црквених

устава, Саве Освећеног и Теодора Студита, чија је дела, у том часу, Сава посебно проучавао ради својих литургијских реформи.⁵

Остало сликарство из треће деценије века, које је настајало упоредо с доградњом српских катедрала, с временом је нестало, тако да се не може сагледати све богатство облика. Мали остаци доста истрвеног живописа у капели јужног звоника у Светом Николи Топличком, с једним житијним циклусом, више сведоче о годинама прегалаштва но што пружају обавештења о схватањима првих српских епископа.

Сасвим је ван стилског тока живопис у испосници пустиножителя Петра Коришког, која се налази на обронцима Шаре, недалеко од Призрена. У трећој деценији аскета је припремао себи за гроб пећину у којој је обитавао, и где је испаштајући доживљавао визије. Према издубљеној ниши, у којој је служио, сликари су окренули ликове отаца цркве како би представили њихово поклоњење, а изнад њих, из почасти, насликали украсне лукове. У горњем појасу, на стенама, приказали су Деисис с додатним фигурама арханђела Михаила и апостола Петра, заштитника испосниковог. Ти, скоро бестелесни светитељи, изведени јаким али наивним цртежом, обојени су без жеље да изгледају пластични, али је зато њихова одећа веома богато украшена орнаментима. Вишњи Јерусалим је, по мишљењу усамљеног пустињака, био настањен светитељима обученим у сјајне одежде. Сликара му је био из домаће средине, могућно из Призрена, јер је у натписима мешао српски и грчки, а његово дело, макар издалека, подсећа на минијатуре из тзв. Призренског јеванђеља.⁶

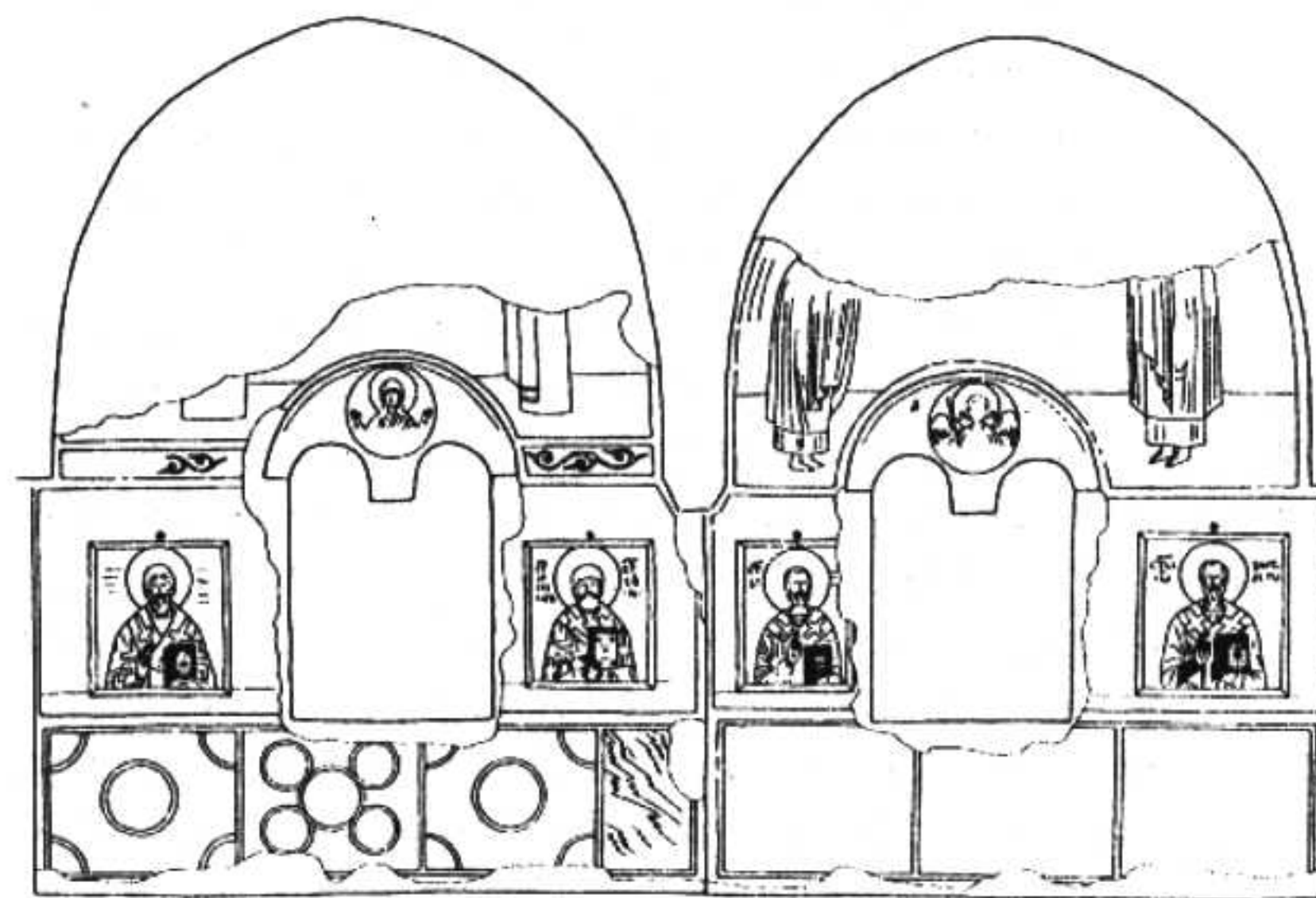
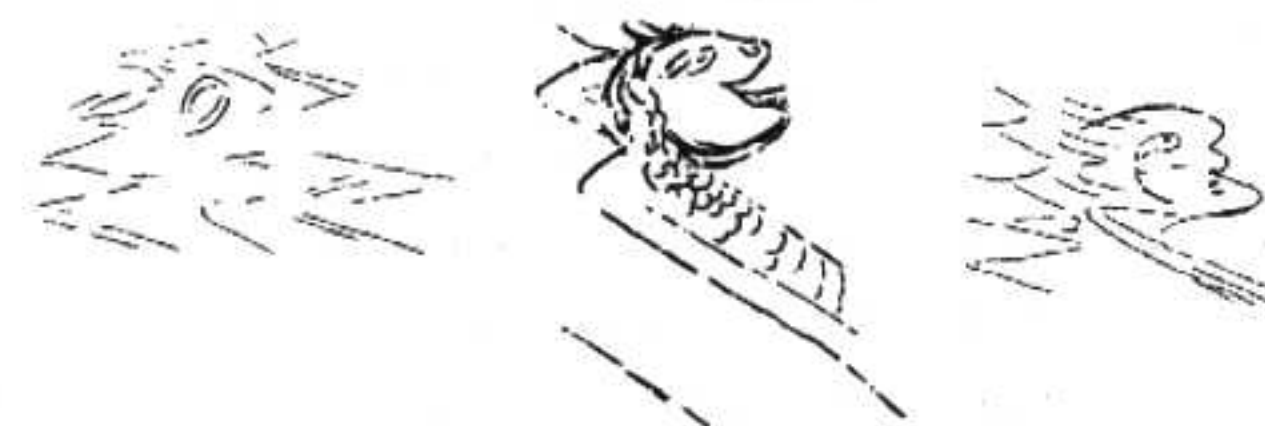
Сва је прилика да су ктитори у другој четвртини века били осуђени да раде без учешћа великих уметни-



Жича, параклис на сираћу припратице, распоред фресака источног и јужног зида

Сл. 112,
113

ка. Четврта деценија, из које се очувао већи број споменика, препуна је дела осредње вредности. Када је осликавао своје грађевине у Студеници, краљ Радослав се морао задовољити мајсторима који нису били на висини претходника што је радио за његова оца. Они су спољашњу припрату – судећи по избледелим остацима фресака у прозорима – украсили живописом на златној



Жича, параклис на сираћу припратице, распоред фресака западног и северног зида

и жутој позадини, док су у бочним капелама употребљивали плаву. У северној капели остали су део сцене из циклуса св. Николе и ликови Василија Великог и Јована Златоустог који се клањају Христу жртви. Слика је у незнатној мери превазишао комнинска начела обраде фигура. Јужна капела је имала задатак да слави успомену на монашке дане Симеона Немање.

Стога су четири сцене образовале његов циклус, чија је редакција образована под утицајем Савиног Студеничког типика, док је иконографија створена према Савином житију оца; зато је Немања, као монах, у доњем појасу, окружен насликаним члановима породице који му одају поштовање као светитељу. Стефан Првовенчани, у монашкој ризи, приказан је како му приводи сина Радослава у пратњи жене. Без круне на глави, јер је изгубио престо, Радослав је скрушено сагнуо главу. На супротном зиду, очију упртих у Немању, стоје прва двојица српских архиепископа, Сава и Арсеније, и најмлађи син Стефана Првовенчаног, монах Сава, будући трећи архиепископ. Владислављеву идеју о породичној слици из милешевске припрате Радослав је прихватио, избор представљених извршио према личном нахођењу и додао појединост – привођење, од суштинског значаја за будуће представе Немањића. Преузео ју је из иконографије византијских ктиторских портрета: Немања је заменио Христа, а Првовенчани заступништво Богородице. Радослављев сликар јужне капеле није робовао старим стилским схватањима, јер су му фигуре пластичније него код његовог суседа из северне капеле, али је, ипак, задржао графизам кад је обрађивао власи или наглашавао светлосне одсјаје на лицу светитеља у доњем појасу. Иако је радио без жара и био уметник невеликих могућности, ипак је иконографија његових дела, захваљујући угледу Студенице, њеног првог ктитора и схватањима српског двора и цркве, била значајна за будућу историју српског портрета и историјских композиција.

Да ли је он или неки његов истовременик осликао капелу на улазној кули у манастир, а Лозу Јесејеву, једну од првих у православном свету, на њеној фасади

према дворишту, тешко је рећи јер су од фресака остали само трагови.⁷

Милешевско сликарство краља Владислава у спољашњој припрати није имало тако злу судбину као Радослављево, мада је нестало са више од половине површина. У Владислављеве припреме да од припрате начини гробницу Саве I спадало је, по програму предвиђеном за надгробна здања, исликавање композиције Страшног суда. Догађај другог Христовог доласка на земљу будио је наду у васкрсење и вечни живот. Његова иконографија се често, као у Милешеву, заснивала на беседама Јефрема Сирског. Слика, неки домаћи мајстор – јер је било прошло десетак година како су грчки уметници напустили Милешеву – био је толико под утиском њихових дела да их је, сходно својим способностима, опонашао: од њих је позајмио неке светитељске типове и начин обликовања одеће. Прилагодио се и мозаичком изгледу позадине у цркви: на жутој позадини иза средишњег дела композиције и иза Раја, као и на црвеној иза Пакла и хорова грешника, исцртао је коцкице. Једино није могао домаћити вредности старијих дела, мада је имао осећања за представљање обима фигура и није спадао међу уметнике који су стилем заостајали, већ који нису имали већу даровитост.⁸

У бочним капелама су само крајње скромни остаци истовременог и истоврсног живописа на основу којих се једино може закључити да су капеле биле посвећене св. Георгију (јужна) и св. Димитрију (северна). Владислав се, по тим посветама, није ослонио на Студеницу, ваљда зато што њен пример још није био општеусвојен. Радије је прослављао оне светитеље чију је помоћ очекивао у бојевима.

Сл. 114

Сл. 115,
116, 117

Мада се историја српског сликарства из друге четвртине века тешко може воспоставити, због великих празнина насталих уништењем и тешким оштећењем претежног броја дела, ипак се наилази на трагове делатности чак и једне радионице домаћих живописаца. Она је, негде у трећој деценији, учествовала у украшавању Богородице Љевишке, после њене оправке и претварања у српски саборни храм призренских епископа. Ту су сликари, на почетку свога скоро тридесетогодишњег рада, живописали читаву цркву. Међутим, од свега су остале две композиције – Излећење слепог и Свадба у Кани – и слика Богородице Елеусе с Христом Хранитељем на рукама. Ретка представа Богородице с Христом који носи котарицу извод је из сцене Храњење сирочади и убогих, која се чешће сретала на зидовима цркава. Нешто друкчије сажимање исте теме остварио је и један јужноиталијански сликар који је, отприлике у исто време, у византијском духу украсио пећину Канелору у Масаффри. Следеће дело сликара ове радионице било је намењено студеничком малом храму Светог Николе; од његове целине остало је неколико фигура у олтару, затим две сцене на западном зиду – Улазак у Јерусалим и Мирноснице на Христовом гробу – као и лик Јована Претече. Најзад, они су живописали и Морачу кнеза Стефана. И ту им је највећи део дела настрадао; једино се очувао живопис ђаконикона, с Благовестима, Деисисом и циклусом сцена из живота св. Илије. Њихово уметничко сазревање имало је постепени ток, а стилски развитак подлегао је захтевима тога раздобља: у Богородици Љевишкој осећају се недостаци у цртежу, док су облици фигура с једва назначеном пластичношћу; у Никољачи се цртеж ослободио почетничких стега, а ликови су се знатно попунили у волумену; у

Морачи су се обелоданиле најлепше особине њиховог рада – композиције су са смело постављеним фигурама речитих ставова, а обликовање потпуно у служби пластичног изражавања. Једри и осветљени морачки светитељи, међу њима нарочито св. Илија, одлучног израза, стамена тела и снажних покрета, оглашавају почетак раздобља у коме се Србија поново успела на сликарске врхунце.⁹

Средина XIII века, као неки гребен, одвојила је сликарство из прве од онога из друге половине столећа. Усавршавање пластичности и монументалности сцена и фигура окончало се; биле су достигнуте крајње могућности израза на којем је ово доба настојало. Сваки нови споменик представљао је зрело остварење; сваки је био увек посебан по личном језику својих сликара. За разлику од дела из прве половине века – стишаних, медитативних или лирски настројених – у другој половини века појавио се патос као унутрашња садржина слика, а у вези с њим већи замах пластичних маса, изразитија игра светло-тамног, ширина, разноврсност и промишљеност у покретима фигура, увођење многољудних скупина у композиције ради што свечанијег утиска. Покренуте су биле снаге које су црквеном сликарству додале празнично расположење и монументалну епичност. До истих промена дошло је и у византијском сликарству пред ослобођење Цариграда, нарочито у сликарству Никејског Царства. После ослобођења престонице од Латина, оно је било најпогодније да изрази победничко расположење.

Шестој деценији века припада неколико живописаних целина насталих у монашкој средини Хиландара и у кругу око Српске архиепископије. То је одредило неке њихове црте које су нешто друкчије од оних што

Сл. 118

обележавају живопис створен заслугом српског двора. Грчки сликари, највероватније из Солуна, јер су Солуњани и у друга времена радили у Светој Гори, извели су за Хиландар фреске у два параклиса – Светом Георгију, на истоименом пиргу, и Светој Тројици, на Спасовој Води, изван манастира – за рачун српских монаха. У Светом Георгију су после каснијих измена остале неколике фигуре угледних пустиножитеља у припрати и два циклуса на фасадама – један посвећен животу патрона капеле, а други, иначе врло редак, исходу душе монаха, према тексту истоименог канона који је саставио византијски песник Андрија Критски. Појединачне фигуре усредсређеног строгог погледа сликари су обрадили широко, једноставно, с намером да оне изгледом а текстови на њиховим свитцима поукама за монашки живот – који су на српском језику – утичу на Хиландарце, па чак и на оне који нису знали грчки. Тегобни пут монахове душе, од изласка из тела до небеског Христовог престола, препричан је с постепеним појачавањем драматичности: на почетку циклуса преовладавају у композицијама хоризонтале, да би их, што се дубље обрађује страдање душе, смениле дијагонале. У сценама малих размера садржане су особине стила тог времена: изразита пластичност, која је плод снажног супростављања светлог и тамног, и уопштена, масивна драперија. Слична решења сачувала су се у Цариграду у латинском сликарству тог времена (Календер џамија), свакако делу Грка. Хиландарско је мање звучно, тамније, мистичније.¹⁰

Негде у време када је на Спасовој Води живео угледни хиландарски монах и писац Доментијан састављајући своја и преписујући туђа дела, осликана је мала капела Свете Тројице уз Преображењски пирг.

Краљ Урош I се постарао да се подигне пирг, а ваљда и капела. Фреске су се сачувале само у апсиди (попрсна Богородица с медаљоном у којем је Христос, попрсни анђео и стојећи св. епископ). Светла, чиста и племенита боја прекрива рељефне фигуре у истанчаним односима; извесно изобличавање ликова и подвлачење сенки испод очију, како би оне јаче светлеле из дубоких дупљи, у служби су веће изражајности и сугестивности. По врсности рада, фреске су међу најлепшима у то доба, по вредности једнаке цариградским, насталим приближно у исто време.¹¹

Хиландар се тих година и непосредно упознао с цариградским делима. Тада су биле поручене две велике престоне иконе за иконостас главне цркве – Христос Пантократор и Богородица Одигитрија. Непосредан узор могао им је бити мозаички Деисис са галерије Свете Софије у Цариграду; типови представљених су веома блиски, обрада скоро једнака, а озарени и лепи ликови исказују истоветно расположење. Без обзира на то да ли су хиландарске иконе урађене у цариградској радионици као њима сродан мозаички Деисис, који и није морао послужити као непосредан узор при њиховој изради, сва три дела су изражавала исту веру у победу добра на начин који није био искључиво монашки.¹²

Око 1260. године, бригом архиепископа Арсенија, завршен је живопис у цркве Светих Апостола у Пећи. Готово потпуно сачувана целина у олтару, проскомидији и у поткуполном простору изнела је свестрану ученост црквених кругова око Архиепископије и њихова естетичка схватања. Деисис с огромним фигурама у конхи апсиде, који се видео изнад средњовековног ниског иконостаса, упозоравао је да су Свети Апостоли маузолеј српских архиепископа. У Поклоњењу отаца

Сл. 119.
120Сл. 121-
124

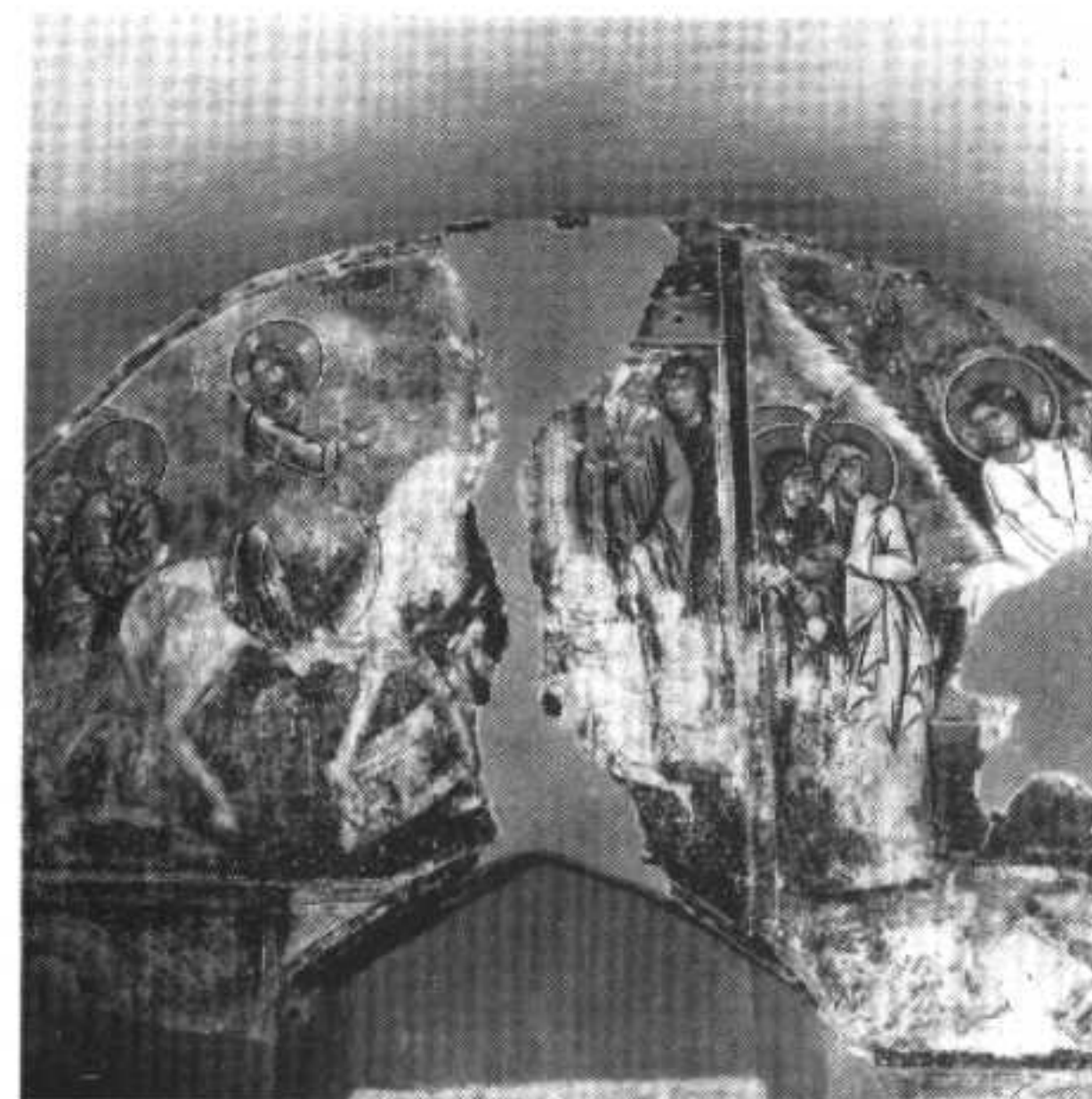
цркве, на крају поворке, ступао је архиепископ Сава I, иза св. Кирила Александријског, као нови Кирил, према Доментијановом поређењу, који се одрекао материјалних ради духовних добара. То уздизање, први пут, св. Саве Српског међу највеће оце цркве било је иконографски спроведено на основу права помесних цркава да канонизују своје светитеље и, сходно томе, да их на прикладан начин уведу у црквено сликарство. Нешто слично су са својим архијерејима раније чиниле кипарска, охридска, атинска, па и друге локалне цркве. Следећи обичаје, Срби су, после Пећи, у Поклоњењу жртви често приказивали св. Саву, а ређе и неке друге своје црквене достојанственике. Још су једном у Пећи, у апсиди проскомидије, двојица првих српских архиепископа, Сава и Арсеније, приказани како заједно служе или припремају евхаристичке честице, према византијском иконографском обрасцу у којем су бивали представљани св. Василије и Јован Златоусти или Атанасије Александријски. У Пећи су Сава и Арсеније окружени ретко сликаним старозаветним сценама симболичног значења. Средишњи простор цркве исто је тако украшен с нарочитом намером. Вазнесење Христово у куполи и илустрације догађаја из хришћанске историје, који су се десили на Сиону у Јерусалиму (Тајна вечера, Неверовање Томино, Јављање Христа апостолима после васкрсења, итд.), у поткуполном простору, поновили су програм из Жиче, ако је судити по другом слоју њеног живописа с почетка XIV века, који је, како се верује, до танчина пренео првобитни распоред. Преводећи Јерусалимски типик на српски језик, архиепископ Никодим је тврдио да је св. Сава желео да његова црква (у Жичи или Пећи) буде „на образ” јерусалим-

ских храмова на Сиону и у лаври Светог Саве Освећеног. Такве намере могу се осетити једино у програму жичког и пећког живописа.

Више сликара је отелотворило богословске идеје архиепископа Арсенија и његових саветника. У поткуполном простору је радио највећи пећки уметник с једним slabим помоћником; у олтару су друга двојица поделила посао, те је један урадио више живописа на северној а други на јужној страни; проскомидију је живописао посебан сликар осредње даровитости. Високи клирици су од њих свакако захтевали да сликарство по духу буде ближе живопису најстаријих слојева у Студеници и Жичи него дворским делима у Милешеви или Морачи. Сликари су зато дубоким, звучним хармонијама боја, на тамноплавој позадини, обрадили фигуре трудећи се да тонске вредности светло-тамних контраста преовладају над колористичким. Међутим, они су тешко одолевали искушењу да баш бојом не нагласе облике и да лице светаца не издвоје из тонских начела рада. Изражајности лица морали су се посебно посветити јер је требало одговорити очекивањима високог клира да очи светитеља, својим сјајем, покажу њихову душевну усредсређеност, облици високих чела мисаоност, а типови лица, некада и пре-наглашених црта, унутрашњу, а не физичку лепоту. Нису сви сликари били кадри да се на подједнако успешан начин приближе циљу, али је зато највећи међу њима у том духу створио дела којима је премашио све своје савременике у свету византијских облика. Било је, колико се види, и у Епиру оних који су, у исто време или нешто касније, радили на сличним задацима, али сем општих заједничких црта у типовима светитеља или поступку (у Влахерни у Арти или Порта Панагији код Трикале), они нису, мада је међу њима

било и истакнутих уметника, довели своја дела до таквог савршенства какво је остварио главни пећки сликар. Из тих разлога, а и због улоге Пећи у историји српске цркве, њен пример је стајао пред очима млађих уметника који су радили за црквене великодостојнике.¹³

Средином седме деценије осликан је програмски најсложенији, иконографски најразноврснији и уметнички највећи споменик у Србији XIII века – Сопоћани. Својим значајем је превазишао оквире земље у којој је створен; у читавом XIII веку није му било равна у византијском свету. Ктитор, краљ Урош I, наменио је Сопоћанима, као престоничком манастиру у Расу, свакако свестранију улогу но што се то данас може закључити. Наумио је, несумњиво, да црква буде његов маузолеј, али и његових најближих: ту је, у току радова, сахранио мајку Ану, из породице млетачких дуждева Дандоло, пренео је, затим, тело оца Стефана Првовенчаног – и најзад су он, његов пријатељ архиепископ Јоаникије, а касније и други достојанственици нашли ту покојиште. Програм декорације у Сопоћанима открива да је одлучио да из цркве Светог Петра у Расу у њих премести епископско седиште, што потврђују доградње на првобитном здању. Да би у раскоши надмашио претходнике, поручио је да скоро читаву унутрашњост прекрију фреске са златним листићима на позадини и да се на њој исцрта мрежа квадратића како би се чинило да је у питању мозаик. Жута позадина без злата и плава налазиле су се једино у споредним просторијама уз олтар и у бочним капелама. Усклађујући своје жеље с високим узорима из Цариграда, захтевао је од мајстора да иконе Христа и Богородице уз мермерни иконостас буду најупечатљивије израђене, можда у правом мозаику, и са богато



115.

115. СТУДЕНИЦА,
НИКОЉАЧА, ЦВЕТИ И
МИРОНОСИЦЕ НА ГРОБУ

116.



116. СТУДЕНИЦА,
НИКОЉАЧА, СВ. ЈОВАН
ПРЕТЕЧА

117. МОРАЧА, СВ. ИЛИЈА
У ПУСТИЊИ



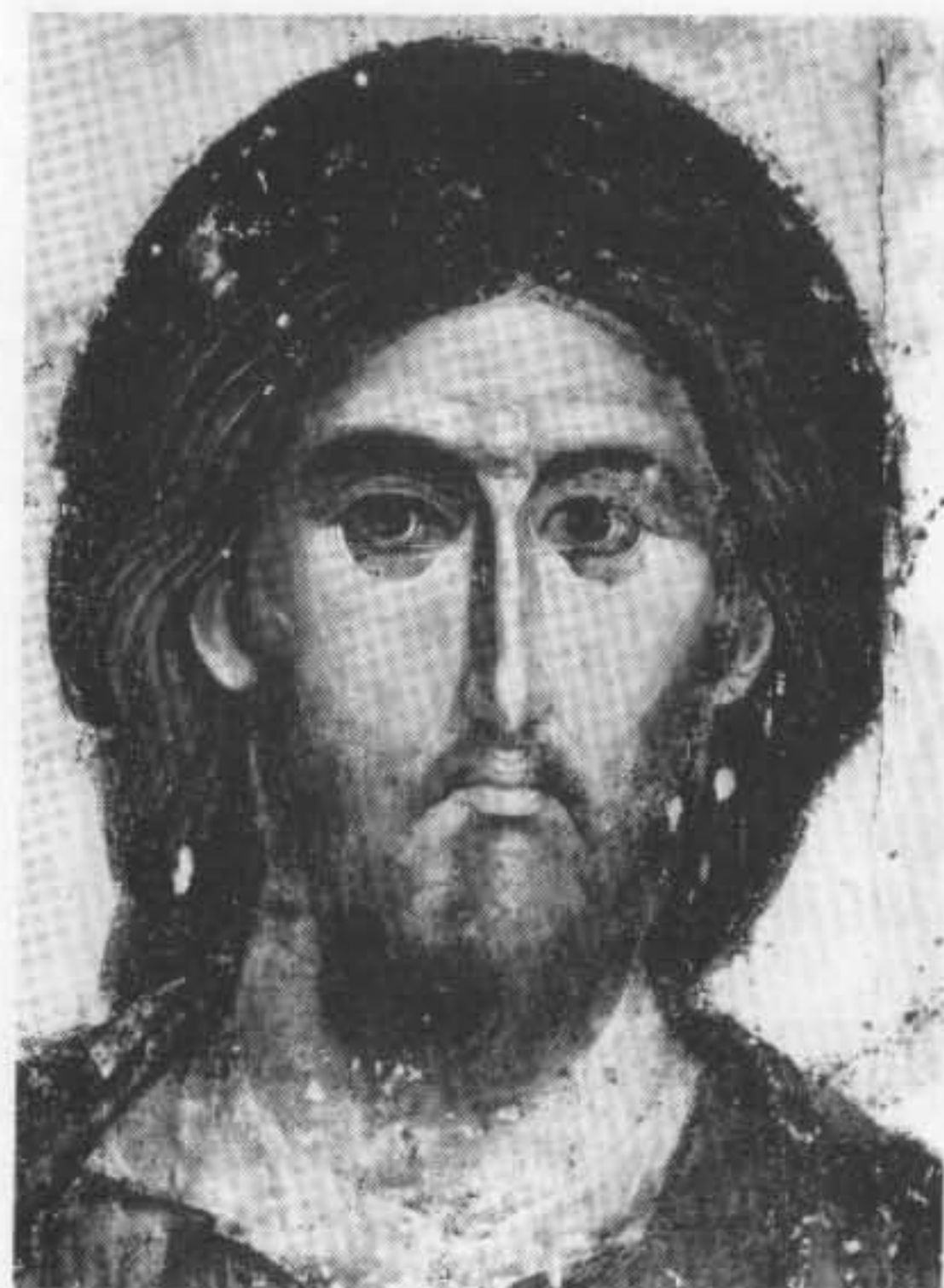
117.

118.



118. ХИЛАНДАР, СВ. БОРБЕ,
КАНОН НА ИСХОД ДУШЕ

119. ХИЛАНДАР, ИКОНА ХРИСТА
СПАСИТЕЉА, ОКО 1260.



119

120.



120. ХИЛАНДАР, ИКОНА
БОГОРОДИЦЕ ОДИГТРИЈЕ,
ОКО 1260.

121.



122.

121. СВ. АПОСТОЛИ У ПЕЋИ,
ЛЕВАНЂЕЛИСТ МАТЕЈ,
ОКО 1260.

122. СВ. АПОСТОЛИ У ПЕЋИ,
АНЂЕО ИЗ ВАЗНЕСЕЊА,
ОКО 1260.

123. СВ. АПОСТОЛИ У ПЕЋИ,
СЛУЖБА АРХИЈЕРЕЈА,
ОКО 1260.



123.

124.



124. СВ. АПОСТОЛИ У ПЕЋИ,
ДЕИСИС, СВ. ЈОВАН
ПРЕТЕЧА, ОКО 1260.



125.

125. СОПОЋАНИ, УСПЕЊЕ, ДЕТАЉ

126. СОПОЋАНИ, АПОСТОЛИ ИЗ УСПЕЊА, ДЕТАЉ



126.

127. СОПОЋАНИ,
ЈЕВАНЂЕЛИСТ



127.

128.



128. СОПОЋАНИ, ЈАКОВ ИЗ
ЦИКЛУСА О
ПРЕКРАСНОМ ЈОСИФУ



129.

129. СОПОЋАНИ, КРАЉ ДРАГУТИН

130. СОПОЋАНИ, СТРАШНИ СУД,
ДЕТАЉ



130.

131.



131. СОПОЋАНИ, ПОВОРКА
НЕМАЊИЋА



132. ГРАДАЦ, ПРОРОК ГЕДЕОН

133. ГРАДАЦ, РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО

132.



133.

134. БОГДАШИЋ,
СВ. СЕРГИЈЕ



134.

135.



135. БОГДАШИЋ,
СВ. ВАКХ



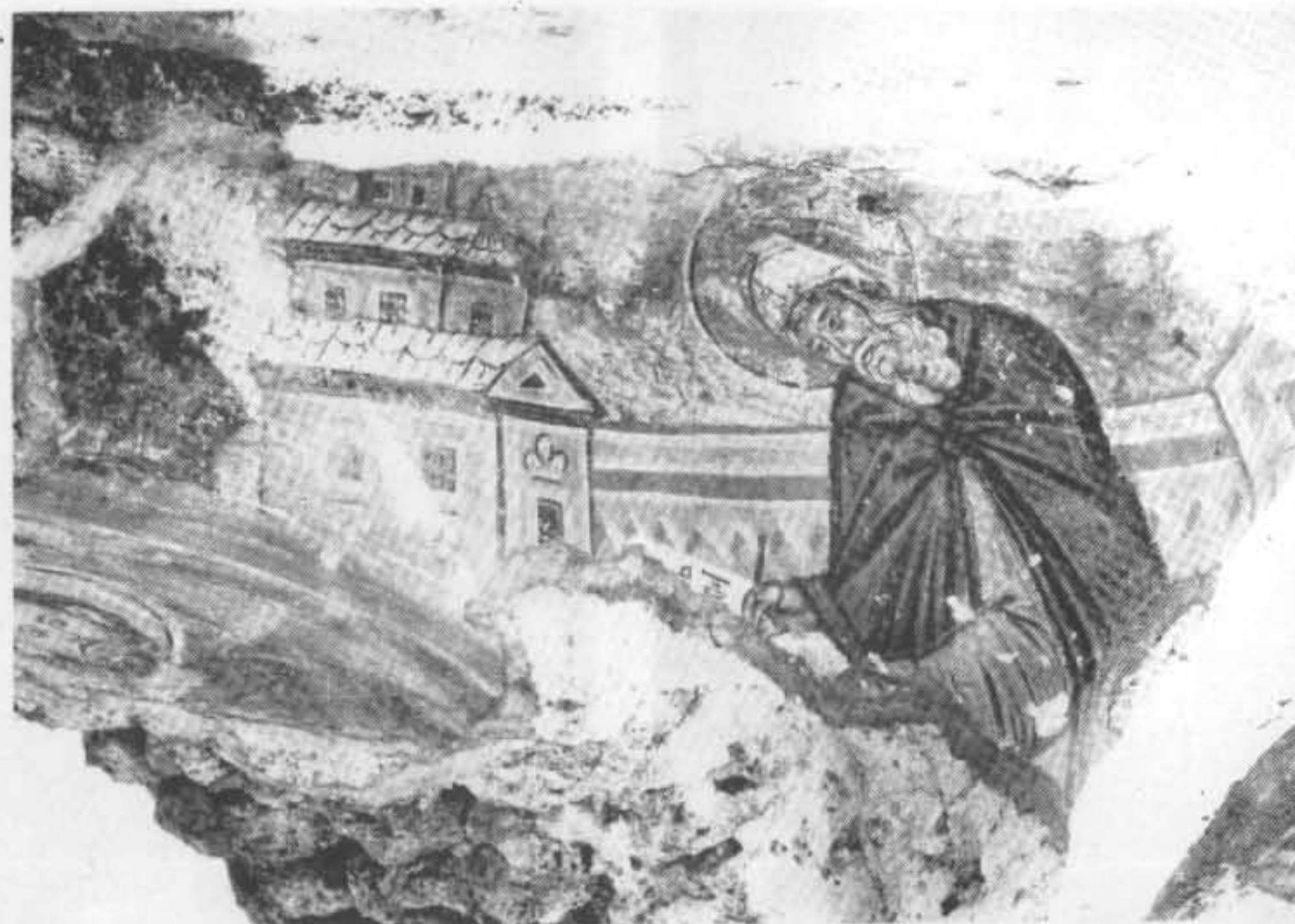
136. БУРЂЕВИ СТУПОВИ, ДРАГУТИНОВА КАПЕЛА, СТАРОЗАВЕТНА ТРОЈИЦА

137. БУРЂЕВИ СТУПОВИ, ДРАГУТИНОВА КАПЕЛА, УБРУС, ДЕТАЉ



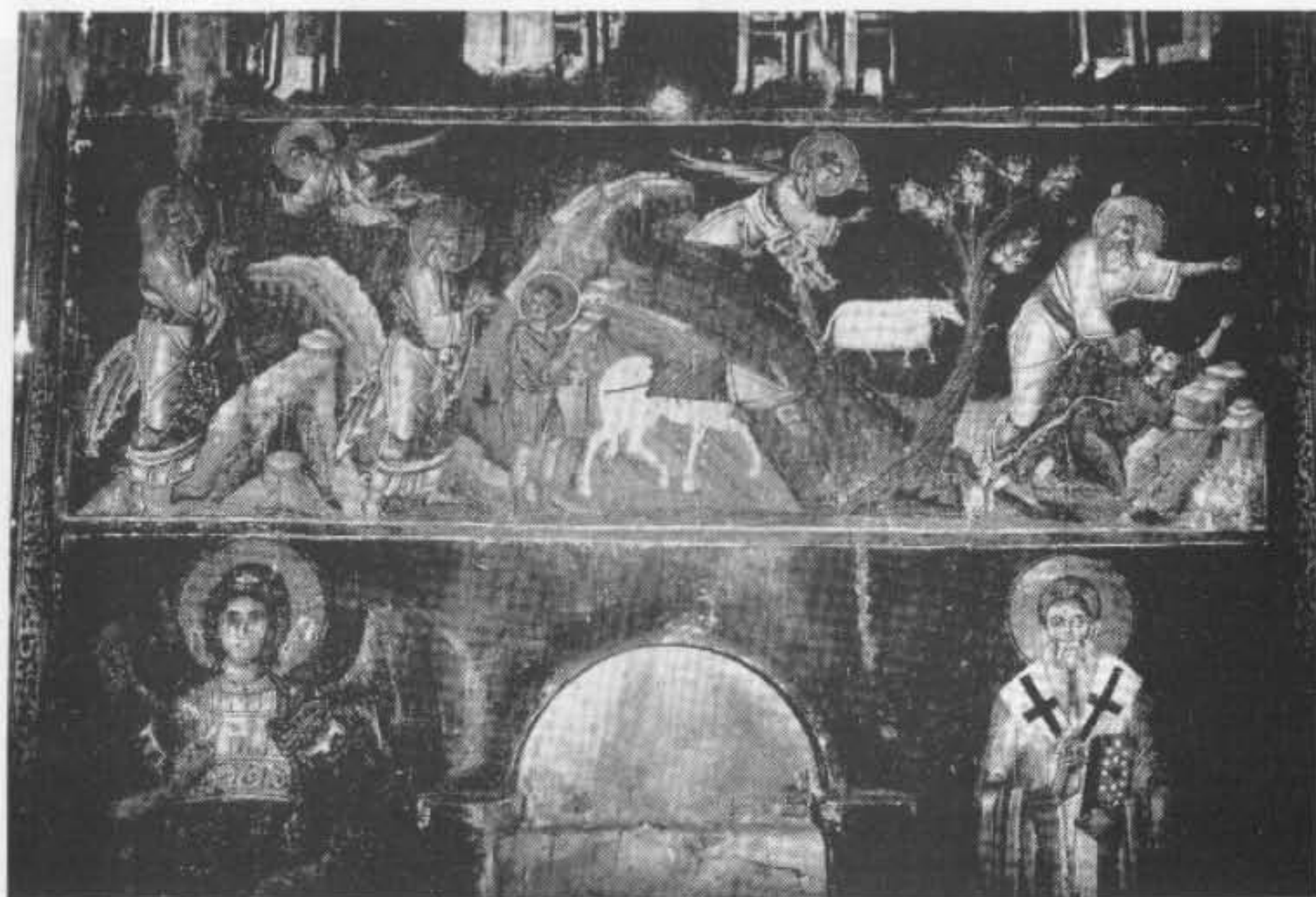
137.

138.



138. ДАВИДОВИЦА, МЕЛОД

139. СВ. АХИЛИЈЕ У АРИЉУ, ЖРТВА АВРАМОВА



139.



140.



141.

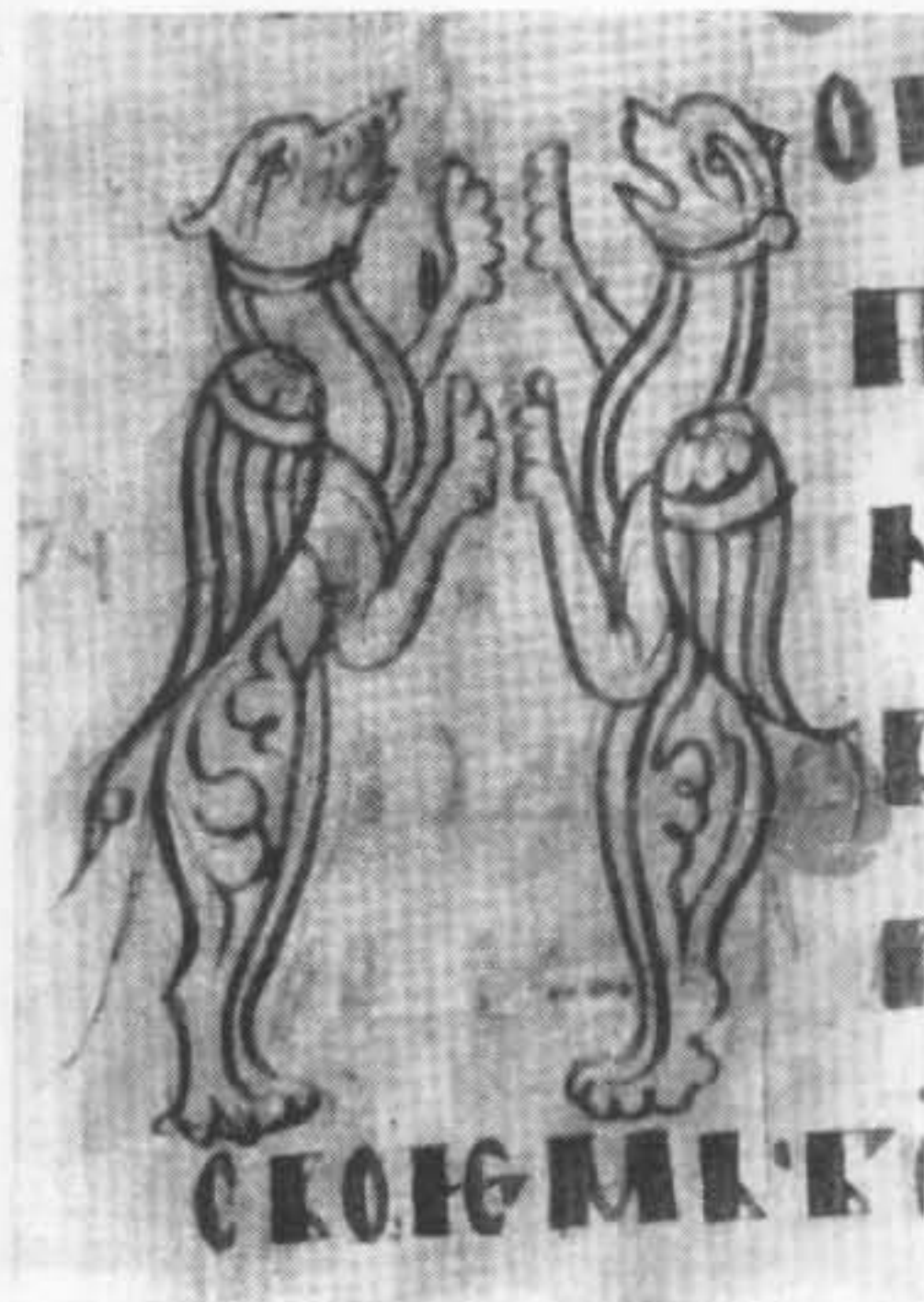


142.



143.

144.



140. СВ. АХИЛИЈЕ У АРИЉУ,
СВ. ПЕТАР И ПАВЛЕ

141. СВ. АХИЛИЈЕ У АРИЉУ,
РОЂЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ, ДЕТАЉ

142. СВ. АХИЛИЈЕ У АРИЉУ, КРАЉ
МИЛУТИН ИЗ КТИТОРСKE
КОМПОЗИЦИЈЕ

143. СВ. АХИЛИЈЕ У АРИЉУ,
КРАЉИЦА КАТЕЛИНА ИЗ
КТИТОРСKE КОМПОЗИЦИЈЕ

144. БЕОГРАДСКИ ПАРИМЕЈНИК,
ИНИЦИЈАЛ

145. БЕОГРАДСКИ ПАРИМЕЈНИК,
ИНИЦИЈАЛ

146. БЕОГРАДСКИ ПАРИМЕЈНИК,
ИНИЦИЈАЛ



145.



146.



147. ХИЛАНДАРСКО ИЗБОРНО
ЛЕВАНЂЕЉЕ (ХИЛ.8). ИНИЦИЈАЛ



148. ХИЛАНДАРСКИ ЗЛАТОСТРУЈ,
(ХИЛ.386). ИНИЦИЈАЛ



149. ПРИРЕНСКО ЛЕВАНЂЕЉЕ
(FOL. 81 R). СВ. ПРОКОПИЈЕ



150. ПРИЗРЕНСКО ЛЕВАНЂЕЉЕ
(FOL. 24 V), РАСПЕЋЕ

украшеним оквиром од штука. Појас класичних орнамената, изведених у позлаћеном штуку, красио је врхове пиластара и надвишавао лунету портала који води из припрате у наос и стојеће фигуре на том зиду. Најпотпунији утисак величанствености дали су Сопоћанима велики сликари које је краљ свакако позвао из Византије, можда чак и из тек ослобођеног Цариграда, јер се једино на грчком подручју наилази на трагове сличног стваралаштва (икона апостола Јакова на Патмосу и минијатуре једног псалтира из Ставрониките у Светој Гори). Србија је, кроз претходни живопис, била припремљена да прихвати њихова схватања и да им, уз помоћ богатства једног српског краља, омогући да покажу своје способности.

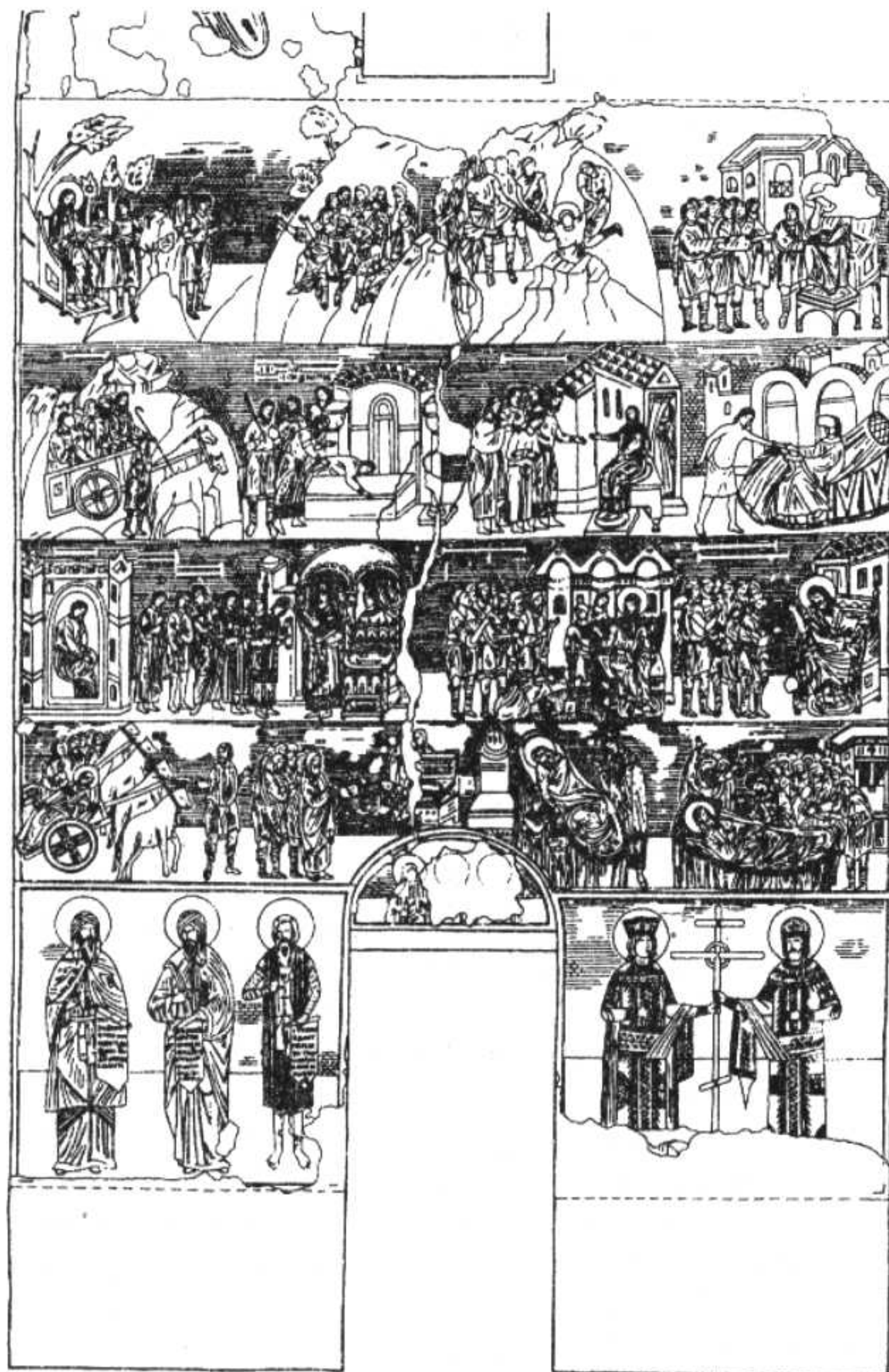
Скупина сликара која ја радила за краља Уроша I распоредила се тако што су најбољи међу њима, уз испомоћ сарадника који им нису били дорасли, живописали олтар, наос и певнице, нешто мање даровити припрату, двојица друкчијих али и нешто слабијих, две бочне капеле уз припрату, двојица најслабијих, ђаконикон и проскомидију. Међу помоћницима и сарадницима вероватно је било и домаћих мајстора. Дела оних који су радили у главним црквеним просторима нису се сачувала у највишим појасевима цркве – куполи, своду цркве и полукалоти апсиде – али је остало толико осликаних површина да није нејасно какав су програм Сопоћани као целина садржавали. У олтару су: Причешће апостола, Поклоњење жртви и циклус Христових јављања после васкрсења; у наосу су сцене из земаљског живота Христовог до Силаска у ад, а Успење на западном зиду; јеванђелисти су у пандантифима, пророци, праоци и мученици на пиластрима и потрбушјима лукова; св. Тројица, Страдање четрдесеторице мученика и апостоли су у певницама, а кти-

торска композиција и ратници у најнижој зони западног травеја. Краљеви саветници, или он сам, нису заобишли пећки пример и пропустили прилику да у Поклоњењу жртви истакну српске црквене достојанственике: на крају поворке насликана су прва тројица српских архиепископа, Сава I, Арсеније и краљев брат Сава II. Саву I следи Игњатије Богоносац, јер се у књижевном делу хиландарског монаха Доментијана, које је створио по жељи краља, оснивач српске цркве упоређује са св. Игњатијем зато што је носио Христа у срцу. Иконографска смелост сопоћанског Поклоњења лежи и у томе што су два друга архиепископа још била жива када су насликани међу оцима хришћанске цркве.

Ако се изузму неке фигуре из највишег појаса поткуполног простора, у чијој су обради вероватно остарели сарадници учинили уступке комнинском предању, иако су знали да представе пластичност фигуре, олтар, наос и певнице делују стилски јединствено, као да су у питању дела једног уметника. У унутрашњости цркве рашчлањеној пиластрима и прислоњеним луковима, све је тако уређено да свака композиција добије место на целовитим површинама које су одвојене зидним испадима. На њима су сцене постављене по ширини, главни мотив је на средишњем месту и вертикално истакнут, док су нешто ниже, с обе стране по једна, насликане скупине фигура. Повезаност међу члановима композиционог склопа заснована је на ставовима и покретима фигура усмереним ка средишту радње. Сликана архитектура у позадини најчешће уоквирује сцене троугаоним калканом постављеним између два нижа зида, делујући као геометријска схема композиције. У најзнаменитијој и највећој сопоћанској слици, Успењу Богородице, сви саставни делови су се развили до највећих могућности: број

фигура је знатно умножен, а слика претворена у масовну сцену, док висока архитектура у позадини, са обе стране, пружањем својих маса и инверзном перспективом наглашава средишњи догађај приближавајући га вернику у храму. У Сопоћанима је – први пут изразито – сликана архитектура добила посебно место у структури слике. Раније је била ређе присутна, а и тада представљена под правим углом или у косој пројекцији. Сужена према гледаоцу, она се бојажљиво појавила тек у Морачи и Пећи. Од Сопоћана се тежило да инверзна перспектива заузме што пресудније место како би сцена добила одређен али довољан простор, а да се зид не пробије продором према дубини као приликом примене научне перспективе. Разумно и строго постављена, целом ширином окренута према вернику, сопоћанска композиција скоро да га је као учесника укључила у догађаје из хришћанске прошлости. Пред човеком у цркви текао је живот једнога идеализованог света чији су хероји били снажне личности атлетског тела, чврстог карактера, одмерених ставова и покрета приликом саопштавања својих осећања (једино је Богородица онемоћала видећи трагичну смрт сина) – живот света налик на антички по мисаоности и типовима фигура. Окружен тим светом, озареним небеском благодати, као хришћанин се морао осећати повлашћеним изабраником међу људима.

Тај утисак верник није могао понети из припрате, где је сликарство, због богословски ученог програма, било мање разумљиво, а због уздржаније обраде и неупадљивијег блеска – и мање упечатљиво. Ту су две целине – циклус Васељенских сабора и Прича о прекрасном Јосифу – износиле мисли о правој вери, учвршћеној одлукама хришћанског сабора, и о њеној старозаветној најави оличеној у Јосифу, због чега је он



Сопоћани, западни зид припрати са Причом о прекрасном Јосифу

био праслика Христа, а и сваког епископа. Стога су ове две целине најчешће улазиле у програм сликарства у катедралним црквама. Немањићи су сматрали да су се и њихови родоначелници упорно залагали за чистоту вере и тиме заслужили место међу најславнијим борцима против јеретика. Сазревање таквог схватања, кроз српску житијну књижевност до Сопоћана, омогућило је да Немањин сабор против јеретика буде прикључен сликама васељенских сабора у Сопоћанима. Из књижевног дела хиландарског монаха Доментијана, које непосредно претходи Сопоћанима, види се да је српска црква поистовећивала св. Саву с Јосифом, јер је Сава, као и старозаветни младић, повео оца путем спасења. Такве мисли саопштене сликом биле су знатно ближе посвећенима него обичном вернику. Међутим, друге две целине у припрати – Лоза Јесејева и Страшни суд – биле су схватљивије пастви. Прва је представљала породично стабло Богородице и Христа, које се у живопису појавило у XII веку, како изгледа најпре у цркви Христовог рођења у Витлејему, да би га, убрзо, преко Цариграда, прихватили и Срби (фасада студеничке куле); они су његову поуку и склоп касније преобразили у лозу својих изабраника – Немањића. Друга композиција, Страшни суд, често је сликана у припратама, поготову ако су се у њима налазили гробови познатих личности. Управо је у Сопоћанима то био случај; пред живописање, или у његовом току, умрла је краљу мајка. Он ју је сахранио уз северни зид и изнад гроба поставио слику њеног опела: цео двор, с властелом и свештенством, окупљен је око одра, док краљев брат, архиепископ Сава II, кади тело, а Христос и Богородица прилазе да приме душу. На слици је композиционо поновљена иконографија Богородичиног успења, јер су савременци били уверени, како је то кас-

Сл. 129

није записао архиепископ Данило II, да је краљичина смрт личила на Богородичину. Доње појасеве припрате испунили су углавном ликови чувених православних монаха; међу њима су портретисани Урош I са сином Драгутином и краљица Јелена с Милутином, који се у молитвеном ставу обраћају малом Христу у крилу мајке, док му она, покретом заступништва, на њих скреће пажњу. Све је у припрати повезано у целовиту идеју о истинитој вери: њене старозаветне праслике, борци за њу у хришћанско време, а међу њима и српски владари, и награда за заслуге или казна за пропусте у њеном остваривању.

Сл. 130

Сликаство се потчинио замисли – тема је надвладала уметничку обраду. Оно је знатно сувље у боји, с много окера и са изразитије заступљеним цртежом, са скраћеним фигурама, нарочито у циклусу о Јосифу, и с ликовима светитеља мање лепим од оних што се налазе у наосу цркве. Сликарима припрате нису била непозната достигнућа пластичног стила XIII века; погдегде су драперије изванредно успеле, нага женска тела у Страшном суду вешто постављена и обликована, а архитектура на позадини насликана у инверзној перспективи. Стремљења сликара била су ограничена њиховим могућностима, али и предвиђеним задатком.

У капели Симеона Немање, где се понавља његов циклус из Студенице, налази се и необично Поклоњење жртви: Немања је, иако монах, насликан уз највеће црквене оце у делу капеле предвиђеном за олтар, што је било изузетно јер није био свештеник; због тога је чеоно окренут и не служи с осталима. Изван олтара су стојеће представе мученика, епископа и ратника. И док су сцене из циклуса урађене прилично невештим цртежом, с бојажљивошћу у употреби боје, дотле су појединачни светитељи звонки и сигурно постављени.

Они немају замах светитеља из наоса, али због своје уздржаније обраде и пластичне дорађености лакше су касније служили уметницима за углед.

У капели Светог Стефана, поред оштећеног циклуса посвећеног патрону, сачувало се и неколико светитељских фигура. Међу њима се изразито истиче велики лик арханђела Михаила, „чувара св. Тројице“, који је, како изгледа по епитету, плод опонашања неке значајне иконе која је чувала манастир. Искричави колорит на пластичним ликовима и понека сувишна линија у опису појединости откривају сликара као заступника нових схватања прожетих сећањима на прошла времена, али и као уметника без будућности.

Нису ни они мајстори што су радили у бочним просторијама уз олтар могли рачунати на већи углед. Сликари ђаконикона, где су житије св. Николе и остаци једног Деисиса, у којем је св. Никола заузео место Јована Претече, а овај се спустио у појас ниже да би, заједно с Јованом Богословом, одао пошту нерукотвореном образу Христовом на убрусу, није имао већег смисла за тадашњи стил. Будући поклоник комнинског сликарства, он је своје светитеље, скоро без волумена, светло обојио и цртежом описао. Сликари проскомидије, радећи циклус из Богородичиног живота и неколико светитеља, подебљаним линијама невешто је нацртао своје слабо пропорционисане фигуре, али је био привржен сликарству великих мајстора из наоса: желео је да оне изгледају пластично, док је грубо извучена мрежа квадратића на жутој позадини опонашала мозаик.

Састав сопоћанске скупине сликара потврђује да је и један краљ у седмој деценији века, намеравајући да у краћем времену заврши обимно дело, био у неприлици јер није могао да обезбеди уметнике истих, високих

способности. Једино је знатно дужи рад вероватно могао допринети да све површине цркве добију живопис онакве вредности какву је имао онај у наосу, а то, очигледно, из непознатих разлога није било могућно. Свест о даровитости појединих уметника била је, несумњиво, присутна међу ктиторима и сликарима, чим су најбољи били одабрани да ураде живопис у најсвечанијим просторијама храма, док су се дела слабијих нашла тамо где је приступ верницима био онемогућен. Осећање за лепо и за права достигнућа показали су и они уметници који су се надовезали на сопоћанска уметничка решења – они су следили једино остварења уметника из наоса, припрате и капеле Светог Симеона Немање. Њиховом заслугом Сопоћани су се дубоко урезали у историју српског сликарства. На прилагођавање општем изгледу дела у сопоћанском наосу био је принуђен сликар који је, после нешто мање од десетак година, извршио промене на ктиторској композицији у самим Сопоћанима. Због чега је до тога дошло, не може се ни слутити, јер се не зна које је решење млађи сликар заклонио својим слојем живописа. Тек, он је поново насликао Христа на престолу, Богородицу која му препоручује св. Симеона Немању, монаха Симона (Стефана Првовенчаног), краља Уроша I с моделом цркве у руци, Драгутина и Милутина, док је, иза њих, обновио и тројицу св. ратника. Пред мајстором су била најмање два претходна иконографска решења породице Немањића – из Милешеве и Студенице. Он их је спојио: насликао је прву тројицу како се држе за руке прилазећи Христу, док их деца следе. Вероватно је баш у Сопоћанима, потпуно остварен хоризонтално постављени приказ генеалогичке Немањића, у којој су заступљени само најзначајнији претходници ктитора храма и његових синова. Међу-

Сл. 131



Градац, ктиторска композиција

тим, у уметничком погледу сликар није стремио нечему што би било више од пуког саображавања околном великом сликарству, а није имао ни дара да му се приближи.¹⁴

Много већи су ствараоци радили истих година за супругу краља Уроша I, Јелену, у њеној задужбини Градцу. Мада су им дела тешко страдала, ипак је видљиво да су, као и градитељи, програмски делимично зависили од краљичине жеље да се понове неке битне црте студеничке Богородичине цркве. Вратити се старом стилу више није било могуће, па су се они доста слободно кретали у сенци Сопоћана. Из Студенице је преузет, за Србију необичан, распоред сцена из циклуса Великих празника, као и готово изузетна а сложена иконографија Христовог рођења. Међутим, извршене су и знатне допуне: у олтару је Родање Богородице над мртвим сином, изведено према речима једне статије која се певала на Велику суботу, у западном травеју је јединствен циклус од три сцене, посвећен смрти и преносу тела св. Саве Српског, сачињен према истоименој служби, а у припрати су циклус из Богородичиног живота, заснован на апокрифним текстовима, и Васељенски сабори. Сопоћански и студенички удео у програму градачког живописа видљив је и у посвети јужне капеле уз припрату Симеону Немањи и у склопу ктиторске композиције (Богородица приводи Немању Христу, а следе га Урош и Јелена, док им синови стоје лево од Христа).

Сл. 132,
133

Као и Сопоћани, Градац показује особину да, употребљавајући злато на позадини фресака у главним просторима цркве, засени раскошју, а да пластичношћу фигура делује монументално. Међутим, остварена решења су ближа онима у сопоћанској припрати него у наосу, како по драперијама и типовима светитеља тако

и у поступку, који садржи више графизма. У Градцу је учињен и корак даље: покрети фигура су, на многим местима, знатно живљи, некад и неспретнији, док су спорије, описније и без широких намаза осликана лица добила јаче нагласке светлости. Почело је да се губи сопоћанско осећање за достојанство и свечаност, како у композиционом склопу тако и у постављању фигура. Бојажљиво се појављивала жеља за приповедањем.¹⁵

У годинама живописања Градца, свакако око 1270, Зетска епископија на Превлаци, у Боки которској, а можда и сам епископ Неофит, потрудила се да се ослика Неофитова задужбина, црква Светог Петра у Богдашићима. Од тог живописа остало је само оно што је било у јужној певници: Силазак св. Духа и неколико појединачних фигура. Слика је био један од највећих уметника XIII века. Извесна сродност његових дела у звучној, тамној палети са сликарством у Пећи, а у понеком типу, драперији и изразитој пластичности облика са Сопоћанима, није била последица угледања или непосреднијег ослањања, него природан ток стилског развоја. Чврста саливеност и заобљеност глава поноситих светитеља, дорађеност сваке појединости без графизма и чулност њихових образа и усана у складу су с истовременом појавом телесности на многим иконописним делима у Византији, насталим у престоничким радионицама. Може се сматрати изузетком што је тако истакнут уметник дошао да ради у приморској средини, и то у једној малој цркви на метоху епископије.¹⁶

Сл. 134,
135

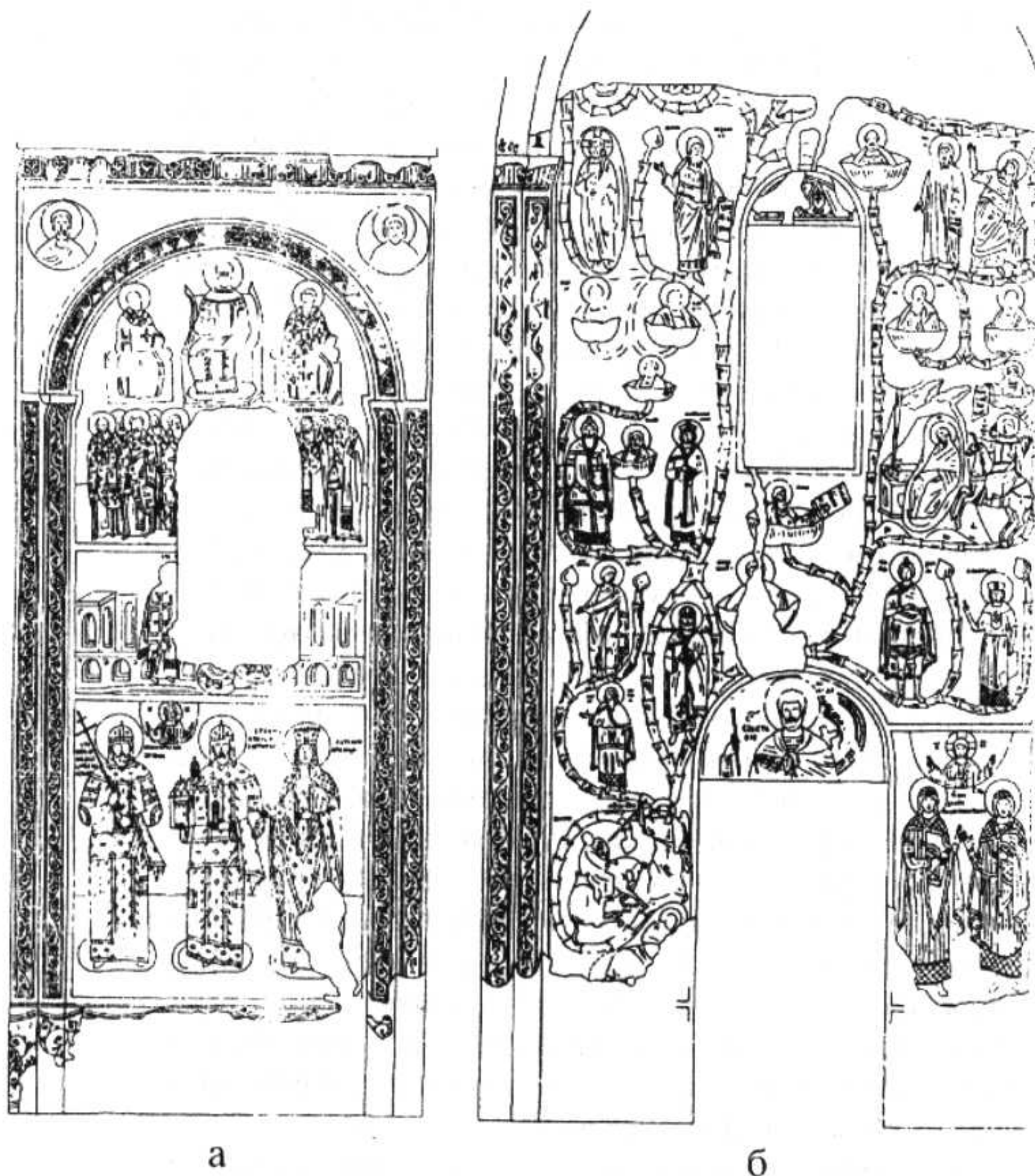
У непосредније последице одјека сопоћанског сликарства, у последњој четвртини XIII века, треба свакако убројити живопис у двама црквама Раса, у самој околини Сопоћана. Један живопис, у Ђурђевим Ступовима, остварен је заслугом краља Драгутина

Сл. 136,
137

1282-83. године. После пада с коња и прелома ноге, он је, у насељу Дежеви, испод Ђурђевих Ступова, на државном сабору предао престо брату Милутину, а задужбину свог прадеде Стефана Немање одредио себи за гроб. Одмах је предузео неколико послова да обележи те догађаје. Улазну кулу у манастир, ситнијим грађевинским изменама, претворио је у малу капелу, а њеним живописом описао своје душевно стање и државно-правне одлуке сабора. Потресен изненадном болешћу, краљ је поручио да једини насликани светитељи, поред Христовог лика на убрусу, око којег су попрсје Јоакима и Ане, буду св. лекари и столпници којима се он тих дана обраћао за помоћ. Остале фреске односиле су се само на примопредају престола. У своду, подељеном ребрима, била су израђена четири српска државна сабора: на првом, Немања предаје престо сину Стефану, на другом је устоличење Уроша I, на трећем Драгутин постаје краљ, а на последњем, Драгутин уступа власт Милутину. На зиду испод сабора била су насликана три анђела за столом, који представљају св. Тројицу. Они су ту уклопљени у целину српске иконографије да би показали правоверност српских владара: симболом вере, који су изговарали приликом крунисања, оличеним у св. Тројици, они су се заветовали да ће током своје владавине бити одани цркви и њеним идеалима. Непрекинутост богомдане власти династије исказана је и породичном сликом Немањића на два зида капеле. Христу на престолу прилазе, с једне стране, стари владари монаси (Симеон Немања, Стефан Првовенчани – Симон, Урош I – Симеон и његова жена Јелена), а с друге, млади савременици (краљ Драгутин са сином и женом Каталином, и краљ Милутин са женом Јеленом).

Колико је живопис у капели сав посвећен династичким схватањима и по томе изузетан, толико је други, што га је Драгутин наменио припрати главне цркве као свом маузолеју, уобичајен. Време је сачувало само четири сцене из циклуса посвећеног патрону храма, св. Ђорђу, и два доста оштећена портрета: првог ктитора – Немање, и другог – Драгутина. Изгледа да је један, у Србији рођен Грк насликао обе целине. Он је већ био научио српски, али је приликом исписивања натписа начинио неке грешке које му откривају порекло. Био је то уметник који је био упознат с уметничким опредељењима у Цариграду (где су у Светој Јефимији фреске сличне његовима), али је, исто тако, познавао и старија дела у Србији. Он је, заправо, пошао путем уметника из капеле Симеона Немање у Сопотанима. Изражавао се згуснутије него његов претходник, али је задржао обележја његових светитеља: истоветни тип, чврстину у обликовању, колористичку обраду и напету драперију, додајући им само већу путеност у складу с новим стремљењима.¹⁷ То споро одвајање од старијих дела и застајање у развиту треба посматрати као својеврстан академизам. Он је још очигледнији код уметника који је тих година за Хиландар урадио дрвену ставротекку с насликаним попрсјима арханђела. Њихови ликови су веома блиски онима са Драгутиновог живописа у Ђурђевим Ступовима, али су знатно испошћенији у боји и схематичнији у цртежу.¹⁸

На другом споменику Раса, епископској цркви Светог Петра што се налази испод самих Ђурђевих Ступова, дошло је, вероватно истих година, до поновног, трећег по реду живописања. Требало је пресликати већ сасвим избледеле фреске првог слоја, а поправити или поново осликати оштећена места на



Ариље, а) распоред фресака јужног зида припратице с кинићорском композицијом и васељенским сабором; б) западни зид с Лозом Јесејевом

другом слоју. И најмлађи слој је претрпео многе измене услед пожара и уништења. Остали су Христос, анђели и пророци у куполи, јеванђелисти и понека сцена из Великих празника у горњим појасевима поткуполног простора, неколико стојећих фигура у наосу, а Успење и велико попрсје св. Николе у припрати. На свој начин, уз упрошћавање облика, извесне омашке у цртежу и сировије боје, неки мањи сликар је покушао да опетује сопоћанске поставке углавном из бочних капела. Временска удаљеност изворника и слабији дар нису му омогућили да оствари дело виших вредности. Српско сликарство било је тада на низлазној путањи.¹⁹

Ратови који је предузео краљ Милутин дуго су трајали, па је била прекинута не само градитељска делатност већ и животворна веза српске средине с византијским сликарским средиштима. Петнаестак година није, изгледа, живописана ниједна црква. Нешто пре сређивања заоштрених односа између Византије и Србије, краљу Драгутину је пошло за руком да дође до уметника који су били достојни да осликају његову цркву Светог Ахилија у Ариљу. Били су то Грци, јер се само њиховом припадношћу може објаснити што је у једном прозору исписан грчки акростих који прославља Михаила VIII Палеолога, а у неким натписима употребљен грчки језик. Рад су започели 1296. године записавши то у прстену кубета. Мада странци, они су се повели за програмским обичајима и стилем који су, пре њих, владали у украшавању рашког храма. У олтар су ставили евхаристичке сцене (Причешће апостола и Поклоњење жртви), у поткуполни простор проширен циклус Великих празника (који делимично прелази и у олтар), у западни травеј сцене из Богородичиног циклуса, у ђаконикон циклус св. Николе, а у

Сл. 139,
140, 141,
142, 143

припрату слике и циклусе који говоре о истинитој вери: Васељенске саборе, Лозу Јесејеву и сцене око жртве Аврамове. Доње зоне су с појединачним фигурама светитеља, а међу њима су и портрети који приказују српске црквене и световне великодостојнике. У западном травеју, око Христа на престолу, окупљени су, с једне стране, Немањићи монаси – Првовенчани, Урош I и Јелена – а с друге, архиепископи које предводи Немања као монах. Низ Немањића завршава се у припрати портретима Милутина, Драгутина као ктитора, Каталине и њихове двојице синова. По бројности представљених најобимнији, овај низ српских портрета био је, истовремено, и завршни чин на развојном путу његове иконографије од Студенице и Милешеве до краја XIII века. И ма колико да је иконографија српских владара и црквених поглавара нашла подстицаје у иконографији византијских царева и патријараха, она се, већ на свом почетку, одвојила значајним појединостима које су је обележиле посебним смислом. Као у Сопоћанима, и у Ариљу је међу Васељенске саборе укључен Немањин сабор против полуверника (католика), заузевши место наспрам Првог васељенског сабора. Положајем и композиционим склопом увек једнаки с васељенским саборима, српски државни сабори су у домаћој средини и по свом значају сматрани њима равнима.

Већи број сликара радио је за краља Драгутина, али се тројица јасно распознају по изразито личним делима. Двојица најистакнутијих распоредили су се тако што је најбољи више сликао јужне делове цркве. Најслабији међу њима је неспретним великим фигурама осликао ђаконикон. Сви су се трудили да не изневере српско сликарско предање зачето у Сопоћанима; позајмљивали су, зато, многе сопоћанске опште црте у изгледу светитеља. У њихове сцене уплео се и Градац,

са својим мање чврстим композиционим устројством и с фигурама неодмерених покрета. Пошав даље, ариљски сликари су, гдегде, до узрујаности довели покрете скупина и појединаца, што је разбило строги састав ранијих композиција. Најбољи сликар, који је добро разумео поуке претходника, био је знатно опрезнији; он је понешто издужио фигуре у односу на ранији канон, уздржаније их је покренуо, а поведен Градцем, још је више нагласио одблеске светлости на њиховим телима. Био је то уметник који је, мада се надовезао на српска искуства, дошао до сличних исхода као неки његови савременици у Византији (један мозаичар у Паригоритиси у Арти или један сликар међу онима који су радили у јужном броду у цркви Оморфи еклесија крај Атине).²⁰ Тако је радио и неки Грк, вероватно из Солуна, што је за манастир Хиландар тих година испоручио маљу али сјајну икону св. Пантелејмона.²¹ У Ариљу се, делом најбољег сликара, завршило једно раздобље дуго преко тридесет година, које је било осенчено Сопоћанима. Само неком ретком цртом, оно је указивало да је на помолу ново сликарско опредељење, које је управо тада одлучно раскрштавало с претходним схватањима.

Једва десетак рукописних књига из XIII века има иницијале, заставице, вињете или илустрације урађене с уметничким тежњама. Већином су се сачувале у манастиру Хиландару, а један њихов део био је, свакако, производ полетне преписивачке и илуминаторске делатности његове радионице. С мањим бројем илустрованих рукописа, створених на подручју српске државе, хиландарски књижни украс чини целину, веома издвојену у српској уметности. За разлику од иконописа и живописа, сликарство у књигама није пратило токове

високог стваралаштва ни у земљи ни на страни. Настанак књиге био је условљен законом доследног преписивања старих, добрих, словенских изворника, а непрестано суочавање илуминатора с њиховим украсом спутавало им је слободу. Иако изграђен на предању које је било затворено, књижни украс није, ипак, остао ван домаћа мотива из других уметничких родова, пре свега из примењене уметности и архитектонске пластике, а нису га мимоилазили ни утицаји из Византије, са хришћанског Истока и са Запада. У XIII веку то није суштински променило његову стару природу; једва да је било онако смелих одскока какве је имао XII век с минијатурама у Мирослављевом и Вукановом јеванђељу. Нижестепена по вредности остварења, обузета собом, уметност књижног украса била је, ипак, веома сложена по својим симболима и значењима, у које је тешко продрети. Ни сви услови под којима је настала, ни разлози што се толико дуго, готово неизмењена, одржала, нису довољно познати.²²

Извесно је да се број српских рукописних књига морао нагло повећати после успостављања аутокефалности српске цркве и учвршћења њене организације, увођења словенске литургије у свим црквама на државном подручју и искључења из употребе грчких богослужбених књига. Од двадесетих година XIII века, па готово до његовог краја, у књижном украсу је надмоћно владала општесловенска варијанта тератолошког стила какву су неговали још Бугари и Руси; српски украс је тада изборио посебно место, довољно обележено особеношћу неких решења и уметничком вредношћу појединих књига.

Два рукописа са хронолошког чела српских књига из XIII века – Хиландарско четворојеванђеље (бр.22) и Београдски паримејник – истичу се величином, лепо-

Сл. 144,
145, 146

том писма и богатством украса. У првом су готово на сваком листу некад мањи, а покатак и до десет редова текста високи, позлаћени иницијали, исцртани црвеном или плавом линијом, а обојени истим бојама или још жутом и зеленом. Такве су и заставице на почецима јеванђеља. Попуњавање украса бојама и златом, јединствено у српској илуминацији XIII века, било је последица угледања на Мирослављево јеванђеље. Да је управо оно служило за узор, сведоче и облици свечанијих иницијала; они су изабрани из мање сложеног украса Мирослављевог јеванђеља, пре свега оног у којем је слово сачињено од преплетених трака или врежа, па се из њега одваја понеки стилизовани лист. Најмање је оних с додатком неке животиње: грифона, змије или псеће главе. Као да су непосредно преузете из романичке пластике са Студенице, тако делују фантастичне животиње уплетене у вреже на појединим заставицама. Илуминатор Хиландарског четворојеванђеља није ропски подражавао; он је само скромнијим средствима, уздржаније и с мање маште, наставио ону уметност у књизи коју су у Србији крајем XII века увели његови претходници радећи по поруци српског двора.²³

За Београдски паримејник (у Народној библиотеци), једну од највећих и најлепше исписаних српских књига из средњег века, с великим бројем иницијала (висине од 5 до 7 редова текста) и понеком заставицом, тешко би се могло рећи да се украсом једино ослањао на претходну уметност. Неки школовани мајстори (или само један) однегованим цртежом су извели све облике окером или црвеном бојом, допуњујући их, само гдегде, плавом или местимично попуњавајући њихове површине црвеном. Иницијали су сачињени на неколико начина: једни су исплетени од трака или су им поља

попуњена лозицом; други су саздани од фантастичних животиња (грифона, кентаура, крилатих паса, измишљених птица) чији су репови често разлистани, а из чељустима им излази гранчица; трећи, и најређи, садрже људску фигуру или главу; четврти су чисто тератолошки – змијске, псеће или змајске главе насађене су на крајеве испреплетених трака или на тела замршених гмизаваца творећи маштовита чудовишта. И док је тератолошки тип иницијала у Београдском паримејнику повезан с општеприхваћеним украсом у словенским књигама, дотле су остали типови више византијски, и то из оног књижног слоја који је стваран ван радионица раскошних рукописа. Византијска је и стилизација људске фигуре, кентаура или главе Христа Емануила (која највише личи на тип употребљаван у сликарској радионици што је извела фреске у Богородици Љевишкој, студеничкој Никољачи и Морачи). Тиме су се, само делимично, минијатуре Београдског паримејника надовезале на византијске минијатуре Вукановог јеванђеља.²⁴

Три рукописа из прве половине XIII века, из хиландарске преписивачке радионице, имају врло сродне иницијале, изведене црвеним цртежом или сепијом, с мотивима животиња и птица који избацују листове или гранчице из чељустима или кљуна, а највише с темом испреплетених или изувјаних змијских тела. Сваки од тих рукописа је у понечему и посебан. Најстарији од њих, Хиландарски паримејник (бр. 313), поред птице која сама себе угриза за дуги врат, садржи, на три места, људску фигуру у играчком покрету, наивно исцртану, с исколеченим очима и исплаженим језиком. У једној прилици нису нарушени природни облици тела, у другој се руке претварају у преплетне траке

које се завршавају змијским главама, а ноге, обрасле длакама, разлиставају.²⁵

Друга књига, Поуке Теодора Студита (бр. 387), без фигура је, али је, зато, у њој поред иницијала, сачињених од животињских тела, много и преплетених или само мало разлистаних увећаних слова.²⁶ У трећем рукопису, Хиландарском литургичком свитку (бр. 1), змије се у понеком иницијалу претварају у чудовишта с ногама или избацују из уста уместо гранчице људску главу.²⁷ У суштини, украс у овим рукописима припадао је ширем кругу јужнословенских иницијала и заставица у ћирилским књигама. Такозвани Болоњски псалтир, настао у битољској околини, и неки бугарски рукописи из Свете Горе или с других страна, имају исторodne мотиве и једнаким су бојама исцртани или обојени.²⁸ Српски се међу њима истичу, понекад, величином и многобројношћу иницијала у једном рукопису, богатством фигуративних и зоолошких мотива и уметничком дорађеношћу.

То је још више дошло до изражаја када се, око средине XIII века, тератологија у књигама из хиландарске радионице смирила, поједноставила, ушла у неку врсту класичног раздобља, у коме је поредак иницијала и заставица постао строжи, а чудовишност се подредила лепоти и одмерености. Представници тог новог стања су три сродна рукописа: Ватикански српски јеванђелистар (Cod. Vat. Slav. 4), Хиландарски шестоднев из 1263. године (у московском Историјском музеју) и Хиландарско изборно јеванђеље (бр. 8). Први рукопис је нешто старији, јер се, пред средину XIII века, налазио на двору босанског бана Нинослава. У њему су иницијали сачињени на два начина: облици слова су или исплетени од трака које се, у врху, завршавају змијском, птичјом и вучјом главом, или животињска тела

уместо главе имају чворове од трака. Црвена боја је служила за њихово исцртавање, а плава за попуњавање позадине.²⁹ Хиландарски шестоднев занимљив је већ по томе што је написан по поруџбини познатог писца, монаха Доментијана, и што му је писар био Теодор Граматик, назван Спан због ћосавости. Садржи упрошћене иницијале истог типа као ватикански рукопис. Заставице су му, међутим, раскошније, а једна међу њима, највећа и најсложенија, има две адосиране животиње птичјег тела и псеће главе, уплетене у вреже и змије. Том заставицом Хиландарски шестоднев тесно је повезан с македонским, бугарским и руским рукописима између тридесетих година и краја XIII века.³⁰ Хиландарско изборно јеванђеље подигло је тај украс на виши степен, додајући типу иницијала из Ватиканског јеванђелистара још један слој којим се оно уврстило међу најраскошније српске рукописе XIII века. Слова су састављена од две или три животиње које се међусобно боре: обично пса или лава усправљеног на стражње ноге нападају змије, ређе они гутају неког четвороношца или змије гризу птичју главу. Ту су и грифони који избацују лишће, пси, птице, сирини и змајеви који се отимају о врежу, а људске фигуре нестају у чељустима звери, тако да им се види само горњи део тела или главе. Скоро на свакој страни је понеки маштовит иницијал, али само на три места човек је приказан као победник: једном је опкорачио чудовиште с телом прекривеним крљуштима и с две главе на оба краја тела; други пут стоји на леђима пса раширених руку као акробата; трећи пут, обучен у плашт и тунику, с капом на глави, труби и држи за узицу пса који испред њега шени. С овим хиландарским рукописима не само што је људска фигура поново ушла међу мотиве иницијала већ се појавила и склоност ка живљем бојењу,

јер су, поред црвеног цртежа, на иницијале нанесене још жута, зелена, сива и плава боја. Нечег романичког има у облицима људских глава и у наношењу руменила или зелених кружића на образе.³¹

Поновна наклоност према људској фигури дошла је још више до израза у илуминацији из последње четвртине XIII века. То се нарочито осећа у Златострују манастира Хиландара (бр. 386), где само неколико иницијала сећа на ранија тератолошка решења, док их највише има с мушким главама, које, својим обликом, обележавају слово О. Сепијом, црвеном и црном бојом исцртане, понекад и с руменилом на образима, романо-византијског типа, као да су се у овом рукопису појавиле под утицајем старословенског предлошка из X века, какав је, на пример, украс у Асемановом јеванђељу. О таквом узору говорила би и чињеница да се у Златострују налазе, на једном месту, убележена глагољска слова.³²

Најзначајнији рукопис с минијатурама религиозне тематике било је Призренско четворојеванђеље. Време његовог настанка није извесно, али изгледа да су то биле последње деценије XIII века. Усамљен, по свом украсу, међу рукописима из XIII века, делује страно у чврстом ткиву словенске ћирилске минијатуре. Чак му непосредније не претходе Хиландарски паримејник ни бугарско Добрејшово јеванђеље, у којима се може наћи понека пером исцртана људска фигура или портрет јеванђелисте; оно, такође, нема ниједног следбеника у српској уметности. Зато су, још увек, непознати путеви којима су његове сасвим необичне илустрације допрле у Србију. Тридесет шест минијатура на маргинама текста немају улогу иницијала већ представљају портрете јеванђелиста, непосредне илустрације догађаја о којима говори текст уз који су пос-

тављене и ликове светитеља о чијим су празницима ти одломци јеванђеља читани на литургијама. Маргинални смештај минијатура у Призренском четворојеванђељу преузет је, сва је прилика, из византијског начина опремања књиге, какав је био примењен на цариградским тзв. манастирским псалтирима из IX и X века, а потом се нашао и у неким нешто млађим грчким рукописима у јужној Италији. Као извор за иконографију јеванђеоских сцена сликару су послужила решења различитог порекла: из уметности источног хришћанства, пре свега старокоптског, затим из византијског сликарства од X до XII века и, најзад, из католичке уметности – од ране романике до почетка готике. Одећа светитеља баца нешто више светлости на то где се сликар могао образовати, односно где је настала књига што му је послужила као предложак. Неки светитељи су у чакширама исламског света и шиљатим ципелама, други су у хаљинама византијске или српске властеле, трећи имају круне западњачког типа. До таквих мешавина долазило је на иконама и минијатурама током XI и XII века у јужној Италији, на Синају, у Палестини и Шпанији. Стил минијатуре у Призренском рукопису заснован је, такође, на особинама преузетим из различитих средина: препознати су коптски утицаји у типовима светитеља и начину украшавања одеће; сагледане су ранороманичке особности извесних композиција и сликане архитектуре; несумњиве су и раноготичке црте у Христовом извијеном телу на крсту, које одаје бол измученог самртника, у разбарушености косе Јована Претече или у лиснатим украсима светитељских ореола; на оквирима минијатура присутни су и извесни орнаменти везани за иницијале или украс у старословенским књигама. Пореклом с подручја источног Средоземља, иконо-

Сл. 149,
150

графски и стилски састојци у Призренском рукопису спрегнути су у самосвојну целину, којој нема непосредно сродних у истовременој уметности не само у Србији већ ни у оним областима које су је напајале утицајима. Сликара је фигуре и композиције исцртавао танким или дебљим, црвеним или црним линијама; наборе на драперијама је често претварао у траке које је украшавао низовима тачкица, орнаментом, или их је тонирао; већином је појединачне фигуре затварао у оквире с преплетом или је иза њих сликао позадину сличну вратима; само би се понекад појавила архитектура на позадини у виду трема на стубовима или остатак неког предела. Све је то било приказано без пластичности, с настојањем на орнаменталној обради, док је боја наносена равно, без прелаза, али са жељом да минијатуре делују и својим шаренилом. Колико се, према старим описима, може закључити – јер је рукопис уништен у рату 1941 – скала боја (а помињу се црвена, жута, плава, кестењаста и црна) била је као и у другим српским рукописима из XIII века.

Толика повезаност призренских минијатура с источнохришћанским, посебно коптским, а и извесне исламске и западњачке црте упућивале би на Синај и Палестину као подручја у којима су оне могле настати. У време латинске власти, тамо је долазило до стилских и иконографских прожимања византијских, католичких и исламских уметничких схватања. Истина, из тих прожимања никада није настала целина слична минијатурама у Призренском јеванђељу. Српски црквени људи у XIII веку добро су познавали тамошњу средину: одлазио је тамо и архиепископ Сава I са својом пратњом, поклоници су посећивали света места, а у манастирима су живели и српски монаси. Отуда су пристизали у земљу поклони и књиге. Није стога немогуће ни то

да је рукопис Призренског јеванђеља настао у тим крајевима или да је урађен у земљи с неког палестинског или синајског протографа.³³

Крајем XIII века угасио се у српским књигама живот особеног словенског украса, препуног маштовитости, колико блиске народним источницима толико напајане на врелима античког мита или хришћанске књижевности о необичним и далеким земљама настањеним зверима и чудовиштима каквих није било по шумама Средоземља. Сменио га је строги ред иницијала и заставица, у којима више није било живе и чедне асоцијативности, јер су мајстори подлегли геометријским начелима и византијским правилима компоновања.³⁴ Још су само понекад, у XIV, па и у XV веку, усамљени преписивачи и илуминатори, највише у Босни, вероватно задивљени неким рукописом из XIII века, преузимали његов систем украшавања или понеку заставицу „зверињег“ стила.

НАПОМЕНЕ

¹ Основна дела о сликарству у Србији у XIII веку: С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 27-81; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 31-46, 191-200 (са старијом литературом); R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, 302-345, passim. О Студеници: С. Радојчић, *Старо српско сликарство* 30-36; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске* 31-33, 191-192; R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 309-314; С. Мандић, *Древник*, Београд 1975, 81-88; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба* 246-248.

² В. Ј. Ђурић, *Порирејџи на капији Студенице*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 105-111; М. Шакота, *Новооткривени најновији из Студенице*, Саопштења 8 (1969) 87-91.

³ В. Петковић, *Спасова црква у Жичи*, Београд 1911, 20, 25, 37-38, 44-50, 86-92, 101; С. Радојчић, *Старо српско сликарство* 38-39; М. Кашанин - Ђ. Бошковић - П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 105-123; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији* 33-34, 192-193 (са старијом литературом); R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 314-316.

⁴ Основна дела за сликарство Милешеве: Н. Окунев, *Милешево, памјатник сербског искуства XIII в.*, Byzantinoslavica 7 (Prague 1937-1938) 34-35, 41-96; С. Радојчић, *Милешево*, Београд 1971². Око мајстора: В. Ј. Ђурић, *La peinture murale serbe au XIII^e siècle, L'art byzantin du XIII^e siècle*, Београд 1967, 156-158 (са старијом литературом). Око датованја и иконографије Немањина: исти, *Три догађаја...* Зборник ЈУ 4 (1968) 82-83. Милешевско сликарство обрађено је и у: С. Радојчић, *Старо српско сликарство* 39-43; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске* 35-37, 193-194 (са осталом литературом); исти, *La peinture murale byzantine, XII^e et XIII^e siècle. Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, I. Art et Archéologie*, Athènes 1979, 219-220 (с упоредним материјалом из уметности Солуна), R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 317-320.

⁵ G. Babić, *Les chapelles annexées* 146; М. Кашанин - Ђ. Бошковић - П. Мијовић, *нав. дело* 122 и сл. на стр. 123; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство* 251-252.

⁶ Р. Љубинковић, *Испосница Петра Коринског, Историја и живопис*, Старица 7-8 (1958) 193-194 (са осталом литературом); исти, *La peinture murale byzantine, XII^e et XIII^e siècle, Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, I. Art et Archéologie*, Athènes 1979, 219-220.

⁷ Ђ. Бошковић и С. Смирнов, *Необјављене фреске XIII века у ризници манастира Студенице*, Старица 8-9 (1933-34) 335-347; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији* 34-35, 193 (са осталом старијом литературом); R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 316-317; Г. Бабић - Ђорђевић, *Низови иорирејџа српских епископа, архиепископа и папирјараха у зидном сликарству (XIII-XVI в.)*, Сава Немањин - Свети Сава, Историја и предање, Београд 1979, 319-321.

⁸ С. Радојчић, *Студије о уметности XIII века*, Глас 234-7 (1959) 22-32; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији* 37, 194 (с осталом претходном литературом); R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 329-330.

⁹ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији* 37, 194-195 (с претходном литературом); П. Мијовић, у *Историји Црне Горе* 2/1, 245-256; R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 320-324.

¹⁰ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији* 39, 196 (с претходном литературом); исти, *La peinture murale byzantine* 204-206; Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *Хиландар* 62-64.

¹¹ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији*, нав. место (са старијом литературом); Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *нав. дело* 62.

¹² S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft V (1956) 67; Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *нав. дело* 64.

¹³ Р. Љубинковић, *Црква св. Аписопола у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, III-XII; С. Радојчић, *Старо српско сликарство* 48-52; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији* 37-39, 195-196 (с претходном литературом); R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 324-329.

¹⁴ Н. Л. Окунев, *Состав росписи в Софочанах*, Byzantinoslavica 2 (Prague 1930) 119-150; В. Ј. Ђурић, *Софочани*, Београд 1963, 9-33, 43-88; С. Радојчић, *Старо српско сликарство* 53-68; A. Grabar - T. Velmans, *Gli affreschi della chiesa di Soročani*, Milano-Ginevra 1965; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији* 39-41, 196-198 (с претходном литературом); R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 330-336; С. Мандић, *нав. дело* 29-38, 43-47; V. J. Đurić, *La peinture murale byzantine* 210-212.

¹⁵ Д. Бошковић - С. Ненадовић, *нав. дело*; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији* 41-43, 198-199 (са старијом литературом); R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 336-342; Г. Бабић, *Циклус Христовог дејства у пределу с хумкама на фресци у Градцу*, Рашка баштина I (1965) 49-56.

¹⁶ Фреске су тек откривене и још се чисте. Необјављене су.

¹⁷ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији* 43, 199 (са старијом литературом).

¹⁸ Д. Богдановић - В. Ђурић - Д. Медаковић, *нав. дело* 64, сл. 46.

¹⁹ М. Ђоровић-Љубинковић, *Животис цркве Св. Петра код Новога Пазара*, Старинар 20 (1970) 42-49; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији* 39, 199 (с осталом литературом).

²⁰ Н. Л. Окунев, *Ариље* 221-254; С. Радојчић, *Старо српско сликарство* 72-73; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јужославији* 44-46, 200 (с претходном литературом); R. Hamann-Mac Lean, *нав. дело* 342-345; Б. Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља из 1296. године*, Зборник ЛУ 13 (1977) 27-43; Г. Бабић, *Низови иорипрења* 322-324.

²¹ S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei* 72; Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *нав. дело* 64, сл. 47.

²² Доста има радова, нарочито оних што су их написали старији руски научници, који дотичу питање порекла и састава тзв. тератолошког стила у српским, бугарским и руским рукописима, а посебно у онима из XIII века. Критичке студије и своје погледе у вези са старијом литературом, али и с питањима везаним за порекло овога стила, написали су: V. Mošin, *Ornament južnoslovenskih rukopisa XI-XIII veka*, Radovi Naučnog društva NR Bosne i Hercegovine 7, Odjeljenje istorisko-filoloških nauka 3 (1957) 5-75; С. Радојчић, *Насловна застава хиландарског Шестогуњева из 1263. године*, Хиландарски зборник 2 (1971) 69-89. С. Радојчић је највише допринео да се темељније упознају споменици и токови у српском књижном украсу XIII столећа: *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, passim; *Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник РВИ 3 (1955) 164-167; *Студије о уметности XIII века*, Глас 224-7 (1959) 9-21.

²³ С. Радојчић, *Уметнички споменици* 165; исти, *Студије* 10. Датовање и опис рукописа: Д. Богдановић, *Кашалог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 60. Репродукција у боји: Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *нав. дело*, сл. 30.

²⁴ Рукопис још није обрађен. Напомена о његовом украсу код V. Mošina, *нав. дело* 25, 55, сл. 23, 56 (са упућивањем на старије репродукције), и С. Радојчића, *Студије* 21, сл. 58-60.

²⁵ С. Радојчић, *Уметнички споменици* 166, сл. 7-8; исти, *Студије* 14, т. XLI, XLII, XLVI; V. Mošin, *нав. дело* 31-32, сл. 37. Датовање и опис: Д. Богдановић, *нав. дело* 132.

²⁶ С. Радојчић, *Уметнички споменици* 165, сл. 3; исти, *Студије* 13, т. XXXVIII; V. Mošin, *нав. дело* 31; Д. Богдановић, *нав. дело* 152. Репродукција у боји: Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *нав. дело* сл. 27.

²⁷ С. Радојчић, *Уметнички споменици* 165, сл. 4; исти, *Студије* 13, т. XXXIX; V. Mošin, *нав. дело* 54-55.

²⁸ Уп. V. Mošin, *нав. дело*, passim; С. Радојчић, *Насловна застава*, passim; исти, *Студије* 19, passim. Сва три рада дотичу повезаност српског украса с украсом насталим у Македонији и Бугарској. О бугарским и македонским рукописима с украсом из XIII века, с добрим репродукцијама: И. Дујчев, *Болонски исалир*, Софија 1968; М. Стојанов, *Украс на славянскише рукописи в България*, Софија 1973, 53-71, passim (са старијом литературом).

²⁹ В. Стасовъ, *Славянскій и восточный орнаментъ на рукописяхъ древняго и новаго времени*, Спб 1884, т. XVII, сл. 2-10; V. Mošin, *нав. дело* 55-56, сл. 57; Љ Стефоска-Васиљев, *Нови податак о*

вајинканском српском јеванђелистици XIII века, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 141-142; *Manoscritti slavi, documenti e carte riguardanti la storia bulgara della Biblioteca apostolica Vaticana e dell'Archivio segreto Vaticano (IX-XVII secolo)*, Sofia 1979, no. 3, t. XIII-XV (с осталом старијом литературом).

³⁰ П. А. Лавровъ, *Алѣбом снимокъ с јужославянскихъ рукописей болгарскаго и сербскаго писма*, Петроград 1916, т. 48; V. Mošin, *нав. дело* 57, 60, сл. 63; С. Радојчић, *Насловна заставка* 69-89 (са старијом литературом).

³¹ В. Стасовъ, *нав. дело* т. XXI-XXII; С. Радојчић, *Уметнички споменици* 166-167, сл. 10; исти, *Студије* 14, сл. 47 (где се наводи да најсличнији украс постоји у једном литургијском свитку у манастиру Есфигмену - што треба да буде предмет будућих студија, с обзиром на то да је у питању украс у једном грчком рукопису). Каталогски подаци и датовање код Д. Богдановића, *нав. дело* 56. Цртежи неких од иницијала објављени у књизи; Ж. Татић, *Трагом велике прошлости*, Београд 1929, сл. 45-52. Репродукције у боји и напомене о рукопису: Д. Богдановић - В. Ј. Ђурић - Д. Медаковић, *нав. дело*, сл. 48.

³² С. Радојчић, *Уметнички споменици* 166, сл. 5, 6; исти, *Студије* 14, т. XL (где се истиче веза с грчким украсом из XII века); V. Mošin, *нав. дело* 25, сл. 24; Д. Богдановић, *нав. дело* 152.

³³ Основне радове о Призренском четворојеванђељу написао је А. Grabar: *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, 65-91, pl. II-IX; *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe, L'art byzantin chez les Slaves*, II/1, Paris 1930, 264-276; *Influences musulmanes sur la décoration des manuscrits Slaves balkaniques*, *Revue des études slaves* 27 (1951) 132-135. S. Radojčić, *Stare srpske minijature* 30-31, т. VIII-IX; исти, *Студије* 16-17, т. XLVII-XLVIII (заступао је мишљење да је украс настао „директно према неком западњачком узору или посредно преко Далмације“); М. Харисијадис, *Два рукописа бивше Народне библиотеке у Београду - Призренско јеванђеље и Београдска александрида*, *Годишњак Народне библиотеке* (1960) 82-90 (са старијом литературом); V. Mošin, *нав. дело* 38-39, сл. 42; М. Ђоровић-Љубинковић, *Призренско четворојеванђеље - Ка проблему његовог датовања*, *Старинар* 19 (1969) 191-201, сл. 1-37, сабрала је, уз велики труд, сву документацију о украсу, описала га, дала нове податке о иконографији, костиму и стилу сцена и фигура, али га је датовала у другу половину XIV века. Такво датовање заснива се, углавном, на два разлога: изгледу одежде Христа сејача и линеарном стилу минијатура, што би, по писцу, било особено за српску уметност и моду тек

од средине XIV века. Међутим, чињеница је да српских властеоских портрета и нема до средине XIV века, па се не могу извршити упоређења с ношњом Христа сејача. Грчки и бугарски властеоски портрети из XIII века показују да су се и тада носили костими веома слични одежди Христа сејача; уп., нпр., Б. Филовъ, *Сѣяроуѣлгарскоуо изкусѣво*, София 1924, т. L (севастократор Калојан из Бојане, из 1259. године). Линеарни стил минијатура, с људским фигурама, присутан је у књижном украсу код Срба и у XIII веку (Хиландарски паримејник, Хиландарски златоструј, итд.). Недавно објављени део велике синајске збирке икона открио је читав низ примерака, насталих између VII и X века, једног сасвим особеног стила који делује као претходник минијатура Призренског четворојеванђеља; уп. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherina at Mount Sinai, The Icons I*, Princeton-New Jersey 1976, 50-82, Pls. XXII-XXXII. На једној међу њима, тројица младих Јевреја у Пери насликани су у чакширама источњачког кроја, као и неке фигуре у Призренском четворојеванђељу (исто, Pl. XXII). У старословенским рукописима, какав је Енински апостол из XI века, читав низ орнамената на иницијалима истоветан је са украсом на оквирима и намештају у призренским минијатурама (уп. М. Стојанов, *нав. дело* 50-51). За тачније датовање неопходне су анализе језика и палеографије Призренског четворојеванђеља. Пошто оне нису обављене, моје колеге из Археографског одељења Народне библиотеке у Београду, Биљана Јовановић, Луција Цернић и Љубица Штавланин-Ђорђевић, разматрале су те особине рукописа и дошле до уверења да је у питању дело из последњих деценија XIII века.

³⁴ О новој појави у српском украшавању књига од краја XIII века уп. В. Мошин, *Орнаментика неовизантијског и „балканског“ стила*, *Годишњак Balkanološkog instituta* 1 (Sarajevo 1956) 295-351.

САДРЖАЈ

ВОЛИСЛАВ Ј. БУРИЋ:

Почеци уметности код Срба	5
Преокрет у уметности Немањиног доба	50
Рашко и приморско градитељство	123
Српско сликарство на врхунцу	172

ВОЈИСЛАВ Ј. БУРИЋ
ГОРДАНА БАБИЋ-БОРБЕВИЋ
СРПСКА УМЕТНОСТ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ
КЊИГА ПРВА

Издавач
СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА
Београд, Српских владара 19

Председник
Бранко В. Радичевић

Главни уредник
Милорад Бурић

Технички уредник
Слободан Николић

Коректор
Милушин Миловић

Компјутерски слог
„IMPRESS” – Београд

Тираж: 1.500

Штампа и повез
„БУДУЋНОСТ”
Нови Сад, Шумадијска 12